

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001
Max Ophuls

La construction de la femme fatale : les multiples scénarios masochistes de *Lola Montès*

Gaylyn Studlar



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/197>

DOI : 10.4000/1895.197

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 275-287

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Gaylyn Studlar, « La construction de la femme fatale : les multiples scénarios masochistes de *Lola Montès* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/197> ; DOI : 10.4000/1895.197

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

La construction de la femme fatale : les multiples scénarios masochistes de *Lola Montès*

Gaylyn Studlar

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'américain par Michelle Herpe-Voslinsky

Plus elle est cruelle et infidèle, plus elle le
maltraite, plus elle joue avec lui gratuitement et
plus elle est dure, plus elle fouette son désir et
s'assure son amour et son admiration. Il en a
toujours été ainsi, depuis l'époque d'Hélène et de
Dalila, jusqu'à Catherine la Grande et Lola
Montès.

(Leopold de Sacher-Masoch, *La Vénus à la
fourrure*¹)

Les hommes se damnent pour t'offrir des trésors.
(Chanson de M. Loyal, *Lola Montès*)

- ¹ *Lola Montès* est un film d'une étrangeté surprenante. Son atmosphère est étrangement morose pour un spectacle en couleur sur grand écran du milieu des années cinquante, son ton est étrangement moderne pour un genre ostentatoire (un film historique en costumes), et pour la dernière réalisation de la prestigieuse carrière de Max Ophuls, c'est une œuvre étrangement excentrique et extrême... L'étrangeté de *Lola Montès* persiste, malgré la présence de nombreux thèmes et figures de style caractéristiques du film ophulsien. Comme Susan White le souligne, on y retrouve :

la figure manifeste du metteur en scène [...] l'amour frustré d'un Roi pour une roturière [...] le commerce de la femme à l'intérieur et à l'extérieur du mariage, [...] [et un décor de] coulisses.²

- 2 On pourrait même inclure à cette liste une ronde d'amants réels ou potentiels, une musique lancinante, et le travail de caméra implacablement agité d'Ophuls... Ces ressemblances, et d'autres avec les films précédents d'Ophuls prètent une certaine familiarité à *Lola Montès*; néanmoins, l'expérience du spectateur renforce décidément son sentiment que la dernière œuvre d'Ophuls demeure étrange – et « difficile » par l'articulation de son sujet, de son style et de sa structure narrative. Cela peut être attribué en partie aux circonstances de la réalisation du film, et aux compromis qu'Ophuls fut obligé de faire, le plus célèbre étant le choix de Martine Carol pour le rôle de Lola³. Pourtant, même si ces complications pour l'auteur entrent dans l'étrangeté du film, j'avancerai que ses qualités « difficiles » ne peuvent être comprises qu'à travers les stratégies visuelles et narratives surdéterminées qu'il emploie, pour traiter du pouvoir et de la sexualité. Ces stratégies ont beaucoup en commun avec celles de ce que j'ai appelé « l'esthétique masochiste »⁴.
- 3 Parmi ces stratégies, l'une des plus importantes est la représentation de la femme à travers deux récits qui se recoupent ou s'entremêlent. Ensemble, ces deux récits forment un discours cinématographique parfois complémentaire, et cependant souvent contradictoire, sur la signification d'un désir féminin aberrant. Ils trouvent un point de rencontre déconcertant dans le corps de Lola Montès (Martine Carol), le protagoniste féminin qui les relie. Le déploiement sexuel de son corps est littéralement le sujet de ces deux récits, les événements de l'un étant souvent remis en scène dans l'autre en des termes visuels et auditifs radicalement différents. Ainsi, ces deux narrations créent des ambiguïtés textuelles qui compliquent la représentation du féminin – tout en assumant des ambivalences historiques et esthétiques, dans leur analyse conjointe des problèmes d'identité sexuelle et de pouvoir.
- 4 Le récit qui ouvre *Lola Montès* est une représentation de cirque, où le personnage-titre est commercialisé comme l'attraction vedette du « numéro le plus sensationnel du siècle ». L'autre récit, marqué comme provenant du point de vue de la femme, est constitué de *flashs-back* éveillés par l'état de fièvre et de mauvaise santé de Lola, et par la question indiscreète, bien qu'autorisée, que lui pose une spectatrice : « La Comtesse se souvient-elle encore du passé ? » Les souvenirs personnels de Lola sont alors visualisés pour le public du film grâce à des retours en arrière intermittents sur sa vie.
- 5 Dans le récit axé sur le cirque, M. Loyal (Peter Ustinov) ne tarde pas à identifier Lola comme une « femme fatale » notoire. Des simulations des épisodes scandaleux de la vie de Lola sont présentées à travers le numéro de trapèze, les « tableaux vivants », les ombres chinoises et autres attractions. Ces épisodes sont ou ne sont pas fondés sur des « faits », mais ils la présentent constamment au public comme une femme qui a aimé et vécu ainsi qu'il lui plaisait, fait son « ascension » dans le monde en association avec des amants de plus en plus célèbres et puissants, et en même temps ruiné des hommes... Son incarnation la plus directe de la « femme fatale » est l'épisode où figure un célèbre lutteur, que l'on voit d'abord en ombre chinoise. Le meneur de jeu raconte l'histoire : le champion de lutte, l'homme le plus fort de son pays, est avili par son amour pour Lola. Il est obsédé par elle mais elle le rejette ; il persiste dans ses attentions en devenant son garde du corps. Accompagné par les battements de la musique de cirque, l'homme s'avance. Tandis que M. Loyal raconte la scène, la caméra offre un gros plan du torse nu du lutteur, couvert du nom de Lola grossièrement tatoué. Il a transformé son corps en un manifeste de son échec à l'attirer et à la retenir. Comment et pourquoi ce signe masochiste d'une obsession est né, nous n'en avons aucune idée. C'est sans doute une

