WANDA

Un film de Barbara Loden

Fiche technique 1

Réalisatrice 2
La recherche de l'indépendance

Découpage narratif 3

Récit 4
À la dérive

Tournage 6
Improviser le cinéma

Figure 8
Femmes en miroir

Mise en scène 10
Prises directes
Entre deux eaux
Hors d'elle
Échos burlesques

Séquence 14
Sans horizon

Genre 16
Romance criminelle

Regards 17
Féminin, féministe ?

Lieux 18
L'autre Amérique

Document 20
Barbara, Wanda, Nathalie et les autres

Couverture © Les Films du Camélia

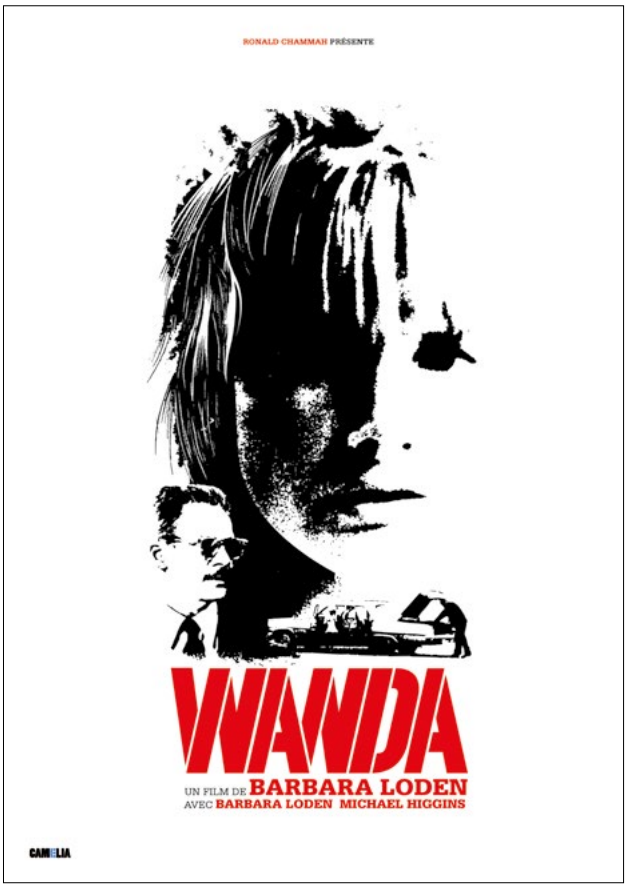
Rédacteur du dossier

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Images documentaires*). Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019).

Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



© Les Films du Camélia

Synopsis

Le bruit des camions, les pleurs d'un nourrisson et les portes qui claquent annoncent le début de la journée. Hébergée par sa sœur, Wanda Goronski se réveille péniblement après une nuit passée sur un canapé inconfortable. Arrivée en retard au tribunal où l'attend son mari, elle accepte le divorce et cède la garde de ses deux enfants. Sans ressource, elle se rend dans un atelier de confection où elle a déjà travaillé, avec l'espoir de récupérer un peu d'argent ou d'être embauchée de nouveau. Le patron refuse. Dans un bar, un représentant de commerce lui paie un verre. Après un moment passé ensemble dans un motel, celui-ci tente de partir discrètement. Wanda le remarque et le suit contre son gré. Il réussit tout de même à l'abandonner sur un parking. La jeune femme va alors au centre commercial, au cinéma, erre dans les rues. Le soir, elle rentre dans un bar pour se rafraîchir. Elle ne s'aperçoit pas que l'homme derrière le comptoir, « M. Dennis », est un braqueur. Wanda et lui commencent à vivre ensemble. Il se révèle irritable, violent. M. Dennis a pour projet de dévaliser une banque et fait de Wanda sa complice. L'affaire tourne mal. L'homme est tué par la police. Une fois encore, Wanda n'a plus de foyer, ni de but. Un militaire rencontré dans un café l'emmène dans une carrière et tente de la violer. Elle se débat et part en courant. La nuit venue, elle trouve refuge dans un autre bar, où elle tente de se mêler aux clients qui rient et chantent.

Générique

WANDA
États-Unis | 1970 | 1h 43

Réalisation
Barbara Loden
Scénario
Barbara Loden
Directeur de la photographie
Nicholas T. Proferes
Son
Harvey Greenstein,
Lars Hedman, Richard Vorisek
Musique
Dave Mullaney
Montage
Nicholas T. Proferes
Production
Foundation for Filmmakers
Distribution
Bardene International Films
Format
1.85:1, couleur, 16 mm
Sortie
28 février 1971 (États-Unis)
5 février 1975 (France)

Interprétation
Barbara Loden
Wanda Goronski
Michael Higgins
Norman Dennis
Dorothy Shupenes
La sœur de Wanda
Peter Shupenes
Le beau-frère
Jerome Thier
Le mari
Frank Jourdano
Le soldat
Anthony Rotell
Tony
Arnold Kanig
Un représentant de commerce

Réalisatrice
La recherche de l'indépendance

Longtemps, la vie de Barbara Loden a été racontée à travers celle de son second mari, le cinéaste Elia Kazan. Il aura fallu le travail de nombreuses femmes – critiques, historiennes du cinéma, écrivaines – pour lui redonner son épaisseur et sa singularité.

I am Wanda (1980) © Criterion Collection

Débrouille

Née en 1932 dans un milieu ouvrier, Barbara Loden est élevée par ses grands-parents maternels, qu'elle décrit comme très religieux et peu aimants. « En Caroline du Nord, dans les montagnes, si j'étais restée, j'aurais été vendeuse, je me serais mariée à dix-sept ans, j'aurais eu des enfants et je me serais soûlée le vendredi et le samedi soir », confie-t-elle en 1970[1]. À la fin des années 1940, elle rejoint New York avec cent dollars en poche. Après divers petits boulots, elle est engagée sous le nom de « Candy Loden » comme danseuse au Copacabana, une célèbre boîte de nuit. Elle pose également en pin-up pour des magazines masculins. Suivant les cours de Paul Mann à l'Actors Studio, elle découvre la « Méthode », qui repose sur l'enquête psychologique et la mobilisation d'expériences vécues. En 1957, elle tient son premier rôle au théâtre dans *Compulsion* de Meyer Levin. À la même période, elle participe au *Ernie Kovacs Show*, une émission télévisée comique réputée pour ses trucages. Découpée, miniaturisée ou perforée, l'image de Loden y subit diverses altérations et mutilations.

> « Pendant des années encore, j'ai été comme Wanda, une morte-vivante »
>
> Barbara Loden

Blonde(s)

C'est dans un rôle inspiré par Marilyn Monroe que Loden connaît sa première consécration, emportant en 1964 un Tony Award pour son interprétation de Maggie dans *Après la chute*, une pièce d'Arthur Miller montée par Elia Kazan. Ce n'est pas la première fois que le metteur en scène et l'actrice, qui entretiennent une relation adultère, collaborent : après une apparition dans *Le Fleuve sauvage* (1960), elle a incarné Ginny Stamper dans *La Fièvre dans le sang* (1961), une jeune femme à la sexualité affirmée que le puritanisme va rattraper. Cette figure de la blonde sensuelle hante particulièrement le cinéma de l'époque, et collera à la peau de Loden jusqu'à sa mort. Dans le *Los Angeles Times*, Burt A. Folkart titre la nécrologie de Loden d'un consternant « “Dumb Blonde” Made One Brilliant Film » (« La “blonde stupide” avait réalisé un film brillant »). D'inspiration autobiographique, *L'Arrangement*, que Kazan publie en 1967 et porte à l'écran deux ans plus tard, relate l'histoire tumultueuse du cinéaste et de l'actrice. Loden doit y jouer la protagoniste, mais le studio lui préfère Faye Dunaway, une autre blonde dont la cote vient de monter grâce au succès de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967). La carrière de Loden est émaillée d'occasions manquées (*The Swimmer* de Frank Perry, 1968) et de rôles refusés (*Les Oiseaux* d'Alfred Hitchcock, 1963).

Unique

Produit avec beaucoup de difficultés [Tournage], *Wanda* n'est projeté que dans deux salles lors de sa sortie américaine, au Cinema II à New York et au Plaza à Los Angeles, et ce pour une durée limitée. Sa bonne réception critique, notamment à la Mostra de Venise où il est primé, incite toutefois Loden à développer de nouveaux projets, parmi lesquels un scénario original titré « Love Means Always Having To Say You're Sorry » (« L'Amour, c'est avoir toujours à dire que l'on est désolé »). La cinéaste envisage également une adaptation du roman de Kate Chopin, *L'Éveil*, publié en 1899. Hélas, Loden ne parvient plus à tourner que deux courts métrages à vocation éducative, *The Boy Who Liked Deer* et *The Frontier Experience*, en 1975. En 1978, on lui découvre une tumeur dans la poitrine. Elle continue à donner des cours d'interprétation et prépare la mise en scène d'une pièce en un acte avec Paul Mann. Mais le cancer se généralise et elle meurt en septembre 1980, à tout juste 48 ans. Éclipsé de l'histoire du cinéma, *Wanda* est redécouvert à la fin des années 1990 grâce au travail de la critique et programmatrice Bérénice Reynaud. En 2003, Isabelle Huppert supervise sa ressortie en salle [Encadré : « Une actrice »]. En 2007, Ross Lipman en découvre par hasard les bobines originales 16 mm dans les laboratoires de Hollywood Film and Video, qui s'apprête à détruire ses stocks. Une importante opération de restauration est lancée, redonnant à *Wanda* son grain et sa lumière. Considéré comme l'un des plus importants du cinéma mondial, ce film à bien des égards unique irrigue la création contemporaine, que ce soit au cinéma (Kelly Reichardt), en littérature (Nathalie Léger, Kate Zambreno) ou au théâtre (Marie Rémond).

1 Michel Ciment, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n° 168, avril 1975.

Découpage narratif

1 UN RÉVEIL BRUTAL
[00:00:00 – 00:05:09]
Générique. Une mine à ciel ouvert apparaît. Des engins de chantier s'activent bruyamment. Dans une maison à proximité, une vieille dame regarde par la fenêtre en égrenant son chapelet. Un nourrisson se réveille en pleurant. La famille se prépare à une nouvelle journée. Seule Wanda est encore couchée, sur un canapé. Hébergée par sa sœur, elle est incitée à se lever elle aussi.

2 TERRE DÉSOLÉE
[00:05:09 – 00:13:32]
Vêtue de blanc, Wanda traverse un vaste paysage industriel anthracite. Des chiens aboient au loin. De son côté, le mari de Wanda prévient un collègue qu'il doit aller au tribunal. Wanda rend visite à un vieil homme qui ramasse du charbon. Celui-ci lui prête un peu d'argent. Elle prend le bus. Au tribunal, le juge et le mari attendent Wanda. Ce dernier explique qu'elle est une mauvaise mère et épouse. Arrivée en retard, Wanda accepte le divorce et propose que la garde de ses deux enfants soit confiée au père.

3 ERRANCE
[00:13:32 – 00:25:35]
Wanda se rend dans un atelier de confection avec l'espoir de récupérer un arriéré de salaire ou de se faire à nouveau embaucher. Le patron refuse. Dans un bar, un représentant de commerce lui paye un verre. L'homme tente de quitter discrètement la chambre d'un motel, mais réveille par accident Wanda. Elle se rhabille en vitesse et se glisse dans sa voiture. Peu après, elle est abandonnée devant un stand de restauration rapide. Wanda déambule dans un centre commercial et les rues d'un quartier hispanique. Elle va au cinéma. En se réveillant à la fin de la projection, elle s'aperçoit que son argent a été volé.

