



LES 2 SCÈNES
SCÈNE
NATIONALE
DE BESANÇON

Études de genre & éducation au cinéma

Un glossaire en 10 entrées
Par Mélanie Boissonneau

Lycéens et apprentis au cinéma
en Bourgogne-Franche-Comté
Académie de Besançon

Sommaire

Introduction	p.3
Corps	p.4
Gaze	p.6
Gender studies	p.8
Genre	p.10
Héroïnes	p.12
Hétéronormativité	p.14
Patriarcat	p.16
Queer	p.18
Sous les feux de la rampe	p.20
Stéréotype	p.22
Bibliographie sélective	p.23

Coordination du dispositif

Marc Frelin | marc.frelin@les2scenes.fr

stand. 03 81 51 03 12 | dir. 03 81 55 37 28

Les 2 Scènes, Scène nationale de Besançon

CS 22033 - Place de l'Europe, 25050 Besançon Cedex

www.les2scenes.fr/lyceens-et-apprentis-au-cinema

Licences d'entrepreneur de spectacles:

L-R 2021-006336/006340/006300/006460

Design graphique : Thomas Huot-Marchand

Directrice de la publication : Anne Tanguy

Rédaction : Mélanie Boissonneau

Impression : Ville de Besançon

Couverture : *Thelma et Louise* ©2020 Solaris Distribution -

Wonder Woman ©Warner Bros

Introduction

L'analyse d'un film peut s'appuyer sur plusieurs approches (formelle, historique ou narrative) afin de comprendre comment s'articulent émotions, affects et mécanismes d'interprétation ou de production de sens. Le courant des études de genre (*gender studies*) propose d'étudier, parallèlement à ces approches, les représentations des rapports de genre dans les films qui souvent véhiculent les rapports de domination (ici, genrées) des sociétés qui les produisent. Il ne s'agit pas d'interdire certaines représentations qui seraient aujourd'hui politiquement incorrectes, mais bien de *déconstruire*, afin de mieux comprendre. Pour se doter des outils d'analyse et de réflexion nécessaires, nous avons fait appel à Mélanie Boissonneau, universitaire spécialiste de cinéma. Elle nous offre, avec ce glossaire en dix entrées, accompagnées de pistes pédagogiques, un éclairage aussi passionnant qu'indispensable dans le cadre de l'éducation au cinéma, et au-delà.

Marc Frelin

Coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma en Bourgogne-Franche-Comté / Académie de Besançon*

Lycéens et apprentis au cinéma

Lycéens et apprentis au cinéma est un dispositif national interministériel, initié et financé en Bourgogne-Franche-Comté par la Région Bourgogne-Franche-Comté, le ministère de la Culture (DRAC et CNC), en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Besançon, la DRAAF, les salles et le circuit de cinéma itinérant de la région. Ce dispositif est coordonné pour l'Académie de Besançon par les 2 Scènes.



©Gilles Rannant

L'autrice

Mélanie Boissonneau enseigne le cinéma à l'Université, elle intervient également comme formatrice dans le champ de l'éducation au cinéma et comme chroniqueuse pour FilmoTV. Elle a notamment publié *Pin Up : au temps du Pré-code : 1930-1934* (LettMotif, 2019) et elle a récemment co-écrit, avec Laurent Jullier, *Héroïnes ! De Madame Bovary à Wonder Woman* (Larousse, 2020).

Corps

Corps de cinéma

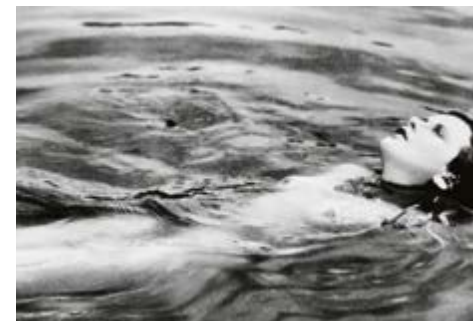
Comme l'analysent Laurent Jullier et Bernard Andrieu (dans la revue *Corps* n°9), au cinéma, il y a « le corps d'avant », qui sert à faire le film. Il s'agit du corps du « modèle », qui peut appartenir à une personne réelle (un acteur, le plus souvent) ou être fabriqué par un dessinateur ou un infographiste, même si, dans de nombreux cas, un corps « réel » est utilisé comme modèle. Il y a aussi, de l'autre côté de l'écran, le « corps d'après », un vrai corps, celui du spectateur, qu'il soit dans une salle de cinéma, devant sa télévision, son téléphone ou son ordinateur. Les deux corps, celui d'avant (le corps de cinéma) et celui d'après (le corps spectatorial), ont de nombreux points communs et interagissent. Le corps spectatorial réagit de façon immédiate, en riant, pleurant et sursautant en voyant le corps de cinéma évoluer à l'écran. Nous subissons aussi l'influence du corps de cinéma en différé, en adoptant des gestes, des attitudes, des expressions en provenance des écrans. C'est l'objet d'une célèbre conférence de l'anthropologue Marcel Mauss en 1934 qui décrit la façon dont il s'est rendu compte, lors d'une hospitalisation à New-York, de l'impact du cinéma sur les corps des individus, en observant la démarche des infirmières. Après avoir constaté que leur démarche était la même que celle des actrices américaines des films de l'époque, il retourne en France et remarque la même démarche chez les jeunes Parisiennes : « les modes de marche américaine, grâce au cinéma, arrivaient chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser ».