invention du meneur de jeu qui, lorsqu'il a proposé un contrat à Lola, lui a promis que le cirque lui inventerait des scandales à jouer si les événements de sa vie ne fournissaient pas assez de matière à consommation publique... En tout cas, cet épisode répond au stéréotype culturel de la « femme fatale » : elle a besoin de victimes masculines.

- 6 Lola est d'abord présentée assise sur un piédestal au milieu de la piste. Elle est resplendissante dans une robe dorée très ouvragée ; elle est coiffée d'une tiare d'or. Elle reste absolument immobile au milieu de mouvements continuels : des lustres et une couronne en or montent et descendent au-dessus de la parade. La couronne est typique du symbolisme manifeste qui gouverne les représentations du cirque, mêlé à des raccourcis et des déplacements surréalistes ainsi qu'à un choix de couleurs criardes. De nombreux acrobates, jongleurs et clowns nains évoluent avec vivacité autour de Lola. Certains *sont* Lola : Lola en costume de danse rouge est multipliée par vingt pour devenir autant de jongleuses en lignes parallèles. Sa tête est multipliée par cinquante, sous forme de tirelires sur des bâtons pour récolter la monnaie du client. Tandis que la caméra s'approche et commence à tourner autour de la « vraie » Lola, le meneur de jeu pose des questions au public. Pour vingt-cinq cents, les spectateurs peuvent aussi « s'approcher » du mystère de la femme scandaleuse. Le meneur de jeu rejette quelques questions comme déplacées ou hors de propos – puis il en choisit une, concernant le nombre des amants, pour lancer « la parade des amants » : des acrobates qui sautent et font des culbutes devant Lola et vers la caméra.
- 7 La subjectivité de Lola, telle qu'elle est représentée par ce spectacle, se conforme – en tant qu'objet de pur fantasme masculin – à des notions de désir pervers omniprésentes au XIX^e siècle... Ainsi, le récit du cirque construit la femme selon une politique alors familière de différenciation des sexes. Cette politique est illustrée par les remarques de Séverin, le héros de fiction de *La Vénus à la fourrure* de Sacher-Masoch :
- Malgré les progrès de la civilisation, la femme est restée telle qu'elle était le jour où les mains de la Nature l'ont façonnée. Elle est comme un animal sauvage, fidèle ou infidèle, bonne ou cruelle, selon les impulsions qui la dirigent... L'homme, même quand il est égoïste ou méchant, vit selon des principes ; la femme n'obéit qu'à ses sentiments.⁵
- 8 Dans *Idols of Perversity*, Bram Dijkstra explique que l'assimilation de la femme à l'animal est devenue endémique dans la culture euro-centrée de la fin du XIX^e siècle, au point que des « suggestions de la nature animale de la femme pouvaient même se rencontrer dans les maisons américaines les plus bourgeoises. » Relayant l'idée que « la dégénérescence était inhérente à la nature féminine », les « actions viles » et les « tendances intensément érotiques » des femmes étaient liées en tout, de l'art visuel au discours médical. Une fois déchaînées, les « passions primaires » des femmes les entraînaient loin du contrôle civilisateur des hommes. Les possibilités qui en résultaient étaient effrayantes pour certains, mais pour d'autres extrêmement fascinantes, comme en témoignent des expressions courantes⁶. Dans ce climat sensuel, Lola joue le rôle du matériau brut à partir duquel un stéréotype culturel, étayé par les fantasmes masochistes masculins, fournit la femme transgressive absolue : la « Vénus à la fourrure » qui combine l'ange et la bête, l'idéal divin enveloppé de fourrures qui expriment littéralement sa nature animale.
- 9 C'est pourquoi le « scénario » prévisible du masochisme masculin forme la référence-clé du film pour « énoncer » l'impact spectaculaire de Lola Montès. Plutôt qu'un simple reflet des sensibilités symboliques du XIX^e siècle, *Lola Montès* offre un examen critique