4 RENCONTRE
[00:25:35 – 00:41:19]
Wanda entre dans un bar. Un homme surgit de derrière le comptoir en expliquant que l'établissement est fermé. Elle se faufile tout de même jusqu'aux toilettes. L'homme la presse de sortir. Wanda commande un verre, sans s'apercevoir qu'un braquage est en cours. Le véritable serveur est allongé par terre, ligoté. Après le passage d'une voiture de police, l'homme emmène Wanda dehors. Au restaurant, elle mange un plat de spaghettis tandis qu'il fume un cigare. Ils partagent un lit d'hôtel. Celui que Wanda appelle « M. Dennis » ne veut pas répondre à ses questions. Il lui demande d'aller chercher des hamburgers et le journal, et profite de son absence pour fouiller ses affaires. Voyant par la fenêtre qu'elle part avec un autre homme, il jette le portefeuille à la poubelle. À son retour, il la gifle. Après avoir parcouru nerveusement le journal, il mange.

5 COMPLICITÉ
[00:41:19 – 01:00:54]
Des fidèles se rendent à la messe. M. Dennis observe la rue par la fenêtre de la chambre. Il réveille brutalement Wanda, puis vole une voiture. Un article relate le cambriolage de la veille. Wanda est présentée comme une complice. M. Dennis tente de convaincre un partenaire de participer à un important braquage. Celui-ci refuse. Souffrant de migraine, M. Dennis confie le volant à Wanda. Il vole de l'alcool et de l'argent dans une station-service. Arrêtés dans un champ, Wanda et M. Dennis discutent pour la première fois de ce qu'ils souhaitent, de ce qu'ils craignent. Ils observent un avion télécommandé qui sillonne bruyamment le ciel.

6 COSTUMES
[01:00:54 – 01:10:16]
M. Dennis dérobe une nouvelle voiture, pendant que Wanda achète des habits dans un centre commercial. Au bord de la route, ils trient les affaires volées. M. Dennis demande à Wanda où sont son époux et ses enfants. Tout en conduisant, il lui caresse la cuisse. Wanda est vêtue comme une jeune mariée. Ils visitent la banque qu'ils s'apprêtent à cambrioler.

7 PRÉPARATION
[01:10:16 – 01:18:59]
Le couple se rend à Holy Land USA, où M. Dennis retrouve son père. Le vieil homme demande à son fils s'il a un travail, avant de refuser l'argent qu'il lui tend. Wanda visite les catacombes, où sont reproduites des scènes de martyre. Dans une chambre d'hôtel, M. Dennis veut faire répéter les étapes du braquage à Wanda. Enlevant le coussin qui lui faisait un ventre de femme enceinte, elle dit qu'elle ne pourra pas le faire. Il la convainc du contraire. Ils révisent ensemble. Wanda vomit.

8 À MAIN ARMÉE
[01:18:59 – 01:31:55]
Au prétexte d'une panne, M. Dennis et Wanda entrent chez le directeur de la banque, Anderson, puis le menacent. Celui-ci se défend, mais Wanda presse le revolver contre son dos. L'épouse et les deux filles sont attachées. Une fausse bombe est utilisée pour contraindre le mari à accompagner le duo. Wanda suit en voiture M. Dennis et Anderson, mais les perd dans la circulation, avant d'être arrêtée par un policier pour un contrôle routier. Pris par le temps, M. Dennis décide de faire le coup tout seul. L'alarme se déclenche. La police arrive. Refusant de lâcher son arme, M. Dennis est tué.

9 VIOLENCES
[01:31:55 – 01:36:24]
Dans un bar, le journal télévisé relate la mort de M. Dennis. Un policier explique que la bombe était fausse. Un soldat parle à Wanda, qui n'écoute pas. Ensemble, ils roulent jusque dans un terrain isolé. L'homme embrasse Wanda et s'apprête à la violer. Elle crie, le repousse et s'enfuit. Alors qu'elle traverse un bois en courant, elle s'effondre et pleure.

10 PERDUE
[01:36:24 – 01:42:54]
La nuit est tombée. Une femme invite Wanda à entrer dans un bar. Silencieuse, elle est assise au milieu d'un groupe, qui parle et rigole fort. Un concert a lieu. L'image se fige sur le visage de Wanda.

Récit
À la dérive

Entre 1967 et 1981, les films du Nouvel Hollywood ont souvent mis en scène des marginaux condamnés à se mouvoir ou à errer. À la suite du succès d'*Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), le genre du *road movie* s'impose même comme la représentation paradigmatique d'une génération sans attache, en rupture avec les vieux schémas dominants. Mais ces récits font rarement l'économie d'une héroïsation de leurs protagonistes, presque toujours masculins. À cet égard, *Wanda* est bien plus radical.

Contretemps

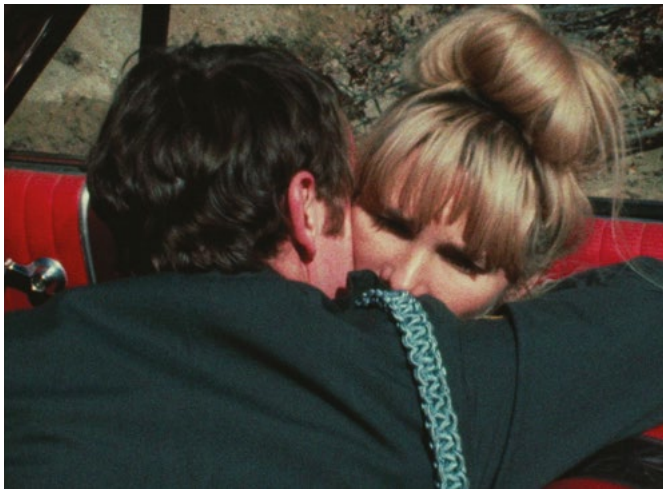
Faire coïncider le début du film avec le réveil d'un personnage est une opération courante, presque conventionnelle. L'important toutefois est ici que Wanda semble d'emblée en retard ; protagoniste, elle est la dernière de sa famille à apparaître. Et son réveil est long, difficile, ce qui la place en porte-à-faux vis-à-vis de ses proches, contraints par les cris des enfants (sa sœur) ou le travail (son beau-frère) à se mettre vite en mouvement. Wanda, au contraire, émerge à peine du drap blanc qui la recouvre, essayant tant que bien que mal de se protéger de la lumière et des bruits. Tout au long du film, la jeune femme tombera régulièrement endormie – que ce soit dans la chambre du motel après sa rencontre avec le représentant de commerce [séq. 3], au cinéma [séq. 3] ou, de façon plus étonnante, dans le garage où M. Dennis et un ancien complice discutent d'un projet de braquage [séq. 5]. Ce déficit d'énergie est exceptionnel dans un cinéma américain qui s'est construit sur la manifestation de la volonté, de la vitalité, du pouvoir, de la force. Wanda est au contraire une figure de l'épuisement, pour qui plus rien ne semble possible. Sans fonction motrice au niveau du récit, elle se caractérise plutôt par le fait de ne jamais être au bon endroit, au bon moment : ainsi, lors de la scène d'ouverture, pour son divorce ou encore à la fin, quand elle rate le braquage. Dans ce dernier exemple, elle est tenue à distance de l'événement par un cordon de police, réduite à une position de spectatrice anonyme.

Rupture

Wanda n'est jamais raccordée au milieu dans lequel elle évolue, ou même à la situation. Non qu'elle chercherait à manifester par là sa singularité ; c'est plutôt que se creuse à chaque fois un écart, un décalage, qui finit par provoquer une rupture irrémédiable. Les choses se font dans son dos, malgré elle. Wanda est comme une pierre qui roule, tantôt entraînée par la pente, tantôt rejetée sur le côté. Aussi le film n'avance-t-il pas selon un plan prédéterminé, avec une finalité à atteindre, mais au gré des rencontres, d'homme en homme, de chambre en chambre, de voiture en voiture. Là encore, le film déjoue les attentes, en se refusant à justifier de quelque manière que ce soit les relations. Entre le verre offert par le représentant et la scène du motel durant laquelle il tente de partir sans bruit, une ellipse brutale annule l'idée même de rencontre – avec ce que cela implique d'échange, de découverte mutuelle. L'homme et la femme demeurent étrangers, n'étant l'un pour l'autre qu'un moyen d'obtenir de la compagnie (pour Wanda) ou un rapport sexuel (pour le représentant). La première partie du film est ainsi marquée par une suite de hiatus, qui rendent le récit d'autant plus difficile à suivre que celui-ci fait également quelques pas de côté – comme lorsque, sans raison apparente, nous quittons Wanda pour suivre celui qui se révèlera plus tard être son mari [séq. 2]. Le décrochage opère encore à des niveaux plus discrets : entre les scènes, quand Wanda se trouve soudain plongée dans un quartier hispanophone (il est très probable qu'elle ne comprenne pas la langue) [séq. 3], ou dans les scènes, lorsque les employés du restaurant attendent qu'elle et M. Dennis aient enfin fini leur repas pour fermer [séq. 4]. Jamais Wanda n'est à sa place.

Négativité

Les personnages de cinéma sont généralement dotés d'attributs, de capacités ou de valeurs que le récit va mettre à l'épreuve. À la fin, ils se retrouvent renforcés dans leur statut – à tout le moins, ils ont fait des progrès. *Wanda* tourne résolument le dos à cette forme de dramaturgie. La protagoniste ne cesse en effet d'être dépouillée de ce qui pourrait la définir aux yeux du spectateur, et aux siens propres. Sans foyer, elle abandonne ou perd dès le début sa fonction d'épouse et de mère, puis d'ouvrière. Dès lors, elle devient étrangère aux rôles sociaux ordinairement dévolus à son genre ou à sa classe. Ses rencontres successives avec le représentant, M. Dennis puis le soldat pourraient l'apparenter à une prostituée, mais il n'entre dans ces relations aucune transaction financière explicite. Wanda les suit sans véritable raison. Barbara Loden évide même son



film des nœuds dramatiques les plus évidents : le divorce et la garde des enfants sont concédés sans crise ni discussion ; le vol de l'argent advient dans une ellipse, tandis que Wanda est endormie. Ce n'est donc pas que les malheurs s'accumulent, comme dans le mélodrame, mais que l'expérience tend à s'appauvrir considérablement. Il n'y a, au fond, rien de durable à comprendre, à désirer, à gagner. Il arrive cependant un point où Wanda s'affirme, surmontant son état de déconnexion psychique et affective : lorsque le soldat tente de la violer, qu'elle se débat et lui crie « non » [séq. 9]. Affirmation négative, donc, qui marque cependant son refus d'être une fois de plus utilisée, réifiée.

Rencontre

Occupant l'essentiel du film, la relation qui s'établit peu à peu avec M. Dennis pourrait offrir une issue positive à Wanda. Celle-ci se noue à la faveur d'un malentendu : en entrant la nuit dans un bar pour se rafraîchir, la femme ne comprend pas qu'elle vient de mettre les pieds sur une scène de braquage. Les activités de M. Dennis ne feront guère l'objet d'une discussion ou d'une négociation, même si Wanda en saisit la nature à la lecture des journaux. S'ils apprennent à se connaître, c'est presque de manière incidente. Lorsque M. Dennis l'envoie chercher des hamburgers, il fouille son sac à main [séq. 4]. Après avoir regardé les quelques photographies qui rattachent Wanda à son passé, l'inscrivant de manière fragmentaire dans une histoire conjugale et familiale, il jette le portefeuille à la poubelle. Traitant ses maigres possessions comme des déchets, M. Dennis nie son identité en refusant d'entendre son nom. L'asymétrie de leur rapport se traduit d'ailleurs par la manière dont, pour sa part, elle l'appelle avec une troublante déférence « M. Dennis ». Cette position de dépendance s'inverse provisoirement lorsque

Wanda dit ne pas être capable de mener le plan à bien [séq. 7]. Pour la première fois, M. Dennis s'adresse à elle par son prénom. Néanmoins, elle est alors de l'autre côté de la porte, le lien n'est pas encore direct. Comme Wanda, le spectateur en vient à guetter les signes de tendresse, dans une relation pourtant empreinte d'abus. Non seulement M. Dennis la brutalise quand elle revient en retard avec la nourriture, mais il décide de sa tenue, la façonnant à son goût après l'avoir constamment rabaissée. Aussi la question qu'ouvre le film reste-t-elle entière à la fin : Wanda peut-elle exister autrement qu'à travers le regard que lui renvoient les hommes [Figure] ?

