

UCLA

Library Prize for Undergraduate Research

Title

Le Dernier Tango à Paris: une sensation multiforme ("Last Tango in Paris: A Multifaceted Phenomenon")

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8d2540vp>

Author

Richman, Sasha

Publication Date

2014-04-01

Undergraduate

Le Dernier Tango à Paris: une sensation multiforme

(“*Last Tango in Paris: A Multifaceted Phenomenon*”)

Sasha Richman

Laure Murat (Faculty Advisor), French and Francophone Studies

Abstract

Released to international praise and scorn in 1972, Bernardo Bertolucci’s *Last Tango in Paris* became a cultural and cinematic phenomenon. The study examines the consequences of *Last Tango*’s release and the public’s response in the United States, France, and Italy to the film’s controversial content; how the movie came to symbolize both the sexual revolution of the 1970s and a revolution in film criticism; and whether the movie’s novel representation of a tortured intimate relationship constituted pornography. The consequences that the director and actors suffered, both professionally and personally, in response to their participation in the film also is explored. The film, as a singular commentary about isolation and misery in contemporary society and its non-traditional depiction of Paris, is challenged and analyzed.

Reflective Essay

When I first watched *Last Tango in Paris* via Netflix, I never envisioned becoming so passionate about the film that I would undertake this research project. After viewing the film, I was perturbed by its cynical and poignant portrayal of human intimacy, isolation and anguish. In an attempt to better understand *Last Tango*, I briefly discussed the film with my father, whose recollection of the *Last Tango*'s release in 1972 prompted me to take a closer look at the film and to initiate some preliminary research to satisfy my own curiosity.

Around the same time I watched *Last Tango in Paris*, I was concurrently enrolled in Professor Laure Murat's course on Contemporary French and Francophone Cultures that focused more specifically on the intersection of sex and politics, and the variations of this intersection across French and American cultural lines. Because of the film's congruence with the course, I decided for my final paper to further explore *Last Tango* and its cultural, political, and cinematic implications. What began as a personal interest soon developed into a full-fledged academic endeavor.

Prior to this paper, I had not conducted formal research of this scope, and the assignment challenged me to go beyond my primitive research techniques. Early in the quarter, while brainstorming for my project, I asked Professor Murat how she would recommend I commence my research. She asked how I typically find sources, and I laughingly admitted that my method consists of searching the basic keywords in the library database, perusing that general section of the library, removing any and all books from the shelves that appear even remotely related to my topic, and then skimming their contents until I identify what I am looking for. Although such practices are often

inefficient and unrefined, she acknowledged that my methods are not the worst way to initiate research. However, as a graduating fourth year student, I am rather embarrassed to admit just how infrequently I have taken advantage of UCLA library resources until quite recently.

I recognized that this assignment would be the ideal opportunity to practice and hone my research skills. This time, I explored not only film critiques, but also library materials pertaining to related subjects, such as books on American and French sexuality, interviews with Italian director Bernardo Bertolucci, and history books documenting the effects of the sexual revolution. The breadth of the UCLA library's collection can be overwhelming, but the library's accessible online catalog facilitated my search, making my trips to Young Research Library more efficient.

I also explored periodicals that were published both recently and around the time of the film's 1972 release. Various sources made reference to a 1973 *Time* magazine cover story featuring *Last Tango* that summarized the film's international reception. With the help of a YRL librarian, I located the proper volume of *Time* magazine archives. Much to my dismay, however, the volume was missing ten pages, four of which were the cover story I sought. I returned to the main circulation desk, lamenting that the article had disappeared from the archive. At the suggestion of a helpful student worker, I ordered the microfilm version of *Time*.

I did not have the occasion to use this medium previously, so when I retrieved it from the circulation desk, I sheepishly asked how to use microfilm. The student worker enthusiastically offered to help set up the microfilm reader. By patiently demonstrating

the entire process, she saved me both time and frustration, and thanks to her accommodation, I easily managed to scan and print the elusive *Time* article.

The biggest difficulty I encountered with my research was recognizing when I had amassed a sufficient amount of information to complete the assignment. The more I learned, the more I wanted to continue researching. However, I resisted the temptation, and instead began organizing and selecting the most pertinent information. Because this was my first project to involve such a large volume of research, I accumulated significantly more sources than in those instances where research had served only as a supplement to a paper's existing content. Consequently, synthesizing so many references proved to be a challenging task. Completing this paper was truly rewarding, and I am grateful to Professor Murat and the UCLA library staff for the support they provided.

Although my research skills can improve further, I am thrilled to have learned so much in a single quarter. I aspire to pursue a doctorate degree, and I hope that these skills will continue to serve me throughout my life.

Le Dernier Tango à Paris: une sensation multiforme

Après sa sortie en 1972, le film franco-italien *Le Dernier Tango à Paris* est devenu un phénomène culturel grâce à son contenu controversé, la célébrité de son réalisateur et de l'acteur principal, et aux critiques qu'il a reçu. Le réalisateur, Bernardo Bertolucci, venait d'être reconnu comme une célébrité internationale après le succès de son film *The Conformist*. Marlon Brando, qui était déjà considéré comme légende du cinéma, s'imposait comme grand acteur après son rôle dans *The Godfather*. Brando jouait le rôle principal de Paul, un Américain qui habite à Paris. Maria Schneider, une Française inconnue, partageait l'affiche avec Brando pour jouer le rôle de Jeanne, une jeune bourgeoise parisienne qui est fiancée à un jeune cinéaste.