de la figure féminine double, que requiert au fond de ces sensibilités la psychodynamique de la perversion masochiste. L'idéal protagoniste féminin du scénario masochiste représente une force maternelle envisagée avec ambivalence. Dans le fantasme, elle assume la fonction phallique du père mais doit aussi satisfaire l'objectif masochiste de la re-fusion symbiotique avec la mère orale. En fétichisant la femme punissante, le masochiste s'efforce de reconstruire la figure maternelle de l'absence et de la présence imprévisibles comme une inséparable plénitude⁷. En conséquence, le fantasme masochiste est structurellement fondé sur une dialectique du mouvement et de la stase. Ainsi, dans *La Vénus à la fourrure*, Séverin déclare qu'il cherche

une maîtresse tyrannique [...] qui change insolemment et capricieusement de favori selon son humeur [...] Rien ne peut plus attiser ma passion que la tyrannie, la cruauté et surtout l'infidélité d'une belle femme.⁸

- 10 Le mouvement féminin – vers d'autres hommes – humilie sexuellement le mâle masochiste, mais à un niveau plus profond, il est nécessaire pour écarter la visée inconsciente du fantasme, une re-symbiose désirée mais dangereuse.
- 11 L'incarnation de la « femme fatale » par Lola dépend d'une dialectique semblable de mouvement et de stase. Les va-et-vient de Lola dictent la structure du film – le cirque étant l'articulation masculine la plus soutenue d'un effort pour déplacer son énergie dynamique vers la mise en scène. Contrôler son mouvement, c'est contrôler sa sexualité. Ce qu'exprime sa première rencontre avec le meneur de jeu : « Cessez de marcher comme cela, restez tranquille ! », lui dit-il alors qu'elle arpente vigoureusement la pièce (et l'écran). Pourtant, en même temps, ce n'est pas pour son talent qu'il veut l'engager, mais pour sa « vitalité ».
- 12 La puissance de cruauté de celle-ci est surtout traduite par le nombre de ses amants, qui indique son refus d'être attachée à un seul homme. Dans la séance de questions/réponses du cirque, on entend la voix d'une spectatrice anonyme crier : « Pourquoi ne restiez-vous jamais avec vos amants, M^{me} la Comtesse ? » Le meneur de jeu répond pour Lola : « Parce que les femmes fatales ne restent pas, ne restent nulle part. » Quand elle rejoue son passé, on élude ses raisons de quitter les hommes. Par exemple, la fin de son premier mariage est attribuée à son rejet de la vie de famille et à son désir de devenir danseuse. Ce qui contraste avec le *flash-back* de Lola, qui révèle qu'elle a été maltraitée physiquement et moralement par son mari, qu'elle a dû se battre avec lui pour s'échapper du foyer.
- 13 Dans la représentation de cirque, une atmosphère de masochisme mâle est créée pour commercialiser la femme énergique, pleine de vie – à la fois comme une force aberrante de la nature et comme un symbole d'idéalisme romantique. D'abord, le cirque vend au public la sexualité aberrante de la femme en tant que bestiale et destructrice ; elle est, comme le déclare le meneur de jeu, « un fauve cent fois plus meurtrier que ceux de notre ménagerie. » Mais la nature animale de Lola est exprimée bien plus verbalement que visuellement. Sa beauté sensuelle, extraordinaire, est célébrée par des costumes flatteurs, révélateurs, ouvragés ; et ses qualités féminines deviennent le sujet d'une chanson soi-disant écrite par un ambassadeur français qui, après avoir aidé à la sauver des Cosaques, l'a installée dans un nid d'amour... Cette chanson la présente comme l'incarnation des « douze perfections » de la féminité. Malgré ces signes de séduction féminine traditionnellement passifs, les capacités de cruauté de Lola ne sont jamais