Suivre *Wanda*

Les élèves seront certainement étonnés, voire déstabilisés, par un film qui ne repose ni sur un personnage moralement défini ni sur le développement d'une intrigue. Plutôt que de chercher à les rassurer, la découverte de *Wanda* peut être l'occasion de les interroger sur leurs habitudes et leurs attentes. Un protagoniste doit-il être exemplaire ? Le rôle de la fiction est-il de proposer des modèles de conduite ? Le critère du réalisme pourrait être un moyen de distinguer *Wanda*, qui sait faire place au hasard, à l'indétermination, à l'attente – en accord avec la vie ordinaire. Le manque de motivations explicites des personnages peut également être une source de trouble. Comme l'écrivait la critique américaine Pauline Kael : « En général, il faut avoir quelque chose qui mijote en soi pour être aussi malheureux, mais [Wanda] est si hébétée qu'on ne sait pas ce qui la met dans cet état. Nous ne savons pas pourquoi elle est devenue vagabonde au lieu de rester chez elle avec des bigoudis dans les cheveux [...]. »[1] Si le personnage est opaque, n'est-ce pas d'abord à lui-même ? Qu'est-ce que cela indique de sa condition de femme et de prolétaire ? Enfin, si *Wanda* contrarie les principes de la « fable » au sens aristotélicien (soit « l'agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables qui, par la construction ordonnée du nœud et du dénouement, fait passer les personnages du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur »[2]), n'offre-t-il pas d'autant mieux l'occasion d'une expérience du temps et de l'espace telle que vécue par le personnage ?

1 Pauline Kael, « Wanda », *Chroniques américaines*, Sonatine, 2010, p. 140-141.
2 Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, 2001, p.8.

Tournage
Improviser le cinéma

Étape la plus coûteuse dans la fabrication d'un film, le tournage fait généralement l'objet d'une préparation méticuleuse. Pour Barbara Loden, c'est peut-être avant tout le moyen d'une recherche artistique fondée sur l'improvisation et le lieu d'une expérience existentielle transformatrice.

> « Vous commencez à tourner un film, et quand vous le finissez vous êtes devenue une autre personne »
>
> Barbara Loden

Premiers pas

Entre la découverte du fait divers à la source du scénario [Figure], en 1961, et la réalisation de *Wanda*, il se sera écoulé près d'une décennie. Suscitant l'intérêt de plusieurs compagnies de production, le projet reste dans les tiroirs, faute de budget ou de réalisateur. En 1966, Loden rencontre durant ses vacances Harry Shuster. Président d'une société spécialisée dans l'organisation de safaris, celui-ci n'a aucune connaissance en matière cinématographique, mais il accepte de financer le film à hauteur de 115 000 dollars. La somme est dérisoire, ce qui n'empêche pas Loden de payer l'équipe, très réduite, au tarif syndical. Que *Wanda* semble s'être fait presque par hasard est éloquent. Loden n'a d'abord pas songé à le réaliser elle-même. « Comme c'était mon premier film, j'avais peur que chaque décision ne soit une erreur », confiera-t-elle également[1]. Il faut néanmoins considérer cette déclaration dans sa dimension sociale, et non pas seulement psychologique : en tant que femme, Loden n'a jamais été encouragée à assumer des responsabilités professionnelles importantes ou à diriger des hommes. Le directeur de la photographie Nicholas T. Proferes avouera avoir hésité à travailler avec elle – parce que femme, et actrice. En outre, le nombre de réalisatrices aux États-Unis est à cette époque dérisoire, et plus rares encore sont celles qui ont la possibilité de développer une œuvre. Loden agit presque sans modèle.

Souplesse

Si Hollywood a volontiers colporté l'image de l'artiste visionnaire, dominant le plateau de son autorité, Barbara Loden s'attache pour sa part à composer avec les faibles moyens dont elle dispose, jouant au mieux des contraintes et des hasards. Pour cela, elle s'appuie d'abord sur la polyvalence et la légèreté de son équipe. Elle comprise, ils ne sont que quatre techniciens : Nicholas T. Proferes, qui s'occupe aussi bien de la caméra que des costumes ; Lars Hedman qui, assisté de Christopher Cromin, travaille à la prise de son et à la lumière. Michael Higgins se maquille lui-même. Et lorsque le tournage a lieu près de sa maison, la cinéaste n'hésite pas à passer derrière les fourneaux pour nourrir l'équipe et les acteurs. Ces aspects pratiques ne sont pas sans incidence sur le film. En favorisant la liberté de chacun, ils rendent la création véritablement collective. Le choix d'une caméra 16 mm, d'abord économique, a de la même manière des conséquences esthétiques extrêmement appréciables, puisqu'il offre souplesse et rapidité. La décision de bâtir des scènes avec des non-professionnels participe de ce même désir de laisser une large place au hasard, à l'accidentel, à l'intuition – en somme, au réel dans ce qu'il a d'imprévisible et de bouleversant [Mise en scène].

Ouverture

« Le film lui-même a commencé à grandir et à devenir une entité distincte, très différente du scénario que j'avais prévu. C'était improvisé dans le sens où je ne savais pas exactement ce que j'allais faire, ce que j'allais pouvoir faire, ni même ce que j'étais censée faire », explique Loden[2]. L'incertitude devient ouverture à ce qui arrive. Ainsi de la séquence de coucher de soleil [séq. 5] : le surgissement de l'avion télécommandé n'était aucunement préparé. Alors que bien des cinéastes auraient vu là une nuisance sonore, ruinant à la fois l'atmosphère de la scène et les dialogues, Loden imagine un écho symbolique entre la situation des personnages et ce micro-événement fortuit. Depuis le toit de sa voiture, M. Dennis interpelle l'appareil comme Don Quichotte prend les moulins de la Manche pour des géants. L'avion figure un objectif hors de sa portée : la réussite sociale. Non seulement la cinéaste laisse alors à Michael Higgins le soin d'improviser, dévoilant un aspect inattendu de son personnage, mais elle intègre aussi plusieurs plans sur le pilote et sa famille. La bifurcation n'est cependant pas totale. Toujours sur le capot, M. Dennis se retourne vers Wanda et lui demande pourquoi elle n'a pas de chapeau. Par là, il renoue le fil de la conversation, dont le constat brutal (n'avoir rien, n'être rien) se trouve renforcé par le bruit ambiant.

Situation

Barbara Loden n'a pas demandé aux non-professionnels de jouer un rôle, mais les a inclus dans la fiction pour ce qu'ils sont. Le patron qui refuse d'embaucher Wanda est le vrai patron de l'atelier, de même que la femme qui ouvre alors la porte est sa vraie épouse. Cette dimension documentaire a notamment pour intérêt de montrer des façons d'être, de se tenir, de parler, qu'aucun acteur ne pourrait reproduire. Il y a

1 Michel Ciment, art. cit.

là un grain de réalité, une authenticité uniques. Ces scènes s'organisent à partir de la mise en dialogue d'une situation minimale (Wanda vient demander au glaneur de charbon de lui prêter de l'argent, etc.). Dans la séquence finale, les échanges verbaux sont au contraire largement indistincts. Loden est plongée au milieu d'un groupe qui agit comme il ferait ordinairement : c'est la situation elle-même (une soirée animée dans un bar, probablement en fin de semaine) qui prime. Se détournant d'elle, un long plan en caméra portée remonte une tablée voisine avant de s'attarder sur les musiciens. Si Wanda reçoit bière, cigarettes et hot-dog, sa présence ne produit aucun nœud dramatique, et ne change pour ainsi dire rien au réel. C'est cela qui, paradoxalement, rend la scène si poignante : Wanda s'efface devant nos yeux.

Direction

Loden a évoqué la difficulté qu'elle avait eue à être à la fois devant et derrière la caméra. Cette position d'acteur-cinéaste peut être un moyen de diriger les scènes de l'intérieur, ainsi que l'a avancé Gilles Mouëllic dans son essai *Improviser le cinéma* (Yellow Now, 2011). C'est ce que font de manière exemplaire des auteurs aussi différents que John Cassavetes et Rabah Ameur-Zaïmeche. Par leur présence, ils impulsent une énergie et guident les autres, parfois même en les remettant sur les rails de la scène, comme lorsqu'un non-professionnel oublie son texte ou est envahi par l'émotion. La passivité de Wanda n'autorise pas de telles interventions. Loden travaille plutôt les silences, la gêne ou l'attente. Si l'improvisation est souvent synonyme de prises longues, c'est en fait au montage que les scènes vont prendre consistance. Lorsque le glaneur de charbon raconte sa journée [séq. 2], l'image se concentre sur le visage de Wanda, qui accueille le récit avec distraction. Son expression se referme, signe que ses soucis l'empêchent d'écouter. Elle attend, par politesse envers celui qui vient de lui prêter de l'argent. Mais les derniers mots l'ébranlent tout de même, quand le vieil homme dit qu'il va prendre du bon temps en allant pêcher. Depuis quand n'a-t-elle pas eu l'occasion d'apprécier la vie ? Une telle approche implique dans certaines circonstances de tourner beaucoup. C'est le cas pour la séquence finale, où rien n'était prémédité. Le montage permet alors de condenser la situation autour de quelques gestes (un homme offre, une fois de plus, des choses à Wanda) et expressions (Wanda accepte et s'abandonne).

Jouer avec la caméra

La présence d'une caméra dans l'espace public, et *a fortiori* d'une équipe de tournage, aussi réduite soit-elle, ne manque pas de produire des effets. Lors du repérage de la banque, ou plus tard lorsque les policiers font un cordon de sécurité autour de l'établissement, les regards à la caméra sont ainsi très nombreux. Quelle impression cela fait-il aux spectateurs ? Pourquoi Barbara Loden n'a-t-elle pas cherché à les éviter ? Ces regards s'intègrent-ils à la fiction, ou trahissent-ils seulement les conditions de tournage ? Comment interpréter le fait que Wanda regarde elle aussi l'objectif ? À cet égard, les séquences de voiture sont également intéressantes. Si l'opérateur est parfois installé sur le siège arrière, il est évident qu'un certain nombre de plans ont été faits depuis l'avant, à la place du passager. Le conducteur fixe par conséquent la caméra, jouant même avec celle-ci, puisque Barbara Loden ou Michael Higgins ne peuvent concrètement pas se tenir à cet endroit. Qu'est-ce que cela change, en termes de jeu et de cadrage ? Comment cette proximité affecte-t-elle le spectateur ? En quoi cela produit-il un effet différent d'un champ-contrechamp ordinaire, c'est-à-dire respectant la règle des 180° ? Ce qui pourrait être considéré comme une erreur technique devient, dans la scène de lecture du journal **[séq. 5]**, une forme d'expressivité – en l'occurrence, d'un écart, d'un hiatus, entre M. Dennis et Wanda.

2 Ruby Melton, « Barbara Loden on *Wanda* : 'An Environment That Is Overwhelmingly Ugly and Destructive' », *Film Journal*, été 1971 [notre traduction].

Figure
Femmes en miroir

Pour Marguerite Duras, la « coïncidence immédiate et définitive entre Barbara Loden et Wanda »[1] tenait du miracle. Le rapport entre l'actrice-cinéaste et le personnage est cependant plus complexe, il fait autant d'échos que d'écarts.