Corps au cinéma

Au cinéma, le corps, féminin tout d'abord, mais aussi masculin (selon les genres et les époques) est particulièrement exposé. Dès son invention, le cinéma a été utilisé pour montrer des corps. Lorsqu'ils montraient des corps nus, les films restaient le plus souvent cantonnés au marché underground, fournissant notamment les lieux de prostitution. C'est en 1933 que l'on voit pour la première fois une scène de nudité intégrale en dehors de la pornographie, avec le film *Extase* de Gustav Machatý, mettant en scène à la fois le corps nu et le plaisir féminin, grâce à l'actrice Hedy Lamarr. Mais la nudité n'est pas pour autant encouragée et fait même l'objet de censure, même avant le renforcement du code Hays, un code de censure qui régit la production cinématographique américaine jusqu'à la fin des années 1960. Et la scène de nu féminin sous l'eau de *Tarzan et sa compagne* (Cedric Gibbons et Jack Conway, 1934) sera coupée au montage. Pour autant, l'exposition des corps fait vendre et devient un véritable outil marketing pour les studios hollywoodiens. Ce phénomène touche les femmes, avec notamment Marilyn Monroe, qui a fondé sa carrière sur l'exposition de sa nudité et sa suggestion. Mais les hommes sont aussi concernés, comme en témoigne, dans les années 1950, la surexposition des corps masculins, et en particulier des torsos, sous prétexte de péplums, peuplés de stars dénudées (Kirk Douglas, Charlton Heston, Yul Brynner...) et de bodybuilders (Steve Reeves, Reg Park...). William Holden, star de l'époque, n'a même pas besoin de prétexte pour ôter la chemise, ce qui lui vaut d'être bientôt surnommé de « The body ». Les films d'action des années 1980, comme les films de super-héros depuis les années 2000, relancent la mode des corps masculins très musclés et exposés (Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger...).

Piste pédagogique

Recherche & analyse d'images – Proposer aux élèves de sélectionner chacun deux images de corps au cinéma, l'une qui leur semble valorisante pour le personnage et l'autre non, en réalisant des captures d'écran, à partir de films qu'ils connaissent à titre personnel ou qu'ils ont étudiés en classe. Les élèves, par petits groupes, en visionnant les images, s'interrogeront sur la façon dont ces corps sont représentés (cadrage, scénographie, costumes, postures et attitudes, rapport aux autres personnages éventuels...). Il s'agira de s'interroger sur la façon dont l'ensemble des paramètres de mise en scène est corrélé au sens produit par l'image. Puis, en classe entière, les images en question seront projetées et commentées par le groupe.



Tarzan et sa compagne – Cedric Gibbons et Jack Conway



Certains l'aiment chaud – Billy Wilder

Gaze

Définition

Gaze peut-être littéralement traduit par « regard ». Mais il s'agit surtout d'un outil critique, conceptualisé au départ par la psychanalyse (Sigmund Freud, Jacques Lacan) et la philosophie (Michel Foucault) pour montrer que le « regard » implique plus que l'action de regarder, mais place le « porteur du regard » dans une situation de supériorité par rapport à l'objet du regard.

Le critique d'art anglais John Berger utilise le concept de *male gaze* dans *Ways of seeing* (traduit en France par *Voir le Voir*) une série de films diffusés avec succès sur la BBC en 1972, puis dans un livre, qui analysent le traitement du corps féminin dans la peinture européenne.

Au cinéma

Féru de psychanalyse, la théoricienne du cinéma Laura Mulvey s'en empare en 1975 pour analyser le cinéma hollywoodien dans un article fondateur : *Plaisir visuel et cinéma narratif*. Ce travail, qui aura une résonance médiatique très importante dans les pays anglo-saxons, participe à l'analyse critique du cinéma hollywoodien comme instrument de la domination patriarcale. L'autrice met au jour un dispositif cinématographique reposant sur une vision masculine (et hétérosexuelle) qui construit et relaie la fiction (par l'intermédiaire du réalisateur puis de l'acteur) et auquel toute spectatrice et tout spectateur est tenu de s'identifier. Elle démontre ainsi, notamment, la façon dont « le plaisir de regarder a été partagé entre actif / masculin et passif / féminin », ce qui a pour conséquence de transformer les femmes en objets du regard (supposé masculin : le *male gaze*). Cette binarité a été depuis nuancée par de nombreux chercheurs et par Laura Mulvey elle-même, mais le concept de *male gaze* est resté très présent dans les études féministes et *gender studies*, et bénéficie depuis quelques années d'une popularité grandissante.

En réponse à ce *male gaze*, certains auteurs proposent dès 1975 d'analyser le *female gaze*, que Laura Mulvey a laissé en suspens dans son analyse. Il s'agit avant tout de considérer la possibilité pour les femmes de devenir sujet du regard. Dans son ouvrage sorti en 2020, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, l'autrice Iris Brey propose de considérer le *female gaze* non pas comme une inversion du *male gaze*, qui reviendrait à fétichiser les corps masculins, mais comme une façon de faire ressentir une expérience féminine, sans toutefois relier ce *female gaze* à l'identité du créateur ou de la créatrice du film.

Pistes pédagogiques



❶ **Analyse de séquence #1** - *Le Facteur sonne toujours deux fois* (Tay Garnett, 1946). À partir de la séquence d'introduction du personnage de Cora (Lana Turner), décrire la mise en scène du corps de Cora (morcelé, comme celui d'une pin-up...) et la façon dont la mise en scène conduit à épouser le point de vue du personnage masculin (en transcrivant le regard du personnage masculin par un travelling ascendant puis, en fin de séquence, son état psychologique, avec l'image de la viande trop cuite, signifiant littéralement que la situation est « brûlante »). Voir l'extrait en ligne : bit.ly/extraitfacteur



❷ **Analyse de séquence #2** - *La Leçon de Piano* (Jane Campion, 1992) - À partir de l'ouverture du film, décrire les éléments de mise en scène qui permettent d'adopter le point de vue de l'héroïne (point de vue subjectif, musique, voix-off). Le point de vue subjectif (que l'on déduit du plan montrant le monde à travers les mains de l'héroïne) est renforcé par la voix-off de l'héroïne et nous permet, en tant que spectateur privilégié (les autres personnages n'entendent pas cette voix intérieure) d'épouser son regard, de nous mettre à la place du personnage féminin. Voir l'extrait en ligne : bit.ly/extraitleçon

Gender Studies

Définition

Avant toute chose : il n'existe pas de « théorie du genre ». Les *gender studies*, ou « études sur le genre », ou « étude genre » désignent un champ de recherche prenant pour objet les rapports sociaux hiérarchisés entre les sexes. Par définition elles sont transversales et parcourent de nombreuses disciplines, aussi bien dans les sciences « dures » (comme la neurobiologie avec les travaux de Catherine Vidal) que « tendres » (histoire, sociologie, littérature, esthétique, philosophie...).

Au cours des années 1970, les *gender studies* se sont tout d'abord développées aux États-Unis, au sein des *feminist studies* ou *women's studies*, dans le prolongement des mouvements féministes de la Deuxième Vague. C'est dans les années 1980 que le terme de *gender studies* s'est diffusé, en même temps que l'institutionnalisation de ce champ de recherche (en intégrant les différentes disciplines universitaires, ou en créant des départements et des équipes de recherche spécialisés).

En France, dans les années 1970, les premiers groupes de recherche féministes universitaires entremêlent également perspectives savantes et militantes, afin de livrer, comme le rappelle Christine Bard, des « théories pour l'action ». Dans les années 1990, les études féministes connaissent un nouvel essor, visible par la création de revues (« Cahiers du genre », « Clio », « Travail, genre et sociétés », « Nouvelles questions féministes ») et l'organisation de colloques où le concept de genre est de plus en plus employé. Mais c'est surtout à partir des années 2000 qu'une nouvelle génération d'universitaires développe des recherches autour des problématiques « genre », croisant aujourd'hui d'autres systèmes de domination (classe, « race », âge, orientation sexuelle...), dans une perspective intersectionnelle.

Au cinéma

Geneviève Sellier a bien montré les résistances françaises aux *gender studies* (et aux approches socioculturelles en général), dans le champ des études filmiques. Intimement liées aux origines politiques de la discipline, et à la conception française de la cinéphilie, ces résistances sont explicitées en particulier dans son article de 2005 *Gender studies et études filmiques* (disponible en ligne).

L'apport des *gender studies* aux études filmiques est pourtant important. Il s'agit surtout de montrer la façon dont le cinéma (et les productions audiovisuelles en général) construit par des moyens qui lui sont propres (mise en scène, jeu de l'acteur, montage, éclairage, maquillage, casting...) une vision hiérarchisée de la différence des sexes.

Les *gender studies* concernent donc les films (et des séries) en eux-mêmes mais aussi leur réception, en s'intéressant par exemple à la cinéphilie féminine (Thomas Pillard, Geneviève Sellier, Jean-Marc Leveratto, Delphine Chedaleux) ou aux fans (Mélanie Bourdaa et Arnaud Alessandrin).



Genre

Définition

Dans le domaine du cinéma, le terme « genre » nécessite un double travail de définition. Il s'agit tout d'abord de distinguer le genre cinématographique, qui renvoie le plus souvent à des catégories permettant de définir et de classer les films (western, mélodrame, comédie, burlesque, fantastique par exemple) et le genre en tant que concept (*gender*, en anglais) dont la première caractéristique est de faire éclater les visions essentialistes de la différence des sexes. Autrement dit, le genre (*gender*) n'est pas une « donnée » historique mais une construction sociale, comme l'avait déjà théorisé Simone de Beauvoir avec son célèbre « On ne naît pas femme, on le devient » en 1949 et comme l'expliquent les travaux des neurobiologistes (Catherine Vidal, notamment) sur la plasticité cérébrale (c'est-à-dire la non programmation génétique des garçons et des filles à la naissance, et le cerveau qui se modifie en permanence, quel que soit le sexe). Le genre en tant que concept est aussi un rapport de pouvoir qui considère que les sexes sont socialement différents et qu'ils sont hiérarchisés selon une domination des hommes sur les femmes (dans la quasi-totalité des sociétés connues). Enfin, le genre est imbriqué dans d'autres rapports de pouvoirs : classe sociale, « race » (en tant que catégorie historiquement et politiquement construite), âge, orientation sexuelle (etc) dont l'analyse est qualifiée « d'intersectionnelle ».

Au cinéma

Aborder la question du genre (*gender*) permet un apport de connaissances. Dans le domaine du cinéma, cela se traduit très concrètement par la redécouverte et la mise en valeur du travail des femmes, en particulier celui des réalisatrices oubliées des histoires du cinéma. Citons côté français Alice Guy, pionnière du cinéma de fiction et Jacqueline Audry, réalisatrice à succès dans les années 1940-1950. Aux États-Unis, les films de Dorothy Arzner et Ida Lupino font enfin l'objet de rétrospectives et de sorties en DVD et Blu-Ray. En plus de cette lutte contre l'invisibilisation des femmes et de leur travail, le genre constitue un outil d'analyse critique de l'ensemble des productions, largement androcentrées (envisagées du point de vue des hommes). Si le concept de genre a bien du mal à se frayer une place au sein de la critique cinéphilie française historique (cf entrée *Gender Studies*), internet permet de diffuser des analyses et des critiques abordant les films et les séries en considérant explicitement leur dimension genrée. C'est le cas du site *Le genre & l'écran* (www.genre-ecran.net) créé par Geneviève Sellier en octobre 2016 qui propose dans son manifeste de prendre en compte « la façon dont les fictions audiovisuelles construisent, avec les moyens formels qui sont les leurs, les identités genrées, les rapports de sexe et les sexualités, en prenant en compte les dynamiques de domination sociale dont ils sont le terrain et l'enjeu ».

Pistes pédagogiques



❶ **Analyse de séquence #1 - Panique** (Julien Duvivier, 1947), la scène de retrouvailles d'Alice et d'Alfred. Repérer dans le dialogue, le jeu d'acteur (gestes, postures, intonations) et la mise en scène (cadrage, éclairage), ce qui caractérise chaque personnage, l'assigne à un genre précis, et définit un rapport de domination / soumission. Les deux notions du terme « genre » se rejoignent ici, avec les archétypes du film noir : Alfred est le voyou et Alice passe du personnage de femme fatale / vamp à celui de femme au grand cœur, entre soumission et sacrifice. On pourra porter une attention précise à la gestuelle (la « faible femme » qui nécessite une protection, par exemple) et l'éclairage classique en trois points avec la *back light* (lumière de contre-jour) qui auréole le personnage féminin d'un halo lumineux (à la fois objet de désir et figure sacrificielle, garce et sainte – dimension soulignée par la musique, le regard quasi mystique vers le ciel du premier gros plan). Voir l'extrait en ligne : bit.ly/extraitpanique



❷ **Analyse de séquence #2 - Certains l'aiment chaud** (Billy Wilder, 1959), la scène d'arrivée des deux héros à la gare. Dans cette séquence, nous voyons pour la première fois les deux personnages masculins habillés en femme pour échapper à des gangsters. On s'interrogera sur la façon dont la mise en scène joue sur le décalage entre la manière de les filmer (comme des personnages féminins classiques, c'est-à-dire que l'on cadre le bas du dos et les jambes pour les suivre) et leur façon de bouger (maladroits, ils ne parviennent pas à marcher avec les talons). Petit à petit, ils entrent dans leurs rôles en modifiant leur façon de marcher. Leur dialogue insiste sur le talent et les spécificités nécessaires à la performance féminine. Daphné, en contemplant la démarche de Sugar (Marylin Monroe) admire sa prestance et sa grâce : « c'est comme de la gelée sur des ressorts », « c'est un sexe complètement différent », ce à quoi Joséphine répond « personne ne te demande d'avoir un bébé ». Voilà qu'en quelques phrases, le sexe biologique est distingué du genre (qu'ils peuvent désormais choisir d'incarner dans la suite du film) ! Voir l'extrait en ligne : bit.ly/extraitcertains

Héroïnes

Définition

La définition : voilà bien le premier souci que rencontrent les héroïnes, et surtout l'héroïne, qui, dans les dictionnaires et sur internet est avant tout une drogue ! Il y a pourtant toujours eu des femmes héroïques mais la fiction a bien du mal à les représenter. Si l'on considère l'ensemble des fictions produites par la littérature, le cinéma, la télévision ou les jeux vidéo, le personnage féminin est le plus souvent secondaire, et même lorsqu'il devient principal, peut souffrir du « syndrome de Trinity », en référence au personnage féminin de *Matrix* (Les Wachowski, 1999), et qui désigne l'injustice qui veut qu'à qualification égale et même supérieure, le candidat soit préféré à la candidate (comme Néo est préféré à Trinity malgré la supériorité de cette dernière). Par ailleurs, on peut choisir de considérer le mot « héroïne » comme synonyme de « personnage digne d'intérêt » et pas forcément pour désigner quelqu'un qui accomplit un acte héroïque au péril de sa vie, ou un personnage principal. Ainsi, bien que Jane ne soit pas le personnage principal dans les aventures de Tarzan (littéraires puis cinématographiques), elle peut être, suivant les versions, considérée ou non comme une héroïne. On peut donc proposer que ce qui constitue l'héroïne de fiction repose sur le fait qu'elle laisse des traces dans l'imaginaire collectif, et qu'elle puisse servir de modèle au public qui croise son chemin.

Au cinéma

Il est toujours intéressant de partir des chiffres. Au cinéma, des études américaines (Geena Davis Institute) et françaises (CNC) parviennent aux mêmes résultats : environ 30 % des personnages parlants sont féminins, et seulement 21% lorsqu'il s'agit de films d'action et d'aventure, alors que le cinéma d'horreur parvient à une répartition paritaire de la parole. Face à ce constat sans appel, l'institut de recherche fondé par l'actrice Geena Davis - co-héroïne, rappelons-le, de *Thelma et Louise* (Ridley Scott 1991) - s'est construit sur ce mantra : « if you can see it, you can be it ! ». « Si tu peux le voir, tu peux l'être » s'érige alors comme une façon de promouvoir la diversité des représentations féminines (au cinéma et dans les médias en général). En plus de révéler les inégalités en terme de représentation et d'en guetter l'évolution (déjà palpable, dans le cinéma hollywoodien), il est important de mettre en avant les héroïnes déjà existantes, dans tous les genres cinématographiques : de Ann Darrow dans *King Kong* (Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933) à *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) en passant par la princesse Fiona dans *Shrek* (Andrew Adamson et Vicky Jenson, 2001), Sarah Connor dans *Terminator* (James Cameron, 1984), Ellen Ripley dans *Alien* (Ridley Scott, 1979) ou Ada dans *La Leçon de piano* (Jane Campion, 1993), pour n'en citer qu'une poignée. Il convient également de signaler, et c'est le propre du cinéma, que la mise en scène fait beaucoup dans la construction de l'héroïne. Ainsi, *Wonder Woman*, filmée par Patty Jenkins en 2017 est un personnage bien différent que celui filmé par Zack Snyder un an plus tôt dans *Batman vs Superman* (il s'agit pourtant de la même actrice, Gal Gadot, mais pas du même réalisateur).

Piste pédagogique

Recherche & analyse d'images : proposer aux élèves d'établir une liste de séries et de films qu'ils ont vu (dans un cadre personnel ou scolaire), en relevant les titres portés par des héroïnes ou comportant des personnages féminins importants. Une fois les personnages listés, demander aux élèves d'en choisir un ou deux - images à l'appui - en se posant des questions sur leur statut : ont-elles un rôle dans l'histoire ou bien peuvent-elles être enlevées du film sans que cela impacte le déroulé de l'action ? Comment sont-elles décrites (physiquement, mais aussi psychologiquement) ? Comment sont-elles mises en scène lors de leur première apparition (que font-elles et comment sont-elles filmées) ?



Cléo de 5 à 7 - Agnès Varda



Thelma et Louise - Ridley Scott



Wonder Woman - Patty Jenkins

Hétéronormativité

Définition

La sociologue Natacha Chetcuti rappelle que les termes d'homosexualité et hétérosexualité sont introduits en France à la fin du XIX^e siècle. L'hétérosexualité (à visée procréatrice) suppose une attirance pour le sexe opposé. La chercheuse explique également que, dans ce contexte, l'une des figures de l'opposition à l'ordre « naturel » va être celle de l'homosexuelle. Le terme d'hétéronormativité, apparaît pour la première fois dans le manifeste des Radicalesbians écrit en 1970. La notion, théorisée par les chercheuses féministes, gays et lesbiennes, fait de l'hétérosexualité un modèle normatif définissant un système de genre, binaire, asymétrique, où au genre masculin correspond le sexe mâle (et au féminin le sexe femelle), et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire.

Au cinéma

Pour le chercheur Stevi Jackson l'hétéronormativité « ne définit pas seulement une pratique sexuelle normative, mais aussi un mode de vie normal ». L'hétéronormativité est donc un outil de régulation sociale, une institution qui marginalise celles et ceux qui y sont extérieurs. Au cinéma, l'hétéronormativité se traduit de plusieurs façons. On constate tout d'abord une invisibilisation des personnages ne correspondant pas à ce modèle : l'étude annuelle de l'université Annenberg a comptabilisé seulement 1,4% de personnages parlants LGBTQ+ (Lesbienne, Gay, Bisexuel, Transgenre, Queer) dans les 100 films américains ayant eu le plus de succès au box-office en 2019. Par ailleurs, les travaux pionniers de Vito Russo (avec son ouvrage de 1981 dont est tiré le documentaire *The Celluloïd Closet* réalisé en 1995 par Rob Epstein et Geoffrey Friedman)

ou de Richard Dyer, consacrés à l'histoire des représentations de l'homosexualité au cinéma, ont bien décrit les stéréotypes dont sont victimes les rares personnages homosexuels, tout d'abord utilisés à des fins humoristiques, comme des objets risibles (*Behind the scene*, Charlie Chaplin, 1916), puis devenus des personnages en souffrance, qu'il faut « guérir » ou éliminer. Se multiplient alors les personnages de lesbiennes en prison, d'homosexuels assassinés ou suicidés, comme dans *La Fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955), *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956), ou même *Johnny Guitare* (N. Ray, 1954) avec le personnage d'Emma. Aujourd'hui encore, l'hétéronormativité continue de décimer les personnages LGBTQ+ au cinéma et à la télévision, au point de pousser les internautes à dénoncer le phénomène en le nommant : « Bury your gays » (littéralement : « enterrez les gays ») et en comptabilisant le nombre affolant de personnages LGBTQ+ qui connaissent une fin tragique.

Par ailleurs, ce que les historiens du cinéma nous apprennent aussi, c'est que réalisateurs, acteurs, scénaristes, ont toujours tenté de contourner cette norme, par des dialogues à double sens plus ou moins explicites ou des sous-textes visibles par celles et ceux qui voulaient bien les voir. Les cas les plus célèbres de double lecture sont sans doute ceux de *Ben-Hur* que William Wyler a pensés, sans le dire à Charlton Heston (qui incarne Ben-Hur, connu pour ses opinions conservatrices) comme une histoire d'amour avec Messala (incarné par Stephen Boyd, dont le jeu enflammé propose plusieurs degrés de lecture), et de *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), dont la scène de bain (censurée à la sortie du film et restaurée en 1991) où Crassus (Laurence Olivier) demande à celui qu'il a choisi pour être son esclave personnel (Tony Curtis) s'il « considère comme moral de manger des huîtres et immoral de manger des escargots »...

Piste pédagogique



Étude de texte et analyse de bande-annonce :

À partir de l'article de Geneviève Sellier « *De battre mon cœur s'est arrêté* (Audiard, 2005) : la masculinité comme souffrance » qui décrit la façon dont le personnage masculin « fait l'apprentissage de son identité masculine hétérosexuelle » et de son analyse du film, revoir la bande-annonce du film. En dégager les éléments marquants repérés par Geneviève Sellier : masculinité en souffrance (mise en scène du personnage de Romain Duris, dans le noir, en crise, criant, blessé), hétérosexualité et violence héritées du père (vocabulaire employé par Niels Arestrup, injonction à la violence), femmes transformées en personnages utilitaires (objets sexuels pour les trois femmes françaises, et une femme « idéale », éthérée et rendue quasi muette par la barrière de la langue – jamais traduite).

Le texte : bit.ly/sellieraudiard

La bande annonce : bit.ly/BAdebattre

Patriarcat

Définition

Si l'on peut renvoyer le terme de patriarcat à sa définition littérale de « pouvoir des pères », la notion permet surtout de définir les rapports de genre comme des rapports sociaux de pouvoir et de domination (E. Macé, 2015). Dans un article fondateur publié en 1981, la chercheuse féministe Christine Delphy rappelle que si l'adjectif « patriarcal » est couramment utilisé en littérature, ce sont bien les féministes des années 1970 qui ont créé le substantif « Patriarcat » pour mieux analyser et agir contre « un système d'exploitation généralisée des femmes ». Le terme de patriarcat lui semblant insuffisant, l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu forge dès 1991 le concept de « viriarcat » pour faire référence au pouvoir des hommes en tant que personnes de sexe masculin, au-delà des seuls pères ou patriarches. Enfin, après #MeToo, l'affaire Weinstein, les différentes prises de paroles sur le harcèlement sexuel, le viol, les féminicides, on constate que le patriarcat est toujours présent, malgré les lois contre les discriminations, pour la parité. C'est l'objet du récent ouvrage de Carol Gilligan et Naomi Snider, qui analyse les raisons de la persistance du patriarcat, en le définissant non pas comme un système, mais comme une force, qui s'applique à des sujets et les modifie.

Au cinéma

Dans les pays anglo-saxons, les féministes proposent une déconstruction systématique du fondement patriarcal du cinéma commercial (principalement hollywoodien), au moment où les luttes émancipatrices ont permis l'appropriation du cinéma par les femmes comme outil d'information et de création. Au début des années 1970, Marjorie Rosen et Molly Haskell analysent les films hollywoodiens du point de vue des « images de femmes » qu'ils proposaient. En 1975, Laura Mulvey, dans son article fondateur (pour plus de détails, cf *gaze*) théorise les mécanismes de construction du langage narratif au cinéma en termes de différence des sexes et de domination patriarcale. En 1996, en France, l'ouvrage fondamental de Geneviève Sellier et Noël Burch consacré au cinéma français entre 1930 et 1956 décrit une guerre des sexes sur fond de patriarcat, en distinguant en particulier trois grandes périodes chronologiques. Comme le résume Michelle Perrot dans la préface, dans le cinéma français d'avant-guerre, règnent le père et le « couple incestueux » formé d'un homme d'âge mur et de stature patriarcale, et d'une femme beaucoup plus jeune dont il entend rester « le seigneur et maître ». Le cinéma de l'Occupation « renverse la position respective des sexes », la virilité est en crise et le patriarcat en berne, jusqu'au cinéma de la Libération, véritable « remise en ordre patriarcale ».

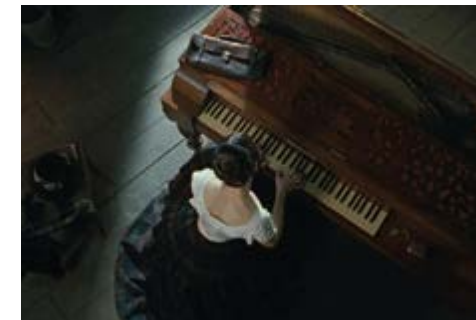
Pistes pédagogiques



❶ **Analyse de séquence** – *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015), la scène précède l'évasion pour le match de football. On s'interrogera sur la manière dont la séquence dessine en négatif le pouvoir des hommes sur les femmes. On pourra relever que le spectateur est avec et du côté des femmes ; l'absence des hommes et la présence de leur pouvoir ; la construction spatiale et la séparation binaire intérieur / extérieur ; le surcadrage qui « encadre » littéralement les personnages et manifeste visuellement l'oppression ; le jeu des points de vue et des regards ; les activités stéréotypées féminines... Cette scène aborde l'un des enjeux du film, permettre à ces jeunes filles d'être des sujets, agissants, et non des spectatrices objectifiées soumises à un système patriarcal.

Voir l'extrait en ligne : bit.ly/extraitmustang

❷ **Analyse de films** – *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2014) et *La Leçon de piano* (Jane Campion, 1992). Analyser les personnages féminins, leur évolution au cours de l'histoire, les moments d'inversion des rôles masculin et féminin (la scène d'amour dans *Bande de filles* par exemple), ou de dénonciation du système patriarcal (la scène du « mariage » ou de vengeance dans *La Leçon de piano*). Dans ces deux films, on pourra analyser au niveau narratif et formel la position des personnages féminins vis à vis du patriarcat, leur évolution au cours de l'histoire et les moments d'inversion des rôles masculin et féminin. Dans les deux films, le personnage principal féminin se réapproprie son propre désir et transforme



le corps de l'homme en objet de plaisir (en exprimant leur désir et en caressant le corps de leur partenaire qui reste passif et morcelé-on voit le dos et les fesses). Les deux scènes (voir extraits) se font d'ailleurs tellement écho qu'il est possible d'y voir chez Sciamma une citation explicite du film de Campion. Par ailleurs, les deux femmes sont punies de leur audace dans la suite du film, à mesure que le patriarcat se réinstalle, à chaque fois dans la violence, qu'il s'agisse de celle du frère (*Bande de filles*) ou du mari (*La Leçon de piano*). Face à ces deux scènes, on peut se poser la question : pourquoi les personnages masculins réagissent ainsi ? Cette violence est-elle seulement celle d'un individu ? Ou plus largement d'une société qui veut contrôler le corps des femmes ?

❸ **Échange**. Proposer aux élèves de chercher, dans leur culture personnelle (visuelle, musicale, etc), des représentations du système patriarcal, en partageant les exemples avec la classe et en s'interrogeant collectivement : s'agit-il de le dénoncer ce système ? De le valoriser ? Par quels moyens ?

Queer

Définition

Le terme *queer* fait partie de ces mots dont l'usage évolue. Introduit dans la langue anglaise au XVI^e siècle, il signifie alors « bizarre », « étrange », « tordu ». Au début du XX^e siècle, il acquiert une connotation sexuelle, devient une insulte et renvoie à un « travers », en s'opposant au *straight* (droit, « hétérosexuel » lorsqu'il s'agit de sexualité). Mais le mot *queer* a été détourné et récupéré dans le contexte de la lutte contre l'épidémie de sida, à la fin des années 1980. Inversant le stigmate, l'insulte devient étendard, et les groupes militants l'utilisent désormais pour signifier le refus de s'inscrire dans l'hétéronormativité, mais aussi dans toutes normes de genre et de sexualité. Il s'agit aussi d'envisager une conception fluide de l'identité, du genre et de la sexualité. En 1990, Teresa de Lauretis utilise pour la première fois le terme de « théorie *queer* », pour proposer une « politique des différences », utilisée pour contrer les effets d'invisibilisation que générait alors l'expression « gay and lesbian ». Ainsi, la théorie *queer* a pour base une critique de la norme et du normatif, et donc des instruments de régulation et des régimes disciplinaires qui maintiennent et qui assurent la continuation de cette norme.

Au cinéma

Le *queer* a une existence cinématographique dès les premiers films muets, au travers de personnages évoquant ou provoquant un « trouble dans le genre » pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Judith Butler, publié en 1990. En 1992, en pleine effervescence autour du mot et du mouvement *queer*, la critique B. Ruby Rich invente le terme *New Queer Cinema* pour désigner une vague de films centrés sur des thématiques LGBTQ+. Grâce, notamment, au développement du Festival de Sundance créé en 1985, le cinéma indépendant américain a désormais une vitrine, et accueille des films présentant des minorités sexuelles, dans un cadre économiquement viable, grâce à des cinéastes comme Todd Haynes, Gus Van Sant ou Gregg Araki. Au-delà des thèmes abordés, il s'agit aussi de proposer des lectures *queer* d'un cinéma *a priori* hétéronormé, comme le fait Quentin Tarantino à propos de *Top Gun* (Tony Scott, 1986), le temps d'une scène du film *Sleep with me* (le film de Rory Kelly est sorti en 1994 et cette scène est présentée ici par Le ciné-club de M. Bobine : bit.ly/extraitsleep). En France, en 2021, a été créé le site Queer Cinema Club, organisé par décennies, pays, thèmes et formats (<https://apolinediaz.wixsite.com/queercinemaclub>) et qui collecte des « ressources et archives des cultures *queer*, trans et *dyke* à l'écran ». On y trouve aussi bien des films de réalisateurs reconnus (Gregg Araki, Maya Deren, Wong Kar-Wai...) que des captations de performances ou des vidéos expérimentales et une bibliothèque.