oubliées car elle est, selon les termes du meneur de jeu : « Un monstre sanguinaire... aux yeux d'ange. »

- 14 La mise en scène la plus frappante de l'animalité de Lola se trouve dans la dernière séquence, qui marque la fin du spectacle de cirque et du film. Elle doit littéralement être mise en cage avant que les hommes soient autorisés à lui baiser la main. Pour un dollar ils peuvent, affirme le meneur de jeu, l'approcher « parmi les fauves. » Lola se tient immobile. Ses bras sont tendus à travers les barreaux de la cage tandis que des hommes, sur deux rangées (une par main à baiser !) s'avancent. Les clients sont protégés de la « bête » à qui ils rêvent peut-être de se soumettre, mais on a aussi l'impression que la femme prédatrice, tentatrice, est l'objet d'un hommage rituel. Elle est un monstre sacré, vénéré par des hommes que fascine l'alliage paradoxal d'une beauté communément associée au culte de la femme et la promesse d'une passion sensuelle, transgressive et animale.
- 15 Le meneur de jeu se tient également auprès de Lola, mais il est avec elle dans la cage, prêt à lui offrir une tasse de thé et des paroles consolantes. Il déclare que le finale qu'elle vient d'exécuter, un saut défiant la mort depuis les hauteurs du chapiteau, lui a fait « très peur » car il ne pourrait vivre sans elle. Ce qui sous-entend que la vraie victime de sa mort ne serait pas Lola, mais lui... Il parle un langage de victime qui est celui du masochisme masculin – mais son attitude suggère, comme celle de Séverin dans *La Vénus à la fourrure*, qu'en définitive c'est l'homme qui contrôle le jeu. Il avait peur, mais pas assez pour empêcher Lola de sauter comme son médecin l'avait demandé. Ainsi, littéralement autant que symboliquement, c'est le meneur de jeu qui porte le fouet, non Lola.
- 16 On voit bien comment Ophuls, dans les deux récits, crée deux cultures visuelles distinctes, avec des implications significatives pour l'articulation de l'identité sexuelle et du pouvoir. Dans les *flashes-back* de Lola, le film fournit ce qui pourrait d'abord apparaître comme un contre-récit pur et simple au scénario du cirque – où la psychodynamique du masochisme masculin offre la principale force de construction d'une féminité signifiante. Toutefois, dans ces *flashes-back*, la relation de Lola avec le stéréotype d'une « femme fatale », liée au masochisme des hommes, est plus compliquée qu'une explication de contre-récit ne le laisserait entendre. Parfois les scènes représentant les souvenirs de Lola sont d'une teneur analogue aux numéros de cirque : la vie de famille de Lola enfant, son retour des Indes en Europe à l'adolescence, son malheureux mariage avec un fils de la petite noblesse écossaise, son aventure avec le Roi Louis I^{er} de Bavière... Dans les séquences rétrospectives, elle parle, à la fois par ses gestes et son discours, un langage proto-féministe qui défend la liberté (pour les femmes). Mais un tel langage est facilement récupérable dans le discours masochiste. Les paroles de Lola rappellent souvent celles de la plus fameuse figure de dominatrice chez Sacher-Masoch, « Wanda » dans *La Vénus à la fourrure* :
- À quoi bon me sacrifier ? Dois-je appartenir à un mari que je n'aime plus, sous prétexte que je l'ai aimé autrefois ? Non, je ne me refuserai rien, j'aimerai tous ceux qui m'attirent et je donnerai du bonheur à tous ceux que j'aime. Est-ce si terrible ?⁹
- 17 Comme Wanda, Lola recherche son propre plaisir avec un certain nombre d'amants, avec Franz Liszt, avec un étudiant allemand qu'elle ramasse sur la route, et avec le Roi Louis de Bavière. Dans le premier *flash-back*, nous voyons cheminer le carrosse fermé de Liszt. Nous le voyons d'abord se pencher à la portière pour voir où en est l'itinéraire. Il rentre dans la voiture. La caméra regarde par une petite fenêtre et nous voyons Lola,