Portraits

Au matin du 27 avril 1960, Barbara Loden ouvre le *Sunday Daily News* et tombe sur un fait divers qui retient son attention. « Le braqueur de banque a joué gros jeu. Une balle a réglé son problème. Mais qu'en est-il de sa jolie complice ? »[2] Si l'article nourrira directement le scénario, notamment pour la liste des actions à mener durant l'attaque, la scène de prise d'otages et l'arrivée tardive de Wanda à la banque, ce qui intrigue le plus Loden est alors la réaction de la femme lors de sa condamnation à vingt ans de prison : elle remercie le juge. La cinéaste n'a jamais cité le nom d'Alma Malone, et il est possible que cette dernière n'ait jamais su qu'elle avait inspiré le personnage de Wanda. Mais Loden a bien cherché à la rencontrer, ce que la directrice du pénitencier de Marysville, Ohio, lui a interdit. Par un hasard évocateur, Alma Malone est libérée en avril 1970, quelques moins avant la présentation du film à Venise. Si la tentation est grande de confondre Wanda et Barbara, il ne faut pas oublier que le film est moins un autoportrait qu'une enquête menée par les moyens du cinéma : comment Alma Malone avait-elle vécu pour être ainsi reconnaissante au moment d'être enfermée ? Par ailleurs, le fait d'avoir placé le récit dans une région minière de Pennsylvanie, et non à La Nouvelle-Orléans (où Malone et M. Ansley, le vrai Norman Dennis, se sont rencontrés) ou à Cleveland (où le braquage a eu lieu), a aussi eu des conséquences sur la construction du personnage. Son ascendance et son nom polonais, Wanda Goronski, sont liés à l'histoire de ce territoire.

Échos

Barbara Loden explique s'être appuyée à la fois sur les déclarations d'Alma Malone et sur son propre parcours pour inventer Wanda : « Son caractère est fondé sur ma vie et ma personnalité, et aussi sur ma propre manière de comprendre la vie des autres. »[3] Son mari, Elia Kazan, confirmera à plusieurs reprises ces propos : « Barbara comprenait ce personnage très bien parce que quand elle était jeune elle était un peu comme ça, elle allait de-ci de-là. »[4] Il est cependant évident que Wanda – et *a fortiori* Alma Malone – n'a pas eu accès aux moyens économiques, techniques, intellectuels pour écrire et réaliser un tel film. Celui-ci pourrait donc plutôt être considéré comme une autobiographie potentielle : que serais-je devenue si j'avais continué à vivre dans ce milieu ? Loden note d'ailleurs : « Wanda n'a pas les mêmes données que moi. Je devais être plus intelligente qu'elle. Elle utilise les moyens qu'elle peut. J'en ai utilisé d'autres. »[5] Le rôle de la fiction n'est pas de confondre l'artiste et le modèle, mais d'ouvrir un champ spéculatif : à partir de l'énigme que constitue la réponse d'Alma Malone au juge, Loden conçoit une figure ouverte aux résonances entre sa vie et celle d'une inconnue dont elle se sent solidaire. En quoi cette absence à soi, ce sentiment de nullité me regardent-ils aussi ? *Wanda* devient le site d'une mise en partage des expériences de domination et d'aliénation. L'incarnation n'a pas pour but de s'approprier une histoire, mais d'éprouver ce qu'il y a de commun dans le fait d'être identifié comme femme. Le particulier peut à

Une actrice

En 2003, alors qu'elle venait de contribuer à la ressortie du film en salles (avant son édition en DVD l'année suivante), Isabelle Huppert expliquait : « Dans *Wanda*, je n'ai pas pu m'empêcher de voir aussi la métaphore du milieu du cinéma et de la relation de Barbara Loden avec Kazan. Le bandit et sa complice, comme le metteur en scène et son actrice. Où l'on est à la fois soumise et exigeante, intouchable et consommable, tandis que les hommes – les metteurs en scène – sont des petits gangsters. Le tout dans un contexte de contrebande. Au cinéma, il y a ce qu'on dit officiellement et par en dessous. Barbara Loden parle extraordinairement bien de l'aspect hors-la-loi du cinéma. »[1] Dans quelles scènes M. Dennis semble-t-il diriger Wanda ? Est-ce que cela marque une évolution dans leur relation ? L'homme n'entend pas seulement contrôler ses faits et gestes, en lui faisant répéter le braquage – d'une manière d'ailleurs bien dérisoire (« 1. Aller jusqu'à la maison. 2. Aller jusqu'à la porte. Etc. »). Il ne cesse aussi de commenter son apparence, et en particulier sa coiffure, qu'il entend remodeler. Il pourrait être intéressant à cet égard de comparer *Wanda* à *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), sans doute la transposition cinématographique la plus saisissante du mythe de Pygmalion et Galatée. Enfin, il faut signaler que Loden, qui a été dirigée par Kazan, a peut-être subverti à sa manière le rapport entre cinéaste et actrice en puisant dans la garde-robe de son mari pour habiller Michael Higgins.

1 Anne Diatkine, « Une apparition nommée “Wanda” », *Libération*, 19 août 2016.

1 « L'Homme tremblant – conversation entre Marguerite Duras et Elia Kazan », *Cahiers du Cinéma* n° 318, décembre 1980.
2 C'est à Nathalie Léger que l'on doit d'avoir identifié l'affaire. Cf. *Supplément à la vie de Barbara Loden*, P.O.L, 2012, p. 80-81.
3 Cité par Nathalie Léger, p. 31.
4 « L'Homme tremblant », art. cit.
5 Michel Ciment, art. cit.

cette condition être perçu comme un effet des structures sociales, et marquer le début d'une chaîne de reconnaissance, dont le livre de Nathalie Léger serait par exemple un autre maillon. Enfin, il faut ajouter que Loden s'inscrit dans une longue lignée, qui remonte au moins à Gustave Flaubert (« Madame Bovary, c'est moi »), lorsqu'elle dit : « Je crée chaque chose à partir de mes propres expériences. Tout ce que je fais, c'est moi. »[6] Elle affirme par là, au même titre que les artistes masculins, la valeur de son point de vue, et sa dimension universelle.

> « Pourquoi vous être attribué le rôle [de Wanda] ? — Parce que personne d'autre ne pouvait le jouer »
>
> Barbara Loden à Michel Ciment

Réflexions

Ce processus de réflexion et de diffraction apparaît dans la trame même du film, au gré de trois scènes de miroir. À chaque fois, un double face-à-face s'établit : entre Wanda et son reflet, et entre Loden et le personnage qu'elle incarne. Une lecture symbolique semble s'imposer. Le premier miroir, brisé, renvoie à l'image que Wanda a d'elle-même, incomplète et fissurée par son départ [séq. 4]. Le deuxième est entouré de bouteilles d'alcool, de paquets de cigarettes et de chewing-gums, si bien que la femme paraît elle aussi un produit de consommation – et peut-être s'apprête-t-elle justement pour mieux s'offrir à l'inconnu derrière le comptoir [séq. 4]. Le troisième, enfin, accompagne les encouragements de M. Dennis, qui la convainc qu'elle est capable de faire le coup et ainsi de « devenir quelqu'un » [séq. 7]. En se tenant derrière elle et en lui serrant les bras, l'homme la maintient droite, comme un tuteur. La seule image pleine, intègre, de Wanda se révèle l'indice de son incomplétude en tant que sujet. Comme le dit Loden : « Les femmes trouvent leur identité avec un homme. Wanda ne peut survivre qu'avec un homme et en s'accordant à son ambition. Elle pense ne pas pouvoir vivre autrement. C'est une attitude très répandue chez les femmes, du moins en Amérique. »[7] Pour autant, ce sont aussi des occasions de prendre un temps pour soi. C'est particulièrement le cas dans le bar, où ces instants de contemplation s'opposent discrètement à l'agitation du voleur. Wanda et Loden ralentissent la scène, la font exister par-delà les nécessités dramatiques en ouvrant un espace de subjectivation – aussi précaire et contesté soit-il –, dans lequel le personnage se ressaisit de son image et de son histoire. Ce n'est pas sans raison que le personnage témoigne alors de ce qu'il ressent, de ce qu'il veut ou non.

À tour de rôle

Wanda offre une traversée accélérée des principaux rôles sociaux laissés aux femmes : la mère au foyer, l'ouvrière, la prostituée, la sainte. Ce passage en revue s'accompagne d'un comique discret, qui tient à la puissance des ellipses : à peine a-t-elle traversé Holy Land que Wanda a le ventre arrondi, comme si elle avait été visitée par le Saint-Esprit [séq. 7]. La scène fait suite à la transformation non moins rapide et étonnante de Wanda en jeune mariée [séq. 6]. À la sortie du centre commercial, elle est vêtue d'un pantalon, d'un débardeur et d'une coiffe ; sur les ordres de M. Dennis, elle se retrouve bientôt à l'arrière de la voiture avec une robe blanche. Quand elle enfile les escarpins (volés) sur le bord de

la route, la tenue de noce est complète. Cette versatilité des rôles peut être mise en parallèle avec le cycle de production et de consommation des habits. En effet, le film en montre chaque étape : visite d'un atelier de confection, d'une galerie marchande, avec ses mannequins qui narguent Wanda, changements de toilette puis mise au rebut dans une benne. Si l'habit fait la femme, il n'est donc pas sûr qu'elle échappe à l'obsolescence. Il faut encore noter que le film suggère dès son entame la dimension performative de la féminité. En se promenant avec ses bigoudis, le personnage déplace en effet dans l'espace public ce qui devrait rester de l'ordre de la préparation intime : tout le monde peut alors constater qu'avoir une « apparence féminine » exige du temps, de l'argent et du travail, et n'est donc pas « naturel ».

6 Cité par Nathalie Léger, p.31.
7 Michel Ciment, art. cit.

Mise en scène

VIDÉO EN LIGNE

Prises directes

Le choix de travailler avec Nicholas T. Proferes, opérateur et monteur formé auprès des pionniers du cinéma direct américain Richard Leacock et D. A. Pennebaker, a été décisif dans la conception si singulière de *Wanda*.

Improvisation

Tourné sans storyboard ni répétition, *Wanda* a profité de rencontres et de circonstances inattendues pour nourrir son récit [Tournage]. Ainsi, le rôle du père de M. Dennis a été confié à un homme vivant dans un « asile de vieillards », qui s'est porté volontaire suite à une défection de dernière minute. L'improvisation devant la caméra s'impose comme méthode de création, en particulier pour les scènes avec les non-professionnels. Cela distingue l'approche de Loden de celle de John Cassavetes, acteur-cinéaste auquel elle a été comparée. L'auteur de *Faces* (1968) ou *Husbands* (1970) procédait en effet à de longues répétitions en amont du tournage, pour ensuite enregistrer les situations dans la durée. Dans les deux cas, le ratio pellicule imprimée/prises montées est important. Pour *Wanda*, 15 à 20 heures ont été tournées. Comme l'explique Loden : « On gâche beaucoup de pellicule car on ne peut pas faire répéter les gens que cela inhiberait. »[1]

Lumière

Pour les mêmes raisons, auxquelles il faut ajouter une recherche d'économie, l'équipe a peu fait usage de lumières additionnelles. Pour la séquence finale du bar, les ampoules existantes ont été remplacées par d'autres plus puissantes. Les visages peuvent se trouver à contre-jour, ou entourés d'un halo. L'arrière-plan se révèle particulièrement sombre. Dans le cas de la scène au cinéma, Proferes a joué au maximum de la sensibilité de la pellicule. Seul le personnage à l'écran, qui chante « Ave Maria », se détache quelque peu, flottant au-dessus de Wanda tel un mirage ou un miracle. Le grain de l'image s'avère très épais – trop même, selon Loden. Le film s'approche alors des limites du perceptible – même lorsque les lumières se rallument dans la salle, l'action se devine plus qu'elle ne se voit. *Wanda* n'en fait toutefois pas une règle, et peut aussi aborder les contrastes d'une manière plus maîtrisée, voire parfois conventionnelle. Lorsque le coffre de la banque est ouvert [séq. 8], le plan saisit l'apparition progressive du visage suant de M. Dennis, qui passe de l'ombre à la lumière. La longue focale transforme les barreaux en larges bandes noires, qui barrent et emprisonnent le personnage. Lorsque celui-ci se prépare à sortir du bar qu'il vient de cambrioler, un effet similaire est produit par les phares d'une voiture de police et les lamelles du store – cela pouvant encore une fois évoquer des images de film noir des années 1940.