Jeanne, qui sera bientôt mariée, cherche un appartement à louer pour elle et son futur mari à Passy. Dans un appartement libre, elle rencontre Paul, qui cherche aussi un appartement après le suicide de sa femme. Elle s'est suicidée pour des raisons que le film ne précise pas. Jeanne et Paul s'engagent dans une liaison anonyme et ils acceptent de se retrouver dans l'appartement pour la continuer.

Le Dernier Tango à Paris a reçu une grande variété de critique et d'éloge, et il est devenu « un des films les plus controversés de l'histoire du cinéma » (Gottigny). Le film a été interdit dans plusieurs pays, et il a été classé « X » aux Etats-Unis jusqu'à 1997 quand le Motion Picture Association of America l'a reclassé « NC-17 ». Bien que le film a fait sensation en Europe et aux Etats-Unis, la complexité de son intrigue et son histoire actuelle cède aux interprétations multiples dans le contexte historique et social du film à la période de sa sortie.

L'accueil du film aux Etats-Unis, en Italie et en France

Quand *Le Dernier Tango à Paris* est sorti aux Etats-Unis le 1 février 1973, le film avait déjà fait sensation et scandale en Europe (“Self-Portrait”). Alors que ce film « probably had enough graphic sex to succeed with or without critical endorsements », une grande partie de son succès aux Etats-Unis et à l'étranger est dû à la critique célèbre de Pauline Kael qu'elle a écrite après avoir vu le film lors de son avant-première au New York Film Festival (Farber). *The New Yorker* a publié sa critique le 28 octobre 1972, quelques mois avant la sortie officielle du film (Kael). En effet, les critiques dithyrambiques que le film a engrangées ont établi son statut de « intellectual respectability » (Farber). La critique de Kael, qui est devenue un des films les plus renommés dans l'histoire du criticisme de cinéma, exaltait le film et félicitait le génie de Bertolucci et Brando.

Plus précisément, la critique de Kael est devenue « the basis for the entire advertising campaign » du film, et son influence s'explique par « the new phenomenon of critic as superstar » (Farber). Selon Kael, le 14 octobre 1972, jour où *Le Dernier Tango à Paris* est passé au New York Film Festival, est semblable à celle où *Le Sacre du Printemps* a été joué pour la première fois le 29 mai 1913. Elle exalte ce moment comme un moment historique qui sera toujours connue pour avoir introduit le début d'une époque artistique et cinématique. A cet égard, la critique a inspiré *Time* and *Newsweek* à faire des articles-couvertures sur le film. De plus, et toujours grâce à Kael, *Le Dernier Tango à Paris* est devenu « a major cultural and sociological event » (Farber). Comme preuve de l'influence de la critique de Kael, la sortie officielle du film le 1 février 1973 à

New York « for its reserved-seat, \$5-a-ticket, engagement at the small Trans-Lux East-Theater, the film had an advance sale of more than \$100,000 » (Gussow).

Sans doute la critique de Kael a suscité un grand intérêt public pour le film, mais malgré cela, *Le Dernier Tango à Paris* a quand même rencontré de l'opposition aux Etats-Unis. Cette opposition s'est manifestée en forme de manifestation, menace à la bombe et essais d'action de justice pour interdire le film. D'ailleurs une manifestation a eu lieu devant Bellevue Theater à Montclair dans le New Jersey le 25 avril 1973. En dépit de la présence des protestataires devant le cinéma, des cinéphiles ont traversé le piquet de grève pour voir le film. Malgré la manifestation, les séances du film *Le Dernier Tango à Paris* à Bellevue Theater étaient presque complètes, ce qui démontre la grande popularité du film. Le cinéma a reçu le même soir une menace à la bombe, mais la menace s'est révélée fausse (Waggoner). Par contre cette menace illustre bien l'opinion opposée au film. « Mayor Peter J. Bonastia, the four other Commissioners and the town lawyers » avaient condamné le film en le décrivant comme « absolutely filthy, out and out smut and degrading to the audience and to the principles of decency » (Waggoner). Après avoir tenté une action légale contre le film qui a raté, Bonastia a encouragé la communauté à faire un boycott du film *Le Dernier Tango à Paris* (Waggoner).

De manière générale en Italie, le film a reçu des éloges, et il a eu beaucoup de succès pendant les six jours avant son interdiction. Selon Bertolucci, dans un entretien qu'il a fait au début de 1973, *Le Dernier Tango à Paris* a gagné environ \$100,000 pendant sa brève autorisation en Italie (Gussow). Malgré l'appréciation publique du film, l'Italie a fini par interdire le film qui a été jugé « offensive to public decency » (Gussow).

De plus, Bertolucci a été condamné à quatre mois de prison avec sursis et il a été privé de ses droits civils, droit de vote inclus, pendant cinq ans (Brooks).