Piste pédagogique



Analyse de séquence - *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1959), scène de « mise au point » (51: 09). Dans cette séquence Daphné et Joséphine se rendent compte de la pression sexuelle que subissent les femmes. Lors de la séquence, les personnages oscillent d'un genre à l'autre, se mettant à la place d'une femme harcelée, puis d'un homme poursuivi par un gang. Ils jouent aussi sur la fluidité du genre, proposant une véritable chorégraphie *queer*, enlevant et remettant leur perruque, leur robe, leur costume, modifiant leur voix, passant ainsi d'un genre à l'autre. Leur stratégie *queer* est par ailleurs validée au moment où Sugar entre dans la pièce, alignant physiquement les personnages grâce au cadrage et à l'harmonie de leurs robes. Lorsque Joe enfle le costume de millionnaire, son identité de genre est *queer* dans le sens où il incorpore des éléments aussi bien masculin (la casquette, le pantalon qu'il tient, son allure) que féminin (maquillage, robe, bijoux).

Voir l'extrait en ligne : bit.ly/extraitcertain2



Photogrammes montrant la fluidité de genre des personnages masculins, qui s'harmonisent à la pin-up hypersexualisée qu'est Sugar (Marylin Monroe), par le jeu des costumes. Les trois personnages incarnent à leurs façons des mascarades féminines (le mot revient d'ailleurs plusieurs fois dans le film).

Sous les feux de la rampe

Cette entrée du glossaire propose un éclairage sur certains sujets d'actualité.

#MeToo

#Me too est né d'une colère, et d'une campagne de soutien aux victimes d'agressions sexuelles dans les quartiers défavorisés, porté par Tarana Burke, travailleuse sociale originaire de Harlem ayant elle aussi subi des violences sexuelles. Onze ans plus tard, en écho à l'affaire Weinstein qui vient de faire le tour de la planète, l'actrice Alyssa Milano poste sur Twitter le message : « Si vous avez été victime de harcèlement ou d'agression sexuelle, écrivez "moi aussi" en réponse à ce tweet », suivi d'un second : *MeToo*. Des dizaines de milliers de messages suivent, dénonçant les violences sexuelles dans tous les milieux, avec des variations nationales (comme le *#BalanceTonPorc* en France). Touchant à toutes les sphères, professionnelles, familiales, amicales, le phénomène s'internationalise et les récits personnels forment un « nous » collectif, que l'anthropologue Valérie Nahoum-Grappe décrit comme « un mouvement social féminin du XXI^e siècle, qui sait user des outils technologiques de l'époque pour faire apparaître un point de vue non pris en compte à la mesure de sa réalité massive et tragique ».

Woke/wokisme

Le terme *woke* est le passé simple du verbe anglais *to wake* qui signifie « se réveiller ». La dimension politique et idéologique du mot circule aux États-Unis depuis les années 1960, en particulier dans les milieux militants afro-américains. Martin Luther King exhortait déjà en 1965 les jeunes américains à « rester éveillés ». On trouve même des occurrences de l'expression *wide awake* (bien éveillés) chez les anti-esclavagistes du XIX^e siècle. Avec le mouvement *Black Lives Matter* qui dénonce le racisme systémique et proteste contre les violences policières, le terme se diffuse massivement et son usage s'étend désormais à d'autres sphères militantes pour désigner le fait d'être conscient des injustices et des discriminations subies par les minorités ethniques, sexuelles, religieuses (etc) et des menaces globales comme le réchauffement climatique.

Cancel Culture

Comme le « wokisme », la *cancel culture* a des origines anglo-saxonnes et est l'une des expressions les plus utilisées dans les médias anglophones en 2019, au point que le dictionnaire de référence en langue anglaise australienne (le dictionnaire Macquarie) en a fait son « mot de l'année » 2019. Pour justifier ce choix, le comité éditorial du dictionnaire rappelle qu'il s'agit de mettre en avant un mot qui « capture un aspect important de l'esprit du temps, un phénomène tellement important qu'il porte un nom, et qui est devenu, pour le meilleur ou pour le pire, une puissante force ». Car, en Australie comme en France, la *cancel culture* provoque colère et débats. Concrètement, il s'agit « d'annuler », en pointant du doigt, en particulier sur les réseaux sociaux, une personne (et par extension, une œuvre, un monument) qui aurait eu des propos ou des comportements inappropriés. C'est le cas de l'auteur J.K. Rowling, accusée de transphobie suite à un tweet, ou du film *Autant en emporte le vent* (accusé de racisme et d'apologie de l'esclavage), retiré provisoirement du catalogue de HBO Max en 2020.

Stéréotype

Définition

Le stéréotype est dès sa « naissance » marqué par l'ambivalence.

À l'origine, le stéréotype est un outil d'impression, une matrice stable faite à partir d'une composition de caractères d'impression amovibles. La stéréotypie permettait donc de produire des impressions massives, rapidement. Mais le revers de cette efficacité est la dégradation de la qualité de l'impression au fur et à mesure des tirages.

Lorsqu'en 1922 le journaliste Walter Lippman utilise pour la première fois le mot « stéréotype » dans un sens figuré, on retrouve cette dualité entre « efficacité » et « altération ». Pour Lippman, le stéréotype désigne les images mentales (« les images dans nos têtes ») qui nous permettent de simplifier la réalité face à la complexité de notre environnement. Ces images sont donc une condition nécessaire à la vie en société, en étant une opération cognitive fonctionnelle et efficace, un outil indispensable pour construire du sens, classer et organiser sa pensée.

D'un autre côté, le stéréotype exprime et perpétue une image simplifiée, toute faite, réductrice, d'un groupe. Il peut donc aussi être vu comme un schéma de pensée simplificateur, qui contribuerait notamment à légitimer les discriminations.

Les stéréotypes de genre assignent des rôles et des places distinctes aux hommes et aux femmes, ils fixent et rappellent des comportements « conformes » selon son sexe. Les femmes auraient « naturellement » une démarche chaloupée et une préférence pour les matières littéraires alors que les hommes seraient « naturellement » plus courageux et doués en mathématiques...

Au cinéma

Ruth Amossy situe la prise de conscience du stéréotype dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en même temps que l'émergence d'une culture médiatique de masse, dont le cinéma fera bientôt partie. Stéréotype et médias sont donc intimement liés. Michel Foucault rappelle d'ailleurs qu'à l'instar de la famille, de l'école ou des tribunaux, les médias contribuent à l'imposition des normes qui structurent la société. Ainsi, les médias véhiculent et perpétuent des stéréotypes, mais peuvent aussi jouer avec, les modifier, exprimer les tensions qu'ils sous-tendent. Les historiens du cinéma ont bien montré que, dès les premières vues animées du cinéma des premiers temps, l'usage des stéréotypes par l'industrie du cinéma est massif. Dans les années 1970, les théoriciennes féministes Molly Haskell et Marjorie Rosen se sont intéressées en particulier à la façon dont le cinéma classique hollywoodien attribue à la femme des rôles prédéfinis, en la mettant en scène selon des types figés tournant autour de la classique tripartition de « la vierge, la mère et la putain », dont les représentations se déclinent en femme fatale, vieille fille, jeune fille naïve, épouse soumise et / ou agressive, *gold digger*, « poule » etc. Aujourd'hui encore, des collectifs (AAFA – Actrices et acteurs de France Associés) ou des stars (Meryl Streep, Maggie Gyllenhaal, Geena Davis, Patricia Arquette) dénoncent les stéréotypes sexiste et âgiste dont sont victimes les femmes de plus de 50 ans, qui disparaissent des écrans. En 2012, Meryl Streep racontait : « L'année de mes 40 ans, j'ai reçu trois scénarios me proposant de jouer... une sorcière. Et dès 35 ans, n'étant plus considérées comme attirantes pour nos co-stars, nous sommes déjà sur la voie de la préretraite ».

Pistes pédagogiques

① Analyse de séquence, analyse d'images – *Johnny Guitare* (Nicholas Ray, 1954).

Montrer comment le personnage de Vienna dans *Johnny Guitare* inverse les stéréotypes de genre. Le travail peut se faire à partir d'une sélection de photographies, ou de cet extrait : bit.ly/extraitjohnny. À partir des photographies, on peut par exemple analyser la façon dont Vienna et ses partenaires masculins rejouent la posture du prince charmant et de la femme à sauver, en inversant le stéréotype : Vienna est celle qui porte l'autre, elle surplombe son partenaire, le soutient. Dans l'extrait, est par ailleurs évoquée l'expression « ils vécurent heureux pour toujours ». Dans l'extrait, elle est celle qui est la plus visible, grâce au costume et au cadrage (elle est filmée en plein centre, frontalement). Elle est également celle qui mène à la fois le dialogue et l'action : lorsqu'elle se déplace, la caméra la suit et la replace au centre du cadre. Elle n'hésite pas, en plus du dialogue, à venir contre Johnny, qui se retrouve coincé contre le mur. Elle maîtrise l'espace et le corps de l'autre.

② Étude d'une bande-annonce – *Breakfast Club* (John Hughes, 1985)

Montrer comment la bande-annonce repose sur la construction et la déconstruction des personnages en tant que stéréotypes (analyse du vocabulaire, des vêtements, des attitudes). Chaque personnage est filmé seul dans le cadre pendant que la voix le décrit d'un mot : un surdoué, une fille à papa, un athlète, un révolté, une détraquée. À chaque personnage est attribuée une attitude et / ou un accessoire qui renforce le stéréotype. La suite de la bande annonce les déjoue. Voir l'extrait en ligne : bit.ly/3LONXBM

③ Analyse de séquence – *Bande de filles* (Céline Sciamma, 2016), la scène pré-générique du film. Cette séquence joue avec les stéréotypes de genre, en dévoilant progressivement le fait que les joueurs de football américain (sport connoté comme hyper viril) sont en fait des filles. Le film joue le contre-stéréotype à plusieurs égards, en associant ce sport à des filles et en filmant un groupe de filles en pleine activité sportive, tout d'abord comme des adversaires, puis comme un groupe solidaire, rassemblé là pour le plaisir du sport. Voir l'extrait en ligne : bit.ly/3HbwT5l

Bibliographie sélective

- BILAT Loïse & HAVER Gianni, *Le Héros était une femme... Le Genre de l'aventure*, Lausanne, Antipode, 2011.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* [Gender Trouble], Le féminisme et la subversion de l'identité, Paris, La Découverte, 2006 [1990].
- LAURENTIS Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires*, Paris, La Dispute, 2007.
- MULVEY, Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, collection Formes Filmiques, éditions Mimésis, 2017. Vous y trouverez notamment le texte fondateur *Plaisir Visuel et Cinéma Narratif*, paru en 1975, également disponible sur le site *Débordements.fr* : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>
- SELLIER Geneviève et BURCH Noël, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Nathan, 1996.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, 2005.
- SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Vrin, 2009.
- Revue *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* : <https://journals.openedition.org/ges/>
- Site *Le Genre et l'écran* : <https://www.genre-ecran.net/>



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTÉ



RÉGION ACADÉMIQUE
BOURGOGNE
FRANCHE-COMTÉ

MINISTÈRE
DE L'AGRICULTURE
ET DE L'ALIMENTATION

Imprimé par la Ville de Besançon