Action

Lors des vols sur le parking du centre commercial, la caméra portée permet une mise en place minimale et une proximité avec l'acteur. Proferes a simplement indiqué à Michael Higgins qu'il le suivrait d'une voiture à l'autre. Le mouvement de caméra prolonge également le geste, le panoramique menant jusqu'au coffre où M. Dennis dépose les costumes. Cette manière de tourner sur le vif, et sans nécessairement multiplier les prises, peut entraîner un certain nombre de problèmes techniques. La scène entre M. Dennis et son père [séq. 7], durant laquelle ce dernier improvisait un « dialogue excellent » selon Loden, a dû être modifiée au montage car le vent rendait les paroles inaudibles. C'est alors le décor, avec ses innombrables citations des évangiles, qui se charge de porter la condamnation du vieil homme vis-à-vis des actions de son fils. Plutôt que de ne conserver que les éléments techniquement « réussis » ou « corrects », Loden compose avec le ratage, l'erreur, l'approximation – en somme, un matériau vivant, qui porte la trace de ses conditions aléatoires de fabrication. D'où également des faux raccords : Wanda ne porte pas son faux ventre lorsqu'elle s'introduit chez le directeur de la banque [séq. 8], car le début de la scène a été coupé en raison d'une difficulté matérielle. Elle le porte néanmoins au moment du départ en voiture. Encore une fois, il ne faut en déduire aucune règle générale : le braquage de la banque fait au contraire l'objet d'un découpage important, avec des changements d'axe et d'échelle très marqués, combinant à la fois les effets de réel de la caméra portée et une approche plus expressive de l'espace grâce au cadrage (le revolver en amorce, par exemple).

1 Michel Ciment, art. cit.

Entre deux eaux

Le patron de l'atelier l'appelle «*lover*», celui d'un bar «*blondie*». Quant à M. Dennis, il refuse de connaître son prénom. Wanda est rarement considérée comme un sujet par les autres. La mise en scène rend sensible ce manque d'égard, à travers le motif du déplacement.

Perdue

Wanda flotte, certes, mais est tout aussi disposée à s'arrimer à quiconque lui prête attention. C'est le cas avec le représentant, M. Dennis et la bande d'amis, à la fin, dans le bar. Pour autant, elle ne cesse pas d'être en retrait, à la marge, en retard. Son inscription dans l'espace physique et dans le plan est rarement évidente. Dans la scène du motel, elle est recroquevillée à l'arrière-plan, en partie cachée par le drap, lorsque l'homme tente de partir sans bruit. C'est encore le cas lorsque M. Dennis et un de ses amis discutent du braquage de banque [séq. 5]. En l'occurrence, son effacement est paradoxal : les hommes parlent comme si elle n'était pas là, mais le spectateur ne peut manquer d'être étonné par sa position. En outre, sa tenue claire la détache nettement dans cet environnement sombre. Un gros plan la montre en train d'écouter, avant qu'elle ne ferme les yeux. Souhaite-t-elle faire croire qu'elle n'entend rien de ce qui se trame, ou se retire-t-elle en elle-même pour ne pas envisager ce que la présence du revolver implique ? Durant la séquence finale, quand elle se retrouve perdue au milieu des rires et des discussions, l'ombre rend son visage encore moins expressif. Bien souvent, Wanda paraît être une figurante dans le film des autres.

Encadrée

Le corps de Wanda est dès le début contraint : le canapé sur lequel elle dort est trop petit et visiblement inconfortable. Mais c'est par le surcadrage que cette pression s'exprime le plus nettement. Lors de sa visite à l'atelier [séq. 3], elle se poste dans un premier temps derrière une cloison vitrée. Le patron ne la remarque pas, comme si elle était transparente. Une fois invitée à entrer, elle demeure sur le seuil, coincée entre la porte et la paroi, ce qui prolonge la distance déjà introduite par les croisillons des vitres. Durant la visite du centre commercial [séq. 3], les mannequins et des éléments de mobilier enserrent sa silhouette, plus frêle et moins apprêtée. Le cadrage construit toutefois une forme de continuité : elle est, en un sens, intégrée à la vitrine, comme un autre corps féminin consommable. Ambivalence du surcadrage : Wanda est toujours à la fois dedans et dehors. Cela est parfois un moyen pour elle de marquer une hésitation, un recul. Quand M. Dennis lui ordonne de participer au braquage, Wanda se tient entre la chambre et la salle de bain, où elle trouvera un temps refuge – la seule « pièce à soi » qu'elle aura. Les portes permettent également à Barbara Loden de susciter une attente et de dramatiser discrètement les entrées de champ – par exemple au tribunal, où Wanda, arrivée en retard, se glisse dans le dos de son mari, qui déverse ses reproches. Il faut signaler que le surcadrage est aussi utilisé de façon expressive par rapport à M. Dennis : les lamelles des stores et les grilles du coffre-fort, déjà évoquées, mais aussi les barreaux du lit renvoient à sa crainte de retourner en prison.

« Barbara Loden représente dans ce film [...] une femme qui flotte à la surface de la société, ici ou là, au fil des courants. »

Elia Kazan

Flux

Avant d'entrer dans le tribunal, Wanda attend sur le trottoir [séq. 2]. Tourné en longue focale depuis l'autre côté de la route, le plan en fait le centre, brouillé, parasité, de l'attention. La mise au point est faite sur elle, mais des voitures ne cessent de s'interposer. Sa tête dépasse à peine des capots. L'impression est d'autant plus curieuse qu'il est difficile de savoir ce qu'elle fait là exactement. Lors de la séquence finale, des mains, des verres et des pichets de bière, des cigarettes passent constamment devant son visage, conséquence notamment de l'axe de prise de vues, en contre-plongée. Wanda n'accompagne plus le flux, mais impose une fixité – comme une pierre qui sombre. La fuite dans les bois [séq. 9], filmée en longue focale, fonctionne à l'inverse sur l'opposition entre le mouvement de Wanda et la trame de la végétation, qui la retient, l'encercle, jusqu'à ce qu'une trouée lui offre un aperçu du ciel.

Hors d'elle

« Déplacée » par le cadrage et le découpage des scènes, Wanda l'est aussi par le montage, qui entrecoupe sa trajectoire avec celle d'autres personnages, sans que le lien soit toujours évident de prime abord. En résulte sa minoration, voire son exclusion.

À la marge

Le montage de *Wanda* se caractérise par des coupes brutales, qui tantôt désorientent, tantôt compressent le temps. Il arrive aussi que les raccords excluent la protagoniste, la plaçant d'une certaine manière hors de son propre film, de sa propre histoire. Ainsi, après un très long plan montrant Wanda traverser un paysage minier, nous découvrons une voiture s'approcher rapidement de l'avant-plan. La couleur du sol suggère une continuité géographique, mais rien n'indique le lien entre la femme et les passagers du véhicule. Le point de vue n'est pas limité à celui de Wanda, comme semble l'indiquer le titre. Très vite, d'autres perspectives font irruption. La scène du tribunal est à cet égard exemplaire. Davantage que l'hésitation de Wanda, c'est l'attente du juge et du mari qui va être représentée. Cela laisse le temps à l'homme de se plaindre, et surtout de parler de son épouse en son absence. De fait, elle a déjà été remplacée par quelqu'un assumant les fonctions domestiques avec plus de rigueur.

Séparation

Après deux panoramiques accompagnant la voiture de M. Dennis puis celle de Wanda, des travellings latéraux effectués depuis un autre véhicule permettent de continuer à les suivre [séq. 8]. Des raccords de regard confirment la proximité, en même temps qu'un attachement nouveau, plus tendre. Wanda sourit derrière son volant, M. Dennis lui fait signe. Puis des voitures s'interposent, le trafic se densifie et la possibilité du champ-contrechamp est rompue. Un faux raccord marque cette distance : Wanda s'arrête à hauteur d'une automobile qui se révèle ne pas être la bonne. En plan subjectif, nous voyons le conducteur inconnu. Puis nous revenons à M. Dennis, tourné vers l'arrière, qui ne voit personne arriver. La fluidité est rompue, la caméra n'est plus dans le mouvement mais adopte une position fixe et surplombante au moment où Wanda se fait arrêter après un demi-tour. Des gros plans sur la montre et le visage de l'homme témoignent de son inquiétude. Un montage alterné renforce la distance du couple : M. Dennis a décidé de faire le braquage malgré tout, quand Wanda est coincée avec un policier. Une nouvelle fois en retard, cette dernière ne peut être que la témoin affligée d'un événement qui s'est finalement passé sans elle.

Figée

Barbara Loden avait tourné une autre scène de fin, durant laquelle Wanda était arrêtée par la police. Elle n'a finalement pas jugé celle-ci nécessaire. Pour la cinéaste, « cela n'aurait rien changé : elle est déjà en prison »[1]. Comment peut-on interpréter la dernière séquence ? Que pourrait-il se passer ensuite ? Correspond-elle à une fin ouverte ou marque-t-elle pour le personnage un point de non-retour ? Comment interpréter cette image finale à l'aune du genre du portrait (pictural, photographique ou cinématographique) ? Capte-t-elle une vérité particulière du personnage ? Alors que le montage est très elliptique, cette suspension peut étonner. Y a-t-il là une contradiction ? L'arrêt concerne-t-il avant tout le récit ou Wanda elle-même ? La musique continue en effet comme avant. Ce serait alors l'image d'une femme gelée, insensible au monde. Outre son propre malheur, elle porte la culpabilité de la mort de M. Dennis, qu'elle croit liée à son retard et non à une mauvaise préparation. L'arrêt sur image final est un procédé popularisé par la fin du premier long métrage de François Truffaut, *Les Quatre Cents Coups* (1959), et fréquemment repris dans le cinéma américain des années 1960 et 1970. C'est le cas par exemple pour un autre film conçu comme un portrait de femme(s), *Girlfriends* de Claudia Weill (1978), tourné lui aussi dans une très grande indépendance. Dans ces deux films, les personnages féminins sont pris dans tant de contradictions sociales que le récit ne peut mener qu'à une forme d'irrésolution.

1 Michel Ciment, *art. cit*

Échos burlesques

Aussi terrible et intransigeant soit-il, le film est également traversé par des moments de comédie, qui tiennent à la fois aux situations et au jeu de Barbara Loden. Wanda ne serait-elle pas une petite fille dépressive de Charlot ?

Costume

Charles Chaplin a fixé dans l'imaginaire mondial la figure du vagabond. C'est d'ailleurs ainsi que son personnage est désigné dans les génériques originaux : « *The Tramp* ». Le plan de Charlot s'éloignant seul sur une route de campagne est devenu iconique. Wanda partage cette condition d'errante. Soumise aux aléas de la précarité, elle tente de se débrouiller comme elle peut mais est finalement ramenée à une solitude fondamentale. Entretemps, toutefois, elle subit un changement de statut radical : sans avoir rien demandé, elle devient la complice d'un voleur. C'est un trait fréquent des comédies de Chaplin. Dans *Les Lumières de la ville* (1931), la relation du protagoniste avec un millionnaire le fait sans cesse passer de la misère à la richesse. Dans *Les Temps modernes* (1936), Charlot est pris pour un leader révolutionnaire quand, après avoir ramassé un drapeau, il est soudain rejoint par une manifestation ouvrière. Les exemples sont multiples, et prouvent à chaque fois que les rôles sociaux s'enfilent comme des costumes. Si Wanda ne s'habille pas en gangster, ses changements de tenue sont significatifs, en ce qu'ils confèrent à la performance de genre une dimension parodique (la jeune épouse, la femme enceinte).