En France, un pays plus « liberal », le film a été diffusé sans interdiction (Giniger). Il est sorti le 15 décembre 1972 et a été accueilli avec des critiques élogieuses. Sur *France-Soir*, Robert Chazal a affirmé que « the provocation [the film] now risks will soon give way to general and deserved admiration » alors que d'autres critiques l'ont appelé « an acceleration of the history of the cinema » et « highly baroque, lyrical and of a plastic beauty that confutes its torrent of obscenities » (“Last Tango Wins Raves”). De manière générale, *Le Dernier Tango à Paris* a reçu un accueil favorable du public français. A Paris, des gens faisaient la queue au cinéma pendant deux heures pour voir le film (“Self-Portrait”).

En outre, le film était non seulement un succès commercial et culturel dans la population française, mais aussi dans la population espagnole. L'interdiction espagnole du film a encouragé des Espagnols à traverser la frontière franco-espagnole pour regarder *Le Dernier Tango à Paris* au cinéma. A ce propos, les cinémas à la frontière ont fait plus d'affaires grâce aux touristes espagnoles qui s'échappent de l'autoritarisme et la forte tradition conservatrice et catholique qui imposent des censures au peuple (Giniger). De sorte que la célébrité du film était « so great », et que ni la distance ni le prix pour se rendre en France pour voir *Le Dernier Tango à Paris* ne les décourageaient (Giniger).

Quand bien même le film serait un grand succès en France, des opposants au film ont essayé d'empêcher sa diffusion. Ainsi, le film a été interdit vingt-quatre heures à Angers « par le procureur de la République dans cette ville, en raison ‘de son obscénité portant atteinte à la morale » en mars 1973 (“Film Interdit à Angers”). En fait, le

directeur de la salle a contacté la société distributrice à Paris qui est intervenu et a autorisé le film de nouveau ("Film Interdit à Angers").

***Le Dernier Tango à Paris* comme symbole de deux révolutions : sexuelle et cinématique**

Le Dernier Tango à Paris est sorti au moment où le monde occidental remettait en question les mœurs et les conventions sexuelles. Il existait un grand débat sur la reconsidération de ces normes. En conséquence, il serait plausible de considérer le film comme symbole de cette révolution sexuelle. Il est possible de le considérer comme un tel symbole en examinant deux interprétations de la relation entre Paul et Jeanne.

Le film a été beaucoup critiqué pour sa représentation des actes sexuels peu conventionnels. Bien que ces actes montrent un genre de progressivité sexuelle, il faut d'abord examiner leurs contextes dans le film pour déterminer si cet aspect du film peut vraiment être considéré comme symbole de libération. Sans nuance, la représentation des actes comme la sodomie suffirait d'indiquer un déplacement des normes sexuelles dans la société. Il est vrai que le cinéma ne montre pas toujours ce qui est accepté dans la société, mais dans ce cas-là, la présence de ces actes suggérerait que les rapports sexuels procréateurs entre hommes et femmes ne sont plus les seuls rapports possibles. Par contre, le contexte de ces actes nie la possibilité qu'ils soient des indices d'une révolution sexuelle. A cet égard, la dynamique de la relation entre Paul et Jeanne illustre une inégalité non révolutionnaire : Paul la domine et lui inflige de l'humiliation, pendant que Jeanne se soumet toujours à lui.

Pauline Kael soutient que le film raconte « [a] speeded-up history of the sex relationships of the dominating men and the adoring women who have provided the key sex model of the past few decades – the model that is collapsing ». Ce qui n'est pas tout à fait clair dans son argument, c'est le moment où cette « speeded-up history » s'arrête dans le film. C'est-à-dire que Kael reconnaît la dissolution du modèle traditionnel des relations sexuelles, mais elle ne nuance pas son affirmation en cherchant à déterminer si la relation entre Paul et Jeanne se passe avant ou après cet effondrement du modèle. Puisque la relation de Paul et Jeanne se manifeste par la dégradation et l'humiliation de la femme, elle incarne toujours l'ancien modèle que Kael décrit dans sa critique du film. A ce propos, il est donc impossible de considérer *Le Dernier Tango à Paris* comme symbole de la révolution sexuelle.

Bien que la dynamique des rôles de genre dans la relation entre Paul et Jeanne ne soit pas révolutionnaire, c'est la redéfinition d'une relation sexuelle que *Le Dernier Tango à Paris* propose et qui peut être considérée comme symbole de la révolution sexuelle. Jeanne est une jeune bourgeoise qui vient d'être fiancée alors que Paul est un nouveau veuf d'âge mûr qui entretenait un asile de nuit avec sa femme maintenant défunte. Leur relation commence par l'anonymat même si par la suite de l'histoire, ils révèlent leurs identités. Cette dynamique impersonnelle et leur jumelage inattendu sont les aspects du film qui incarnent la révolution sexuelle. En effet, Maria Schneider affirme qu'elle était actuellement loin du personnage qu'elle joue dans *Le Dernier Tango à Paris*, un personnage qu'elle considère « very liberated » parce que Jeanne sortait avec « an old man » (“Downhill ride”). Autrement dit, c'est la nouveauté de leur relation en tant que couple qui est révolutionnaire et non les actes sexuels qu'ils ont.