entièrement habillée mais pieds nus, se reposer sur un lit. Nous ne pouvons plus exercer notre voyeurisme quand Liszt tire un rideau devant la fenêtre. À l'intérieur, quand Lola constate que leur aventure bat de l'aile, Liszt parle du carrosse qui, a-t-il remarqué, suit le leur... C'est celui de Lola, qu'elle avoue garder toujours dans ces voyages, pour pouvoir s'« en aller ». Ce commentaire et le carrosse pourraient tenir lieu de présentation à la « femme fatale » selon *La Vénus à la fourrure*, qui a l'habitude de chasser les hommes à « coups de pied » – mais nous ne voyons rien des qualités de cette « femme fatale » dans ce *flash-back* ni dans les autres.

- 18 Dès cet épisode, il est clair que Lola comprend le contrat social qui régit les relations hétérosexuelles traditionnelles : c'est l'homme qui doit quitter la femme afin de préserver la fierté masculine de la possession (et donc, du pouvoir d'abandonner à volonté). Lola permet à son amant de combler ce désir, et Liszt lui exprime sa gratitude pour lui « laisser croire que c'est lui » qui s'en va, non elle. Mais il y a une transgression, jusque dans le fait qu'elle se plie à ces règles... Les amants s'arrêtent pour la nuit dans une auberge. Dans une scène de comédie, Liszt essaie maladroitement de se glisser hors de la chambre tandis que Lola semble dormir. Il a presque passé la porte quand soudain elle lui crie : « Viens m'embrasser. » Il retourne s'asseoir sur le lit à côté d'elle, et nous la voyons le persuader adroitement de faire l'amour. Pour le séduire, elle excite son imagination par une histoire : ils se rencontreront un jour par hasard, abandonneront quelque temps leurs partenaires du moment et une fois de plus ils feront l'amour. Ils s'embrassent et Lola, avec une grâce expérimentée, retire la cravate de Liszt, que la caméra suit discrètement quand elle tombe sur un repose-pied. Le lendemain matin, les amants se disent un dernier adieu. Leur séparation a peut-être préservé la fierté masculine de Liszt, mais c'est Lola qui a régi les modalités de son départ.
- 19 Contrairement aux héroïnes de Sacher-Masoch, il n'y a pas de preuve que Lola ait appris le rôle de la maîtresse cruelle. Mais ses souvenirs sont tous marqués par un mouvement décisif, et tous la désignent comme une femme transgressive, trop active pour être contenue par la société traditionnelle ou par un seul homme. En même temps son mouvement est défensif, il naît souvent de situations particulières aux femmes : elle fuit les négociations destinées à la marier pour procurer de l'argent à sa mère ; elle échappe à son premier mari brutal ; elle s'enfuit de Bavière pendant un coup d'État... Bien que les sujets du Roi croient le contraire, nous ne la voyons pas acquérir quelque pouvoir au delà du contrôle de son propre corps.
- 20 Le récit du cirque et les *flashs-back* forment deux discours rivaux sur la femme, et le déploiement de sa sexualité, que l'on peut utilement comparer aux discours rivaux sur la femme dominatrice – tels qu'on les trouve dans les romans de Sacher-Masoch comme *La Vénus à la fourrure*, et dans l'autobiographie de sa femme Wanda : *Confession de ma vie*¹⁰. Les écrits fictionnels de Leopold associaient sa femme, dans l'imagination du lecteur, à ses figures féminines dominatrices. Comme je l'ai écrit ailleurs, le livre de Wanda est une œuvre de souffrance, où il semble qu'elle tente de récupérer la position masochiste et « féminine » adoptée par son mari dans leur vie privée, et représentée par les héros de ses romans¹¹.
- 21 Comme Wanda, Lola est obligée par les circonstances matérielles de vendre l'histoire de sa vie (dans ses détails les plus intimes) pour la consommation publique. Ainsi, de même que le récit du mariage de Wanda avec Leopold, la représentation humiliante du passé de Lola dans les scènes parodiques du cirque suggère son statut de victime

masochiste. Cependant, s'il existe des ressemblances significatives entre Wanda et Lola dans leur manière de reconstruire leur subjectivité par le truchement de la mémoire, il y a une différence notable entre l'histoire de Wanda et le portrait proto-féministe de Lola tel que le dessine Ophuls. Celui-ci est indifférent aux attentes culturelles touchant le comportement acceptable de la femme, qui gauchissent manifestement l'autobiographie de Wanda : les souvenirs de Lola sont des créations du film, fournies par Ophuls en tant que cinéaste.

- 22 La représentation qui ouvre et clôt le film donne le mot de la fin, quant à l'inévitable aptitude de la société à contrôler la femme transgressive et à en faire un spectacle « sans danger » pour la consommation. À la fin Lola s'immobilise, tandis que les hommes approchent pour embrasser une femme dont l'ambition a été de s'associer au pouvoir, non de le revendiquer. L'élément visuel de la couronne d'or suspendue dans la scène d'ouverture suggère quelque chose de la curieuse relation que Lola a entretenue avec le pouvoir, dont elle a été étonnamment proche – proche de rois et de révolutionnaires, d'artistes et de sultans. Mais son propre pouvoir a été limité. Au mieux, il s'est réduit à une négation : le pouvoir d'échapper, de protester, de refuser. Finalement, elle ne peut refuser le contrat du cirque, elle doit subvenir à ses besoins et souffrir l'humiliation de rejouer une version parodique de son passé. Néanmoins, la fin réaffirme combien elle est digne d'être admirée. Elle est sans peur. Même quand le cirque exploite et banalise cette absence de peur qui a caractérisé sa vie tout entière, il ne peut la rendre absurde. D'une certaine manière, la Lola d'Ophuls parvient malgré tout à triompher enfin, à transcender sa réduction à l'état d'objet destiné à satisfaire les fantasmes masochistes des hommes.
- 23 Quand Ophuls met en scène la « femme fatale », on pourrait facilement l'accuser de reproduire ce qu'il dénonce – mais grâce aux discours rivaux du film, cette « femme fatale » est montrée comme un sujet idéologiquement suspect, construit par des stéréotypes culturels qui mettent en jeu la dynamique du masochisme. *Lola Montès* est plus qu'un traité sur les « manières de voir » qui ont traditionnellement fait de la femme un spectacle pour la consommation masculine : c'est une expérience, et une expérience singulièrement forte. L'hétérogénéité délibérée de la mise en scène lui donne une « vitalité » surprenante, conforme à la personnalité de Lola. Intense dans ses images et l'étrangeté de son symbolisme, complexe dans ses moyens de raconter comment le désir personnel d'une femme est transformé en scandale public, *Lola Montès* construit et déconstruit la logique masochiste, et ces impératifs psychologiques qui ont fait et feront de la « femme fatale » une figure cinématographique si familière – si troublante.

NOTES

1. Leopold de Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, Paris : Éditions de Minuit, 1967.

2. Susan White, *The Cinema of Max Ophuls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York : Columbia University Press, 1995, p. 277.

3. *Ibid.*, p. 277.
 4. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York : Oxford University Press, 1993, p. 9.
 5. Leopold Von Sacher-Masoch, *op. cit.*
 6. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminin Evil in Fin-de-Siecle Culture*, New York : Oxford University Press, 1986, pp. 288-289.
 7. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris : Éditions de Minuit, 1967 ; Gaylyn Studlar, *op. cit.*, pp. 25-27.
 8. Leopold de Sacher-Masoch, *op. cit.*
 9. *Ibid.*
 10. Wanda de Sacher-Masoch, *Confession de ma vie*, Paris : Gallimard, 1989.
 11. Gaylyn Studlar, « Masochistic Performance and Female Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman* », *Cinema Journal* n° 33/3, printemps 1994.
-

AUTEUR

GAYLYN STUDLAR

Gaylyn Studlar est professeur d'études cinématographiques à l'Université de Michigan. Elle a publié *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age, In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, et co-édité *John Ford Made Westerns* (Rutgers University Press, 2001).