Quiproquo

Elle-même se méprend vis-à-vis de M. Dennis, qu'elle imagine être un serveur. Leur rencontre est certainement la séquence la plus profondément comique du film [séq. 4]. Les nécessités de chacun (trouver un refuge pour elle ; braquer une caisse pour lui) entrent en contradiction sans pouvoir faire l'objet d'une explicitation. Le malentendu grossit, alors que le spectateur est placé à l'intersection des deux points de vue, s'amusant des différences entre apparence et réalité. Assise au comptoir, Wanda commande un verre. M. Dennis interrompt sa tentative d'ouvrir la caisse pour la servir – jouant, avec brusquerie, le rôle qui lui est attribué. Le plan insiste en même temps sur la présence saugrenue du véritable patron, ligoté au sol. De la même façon, la serviette qui aurait pu servir à essuyer les mains de Wanda se révèle être utilisée comme bâillon. Mais l'ironie atteint son comble quand la femme confie au cambrioleur en pleine action qu'elle vient d'être victime d'un larcin. La tension comique de la scène naît enfin d'un contraste rythmique, entre l'urgence et la nonchalance. Wanda, qui n'a encore jamais eu l'occasion d'échanger avec quelqu'un, commence à parler dans les circonstances les moins opportunes.

Corps

Face à M. Dennis mutique, Wanda se réjouit de déguster un plat de spaghettis. La frêle jeune femme fait preuve d'une gloutonnerie surprenante – là encore, il est possible d'y voir la reprise discrète d'un trait burlesque, les excès corporels. Il en va de même à la fin, quand elle engloutit un hot-dog tandis qu'un homme lui offre cigarette après cigarette. Au contraire, la nervosité de M. Dennis se traduit par un évidement : il déguste ses hamburgers sans le moindre condiment et avale surtout du paracétamol. Le corps de Wanda, écrasé par l'immensité du paysage ou les surcadrages, est ainsi traversé par des sursauts de vitalité. C'est également le cas lorsque le représentant de commerce la fuit [séq. 3]. Une micro-course-poursuite se met en place. La drôlerie de la scène tient à la fois aux difficultés pratiques (enfiler sa chemise, rassembler ses affaires…) et à des effets de surgissement (Wanda déboulant dans l'encadrement de la porte pour lui demander de l'attendre). Elle court ensuite vers la voiture, mais du mauvais côté, et doit se reprendre. La scène s'achève par un gag cruel : abandonnée près d'un stand, la femme reçoit une glace dont elle ne sait que faire. Enfin, autre élément burlesque : Loden joue de la proximité de la caméra dans la voiture pour créer des contrepoints expressifs qui vont jusqu'à la grimace.

> « La vie est une tragédie quand elle est vue en gros plan, mais c'est une comédie en plan d'ensemble »
>
> Charles Chaplin

I am Wanda (1980) © Criterion Collection

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

Séquence
Sans horizon [00:01:38 – 00:05:10]

Glisser de la description d'un paysage à la présentation des personnages est un procédé courant dans la fiction réaliste, qui permet d'ancrer le récit dans un milieu particulier. *Wanda* étonne toutefois par le contexte qu'il dépeint, rarement montré dans le cinéma américain, ainsi que par la nature des relations qu'il suggère.

Hostilité

Un long panoramique balaye, de droite à gauche, un paysage difficile à identifier. Une sombre rocaille forme un monticule au centre du cadre et une crête à l'arrière-plan, évoquant le cratère d'un volcan [1]. Le ciel, lourd de nuages, occupe le tiers supérieur de l'écran, sa blancheur contrastant avec le sol. L'horizon est largement bouché. Au fil du mouvement de caméra, des indices d'activité apparaissent : la pointe d'une *dragline*, un engin d'excavation utilisé dans les mines à ciel ouvert ; un sillon routier ; des bruits de machine. Toutefois, il n'y a encore aucune présence humaine. Le second plan introduit la source du fracas : de lourds véhicules, parmi lesquels un camion rouge et une tractopelle jaune [2]. Premières taches de couleur. À cette échelle, les corps sont minuscules. Le troisième plan inscrit les cheminées d'une usine dans le prolongement de la façade d'une maison [3]. Le grondement est toujours aussi assourdissant, preuve de la contiguïté des lieux. La porte s'ouvre, un chien sort. Nous sommes passés du désert à la vie.

Abîme

Une vieille dame regarde fixement par la fenêtre, un chapelet à la main [4]. En arrière-plan, une photographie encadrée et une croix baignée par la lumière d'une bougie font songer à un autel, probablement dédié à l'époux défunt. La femme incarne une attente sans objet : l'homme ne reviendra plus. Le bruit n'a pas diminué : le foyer et le chantier sont intriqués, il n'y a pas de lieu de repos, pas de refuge hors de la sphère de production. Un raccord dans l'axe élargit le cadre, tout en le barrant par l'effet d'une porte vitrée [5]. Un drapeau américain se superpose au visage de la dame – autre symbole, avec les éléments religieux, voué à revenir pour témoigner du cadre culturel. Un nourrisson hors champ se met à pleurer, tandis qu'un enfant rejoint la grand-mère. Deuxième raccord dans l'axe : une femme de dos, au réveil, courbée et décoiffée [6]. L'espace est progressivement déplié, laissant deviner la promiscuité. Il n'y a pas de séparation nette entre les pièces collectives et les pièces intimes, ou entre les chambres elles-mêmes. La porte vitrée produit par ailleurs une symétrie entre la grand-mère et la mère : dans un monde figé, l'une semble l'avenir de l'autre. Le nourrisson, sur son lit, est filmé en plongée [7]. De façon significative, le cri est la première expression verbale du film.

Croisement

Après une ellipse, la mère entre dans la cuisine avec son enfant dans les bras. Les pleurs ont cessé, mais le bruit des machines les poursuit toujours. Une inscription au feutre sur la porte du réfrigérateur suggère sa vétusté, et fait peut-être écho à la précarité des êtres («*Hold*» : «tenir», tenir le coup) [8]. La caméra accompagne les déplacements de la femme, qui prépare la table du petit-déjeuner. Un panoramique de gauche à droite saisit l'entrée du mari dans la cuisine. En contre-jour, celui-ci se saisit de sa veste, marque une pause le temps de regarder sa compagne, hors champ, puis sort du cadre par la droite sans un mot. Toujours dans le même plan, un panoramique vers la gauche permet de revenir à la femme. Première réplique, qui restera sans réponse. En contrechamp, le mari sort sans dire un mot, mais en claquant la porte [9]. Un panoramique révèle la présence d'une personne endormie dans un canapé [10]. Retour à l'épouse [11]. Premier champ-contrechamp, mais là encore, cela tourne à vide : il n'y a plus personne pour renvoyer le regard. L'espace continue d'être caractérisé par l'enchevêtrement des fonctions : le salon et la cuisine se confondent presque. La proximité des corps n'entraîne aucun échange. Au contraire, la scène accumule les évitements, les raccords problématiques.

Circularité

Wanda émerge lentement des draps. Sa sœur lui demande de se lever [11]. Les pleurs du nourrisson reprennent. La tête appuyée contre la main, Wanda suppose que le mari est en colère à cause de sa présence [12]. Les champs-contre-champs entre les deux sœurs n'amorcent pas un dialogue, mais produisent une opposition : l'une est debout, dans la pénombre ; l'autre est couchée, éclairée par la lumière du dehors. L'une s'attelle déjà au travail domestique ; l'autre peine à se réveiller. Le cadre se resserre sur Wanda, filmée en gros plan [13]. Le découpage s'ordonne dès lors à partir de son point de vue. Une vue subjective montre les véhicules aperçus lors du deuxième plan. Les rideaux, en bordure latérale de cadre, sont (outre un très léger reflet lié à la vitre) le seul élément de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur [14]. Les machines semblent pratiquement dans le salon. Cette vue est par ailleurs sensiblement identique à celle que doit avoir la grand-mère. La scène repose donc sur un effet de circularité. Après avoir traversé toute la maison, nous revenons en un sens au point de départ : l'envahissement du foyer par l'exploitation minière, cause à la fois de violence sonore et de distraction visuelle (au moins pour l'aînée). La présentation des trois femmes joue constamment de l'analogie et du décalage : veille/réveil ; intérieur/extérieur ; mobilité/immobilité. Rien n'indique l'existence d'un sentiment de solidarité ou de compassion qui les rapprocherait. Un paradoxe se fait jour : la proximité des corps n'empêche en rien l'isolement de chacune. Retour à Wanda, dans la continuité du treizième plan [15]. Elle devient le personnage central. Léger zoom arrière, cadrage frontal. Elle grimace, dérobe son visage à la caméra. L'intimité de la situation ne débouche sur aucune érotisation du corps de l'actrice-cinéaste. Le prosaïsme l'emporte, renforcé par les sanglots du bébé hors champ et le soupir de mal-être de Wanda [16]. Le plan se prolonge. Avant une coupe sèche, la séquence s'achève sur l'impression d'un personnage qui n'a pas son espace dans la maison, ni sa place dans la famille.

Genre
Romance criminelle

Un couple en fuite, l'illégalité comme seule issue, l'amour brisé par la société : le cinéma américain a souvent mythifié les romances criminelles. Barbara Loden en livre pour sa part une version nue, qui se révèle le versant masculin de l'aliénation sociale.

Idéologie

Contrarié quand une victime le décrit dans la presse comme « le genre que l'on ne remarque pas », M. Dennis esquisse un sourire à l'évocation du couple qu'il est censé former avec Wanda. Si cette dernière se récrie, l'homme paraît d'emblée séduit par l'idée d'une union criminelle – alors même qu'il n'a fait preuve d'aucun attachement envers Wanda. Cela se comprend : ses forfaits s'inscrivent soudain dans un imaginaire populaire relayé par les faits divers et magnifié par le cinéma. Norman Dennis n'a pas tourné le dos au rêve américain, il en serait même l'un des plus pathétiques apôtres. « Si tu n'as rien, tu n'es rien. Tu peux aussi bien être mort. Tu n'es même pas un citoyen des États-Unis », déclare-t-il, non dans un accès de lucidité critique, mais pour inciter Wanda à adhérer à un modèle faussé de réussite. Il tentera également de prouver sa valeur aux yeux de son père en lui donnant de l'argent, ce que celui-ci refusera pour des raisons morales. Le film n'oppose cependant pas la cupidité du fils et la foi du père, mais suggère que l'idéologie américaine est le fruit d'une alliance entre la Bible et le capital. La bannière étoilée et les symboles religieux ne cessent de se répondre. La présence marquée d'une statue de la Vierge lors de la prise d'otages est d'autant plus significative que la banque évoque,

© Les Films du Camélia

avec ses colonnes et sa haute façade, un temple. La réussite économique est un impératif moral, et pour M. Dennis, le seul moyen d'être digne. M. Dennis incarne un double échec – à se conformer, mais aussi à sortir de ce cadre de référence qui ne génère chez lui que le dégoût de soi.