De la même façon que *Le Dernier Tango à Paris* représente la révolution sexuelle, il est aussi intéressant de considérer le film comme symbole d'une révolution cinématique. Kael a déclaré que la sortie du film serait « a landmark in movie history comparable to the night in 1913 when Stravinsky's 'The Rite of Spring' was first performed, and ushered in modern music » (Ebert, 1995). En 1995, Roger Ebert réplique pourtant que le film « was the banner for a revolution that never happened ». Du reste, il affirme que le film était plutôt « the triumph of something old » comme un des derniers films d'art et d'essais et un des derniers films qui traite la sexualité humaine d'une manière honnête et sérieuse (Ebert, 1995). Selon lui, l'histoire du cinéma n'a vu que quelques autres exemples de films qui représentent la sexualité explicite d'une telle façon. Enfin, *Le Dernier Tango à Paris* n'a pas été le début d'un tournant dans l'histoire du cinéma, mais plutôt la fin d'un style cinématique.

En ce qui concerne le film en tant que symbole d'une révolution cinématique, il est impossible de le considérer en envisageant la définition traditionnelle d'une révolution comme le déclenchement d'une nouvelle époque. Comme Ebert affirme dans sa critique, *Le Dernier Tango à Paris* n'a pas inspiré une nouvelle école de cinéma. Pourtant le film peut symboliquement représenter une révolution cinématique puisque la critique célèbre de Kael a introduit un nouveau style dans le domaine du criticisme de cinéma. Attirés par la célébrité que Kael a reçue, les critiques imitent souvent le « extravagant tone » qu'elle a utilisé et « acclaim more and more movies in the exalted terms usually reserved for the Sistine Chapel or *King Lear* » (Farber). Alors que le film n'incarne pas le symbole d'une révolution de plein droit, il en a incité une.

Le Dernier Tango à Paris, est-il pornographique ?

Le débat sur ce qui constitue ou non de la pornographie ne sera jamais résolu. Pourtant il est intéressant de considérer les arguments de chaque côté de ce débat et essayer de comprendre pourquoi *Le Dernier Tango à Paris* a été dénoncé pour son contenu « pornographique », « offensif », et « obscène ». De plus, le débat se complique encore plus avec la discussion de l'obscénité, qui semble impossible à définir. Cette impossibilité s'explique bien par la phrase célèbre que Supreme Court Justice Potter Stewart a utilisée pour définir la pornographie au procès *Jacobellis v. Ohio* en 1964 : « I know it when I see it » (Gerwitz). Puisque « ce qui paraîtra obscène à l'un – et pas seulement au cinéma : dans la nature, dans la vie – ne heurtera pas l'autre », il semble que tout le monde n'ait pas le même seuil de ce qui est offensif (Viansson-Ponté). Si la pornographie et l'obscénité sont aussi subjectives, comment peut-on porter un tel jugement ?

Tout comme l'accueil du film *Le Dernier Tango à Paris* l'illustre bien, il est impossible d'atteindre un consensus à propos de son contenu. Alors que certaines opinions proclamaient le génie du film, certaines autres essayaient d'interdire la diffusion du film dans leurs propres pays. Il est impossible de définir la pornographie de la même façon qu'il est aussi impossible de déterminer si *Le Dernier Tango à Paris* est pornographique. A cet égard, il est plus facile de juger si le film n'est pas pornographique, et du coup il semble donc plus utile d'examiner des défenses du film.

Roger Ebert affirme que *Le Dernier Tango à Paris* partage certains éléments avec la pornographie, notamment les « impersonal mechanics of sex ». Malgré cette similarité, Ebert souligne trois traits qui distinguent nettement *Le Dernier Tango à Paris* et les films

pornographiques. Premièrement, il existe très peu de films qui « challenge actors to explore [the] human dimensions [of sex] » (Ebert, 2004). Le film ne représente pas des rapports sexuels de plein droit, mais « les tourments de l'intimité des relations humaines » (Gottigny). Deuxièmement, le plaisir sexuel et sensuel n'est pas le but de leur relation, contrairement à la pornographie où au moins un des participants retire du plaisir des actes. Troisièmement, le but du film n'est pas de montrer les actes sexuels ; le sexe c'est « the only medium of exchange » parce que la vie a tellement brutalisé Paul qu'il n'est pas capable d'avoir des sentiments par d'autres moyens (Ebert, 1972).

Il s'avère que l'intention de la pornographie, c'est d'exciter. Dans *Le Dernier Tango à Paris*, le sexe n'est presque pas érotique, et il est souvent assez désagréable à regarder (Snider). En fait, les actes sexuels du film sont toujours simulés et il semble que la violence implicite de ces actes offense et choque beaucoup plus que ce qui est explicite dans le film. Mis à part de la nudité de Maria Schneider, le film ne représente rien d'explicite à l'égard de la sexualité. Ce qui choque principalement dans le film est suggérée, et dans ce sens, le film n'est pas pornographique. Par contre, l'obscénité, qui existe bel et bien dans ce film, est psychologique et plutôt le produit de l'esprit du spectateur.

Mais si l'on introduit une autre conception de la pornographie dans ce débat, serait-il possible de juger le film pornographique ? Selon son documentaire *The Pornography of Everyday Life*, Jane Caputi redéfinit la pornographie comme « the sexualized domination, degradation, and objectification of women and girls and social groups who are put in the demeaned feminine role ». Il semblerait donc plausible que le film soit actuellement pornographique. En revanche, Ebert riposte que Paul est tellement

rempli de culpabilité et de haine de soi que sa relation avec Jeanne devient son moyen pour se blesser. Jeanne est donc plutôt spectatrice ou « a witness at the scene of the accident » qui n'a pas assez vécu pour comprendre ce que Paul fait avec elle (Ebert, 1972). En définitive, le but de Paul n'est pas forcément de faire mal à Jeanne, mais de se faire souffrir.