Démythification

Wanda entretient avec l'action délictueuse ou criminelle un rapport distant, non dénué d'humour. M. Dennis remonte la rue à la recherche d'une voiture dont la portière n'aurait pas été verrouillée. Plutôt que d'épouser son point de vue, la caméra le suit depuis le siège passager du véhicule qu'il va dérober, comme s'il était incapable de voir l'évidence et que la mise en scène devait en quelque sorte l'attendre. Après qu'il a court-circuité l'allumage, Wanda lui demande avec une simplicité tout aussi désarmante pourquoi il n'utilise pas la clé, qui était derrière le pare-soleil. Si ses efforts sont vains, ses butins semblent également bien maigres. Il ressort d'une station-service avec un pack de bières et deux bouteilles de whisky, sans qu'on sache s'il vient de faire des courses ou un vol à main armée. Sans habileté particulière, Norman affiche tout au plus un sens de l'opportunisme. Son seul plan élaboré se révèle un fiasco complet – sans Wanda, il aurait été neutralisé dans la maison du directeur, et il se fait repérer par la police suite à une grossière erreur de timing. Qu'il soit surnommé « *the bank bandit* » lors des informations télévisées ne fait qu'accroître l'écart entre ce que montre le film et ce que racontent les médias, bien plus prompts à la mythification.

Banalité

Le genre de la romance criminelle suit deux voies principales. L'une est romantique et s'attache à des couples confrontés à l'injustice et demeurant unis jusque dans la mort – *Les Amants de la nuit* (Nicholas Ray, 1949) ou *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967). L'autre dresse plutôt le portrait de psychopathes lancés dans une course destructrice – *Les Tueurs de la lune de miel* (Leonard Kastle, 1970) ou *Tueurs nés* (Oliver Stone, 1994). *Wanda* n'obéit à aucun de ces schémas, se refusant à l'héroïsation comme à la fascination morbide. Barbara Loden ancre le personnage dans une quotidienneté blafarde – chambres d'hôtel rudimentaires, costumes fatigués, front baigné de sueur. Michael Higgins, qui se collait lui-même chaque matin une fausse cicatrice sur la tête, incarne parfaitement l'impuissance et la nervosité d'un homme sans perspective, qui a déjà subi l'humiliation de la prison. Le film le plus proche de *Wanda* à cet égard est peut-être *River of Grass* de Kelly Reichardt (1994), dont les héros fuient un meurtre qu'ils n'ont en réalité pas commis, Bonnie et Clyde délavés errant de motel en motel.

Regards
Féminin, féministe ?

Coïncidant avec la deuxième vague du féminisme et la reconnaissance critique et commerciale d'un « cinéma de femmes », la sortie de *Wanda* a d'abord suscité des réactions contrastées. Depuis sa redécouverte au début des années 2000, le film est unanimement considéré comme une proposition politique et esthétique radicale.

> « Le film n'a rien à voir avec la libération des femmes »
>
> Barbara Loden

À chaud

Dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Nathalie Léger résume ainsi l'accueil fait à *Wanda* : « [L]es féministes ont détesté. [...] Elles se sont insurgées. Quoi ! Une femme passive, soumise au désir d'un autre, et qui a l'air de prendre plaisir à son asservissement ! *Don't show women in such a bad way!* Elles voyaient dans Wanda une femme de l'indécision, de l'assujettissement, incapable d'affirmer son désir, qui ne portait aucune revendication, ne créait même pas de contre-modèle militant, pas de prise de conscience, pas de nouvelle mythologie de la femme libre. Rien. »[1] S'il est vrai que Pauline Kael a pu caractériser la protagoniste avec dureté (« [Elle] est doublement déprimante – une vraie loque aux cheveux filasse. Cela fait d'elle une sorte de non-personnage »[2]), le film n'a en réalité pas été rejeté d'un bloc. Outre la passivité de Wanda, deux aspects ont été essentiellement perçus comme des limites. D'une part, la conclusion dépressive, aporétique. Ainsi, Marion Meade écrit : « Barbara Loden arrive au nœud du problème, à savoir : où aller après avoir rejeté la seule vie que la société permet ? Et une fois qu'une femme a acquis sa liberté, que peut-elle en faire ? Les réponses : nulle part et rien. »[3] D'autre part, la trop grande particularité d'une situation qui imposerait une lecture de classe davantage que de genre. Pour Maryse Holder, « [n]ous ne devons pas oublier que toutes les femmes, quelles que soient leur condition économique ou leur race, partagent l'humiliation psychologique d'être considérées comme doublement éloignées de Dieu. »[4]

Reconnaissance

Programmé en 1972 durant la première édition de l'International Festival of Women's Cinemas de New York, et en 1980 à l'occasion d'un événement « Femme et cinéma » à l'Edinburgh International Film Festival, *Wanda* a tout de suite été reconnu comme un « film de femme » important. C'est plutôt sa dimension politique qui a fait débat. Si la trajectoire du personnage ne correspond pas à une logique d'émancipation, le geste féministe du film a été perçu au niveau même de sa fabrication, dans la relation entre Loden et Wanda. Selon Emily Bahr-de Stefano, « [le film] évoque une expérience particulière, pas du tout positive, mais qui, en étant montrée d'une manière aussi austère et honnête, devient en soi source de pouvoir. Il n'y a aucune peur dans *Wanda*, il y a plutôt un courage rare, pour une femme qui a vécu toute sa vie dans l'ombre ou sous la garde des hommes, de se risquer ainsi à écrire, réaliser et jouer une mise en scène imaginaire de l'histoire de sa vie. En nommant cette vie faite d'oppression et d'ignorance, elle y échappe. »[5] Pour Amy Taubin, « *Wanda* peut désormais être apprécié comme le portrait d'un genre de femme qui, ne correspondant pas à un fantasme d'homme, n'avait presque jamais été vu à l'écran auparavant »[6]. De son côté, Elena Gorfinkel invite à envisager la passivité du personnage non comme la source d'une aporie politique, mais comme « le révélateur des processus de déshumanisation à l'œuvre dans une société patriarcale »[7], aussi bien que comme la marque d'une résistance obstinée. L'esthétique du film – sa lenteur, ses ellipses, ses temps morts, sa banalité, son grain épais, sa frontalité – est tout autant une façon de s'extraire du régime de représentation dominant. Wanda et *Wanda* ne peuvent illustrer aucune cause – ils demeurent, un demi-siècle après leur surgissement, fondamentalement irrécupérables. Comme le confiait Barbara Loden : « Mon film est une critique, une attaque. »[8] C'est cette colère froide – le refus de détourner le regard, de chercher l'apaisement, la réconciliation – qui fait de son œuvre un objet politique toujours vivace, difficile, stimulant. Que celle-ci soit demeurée solitaire, Loden n'ayant pu achever un autre long métrage, ne fait que confirmer, hélas, l'acuité de son regard.

1 Nathalie Léger, *op. cit.*, p. 130.
2 Pauline Kael, *op. cit.*, p.140.
3 Marion Meade, « Lights! Camera! Women! », *New York Times*, 25 avril 1971.
4 Maryse Holder, « First International Festival of Women's cinemas in New York City. », *Off Our Backs*, 1972.
5 Emily Bahr-de Stefano, « Whatever Happened to *Wanda*? Barbara Loden's Unique Vision of Women's Cinema », Columbia University, 2018.
6 Amy Taubin, « *Wanda*: A Miracle », *The Criterion Collection*, 19 mars 2019.
7 Elena Gorfinkel, « Wanda's Slowness: Enduring Insignificance », *in* Ivone Margulies et Jeremi Szaniawski (dir.), *On Women's Films: Across Worlds and Generations*, Bloomsbury, 2019.
8 Michel Ciment, *art. cit.*

Lieux
L'autre Amérique

Loin des studios de Hollywood, *Wanda* a trouvé un coin d'Amérique rarement montré. Par-delà le réalisme des lieux, c'est une politique de l'espace que déploie ainsi avec une grande acuité Barbara Loden.

Déplacement

Considérant que le Sud des États-Unis avait déjà été beaucoup filmé, Barbara Loden a décidé de situer son récit en Pennsylvanie et dans le Connecticut. Elle s'est alors rendue sur place afin d'étudier la région et rencontrer les habitants. C'est cette volonté de description sociologique qui donne aux lieux un relief dépassant la simple fonction de décor ou de contexte. Le début du film s'attache à des questions topographiques très concrètes : comment se rend-on du domicile de la sœur de Wanda jusqu'en ville ? Qu'est-ce que cela implique d'énergie (la longue marche) et d'argent (le ticket de bus) ? N'est-ce pas aussi en raison de cet éloignement que Wanda n'a pas eu tout à fait le temps de se préparer, et porte encore ses bigoudis au tribunal ? Barbara Loden et son chef opérateur Nicholas Proferes ont donné une forme remarquable à ce problème de l'habitation. La scène débute par un plan d'ensemble de la vallée en légère contre-plongée. L'usine est au centre du cadre, à la fois confondue avec la terre noire alentour et s'en distinguant par ses deux hautes cheminées blanches. Un très long zoom détache progressivement la frêle silhouette de Wanda, d'abord imperceptible. Double contraste, par l'échelle et par les couleurs : une personne seule dans un complexe industriel monumental ; le blanc des vêtements contre l'anthracite du minerai. L'hostilité du paysage est renforcée par les aboiements des chiens et le grondement des véhicules. Un panoramique latéral accompagne la lente progression du personnage, qui se retourne pour voir le chemin parcouru ou guetter une éventuelle voiture. La durée du plan (près de deux minutes) est d'autant plus exceptionnelle qu'il n'y entre aucun enjeu dramatique : il s'agit de donner à éprouver ce qu'implique, physiquement et peut-être psychiquement, le fait de vivre à cet endroit, et par extension d'appartenir à cette classe de travailleurs liée à la mine.

Désert noir

Au moment où Barbara Loden tourne, Carbondale est depuis plusieurs décennies en déclin. Son âge d'or s'étend du milieu du XIXe siècle jusqu'au début du XXe, quand l'exploitation minière et le développement du chemin de fer allaient de pair. À bien y regarder, l'activité semble en effet très ralentie. Seules quelques voitures sont garées à proximité du bâtiment principal, et peu de camions traversent le site. Les installations sont vétustes, rouillées. Nombre de vitres sont cassées. Les cheminées ne fument pas, et la seule personne aperçue au travail est le collègue du mari de Wanda. La figure du ramasseur de charbon est symptomatique de cet environnement post-industriel. Non loin d'installations en ruine, le vieil homme collecte les derniers restes de minerai dans une vieille boite d'huile de moteur. Il s'inscrit ainsi dans une longue histoire populaire du glanage, qui fait de ces ressources un bien commun, et non la propriété de l'entreprise. Cela semble également une manière de passer le temps, comme la pêche qui occupe ses après-midis. Incarnation d'une solidarité de classe, prêtant sans hésiter le peu d'argent qu'il a à Wanda, l'homme n'en est pas moins isolé, comme perdu au milieu des ruines. Il faut attendre l'ultime séquence pour découvrir un lieu de sociabilité populaire vivant, avec sa culture spécifique, en l'occurrence une forme de musique folk.

Présences

Tout comme les lieux ne sont pas de simples décors, les personnes filmées sont souvent bien plus que des figurants. Loden leur accorde une attention véritable, soit en leur faisant jouer de petites scènes (le glaneur, le patron

de l'atelier, le père de M. Dennis…), soit en captant leurs gestes, leurs attitudes, leur apparence [Tournage]. C'est en particulier le cas durant la visite de l'atelier de confection. La cinéaste se décentre de son personnage pour montrer les femmes au travail. Sept plans se succèdent, qui enchaînent différentes étapes de fabrication en même temps qu'ils saisissent la singularité de chaque visage. Les cadres oscillent entre le plan rapproché et le gros plan. Ces portraits témoignent d'une certaine coquetterie. Loden s'attarde notamment sur une mise en plis spectaculaire, dont Wanda, avec ses bigoudis, ne présente pour sa part que le chantier.