Les conséquences sur les acteurs

L'accueil du film n'est pas le seul élément qui a participé à construire son héritage : le sort des acteurs principaux après la sortie du film y contribue également. Puisque le film a suscité autant de critiques et autant d'éloge, Marlon Brando et Maria Schneider ont aussi reçu beaucoup d'attention à ce propos. Le film lui-même a reçu un grand mélange de critiques positives, qui soutenaient sa valeur artistique et esthétique, et négatives, qui critiquaient son contenu « offensif », mais les critiques envers les acteurs étaient beaucoup moins variées. Ce qu'il est pourtant remarquable, c'est l'inégalité entre l'accueil du rôle de Brando et celui du rôle de Schneider.

Schneider n'avait pas eu de formation formelle au cinéma, et son rôle dans *Le Dernier Tango à Paris* était plutôt son grand début et son premier succès commercial. Avant ce rôle, Schneider habitait à Paris en travaillant un peu comme mannequin et actrice ("Downhill ride"). Par contre, Brando venait d'achever *The Godfather*, un film qui l'a placé comme acteur influent et célèbre à Hollywood.

Après la sortie du film, les critiques exaltaient le rôle de Brando, mais le rôle de Schneider rencontrait plutôt l'indifférence : son rôle ne semblait pas mériter ni d'éloge ni

de reproche. Les critiques remarquaient seulement sa présence dans le film comme si elle faisait partie de l'arrière-plan et ne jouait pas un des rôles principaux.

Tout comme Roger Ebert, qui a bien résumé des critiques du film qui glorifiaient le rôle de Brando et qui discréditaient Schneider, « Brando knows Paul, while Schneider is only walking in Jeanne's shoes ». Pauline Kael, dans sa critique célèbre du film, renforce constamment le génie de Bertolucci et Brando. Elle proclame qu'ils « have altered the face of an art form », bien qu'elle ne fasse presque pas de référence au rôle de Schneider (Kael). Il semble que la plupart des critiques rejettent Schneider et la réduisent à un rôle accessoire quand bien même elle partagerait l'affiche du film avec Brando.

Il est bien possible que les critiques vis-à-vis de ces acteurs s'expliquent par leurs réputations déjà établies dans la communauté cinématographique. Brando avait gagné un oscar pour son rôle dans *The Godfather* et ce film l'a établi effectivement comme une légende du cinéma. A cet égard, Brando a eu sa septième nomination d'oscar pour son rôle dans *Le Dernier Tango à Paris*. Il ne l'a pas gagné, mais cette nomination renforçait la force de son talent et son statut comme acteur immortel (Snider). En effet, de la même façon que la réputation de Brando a augmenté l'intérêt public, la réputation de Bertolucci a également favorisé l'accueil du film. A l'opposé de Brando et Bertolucci, le public n'a pas tant apprécié le rôle de Schneider. Etant nouvelle venue au cinéma, elle n'avait pas encore établi sa réputation comme actrice.

Schneider a pourtant reçu beaucoup d'attention publique pour son rôle dans un film considéré scandaleux et pornographique. Elle a donc suscité cette attention non de son talent, mais plutôt du personnage érotique qu'elle a joué et de l'idée fausse que ses scènes de sexe avec Brando ont vraiment eu lieu ("I felt raped"). En outre, Schneider a

plus tard révélé qu'elle regrettait d'avoir fait *Le Dernier Tango à Paris* (McLellan). Elle a beaucoup souffert à l'égard du film, notamment à cause de son expérience négative avec Bertolucci pendant le tournage et à cause de sa nouvelle posture de célébrité qu'elle supportait mal. Elle voulait que le public l'apprécie comme actrice et non en tant de « sex symbol » (“I felt raped”). De plus, elle affirme que son rôle dans *Le Dernier Tango à Paris* l'a humiliée et l'a traumatisée (Snider). Elle a lutté contre une dépendance de drogue pendant plusieurs années après le film, une période difficile de sa vie qu'elle attribue à sa célébrité due au film (“I felt raped”). Quelques années plus tard, en 1975, Schneider a partagé l'affiche de *The Passenger* avec Jack Nicholson, mais de manière générale, *Le Dernier Tango à Paris* a marqué la chute de sa carrière (McLellan). Schneider, qui avait affirmé qu'elle se sentait « a little raped » par Bertolucci, l'a jamais pardonné (“I felt raped”). Au moment de sa mort en 2011, Bertolucci a dit qu'il regrettait de ne lui jamais avoir demandé pardon (Snider).

Schneider se trouvait pendant longtemps dans l'ombre de Brando et Bertolucci à propos du film *Le Dernier Tango à Paris*. Cependant, Roger Ebert a reconsidéré son avis en 2004, suite à la mort de Brando. Il affirme qu'il s'était trompé et que Schneider méritait beaucoup plus d'éloges pour son rôle. En dépit de sa jeunesse et son manque d'expérience sérieuse, il souligne que Schneider « shares the film with Brando and meets him in the middle ». Son rôle est singulier, et Ebert ajoute : « What Hollywood actress of the time could have played Brando on his own field ? ».

D'un point de vue critique, l'important n'est pas de déterminer si Schneider a reçu la reconnaissance qu'elle méritait. Ce qui est le plus remarquable dans cette histoire, c'est la disparité entre son traitement et celui de Brando. En dépit de l'éloge qui reconnaissait

la valeur artistique et esthétique du rôle de Schneider, elle était quand même critiquée d'avoir été nue pendant une grande partie du film. Puisque Paul ne se déshabille jamais pour les actes sexuels, il n'a pas reçu la même critique. Il est pourtant vrai que la disparité entre la nudité de Jeanne et l'apparence vêtue de Paul illustre bien la dynamique de leur relation. Cependant ce dernier humilie, dégrade et selon certaines visions du film, viole le personnage de Schneider. Si le spectateur critique l'apparence physique de Schneider, il semble donc que l'humiliation que le personnage de Brando inflige à Schneider mérite au moins autant de reproches. La société dénature le regard sur le comportement des hommes et des femmes à tel point que l'on excuse les offenses masculines et estime celles qui sont féminines plus graves. Au cas où la relation entre Jeanne et Paul ne suffirait pas à établir la dichotomie du traitement des hommes et des femmes, établir un parallèle avec la situation actuelle des acteurs montre que la société accepte et soutient cette inégalité.

Un commentaire sur la société

L'appartement où Paul et Jeanne se retrouvent pour leurs aventures crée un monde « fantastique » qui se distingue du monde « réel » et qui établit l'épicentre du commentaire social de Bertolucci. Dans le monde « fantastique » que Paul et Jeanne construisent dans l'appartement, ils parlent de leurs souvenirs de jeunesse. Jeanne raconte même l'histoire son premier orgasme, mais ils n'échangent pas de noms. Autrement dit, ce qui se passe dans l'appartement n'est pas en conformité avec les conventions de la société et « the social definition of the person must stay outside of the apartment » (Tonetti).

Leur relation est seulement plausible à l'intérieur de leur monde fantastique ; c'est ce confinement total vis-à-vis de la société qui leur permet de « risk real and unbridled emotion » (Mellen). En effet, le film montre comment les personnages essaient de surmonter « the conditioned responses of human connection » et de « make contact with *themselves*, beyond the bonds conscious and social life have placed around them » (Mellen). Autrement dit, l'appartement représente un asile où Paul et Jeanne peuvent vivre librement sans oppression sociale. Leur existence loin du monde extérieur les soulage du poids imposé par le fonctionnement oppressif de la société, mais c'est un soulagement bref : sans partage véritable, « loneliness resurfaces at the end of every encounter », et l'appartement devient un asile frustrant qui n'apaise que quelques aspects de leurs isolements (Tonetti). Il semble donc que Bertolucci critique cyniquement l'impossibilité de combler le vide qui tourmente l'esprit humain. Puisque les contraintes de la société sont inévitables, ils empêchent l'épanouissement.

Quand bien même la relation de Paul et Jeanne semblerait fonctionner tranquillement dans l'appartement, une telle relation ne peut pas durer pour toujours. Les relations humaines sont dynamiques par le fait que la nature de l'existence humaine dicte que tout change constamment. Puisqu'une relation évolue, il serait impossible que Paul et Jeanne continuent leur relation aux limites de l'appartement. Cet appartement c'est un asile, mais comme la société est inévitable, il faut que Paul et Jeanne reprennent leurs vies actuelles.

Vu l'existence du monde « réel », leur monde fantastique ne peut plus exister comme « antidote » de leurs charges (Ebert, 1995). Au moment où Paul cède à son besoin de reprendre sa vie actuelle et décide qu'il aimerait vivre avec Jeanne selon les

conventions sociales, Jeanne se rend compte que leur relation est impossible et qu'elle serait de la sujétion si la relation continue en dehors de l'appartement (Mellen). Quand ils se retrouvent dans le monde réel, où la société réimpose les définitions sociales de Paul et Jeanne, « Jeanne sees Paul as a washed-up middle-aged man... who runs a flophouse » (Kael).

Le Dernier Tango à Paris semble illustrer la vision de Bertolucci de l'oppression de la société et de ses mœurs. Alors que les normes sociales donnent un cadre des interactions humaines, cette structure en impose trop. Le film montre l'impossibilité d'atteindre l'épanouissement à cause des contraintes sociales qui sont pourtant inévitables et donc il est futile d'essayer d'y échapper.

La représentation de Paris

Le Dernier Tango à Paris propose une vision peu réjouissante de Paris. Les personnages du film sont tourmentés par le manque d'épanouissement dans leurs vies, mais ils semblent incapables de remédier à leurs conditions. En effet, Bertolucci s'intéressait au thème du tourment qui se manifeste dans les peintures de Francis Bacon, et son usage de deux de ses peintures avec le générique de début établit déjà l'atmosphère de désespoir du film. Ces peintures, *Double Portrait of Lucian Freud and Frank Auerbach* et *Study for a Portrait*, sont des « icons of tortured human figures » qui illustrent le tourment corporel et cérébral (Tonetti). La représentation des corps et de leurs membres tordus va de manière conjointe avec leurs visages crispés pour suggérer non seulement l'atonie de ces formes mais aussi l'existence d'un lien entre la souffrance corporelle et la souffrance émotionnelle.

Le tourment interne qui caractérise les sujets récurrents chez Bacon a intrigué Bertolucci. Il voulait que Paul ressemble à ces formes dont leurs sentiments se résument par « faces eaten by something coming from the inside » (Tonetti). A cet égard, il semble donc que le comportement de Paul s'explique par ce rapport entre le corps et l'esprit. Paul n'arrive pas à comprendre ni le suicide de sa femme ni sa femme elle-même. Son incapacité à comprendre sa condition le tourmente jusqu'à ce qu'il débute sa liaison anonyme avec Jeanne pour qu'il se punisse. Du reste, il s'inflige l'humiliation et la dégradation par des actes physiques dans l'espoir qu'elles vont le libérer de sa souffrance émotionnelle. Les formes dans les peintures incarnent donc les personnages du film et expriment aussi leurs psychés.

En outre, les œuvres de Francis Bacon ont aussi inspiré la cinématographie du film. La palette de couleurs ressemble à celle des peintures, et ce mélange de « late-afternoon orange-beige-browns and pink – the pink of flesh drained of blood, corpse pink » suggère que « romance and rot are one » (Kael). Il semble donc normal que la cinématographie du film *Le Dernier Tango à Paris*, « a film of decay and despair » imite les couleurs des peintures qui représentent « decadence, disintegration and despair » (Champlin). De plus, l'architecture et le bruit reconnaissables de la ville confirment sans doute le cadre du film, mais « the city seems muted » (Kael). Bien que *Le Dernier Tango à Paris* montre des aspects reconnaissables de la ville, il omet des images classiques de Paris comme la Tour Eiffel et L'Arc de Triomphe. Ces monuments, qui se retrouvent souvent au cinéma car ils sont des symboles non de Paris de manière générale, mais plus précisément de Paris beau et romantique. En conséquence, l'omission de ces images connues nie l'existence de Paris en tant que ville où la joie amoureuse prospère. Cette

version physique de Paris promouvait sa représentation comme pays des âmes en peine qui mènent des existences vides.

Le Paris que Bertolucci propose dans *Le Dernier Tango à Paris* brise entièrement le stéréotype de Paris romantique souvent surnommé « La ville d'amour » considéré comme « an appealing and attractive tourist destination for young lovers, newlyweds and couples who hope to relight the fires of youthful love » (Nye). En effet, les représentations des couples dans le film brossent un portrait perturbant des gens non solitaires mais pourtant isolés qui contredit la caricature de Paris où des relations amoureuses s'épanouissent. La relation que Paul a eue avec sa femme défunte illustre bien cette rupture. Au moment où il affronte son cadavre, il se demande comment il a pu connaître sa femme qui vient de se suicider sans explication : « Even if the husband lives two hundred...years, he's never going to be able to discover his wife's real nature. I mean, I might be able to comprehend the universe but I'll never discover the truth about you, never. I mean, who...were you ? » (Brando). Ce « emotionally overwhelming scene » va encore plus loin en établissant l'impossibilité de comprendre entièrement la nature de l'intimité humaine. Puisque Paul ne la comprendra jamais, il est condamné à la souffrance.

De plus, la relation entre Jeanne et son fiancé Tom, un jeune cinéaste insipide, illustre également une relation amoureuse insatisfaisante. Tom, qui tourne un documentaire qui met en scène la vie de Jeanne, lui dit qu'il veut « film every moment of her life, but is thinking of his film, not her » (Ebert, 2004). Quand Tom lui parle et l'embrasse, Jeanne se demande s'il le fait pour elle ou pour le film. Il semble donc que Tom ait seulement besoin de Jeanne pour tourner son film, et non pas pour son bonheur.

Une des scènes les plus révélatrices de l'isolation de Jeanne se déroule dans la station de métro où elle exprime ses soucis en les hurlant à Tom, qui est sur l'autre voie. Elle continue à hurler pendant que le train arrive, jusqu'au moment où le train repart et se rend alors compte qu'elle parlait toute seule parce que Tom n'était plus là. Se sentant isolée et épuisée, Jeanne trouve un asile avec Paul qui « desperately needs her » (Ebert, 2004). Jeanne s'offre à Paul parce qu'elle « senses that Paul needs her as she may never be needed again in all of her life » vu sa relation existante avec Tom (Ebert, 2004). Par ses représentations des relations en agitation, le film propose « une réflexion sur l'acte amoureux et sur le couple » qui semble ridiculiser le statut de Paris comme ville de l'amour idéal et parfait (Elkaïm). La dynamique de sa relation avec Tom et aussi sa motivation de s'engager dans une relation avec Paul confirment la vision pessimiste du film.

Or, *Le Dernier Tango à Paris* ne considère pas seulement le dysfonctionnement des couples pour construire une représentation malheureuse de Paris. La plupart des personnages du film sont des gens désespérés, dépravés, et désagréables. Ainsi, Jeanne juge folle la concierge de l'immeuble où Jeanne et Paul se retrouvent à cause de son rire sinistre et son incapacité à répondre aux questions de Jeanne d'une manière logique. Le film montre aussi des habitants de l'asile de nuit de Paul qui sont censés être principalement des drogués et des prostitués. Ces personnages contribuent à la vision sombre de Paris comme ville où tout décompose, les esprits et le moral des ses habitants inclus.

Conclusion

Beaucoup d'éléments contribuent à la singularité du film *Le Dernier Tango à Paris* : son accueil, son contenu controversé, le sort de ses acteurs après le film, la célébrité de son réalisateur, et ses représentations de la société, la condition humaine, et les relations humaines. Ce film a inspiré un grand changement dans le domaine du criticisme de cinéma, et le style de ces critiques reflète un changement qui s'est introduit dans la critique de Pauline Kael du film. Bertolucci, qui est connu pour les nuances politiques de ses films, propose une vision critique de la société et des contraintes qu'elle impose. Bien que l'histoire du film se passe au début des années 70s, il semble que les questions et la réflexion sur les relations humaines que *Le Dernier Tango à Paris* pose soient toujours pertinentes. Son contenu et la complexité de la psychologie des personnages sont intemporels parce que Bertolucci affirme que « the erotic act is what is most present in today's life » (Gussow).

Works Cited

- Brooks, Xan. "Stealing Beauty." *The Guardian*. 5 Feb. 2004. Web. 18 Mar. 2014.
- Caputi, Jane and Susan Rosenkranz. *The Pornography of Everyday Life*. Berkeley Media, 2007.
- Champlin, Charles. "'Tango' as a Movie, Not a Tourist Attraction." *Los Angeles Times*. 11 Mar. 1973. Web. 4 Mar. 2014.
- "Downhill ride for Maria after her tango with Brando." *The Sydney Morning Herald*. 22 June 2006. Web. 17 Mar. 2014.
- Ebert, Roger. "Last Tango in Paris (1972)." *Roger Ebert*. 14 Oct. 1972. Web. 4 Mar. 2014.
- Ebert, Roger. "Last Tango in Paris (1972). Footnote, 1995." *Roger Ebert*. 1995. Web. 4 Mar. 2014.
- Ebert, Roger. "Last Tango in Paris (1972)." *Roger Ebert*. 15 Aug. 2004. Web. 17 Mar. 2014.
- Elkaïm, Sarah. "Le Dernier Tango à Paris." *Critikat*. 20 June 2007. Web. 4 Mar. 2014.
- Farber, Stephen. "The Power of Movie Critics." *The American Scholar* 45.3 (Summer 1976): 419-423. *JSTOR*. Web. 4 Mar. 2014.
- Gray, Alice. "Five Most Controversial Films Rated NC-17 #1: 'Last Tango in Paris'." *Sound on Sight*. 18 July 2011. Web. 19 Mar. 2014.
- Gerwitz, Paul. "On 'I Know It When I See It'." *Yale Law Journal* 105 (1996): 1023-1047.
- Giniger, Henry. "Spaniards Seeing 'Tango' in France." *The New York Times*. 16 Apr. 1973. Web. 18 Mar. 2014.

Gottigny, Ludovic. "Le dernier tango à Paris : analyse." *Clapmag*. 14 Sept. 2013. Web. 4 Mar. 2014.

Gussow, Mel. "Bertolucci Talks About Sex, Revolution and 'Last Tango'." *The New York Times*.

"I felt raped by Brando." *Mail Online*. Web. 17 Mar. 2014.

Kael, Pauline. "Last Tango in Paris." *The Criterion Collection*. 28 Oct. 1972. Web. 4 Mar. 2014.

Last Tango in Paris. Dir. Bernardo Bertolucci. Perf. Marlon Brando and Maria Schneider. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. 1972. Film.

"'Last Tango' Wins Raves in France." *The New York Times*. 16 Dec. 1972. Web. 18 Mar. 2014.

"Le film de Bertolucci interdit vingt-quatre heures à Angers." *Le Monde*. 9 Mar. 1973. Web. 4 Mar. 2014.

McLellan, Dennis. "Maria Schneider dies at 58; actress in 'Last Tango in Paris'." *Los Angeles Times*. 4 Feb. 2011. Web. 4 Mar. 2014.

Mellen, Joan. "Sexual Politics in 'Last Tango in Paris'." *Film Quarterly* 26.3 (Spring 1973): 9-19. *JSTOR*. Web. 4 Mar. 2014.

Nye, Robert A. "Sex and Sexuality in France Since 1800." *Sexual Cultures in Europe: National histories*. Ed. Franz Eder, Lesley Hall, and Gert Hekma. Manchester: Manchester University Press, 1999. 91-113. Print.

"Self-Portrait of an Angel and Monster." *Time*. 22 Jan. 1973: 51-55. Microfilm.

Snider, Eric D. "What's the Big Deal?: Last Tango in Paris (1972)." *Film.com*. 8 Feb. 2011. Web. 17 Mar. 2014.

Tonetti, Claretta Micheletti. *Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity*. New York: Twayne Publishers, 1995.

Viansson-Ponté, Pierre. "Nus ou habillés, mais debout." *Le Monde*. 23 Sept. 1974. Web. 4 Mar. 2014.

Waggoner, Walter H. "Pickets Call 'Tango' Filthy As It Starts Montclair Run." *The New York Times*. 26 Apr. 1973. Web. 18 Mar. 2014.