> « Moi, je veux faire des études sociologiques avec des gens dans leur milieu »
>
> Barbara Loden

Déclassés

Publiée en 1963, l'étude de Michael Harrington sur la pauvreté aux États-Unis a fait date, au point que son titre s'est imposé comme une expression courante : « l'autre Amérique ». Celle-ci désigne les exclus et les déclassés, notamment ceux qui ont subi de plein fouet l'effondrement de certains secteurs économiques. Du milieu des années 1960 jusqu'au début des années 1980, le cinéma américain va également contribuer à rendre visible de nombreux pans de la population jusqu'alors négligés, dont la classe ouvrière. Sans que celle-ci soit nécessairement le sujet principal, cela ancre les personnages dans un milieu spécifique, et éclaire leurs trajectoires à l'aune de déterminations socio-économiques et culturelles. C'est le cas par exemple pour *Une femme sous influence* (John Cassavetes, 1974) et plus encore pour *Voyage au bout de l'enfer* (Michael Cimino, 1978), tourné lui aussi dans un bourg industriel de Pennsylvanie. Les caméras entrent dans les usines pour montrer les rapports de force entre le travail et le capital (*Blue Collar* de Paul Schrader, 1978) et campent sur les piquets de grève (*Harlan County, U.S.A.* de Barbara Kopple, 1976). *Wanda* est toutefois le seul film à anticiper la défaite historique de la classe ouvrière, suggérant dès 1970 sa déliquescence à travers des espaces inhospitaliers et délaissés.

Nature

Indice probable de la baisse d'activité, la végétation repousse sur les terrils. Des arbustes se nichent dans les endroits les plus incongrus. Et le panoramique suivant la voiture du mari de Wanda s'achève en plaçant au premier plan un rideau d'arbres. Il n'y a cependant là rien de comparable avec la forêt au bord de laquelle se trouve la maison du directeur de banque. Loden introduit ce nouveau lieu par un plan sur les jeunes filles en train de se baigner dans un lac, leurs cris de joie contrastant avec les vomissements de Wanda. Sans interrompre l'action, la cinéaste rend sensible l'agrément d'un tel cadre de vie. La comparaison avec la séquence d'ouverture est éloquente : d'un côté, une fenêtre qui donne sur la mine ; de l'autre, une baie vitrée ouvrant sur l'eau et la forêt. Il en va de même au niveau sonore : bruit des camions contre chant d'oiseaux. Les rapports de classe se traduisent ainsi dans la géographie du film, et selon une perspective écologique, dans la possibilité ou non d'habiter un lieu réellement vivable (on observe au début une eau noire s'écoulant de l'usine jusque dans un cours d'eau). De façon significative, la seule séquence bucolique, lorsque M. Dennis et Wanda admirent le coucher du soleil, est parasitée par le vrombissement assourdissant d'un avion téléguidé. C'est pourtant un bois qui offrira à la femme un refuge après son agression par le militaire. Un plan en contre-plongée sur la cime des arbres pourrait suggérer l'indifférence du monde aux malheurs de Wanda. Mais pour la première fois, celle-ci s'autorise à pleurer, et peut-être le ciel devient-il alors le réceptacle de sa douleur.

En voiture

Le *road movie* s'est imposé comme genre à la fin des années 1960. Envers du western, il se propose de reparcourir le territoire américain après la conquête de l'Ouest, avec un regard souvent désabusé ou critique vis-à-vis des promesses émancipatrices que charriait l'idée de « Nouveau Monde ». Ses personnages sont le plus souvent des hommes, héritant à leur manière des pionniers. Si *Wanda* comporte nombre de scènes de voiture, correspond-il pour autant à un *road movie* ? Dans quelle mesure Barbara Loden subvertit-elle le genre, qui repose notamment sur l'alternance entre déplacement et halte ? Les élèves pourront remarquer qu'aucune destination n'est donnée. Il n'y a pas de but à atteindre. Tournés vers l'arrière, les regards de Wanda renverraient plutôt à ce qu'elle quitte ou perd. Par ailleurs, les paysages traversés ne sont jamais montrés (à la faveur d'un panoramique accompagnant la voiture depuis le bord de la route, par exemple). D'où l'impression de surplace : les personnages semblent tourner en rond, d'autant que les villes et les chambres d'hôtel se ressemblent toutes. La caméra est placée dans l'habitacle, ce qui amoindrit la sensation de vitesse inhérente au genre.

Document
Barbara, Wanda, Nathalie et les autres

Invitée à rédiger une notice encyclopédique à propos de Barbara Loden et de *Wanda*, Nathalie Léger entame une enquête qui la mènera loin du «texte descriptif et explicatif» prévu. *Supplément à la vie de Barbara Loden* entrecroise, outre une description détaillée du film et une esquisse de biographie, une réflexion sur le projet même d'écriture, tandis que la figure de Wanda cristallise les expériences féminines de l'aliénation : celle d'Alma Malone, qui a inspiré le film, mais aussi celles de Nathalie Léger et de sa mère. Publié en 2012 aux éditions P.O.L, le livre a marqué en France une étape importante dans le lent processus de redécouverte de Barbara Loden.

«Le juge lui pose des questions. Est-il vrai qu'elle a abandonné son mari, ses enfants ? Elle garde les yeux baissés, elle est presque transparente sous ses énormes bigoudis. Tout l'effort de Wanda paraît dans les bigoudis : son désir de faire comme les autres, sa soumission aux règles du jeu, à la loi de la séduction, être blonde, être sexy, mettre des bigoudis. Mais de cet effort, elle ne fait rien, elle n'utilise pas l'effet recherché, elle s'en tient à l'affichage de la soumission, elle arbore un signe qu'elle déserte aussitôt. On ne verra jamais les boucles blondes de Wanda, jamais Wanda n'apparaîtra les cheveux soigneusement roulés en épaisses boucles blondes ("l'exubérance maîtrisée de la blondeur est celle d'un sexe dompté mais toujours impatient", dit Norman Mailer ; "ainsi vous serez comme un ange", disent les magazines de l'époque). Wanda au tribunal en bigoudis, c'est une hors-la-loi à force d'appliquer la loi. Monsieur le juge, s'il veut le divorce, donnez-le lui. *Just give it to him*.

Quand on demandait à Barbara Loden pourquoi elle avait joué le rôle elle-même, car il aurait été quand même plus facile pour son premier film de travailler avec une actrice qui aurait interprété Wanda, il aurait été plus simple, pour un premier film, de se concentrer uniquement sur la mise en scène plutôt que ces allers et retours éreintants des deux côtés de la caméra, ces consignes à donner, ces décisions à prendre, ce souci permanent, Barbara répondait, presque désolée, comme s'excusant, qu'elle seule pouvait le faire, qu'elle était la meilleure pour ça. *I was the best for it*.

[...]

Je m'essayais à toujours plus d'objectivité et de rigueur. Décrire, rien que décrire. L'état des choses saisi en de moindres mots. Barbara, Wanda. S'y tenir. Viser au général et à l'anodin. Mais j'avais beau m'appliquer chaque matin à la saine et bureaucratique impassibilité d'un rédacteur de notice, je me faisais toujours emporter par le sujet, effarée, effondrée de découvrir que tout avait commencé malgré moi et même sans moi dans le désordre et l'imperfection, l'inachèvement prévisible et l'incomplétude programmée.

[...]

Le 21 février 1971, Barbara dit au *Sunday News* : "Je n'étais rien. Je n'avais pas d'amis. Pas de talent. J'étais une ombre. Je n'avais rien appris à l'école. Je savais à peine compter. Et je n'aimais pas le cinéma, ça me faisait peur ces gens si parfaits, ça me rendait encore plus insuffisante." Et un peu plus tard, au *Post* : "Je me cachais derrière les portes. J'ai passé mon enfance cachée derrière le fourneau de ma grand-mère. J'étais très isolée." Et plus tard, à *Positif* : "J'ai traversé la vie comme une autiste, persuadée que je ne valais rien, incapable de savoir qui j'étais, allant de-ci de-là, sans dignité."

[...]

Ce que ma mère a vécu dans l'intervalle minuscule, presque dérisoire de sa fuite, c'est qu'elle a voulu mourir. Et encore, le mot est trop grand. Je sens bien à l'écouter que c'était une douleur raide, pas un vague à l'âme, c'était un coup, un trou, pire, un goulet, la taille d'une tombe trop étroite. Je vois bien qu'elle avance avec précaution dans la description – ce sont mes mots qui font gravement cortège à son silence. Dans sa souffrance, il n'y avait même plus l'incompréhension de l'abandon, ni la peine répétée de se sentir toujours abandonnée et toujours humiliée – tout cela, vieille archéologie des sentiments, vieille archéologie romanesque. Ne reste qu'une chose : être pourtant là, sans pouvoir, sans vouloir rien nommer de ce qui est en train de mourir, de ce qui est déjà mort.»

Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, P.O.L, 2012.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Wanda, DVD, M6 Vidéo, 2015.

Films avec Barbara Loden

Le Fleuve sauvage (1960) d'Elia Kazan, DVD, ESC Éditions, 2016.

La Fièvre dans le sang (1961) d'Elia Kazan, DVD, Warner Bros. Entertainment France, 2008.

Autour de Wanda

Bonnie & Clyde (1967) d'Arthur Penn, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France, 2022.

Une femme sous influence (1974) de John Cassavetes, DVD, Opening, 2001.

Girlfriends (1978) de Claudia Weill, DVD, Warner Archives, 2010.

River of Grass (1994) de Kelly Reichardt, DVD et Blu-ray, Extralucid Films, 2020.

Wendy et Lucy (2008) de Kelly Reichardt, DVD, Épicentre Films, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

Articles et revues

- Michel Ciment, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n° 168, 1975.
- « L'Homme tremblant – Conversation entre Marguerite Duras et Elia Kazan », *Cahiers du cinéma* n° 318, décembre 1980.
- Bérénice Reynaud, « Pour *Wanda* », *Cinéma* n° 8, automne 2004.
- « *Wanda*, film unique de Barbara Loden », dossier dans les *Cahiers du cinéma* n° 581, juillet-août 2003.
- *Cahiers du cinéma* n° 757, « Une histoire des réalisatrices », juillet-août 2019.

Livre

- Nathalie Léger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, P.O.L, 2012.

SITES INTERNET

Camille Nevers, « AAA : des actrices autrices anonymes », conférence au Forum des images.
↳ dailymotion.com/video/x8pum2x

Maude Trottier, « Les enjeux du "je" ou comment j'en suis venue à *Wanda* (Barbara Loden, 1970) », *Hors champ*, juillet-août 2021.
↳ horschamp.qc.ca/article/les-enjeux-du-je-ou-comment-jen-suis-venue-a-wanda-barbara-loden-1970

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

Qualifié de « miracle » par Marguerite Duras, *Wanda* est sans équivalent dans l'histoire du cinéma américain. Sorti en 1971 aux États-Unis, remarqué par la critique puis négligé pendant près de trois décennies, le premier et unique long métrage de l'actrice Barbara Loden puise dans un fait divers criminel la matière d'un portrait de femme à la dérive. Incarnant le rôle-titre, Loden dépasse l'anecdote pour revenir sur sa propre expérience et saisir les mécanismes de l'aliénation féminine. Tourné avec un budget dérisoire, le film tire la plus grande force de ses conditions de production, en s'ouvrant à l'improvisation et à la présence documentaire des êtres, en s'ancrant aussi dans des environnements industriels rarement montrés. Alors que le genre du *road movie* s'imposait à l'époque comme un moyen de revisiter la mythologie américaine, *Wanda* en épuise plutôt l'imaginaire, majoritairement conquérant et viriliste. Il n'y a plus de routes, seulement des impasses. L'humour n'est toutefois pas absent – c'est même ce qui rend ce film si délicat et si bouleversant. *Wanda* mérite d'être redécouvert, encore et encore.

Directeur de la publication : Olivier Henrard | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 – T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédacteur du dossier : Raphaël Nieuwjaer | Iconographe : Agathe Gonçalves | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions – 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes – www.capricci.fr

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté
Égalité
Fraternité

AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA