

Sarah Carlot Jaber

NOMA : 54071800

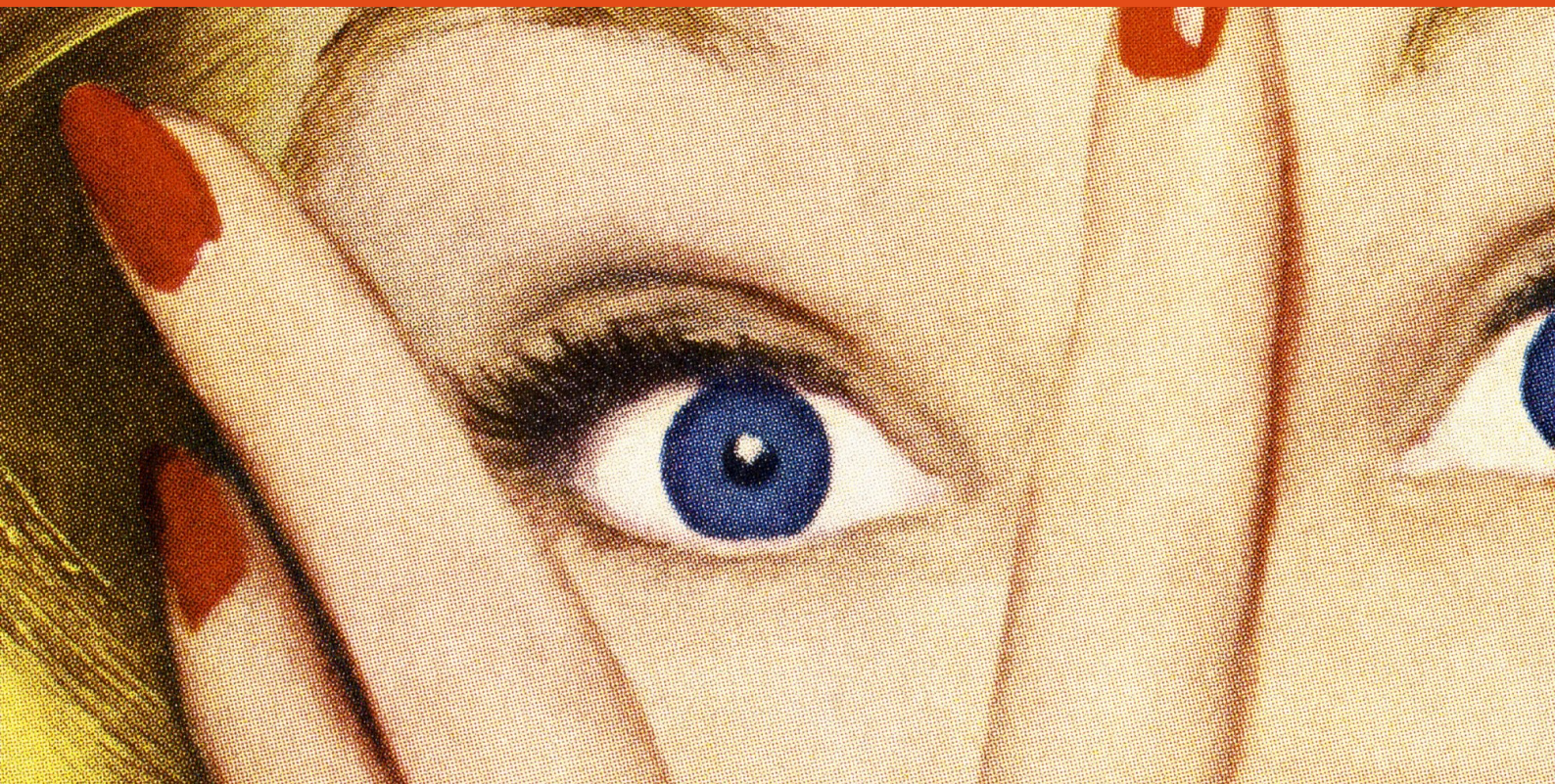
**Master de spécialisation
en Études de Genre**

- Année 2019-2020 -

**Encadrée par
Sarah Sepulchre**

**Révolution « Female Gaze » :
une nouvelle expression du
désir féminin.**

Rencontre avec des cinéastes belges francophones.



MASTER GENRE

UCL
Université
catholique
de Louvain

ULB

 **LIÈGE**
université

 **UNIVERSITÉ
SAINT-LOUIS**
BRUXELLES

 **UNIVERSITÉ
DE NAMUR**

UMONS
Université de Mons

Table des matières

| | |
|--|-------------|
| Table des matières..... | p 4 |
| Introduction..... | p 7 |
| La démarche de ma recherche..... | p 10 |
| I/ Etat des lieux, avec quelques études..... | p 11 |
| 1.1 La place des autrices/ réalisatrices..... | p 11 |
| 1.2 Représentations et stéréotypes..... | p 13 |
| 1.3 Présentation des cinéastes rencontrées pour la présente étude..... | p 15 |
| 1.4 Les stéréotypes que les créatrices ne supportent plus..... | p 18 |
| 1.5 À quoi servent les personnages féminins dans les films ?..... | p 20 |
| II/ Ecrire grâce à l'épistémologie du point de vue (où <i>Santdpoint</i>), une plongée cyborgienne dans un corpus de science-fiction féministe..... | p 22 |
| 2.1 D'un point de vue situé, écrire d'autres histoires..... | p 23 |
| 2.1.1 Un exemple, la science fiction..... | p 23 |
| 2.1.2 Proposer de nouveaux modèles, de nouveaux mythes..... | p 25 |
| 2.1.3 Penser autrement le stéréotype avec le contre-stéréotype et l'anti-stéréotype..... | p 27 |
| 2.2 Ecrire d'autres histoires, c'est lutter..... | p 28 |
| 2.3 Une écriture qui permette de se réapproprier corps et sexualité..... | p 28 |
| III/ Une quatrième vague féministe : la bataille de l'intime et la révolution des femmes dans leurs corps..... | p 29 |
| 3.1 Un retour sur les vagues et batailles du féminisme..... | p 30 |
| 3.2 Le corps des femmes et l'intime..... | p 31 |
| 3.3 Les envies de sujets et de personnages des femmes cinéastes..... | p 32 |
| 3.4 La question de l'identification..... | p 33 |
| 3.5 Travailler encore à la déconstruction des stéréotypes : un questionnaire d'aide à l'écriture | p 35 |

| | |
|---|-------------|
| 3.6 Les personnages que les cinéastes ont pris comme références ou comme modèles..... | p 38 |
| IV/ Une conscientisation féministe quelques outils, de l'écrit à la mise en image..... | p 40 |
| 4.1 Le <i>male gaze</i> | p 40 |
| 4.2 L'échange <i>économico-sexuel</i> | p 42 |
| 4.3 Le <i>female gaze</i> | p 45 |
| 4.3.2 Les six conditions pour obtenir du <i>female gaze</i> selon Iris Brey..... | p 46 |
| 4.3.3 Exemple : <i>Portrait de La Jeune Fille en Feu</i> de Céline Sciamma..... | p 46 |
| 4.3.4 Exemple : <i>A Girl walks home alone at night</i> d'Ana Lily Amirpour..... | p 48 |
| 4.3.5 Exemple : <i>Thelma et Louise</i> de Ridley Scott..... | p 48 |
| V/ Le désir..... | p 49 |
| 5.1 De l'imagination et des personnages..... | p 49 |
| 5.1.1 Construire un personnage..... | p 49 |
| 5.1.2 Extrait d'un entretien avec Paola Stévenne sur la création du personnage..... | p 49 |
| 5.1.3 Des regards de personnages féminins qui déstabilisent..... | p 51 |
| 5.1.4 Extrait d'un entretien avec Marie Mandy sur le soin de l'imaginaire..... | p 52 |
| 5.2 Construire son personnage en sortant des stéréotypes, des thématiques liées au corps et au désir proprement féminin*..... | p 52 |
| 5.2.2 Le viol..... | p 53 |
| 5.2.3 Le consentement..... | p 54 |
| 5.2.4 La zone grise..... | p 55 |
| 5.2.5 La jouissance « féminine »..... | p 55 |
| 5.2.6 La masturbation « féminine »..... | p 56 |
| 5.2.7 La ménopause..... | p 56 |
| 5.2.8 Les règles..... | p 56 |
| 5.2.9 Le désir ou non désir d'enfants..... | p 57 |
| 5.2.10 La maternité/ la mère..... | p 57 |

| | |
|---|-------------|
| 5.2.11 La première fois..... | p 58 |
| 5.2.12 L'impact de l'espace public sur les corps « Autres »..... | p 58 |
| 5.2.13 Le vieillissement féminin..... | p 58 |
| 5.2.14 La Prostitution..... | p 59 |
| 5.3 Une démarche politique..... | p 59 |
| VI/ Une vague d'idées brisée contre le mur des institutions..... | p 59 |
| 6.1 Une censure invisible et systémique..... | p 59 |
| 6.2 La question de l'auto-censure extrait d'entretien avec Paola Stévenne..... | p 60 |
| 6.3 Des solutions..... | p 61 |
| 6.4 Ecrire son Histoire, extrait d'entretien avec Marie Mandy..... | p 61 |
| Conclusion..... | p 63 |
| Littérature..... | p 64 |
| Annexes..... | p 68 |
| Questionnaire d'enquête..... | p 69 |
| Entretien complet avec Marie Mandy..... | p 75 |
| Des incitants financiers en faveur de la parité dans l'audiovisuel en Belgique..... | p 101 |
| Présentation de <i>La Protagoniste</i> un court-métrage sur les représentations féminines..... | p 102 |
| (vous recevrez par mail, un lien pour visionner le court-métrage actuellement en finition) | |

ICI pour les trois extraits de films analysés plus tard comme « exemple » de films *female gaze* :

<https://vimeo.com/493506268>

Introduction :

Le tsunami Weinstein qui s'est déployé à l'automne 2017 s'inscrit dans un mouvement de réappropriation des femmes de leur corps. Tel un jeu de dominos, le hashtag *MeToo* a fait le tour de la planète trouvant écho dans tous les domaines. Un ras de marée provoquant une crise de conscience mondiale. On s'y réfère aujourd'hui comme étant le déclencheur de la quatrième vague féministe : celle de la bataille de l'intime avec une réappropriation des femmes de leurs corps¹.

Les répercussions dans la profession du cinéma en France sont tangibles notamment par la création de collectifs tels que *50/50*, qui se lancent dans un travail de terrain et qui réintroduisent la question des quotas. Lors de la cérémonie des César de 2019, le débat sur la parité était dans toutes les bouches et à l'annonce de l'attribution de la Palme d'or à Polanski, Florence Foresti, maîtresse de cérémonie, refusa de remonter sur scène. De même, Adèle Haenel, Noémie Merlant et Céline Sciamma quittèrent la salle et le lendemain, Virginie Despentes signa une tribune dans *Libération* « *Désormais, on se lève et on se barre* ». Les regards changent, l'invisible devient visible.

De la même manière, en Belgique, où les disparités femmes-hommes dans le monde du cinéma sont flagrantes, des collectifs tels que, *F(s)*, *Paye ton tournage* et *Elles Font des Films* voient le jour. Les réalisatrices, d'habitude isolées, se fédèrent. Elles réussissent, par leurs actions, à imposer la parité dans la programmation de festivals de cinéma (le *FIFF* et le *BRIFF*). Elles créent un prix, *L'Agnès*, pour « *un imaginaire égalitaire* ». Les nomenclatures de postes à pourvoir dans les différents organismes culturels optent pour l'écriture inclusive et de plus en plus de femmes réalisatrices se sentent concernées par les questions féministes.

Ces questions sont multiples et la parole se libère, on se questionne, on analyse via un prisme social : qu'elle est la place accordée aux pionnières du cinéma? Pourquoi, dans le milieu, existe-il une telle inégalité salariale entre les femmes et les hommes? Pourquoi les réalisatrices obtiennent-elles d'avantage de financement pour des films documentaires ou des films dit plus « intimistes »? Où en sommes-nous avec le sexisme dans la profession? Qu'en est-il des femmes racisées dans le milieu? Qui choisissons nous de représenter et comment?

Cette dernière question débouche sur le postulat que le substrat créatif de chaque autrice/auteur de cinéma, est contaminé par les rapports de dominations systémiques, tels que ceux du patriarcat, du capitalisme, du colonialisme et du néolibéralisme. De surcroit, Ayant le sentiment que le cinéma est la vitrine d'une industrie qui cultive de la testostérone au kilo dont *Kong* en est le king, cette étude part d'une interrogation sur la manière dont les femmes cinéastes belges se situent dans l'exploration créatrice de leurs personnages féminins et de leurs stéréotypes. Quelle est la place accordée au désir féminin ? Afin de se pencher au plus près de la voix des femmes

¹ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes : la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie Magazine Editeur, 2018, 157p.

du métier, le parti pris empirique du projet a été donc de recueillir la parole autoréflexive d'une vingtaine de cinéastes belges francophones (majoritairement des autrices/ réalisatrices), qui ont été invitées à questionner les représentations féminines au cinéma.

En vue de contextualiser leurs réflexions, dans un premier temps, je dresserai un état des lieux de l'industrie cinématographique et de la place qu'elle accorde aux femmes en Belgique francophone. En seconde partie, à travers un corpus de science-fiction féministe, j'aborderai l'importance d'écrire des histoires d'un point de vue situé. Enfin, en partant de l'hypothèse que nous soyons à l'époque d'une quatrième vague féministe avec la bataille de l'intime et une réappropriation des femmes de leurs corps, je m'interrogerai sur l'évolution des représentations des désirs à travers les envies d'histoires et de personnages des créatrices. Certains stéréotypes ont la peau dure, comment en les pointant, pouvons-nous oeuvrer à les déconstruire ensemble? Pourquoi les sujets liés au corps des femmes sont-ils moins représentés au cinéma? Enfin la question qui sous-tend la présente étude est la suivante : comment, en tant que femme cinéaste, créer des films *female gaze*.

Et si aujourd'hui, l'heure de la révolution sexuelle était là, enfin, avec de nouvelles représentations des désirs. Des désirs de feu, brûlant la pellicule. Des désirs orgasmiques, prêts à exploser d'avoir été étouffés trop longtemps. Nous pouvons penser au titre de l'essai de Siri Hustvedt : « *Une femme regarde les hommes regarder les femmes* ». L'heure est à la conscientisation : les regards se redressent et prennent la place par la force.

La démarche de ma recherche :

« *L'universel n'est rien sans le particulier* » Beuchot (1997:462) ²

Le départ de ce projet fût un constat : après avoir étudié le cinéma pendant huit ans (à l'université tout d'abord et puis à l'*Institut des Arts de Diffusions* par la suite), j'ai pris acte d'une double carence de modèles. Un manque que je devais combler par la recherche de réalisatrices et de personnages féminins qui me faisaient vibrer.

Mon approche assume questionner le terrain subjectif de la création. Avec mes rencontres, j'ai fait le choix de partir de l'individu, de son interprétation du monde et de l'auto-réflexivité de sa création. Pour Ricoeur, n'importe quel discours sera interprété et donc transformé. C'est pourquoi la question de la distanciation est importante. Il y'a un constant va et vient entre l'interprète et le texte (ici il s'agit du discours). L'interprète tente de s'en approcher le plus qu'il peut, mais il doit tenir compte de ce qu'il porte à l'intérieur de lui-même. Il doit passer par tout un travail pour arriver à s'approcher le plus possible du discours. Dans mon cas, la dialectique que je vais exercer avec le discours est d'ores et déjà très proche de moi puisqu'il s'agit de paroles de femmes cinéastes vivant dans le même milieu, à la même époque et dans le même pays que moi.

À partir de là, la microhistoire culturelle représente une herméneutique intéressante pour ma recherche. Ce courant historiographie né en Italie dans les années septante et porté par Carlo Ginsburg y Carlo Ponti traite de l'individu dans son contexte historique et essaye de retracer son expérience. Ginsburg et Ponti travaillent sur l'intime afin de donner un regard « autre » sur la société de l'époque. Ils postulent pour une réduction de l'échelle, centrée sur les individus et considèrent l'aspect social dans l'histoire comme un ensemble d'interrelations mobiles entre les membres qui forment un groupe humain.

La réduction de l'échelle permet de mettre en évidence différentes configurations qui apparaissent dans les relations sociales mais également dans les stratégies individuelles et collectives. En mettant en premier plan les individus, la microhistoire donne un focus fondamental à la dimension narrative de l'Histoire. Même s'il ne s'agit pas d'un travail de recherche en Histoire, je choisis de donner un regard sur la société d'aujourd'hui grâce à l'aspect narratif transmis par des individus « femmes et cinéastes » en particulier.

À travers les récits de ces femmes, je choisis, en m'inspirant de Ginzburg et Poni, de reconstruire l'expérience vécue en m'approchant d'un discours peu partagé. J'ai cherché à identifier les structures invisibles et les points de recoupement de ces différentes expériences.

-> De la même façon que dans les études féministes et décoloniales, je choisis, dans ce travail, de m'exprimer à la première personne du singulier et d'opter pour l'écriture inclusive.

-> L'utilisation de (*) après le mot femme* ou le mot féminin* sous-entend l'inclusion de toutes les personnes se reconnaissant comme femmes.

² GINZBURG, Carlo y Carlo Poni, *La Micro-histoire*, 1981, Le Débat, 1981/10: 133-136.

I/ Etat des lieux, avec quelques études

1.1 La place des autrices/ réalisatrices

La « *San Diego State University's Center for the Study of Women in Television and Film* »³ rapporte qu'il y'a un lien de cause à effet entre le genre des personnes derrière la caméra et les personnes représentées à l'écran. Lorsqu'il y'a une femme scénariste et/ou une femme réalisatrice à la fabrication des films, ceux-ci sont plus susceptibles de présenter une femme comme protagoniste ainsi que des rôles féminins importants et parlants - 58% des films les plus rentables de l'année 2019⁴, ayant eu dans leur équipe une réalisatrice ou une scénariste incluaient une protagoniste féminine contre 30% des films écrits ou réalisés par des hommes.

Or, il est important de souligner que les femmes ayant occupé le poste de réalisatrice représentaient 12% des films les plus rentables en 2019, contre 4% en 2018 et 8% en 2017.

En Europe, le rapport⁵ de l'Observatoire européen de l'audiovisuel (OEA) sur la répartition femmes/ hommes dans la profession souligne que « *entre 2015 et 2018, seuls 22% des réalisateurs de long-métrages européens étaient des femmes* ». Soit un point de plus que la proportion dévoilée en octobre 2019 par l'OEA. Le monopole masculin est plus marqué dans la fiction audiovisuelle, où les femmes ne sont que 19% de réalisatrices⁶.

En Belgique, de 2010 à 2015, le Centre du cinéma a soutenu 100 productions de longs métrages portés par des hommes et seulement 25 par des femmes. Sur 225 films co-financés par Wallimage en 14 ans (2002-2015) : 11,5% sont des films de réalisatrices⁷.

L'OEA rapporte que 50 % des étudiant-e-s des écoles de cinéma sont des femmes. En Belgique, l'étude exploratoire⁸ présentée par *Engender* et *Elles Tournent* précise qu'entre 2010 et 2015, 55% des personnes diplômées des sections de réalisations des écoles de cinémas en Belgique francophone étaient des femmes. Mais si la parité existe dans les écoles, les femmes disparaissent de la profession. Les facteurs connus les plus courants de cette invisibilisation soulevés par l'étude, sont les suivants : *une plus grande confiance est généralement accordée aux hommes à mener à bien un projet, la conciliation avec la vie personnelle, les maternités dans des métiers où les horaires sont très contraignants, le « sexismes bienveillant », la « culture du*

³ <https://womenintvfilm.sdsu.edu/about-us/>

⁴ *It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019*. Dr. Martha M. Lauzen https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf

⁵ En Europe, le rapport de l'Observatoire européen de l'audiovisuel Juillet 2020 : <http://ecrannoir.fr/blog/2020/07/29/22-des-films-europeens-realises-par-une-femme/>

⁶ Les femmes scénaristes, ne représentent que 25% des parts du marché. L'écart est toutefois un peu moins important pour les séries de fiction audiovisuelle, avec 37 % de femmes.

⁷ https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Etudes/Image_cinema_belge_2019.pdf

⁸ Étude exploratoire présentée par Elles tournent et Engender : « *Derrière l'écran ... où sont les femmes ? - Les femmes dans l'industrie cinématographique en FWB* » Jacqueline Brau, Florence Pauly, Nathalie Wuiame - 2010-2015.

réseau » est moins familière aux femmes qu'aux hommes, les « échecs » sont attribués à des manquements personnels. Réaliser un long métrage nécessite de gérer de lourdes équipes avec des fonds importants. Enfin, le passage au deuxième film est pointé comme un moment clé de la carrière des femmes cinéastes : il apparaît que beaucoup « stagnent » à ce moment-là. Le monde professionnel du cinéma serait en quelque sorte la quintessence du libéralisme et du patriarcat : actuellement ou bien les femmes s'en accommodent ou bien elles ne tiennent pas le coup.

Bien que les chiffres partagés par le Centre du cinéma montrent que les femmes scénaristes, réalisatrices et productrices déposeraient moins de dossiers que leurs homologues masculins, il est intéressant de se pencher sur la répartition genrées des enveloppes attribuées aux réalisatrices/teurs en 2019 :

| Tableau 1 | | | Tableau 2 | | |
|--|--------|--------|-------------------------|--------|--------|
| Nombres de réalisateurs.trices ayant été sélectionnés à la CSF en 2019 | | | Nombres en proportion | | |
| | Hommes | Femmes | | Hommes | Femmes |
| LM | 39 | 14 | LM | 74% | 26% |
| CM | 18 | 7 | CM | 72% | 28% |
| Doc | 32 | 37 | Doc | 46% | 54% |
| Tous créneaux confondus | 89 | 58 | Tous créneaux confondus | 61% | 39% |

| Tableau 3 | | | Tableau 4 | | |
|--|-----------|-----------|-------------------------|--------|--------|
| Montants attribués aux réalisateurs.trices ayant été sélectionnés à la CSF en 2019 | | | Montants en proportion | | |
| | Hommes | Femmes | | Hommes | Femmes |
| LM | 5 125 000 | 1 527 500 | LM | 77% | 23% |
| CM | 612 000 | 232 400 | CM | 72% | 28% |
| Doc | 886 375 | 966 125 | Doc | 48% | 52% |
| Tous créneaux confondus | 6 623 375 | 2 726 025 | Tous créneaux confondus | 71% | 29% |

Conclusion :
La répartition genrée en montants suit de près la répartition en nombres de dossiers (tableaux 2 et 4 ont des pourcentages assez similaires) par créneau.

Avec ce tableau, nous pouvons constater une double ségrégation de genre, à la fois verticale et horizontale : plus les budgets sont conséquents et plus on se dirige vers la fiction, et moins les femmes réalisatrices sont présentes.

Le seul guichet où les femmes sont les plus nombreuses, est celui du genre documentaire : 54% en 2019. Mais ne seraient-elles pas plus présentes en documentaire aussi parce qu'il s'agit du seul guichet dans lequel elles ont le plus de chances d'être subsidiées? (Nous venons de voir précédemment, que plus le budget était élevé et moins on avait tendance à accorder de la confiance aux femmes).

Le problème en ne dévoilant que des chiffres partiels, c'est qu'on a l'impression qu'il puisse s'agir d'un genre de prédilection, d'un choix. Et le risque, serait que des réalisatrices se fassent recalier en documentaire avec des arguments fallacieux qui sous-entendraient qu'elles soient plus nombreuses et avantagées dans ce secteur. Une politique qui retournerait, l'importance des « objectifs chiffrés » pour rendre compte des inégalités de genre contre les femmes en oubliant le fait que tout créneaux confondus, elles n'ont pas obtenu plus de 29 % de l'enveloppe globale du Centre du cinéma en 2019⁹.

En France, malgré la prise de conscience générale des inégalités de genre dans les secteurs de l'audiovisuel, la crainte des femmes de la profession est que l'engouement finisse par retomber :

⁹ Il faut souligner que ces chiffres ne prennent pas en compte d'autres critères à l'intersection de la discrimination de genre (« race », âge, classe, validisme, orientation sexuelle...).

« Prenez les chiffres publiés par Véronique Le Bris, qui a créé le Prix Alice Guy en 2018. Sur l'année 2019, en France, elle a répertorié 78 films réalisés par des femmes alors qu'il y'en avait 84 en 2018 et 86 en 2017. Nous sommes face à un repli constant depuis 2016. Ce sentiment que les choses vont mieux est erroné. Il y a une confusion entre la place que prennent ces problématiques de parité dans l'espace public, et la réalité de l'écosystème. Quand on crée des mesures, elles ont en général une efficacité relativement immédiate, mais si on relâche la vigilance, ces mêmes facteurs qui ont créé l'effacement de la place des femmes devant ou derrière la caméra reviennent immédiatement (...) Je pense que quelque part, il doit y avoir un certain nombre de facteurs, identifiés ou non - et certainement une déclinaison de facteurs - qui créent de manière systémique l'abandon de femmes à la réalisation et au contraire le maintien d'hommes à la réalisation. Le jour où ça ne sera pas systémique - et je ne parle pas d'une égalité parfaite et systématique -, on arrivera alors à un moment où les chiffres nous montreront que l'on peut enfin lever notre vigilance. » Sandrine Brauer, Collectif 50/50.¹⁰

1.2 Représentations et stéréotypes

Lors des Assises organisées par le collectif 50/50 pour l'Égalité, la Parité et la Diversité dans le cinéma et l'audiovisuel en France¹¹ les films français les mieux financés de l'année 2019 sont passés au test de Bechdel-Wallace¹². Sur un corpus de 44 films (car certains n'étaient pas encore sortis au moment de l'enquête), 86% sont réalisés par un homme et 14% sont réalisés par une femme. 52% de ces films échouent au test de Bechdel-Wallace. La majorité d'entre eux échouent à la dernière question. Les personnages féminins, dans les films les mieux financés de France, ne s'intéressent qu'aux hommes. De plus, il a été rapporté, lors de l'étude, que plus les financements des films étaient conséquents et plus ils échouaient au test.

L'étude initiée par l'association *MaLisa* représentée par Maria et Elisabeth Furtwängler, en Allemagne est, à ce jour, la plus grande étude européenne concernant les représentations de genre¹³. Après avoir analysé¹⁴ plus de 3000 heures de programmes télévisuels de 2016 et plus de

¹⁰ https://www.cnc.fr/cinema/actualites/parite-egalite-et-diversite-dans-le-cinema-et-laudiovisuel--ou-en-sommesnous_1128734

¹¹ <http://collectif5050.com/etude/parite>
Lien YouTube vers les Assises 50/50 du 25/11/20 https://www.youtube.com/watch?v=G_WquCKPfmM

¹² Le nom du test vient de la dessinatrice/autrice Alison Bechdel, d'une de ses planches intitulée *La règle (The rule)* parue en 1985 dans sa bande dessinée *Lesbiennes à suivre*. Un test inspiré de son amie Liz Wallace. Pour qu'un film passe le test, il suffit de répondre positivement à trois questions :

Deux personnages féminins sont-ils présents et nommés?

Si oui, ces deux personnes discutent-elles entre elles?

Si oui, la discussion porte-t-elle sur autre chose que sur un personnage masculin? Ici : <http://bechdeltest.com>

¹³ <https://malisastiftung.org/en/feedback-towards-the-study-audiovisual-diversity-in-german-media/>

¹⁴ Etude « Universität Rostock, Audiovisuelle Diversität ? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland. Prof. Dr.Elizabeth Pommer, Dr. Christine Linke.

Cette étude s'est servie du test de Bechtel-Wallace ainsi que du test de Furtwängler (Bechdel-Wallace inversé) plus :

1. Quelle est la présence des femmes et des hommes sur les écrans de télé et de cinéma allemands ?
2. Quel âge ont les femmes et des hommes à la télé et au cinéma allemand ?
3. Dans quelles fonctions les femmes et les hommes sont-ils visibles ?
4. Et la télévision pour enfants ?

800 films en langue allemande de ces six dernières années les conclusions sont les suivantes : les femmes sont clairement sous représentées. Il y a un grand écart d'âge entre les hommes et les femmes. À partir de 30 ans, celle-ci disparaissent petit-à-petit. Les hommes, quant à eux, expliquent le monde (experts, journalistes, orateurs, animateurs). Le monde est masculin et on l'apprend aux enfants dès leur plus jeune âge. Dans les programmes télévisuels pour enfant, on trouve 9 personnages d'animaux masculins pour un personnage d'animal féminin.

De la même façon, lors des assises organisées par le Collectif 50/50¹⁵, Mathieu Arbogarts¹⁶, doctorant en sociologie (EHESS) a dévoilé certaines conclusions de sa recherche concernant les représentations des personnages féminins dans les séries télévisuelles françaises.

D'après lui, plus les femmes avancent en âge, moins elles ont de rôles. Lorsqu'un couple hétérosexuel est figuré à l'écran, l'actrice est généralement, beaucoup plus jeune que son compagnon (jusqu'à 26 ans d'écart). Dans son corpus de série, 86 % des femmes sont minces ou maigres. Alors que seulement 30 % des hommes sont minces et maigres. Il y a donc plus de diversité de silhouettes chez les acteurs. La manière de mettre en scène est asymétrique : dans son corpus, 95% des femmes sont érotisées pour seulement 14% des hommes. Au niveau intersectionnalité, il souligne que les actrices noires sont réduites à leur physique. Un physique parfois érotisé en les « animalisant » et du coup en les « déshumanisant »¹⁷. On peut retrouver ces caractéristiques même chez des femmes fortes, voir des super héroïnes. Car la fiction peut s'accommoder d'ambiguïtés, voir de contradictions.

J'ai toujours imaginé, la toile de cinéma, comme une fenêtre ouverte sur le monde. La beauté d'une évasion, un instant, volée au quotidien de nos vies. Un paysage, tel un vent de fraîcheur mais aussi comme un terrain d'influence. Le cinéma ne serait-il pas une machine à construire et à pérenniser des images? « *La construction du genre est toujours en cours à travers des technologies de genre variées, allant des œuvres cinématographiques aux discours institutionnels qui sont capables d'implanter des représentations du genre.* »¹⁸. Les représentations cinématographiques influencent nos vies, comme la vie influence le cinéma. Anémiques, ils s'auto-alimentent. Autant de représentations, telles des miroirs de notre société, que nous constatons souvent genrées et stéréotypées, où l'*Autre*¹⁹ est souvent *token*, au service du protagoniste masculin principal.

Il n'est donc pas surprenant que les personnages de femmes puissantes, actives et désirantes, je les ai souvent trouvés dans des films faits par des femmes.

¹⁵ <http://collectif5050.com/etude/parite>

Lien YouTube vers les Assises 50/50 du 25/11/20 https://www.youtube.com/watch?v=G_WquCKPfmM

¹⁶ <http://cems.ehess.fr/index.php?3146>

http://collectif5050.com/docs/Programme_Assises_2020.pdf

https://www.youtube.com/watch?v=G_WquCKPfmM

¹⁷ MAÏGA Aïssa, *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, 128p.

¹⁸ DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer & cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, La Dispute, coll. Le genre du monde, 2007.

¹⁹ de BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, tome 1 : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986, 408p.

de BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, tome 2*, Paris, Gallimard, 1986, 663p.

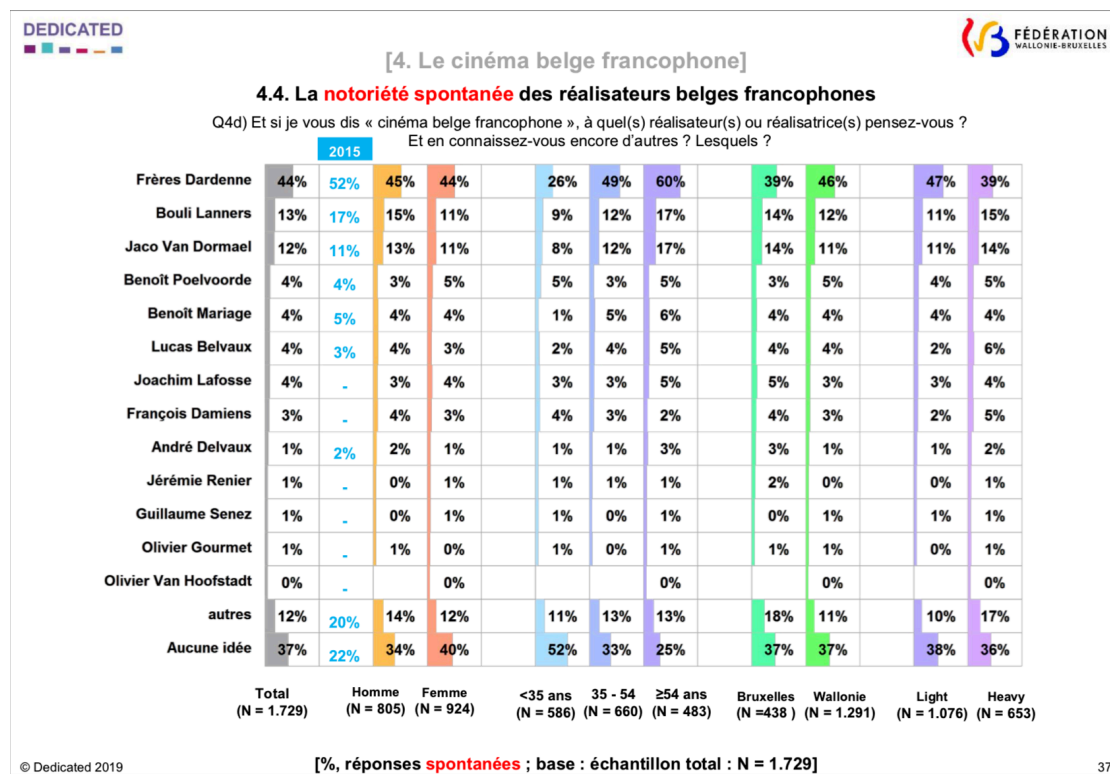
Il a été constaté précédemment, qu'il existe une corrélation entre les personnes en charge d'un récit (scénaristes, réalisatrices/teurs) et les représentations qui sont proposées à l'écran. Si une femme est à la création de l'histoire, celle-ci mettra plus facilement en avant des personnages féminins avec un temps de parole plus important.

La chercheuse Murielle Mille qui a étudié *Plus Belle la Vie*²⁰ rapporte que lorsqu'une scène est tournée dans une cuisine, où il y a un couple hétérosexuel, les scénaristes ne précisent pas ce que fait ce couple. Si c'est un homme qui réalise, c'est toujours le personnage féminin qui fait la cuisine, si c'est une femme qui réalise, elle trouvera autre chose! (Les scénaristes ne devraient donc pas hésiter à glisser des petites précisions liées au genre dans leurs productions).

Toutefois, ce n'est pas parce qu'une femme écrit des personnages que ceux-ci n'échappent pas à certains stéréotypes. Sont-ils le résultat d'automatismes éducationnels et culturels? Ou de simples ressorts narratifs? Est-il possible, en tant qu'autrice/teurs de prendre conscience de la présence de certains stéréotypes, de les questionner, les analyser et les remettre sur l'établi en vue d'offrir d'autres représentations? L'idée n'est pas d'être moraliste, juste de vouloir chercher autre chose.

1.3 Présentation des cinéastes rencontrés pour la présente étude

Dans l'étude concernant l'image et de l'attractivité du cinéma belge francophone en 2019 prodiguée par la Fédération Wallonie-Bruxelles, voici le tableau trouvé à la rubrique « *La notoriété spontanée des réalisateurs belges francophones* »²¹.



²⁰ MILLE Muriel, *Rendre l'incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie*. La découverte, réseaux, 2011/1 n°165, p53-81.

²¹ https://audiovisuel.cfwb.be/fileadmin/sites/sgam/uploads/Ressources/Publications/Etudes/Image_cinema_belge_2019.pdf

Où sont les réalisatrices ?

Comme le disait Marie Vermeiren dans son mémoire de fin d'études à l'INSAS il y a plus de trente ans : « *le regard des femmes, c'est le manque, un manque qui ne crée pas seulement un vide, mais un vide qui pervertit, qui altère, annule toute proposition. Le regard des femmes, c'est ce que vous ne voyez pas. Ce qui est soustrait et dérobé* ».

En tant qu'*Autre*, j'ai eu l'envie de partir à la rencontre de réalisatrices belges francophones. Toutes imprégnées d'une éducation qui prône une hégémonie masculine (avec ses mentalités, croyances) et qui véhicule des *stéréotypes* sur ce que la société devrait être. Dans ce contexte comment créent-elles? Est-il possible d'écrire et de mettre en image, quelque chose qui leur est singulier?

Voici les personnes rencontrées lors des entretiens : Marie Mandy, Paola Stevenne, Géraldine Doignon, Coline Grando, Virginie Gourmel, Sarah Hirtt, Geneviève Mersh, Amélie Van Elmdt, Roxanne Gaucherand, Nastasja Saerens, Alice Godart, Juliette Klinke, Anne-Françoise Leleux, Nina Van Spranghe, Aude Verbiguïé-Soum, Michèle Jacob, Léa Rogliano, Vinciane Zech, Marie Chaduc et Valentine Lapière.

En annexe, se trouve le questionnaire qui a guidé les entretiens.

Toutes les personnes rencontrées lors des interviews sont cinéastes. Dix-sept d'entre elles sont autrices/ réalisatrices. Marie Chaduc est scripte, Alice Godart est monteuse et Nastasja Saerens est directrice de la photographie.

Que cela soit le fruit d'un long chemin ou que cela soit depuis *MeToo*, elles se considèrent toutes comme féministes. Quatre d'entre-elles ont rapporté que *King Kong Théorie* de Virginie Despentes avait été un palier important dressé sur l'autel de leur féminisme. Toutes soulignent que *MeToo* a libéré la parole et éveillé des consciences sans pour autant offrir de nouvelles perspectives.

Toutes reconnaissent avoir souffert de l'absence de modèles de femmes professionnelles de l'audiovisuel dans leur parcours. Depuis l'entrée de Geneviève Mersh à l'IAD (en 1985) où un professeur lui a suggéré de « *retourner à ses casseroles* », la parité est présente chez les élèves mais dans les corpus de cours, les femmes de la profession ne semblent toujours pas avoir été intégrées. Alice Guy-Blaché n'est pas au programme. Pourtant, elle est la première femme à avoir fait de la mise-en-scène.

Toutes les femmes interviewées ont rencontré du sexisme dans leur profession mais l'une d'entre-elles considère rencontrer plus d'obstacles liés à son orientation sexuelle plutôt qu'à son genre. Par contre, toutes reconnaissent l'importance des objectifs chiffrés pour la parité. Roxanne Gaucherand rapporte à ce sujet : « *Les quotas? J'y crois très fort dans un premier temps. Je pense qu'il faut être sacrément privilégié-e pour cracher dessus* ».



Toutes reconnaissent avoir dû apprendre à se positionner en force lors des jurys subsistants. Six d'entre elles, réalisatrices de fictions, rapportent avoir appris à se « masculiniser » sur un plateau de cinéma. L'une d'elles raconte qu'une de ses amies réalisatrice est allée jusqu'à cacher sa grossesse sur un plateau de tournage pour garder la confiance de son équipe. Toutes ces professionnelles ont déjà été taxées de personnes ambitieuses, que cela soit un reproche sous-entendu ou non.

Dix-sept de ces femmes considèrent le plafond de verre avec beaucoup d'attention. Dans le cas, des plus jeunes, il fait peur : Juliette Klinke se demande si elle « se bat dans le vide dans un monde où, de toute façon, il n'y a pas de place pour elle et ses semblables ». Dans le cas de certaines, il est insidieux.

Marie Chaduc, scripte, à propos du plafond de verre :

« Le plafond de verre est compliqué à définir parce que je fais un métier quasiment uniquement féminin. Cependant, je l'ai quand même senti : à un moment donné, mon expérience a fait que le barème de mon salaire était le plus élevé. À partir de là, on ne m'engageait plus. Chez Hors Champ²², lorsque nous avons des débats sur les salaires, je me bats contre les barèmes liés à l'expérience sinon, les habilleuses, les maquilleuses et les scriptes, à un moment donné, on arrête de travailler. »

De la même façon, pourquoi, celles qui ont réalisé au moins deux long-métrages n'étaient pas présentes sur la photo organisée par le Centre du cinéma en 2017 et qui mettait à l'honneur des personnes influentes du cinéma belge? Certaines n'ont pas la reconnaissance qu'elles méritent. Mary Mandy, par exemple, a réalisé plus de 35 films, elle aurait dû être sur la photo²³. Il en est de même pour Géraldine Doignon qui était l'une des rares cinéastes belges à avoir réalisé deux long-métrages de fictions au moment de la photo.

²² Hors Champ est une association des métiers du cinéma et de l'audiovisuel : <https://horschamp-asbl.be/accueil/>

²³ À l'occasion des 50 ans d'aide à la création cinématographique en Fédération Wallonie-Bruxelles, le Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel lance l'opération "50/50 : Cinquante ans de cinéma belge, Cinquante ans de découvertes" et met à l'honneur 50 films parmi ceux ayant marqué l'histoire du cinéma belge francophone. <https://www.cinevox.be/fr/5050-cinquante-ans-de-cinema-belge-cinquante-ans-de-decouvertes-1-an-feter-cinema-belge/>

C'est en réponse à cet événement que les réalisatrices belges francophones se sont mobilisées pour créer leur photo. De cette action, grâce à l'initiative de Géraldine Doignon, le collectif *Elles Font des Films*²⁴ a vu le jour.

Les réalisatrices de documentaires ont le sentiment de rencontrer moins d'obstacles aux financements de leurs films que les réalisatrices de fiction. Cependant, toutes ont été invitées à questionner leurs processus de créations pour la présente enquête. Un questionnement au niveau du récit, de la création des personnages, mais aussi de la mise en image.

Les vingt femmes se considèrent comme actives et désirantes et souhaitent oeuvrer dans le sens d'une évolution des représentations avec un travail de déconstruction systématique des stéréotypes. Elles reconnaissent toutes que les thématiques liées au genre et au corps font partie de leurs questionnements. Pour certaines, cela fait longtemps, pour d'autres c'est là depuis l'éveil des consciences de 2017 et c'est en chemin. Amélie Van Elmbt : « *ma façon de regarder le monde est en train de changer, je n'ai plus envie de faire les mêmes films qu'avant. J'ai l'impression qu'il faut faire des films plus « militants » et moins se regarder.* »

1.4 Les stéréotypes que les créatrices ne supportent plus

Il a été demandé aux femmes cinéastes rencontrées pour la présente étude de pointer les stéréotypes féminins qu'elles ne supportaient plus au cinéma.

Cinq stéréotypes sont revenus avec de nombreuses occurrences :

- Le personnage féminin passif qui ne vit qu'à travers le regard d'un personnage masculin principal. Souvent, ce personnage féminin est sans humour et empêche le personnage masculin (couramment adolescent attardé) de s'amuser.
- Elles ne supportent plus l'étiquette de la mère qui ne peut avoir d'autres centres d'intérêts que ses enfants.

Si ces deux stéréotypes sont très présents dans nos images, c'est qu'il existe un réel souci de répartition des charges mentales²⁵ et émotionnelles²⁶ au niveau du genre dans les couples hétérosexuels. Les stéréotypes de genre sont aussi influencés par des réalités sociales et économiques. Une cinéaste a rapporté qu'on ne montrait pas à quel point la vie de mère était pénible. D'après elle, les femmes ne sont pas prévenues. Une autre, trouve que la maternité n'est jamais représentée de façon positive alors que l'une d'entre elles souligne qu'on ne voit pas assez

²⁴ <https://www.facebook.com/Elles-Font-Des-Films-114165173309157/>

²⁵ La charge mentale ménagère (ou *domestique*) est un principe de sociologie traitant de la charge cognitive. Dans ce phénomène, la gestion du foyer au quotidien représente une charge cognitive pour la personne. Hommes et femmes seraient tous concernés, quel que soit leur genre, mais les femmes en ressentiraient beaucoup plus les effets.

²⁶ La charge émotionnelle ou charge affective désigne la propension à se soucier d'autrui et à offrir des signes d'affection ou d'attention. Elle est particulièrement développée par les femmes, dans leur vie professionnelle et dans leur sphère privée.

de mères multi-tâches²⁷. Pour Vinciane Zech, la gestion de la parentalité devrait être représentée de façon plus collective pour influencer la société avec des valeurs moins individualistes. Ces opinions très différentes soulignent un réel manque de pluralité de représentations des personnages de femmes mères.

- Les personnages féminins qui minaudent et qui « *portent des talons tellement hauts qu'elles ne peuvent pas marcher. Comme si les femmes étaient bêtes, incapables de choisir des chaussures adéquates, de s'équiper en fonction du sol !* » souligne Geneviève Mersh.
- Les personnages féminins, qui parce qu'ils sont plus âgés, n'ont pas le droit à une vie sentimentale ou sexuelle. De plus, souvent, lorsqu'un personnage féminin est autoritaire alors, il est forcément lésé dans sa vie sentimentale et sexuelle.
- Le fait qu'un personnage de femme ne puisse pas à la fois être seule et heureuse.

Enfin, la rivalité entre femmes est un ressort scénaristique galvaudé qui a été souligné par huit cinéastes. Cette rivalité est encore plus problématique, d'après certaines d'entre-elles, quand elle est là pour obtenir les faveurs d'un homme. C'est un fait, en 2020, nous sommes à l'ère de la sororité ! Et les cinéastes, aujourd'hui, ne veulent plus de personnages de femmes objets mais des personnages de femmes sujets !

De même, il a été demandé aux femmes cinéastes rencontrées pour la présente étude de pointer les stéréotypes masculins qu'elles ne supportaient plus au cinéma.

Voici les quatre stéréotypes qui ont été pointés à de nombreuses reprises pendant les enquêtes :

- En contre point au personnage féminin passif : le personnage masculin auto-centré a été pointé en premier. Souvent il s'agit d'un homme blanc, hétérosexuel, torturé (de trente à cinquante ans) : le bobo saint-gillois qui se pose des questions sur sa vie « *sans se rendre compte de ses privilèges* » dit Roxanne Gaucherand. Le « *type inconséquent qu'il faut admirer* » souligne Michèle Jacob. « *Le gars cool qui prend les choses à la légère, genre Nicolas Bedos !* » dit Alice Godart. Il arrive souvent que le personnage masculin soit un harceleur romantique qui traque le personnage féminin jusqu'à ce que celui-ci finisse, enfin, dans son lit. Il n'est pas rare que ce personnage masculin autocentré soit aussi un « adolescent » très charmeur qui, accessoirement, considère sa compagne (s'il en a une) comme sa mère.
- Le personnage d'homme fort, sans émotions, qui ne peut ni douter ni pleurer. L'homme qui représente la victoire guerrière et/ ou financière. « *La boxe, la bourse, le prestige* » me dit Anne-Françoise Leleux. « *Le patriarce autoritaire, comme... mon père où Trump !* » souligne l'une des cinéastes.

²⁷ Le court-métrage d'animation croate *Game Girl* réalisé par Irena Jukic Pranjic en 2016 propose un personnage de mère super woman pour qui les « game over » s'enchainent. « Les possibilités programmées et limitées fournissent la toile de fond contre laquelle Lily essaie de se battre pour l'amour de sa vie ». Elle doit être toujours plus rapide au risque de perdre la partie. Elle jongle avec les enfants, le travail et un compagnon qui finalement lui tourne le dos.

- Le personnage de l'homme mûr qui court après les femmes plus jeunes. « *Ceux qui font des virées entre potes pour aller reluquer les jeunettes* » me dit Marie Chaduc. « *L'homme viril à la James Bond, qui veut pénétrer des belles femmes* » me dit Juliette Klinké.
- Le personnage masculin « mainsplaineur »²⁸. Géraldine Doignon donne un exemple : « *le gars qui va parler de sujets féminins complètement à côté de la plaque.* » Mais aussi les personnages masculins qui disent « ma femme », « mon épouse » plutôt que de les présenter comme des individus à part entière.

De façon générale, la dichotomie entre les personnages féminins à la maison, et les personnages masculins et leur carrière ne convient plus aux créatrices.

1.5 À quoi servent les personnages féminins dans les films ?

Lors de sa conférence en ligne avec le centre du cinéma, Iris Brey souligne que de nombreux personnages féminins n'existent qu'au second plan pour valoriser le héros et éventuellement l'aider dans sa quête. La palette de personnages féminins est de ce fait plus réduite que celle des personnages masculins : « *Ils tombent plus facilement sous le coups des archétypes composés de stéréotypes sans nuances* »²⁹.

Lors de sa présentation, Iris Brey a rapporté que le magazine *Empire* a fait en 2019 une liste des 100 plus grands personnages de films, basée sur des milliers de votes d'internautes. La liste compte 90 personnages masculins contre 10 féminins. Parmi les 90 héros : Indiana Jones, Forrest Gump, Rocky Balboa, James Bond, Hannibal Lecter, Luke Skywalker, Batman, Marty MacFly, John McLane, The Joker. Des vieux, des jeunes, des beaux, des riches, des pauvres, des mecs normaux, des super-héros... Les 10 personnages féminins citées étaient les suivants : Ellen Ripley, Wednesday Addams, Marge Gunderson, Lisbeth Salander, Sarah Connor, Katniss Everdeen, Amélie Poulain, Amy Dunne, Edna Mode, et « la mariée » de Kill Bill.

La « *San Diego State University's Center for the Study of Women in Television and Film* » dans son étude « *Boxed In 2019-20 : Women On screen and Behind the scenes in Television* »³⁰ rapporte qu'en 2019, 46% des personnages féminins avaient un statut marital connu contre 34% de leurs homologues masculins. 61% des personnages féminins avaient un emploi ou une profession identifiable pour 73% des personnages masculins. Bien que l'écart de genre se réduise à propos du statut professionnel des personnages. 59% de personnages masculins sont vus au travail contre 43% des personnages féminins ayant une profession identifiable. Ces chiffres corroborent les ressentis des cinéastes belges francophones rencontrées pour la présente recherche.

L'étude de l'université de San Diego rapporte que si on a vu une légère augmentation de personnages féminins cette année, cela s'est fait au détriment d'une baisse de la représentation

²⁸ « qui explique ». Terme inventé par la journaliste Rebecca Solnits dans son livre *Ces hommes qui m'expliquent la vie*.

²⁹ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020, 248p.

³⁰ Etude dirigée par Dr Martha M.Lauzen : https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/09/2019-2020_Boxed_In_Report.pdf

de femmes racisées : 66% des personnages féminins sont blancs (pour 70% en 2018/2019) et seul 20% des personnages féminins sont noirs (pour 21% en 2018). Les personnages de femmes latinos ont augmenté d'un point de pourcentage et sont passés à 5% et les personnages de femmes asiatiques sont passés de 10% à 7%. Les auteurs de l'étude précisent que l'augmentation des représentations des femmes asiatiques pour l'année 2018 étaient due à un seul film : *Crazy Rich Asians*. Il s'agit, au passage d'un film taxé de reproduire un certains nombres de clichés « asiatiques »³¹.

Iris Brey, dans sa conférence, a partagé les constats de Sarah Sepulchre³² concernant la production cinématographique belge. Après avoir étudié les 27 films sélectionnés aux Magrittes en 2019, Sarah Sepulchre a constaté que 63 % des protagonistes en fiction étaient des femmes pour 77% en documentaire. Cependant, même si les chiffres paraissent bon, les représentations montrent qu'il s'agit surtout de personnages en crise. Trois films sur douze ont pour thématique principale la santé mentale. Dans les films sélectionnés dans le coffret Magritte de l'année 2018, les femmes étaient moins représentées : quatre films sur treize avaient des héroïnes féminines. Il sera intéressant de comparer ces chiffres avec les productions cinématographiques de 2020.

Par ailleurs, il a été démontré que la diversité ethnique était encore moins représentée que les années précédentes. Même si cette diversité est un peu plus présente en documentaire (qui propose une palette plus large de récits avec des milieux moins favorisés). Sarah Sepulchre a constaté une polarisation des représentations avec d'un côté des histoires variées de personnages blancs (de classes moyennes ou aisées, sans religion, hétérosexuels) avec de l'autre côté des parcours de personnages non blancs (d'origine arabe, musulmans, de classes moins aisées) où la religion et les pratiques culturelles (mariages arrangés) posent problèmes. Cette étude corrobore l'importance de veiller à l'analyse intersectionnelle des représentations.

Si les plus grosses productions cinématographiques belges de 2019 véhiculent encore des stéréotypes et stigmatisent certaines communautés, à l'opposé de ce constat, quinze des cinéastes belges reconnaissent avoir pris conscience de certaines réalités sociales depuis la vague *MeToo*.

Ainsi à la question « *Avez-vous été plus tolérantes concernant certaines représentations pas le passé ?* », Geneviève Mersh répond : « *J'ai pu être plus tolérante par le passé. Pour prendre conscience qu'on a subi un lavage de cerveau idéologique, le chemin peut être long. J'ai pu accepter certains stéréotypes comme étant la représentation de la réalité, je ne savais pas qu'on pouvait voir autre chose.* » (Il faut préciser que la réalisatrice a répondu à cette question par le prisme du genre et non par le prisme « racial »). Cependant, ceci souligne encore qu'il faut penser les représentations comme pouvant être le résultat de croisements de stéréotypes discriminants. Et toutes les cinéastes rencontrées, aujourd'hui, n'envisagent pas (ou plus) le processus de création sans y articuler une dimension de réflexion sociale. Sans savoir d'où elles parlent.

³¹ <https://latentationculturelle.fr/2018/11/08/crazy-rich-asians-au-bon-souvenir-des-cliches/>

³² Sarah Sepulchre est docteure en Sciences sociales et professeure à l'Université catholique de Louvain (Belgique). Membre du Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et les arts en mouvement (Gircam), ses activités de recherche portent principalement sur la culture médiatique et l'analyse des médias.

À ce propos, voici ce que pense Coline Grando, réalisatrice de documentaires rencontrée lors de la présente étude : « *En tant que réalisatrice/teur on doit se poser la question de la relecture. Il ne s'agit pas de censure mais de relecture. Lorsqu'on sent qu'un-e réalisatrice/teur ne se pose pas la question sur d'où il/ elle parle, c'est énervant !* »

II/ Ecrire grâce à l'épistémologie du point de vue (où *Santdpoint*), une plongée cyborgienne dans un corpus de science-fiction féministe

En tant que créatrices, l'épistémologie du point de vue ou *Standpoint* est intéressant. Il s'agit d'une posture constructiviste qui montre comment la pensée vient à nous. Car l'expérience vécue est source de savoir. C'est de cette façon que les féministes ont cassé le point de vue, prétendu *neutre*, du masculin dans les sciences dites dures. Dans *Primate Vision*³³, la philosophe et zoologue Donna Haraway, dans la lignée de Foucault et Derrida, déconstruit les binarismes singe/humain « *comme une parabole de la différence nature/ culture mais aussi de la différence homme/ femme : les primatologues ont en effet observé chez les grands singes des mâles actifs et des femelles passives.* »³⁴ D'après Haraway, les récits de ces premiers primatologues ont contribué à produire des préjugés. Et bien entendu, le jour où des femmes sont devenues primatologues, cette approche fut abandonnée. De ce fait, il est intéressant de souligner que, dans un premier temps, pour secouer le cinéma et le cocotier de ses représentations, il apparaît important de laisser de la place aux créatrices/teurs qui ne correspondent pas au *neutre social*. De sorte à obtenir d'autres regards sur le monde, d'autres propositions de personnages et d'autres récits.

Les féministes telles que Donna Haraway considèrent qu'il y a une part de subjectif que l'ont doit intégrer dans la recherche ainsi qu'une réflexivité sur qui l'on est.³⁵ Il faut prendre une position politique par rapport à son contexte. C'est pourquoi, une femme « *racisée* », par exemple, ne pensera pas depuis le même endroit qu'un homme blanc, hétéro, sexiste. Elle prendra en compte, les discriminations qu'elle aura vécues.

Les femmes autrices/ cinéastes viennent avec un bagage, un point de vue situé, marqué par une domination hétéropatriarcale, impérialiste et capitaliste. Mais si la pensée située rend responsable alors il est possible d'en faire une force. Sandra Harding propose d'ajouter à l'épistémologie du point de vue le concept d'objectivité forte : avoir conscience de son positionnement implique que les positionnements scientifiques doivent être conscients et explicites quant à leurs caractères historiquement et socialement situés. Il est nécessaire d'abolir ce qui est devenu le *neutre* en le nommant, en le désignant, en le refusant comme tel. Les *Autres* ne bénéficient pas du *neutre*, ils sont obligés de porter un corps marqué par le croisement d'une ou de plusieurs discriminations.

³³ HARAWAY Donna, *Primate Visions : Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, NY&London, Routledge, 1989, 431p.

³⁴ DAMOUR Franck, *Le Cyborg est-il notre avenir?*, Études, 2009, 480p.

³⁵ HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p.106. Essai intitulé *Savoirs Situés*.

2.1 D'un point de vue situé, écrire d'autres histoires

Donna Haraway, dans son *Manifeste Cyborg*³⁶, fait voler en éclat la construction par le père. D'après-elle, « *les enfants illégitimes se montrent souvent excessivement infidèles à leurs origines. Leurs pères sont, après tout, in-essentiels* »³⁷. C'est ainsi que les batard·e·s deviennent les reines et rois du monde. Et tant pis pour Robocop qui vient de partir à la recherche de son passé... Haraway balaye d'un geste tout ce fatras et nous invite à déconstruire les mythes car « *la cyborg n'attend pas de son père qu'il la sauve en restaurant le jardin originel, c'est-à-dire en lui fabriquant un compagnon hétérosexuel afin de faire d'elle un tout fini, une cité, un cosmos* »³⁸.

2.1.1 Un exemple, la science fiction

Penser la science-fiction sous un prisme féministe, permet de penser de nouvelles représentations, d'autres sociétés et de nouvelles pensées collectives. Les autrices et auteurs féministes de SF³⁹ peuvent s'amuser à faire bouger les normes hétérosexistes qui régissent la société. En transformant les règles de genre, de filiation, de sexualité, de « race » et de classe.

En polissant leurs imaginaires, en étant actives et réactives, les féministes de littérature de science-fiction ont proposé des nouveaux mondes parcourus par trois grands courants narratifs :

Imaginer un récit de science-fiction sous le sigle de l'utopie, serait, par exemple, un monde sans genre. La dystopie quand à elle, va rendre visible des oppressions et des systèmes politiques en les dénaturant : en construisant des mondes où les relations sexistes, de classe et de « race » sont exacerbées. La dystopie agira comme un marqueur de notre propre réalité en rendant plus visible certains traits. La série *The Handmaid's Tale*⁴⁰, emmène vers un futur pas très éloigné du nôtre au cours duquel, les droits des femmes ont été troqués au profit d'une religion rétrograde inspirée de l'ancien testament. L'infertilité générale, cumulée à l'angoisse de ne pouvoir se reproduire, réorganise la société autour des dernières femmes fertiles. Elles sont devenues les servantes pondeuses de la patrie. Leurs viols sont déguisés par des rituels religieux. Les enfants quant à eux, sont arrachés à leurs mères. Adaptée du roman éponyme de Margaret Atwood, la série *The Handmaid's Tale* plonge dans un monde qui remet sans cesse en question la fragilité des acquis sociaux. À partir de la deuxième saison, lorsque le récit ne sera plus couvert par le bestseller de Margaret Atwood, la série basculera dans une esthétisation de la violence. Pourtant, bien que le *showrunner* reste un homme, il y a beaucoup de femmes dans l'équipe scénaristique.

³⁶ Le *Manifeste Cyborg* de Donna Haraway est un essai féministe iconoclaste qui critique la définition binaire et essentialiste des individus et propose une alternative aux groupes identitaires : le groupement par affinités. Le Cyborg est une figure de rhétorique (un être vivant composé de parties organiques et de machines), une fiction qui permet de penser notre réalité autrement, de décoder notre culture et dont l'utopie est un monde post-genre.

³⁷ HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p.33.

³⁸ *Id.*, p.33.

³⁹ Science Fiction.

⁴⁰ *La Servante écarlate* (*The Handmaid's Tale*) est une série télévisée américaine créée par Bruce Miller.

Le troisième courant narratif proposé par la science-fiction est le réalisme magique. L'exemple intéressant à citer est le chef-d'oeuvre envoutant *A Girl Walks Home Alone at Night* écrit et réalisé par Ana Lily Amirpour⁴¹. Dans un univers en noir et blanc, la ville fantôme de Bad City (une réappropriation du Gotham City de *Batman*), en Iran, empeste la mort et la solitude. Cependant, les habitants ne savent pas qu'ils sont suivis par une femme vampire au tchador. Telle une vengeresse, (filmée au steadicam), elle flotte dans la ville. Cette vampire iranienne ne semble s'attaquer qu'aux hommes qui approchent un peu trop leurs doigts des femmes...

La science-fiction (et la fiction) est nécessaire car elle permet d'imaginer des possibles en dehors de ce qui est vécu. L'autrice féministe afro-américaine Walidah Imarisha considère qu'il ne suffit pas seulement de se cantonner à ce qui est si on veut changer le monde, mais bien d'imaginer et inventer ce qui pourrait être. L'autrice est à l'origine du terme *fiction-visionnaire* et rapporte que lorsqu'elle dit aux gens qu'elle est pour l'abolition des prisons, ils la regardent souvent comme si elle galopait à dos de licorne sur un arc-en-ciel.⁴² Nous sommes toujours ramenés au principe de réalité. Poser l'hypothèse de la fin des prisons, c'est de la science-fiction et une fiction qu'il est indispensable de réussir à penser pour pouvoir la faire vivre. Pour concevoir la fin du capitalisme, de l'argent mais aussi l'abolition de l'hétéro-patriarcat et du racisme, il faut l'imaginer. Un monde sans prisons, sans violences policières, où tout le monde a de quoi manger, se loger, et accéder à l'éducation. Un monde débarrassé de la suprématie blanche. Ce monde, à partir du moment où il sera rêvé collectivement, cela voudra dire qu'il pourra commencer à advenir. En se fédérant, c'est ce que les cinéastes belges francophones ont commencé à entreprendre.

Et toute organisation collective est de la science-fiction. Comme Monique Wittig⁴³ a conceptualisé l'hétérosexualité en tant que régime politique, il est possible de décoloniser les imaginaires, et les désindividualiser. Car il est possible de rêver du cosmos sans faire « *bing-bang-boom comme dans la fiction patriarcale* »⁴⁴.

2.1.2 Proposer de nouveaux modèles, de nouveaux mythes

Proposer des modèles totalement nouveaux de rapport au monde, à la famille, aux mythes, à la reproduction des espèces, à la technologie, à la différence des genres, à la radicalisation et à tout type d'exclusion serait la surprenante mission de la science fiction Cyborg. Une SF, à la fois féministe, post patriarcale et queer qui s'inscrit contre les *Dwems* (Dead White males) qui dominent la philosophie occidentale. Ils « *perforent, font raisonner l'académie de leurs ronronnements et de leurs ronflements et couvrent les rayonnages des bibliothèques* »⁴⁵.

⁴¹ Réalisatrice iranienne et américaine (le film est tourné aux Etats-Unis).

⁴² IMARISHA Walidah, *Ici : Rewriting The Future: Using Science Fiction To Re-Envision Justice*, 2015.

⁴³ WITTIG Monique, *La pensée Straight*, Paris, Amsterdam, 2018, 160 p.

⁴⁴ FOURNIER Martine, *Cyborgs d'hier et de demain*, Paris, Science Humaines Mag, n°233, 2012, p.1

⁴⁵ *Id.*, p.1.

« *L'imagerie cyborg ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lequel nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils.* »⁴⁶ Donna Haraway, dans la lignée post-structuraliste, refuse l'idéologie binaire et déconstruit tous les dualismes. Pour sortir de la domination masculine qui a le pouvoir sur la technique, elle propose l'invention de créatures hybrides, libérées de tout élément mâle ou femelle, abolissant la distinction entre l'organique et la technique. « *C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglosse. C'est l'invention d'une glossolalie féministe qui glace d'effroi les circuits superévangélistes de la nouvelle droite. Cela veut dire construire et détruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les légendes de l'espace.* »⁴⁷

Et cela veut dire également déconstruire la rhétorique dominante. Voici, à ce propos ce qu'en dit Amélie Van Elmbt, l'une des cinéastes rencontrées pour la présente étude :

« *Il y a un truc chez les hommes blancs, qui est agaçant dans leur façon de communiquer. On se met autour de la table et on décide de parler de la question queer par exemple. Et tout de suite, la dynamique de parole glisse vers la rhétorique de l'argument-contre-argument et au lieu d'essayer de construire une pensée ensemble ça devient un truc de prise de pouvoir à 'qui est le plus malin' et 'qui sait le mieux s'exprimer sur certains sujets'. Et finalement, on ne parle plus de la question queer mais cela devient une bataille pour élire celui qui parle le mieux. Et je trouve que ce n'est pas à un homme-blanc-hétéro d'expliquer ce que c'est d'être queer à des personnes qui vivent dans leurs chairs ce qu'est une transformation, par exemple.»*

Amélie dénonce le fait d'être obligée d'intégrer cette rhétorique dominante. Il serait en effet intéressant de penser ensemble, un autre espace de rhétorique. De surcroît, je souhaite souligner que la légitimité⁴⁸ n'est pas innée (ce que le *neutre* peut oublier) mais est le fruit, en revanche, d'un réel travail.

Cependant, il est l'heure, de quitter l'hyper-détermination du masculin au profit de personnages tels que l'encapsulée dans *The Ship Who Sang* d'Anne MacCaffrey (1969). Helva est une petite fille née sans corps mais dont le cerveau était parfait. Le corps était handicapé et inutilisable alors, les *Mondes Centraux* décidèrent d'employer la technologie la plus sophistiquée pour préparer Helva à vivre dans un nouveau corps : un astronef devenu sa coque cyborg. Au cinéma, l'image de l'encapsulée se retrouve dans le film *Vanishing Waves* de Kristina Buozyte. Aurora, une femme dans le coma, est visitée dans ses pensées par Lukas, un jeune scientifique. Leurs deux cerveaux synaptiquement connectés, vont vivre ensemble, une histoire d'amour. Le décor épuré permet de chorégraphier la rencontre de ces deux êtres dont l'une réalise avoir perdu le sens du touché. Ces deux exemples donnent à voir des hybridations possibles entre cerveaux et machines. Et, de cette façon, la création d'entités Autres.

⁴⁶ HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p.81-82.

⁴⁷ *Id.*, p.81-82.

⁴⁸ Il est entendu dans le sens de légitimité ici le fait de parler d'un sujet ou d'un autre, de dresser un personnage ou un autre.

D'après Ìan Larue, « dans les films hollywoodiens de comics (...) on constate que l'Autre ne mérite pas l'appellation de Man. Il est le-quelque-chose : le Jocker, le Surfeur d'argent, le Pingoin, le Docteur Fatalis, l'Épouvantail, le Fléau, le Hibou, le Lézard, etc. Il y a Catwoman, mais c'est une femme et woman n'est pas le précieux man. »⁴⁹ L'Autre n'est jamais aussi bien que Man !

D'où la subversion du titre du roman *The FemaleMan* de Joanna Russ, dont la traduction en français perd tout son sens : *L'Autre Moitié de l'Homme* (comme si, une femme valait la moitié d'un homme. C'est Adam et sa côte). Dans le récit de *The FemaleMan*, la planète s'appelle *Lointemps*, les hommes ont disparu il y a mille ans, victimes d'une épidémie (un Coronavirus?). Les femmes ont survécu, se sont adoptées et ont trouvé le moyen de faire des enfants (des filles), toutes seules. La protagoniste est multiple.⁵⁰ Elle est quatre versions d'un même génotype qui, même rassemblées, ne forment pas un tout. Parce que la-le Cyborg préfère la multiplicité à l'individualité. Je est égoïste et violent et il est le modèle de la fiction patriarcale. Ìan Larue estime que « si les cyborgs parviennent à faire voler en éclat l'unité imposée du « moi », ce sera très inquiétant socialement » car « le droit au changement perpétuel n'est acquis dans aucune constitution politique. La publicité ne cesse de ressasser cette obligation aux assignées-femmes : « soyez vous-mêmes! Attention à bien assortir pantalon et chaussures! »⁵¹. Faire voler en éclat les identités, c'est ce que parvient à faire le film de science-fiction *Annihilation* d'Alex Garland et produit par Netflix. Lena, incarnée par Nathalie Portman, biologiste et ancienne militaire participe à une mission en vue de comprendre la disparition de son mari. Une fois dans la zone X, avec quatre autres superwomen (et non superman comme le voudrait mon correcteur), Lena découvre un mystérieux phénomène : les paysages et créatures ont subi des mutations, les codes génétiques s'entremêlent. On pense alors à la mutation du Cyborg, à l'*Animale*⁵². Car « qui interroge les rapports humains* et cyborgs, interroge fatalement, selon Haraway, le rapport humain-animal. »⁵³ Après tout, il est possible que *Les Androïdes rêvent de moutons électriques?*⁵⁴ aussi.

Il semble dès lors intéressant de promouvoir une autre culture, une contre-culture « où les récits explicatifs marxistes ou naturalistes n'ont plus cours, rendus obsolètes pas les mutations technologiques »⁵⁵. Il est intéressant de reprendre l'exemple du roman de science-fiction et de concevoir la *niche*, comme un terrain des possibles. Avec l'arrivée de plateformes comme *Netflix*,

⁴⁹ LARUE Ìan, *Libère-toi cyborg! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris, Éditions Cambourakis, 2018, p.209.

⁵⁰ HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, 333p.

⁵¹ LARUE Ìan, *Libère-toi cyborg! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris, Éditions Cambourakis, 2018, p.138.

⁵² HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, 333p.
(L'Animale est une autre figure harawayenne)

⁵³ LARUE Ìan, *Libère-toi cyborg! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris, Éditions Cambourakis, 2018, p.195.

⁵⁴ K. Dick Philip, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?*, Paris, Poche, 2014, p.283.

⁵⁵ DAMOUR Franck, *Le Cyborg est-il notre avenir?*, Études, 2009, 478p.

la diversification des demandes augmentent. La seule motivation de cette firme semble être le capital : elle a compris que plus elle atteindrait de niches et de publics, plus elle aurait d'abonné-e-s. Un monstre de l'économie qui prend enfin en compte que les femmes représentent la moitié de la population. *Netflix* s'introduit sur le territoire en essayant de contourner l'exception culturelle européenne qui protège, depuis des années, son cinéma de l'hégémonie cinématographique américaine. Le paradoxe pour l'*Autre*, c'est qu'il se retrouve coincé entre cette exception culturelle qui se targue de le représenter (de son point de vue *neutre* d'homme, blanc, hétéro, sexiste...) et le géant qui risque de tout écraser en lissant le marché avec des productions au rabais, mais sans doute plus diversifiées au niveau de ses personnages. Les séries permettent de développer de plus longs récits avec une plus grande diversité de personnages.

Dans le film *Annihilation* qui a été cité précédemment, les peaux bougent, le mental s'égaré jusqu'à l'éclatement final. Dans ce film, des changements de représentations ont lieu : Lena fait l'amour au-dessus de son ami (et non pas mari), noir de peau qui plus est (sans posture de main occidentale écrasante ou dominante comme il est aisé de voir dans un grand nombre de représentations qui véhiculent des idées et des stéréotypes reçus de l'héritage colonial).

2.1.3 Penser autrement le stéréotype avec le contre-stéréotype et l'anti-stéréotype

En vue de penser différemment le stéréotype, le contre-stéréotype et l'anti-stéréotype sont des outils intéressants. Le *contre-stéréotype* propose une *monstration* inversée. Cependant, sa limite est que la *monstration* est commandée par le point de vue hégémonique. Le *contre-stéréotype* a tendance à faire comme si les stéréotypes n'existaient pas, comme si les discriminations n'existaient plus en disant par exemple « *la 'race' n'existe pas, je ne vois pas ta couleur de peau* » à une personne victime de discrimination raciale. Ce qui en soit est juste mais des personnes sont socialement « racisées » et portent donc le marqueur de cette discrimination.

Plus intéressant que le contre-stéréotype, il y a l'anti-stéréotype qu'Éric Macé caractérise comme suit : « *l'anti-stéréotype est défini par le fait qu'il constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques* »⁵⁶. Il s'agit donc bien d'un registre contre-hégémonique qui conteste les stéréotypes et problématiques des représentations dominantes. Par exemple, contredire l'affirmation qu'une mère qui vient d'accoucher vit le plus beau moment de sa vie est un anti-stéréotype. L'anti-stéréotype peut aider à construire des situations et des personnages qu'on a moins l'habitude de voir et qui questionnent les présupposés sociaux.

L'intérêt des représentations couchées sur le papier est qu'elles font apparaître en conscience ce qui est de plus enfoui en soi. Il est possible, de la sorte, d'agir dessus et de les remodeler, sans cesse, en vue de créer des mondes plus justes, plus ouverts, plus éclatés. Il est utile de citer

⁵⁶ MACÉ Éric, *Des minorités visibles aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales*, Journal des anthropologues, Hors-série, 2007, p.6.

comme modèle des figures telles que le Cyborg de Donna Haraway ou la sorcière⁵⁷ de Mona Chollet.

2.2 Ecrire d'autres histoires, c'est lutter

Ecrire de nouvelles histoires ou de nouveaux mythes, c'est lutter. Et l'écriture a toujours eu une signification particulière pour tous les groupes colonisés. « *La poésie et les histoires de femmes de couleur américaines, traitent constamment de l'écriture et de l'accès au pouvoir de signifier; mais alors ce pouvoir ne doit plus être ni phallique, ni innocent. L'écriture cyborgienne ne doit pas avoir trait à la chute, à l'idée d'une unité qui aurait existé autrefois, avant le langage, avant l'écriture, avant l'Homme. L'écriture cyborgienne a trait au pouvoir de survivre, non sur la base d'une innocence originelle, mais sur celle d'une appropriation des outils qui vous permettent de marquer un monde qui vous a marqué comme autre* ». ⁵⁸

L'écriture peut devenir une identité nouvelle, une reconnaissance. Donna Haraway situe le cœur de l'action politique dans la construction d'un récit efficace qui « *informerait nos représentations et orienterait nos politiques* » (ajoutons y la subjectivité forte de Sandra Harding) pour la production de récits multiples et pour un monde pluriel. De plus, cette écriture pourrait aussi avoir une portée anticipatrice. Elle pourrait être une écriture qui prendrait soin de notre futur, de ses représentations. Cette écriture s'inscrirait dans une *éthique de l'anticipation* qui « *serait plutôt une éthique des temps présents permettant de mettre en partage les tensions essentielles sur notre conception du futur, sur notre conception des savoirs d'anticipation, sur le choix des valeurs qui doivent guider nos tensions anticipatrices* ». ⁵⁹

2.3 Une écriture qui permette de se réapproprier corps et sexualité

Une écriture qui permet à l'Autre de se réapproprier corps et sexualité pour déconstruire la masculinité souveraine et transmuter. Les corps sont marqués, qu'ils le veuillent ou non, par l'âge, la « race », la classe, le genre, le poids le validisme, ... Nous avons donc besoin d'une écriture qui évite de vouloir quelque chose d'homogène, sans différences. Ouvrir l'écriture à une épistémologie sexuelle et à une multiplicité radicale des incarnations et des formes de désirs. D'après Paola Tabet, la masculinité est considérée comme souveraine car elle peut faire l'usage et avoir les monopoles des techniques de la violence⁶⁰.

Le viol est l'arme redoutable et universelle qui prend, souille, colonise le corps des femmes. Il est devenu une pratique institutionnelle à l'intérieur de la civilisation. Pensons à la scène de viol incestueuse dans *Games of Thrones* lorsque Jamie viole sa soeur, la reine Cersei. Cette scène, comme toutes les autres scènes de viol, sont acceptées avec une banalité déconcertante. Nous

⁵⁷ CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, 240p.

⁵⁸ HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, p.71.

⁵⁹ COUTELLEC Léo et WEIL-DUBUC Paul-Loup, *Les figures de l'anticipation ou comment prendre soin du futur*, ERES, 2016, p.16.

⁶⁰ TABET Paola, *Les mains, les outils, les armes*, L'homme, revue française d'anthropologie, Juillet-décembre, 1979.

comprenons mieux pourquoi la déconstruction du mythe du prince charmant, qui se permet d'embrasser une femme inconsciente sur la bouche, est urgente.

Et que reste-il de la possibilité de désirer pour un corps qui tout d'un coup n'a plus de pouvoir? Monique Wittig souligne l'importance d'une révolution féministe avec une remise en question de l'hétérosexualité comme régime politique. D'après Paul B. Preciado, les pratiques des désirs combinés aux techniques de la violence biaisent les rapports sociaux, les rendent asymétriques. Tant de normes à respecter pour les femmes avec l'injonction à la beauté, à la minceur.⁶¹ Paul B. Preciado considère qu'il faut un mouvement de désidentification à l'intérieur de la masculinité. Et c'est aussi à ça que peut servir l'écriture pour tenter de désaxer les regards (écarter les oeillères), et briser le dictat du masculin hégémonique⁶².

En proposant des mondes où les personnages d'hommes qui ont été assignés hommes à la naissance et qui s'identifient en tant qu'hommes *cis* refusent de travailler leurs masculinités en rapport aux techniques de violences.

S'inspirer du réel pour le dépasser, le faire voler en éclat. S'inspirer des personnes qui peuvent nous apporter des exemples de désidentifications critiques telles que les personnes trans*. Dans son livre *Un appartement sur Uranus*, Paul B. Preciado nous dit « *je vous écris depuis où je suis maintenant, depuis ma traversée, depuis ce genre d'homme que j'ai rejoint. Je vous dis que c'est pire que ce qu'on raconte* ». En tant que trans*, Paul B. Preciado appartient toujours à ce qu'on appelle la minorité des femmes et peut donc témoigner depuis le *boys club* comme un homme ayant vécu dans un corps de femme dont la mémoire de l'oppression est intacte. Il se considère être devenu une « *fiction-politique* » car « *le corps est la chose la plus politique et la plus publique qui soit* ».

III/ Une quatrième vague féministe : la bataille de l'intime et la révolution des femmes dans leurs corps.

Camille Froidevaux-Metterie démontre, dans son ouvrage *Le corps des femmes, la bataille de l'intime* : que la vague MeToo qui s'est déployé à l'automne 2017 s'inscrit dans un mouvement de réappropriation des femmes de leur corps. Les personnalités du monde du cinéma et des médias ont témoigné et mis en lumière la banalisation des violences faites aux femmes grâce à un hashtag : « *MeToo* ». Un « *moi aussi* » qui permet de pointer du doigt ce qu'elles ont enduré depuis toujours : du harcèlement sexiste, qu'il soit verbale ou sexuel. Jamais une parole ne s'était déployée avec une telle rapidité et avait pris une telle ampleur. Un jeu de dominos mondial. « *Moi aussi* » j'ai vécu dans ma chair des gestes déplacés, des agressions sexuelles et des viols, ont-elles dit. Un phénomène qui, comme le souligne Camille Froidevaux-Metterie « *a pu être interprété*

⁶¹ CHOLLET Mona, *Beauté fatale, les nouveaux visages de l'aliénation féminine*, Paris, La découverte, 296p.

⁶² CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014, 288p.

comme une campagne de stigmatisation de la gent masculine assimilant tous ses représentants à d'ignobles bêtes »⁶³.

Une campagne qui a mis en lumière ce que les femmes « savent depuis toujours : leurs corps sont à disposition, non seulement désirés, mais convoités, souvent appropriés, parfois violentés »⁶⁴

3.1 Un retour sur les vagues et batailles du féminisme

Il est intéressant de revenir de façon brève sur les différentes vagues et batailles qui ont précédé celle qui, aujourd'hui, définirait la quatrième vague féministe.

La première vague féministe fût celle du suffrage dans les dernières décennies du XIXème siècle. Une bataille qui a permis aux femmes de devenir des citoyennes sans tutelles. Avec le droit de vote, elles obtiennent le droit de combattre pour leur liberté. Égales dans la sphère politique (en théorie), elles peuvent mettre en lumière « le caractère intenable des inégalités au sein de la sphère domestique »⁶⁵. « 'Émancipation' et 'implication' sont devenus les maîtres-mots de l'existence sociale des femmes, 'subordination' et 'indépendance' »⁶⁶ continuent en revanche de définir leur existence privée. » C'est la présente dichotomie de leur statut qui donne l'impulsion de la deuxième vague féministe des années soixante en occident. Chez les féministes matérialistes de la deuxième vague est engagée la bataille de la procréation. Elles déboulonnent l'enfermement au foyer, l'assignation maternelle et la non rémunération de ce travail. Les femmes refusent leur condition de mineures, veulent l'égalité dans le mariage, la maîtrise de la fécondité et la liberté sexuelle, la dépénalisation de l'avortement. « tels sont les objectifs d'un mouvement qui revisite la sphère privée comme un lieu de rapport de pouvoir : « le privé est politique ». »⁶⁷

Elles passent la porte de leur foyer et intègrent le monde du travail. En France, c'est en 1965 que les femmes obtiennent « le droit d'exercer une profession et d'ouvrir un compte en banque. »⁶⁸ S'engage alors la bataille du travail dans les années 80. Elles veulent une place dans le monde professionnel. La lutte contre le *plafond de verre* s'engage mais aussi celle de l'égalité des salaires. Il leur faut concilier vie active et familiale. Ce que Christine Delphy et les autres féministes du courant matérialiste nomment les doubles ou triples journées de travail. Une mutation décisive dans le domaine de la famille « pour rendre possible l'articulation des activités domestiques et professionnelles; il s'agit en un mot de dénoncer les mécanismes qui entretiennent la minimisation des femmes par-delà leur émancipation sociale »⁶⁹.

⁶³ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes : la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie Magazine Editeur, 2018, p14.

⁶⁴ *Id.*, p.14.

⁶⁵ *Id.*, p.16.

⁶⁶ *Id.*, p.16.

⁶⁷ *Id.*, p.17.

⁶⁸ *Id.*, p.17.

⁶⁹ *Id.*, p.18.

S'engage en 1990 la bataille de la famille « *qui entend à la fois libéraliser le fonctionnement et en élargir les critères. S'unir plus facilement, sans conditions de sexe ni de sexualité, engager des projets de parentalité sans devoir souscrire à l'impératif de binarité (un enfant = un père + une mère), reconnaître et rendre possible le non-désir d'enfant, autant de combats qui visent à dissoudre les normes immémoriales de la famille patriarcale* »⁷⁰.

Ces revendications deviennent audibles « *grâce à la notion de genre importée des Etats-Unis au tournant des années 2000* ». « *à partir du constat scientifique d'une dichotomie possible entre l'anatomie d'un côté (biologique) et l'expérience de soi de l'autre (psychologique), le principe d'une construction historique et sociale des rôles féminins et masculins est théorisé* »⁷¹. S'engage alors la bataille du genre qui souligne que la façon dont une personne devient femme ou homme est le résultat « *d'une dynamique d'intériorisation de comportements et modes de pensées prétendument inhérents à son sexe de naissance* »⁷². Le genre est une construction sociale qui maintient les dynamiques de pouvoir d'une société phallogocentrique.

La pensée queer a enrichi la notion en précisant que genre, sexe et sexualité elle-même, sont des constructions sociales.

La bataille du genre intègre la notion d'intersectionnalité forgée début des années 1990 pour « *rendre compte des violences subies par les femmes afro-américaines aux Etats-Unis, et fondée sur le constat que les femmes racisées subissent simultanément plusieurs formes de discriminations* », « *l'approche intersectionnelle appréhende ensemble les facteurs d'oppression qui sont la « race », la classe et le genre* ».⁷³

3.2 Le corps des femmes et l'intime

Ces extensions des domaines de lutte suscitent des réactions violentes. En exemple, il est intéressant de rappeler les manifestations contre le mariage pour tous avec une essentialisation du genre (prônant des retours aux valeurs traditionnelles) mais aussi, un recul des droits liés à l'avortement⁷⁴. Pourtant, le corps féminin a déjà investi le débat public : des mouvements féministes tels que Femen mais aussi des stars telles que Beyoncé ont rendu le féminisme « pop » tout en revendiquant une réappropriation politique de leurs corps. De façon éparse et sur plusieurs niveaux, le corps féminin et ses dimensions intimes font débat. Voici ce qu'en dit Camille Froidevaux-Metterie : « *Revendication d'une baisse de TVA appliquée aux produits de protection hygiénique, campagne sur l'endométriose, modélisation du clitoris en 3D et représentation dans les manuels scolaires, polémique sur les modes de contraception,*

⁷⁰ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes : la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie Magazine Editeur, 2018, p18-19.

⁷¹ *Id.*, p.19.

⁷² *Id.*, p.19.

⁷³ *Id.*, p.20.

⁷⁴ Aujourd'hui, en période de crise sanitaire mondiale, plus que jamais le danger d'un recul des droits des femmes se fait sentir.

dénonciation des violences gynécologiques et obstétricales, explosion des révélations liées aux harcèlements et aux violences sexuelles, demande d'ouverture de la PMA à toutes les femmes, développement de projets dédiés à la sexualité et au plaisir féminin, publication d'ouvrages consacrés aux organes génitaux et à leur fonctionnement; toutes ces initiatives se sont déployées indépendamment les unes des autres, le plus souvent en lien avec une association ou un petit groupe de militantes. Peu à peu cependant, elles en sont venues à former une constellation dont on peut désormais saisir la dynamique : nous sommes en train de vivre le tournant génital de la pensée féministe. »⁷⁵ Jusqu'ici, l'intimité sexuelle était restée en dehors des droit fondamentaux.

3.3 Les envies de sujets et de personnages des femmes cinéastes

De la même façon, dans la présente étude, il a été constaté que les notions du corps, de l'intime et du genre ont été identifiées comme étant au coeur des préoccupations des cinéastes et de leurs envies de sujets.

Coline Grando vient de terminer un documentaire qui s'intitule *Les mains des femmes*. Le film fait le constat d'une décroissance de l'intérêt des étudiants en médecine pour l'acte médical de l'avortement. Véronique Jadin vient de terminer son premier long-métrage de fiction : *L'employée du mois*. Une comédie qui met en scène une employée qui se venge d'un patron harceleur. Sarah Hirtt vient d'obtenir l'aide au développement pour son deuxième long-métrage de fiction. Elle aborde le sujet de l'intersexualité par le prisme d'une mère qui se trouve, démunie, face aux institutions quant au choix de l'identité de genre de son enfant. Roxanne Gaucherand travaille pour son prochain projet sur les hommes trans dans les milieux du jeu en ligne. Nina Vanspranghe rapporte que « *ce qui est drôle, c'est quand un personnage sait ce qu'il serait 'bien' de faire mais n'y arrive pas.* »⁷⁶ Dans son scénario de fin d'études à l'INSAS qui s'intitule *À la recherche de la bite magique*, une scène montre les difficultés rencontrées par Fleur (sa protagoniste) pour déconstruire sa pensée romantico-patriarcale. Elle donne un exemple où Fleur s'épile en écoutant un podcast féministe sur la nécessité de garder ses poils. Lili Forestier prépare un documentaire sur les violences gynécologiques et obstétricales. Anne-Françoise Leleux en à marre des « mères courages », elle veut des scènes plus justes où la mère d'une ado s'envoie-en-l'air tout en s'assurant, en même temps, du bon retour de sa progéniture en suivant le parcours du Uber sur son téléphone. Valentine Lapière rêve de l'adaptation en série de *l'Art de la joie* de Goliarda Sapienza. Juliette Klinké veut que la pénétration ne soit plus centrale aux scènes de sexes hétérosexuelles. Et précise qu'elle voudrait écrire une scène sexe où, pour une fois, ce sera l'homme qui se fera pénétrer. Marie Mandy écrit une scène dans laquelle deux amazones (femmes à un sein) font l'amour. À elles-deux, elles font la paire. Aude Verbiguié-Soum aimerait voir des femmes artistes qui travaillent beaucoup. Pas forcément des artistes qui réussissent mais des artisanes qui pratiquent leur art au quotidien. Géraldine Doignon veut des personnages de femmes flics mais qui ne reprennent pas les codes des « flics masculins ». Amélie Van Elmbt voudrait des personnages de femmes qui auraient un rapport à leur corps qui soit moins lisse :

⁷⁵ FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes : la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie Magazine Editeur, 2018, p.21.

⁷⁶ Nina Vanspranghe cite, dans son rapport de fin d'études, le scénariste Steve Kaplan lors d'une masterclass.

des femmes pas maquillées, pas épilées. Michèle Jacob imagine un personnage féminin qui ne voudrait pas de ses enfants. Nastasja Saerens souhaite une scène de réunion familiale dans laquelle sa protagoniste se ferait taquiner parce qu'elle ne veut pas d'enfant et contre toute attente, elle aurait toute la rhétorique qu'il faut pour leur clouer le bec. Nastasja voudrait que ce discours soit légitime. Vinciane Zech veut voir des personnages féminins qui s'en sortent et des personnages masculins qui galèrent. Paola Stévenne aimerait de vraies scènes de sororité.

Toutes ont soulevé vouloir des femmes super-héroïnes, des *Wonder Women* et des *Super Women*. Michèle Jacob précise : « *Une Indiana Jones au féminin : une vraie, qui a des mômes et ses règles, qui a mal aux seins quand elle court, qui drague pour arriver à ses fins et qui se prend des pêches* ». Elles veulent des personnages féminins actifs et en lutte. Des personnages principaux forts, à des postes et à des situations où on a pas l'habitude de les voir dans la vie. Elles veulent des palettes de personnages plus variés avec des personnages de femmes de plus de cinquante ans. Elles veulent moins de représentations de la féminité telle qu'elle a été construite socialement. Elles veulent moins de pénétration dans les scènes d'amours et des nouvelles représentations des sexualités.

Leurs récits, au cinéma, manquent.

3.4 La question de l'identification

Pour beaucoup, repenser le ou la protagoniste reviendrait à toucher à la liberté créatrice de l'artiste. Cependant, le souci ne serait-il pas que spectateurs et spectatrices ont été habitué-e-s à s'identifier au protagoniste homme, blanc, hétérosexuel (le neutre). Il a été souligné précédemment que la notion du point de vue situé pouvait permettre de désaxer les regards. Seulement, pour élargir un champ de vision, il faut avoir conscience de ses œillères. Comme, par exemple, avec les émoticônes des claviers de téléphones : pour choisir une autre couleur de peau, un clic supplémentaire est nécessaire. Il y a un effort à faire.

J'ai longtemps pensé qu'une spectatrice et un spectateur avaient la faculté de s'identifier à toutes sortes d'histoires et de personnages, que tout n'était que questions de ressorts scénaristiques et d'incarnations. Marie Mandy dit à propos de l'identification : « *Un homme s'identifie moins bien à une femme alors que nous avons l'habitude de le faire depuis toujours* »⁷⁷.

Ce n'est que récemment que j'ai en effet compris cela : une femme, a été habituée à s'identifier à tout un tas de personnages ce qui n'est pas le cas de ses homologues masculins. Comment les femmes auraient-elles fait si elles n'avaient pas pu s'identifier à Batman ou Indiana Jones !

Pour un-e lectrice/lecteur ou un-e spectatrice/spectateur, la question qu'il serait intéressante de se poser est la suivante : si un personnage ou un récit m'agace, essayer d'identifier pourquoi. Celui-ci remet-il en doute mes croyances et mes convictions? Suis-je écoeuré-e? Est ce que je trouve cela déplacé? Pourquoi ne suis-je pas d'accord? Est-ce que ce personnage ou récit qui

⁷⁷ À titre personnel, il m'est arrivée lors de l'écriture d'un projet de série de science fiction qu'un producteur me conseille de choisir d'écrire une protagoniste métisse plutôt qu'une femme noire. L'argument fallacieux et raciste de surcroît évoquait des questions d'identifications des télé-spectateurs belges.

m'est proposé entre en contradiction avec mes valeurs? Me pousse-t-il dans mes retranchements? Me fait-il réfléchir à d'autres dynamiques sociales? **Ou, au contraire, ai-je tendance à privilégier des sujets ou des récits qui sont proche de moi?**

En plus du test de Bechdel-Walace pour questionner dès la lecture les représentations des personnages féminins, sont nés d'autres tests qui questionnent les représentations féminines de façon plus qualitatives.

Le premier est le test Mako Mori, nommé d'après le personnage de *Pacific Rim*⁷⁸ (car ce film ne comportait qu'un seul personnage féminin et donc échouait au test de Bechtel-Wallace). Les trois critères du test sont les suivants :

- L'œuvre comporte au moins un personnage féminin.
- Ce personnage a son propre arc narratif.
- Cet arc ne consiste pas à soutenir le développement d'un personnage masculin.

Un autre test, plus caustique est le test « *Sexy Lamp* » inventé par la scénariste de *comics* Kelly Sue DeConnick : il désigne un personnage féminin qui pourrait être remplacé par une lampe sexy sans que cela n'ait de conséquence sur l'intrigue. Peut s'y ajouter le fait que lorsque le personnage féminin a pour fonction de donner des informations cruciales au personnage principal, on parle alors de « *Sexy Lamp with a Post-It Stuck On* » (lampe sexy avec un post-it collé dessus). Lampe signal, lampe en détresse, lampe fatale, lampe trophée, autant de femmes prétextes.



Le fait d'échouer à ces deux tests révèle un problème de conception ou de traitement des personnages féminins.

Se questionner, une des meilleures façons d'interroger et d'analyser les représentations. Puisque les femmes cinéastes rencontrées ont aimé la démarche du questionnaire comme support de réflexion, voici, en gardant à l'esprit la notion de la quatrième vague féministe et de la bataille de l'intime, une proposition de questionnaire qui pourrait guider les processus d'écritures. Ceci est un *work in progress*, toute personne le souhaitant est invitée à le compléter.

3.5 Travailler encore à la déconstruction des stéréotypes : un questionnaire d'aide à l'écriture

- Quel est le point de vue de mon histoire? D'où est-ce que je parle? Ai-je travaillé ma légitimité à parler de ce sujet?
- Ai-je tendance à écrire des personnages d'un genre plutôt qu'un autre? Si oui, pourquoi?
- Et si je changeais le genre de mon personnage? Qu'est-ce que cela change, si cela me frustre, pourquoi?

⁷⁸ *Pacific Rim*, film réalisé par Guillermo del Toro en 2013.

- Et si ma protagoniste était une femme racisée?
- Est-ce que j'ai tendance à utiliser mes personnages secondaires pour faire de la discrimination positive? Par exemple : la bonne copine racisée de ma protagoniste principale.
- Est-ce que je pense à écrire des personnages issus de minorités ou minorisés (des personnages féminins, des personnages racisés, des personnages des communautés LGBTQI+, des personnages âgés, des personnages de personnes handicapées, des personnages dans toutes sortes de corps)?
- Est-ce que si j'écris l'histoire d'un couple hétérosexuel, j'ai tendance à écrire un personnage masculin plus âgé que le personnage féminin?
- Est-ce que j'ai tendance à faire primer les caractéristiques physiques de mon personnage féminin? Est-ce que ma protagoniste correspond aux standards de beautés entrant dans les normes esthétique de l'époque (si aujourd'hui : corps lisses, jeunes, minces, caucasiens,...)? Si oui pourquoi? Si non, pourquoi?
- Est-ce que je pense à décrire le physique de mes personnages pour éviter les stéréotypes de genre et les discriminations ethniques et proposer plus de diversité (la couleur de peau du personnage, sa corpulence, les vêtements qu'il porte, la couleur de ses vêtements...)?
- Est-ce que mon/ma protagoniste a un métier. Si oui, correspond t-il a des valeurs dites féminines ou dites masculine? Mes personnages féminins sont-ils autant définis par leur métier que mes personnages masculins?
- Est-ce que je caractérise le physique de mes personnages de la même façon quelque soit leur genre?
- Est-ce que j'ai tendance à mettre en situation mes personnages féminins dans la cuisine ou dans des activités stéréotypées féminines (la charge du soin, des enfants, la charge mentale, la charge esthétique)?
- Est-ce que je définis mon personnage féminin par sa situation familiale?
- Est-ce que j'ai tendance à donner des caractéristiques viriles à mes personnages masculins?
- Est-ce que mes personnages masculins ont le droit d'avoir des émotions?
- Est-ce que j'ai tendance à mettre en situation mes personnages masculins dans des activités dites masculines (bricolage, résolutions techniques, conduire des gros engins, carrière)?
- Est-ce que j'utilise des situations qui sont des clichés du genre tels qu'une femme qui se démaquille pour se mettre à nu, un homme qui se prépare à un enterrement sportif?
- Est-ce que je pense à mettre mes personnages féminins dans des postures hiérarchiques?

- Est-ce que je peux inverser le genre de mes personnages secondaires en inversant les rapports hiérarchiques? Par exemple : les femmes deviennent médecins, les hommes infirmiers, les commissaires des femmes?
- Est-ce que j'essaie de représenter des personnages pluriels?
- Si j'ai un personnage féminin de femme racisée, est-ce que j'ai tendance à l' « exotiser »? (Par exemple : en lui donnant, à chaque fois, la charge mentale des questions de racismes ou en l'hypersexualisant).
- Si j'ai un personnage de femme racisée, est-ce que je fais attention à ne pas tomber dans les stéréotypes racistes et sexistes de sa sexualité? (Par exemple : une femme asiatique une étudiante en chaussettes hautes)
- Est-ce que j'ai tendance à exacerber la sexualité de mes personnages racisés?
- Si j'ai un personnage de victime : porte-t-elle sa propre parole ou c'est un personnage tiers qui parle à sa place?
- Est-ce que j'utilise le viol comme un prétexte narratif?
- Est-ce que je fais attention à ne pas érotiser les scènes d'agressions et de viol?
- Est-ce que j'écris du point de vue de la victime ou du point de vue de l'agresseur?
- Lorsque je représente une scène de viol, celle-ci est-elle réaliste où est-ce que je représente le cliché du viol? (On sait que la majorité des viols sont commis par des personnes proches, les cas de viols dans une ruelle sombre, représentent 10 % des cas).
- Est-ce que j'ai tendance à écrire le personnage d'homme agresseur comme étant un homme issu de l'immigration?
- Est-ce que j'ai tendance à écrire des scènes de violences sexuelles qui peuvent être excitante pour le personnage féminin?
- Est-ce que lorsque je met en histoire un couple hétérosexuel, est-ce que j'ai tendance à défendre l'idée d'un devoir conjugal et sexuel du personnage féminin envers le personnage masculin?
- Lorsque lors d'une scène de séduction hétérosexuelle, mon personnage masculin arrive-t-il à ses fins en ayant « harcelé » mon personnage féminin?
- Est-ce que j'utilise un « non » qui veut dire « oui »?
- Est-ce que la tenue de mon personnage féminin qui se fait agresser peut justifier le fait qu'elle se soit faite agressée?

- Est-ce que j'autorise mon personnage féminin à vivre un orgasme (pour elle-même), de son point de vue, sans qu'elle ne soit mise en spectacle pour un personnage masculin?
- Est-ce que mon personnage féminin paye le prix d'avoir joui? (Ou finalement elle est folle, se fait tabasser ou meurt).
- De façon générale, est-ce que mon personnage féminin paye le prix de sa liberté?
- Quels sont mes choix de valeurs de désidérabilité de mon personnage?
- Est-ce que j'essaie d'éviter l'écueil des stigmates (Par exemple : la prostituée vs la vierge)?
- Est-ce que mon personnage féminin peut utiliser un sextoys?
- Est-ce que je peux éviter de représenter une scène d'amour où la pénétration est la seule source de plaisir?
- Est-ce que je peux éviter de représenter une scène d'amour hétérosexuelle où l'orgasme du personnage masculin conclut la scène (par la pénétration)?
- Est-ce que la sexualité de mes personnages reste codifiée par des rapports hétérosexuels?
- Est-ce que mes personnages peuvent imaginer l'existence du polyamour?
- Est-ce que je n'essayerais pas de représenter pour une fois une scène de sexe foireuse?
- Si une scène de sexe est foireuse, l'est-elle au détriment de mon personnage féminin?
- Si une scène de sexe est foireuse, caractérise-t-elle le fait que ma protagoniste soit frustrée sexuellement?
- Si une scène de sexe est foireuse, caractérise-t-elle le fait que mon protagoniste est un égoïste?
- Est-ce que je représente la sexualité de façon binaire avec des personnages d'un côté « actifs » et de l'autre « passifs »?
- Est-ce que toutes mes scènes de sexes sont monogames?
- Est-ce que lorsque je représente une sexualité non hétéronormée, est-elle forcément gay?
- Est-ce que, dans un rapport hétéro, mon personnage masculin peut se faire pénétrer?
- Est-ce que je peux représenter la sexualité de personnages féminins de plus de cinquante ans? Si oui, peut-elle être valorisante pour le personnage?
- Est-ce que si ma protagoniste a plus de cinquante ans, a-t-elle le droit d'avoir une scène de sexe avec un homme plus jeune sans qu'il ne soit plus « pauvre » qu'elle?

- Est-ce que j'ai tendance à représenter la sexualité de mes personnages dans un rapport d'échange économique-sexuel? (Mon personnage masculin donne-t-il un cadeau et puis reçoit de la sexualité).
- Quand j'écris un personnage trans, est-ce que j'ai tendance à le faire « choisir » un sexe ou un genre?
- Quand j'écris une relation d'amour lesbienne, ai-je tendance à la romancer par un prisme hétérosexuel? (Comme dans *La Vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche par exemple).
- De façon générale, est-ce que je respecte la sexualité de mes personnages?

Essayer de penser à côté, de jouer des contrastes afin que le caractère de mon personnage ne corresponde pas avec le cliché véhiculé par son apparence physique.

Essayer de retourner les stigmates et penser à lire les rapports concernant les stéréotypes à l'oeuvre dans nos récits et nos films. Le *Geena Davis Institute*⁷⁹ prodige des études très intéressantes.

3.6 Les personnages que les cinéastes ont pris comme références ou comme modèles

De la même façon que sur leurs envies de sujets, il a été demandé aux femmes cinéastes de choisir les personnages féminins du cinéma qui les ont accompagnées un bout de chemin.

Le personnage de Fifi Brindacier est ressorti avec cinq occurrences chez des cinéastes d'âges complètement différents. Ensuite *Thelma et Louise*, les deux. Et, tous les personnages chez Chantal Akerman, Andrea Arnold et Jane Campion. « *Ce sont des personnages féminins complexes, qui sont des femmes libres qui veulent se réaliser et donc qui me touchent. En qui je peux ou pas me reconnaître d'ailleurs* » dit Marie Mandy qui cite aussi Orlando de Sally Potter. Marie Chaduc aurait aimé être chasseuse de fantômes, Roxane Gaucherand dit avoir eu des difficultés à s'identifier à des personnages féminins ado mais s'il fallait en choisir un, ce serait Shane dans *The L World*. Les personnages interprétés par Gena Rowlands, Delphine Seryg et Jeanne Moreau sont revenus à plusieurs reprises. Géraldine Doignon choisi Scarlett O'Hara d'*Autant en emporte le vent* parce que c'est le premier personnage féminin qu'elle découvrirait volontaire et qui manipulait les hommes et défendait les esclaves. « *Bon après, on se rend compte de ce qui est véhiculé autour du personnage et du coup on déconstruit* », me précise t-elle.

Michèle Jacob sélectionne Sarah Polson dans *Le voyage de Munchausen*. Un des personnages de son mood board de femmes influentes qu'elle a constitué il y a deux ans, lorsqu'elle a décidé d'accorder plus de place à sa création. Une étape qu'elle qualifie de transition de « femme active et pas désirante » à « femme active et désirante ». Depuis lors, Michèle a obtenu le financement pour l'écriture d'une série, réalisé un court-métrage et obtenu le financement de son prochain long-métrage de fiction. Voici son mood-board de superwomen intitulé « DREAM ».

⁷⁹ Le *Geena Davis Institute* a récemment sorti plusieurs études concernant les personnages féminins dans des positions de leadership, des personnages de petit garçons et des personnages de femmes âgées.



© FameFlynet.uk.com



© Abudu



RÉTROSPECTIVE
DU 16 FÉVRIER
AU 13 MARS
2011

Centre Pompidou



IV/ Une conscientisation féministe quelques outils, de l'écrit à la mise en image

Depuis la libération de la parole de 2017, les femmes cinéastes non seulement se sont fédérées mais ont aussi acquis un nouveau vocabulaire et de nouveaux outils. A la question « *existe-il selon vous un regard féminin au cinéma ?* », toutes ont répondu par l'affirmative. L'idée n'est pas d'analyser le *female gaze* par un prisme essentialiste mais bien de chercher, comme nous l'avons vu avec le *Standpoint (point de vue situé)* en écriture, à désaxer les regards et de la sorte éviter un *male gaze* hégémonique. Juliette Klinké dit à ce sujet : « *mon problème, n'est pas qu'il y ai du male gaze, mon problème c'est qu'il n'y ait que ça !* ».

4.1 Le *male gaze*

Le *male gaze* fut théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans son essai fondateur des études féministes sur le cinéma : *Plaisir Visuel et cinéma narratif*⁸⁰. Dans son texte, Laura Mulvey s'appuie sur la psychanalyse dont elle se sert « *comme une arme politique* ». Son approche est phénoménologique : elle se focalise sur l'échange entre le spectateur ou la spectatrice et le film comme expérience vécue de visionnage. D'après l'autrice, dans l'obscurité d'une salle de cinéma, la scopophilie (le plaisir de regarder) est inée et s'est construite sur l'objectification des femmes et la fétichisation de leurs corps.

Le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relai du regard spectatorial. L'histoire est racontée de son point de vue. Il est actif tandis que le personnage féminin est passif et réduit au statut d'icône. Le personnage féminin s'offre et est offert en spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs (le sandwich : voir page suivante).

Il est considéré que les femmes posent et les hommes imposent. À l'écran, les femmes sont des objets désirés et passifs, les hommes, eux, sont des sujets désirants et actifs. Depuis les années vingt, au cinéma, on reprend les constructions du féminin et du masculin telles que Freud les a envisagées à la même époque. Les films confortent les femmes et les hommes dans des représentations stéréotypées sans proposer d'alternative qui permettrait d'échapper au carcan patriarcal des rôles. Theda Bara, star du muet en 1910, est considérée comme la première *sex-symbol*, ou première *vamp* dont la principale fonction était de plaire. *To be looked-at-ness* ou le fait d'être regardée sans avoir de regard. Une qualité requise aux personnages féminins dès le scénario.

Techniquement, lors de la mise en image, cela se traduit par une caméra qui filme le personnage féminin à son insu : dans l'entrebâillement d'une porte, le trou d'une serrure ou un store baissé par exemple. Le regard voyeur correspond à la fois au regard des spectateurs/trices et au regard du personnage masculin principal⁸¹.

Le *male gaze* s'exprime dans la façon de filmer dès le découpage technique où la mise en image est conçue dans l'optique (souvent inconsciente) de satisfaire un regard masculin hégémonique.

⁸⁰ MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel, Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Italie, Éditions Mimésis Formes Filmiques, 2017, 204p.

⁸¹ Il arrive que la caméra soit purement voyeuriste en l'absence du personnage masculin.

RETOUR SUR LE « MALE GAZE » DE LAURA MULVEY

Theda Bara, star du muet 1910, est considérée comme la première sex-symbol dont la principale fonction était de plaire. « *to be looked-at-ness* » ou le fait d'être regardée sans avoir de regard.

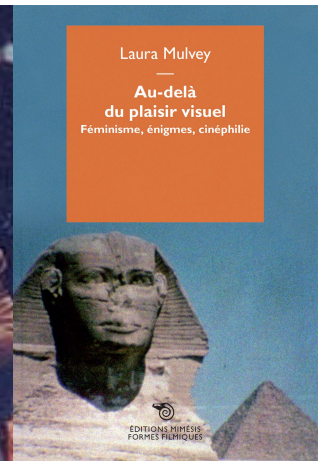


DES CORPS MORCELÉS



POSITION
« FESSES-SEINS »
VERS L'OBJECTIF

- La scopophilie (le plaisir de regarder) est inée et s'est construite sur l'objectification des femmes.
- (être prise en sandwich par le regard des autres personnages et le regard du spectateur)



- **Le personnage masculin** s'assume comme moteur du récit et est le relai du regard spectatorial.
- **Le personnage masculin** est actif.
- **Le personnage féminin** et est réduit au statut d'icône.
- **Le personnage féminin** s'offre et est offert en spectacle.

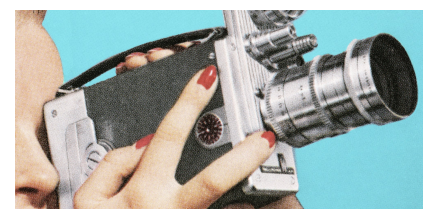
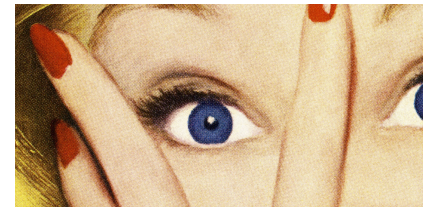
Pour obtenir un « female gaze », il faut narrativement que :

- 1/ Le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1/ Grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2/ Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le « male gaze » découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3/ Le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur).

Le regard féminin, une révolution à l'écran, Iris Brey, Editions de l'Olivier, 2020. p 77.

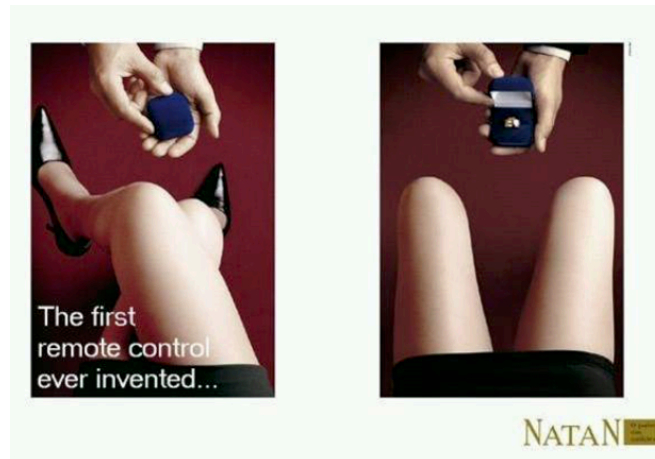


EN TANT QUE RÉALISATRICE ET CINÉPHILE, JE N'AI PAS D'AVIS « MORAL » SUR LE « MALE GAZE », LA SCOPOPHILIE EST UN PLAISIR ET IL EST SOCIALEMENT CONSTRUIT. L'INTERÊT D'UNE REFLEXION « FEMALE GAZE » EST D'ÊTRE ATTENTIVES ET ATTENTIFS À UNE PLURALITÉ DE POINTS DE VUES.

Les prises de vues surdécoupent les corps féminins en ne les montrant que par morceaux. On peut penser à la position *fesses-seins* vers l'objectif, de la célèbre Lara Croft.

4.2 L'échange économique-sexuel

Lara Croft est morcelée, offerte, comme dans l'imagerie publicitaire qui propose des corps dont on vend des membres comme une marchandise. Des seins pour un parfum, des cuisses écartées en échange d'une bague de fiançailles⁸².



Avec des images qui surdécoupent les corps féminins et en sexualisent les morceaux, nous comprenons être conditionné-e-s : quand un homme donne quelque chose, qu'il achète un produit, alors il a le droit à de la sexualité. Il est intéressant d'établir un lien avec la théorie de l'échange-économico sexuelle⁸³ de Paola Tabet.

La Grande Arnaque réunit une série d'essais dans lesquels elle analyse différentes formes d'échanges économique-sexuels en élargissant le spectre d'étude au-delà de la façon dont il est perçu par le corps social. Ces échanges ne peuvent pas être réduits à de la prostitution, dont la définition est considérée par Paola Tabet comme galvaudée. C'est pourquoi, elle préfère étudier les manières dont la sexualité des femmes est constituée en objet d'échange par et entre les hommes. Elle investit, avec son concept d'échange économique-sexuel, l'ensemble des relations sexuelles entre hommes et femmes impliquant une transaction économique. Transaction dans laquelle les femmes fournissent un service (comprenant une accessibilité sexuelle) en échange d'une compensation.

Elle reprend la théorie de l'échange des femmes de Lévi-Strauss qui démontre qu'il ne peut pas y avoir de réciprocité dans le mariage étant donné que la femme n'est pas considérée comme un partenaire mais comme l'objet de l'échange. Étant donné que la compensation peut aller, par exemple, de l'acquisition d'un nom à celui d'un statut social, Paola Tabet démontre que le paiement ne peut être suffisant pour définir une relation sexuelle par rapport à une autre et, établit

⁸² Pour voir l'image, cliquer ICI : <https://lactualite.com/politique/concours-de-la-publicite-la-plus-sexiste/>

⁸³ TABEL Paola, *La grande Arnaque, sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004. 207 p.

Paola Tabet, ethnologue italienne, est l'une des grandes figures du courant théorique des féministes matérialistes (à méthodologie marxienne).

l'existence d'un continuum dans les modalités de la relation. Autrement dit, il y a une série variable de paramètres communs aux différentes relations et une série de paramètres qui les différencie. Paola Tabet invite à oublier l'opposition binaire hégémonique occidentale entre mariage et prostitution car il existe des formes très différentes entre ces deux pôles. En effet, il est observé, pour une même femme, des passages d'une forme de relation à d'autres. Par ailleurs, l'autrice souligne la présence d'un continuum qui s'imisce également dans l'aspect économique de la relation. Il existe différents services rendus tels que des services sexuels et/ou domestiques, un soutien psychologique, etc. Le statut matrimonial pourrait être une forme de prostitution qui au même titre que d'autres transactions, est, selon l'autrice, une modalité de l'échange économique-sexuel. Au terme de ce raisonnement, Paola Tabet reprend le concept central des travaux de Gail Pheterson, celui du « stigmaté de la putain », un stigmaté de genre qui sert à maintenir une femme sous contrôle. « *Oter de l'échange económico-sexuel le stigmaté de la « putain » et la prostitution s'évapore* »⁸⁴. Ce stigmaté joue ni plus ni moins le rôle d'agent de contrôle, telle une police du genre de la classe des dominants contre celle des dominés. Un stigmaté qui découle visiblement de l'asymétrie des échanges hétérosexuels. Pour qu'il y ait réciprocité, il faut qu'il y ait une égalité de désir ainsi qu'une égale liberté des deux sexes « en tout » : dans l'accès aux ressources, aux moyens de productions, à la propriété, à l'instruction, au travail, aux outils, aux armes... Or, la fragilité de ces accès induit une insidieuse dépendance économique des femmes qui devient le socle de l'échange económico-sexuel.

Pour en revenir au *male gaze* théorisé par Laura Mulvey, il est intéressant de constater, que l'image de l'actuelle société occidentale (laquelle a été peu étudiée par Paola Tabet) fonctionne sur base de l'échange económico-sexuel. La publicité, par exemple, socle de l'économie de marché, repose sur l'utilisation d'archétypes issus d'une sexualité hétérosexuelle dans laquelle nous constatons une asymétrie des échanges.



De surcroit, avec les exemples ci-dessus, ce ne n'est même plus la sexualité d'une femme qui serait achetée avec ces publicités mais l'image même de cette sexualité. C'est un niveau virtuel de l'échange económico-sexuel. Ici, en achetant un parfum pour homme, un individu reçoit l'image suggérée d'une sexualité possible avec ce « morceau de femme ». Telle est la promesse : l'offre ou l'échange permettra un accès à de la sexualité. Un don en argent, en un échange d'un contre don. L'obtention d'un parfum avec en prime l'image d'un service sexuel féminin. Qu'est-ce ce type d'illustrations sinon une recherche de symbolique, de raccourcis, d'images de

⁸⁴ TABELT Paola, *La grande Arnaque, sexualité des femmes et échange económico-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004. 207 p.

consommations idéales. Ils sont là, par milliers, ces corps retouchés de femmes, en majorité jeunes et blanches, devenus objet d'un désir social.

C'est de cette façon que tourne notre système économique : un système capitaliste dont la monnaie d'échange est devenue le corps des femmes. Cette asymétrie des échanges est le modèle des relations hétérosexuelles. Avec le don qui attend le contre-don et la *théorie du banal* : « sous couvert de gentillesse... les fleurs proclament la subordination de la sexualité des femmes... C'est le langage du pouvoir qui s'exprime à travers ces rituels sociaux »⁸⁵. S'il paye le resto, s'il offre des fleurs, il risque d'attendre la contre-partie⁸⁶.

On retrouve cette asymétrie jusque dans le langage. Il est intéressant de constater que dans la langue française, une femme *bonne*, est une femme réifiée, qui excite, que l'on consomme (quitte à la morceler en décrivant ses formes) alors qu'un homme *bon*, est un homme généreux.

Identifier les théories du banal, le stigmate de la prostituée et le concept de l'échange économico-sexuel sont des outils intéressants pour déconstruire les stéréotypes qui truffent les récits et les arches des personnages.

C'est pourquoi, ajouter le concept de l'échange économico-sexuel de Paola Tabet à la scopophilie (le plaisir de regarder) qui découle du male gaze théorisé par Laura Mulvey est intéressant. Car cela y ajoute la dimension du « contre don », la contre partie qui est souvent attendue et mise en récit dans les films. Si un personnage masculin attend et regarde dans l'entre-bâillement d'une porte, tel un voyeur, son intention est forcément d'obtenir de la sexualité de la part du personnage féminin. Le contre-don qu'il propose comme monnaie d'échange serait alors d'ériger le personnage féminin au statut d'icône. Un homme, avec l'imagerie véhiculée par un grand nombre de productions audiovisuelles, devrait avoir pour désir de posséder les femmes. Mais pour les femmes, la nouvelle grande arnaque est qu'elles soient les séductrices de cette imagerie tout en ne semblant pas désirer un acte sexuel en tant que tel. En effet, il semblerait plutôt qu'elles désirent être désirées. Le beau rôle! Même si le personnage masculin est un *stalker*⁸⁷ et un harceleur, le personnage féminin, quelque part, souvent en est flatté. Histoire du cinéma rime avec culture du viol⁸⁸.

Mona Chollet, dans *Beauté Fatale*⁸⁹, souligne le poids de la charge esthétique qui pèse sur les femmes. Dès l'enfance, elles sont préparées à cette scopophilie dont parle Laura Mulvey. Elles sont préparées à tirer du plaisir à susciter ce regard masculin. Elles sont préparées à être des proies et des objets sexuels. Et lorsqu'elles veulent sortir de cette condition d'objet pour devenir sujet de leur désir, le stigmate de la prostituée est toujours là pour les menacer de les remettre à

⁸⁵ TABET P, *La grande Arnaque, sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004. p.81.

⁸⁶ Type de phrases sexistes entendues sur les plateaux de cinéma. Des exemple, **Ici** : <https://payetontournage.tumblr.com>

⁸⁷ *Stalker* : mot anglais qui peut se traduire par « admirateur », « monomaniaque » ou « traqueur ».

⁸⁸ REY-ROBERT Valérie, *Une culture du viol à la française*, Paris, Éditions Libertalia, 2019-2020, 296p.

⁸⁹ CHOLLET Mona, *Beauté fatale, les nouveaux visages de l'aliénation féminine*, Paris, La découverte, 296p.

leur place. Une menace qui, comme le soulignait Paola Tabet, est là pour les maintenir sous contrôle⁹⁰. Le désir féminin au cinéma est-il maintenu sous contrôle? Le désir féminin au cinéma est-il étouffé? Existe-t-il une place pour le désir féminin?

4.3 Le *female gaze*

Le *female gaze* est un outil qui permet d'identifier l'expérience du désir féminin. Dans son essai *Le regard féminin une révolution à l'écran*, Iris Brey propose une approche féministe de relecture des films qu'elle théorise comme étant le *female gaze*. D'après l'autrice, ce concept « est un désir de liberté, de s'affranchir des codes du cinéma dominant, d'un régime d'images ordonnant le monde où l'expérience féminine a moins de valeurs que la pensée d'un homme »⁹¹.

Pour Iris Brey, le *female gaze*, ne serait plus seulement l'opposé du *male gaze* ou une étiquette pour désigner un « film de femme » mais bien le résultat d'un geste conscient de la part d'une créatrice ou un créateur. Un geste qui produit de cette façon des images conscientisées et politisées. Cependant, s'il est autoreflexif, le *female gaze* n'est pas lié à l'identité du créateur ou de la créatrice du film, mais bien au regard généré par le film. « Le genre d'un cinéaste ne conditionne pas sa manière de filmer les personnages féminins »⁹². Le *female gaze* est donc inclusif et est, avant tout, un regard qui donne de la subjectivité au personnage féminin. Une subjectivité qui repose sur une construction historique et sociale. « Faire l'expérience du *female gaze*, c'est avoir la sensation de partager celle du personnage principal »⁹³. C'est ici que le *female gaze* « devient « féminin », c'est quand les spectateurs et les spectatrices vivent ce que ressent une héroïne, un personnage de genre féminin ». L'essentiel étant de « ressentir avec » et non pas « à la place de » la protagoniste.

De la même façon que Laura Mulvey, Iris Brey opte pour l'approche phénoménologique qui se focalise sur l'échange entre le spectateur ou la spectatrice et le film, comme expérience vécue de visionnage.

L'autrice fait référence à Vivian Sobchack qui considère que regarder un film crée une expérience où spectatrices et spectateurs deviennent des sujets au même titre que le film lui-même! L'écran de projection comme étant la peau du film. « Influencée par Merleau-Ponty, Sobchack explique que le film n'est pas uniquement un objet visible (a visible objet) mais également un sujet qui voit (a viewing subject), au même titre que les spectateur-trices, parce qu'un échange s'instaure entre la personne qui regarde et le film : « la vision du film et celle des spectateurs-trices se rejoignent en une expérience dialectique et en un dialogue à plusieurs voix entre deux sujets (le film et la personne qui regarde le film). » L'acte de regarder devient donc une situation incarnée »⁹⁴. Il s'agit

⁹⁰ Paola Tabet souligne qu'une femme qui exprime son désir doit être réprimée au risque de devenir « un grand vagin inassouvi ».

⁹¹ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 72.

⁹² *Id.*, p.37.

⁹³ *Id.*, p.40.

⁹⁴ *Id.*, p.45.

de la même triangulation qui était proposée par Laura Mulvey. Le film et la spectatrice ou le spectateur vivent comme une expérience commune de visionnage. « *La phénoménologie devient alors un cadre théorique adapté pour explorer la possibilité d'un regard féminin au cinéma et dans les séries car c'est le corps en tant que sujet qui est au coeur de l'expérience de female gaze* ». ⁹⁵

Le *Female Gaze* traduit une envie d'être au plus proche de l'expérience féminine en s'intéressant aux choix de mise en scène. Comment l'expérience du personnage féminin est-il mis en image, comment son histoire traverse-t elle l'écran pour toucher spectatrice et spectateur en plein coeur? Comment en tant que spectatrice et spectateur, ressentons-nous cette expérience spécifiquement féminine* du personnage?

Le *female gaze* est donc un regard qui permet de ressentir avec les héroïnes. Un regard qui érige les personnages féminins (et masculins aussi d'ailleurs) au rang de sujets et non d'objets. Un regard qui désire sans rapports de dominations.

4.3.2 Voici les six conditions pour obtenir du *female gaze* selon Iris Brey :

Pour obtenir un *female gaze*, il faut narrativement que :

- 1/ Le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1/ Grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2/ Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3/ Le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur).

Le regard féminin, une révolution à l'écran, Iris Brey, Editions de l'Olivier, 2020. p 77.

4.3.3 Exemple : *Portrait de La Jeune Fille en Feu* de Céline Sciamma

À la question qui demandait aux cinéastes de citer un exemple de film *female gaze*, quinze d'entre-elles ont répondu *Portrait de la Jeune Fille en feu* de Céline Sciamma. Le film se situe en 1770, Mariane peintresse doit réaliser le portrait de mariage d'Héloïse, une jeune femme qui vient de quitter le couvent. À cette époque la voix des femmes était difficile à trouver tant elles étaient invisibilisées. Vouloir inscrire les femmes peintresses dans l'Histoire a été l'intention de Céline Sciamma, créatrice du film. En résulte un réel travail de faire vivre des expériences

⁹⁵ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 77.

féminines de l'époque à travers le film. Un film dont on sent l'odeur de la peinture se craqueller et dont on sent les grains de la peau. *Portrait de la Jeune Fille en Feu* est un film qui éveille les sens. « *Grâce aux peaux filmées de très près, on peut transmettre une qualité haptique à un film et non plus une charge érotique*⁹⁶. »

Les héroïnes Héloïse et Mariane tombent amoureuses. Elles sont rarement nues et pourtant, c'est un film torride. C'est le fantasme qui transforme la nudité en désir et pas la nudité qui crée le désir. Ici, la sexualité est inventive. L'érotisme naît par exemple de l'image rapprochée d'un doigt qui pénètre une aisselle.

Vous trouverez en annexe de ce mémoire un lien vers une séquence à la fin du film quand les deux amoureuses vont devoir se séparer. Elles sont nues et au lit. La peintresse esquisse un auto-portrait dans le livre de son aimée, qu'elle puisse, garder une image d'elle en souvenir.

Elle peint en regardant tout à tour, les yeux d'Héloïse et un petit miroir posé sur son pubis dans le quel elle peut se voir. Avec un regard clairvoyant qui transcende l'amour. Le miroir nous évoque son reflet doublé de l'origine du monde. Tout est mouvance. Ici, les femmes ne sont pas figées dans un tableau mais créent le tableau.

J'ai choisi une séquence vers la fin du film car, comme le signale Iris Brey, les choix de mise en scène qui y ont été fait déconstruisent la notion de muse et d'artiste. Dans cette séquence, la peintresse esquisse un auto-portrait pour l'offrir à son aimée en souvenir. Elles sont littéralement à égalité de regards et leur désir va émerger de ce rapport. Elles sont mouvances dans un tableau de drapés. La direction photographique de ce film est sublime : la lumière y est chaude, douce, pas trop contrastée mais les couleurs sont saturées. La palette colorimétrique du film met en valeur les trois couleurs primaires : le rouge, le vert, le bleu mais aussi les grains des peaux. Comme si, la toile de cinéma, telle une croûte de peinture était là pour faire s'effriter les représentations de l'imaginaire collectif. Les peintresses et les amoureuses sont là et elles ont existé, plus vivantes que jamais. Parfois l'éclairage des visages est plus dur laissant voir, les arrêtes des visages, les ombres sous les yeux. Ici, la femme qui est peinte n'est pas un « *objet beau et inanimé mais une personne qui a la capacité d'agir* ». La mise en scène choisit de montrer les deux femmes souvent ensemble dans le même plan et de ne rester que sur un seul plan à la fois. Le dialogue, n'est plus un « face à face » en champ contre-champ mais une dialectique, une façon de penser ensemble.

Céline Sciamma semble dépasser l'idéalisme ou le réalisme : l'action de peindre est le résultat d'un acte de « regarder » et pourtant le film évite l'écueil de la pulsion scopique.

D'après Iris Brey, le geste révolutionnaire de Céline Sciamma est de considérer que le « *désir peut éclore sans domination, sans humiliation, sans rapports de pouvoirs* ». Le *female gaze* non seulement déconstruit le patriarcat mais annule par la même occasion les rapports de dominations.

⁹⁶ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 19.

4.3.4 Exemple : *A Girl walks home alone at night* d'Ana Lily Amirpour

Ce film américano-iranien a déjà été cité dans la partie concernant l'écriture. Telle une ombre expressionniste, une femme en tchador déambule dans la nuit se mettant sous la dent, les hommes qui viennent troubler le quotidien des femmes. La séquence que j'ai choisie est celle où la femme vampire fait manger à l'homme qui vient de l'agresser son propre doigt : métaphore de son phallus. D'ailleurs, il porte le tatouage « sex » sur la gorge. Ce film féministe adopte le point de vue lent de cette femme vampire. Elle flotte avec son tchador comme une cape qui la rend puissante et imprévisible.

4.3.5 Exemple : *Thelma et Louise* de Ridley Scott

Thelma et Louise de Ridley Scott a été cité de nombreuses fois par les cinéastes. Il s'agit de l'un de ces films qui m'a aussi marquée pour toujours et m'a même donné l'envie de faire du cinéma.

Le film s'inscrit dans la thématique du « *rape and revenge* ». C'est l'histoire de deux femmes en cavale dans une décapotable. J'ai choisi de partager la scène de viol car elle est filmée sous le prisme du *female gaze*. Pendant l'agression, nous sommes (spectateurs et spectatrices) avec les victimes. La caméra montre furtivement la culotte pour expliquer ce qu'il se passe ainsi que la façon dont l'agresseur écarte les jambes de Thelma mais nous ne sommes jamais dans le point de vue de l'agresseur, ce qui évite toute érotisation. Nous sommes avec Thelma, la caméra, haptique est proche de son visage. *Thelma et Louise* sont sujets et non objets !

Il est intéressant de noter que Callie Khouri a reçu l'Oscar du meilleur scénario en 1991 pour *Thelma et Louise*. Un scénario qui n'a failli jamais voir le jour tant il a rencontré de méfiance de la part des producteurs qui l'ont lu. En raison de son thème mais aussi de la scène finale d'anthologie qui tranchait avec les codes hollywoodiens plus classiques. Ce film a suscité la polémique à sa sortie car il mettait en scène des femmes répondant par des armes à la violence masculine. L'envie de Callie Khouri était de mettre en scène un film où les femmes avaient le volant : « *Je voulais écrire quelque chose qui n'avait jamais été porté au cinéma auparavant. En tant que cinéphile, j'ai été nourrie du rôle passif des femmes. Elles ne conduisaient jamais l'histoire parce qu'elles ne conduisaient jamais la voiture.* » À la base, Callie Khouri voulait réaliser le film mais pour des raisons de production, il a été mis entre les mains de Ridley Scott. Cependant, Callie Khouri a eu tout de même une place particulière sur le tournage du film. Elle était appelée la « troisième femme » de *Thelma et Louise* et a gardé le maintien de séquences qui lui étaient chères telles que la scène de viol et la scène finale. Les deux scènes qui ont suscité la polémique à la sortie du film mais aussi les deux scènes qui en ont fait un chef d'oeuvre. Visiblement, « *ce qui se passe dans la tête d'une femme est perçu comme étant moins sexy, moins excitant, voire castrateur*⁹⁷ ».

⁹⁷ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020, p 142.

V/ Le désir

Il a été demandé aux cinéastes rencontrés de définir ce qui les avaient poussées, malgré toutes les difficultés rencontrées le long de leur parcours, à choisir cette vocation artistique.

Il en ressort que recevoir un film, c'est recevoir un point de vue sur le monde. Dans le travail de cinéaste il y a le besoin de faire un pas de côté, d'apprendre à changer de point de vue. En travaillant sur un film, le champ de vision s'élargit et de nouvelles facettes apparaissent. Le processus de création invite à un questionnement permanent et une volonté de continuer à apprendre et déconstruire les mécanismes sociaux. Faire un film, c'est être poussé-e dans ses retranchements et réévaluer sa vision du monde aussi.

À travers les images il y a une quête de sens, une volonté de questionner le vivre ensemble. Faire un film, c'est raconter des histoires, partager des émotions. Autrement dit, écrire et mettre en image des récits, c'est observer les gens et comprendre les rouages qui les animent. C'est étudier leurs psychologies et chercher à comprendre le sens que les individus impriment dans leur vie. Anne-Françoise Leleux me dit : « *je désire comprendre le collectionneur d'allumettes* ».

En résulte de ces nombreux entretiens que l'acte de création est une forme de désir pur.

5.1 De l'imagination et des personnages

5.1.1 Construire un personnage

À la question : « *vos personnages sont-ils actifs et désirants* », les cinéastes ont toutes répondu par l'affirmative. Les cinéastes de fictions ont tendance à se projeter en leurs personnages. Elles se sentent comme distillées en chacun d'eux. Ils portent certaines de leurs convictions. Sarah Hirtt me dit : « *je les regarde avec bienveillance. Il y a une part de moi en eux et je leur donne des raisons d'agir comme ils agissent. Je ne crois pas aux vrais méchants* ». D'autres me disent se jeter complètement en eux au point de pouvoir s'oublier. Géraldine Doignon me dit fouiller dans la vie des personnes qui l'entourent pour créer ses personnages. Comme s'imaginer par exemple que son père à une maîtresse. Certaines ont besoin de partir du réel, que cela soit pour la fiction où le documentaire.

5.1.2 Extrait d'un entretien avec Paola Stévenne sur la création du personnage

Paola Stévenne : Quand tu dis que le social pénètre le champ de l'art, cela m'évoque ce que je suis en train de monter : il y'a des moments où mon personnage est complètement névrotique et il y a de quoi. C'est un travail difficile, il y a un an d'entretiens avec lui. La question que je me pose en permanence c'est que je ne peux pas gommer sa névrose. Et pourquoi y a t il quelque chose de très éclairant sur nous et pas sur lui dans sa névrose. Comment je peux donner à ressentir au public cette souffrance de manière à ce que le public ait envie de l'écouter. Même si on est pour les émotions fortes et qu'on le défend artistiquement et politiquement c'est difficile de réussir à le mettre en scène pour le partager avec un public. C'est plus facile quand tout reste dans les normes sociales.

Sarah CJ : C'est intéressant. Et ta série et ton personnage sont-ils documentaires ?

Paola Stévenne : Oui.

Sarah CJ : Et du coup, tu veux partager la névrose de ton protagoniste parce qu'il y a en elle quelque chose d'universel ?

Paola Stévenne : Oui, parce qu'elle est éclairante. Et elle dit, de notre folie à tous. La première fois que c'est arrivé en tournage, il a pété les plombs. Et il y a vingt ans, j'aurais coupé et je l'aurais accompagné, parce que c'est comme ça, c'est dans ma personnalité. Un ami m'a dit que lui serait parti parce qu'il ne sait pas traiter cette chose là. Mais je me suis dite : il faut tenir et juste être là parce qu'il ne faut pas lâcher quelqu'un qui pète un câble.

Sarah CJ : S'il pète un câble c'est peut-être parce qu'il a eu l'espace pour le faire. Tu lui as donné la parole.

Paola Stévenne : C'est ça. Je me suis dite, si quelqu'un pète un plomb, tu dois rester là et lui faire ressentir que c'est recevable. Que le monde ne va pas l'abandonner car tu es représentante du monde quand tu tiens un micro. Tu dois jouer ce rôle là et ne pas t'effondrer. C'était horrible, Sarah. Il a fallu rester stable et lui dire « je suis là ». C'est tout ce que tu peux lui dire, tu ne peux rien faire d'autre de toute façon. Et j'ai fait ça. Après, la deuxième question qui se pose c'est : éthiquement, est-ce que tu gardes ça ? Si oui, pourquoi ? Est-ce que ça raconte des choses ou est-ce que c'est de l'humiliation ? Et si ça raconte des choses comment est-ce que tu vas faire pour le transmettre alors que cette parole est un peu folle à ce moment-là.

Si une parole est trop débridée, en général on fuit ça, c'est humain. Donc comment faire aussi pour que le public n'ait pas envie de se barrer ? Et ça me met vraiment au travail sur la narration. Mais je me dis que sur la représentation de l'invisible, c'est tout le temps cette question-là qui se pose. Donner à voir et à entendre ceux qui politiquement n'ont pas le droit à la parole. Et surtout comment les donner à voir et à entendre pour qu'on ait envie de les recevoir. Et ce n'est pas si simple.

Sarah CJ : C'est hyper intéressant. Quand tu dis « comment les donner à voir » d'un côté, tu dois respecter la parole de celui qui te donne. Il ne faut pas le lisser ou le « stéréotyper » et en même temps, il faut que le public soit capable de l'entendre. Donc c'est toujours une question d'entre deux et dans l'interstice il y a ton travail de narration, qui est hyper complexe... Comment tu tisses le tout pour arriver à nous faire vivre et écouter ce moment ?

Paola Stévenne : Il y'a un documentaire que j'ai fini il y'a un an mais la matière qui était dedans, je l'avais tournée il y a trois ans. C'est le portrait de Lola qui a grandi dans une maison de passe parce qu'elle était la fille des maquereaux. C'est une de mes meilleures amies. Je l'aime. C'est une femme magnifique mais comment réussir à partager son regard sur la société qui est incroyable pour que les gens l'aiment comme je l'aime. J'ai du laisser reposer longtemps avant de trouver. Et je crois que c'est toujours ça la question : comment faire aimer et donner l'appétit au public de ce qui n'est pas ou trop peu représenté.

Quand tu me racontais ton histoire avec le Tampax et la vampire, c'est aussi ça. C'est une question énorme comment donner envie de recevoir une vampire qui va sucer le sang d'un Tampax. Alors que c'est hyper humaniste mais ce n'est pas anodin... Le sang d'un Tampax, aprioris, ça dégoute.

Sarah CJ : Même si c'est stylisé... Je l'imaginai en noir et blanc.

Paola Stévenne : C'est au-delà du style, ça pose la question du « comment ».

Je pense à un truc de narration : c'est par le hors champ que tu crées le désir de voir cette chose aussi. Déjà de susciter le désir chez le public, c'est énorme.

Et je me dis qu'on se pose la question aujourd'hui : « tiens on ne voit pas la jouissance des femmes au cinéma ». Le fait de le nommer, ça crée ce hors champ et ça en donne le désir et c'est déjà énorme comme chemin.

Sarah CJ : Oui, je pense aussi aux autrices de science-fiction féministes, c'est le fait d'imaginer quelque chose qui peut le rendre possible.

Paola Stévenne : Oui, c'est vraiment ça, il existe déjà, si on l'a imaginé.

5.1.3 Des regards de personnages féminins qui déstabilisent

À la question « pouvez-vous visualiser des images de scènes de films où le regard féminin d'un personnage « déstabilise » le personnage masculin », il est difficile de trouver rapidement une réponse. De cette façon, certaines cinéastes ont répondu que le plus souvent, lorsqu'un personnage féminin déstabilisait un personnage masculin, c'était dans un rapport de séduction. Coline Grando me dit « *John Smith, quand il regarde Pocahontas, c'est pour du cul* ». Autrement, ont été citées les séries *Fleabag* dont le regard *female gaze* de l'héroïne prend souvent spectatrices et spectateurs à parti brisant par conséquent le « quatrième mur ». De cette façon, cela annule le côté « voyeur » : on ne se moque pas de la protagoniste, on rit des situations avec elle. La série *The Queen's Gambit* a également été mentionnée avec la jubilation que procure toutes les victoires de cette joueuse d'échecs qui évolue dans un univers exclusivement masculin. Geneviève Mersh fait référence au film de Solveig Anspach *L'effet Aquatique* où une femme maître nageur drague lourdement le héros.

En résulte que les films *female gaze* restent minoritaires dans notre imaginaire collectif mais ceux qui le sont nous accompagnent longtemps comme *Thelma et Louise* ou *Portrait de la Jeune Fille en Feu*. Le *female gaze* est intimement lié à la question de l'expression d'un désir proprement féminin*. Un imaginaire *female gaze* dont il faut prendre soin tant le regard dominant tente de l'étouffer et de le formater.

5.1.4 Extrait d'un entretien avec Marie Mandy sur le soin de l'imaginaire

Sarah CJ : Es-tu en accord avec l'idée que ton imaginaire puisse être colonisé/ formaté ?

Marie Mandy : Oui. Tu vois, par exemple, quand je suis proche d'un tournage, je ne regarde plus la télévision. Parce que je ne veux pas que mes yeux soient au contact de toutes ces images horribles. Je fais une détox de mes yeux. Et au contraire, je regarde des films avec des univers très cinématographiques et des visuels très puissant. Je regarde également des tableaux.

Sarah CJ : Comment prends-tu soin de ton imaginaire ?

Marie Mandy : J'ai longtemps été photographe, j'ai fait beaucoup de portraits d'écrivains et d'artistes. Et pour te répondre à ça, je vais te raconter une anecdote que m'avait racontée un poète belge Werner Lambersi lorsque j'étais allée le photographier. Il m'expliquait qu'il était un peu en galère financière et on lui avait proposé des textes publicitaires pour gagner sa vie. Il m'a dit : « *tu comprends, si j'utilise ma plume pour écrire de la publicité, j'use mon outil* ». Je lui ai demandé ce qu'il voulait dire exactement. Il m'a dit : « *regarde, prends un grand chirurgien s'il coupe son steak avec son bistouri et qu'après il utilise son bistouri en opération, il ne pourra plus être précis. Parce qu'un outil, ça s'use.* » Donc moi je considère que mes yeux s'usent au contact des images tellement dévaluées qu'on nous propose en permanence. Et il faut lutter contre ça.

D'ailleurs, je me nourris beaucoup plus dans les Arts Plastiques et la peinture plutôt qu'au cinéma. Pour voir des belles lumières, et des beaux cadrages. Donc oui, je prends soin de mon imaginaire.

L'autre chose que je fais beaucoup, c'est que je médite énormément parce que ça a quand même pour effet de libérer la créativité. Je ne partirai jamais en tournage, ni ne commencerai une journée d'écriture sans avoir médité.

5.2 Construire son personnage en sortant des stéréotypes, des thématiques liées au corps et au désir proprement féminin*

Laure Murat dans *Une révolution sexuelle? Réflexions sur l'après Weinstein*, souligne que « *la réification persistante des femmes, l'ambiguïté entre voyeurisme et répulsion, qui pèse sur les scènes de violences sexuelles et la récurrence tenace du motif du viol jusque dans les séries télévisées actuelles (voyez Games of Thrones, par exemple), appellent à réinterroger, aujourd'hui plus que jamais, la place des femmes au cinéma* »⁹⁸. Un débat ancien et stagnant dont il est urgent de se saisir en cette quatrième vague féministe qui sonnerait l'heure d'une révolution sexuelle. Si le secteur du cinéma évolue dans ses pratiques avec la condamnations de producteurs délictueux, il est temps maintenant de faire bouger les lignes au niveau des représentations stéréotypées. Le *male gaze*, l'*échange economico-sexuel* et le *female gaze* sont d'excellent outils pour interroger les représentations cinématographiques et sérielles.

Le *female gaze* que propose Iris Brey est avant toute chose une esthétique du désir : « *il repose entièrement sur l'analyse de la mise en scène. Cela vaut la peine de le redire : réfléchir à la*

⁹⁸ MURAT Laure, *Une révolution sexuelle? Réflexions sur l'après-Weinstein*, Paris, Edition Stock - Flammarion, 2018, p90-91.

manière dont les femmes sont représentées est une démarche esthétique autant que politique »⁹⁹. La caméra s'adapte pour être proche des corps ou montre les personnages féminins en entier qui dominent dans le cadre comme dans *Wonder Woman*¹⁰⁰. « *Chez Campion et Sciamma, le sexe féminin n'est plus filmé comme une fente mais comme un pli. On échappe à l'image de la fente qui appelle la pénétration, à celle d'une béance où le sexe disparaît comme un trou noir* »¹⁰¹.

Au cinéma, nous avons affaire à des représentations andocentrées des désirs et sexualités. « imaginaire colonisé » outil « initialement formulé par Serge Gruzinki pour traiter de l'occidentalisation du *Nouveau Monde* dans une perspective post-coloniale¹⁰² ».

C'est en série que depuis les années 2000, nous avons pu faire la rencontre d'héroïnes qui nous transforment et qui véhiculent des messages importants. Ceci est le fait indéniable d'une augmentation des créatrices en série, avec des femmes qui se battent contre le sexisme en prenant place aux trois pôles décisionnaires : l'écriture, la production et la réalisation. Il n'est plus étonnant de trouver également des actrices-autrices-productrices comme Reese Witherspoon (activiste du mouvement *Time's Up*). Elle a produit et joué dans *Big Little Lies* et plus récemment dans *The Morning Show*. Il ne suffit pas de vouloir incarner un personnage féministe, il faut aussi qu'il soit produit.

C'est ainsi qu'en série, les femmes s'imposent, prennent le pouvoir et s'organisent. Avec une envie de questionner les sexualités féminines, les stéréotypes de genre et les violences sexuelles et sexistes dont les femmes sont victimes. Dans *Big Little Lies*, l'accent est mis sur la sororité : les femmes tuent l'homme monstrueux ensemble. Une scène inédite au cinéma. Au contraire, au cinéma dans *Once upon a time in Hollywood* (film au titre si révélateur de 2019), le personnage de Brad Pitt avoue un féminicide sur le ton de l'humour sans que cela ne pose problème à aucun des personnages.

Les séries américaines depuis les années 2000 nous rappellent le décalage entre le discours des hommes et des femmes. La série a la capacité d'entretenir un rapport intime avec sa/son spectatrice/teur et c'est par là qu'elle contribue à libérer les consciences.

5.2.2 Le viol

Nous pouvons citer à titre d'exemple de libération des consciences la série *Unbelievable*, qui aborde l'accompagnement des victimes de viols avec la volonté de sortir du stéréotype de la « bonne » victime ; une victime à qui on donne à peine la parole, qui est très jeune et en souffrance. Dans cette série, les victimes sont plurielles, dans leurs incarnations et dans leurs réactions. Et surtout, elles sont écoutées.

⁹⁹ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 98.

¹⁰⁰ *Wonder Woman*, film de Patty Jenkins tourné en 2017.

¹⁰¹ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 64-65.

¹⁰² BOISCLAIR Isabelle, *Femmes désirantes, Art, littérature, représentations*, Québec, les éditions du remue-ménage, 2013, 324p.

Comme vu précédemment dans la partie « écrire comme moyen de lutte » de ce travail, d'après Paola Tabet, la masculinité est considérée comme souveraine car elle peut faire l'usage et avoir les monopoles des techniques de la violence. Et le viol est devenu une pratique punitive institutionnalisée qui maintient les corps des femmes sous contrôle.

D'après Laure Murat, le viol au cinéma est rentable. Il l'est encore plus s'il est commis à répétition et érotisé. Comme si, parler de sexe, ne pouvait être fait que sur le mode de la violence. Le viol est « *the elephant in the screening room* », tout le monde le voit mais personne ne veut débattre de ses représentations problématiques car il est un ressort narratif qui fonctionne.

D'après les cinéastes rencontrées pour l'enquête, le viol est surreprésenté au cinéma mais souvent d'un point de vue masculin et peu en étant « avec » la victime.

« Un viol vu à travers un male gaze est un spectacle, un viol vu à travers un female gaze est une expérience qui marque la chair. Le viol est un acte de déshumanisation, mais si la mise en scène adopte le point de vue du violeur, nous n'avons pas accès à l'expérience corporelle vécue par la femme, qui la fait passer en quelques minutes de sujet à objet. Nous assistons même au dédoublement d'un spectacle. Dans la majorité des scènes de viol, l'agresseur devient pendant quelques minutes un « metteur en scène », le double du cinéaste. Il dit au personnage féminin comment il doit se positionner, ce qu'elle doit dire, comment agir. L'agresseur crée cette « performance » (le viol en tant que spectacle) tout en incarnant la « performance » de sa virilité¹⁰³. »

Il est intéressant de souligner que 93% des viols sont intra-familiaux hors, au cinéma c'est souvent le viol dans une ruelle sombre qui est représenté. Il faut rappeler aussi que lorsque le personnage de la victime (souvent une femme) se venge, c'est souvent considéré comme étant « trop » violent¹⁰⁴.

De la même façon, Anne-Françoise Leleux avait écrit, pour une chaîne de télévision publique, une scène où la victime se vengeait en tirant avec un fusil dans les testicules de son bourreau. Ensuite, la scénariste laissait pisser le sang. Il a fallu enlever la séquence : le viol est extrêmement banalisé mais les femmes n'ont pas le droit de se venger. Un frère, un père le peut, par honneur, mais pour que la victime puisse se venger, c'est plus compliqué... Bien entendu, la chaîne de télévision n'a rien eu à redire en ce qui concernait la scène de viol en elle-même.

5.2.3 Le consentement

Le consentement est une notion récente très peu abordée au cinéma. Cependant aucune des cinéastes rencontrées n'envisagent aujourd'hui la possibilité de mettre en image une scène de sexe ou d'amour sans que le consentement ne soit traduit par la mise en scène.

¹⁰³ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 103.

¹⁰⁴ Comme cela a été le cas pour le film *Thelma et Louise* de Ridley Scott.

À la question du souvenir des premiers fantasmes, la moitié des cinéastes rencontrées reconnaissent avoir été imprégnées par l'imagerie de la culture du viol au cinéma. Il n'est pas étonnant de cette façon de fantasmer à l'idée d'être kidnappées, capturées, prisonnières ou être en une situation de *spectatoring* lors de ses premières expériences sexuelles¹⁰⁵. Pour faire voler en éclat la culture du viol, il apparaît nécessaire de remettre la question du consentement dès l'étape du scénario. Les mentalités changeront aussi en déconstruisant les stéréotypes qui associent le plaisir à la douleur (l'image d'une main qui serre un drap, l'idée qu'un « non » devient « oui »). Rester proche de la subjectivité des personnages féminins en étant proche des visages. Filmer les corps qui s'aiment à égalité. Equilibrer les champs-contre champs, équilibrer les nudités mais aussi les valeurs de plans.

5.2.4 La zone grise

Alors que le consentement correspond à un « oui » ou un « non », ce qu'on désigne comme étant la *zone grise* regroupe toutes les pressions, hésitations et zones de flou qui peuvent entourer une personne et brouiller la validité de son consentement. De par sa définition, cette *zone grise* est difficile à traduire par l'image néanmoins, la série *The Morning Show* se construit consciemment autour d'une scène de viol mettant en avant cette problématique. D'après les cinéastes rencontrées, cette notion est peu abordée avec l'objectif d'être socialement déconstruite. En revanche, relire le patrimoine cinématographique avec les lunettes de la *zone grise* permet de constater que la plus part des scènes d'amours ou de sexes sont en fait des scènes de viols et d'agressions sexuelles dissimulées en *zone grise*. Par exemple, des scènes de sexes soulignant un devoir conjugal ou des scènes de première fois souvent douloureuses où un « non » devient finalement un « oui » comme dans le film *Mouchette* de Robert Bresson. La scène de viol dans *Retour vers le Futur* est érotisée et fait naître le désir. Cette scène est « sexy » me dit-on et c'est très problématique. S'atteler à des personnages féminins actifs et sujets permet de sortir de cette culture du viol.

5.2.5 La jouissance « féminine »

Dans l'histoire du cinéma, il est constaté que souvent un personnage féminin paye le prix de sa jouissance : après avoir joui il arrive souvent que l'héroïne meurt ou devienne folle. D'après les réalisatrices rencontrées, cette jouissance est souvent au service d'un désir masculin ou comme étant le résultat d'un acte masculin. Les scènes de sexes oral sont souvent représentées pour le plaisir du personnage masculin. Combien de scènes de cunnilingus pour combien de fellations? Lors des entretiens avec les cinéastes, toutes ont souligné ce déséquilibre et aimeraient également plus de scènes de sexes sans pénétration et sans qu'il ne s'agisse de scènes de « préliminaires ». Par exemple, Coline Grando qui a co-écrit la saison deux de la *Théorie du Y* souligne sa volonté d'avoir écrit une scène où le personnage féminin parvient à l'orgasme juste en se frottant contre la jambe d'un autre personnage.

¹⁰⁵ Le spectatorisme ou *spectatoring* en anglais, est le fait pour une personne, lors d'une activité sexuelle, de se focaliser sur elle-même tout en entretenant un monologue intérieur critique sur sa propre performance ou ses attributs physiques, et ce au détriment de ses sensations. Le terme *spectatoring* a été inventé par Virginia Johnson et William Masters, pionniers en matière de sexologie.

Il faut ajouter également que la jouissance féminine est rarement représentée en dehors des carcans hétéronormatifs. Mais c'est dans les films fait par des femmes qu'il est souligné qu'elle est la mieux représentée.

5.2.6 La masturbation « féminine »

Lorsqu'elle existe, la scène de masturbation féminine est généralement mise en spectacle pour un *male gaze*. Il est rare qu'une scène de masturbation féminine existe uniquement pour le plaisir du personnage féminin. C'est pourquoi Coline Grando toujours dans la saison deux de *La Théorie du Y* choisi de représenter une scène de masturbation avec un coussin. L'acte est caché contrairement à l'imagerie pornographique où la masturbation est forcément ouverte pour les regards de spectatrices et spectateurs.

D'après Marie Mandy, la masturbation féminine a commencé à être représentée par des femmes de manière intéressante lorsqu'elle a été déplacée du contexte de la sexualité pure (souvent hétérosexuelle aussi). Par exemple, dans le film *Under the Skin* de Carine Adler : la protagoniste se masturbe pour se reconforter du deuil de sa mère.

Roxane Gaucherand précise : « *le male gaze est étouffant et l'hétéronormativité si morbide qu'elle annihile toute possibilité de construire son propre rapport au désir* ».

5.2.7 La ménopause

La ménopause est très peu représentée en fiction. C'est encore aujourd'hui un tabou. Pourtant, c'est important dans la vie d'une femme. Selon Geneviève Mersh, les films qui évoquent la ménopause comme *Aurore* de Blondine Lenoir, sont traités avec mépris par la critique (celle-ci souvent masculine bien entendu).

5.2.8 Les règles

Les règles sont plus présentes. Cependant, elles sont souvent sublimées comme dans la célèbre scène de *Carrie*¹⁰⁶. Elles sont connotées comme étant de la souillure et de cette façon associées à la honte. Il y a en revanche, au cinéma, beaucoup plus de scènes de personnages qui urinent.

Comme vu précédemment dans l'un des extraits d'entretien avec Paola Stévenne, j'ai été taxée d'avoir écrit une scène violente en jury de commission de financement : la scène proposée montrait une femme vampire qui suçait un Tampax. La souillure féminine proposée au cinéma est considérée comme de la violence, et ce, bien plus encore que les nombreuses scènes de viols incestueuses.

5.2.9 Le désir ou non désir d'enfants

Nombreuses sont les cinéastes rencontrées qui soulignent le poids de l'injonction à la maternité pour les femmes et par conséquent les personnages féminins. Il est rare d'avoir un personnage

¹⁰⁶ *Carrie*, réalisé par Brian De Palma adapté du roman éponyme de Stephen King.

de femme trentenaire qui ne se pose pas la question de la maternité. Et dans leur vie de femmes et de cinéastes il est souvent reproché aux créatrices d'avoir besoin d'un espace de création. Comme si, le fait d'être mère englobait toutes les facettes d'une même personne m'a précisé Géraldine Doignon.

5.2.10 La maternité/ la mère

Le regret d'être mère, la mère abandonnique ou la « mauvaise mère » sont des sujets extrêmement tabous et pourtant souvent proposé par des femmes cinéastes. Quinze des cinéastes rencontrées ont évoqué la thématique de la mère abandonnique. Juliette Klinké, pour son film de fin d'études à l'IAD à du enlever la scène où son personnage de mère lavait sa petite fille dans les toilettes publiques. C'était « *trop trash* » pour son jury. Salomé Richard n'a pas obtenu de financement pour son court-métrage qui mettait en scène un personnage de mère abandonnique. On lui a expliqué qu'un tel personnage n'existait pas. La protagoniste laissait son enfant chez sa mère et partait avec un marin rencontré la veille. Géraldine Doignon quant à elle, a eu de la peine à obtenir le financement de son court-métrage *Comme personne* sur la question. Elle l'a eu au troisième dépôt. Le film présente une protagoniste qui abandonne son enfant de quatre ans. Geneviève Mersh avec son film *J'ai toujours voulu être une sainte* présente une mère qui a abandonné son enfant bébé et qui ne souhaite par reprendre contact avec lui dix-sept ans plus tard. Lors de la première du film, un invité réalisateur l'a violemment prise à part en lui disant qu'une mère qui abandonne son enfant, ça n'existait pas. Même lorsqu'elle lui a dit qu'elle s'était grandement documentée, il n'a pas voulu en démordre. Comme si les sujets qui touchaient des thématiques propres au corps des femmes ne pouvaient pas quitter le sentier de la bienséance.

Un film comme *Wanda* de Barbara Loden n'a pas eu la lumière qu'il méritait. Barbara Loden n'a d'ailleurs jamais réalisé de second film.

Il faut souligner également que l'image de la femme-mère est souvent romantique et essentialiste. Et accouchement et grossesse sont peut présentés d'un point de vue corporellement féminin. Tout ne doit rester que bonheur.

Iris Marion Young « *explique que le discours sur la grossesse ayant été privé de subjectivité, il n'est pas étonnant que les quelques exemples qui nous viennent en tête pour représenter la grossesse et l'accouchement soient problématiques. Cette expérience inspire souvent l'horreur, la terreur, la répulsion.*¹⁰⁷ »

« *Les expériences de la grossesse et de l'accouchement, par ailleurs, sont indissociables d'une injonction à la performance pour la future mère, qui doit sans cesse incarner son « état » avec bonheur et en évoquant son corps (nombre de mois de grossesse, nausées, prise de poids, fatigue)*¹⁰⁸ ». Il faudrait réinjecter de la subjectivité aux personnages de femmes enceintes, et qu'elles vivent ces expériences dans leur corps.

¹⁰⁷ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 222-223.

¹⁰⁸ *Id.*, p.223.

5.2.11 La première fois

Les cinéastes rencontrées ont souligné que les stéréotypes associés à la première expérience sexuelle étaient très binaires et genrés. Avec d'un côté la romantisation de l'expérience pour les filles. Celles-ci doivent être amoureuses; alors que de l'autre côté, les jeunes garçons vont avoir une appréhension beaucoup plus égoïste. Une jeune fille désire être amoureuse, un jeune garçon découvre son propre corps. Une des cinéastes me souligne qu'« *on fait tout une histoire de ce sang qui sort la première fois mais que nous ne sommes jamais prévenues de tout le sperme qui va couler entre nos jambes!* » Il arrive également que des premières fois se passent bien.

À la question « *Si vous deviez écrire maintenant le personnage d'une jeune fille, à quoi rêverait-il?* », les cinéastes me répondent souvent « à faire tout ce qu'elle veut » puis complètent par : avoir un métier qui la passionne, à vivre des relations complices et égalitaires avec les autres, à découvrir plein de choses, à avoir plein d'amis et à marcher toute seule dans la rue la nuit, sans avoir peur.

Il a été étudié que les personnages de filles impopulaires au lycée prenaient enfin leur revanche depuis les années 2000 avec des personnages comme *Juno*. Jusqu'alors le sort réservé à une fille impopulaire passait par une transformation physique obligatoire : un relooking vers une beauté plus normative¹⁰⁹.

5.2.12 L'impact de l'espace public sur les corps « Autres »

Peu de réalisatrices ont répondu à cette question mais soulignent cependant vouloir des personnages de queers, d'intersexes, des grosses, des racisées, des non binaires, « *des personnages qui changent de sexe par magie, des trans, des femmes « laides », des vieilles, des handicapées. De tout en fait. Beaucoup plus de tout* » souligne Roxanne Gaucherand. Car l'espace public devrait être à toutes et tous avec la même liberté de circuler et ce, à commencé dans les films. Depuis 2017, le débat sur la place des femmes dans l'espace public a gagné du terrain notamment avec les questions du harcèlement de rue. En Belgique, le court-métrage *Femme de la Rue* tourné en 2012 par Sofie Peeters a marqué les esprits.

5.2.13 Le vieillissement féminin

Le vieillissement féminin est peu représenté au cinéma par le prisme du désir. Le film *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho présente Clara une retraitée brésilienne pleine de désir. Elle aime sa vie, son histoire, ses amis et son appartement des années cinquante au bord de la mer. Mais des promoteurs immobilier véreux vont faire expulser chacun·e des habitant·e·s de l'immeuble pour y bâtir un complexe immobilier de tourisme. Elle va se battre envers et contre tous. « *Il m'a semblé intéressant d'avoir comme protagonistes une personne et un immeuble ayant tous les deux à peu près le même âge et se trouvant d'une certaine manière menacés* » a déclaré le réalisateur.

¹⁰⁹ <https://m.cheekmagazine.fr/culture/cinema-filles-impopulaires-teen-movies-sexisme/>

Il est étonnant que Sonia Baraga n'ai pas reçu la Palme de la meilleure actrice au *Festival de Cannes* 2016 tant son personnage était puissant. S'y trouve une scène que je n'avais jamais vu auparavant au cinéma : alors que Clara fait l'amour avec un gigolo, elle cache pudiquement le fait qu'il lui manque un sein.

D'après Iris Brey, le réalisateur face à la situation « *contourne toute visée comique et filme véritablement les corps. Des scènes d'amour osant exprimer le désir au cinéma, il n'y en a pas tant que ça. Et lorsqu'il s'agit d'une femme ménopausée, encore moins*¹¹⁰. » Pourtant, cette scène est malgré tout entachée de honte. Et puis, l'homme est plus pauvre que la protagoniste et est payé pour cet échange. Cela souligne que pour avoir une sexualité débridée avec un homme plus jeune, une femme plus âgée (souvent blanche) doit faire appel à un homme plus pauvre. Il y a donc un prisme intersectionnel à prendre en compte quand une femme mure au cinéma à des rapports sexuels avec un homme plus jeune. Le film *Vers le sud*¹¹¹ emploie le même schéma.

Le film *Deux, en revanche*, propose une histoire d'amour complètement nouvelle entre deux femmes de plus de soixante ans¹¹².

5.2.14 La Prostitution

La prostitution a été vue de nombreuses fois au cinéma et a tendance à être soit misérabiliste soit romantisée. Dans le film *Pretty Woman*, on a le cliché de la prostituée au grand-coeur qui recueille le héros fatigué.

5.3 Une démarche politique

Avec l'amour entre femmes, les violences conjugales, l'avortement et la castration/ vengeance féminine (la vengeance et/ ou castration serait le contrepoint de la scène de viol), il ressort des longues entrevues avec les cinéastes une évidence : tous les sujets doivent être aujourd'hui abordés par des points de vues dit féminins*.

Il semble important d'avoir une démarche politique. Car lorsqu'on met en image quelque chose (un stéréotype par exemple), cela devient une référence. Et une référence peut devenir une norme. Toutes les réalisatrices reconnaissent l'importance de proposer d'autres scènes de désirs et de sexualités et considèrent toutes que les images peuvent avoir une valeur « pédagogique ».

VI/ Une vague d'idées brisée contre le mur des institutions

6.1 Une censure invisible et systémique

Il y a un point important où les entretiens des cinéastes convergent : toutes reconnaissent la difficulté d'obtenir des financements pour des films féministes et des films dit plus « féminins* ».

¹¹⁰ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 60.

¹¹¹ *Vers le sud*, un film réalisé par Laurent Cantet en 2005.

¹¹² https://www.huffingtonpost.fr/entry/film-deux-france-oscars-2021_fr_5fb77e40c5b67f34cb39e603

C'est sur le mur des institutions que la quatrième vague féministe se brise. Beaucoup de femmes artistes reconnaissent essayer d'entrer d'une certaine façon dans le moule du regard dominant pour obtenir des financements. Amélie Van Elmbt a deux scénarios de long-métrages de fiction dans ses tiroirs. Les deux histoires abordent des sexualités féminines : « *c'est infinançable* » me dit-elle. C'est pour cette raison qu'elle a du auto-produire ses premiers films. C'est ce que pense également Léa Rogliano la seule réalisatrice VR¹¹³ en Belgique. Elle considère qu'il est impossible de proposer des films féministes dans les circuits de financements classiques. À Valentine Lapière il lui a été reproché que son film était trop « féminin ». De la même façon, voici ce que dit Iris Brey : « *la majorité des films female gaze sont considérés comme des films radicaux, qui ne feront jamais partie d'un système de distribution et de conservation classique*¹¹⁴ ».

6.2 La question de l'auto-censure extrait d'entretien avec Paola Stévenne

Sarah CJ : As-tu déjà eu la sensation de t'autocensurer ? Si oui, pourquoi et à quelle occasion ?

Paola Stévenne : Oui une fois très fort. J'étais en troisième ou quatrième à l'INSAS et j'ai écrit un scénario de fiction qui s'appelait *La Baleine*. Je voulais raconter l'histoire d'une jeune femme qui réalisait qu'elle était enceinte et elle l'annonçait à son compagnon et il lui disait : « *c'est comme tu veux* ». Et dans l'instant, elle comprenait qu'elle avait le choix d'avorter ou de garder cet enfant mais que les conséquences de ce choix, c'était elle qui les porteraient. Je me souviens d'une discussion avec une prof mais sa préoccupation, c'était le droit à l'avortement et je comprenais totalement ce qu'elle me disait. Le scénario était bien mais moi, je savais que je ne disais pas ce que je voulais dire. J'étais trop jeune, je n'avais pas encore les mots. Et même oser l'imaginer, c'était compliqué, ce n'était pas qu'une question de mots... Je voulais dire que même la liberté est un piège. Ce que la société nous dit : c'est que c'est de la responsabilité des femmes d'avoir ou de ne pas avoir des enfants. Et quoi qu'il arrive, c'est pour notre pomme. Et ça, je n'osais pas le dire à mon chef op... Je n'osais pas m'avouer que c'était ça que je pensais!

Sarah CJ : Mais ça t'est resté quand même.

Paola Stévenne : Oui, je sais très clairement ce que je n'ai pas fait.

Même si la vague MeToo se brise à la porte des institutions, il est clair qu'elle a apporté une liberté et une légitimité de revendiquer certains sujets. Les cinéastes non seulement ne sont plus dans le dénis des discriminations qu'elles vivent mais n'acceptent plus l'autocensure. Il n'y a qu'à revoir la liste de leurs sujets partagée précédemment. Les créatrices veulent montrer leurs réalités, c'est une question d'identité. Et c'est de leur lutte, intrinsèquement politique, que tremblera le mur des institutions.

¹¹³ Réalité Virtuelle.

¹¹⁴ BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020. p 75.

6.3 Des solutions

Premièrement, il faut continuer à exiger des chiffres¹¹⁵ partout et à tous les niveaux. Ce n'est qu'avec l'appuis des chiffres que les femmes sont entendues. Michèle Jacob reconnaît elle-même avoir compris l'ampleur de l'invisibilisation des professionnelles de l'audiovisuel en assistant à une conférence sur les chiffres organisée par le festival *Elles Tournent*.

En Belgique, il est intéressant de suivre l'exemple de 50/50 en France qui a organisé des Assises pour la parité et la diversité dans le milieu du cinéma. Il faut d'urgence lancer un observatoire des représentations de sorte à visibiliser les multiples ségrégations. Et inclure dans les études un prisme intersectionnel encore trop peu présent aujourd'hui. Il est important de suivre de près également le plan droit des femmes du cabinet de Bénédicte Linard.

Deuxièmement, *Elles Font des films* et en collaboration, *Hors Champ* avec le *Centre du Cinéma* et le ministère de la culture mettent en place des incitants financiers similaires à ceux établis dans d'autres pays pour obtenir la parité dans les équipes de cinéma. Un bonus de 12% qui s'ajoute au budget d'un film si celui-ci coche un certain nombre de points en choisissant des femmes à des postes clés (production, scénario, réalisation, cheffe opératrice...).¹¹⁶ Je continue à penser qu'il faudrait ajouter un point pour la protagoniste car il faut valoriser l'importance des représentations et des stéréotypes qui sont véhiculés dans les oeuvres audiovisuelles.

Les femmes ont été présente en politique le jour où de réels objectifs chiffrés ont été mis en place. Il est tant de remettre la question des quotas au centre des débats.

Il serait intéressant d'imaginer une liste comme la *Black list hollywoodienne* qui répertorie des scénarios particuliers en quêtes de production. C'est le producteur et acteur Franklin Leonard qui est à l'origine de cette liste. Il a lancé ce concept et l'a appelé de cette façon en hommage à sa couleur de peau et à la *Black list hollywoodienne* qui, dans les années 50, condamnait la carrière de scénaristes soupçonnés d'être communistes. l'idée était de désigner une sélection de projets jugés trop « risqués » ou trop « particuliers ». Des scénarios qui dénonçaient en creux, certains stéréotypes aussi. C'est de cette façon que des films tels que *Juno*, *The Social Network* ou *The Voice* ont vu le jour.

Enfin, il faut réintroduire dès les écoles les corpus des femmes professionnelles de l'audiovisuel et écrire l'Histoire des femmes.

6.4 Ecrire son Histoire, extrait d'entretien avec Marie Mandy

Sarah CJ : As-tu déjà écrit ou réalisé un autoportrait ? Si oui, peux-tu me donner le titre de ton film ?

¹¹⁵ L'étude du CNC *La place des femmes dans l'industrie cinématographique* de 2020 est très intéressante et pourrait servir de modèle pour une étude similaire en Belgique.
https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18679635.html

¹¹⁶ Le document est en annexe.

Marie Mandy : Tu veux dire de moi ?

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : Non je n'en ai pas fait. Juste pour des cours textes de présentation.

Sarah CJ : Oui et bon je pense qu'il y a toujours un peu de soi dans les films qu'on fait.

Marie Mandy : Je me rappelle d'une discussion avec Agnès Varda, juste après qu'elle ait fait *Les plages d'Agnès* : elle me disait qu'elle avait été obligée de le faire parce que personne ne lui avait proposé de faire une autobiographie d'elle filmée. Tu vois ?

Sarah CJ : Du coup, elle l'a faite elle-même.

Marie Mandy : Oui. Et Jane Campion est en train d'écrire son autobiographie, je crois. Les femmes, si elles n'assurent pas leur propre promotion, il y en a beaucoup qui passent à la trappe parce que ça n'est jamais la priorité.

J'ai toujours eu envie de faire un truc sur moi qui se serait appelé *Une réalisatrice assise entre deux chaises* ou *Portrait dans tous mes états, assise entre deux chaises* parce que j'ai l'impression qu'on passe sa vie à essayer de ne pas tomber dans le trou.

Conclusion

En conclusion, il semble utile de rappeler que l'évolution des représentations des personnages féminins est intrinsèquement liée à la place qu'on laisse aux créatrices. Lorsqu'on est une femme cinéaste, les freins structurels étouffent le désir. Toutefois, les mentalités évoluent et c'est maintenant au tour des investisseurs et financeurs d'apprendre à faire confiance aux femmes.

Cependant, il faut ajouter à cela une urgence d'étudier les représentations et les stéréotypes qui sont véhiculés dans nos récits. L'argument de dire qu'un film historique, par exemple, doit respecter les représentations d'une époque (avec une majorité d'hommes et de personnes blanches) ne tient pas car il y a toujours différents points de vues possibles sur une histoire : il n'y a pas que les vainqueurs qui font l'Histoire. De plus, relire l'Histoire et la transformer comme l'ont fait les autrices de science-fiction féministes permet de rendre possible un monde par le simple fait de l'avoir imaginé. *The Queen's Gambit*¹¹⁷ propose comme protagoniste une prodige joueuse d'échec : Elisabeth Harmon. Elle devient l'une des meilleures joueuses du monde dans les années cinquante. Même si le récit est une fiction inspirée de joueurs masculins ayant existé par le passé, proposer une joueuse féminine d'une telle envergure permet de nous laisser entendre que c'est possible.

Il y a dans les séries contemporaines une volonté de sortir du puritanisme à l'américaine avec l'émergence d'une parole narrative et discursive qui parle de désir, de sexe, de plaisir, de consentement, de zone grise... L'héroïne de *Fleabag* se permet des apartés avec les spectatrices et spectateurs. Nous ressentons avec l'héroïne. Elle est sujet et non objet. Le public d'un côté s'adapte à cette diversité proposée dans les séries et le cinéma quant à lui, va devoir apprendre à se renouveler.

Et si aujourd'hui, l'heure de la révolution sexuelle était là, pour de vrai, avec la libération du corps des femmes? Avec de nouvelles représentations des désirs? Nous pouvons penser à Maura, personnage de femme trans de la série *Transparent* qui fait pour la première fois l'amour en tant que femme à soixante ans. Perdre sa virginité à cet âge est une thématique originale.

Avec ces nouvelles représentations, les regards se redressent et prennent la place par la force. Nous pouvons penser au titre de l'essai de Siri Hustvedt : *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*. L'heure est à la conscientisation : une déconstruction systématique des clichés et des stéréotypes permet aux spectatrices/teurs (pluriel-le-s) de se sentir concerné-e-s.

Tout en restant à l'écoute de ce que les artistes que j'ai rencontrées sont fatiguées de voir, j'ai souhaité recueillir, avec précaution et dans l'optique d'un documentaire radiophonique, l'expression de leurs désirs à elles. En effet, il semble qu'une déconstruction systématique des clichés et des stéréotypes libérerait utilement l'imagination érotique - et esthétique. Et je souhaite rappeler que la création est aussi une forme de désir pur : lorsque les imaginaires des créatrices/teurs sont débridés, il devient explosif.

¹¹⁷ *Le Jeu de la dame (The Queen's Gambit)* : mini-série américaine en sept parties d'environ 56 minutes chacune, créée par Scott Frank et Allan Scott.

Littérature

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1990, 372 p.

de BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, tome 1 : les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 1986, 408p.

de BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe, tome 2*, Paris, Gallimard, 1986, 663p.

BOISCLAIR Isabelle, *Femmes désirantes, Art, littérature, représentations*, Québec, les éditions du remue-ménage, 2013, 324p.

BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020, 248p.

BREY Iris, *Sex and the Series*, Paris, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2018, 248p.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, 276p.

CHOLLET Mona, *Beauté fatale, les nouveaux visages de l'aliénation féminine*, Paris, La découverte, 296p.

CHOLLET Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, Zones, 2018, 240p.

CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Amsterdam, 2014, 288p.

COUTELLEC Léo et WEIL-DUBUC Paul-Loup, *Les figures de l'anticipation ou comment prendre soin du futur*, ERES, 2016, p.16

DAMOUR Franck, *Le Cyborg est-il notre avenir?*, Études, 2009, 480p.

DEPENTES Virginie, *King kong Théorie*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2007, 160p.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer & cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, La Dispute, coll. *Le genre du monde*, 2007.

GINZBURG, Carlo y Carlo Poni, *La Micro-histoire*, 1981, Le Débat, 1981/10: 133-136.

GUY Alice, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma 1873-1968*, Paris, Denoël, 1976, 460p.

HARAWAY Donna, *Manifeste Cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007, 333p.

HARAWAY Donna, *Pimate Visions : Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, NY&London, 1989, 431p.

HUSTVEDT Siri, *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, Paris, Actes Sud, Leméac, 2019, 233p.

- FOURNIER Martine, *Cyborgs d'hier et de demain*, Paris, Science Humaines Mag, n°233, 2012, p16.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes : la bataille de l'intime*, Paris, Philosophie Magazine Editeur, 2018, 157p.
- JANICOT Christian, *Anthologie du cinéma invisible : 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris, Arte, 1995, 669p.
- LARUE Ïan, *Libère-toi cyborg! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, Paris, Éditions Cambourakis, 2018, 251p.
- LAUGIER Sandra, *Nos vies en séries*, Paris, Climats - Flammarion, 2019, 382p.
- LE BRIS Véronique, *50 Femmes de cinéma*, Paris, Marest Éditeur, 2018, 146p.
- MACÉ ÉRIC, *Des minorités visibles aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales*, Journal des anthropologues, Hors-série, 2007, p6.
- MAÏGA Aïssa, *Noire n'est pas mon métier*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, 128p.
- MILLE Muriel, *Rendre l'incroyable quotidien, Fabrication de la vraisemblance dans Plus belle la vie*. La découverte, réseaux, 2011/1 n°165, p53-81.
- MALONE Alicia, *The Female Gaze, Essential movies made by Women*, FL USA, 2018, 285p.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel, Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Italie, Éditions Mimésis Formes Filmiques, 2017, 204p.
- MURAT Laure, *Une révolution sexuelle ? Réflexions sur l'après-Weinstein*, Paris, Edition Stock - Flammarion, 2018, 163p.
- NOCHELIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Édition Jacqueline Chambon, 1993.
- PEYRON David, *Quand les oeuvres deviennent des mondes*, Lavoisier, 2008, n° 148-149, p.358.
- PRECIADO Paul.B, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019, p334.
- REY-ROBERT Valérie, *Une culture du viol à la française*, Paris, Éditions Libertalia, 2019-2020, 296p.
- ROLLET Brigitte, *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi!*, Paris, Égales à Égal, Belin, 2017, 79p.
- TABET Paola, *La grande Arnaque, sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, Paris, L'Harmattan, 2004. 207 p.
- TABET Paola, *Les mains, les outils, les armes*, L'homme, revue française d'anthropologie, Juillet-décembre, 1979.

WITTIG Monique, *La pensée Straight*, Paris, Amsterdam, 2018, 160 p.

Romans de sciences-fictions

ATWOOD Margaret, *La servante écarlate (The Handmaid's tale)*, Paris, Laffont, 2019.

E. BUTLER Octavia, *La parabole du semeur*, Vauvert, Au diable Vauvert, 2001, p.381.

E. BUTLER Octavia, *La parabole des talents*, Vauvert, Au diable Vauvert, 2001, p.582.

K. Dick Philip, *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques?*, Paris, Poche, 2014, p.283. LE

GUIN Ursula K. *La main gauche de la nuit (The left hand's of darkness)*, Paris, Poche, p.350.

MC CAFFREY Anne, *Le vaisseau qui chantait (The ship who sang)*, Poket, 1996.

RUS Joanna, *L'autre moitié de l'homme (The FemaleMan)*, Paris, Laffont, 1975, 288p.

Filmographie

ADLER Carine, *Under the Skin*, 2013.

ANSPACH Solveig, *L'effet Aquatique*, 2016.

AMIRPOUR Ana Lily, *A gril Walks Home Alone at Night*, 2014, Spectre Vision et Logan Pictures productions.

BRESSON ROBERT, *Mouchette*, 1967.

BUOZYTZ Kristina, *Vanishing Waves*, 2012, Tremoja Acajou Films production.

DENIS Claire, *High Life*, 2019, Alcatraz Films production.

CANTET Laurent, *Vers le sud*, 2005.

DE PALMA Brian, *Carrie*, 1976.

DEL TORO Guillermo, *Pacific Rim*, 2013.

DOIGNON Géraldine, *Comme personne*, 2006.

GRANDO Coline, *Les mains des femmes*, 2020.

JENKINS Pathy, *Wonder Women*, 2017.

JUKIC PRANJIX Irena, *Gamer Girl*, 2016.

LODEN Barbara, *Wanda*, 1970.

MANDY Marie, *Filmer le désir*, 2000.

MARSHALL Garry, *Pretty Woman*, 1990.

MERSH Geneviève, *J'ai toujours voulu être une sainte*, 2003.

GARLAND Alex, *Annihilation*, 2018, Netflix production.

KUPERBERG Clara et Julia, *Et la femme créa Hollywood*, France, 2016.

LEPAGE Marquise, *Le Jardin oublié, la vie et l'oeuvre d'Alice Guy-Blaché*, Québec, 1995.

KLEBER MENDONÇA Filho, *Aquarius*, 2016.

REITMAN Jason, *Juno*, 2007.

SCIAMMA Céline, *Portrait de la jeune fille en feu*, 2019.

SCOTT Ridley, *Thelma et Louise*, 1991.

SEYRIG Delphine, *Sois belle et tais toi*, France, 1981.

SUBA Isabell, *Männer ligne film & frauen ihre brüste (Les hommes montrent les films, les femmes leurs seins)*, Allemagne, 2018.

UTHAUG Roar, *Tomb Raider*, 2018.

ZEMMECKIS Robert, *Retour vers le futur*, 1985 (pour le premier).

Séries

BENIOFF David, *Games of Thrones*, 2011-2019, HBO

CHABON Michael, *Unbelievable*, 2019, Netflix.

E.KELLY David, *Big Little Lies*, 2017-2019, HBO.

ELLENBERG Michael, *The Morning Show*, 2019, Apple.

MILLER Bruce, *La servante écarlate (The Handmaid's tale)*, 2017, Hulu prod puis HBO.

SCOTT Allan, *Le jeu de la dame (The Queen's Gambit)*, 2020, Netflix.

TAILLET Caroline, *La Théorie du Y*, 2016.

WALLER-BRIDGE Phoebe, *Fleabag*, 2016-2019, BBC.

E.KELLEY David, *Big Little Lies*, 2017-2019, HBO.

SOLLOWAY Jill, *Transparent*, 2014-2016, Amazon video.

VARDA Agnès, *Les plages d'Agnès*, 2008.

ANNEXES

Questionnaire

Révolution « Female Gaze » ou une nouvelle esthétique du désir féminin.

Par Sarah Carlot Jaber

1/ Présentation

1/1/ Quels sont vos prénoms et noms ?

1/2/ Pouvez-vous vous présenter brièvement ? (âge, genre, classe sociale, autre...)

1/3/ Quel est votre métier ?

1/4/ Comment décririez vous ce qui vous plaît dans l'idée de faire des films ?

1/5/ En quoi le fait d'être assignée « femme » a influencé votre parcours ?

1/6/ Vous considérez-vous comme une femme « active et/ou désirante » ?

1/7/ Vous considérez-vous comme féministe ?

Si oui, y a-t-il un événement auquel vous attribueriez l'enclenchement de votre engagement ?

1/8/ Avez-vous déjà été la cible de reproches concernant votre enclin à proposer un regard différent sur le genre ?

Avez-vous un exemple de circonstance ?

1/9/ Vous a-t'on déjà reproché d'avoir de l'ambition ?

1/10/ Est-ce qu'on vous a déjà dit que votre féminisme était opportuniste ?

Qu'en pensez-vous ?

1/11/ Rencontrez-vous du sexisme dans votre profession ?

1/12/ Vous êtes-vous déjà sentie attaquée sur la question du sexisme dans votre travail et sur le regard que vous voulez porter dessus ?

1/13/ Ressentez-vous que des changements ont eu lieu depuis l'affaire Weinstein et le mouvement MeToo en 2017 ?

2/ Au niveau Institutionnel

2/1/ Vous est-il déjà arrivé de ressentir de l'appréhension à défendre vos projets en public?

Si les chiffres disent que les femmes sont moins disposées à défendre leurs projets, cela vous parle ?

2/2/ Avez-vous déjà éprouvé le sentiment de vous cogner au plafond de verre¹¹⁸ ?

¹¹⁸ Le plafond de verre désigne le fait que, dans une structure hiérarchique, les niveaux supérieurs ne sont pas accessibles à certaines catégories de personnes.

Si oui, pouvez-vous citer un exemple ?

2/3/ Vous est-il déjà arrivé de rencontrer un obstacle devant un jury subsidiant en réponse au propos d'une scène que vous avez écrite et que vous estimez féministe ou remettant en cause les rapports de genre ?

Avez-vous des exemples ?

2/4/ Avez-vous le sentiment de rencontrer des freins structurels pour faire financer vos films ?

Si oui, pouvez-vous expliquer ?

Dans le cas contraire, cette question vous gêne-t-elle et/ou vous paraît-elle trop orientée ?

2/5/ Avez-vous rencontré d'autres freins ?

Si oui, lesquels ?

2/6/ Que pensez-vous des quotas ?

3/ En tant que cinéphile

3/1/ Pensez-vous que les thématiques suivantes soient suffisamment représentées au cinéma ?

Et si oui, de quelle façon ? :

- Le consentement
- Le viol
- La zone grise
- La jouissance « féminine »
- La masturbation « féminine »
- La ménopause
- Les règles
- Le désir ou non désir d'enfants
- La maternité/ la mère
- La première fois
- L'impact de l'espace public sur les corps « Autres »
- Le vieillissement féminin
- La Prostitution
- Violences faites aux femmes
- L'amour entre femmes
- La castration

Parmi ces thématiques, certaines vous touche-t-elles plus que d'autres ?

Pouvez-vous développer ?

Il y a-t-il une ou plusieurs thématiques en dehors des précitées que vous mentionneriez comme manquante/s au cinéma?

3/2/ Que pensez-vous de la manière dont la sexualité d'une part de "la" jeune fille et d'autre part "du" jeune homme soit représentée dans sa forme courante au cinéma ?

Comment sont ces représentations ?

3/3/ Que pensez-vous de la manière dont la sexualité d'une part de "la" femme mûre et d'autre part de « l' » homme mûr soit représentée dans sa forme courante au cinéma ?

Comment sont ces représentations ?

3/4/ Il y'a-t-il des stéréotypes chez les personnages féminins que vous ne supportez plus ?

Si oui, lesquels ?

3/5/ Il y'a-t-il des stéréotypes chez les personnages masculins que vous ne supportez plus ?

Si oui, lesquels ?

3/6/ Par le passé, avez-vous été plus « tolérante » concernant certaines représentations ?

Si oui, avez-vous des exemples ?

Si oui, pourquoi pensez-vous que votre seuil de « tolérance » a changé ?

Si vous vous reconnaissez dans cette question, selon vous, comment sortir des stéréotypes ?

3/7/ Dans votre vie de cinéphile, quel est le personnage féminin qui vous a marqué et/ou que vous avez désiré prendre comme modèle ?

Pourquoi ?

3/8/ Visualisez-vous des images de scènes de films où le regard féminin d'un personnage « déstabilise » le personnage masculin ?

3/9/ Avez-vous une idée de ce que pourrait être à l'écran une « féminité » dérangeante pour « un spectateur lambda » ?

3/10/ Pouvez-vous vous souvenir d'une scène d'orgasme féminin dans un film ?

Si oui, pouvez-vous me la partager ?

3/11/ Si l'on vous dit que le social pénètre le champ de l'art et que celui-ci n'est pas épargné par l'invisibilisation de réalités, qu'en pensez-vous ?

3/12/ Pensez-vous que la voix soit donnée aux personnes invisibles ?

3/13/ Que pensez-vous de l'idée d'une « queerisation » de certaines séries ?

3/14/ Croyez-vous au fait qu'il puisse exister un « regard féminin » au cinéma ?

Avez-vous des exemples de films « Female Gaze » ?

3/15/ Pourriez-vous me décrire une scène que vous rêveriez voir à l'écran ?

3/16/ Que pensez-vous de la représentation des désirs « féminins » au cinéma ?

Avez-vous en tête des exemples de films qui vous ont marquée ?

4/1/ Au niveau créatif

4/1/1 Avez-vous déjà eu la sensation de vous autocensurer ?

Si oui, pourquoi et à quelle occasion ?

4/1/2/ Avez-vous déjà écrit où réalisé un autoportrait ?

Si oui, pouvez-vous me donner le titre de votre film ?

4/1/3/ Etes-vous en accord avec l'idée que votre imaginaire puisse être colonisé/ formaté?

4/1/4/ Comment prenez-vous soin de votre imaginaire ?

4/2 Ton/ tes personnage.s

4/2/1/ Lorsque vous créez un personnage, comment vous positionnez-vous par rapport à lui ?

(prenez-vous de la distance, ou avez-vous tendance à vous projeter en lui)

Quel regard portez-vous sur lui ? Est-ce que les désirs de votre personnage peuvent être proche des vôtres ?

4/2/2/ Il y-a-t-il un personnage « féminin » que vous aimeriez créer où voir à l'écran ?

Et si oui, seriez-vous d'accord de la décrire brièvement ?

4/2/3/ Pouvez-vous imaginer une scène dans laquelle ce personnage pourrait laisser exprimer ses désirs (au sens large) et seriez-vous d'accord de la raconter brièvement ?

4/2/4/ Si vous deviez écrire maintenant le personnage d'une jeune fille, à quoi rêverait-il ?

4/2/5/ Pensez-vous que vos personnages soient actifs et désirants ?

4/3/ La sexualité

4/3/1/ D'après vous, une femme artiste (scénariste, réalisatrice...) peut-elle tirer du plaisir à représenter un corps féminin comme un « objet sexuel » ?

4/3/2/ D'après vous, une spectatrice peut-elle tirer du plaisir à voir un corps féminin comme un « objet sexuel » ?

4/3/3/ D'après vous, dans un film, le sexe doit-il être excitant ?

4/3/4/ « On peut mettre en sexe sans mettre à nu », que pensez-vous de ça ?

4/3/5/ Pensez-vous qu'une scène de sexe puisse avoir une valeur « pédagogique » ?

Si oui, comment ?

4/3/6/ Pensez-vous que les scènes de sexes existent parce qu'on a des pulsions sexuelles et du désir ?

4/3/7/ Pensez-vous que les scènes de sexes racontent quelque chose sur la société et qui on est ?

Si vous avez un exemple de scène seriez-vous d'accord de la raconter ?

4/3/8/ Avez-vous, dans l'un ou plusieurs de vos scénarios ou films, un acte sexuel explicite ?
Celui-ci met-il en scène une personne nue sexualisée (sensualité des poses, exposition des organes génitaux, performativité de l'être sexuel) ?

Si oui, quelle est cette scène ?

Quels ont été vos choix de mise en scène (découpage) ?

Cette scène relève-t-elle d'une nudité sexualisée ou asexuelle ?

4/3/9/ Pensez-vous qu'on puisse mettre en scène un corps sexualisé pour critiquer les stéréotypes sexistes et racistes ?

Si oui, avez-vous un exemple (d'une scène de film où d'une scène de vos films ?)

4/3/10/ Si vous créez une héroïne, à quel moment vous posez-vous la question de sa sexualité et de comment représenter celle-ci ?

Pouvez-vous me parler des questions qui vous viennent à l'esprit ? Comment parleriez-vous de sa sexualité ?

4/3/11/ Comment appréhendez-vous le tournage des scènes de sexes ?

4/3/12/ A chaque scène de sexe que vous tournez, vous demandez-vous quelle est l'intention de la scène ?

Si oui pourquoi/ comment ?

Comment mettre en images une scène "Female Gaze" selon vous ? Avez-vous un exemple ?

4/3/13/ Si vous deviez mettre en scène où écrire une première fois, qu'est-ce qui aujourd'hui vous semblerait essentiel à la scène ? (en terme de contenu aussi bien qu'en terme de « mise en place »)

4/3/14/ Que pensez-vous des coachs d'intimités qui ont vu le jour depuis *MeToo* aux Etats-Unis ?

4/3/15/ Que pensez-vous du script sexuel qui assigne une femme au rôle passif de susciter le désir d'un homme ?

4/3/16/ Que pensez-vous de la représentation des désirs des personnages de femmes de plus de cinquante ans ?

4/3/17/ Exprimez-vous vos désirs à travers vos scénarios/ vos films ?

4/3/18/ Avez-vous un scénario (ou une scène) jamais sorti de votre tiroir ?

Si oui, il y a-t-il une raison en particulier qui vous a empêché ou donné le sentiment que vous ne pouviez pas sortir ce scénario ou cette scène ?

Pouvez-vous me la raconter ?

4/3/19/ Question plus personnelle : avez-vous le souvenir de votre premier fantasme et accepteriez-vous de le partager ?

Si vous vous en souvenez, avez-vous déjà trouvé des œuvres audiovisuelles à la hauteur de ces images mentales ?

4/3/20/ Que pensez-vous de la notion d'hétérosexualité comme régime politique de Monique Wittig (« La pensée Straight¹¹⁹ ») ?

4/3/21/ Positionnez-vous votre travail dans une démarche politique ?

Si oui, pouvez-vous développer ?

Si non, pouvez-vous développer ?

4/3/22/ Eprouvez-vous le désir de créer d'autres représentations qui engendraient le « trouble¹²⁰ » ?

Si oui, lesquelles ?

5/ Au niveau collectif

5/1/ Faites-vous partie de collectifs féministes ?

Si oui lesquels ?

Et si oui que vous ont-t-ils apportés ?

En quoi ces collectifs pourraient s'améliorer ?

Que pensez-vous des collectifs intergénérationnels ?

5/2/ Envisagez-vous un changement des représentations des désirs « féminins » ?

Si oui, comment sera ce changement ?

6/ Sur un terrain plus polémique...

6/1/ Pensez-vous qu'il existe une place pour des désirs « féminins » aujourd'hui ?

6/2/ Que pensez-vous de la séparation entre « l'homme et l'artiste » ?

7/ Pensez-vous pouvoir me faire part d'autres réflexions pouvant m'aider dans ma recherche sur les représentations des désirs et des sexualités féminines au cinéma et en série ?

¹¹⁹ Le terme « pensée straight » (nom de l'ouvrage de Monique Wittig) désigne, par extension, un système politique. L'hétérosexualité en tant que système politique (Wittig, 1978) désigne un fonctionnement social basé sur la répartition binaire des êtres humains en classes de sexes (femmes et hommes) selon des critères biologiques et l'utilisation des organes génitaux (mâles et femelles) comme marqueurs de l'identité sexuelle. À ces deux sexes sont attribués deux genres (féminin et masculin), auxquels correspondent des caractéristiques (la douceur ou la force, l'intuition ou la raison, la tempérance ou l'initiative par exemple), des rôles sociaux (division socio-sexuelle du travail, répartition des tâches domestiques, appropriation des fonctions directives par la classe des hommes), une orientation sexuelle (l'attrance pour le sexe opposé) et un destin (être une mère ou un père et fournir des citoyens à la nation).

¹²⁰ Judith Butler (trad. Cynthia Kraus), *Trouble dans le genre*. Le féminisme et la subversion de l'identité [« Gender Trouble »], Paris, La Découverte, 2005, 284 p. *Trouble dans le genre* est un essai philosophique de Judith Butler qui a eu beaucoup d'influence sur le féminisme et la théorie queer. « Le sous-titre original l'indique clairement : il s'agit de penser ensemble le « féminisme » et la « subversion de l'identité ».

Entretien avec Marie Mandy

Sarah CJ : Peux-tu te présenter ?

Marie Mandy : Je me présente comme artiste. Toute ma vie est dédiée à donner de l'espace et de la place à ma création artistique en rapport avec ce que je perçois du monde et ce qui nous arrive tous les jours. Ce n'est pas une posture arrogante, c'est un travail pour moi d'être artiste, presque artisan. C'est tous les jours remettre sur le chantier des choses qui sont en cours et se requestionner en permanence. Être dans le doute. Ça représente une vie quotidienne parce qu'on passe beaucoup de temps à prendre des notes. Tout le temps, à noter des traces d'idées qu'on a, faire des photos qui sont des repérages ou qui sont comme un mood-board de choses auquel on va avoir besoin plus tard et qui donne des idées. Pour moi, c'est une vocation, être artiste.

Je suis en train de faire un film sur la vocation de femmes qui veulent rentrer dans l'église parce qu'elles se prétendent appelées par le Christ. Ce sujet m'intéresse parce que justement, je le mets en rapport avec la vocation artistique : c'est quelque chose de plus fort que moi qui m'emporte et aussi me pèse parfois. C'est un poids qui détermine ma vie d'une certaine manière.

Mais je suis la somme de mes expériences. Je suis une artiste femme mais pas que. Je suis aussi humaine et j'ai vécu en Afrique. Il y a aussi mon environnement social. Tout nous détermine.

J'ai 59 ans.

Sarah CJ : Qu'est-ce qui te plaît dans l'idée de faire des films ?

Marie Mandy : Ce qui me plaît le plus, c'est de me poser des questions et de répondre à ces questions à travers les films.

Assez souvent il m'est arrivé de me dire « *tiens, je vais faire un film sur tel sujet* », en documentaire. Les gens me demandaient mais pourquoi tu veux faire un film sur ça? Et moi-même je me disais « *oui c'est vrai, c'est bizarre mais pourquoi?* ». Et en fait, je ne savais pas mais quand je terminais le film, je voyais que c'était pour répondre à une question qui était importante pour moi. Et bien sûr parce que cette question est importante pour moi, je la rends universelle.

Sarah CJ : tu veux dire que ce n'est pas que pour toi ?

Marie Mandy : C'est toujours pour partager une vision du monde, un regard et des interrogations.

Ce qui me plaît le plus, c'est quand j'ai des retours de personnes qui ont vraiment été touchées en profondeur par un film. J'associe ça à quand je vais au cinéma ou que je lis un livre. Parfois, ça me bouleverse vraiment fort. Cela peut même parfois changer mon regard sur des choses.

Et j'ai eu de la chance que cela m'arrive quelque fois avec notamment le film que j'ai fait sur le cancer du sein : beaucoup de femmes m'ont envoyé des messages pour me dire à quel point cela parlait d'elles. Le titre est : *Mes deux seins, journal d'une guérison*.

J'ai fait un autre documentaire qui s'appelle *Voir Sans les Yeux* qui est un documentaire sur la vision mentale des aveugles et là aussi, j'ai eu des aveugles qui sont venus me trouver en me disant : « *votre film, il dit ce que je pense mais que je n'arrive pas à me formuler moi-même.* »

Sarah CJ : C'est génial.

Marie Mandy : Oui, c'est génial parce que là, tu te dis que c'est un cadeau du ciel. Tu te dis au moins, il y a ce film, même si c'est pour une personne. Tu vois ?

J'ai encore eu une autre expérience comme ça avec un film que j'ai fait qui s'appelle *Mes parents sont gays et ce n'est pas triste* et qui donnait la parole à des adolescents élevés dans des familles homoparentales. Un jour, je vais dans un débat avec des jeunes adultes et il y a type de 22 ans qui à un moment me donné me dit : « *écoutez, il faut que je vous dise mais moi j'ai vu ce film quand j'avais 15 ans à la télé et il a changé ma vie parce que moi comme, j'étais pédé, je pensais que je n'aurais jamais d'enfants et je trouvais ça affreux. Je n'arrivais pas à m'assumer et le dire à mes parents à cause de ça. Et quand j'ai vu votre film, j'ai compris qu'on pouvait avoir des enfants en étant homosexuel.* »

C'est pour ça que je fais des films : pour arriver à peut-être partager avec quelques spectateurs la possibilité d'évoluer. Et les films sont aussi le reflet de mon évolution car moi aussi ils me font évoluer.

Sarah CJ : En quoi le fait d'être assignée « femme » a influencé ton parcours ?

Marie Mandy : C'est difficile de répondre à ça de manière stricte parce que tout ce que je suis a influencé mon parcours. Le fait que je sois une femme, le fait que je suis née en Afrique, le fait que j'ai grandi dans une famille nombreuse, le fait que j'avais des parents qui avaient certaines convictions.

Je ne peux pas juste pointer ça. Mais après, je peux dire que le fait que je sois une femme m'a obligée à me questionner : j'ai appris le cinéma dans une école de cinéma que à travers le regard de films faits par des hommes. Il y a 35 ans, sur tous les cours qui m'ont été donnés, c'était un corpus masculin et d'ailleurs il n'y avait pas de femmes professeurs. Je ne m'étais pas questionnée là-dessus, à l'époque, cela me paraissait normal. Tu vois ?

Sarah CJ : Oui

Marie Mandy : Ce n'est que petit-à-petit que j'ai commencé à déconstruire ce *process* en me disant que ce n'était pas normal. Et donc je me suis demandée quel était le regard dont j'avais été privée? En quoi le fait d'avoir appris de ces films issus d'une culture patriarcale ou en tout cas masculine a forgé mon regard différemment? Comment aurait été mon regard si je n'avais pas fait cet apprentissage là? Et donc je me suis rééduquée le regard parce que j'étais une femme et que je voulais à un moment donné pouvoir revendiquer que mon expression était réfléchie aussi en tant que femme et pas le fruit du hasard.

Sarah CJ : Moi aussi, j'ai dû attendre de sortir des bancs de l'école pour découvrir toutes les pionnières du cinéma et un corpus de femmes réalisatrices. Cela a été une démarche personnelle, un besoin.

Sarah CJ : Te considères-tu comme une femme « active et/ou désirante » ?

Marie Mandy : Oui, carrément ! Bien sur ! Très active et très désirante.

Sarah CJ : Mais tu sais, cette question est intéressante, certaines personnes m'ont dit par exemple « *avant j'étais active et pas désirante et maintenant je suis les deux* ».

Sarah CJ : Te considères-tu comme féministe ?... Je pense que c'est évident.

Marie Mandy : Oui. Oui.

Sur la question désirante, j'ai fait un film, que tu as vu qui s'appelle *Filmer le désir*.

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : Pour moi, c'est le désir de créer. Car le désir n'est pas qu'érotique.

Sarah CJ : On est d'accord, dans ma question, je parlais de désir au sens large.

Marie Mandy : Pour moi, il y'a vraiment un désir de filmer !

Sarah CJ : D'ailleurs, ton film je l'ai découvert dans ma recherche de modèles féminins aussi et de modèles de réalisatrices et j'ai adoré rencontrer toutes ces femmes qu'on doit faire l'effort d'aller chercher nous-mêmes.

Marie Mandy : Le film t'a appris des choses ?

Sarah CJ : Oui, bien sûr. Toutes ces réalisatrices que tu as rencontrées ont un regard singulier sur la question. Ça donne envie. Tu l'as tourné en 2003 le film ?

Marie Mandy : Il est sorti en 2001.

Sarah CJ : D'accord. Et du coup, tu l'as tourné sur combien de temps ? Comment cela s'est passé ? Quelle a été ta manière de procéder ?

Marie Mandy : J'ai travaillé avec des documentalistes et on a fait une énorme sélection de films de femmes et on a cherché celles qui traitaient de la question du désir spécifiquement et du rapport au corps. Si tu veux, je t'enverrai un dossier que je viens d'écrire où j'explique tout ça. Je vais faire la suite qui s'appelle *Le désir de filmer* c'est une série documentaire en plusieurs épisodes.

Sarah CJ : Génial.

Marie Mandy : Si tu veux, moi quand j'ai fait ce film il y a 20 ans on m'a dit « *ouais ça va, ne la ramène pas, ce n'est pas vrai que les femmes font des films différemment que les hommes.* » Et en fait moi j'étais persuadée que oui sauf qu'il fallait que je le prouve et je me demandais comment le prouver? Parce qu'il y a des mecs qui font des films très féminins, des femmes qui font des films pas du tout genrés. Et donc je me suis dit qu'en partant du corps et de la manière dont les femmes filmaient le corps, le désir, la sexualité, la sensualité des choses vont se révéler et j'ai fait cette hypothèse. Après, j'ai cherché des réalisatrices qui avaient traité cette question. Je les ai rencontrées et j'ai fait des interviews.

Sarah CJ : C'est hyper intéressant. Mon postulat de départ à moi, c'est la lecture d'un livre *Le corps des femmes, la bataille de l'intime* de Camille Froidevaux-Metterie. Elle considère que nous sommes dans une quatrième vague féministe qui serait la bataille de l'intime avec une réappropriation des femmes de leurs corps.

Je trouve ça intéressant parce qu'elle aborde tous les sujets liés au corps. Je me questionnais sur ces sujets et me demandais si les sujets les plus polémiques n'étaient pas, justement, liés au corps des femmes.

Mais je t'avoue que quand j'ai revu ton film je me suis demandée avec quoi on venait... C'est comme si... Il y avait un travail qui était toujours à refaire.

Marie Mandy : Oui, on est bien d'accord, c'est chiant!

Sarah CJ : Oui, c'était il y a 20 ans que tu as eu tous ces raisonnements et questionnements.

Marie Mandy : Tu as vu ce bouquin de Roxane Gay ?

Sarah CJ : Ah, elle est américaine et fait des *talks shows*.

Marie Mandy : Oui, son livre s'appelle *Bad feminist* et elle considère que c'est ça, la quatrième vague, le *Bad Feminism*. Ce qui est intéressant c'est qu'elle dit « on peut être féministe et adorer les hommes, adorer faire des pipes, adorer se maquiller pour être séduite et être quand même féministe ».

Sarah CJ : C'est un peu le *Pop Feminisme*.

Marie Mandy : Voilà, c'est l'équivalent du *Pop Feminisme* mais je trouve ça assez intéressant parce que le truc de dire qu'une féministe c'est une lesbienne féministe mal baisée, c'est fini quoi!

Sarah CJ : Oui je suis d'accord mais je trouve ça intéressant cette quatrième vague féministe qui serait une réappropriation des femmes de leurs corps. Il y a un truc qui a changé quand même dans les mentalités. Parce que les questions féministes sont sorties de la sphère purement féministe!

Marie Mandy : Oui, oui en plus!

Sarah CJ : Et qu'il y a des collectifs par exemple comme *Elles Font des Films* qui ont vu le jour depuis 2017. Moi avant qu'il y ai un collectif comme celui-là, je ne rencontrais pas des réalisatrices de façon régulière. Aujourd'hui, elles se fédèrent et c'est clairement grâce à *MeToo*.

Marie Mandy : Oui, c'est sûr et aussi tu vois le fait de créer plutôt de la sororité plutôt que de la compétition entre nous.

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : On peut absolument se serrer les coudes, cela ne va pas nous empêcher ni l'une ni l'autres de faire des films. Tu vois ?

Sarah CJ : Oui. Tu sais, il y a une des questions de mon questionnaire qui est « *qu'est-ce que vous ne supportez plus chez les personnages féminins* » et bien beaucoup de réalisatrices m'ont répondues qu'elles ne supportaient plus la représentation à l'écran de la compétition entre femmes.

Marie Mandy : C'est vrai qu'on a pas envie de voir ça. D'ailleurs, un certain nombre de festivals de films de femmes se sont voulus non compétitifs exprès. Après, on les a poussés à devenir compétitifs.

Sarah CJ : Est-ce qu'il y'a eu des paliers dans l'enclenchement de ton engagement ?

Marie Mandy : Pour moi, l'élément fondateur de mon engagement est venu de la question d'un journaliste. J'ai réalisé quand j'avais une trentaine d'années un premier long-métrage de fiction dans lequel il y avait pas mal de scènes d'amour et j'avais essayé de filmer ces scènes d'amour de façon très différente de ce qu'on voit d'habitude dans les films. Justement, je ne voulais pas reproduire cette vision habituelle du sexe à l'écran. Et un journaliste me dit « *on voit que c'est un film fait par une femme* ». Et là, je le regarde et je me dis que je n'ai pas pensé faire un film comme une femme, je voulais juste être moi et il me dit ça alors pourquoi? Et ça a été le point de départ de *Filmer le désir*.

« Puisque je ne peux pas répondre à cette question, je vais demander à d'autres réalisatrices ».

Sarah CJ : Et comment s'appelle ton long-métrage de fiction ?

Marie Mandy : *Pardon, Cupidon*, mais c'est juste un premier film. Je le trouve moyennement réussi.

Sarah CJ : As-tu déjà été la cible de reproches concernant ton enclin à proposer un regard différent sur le genre? As-tu un exemple de circonstance?

Marie Mandy : Je réfléchis parce que c'est très difficile de te répondre. On me reproche de faire des films militants. On me dit aussi que mes dossiers sont militants. Et donc c'est considéré comme une critique.

Mais est-ce que ça touche au regard que je propose sur le genre?

Sarah CJ : Je pense pour moi, que c'est un peu lié. Tu proposes ton regard et pour certaines personnes par exemple, il est « trop » féministe.

Marie Mandy : Oui souvent. Après, ce qui est très difficile et auquel j'ai souvent été confrontée mais ça rejoint après la question de la censure. C'est que j'ai remarqué que dans mon parcours en général (j'ai faits 35 documentaires) les films qui traitent de sujets totalement féminins ont toujours été très difficile à financer. Je trouve quand même que ce n'est pas un hasard.

Sarah CJ : Non.

Marie Mandy : Je te donne un exemple : il y a une dizaine d'années quand sont apparues les premières femmes SDF dans la rue, j'étais touchée par ces femmes qui étaient dehors et la violence à laquelle elles étaient exposées, la manière dont elles devaient continuer à gérer leur image d'elles-mêmes. Il y avait vraiment un truc spécifique aux femmes dans la rue et donc, j'ai écrit un projet sur les femmes SDF que j'ai proposé à France Télévision et on m'a tout de suite dit : « on a déjà fait les SDF ». Je leur ai dit que je ne parlais pas des SDF mais des femmes SDF, j'ai dit que je voulais faire un film sur l'image de soi, de la femme SDF. Comment fait-elle avec ses règles, comment fait-elle avec la sexualité dans la rue, comment se regarde-t-elle dans un miroir? Qu'est-ce qu'il se passe pour elle?

Mais ça ne les intéressait pas, c'était un non catégorique. Tu vois?

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : Et donc mes films ont été essentiellement financés par la télévision. Elle traite de sujets mais pour elle (la télévision), traiter d'un sujet de femme, n'est pas un sujet. Parce que soi-disant, ils veulent être universel. Mais si c'est un sujet d'homme, alors, c'est un sujet bien sûr! Et c'est très compliqué d'être confrontée à ça.

T'as des sujets avec plein de témoignages d'hommes : scientifiques, experts, ect et personne ne s'émeut qu'il n'y ait pas de femmes dedans!

Sarah CJ : Oui et puis le masculin, c'est le neutre, on ne se pose même pas la question!

Marie Mandy : Voilà! Et éventuellement la chaîne dira peut-être, mettez une femme. Mais si tu as envie de proposer un documentaire avec que des femmes qui sont toutes expertes et scientifiques, on va te dire que ce n'est pas possible, qu'il faut mettre des mecs.

Je vais te donner un exemple : quand j'ai fait *Filmer le désir*, j'ai fait un choix politique de prendre une équipe exclusivement de femmes, un peu comme *Portrait de la jeune fille en feu*, toutes mes cheffes de postes étaient des femmes et on m'a dit « *mais enfin, tout le monde va penser que tu arrives avec une équipe de lesbiennes* ». C'est dingue, une équipe de mecs, ce n'est pas une équipe de pédés quoi!

Sarah CJ : Mais non, c'est ça!

Marie Mandy : Il faut quand même toujours se justifier.

Sarah CJ : Oui. J'ai de ça dans mon parcours aussi.

Marie Mandy : Oui et le problème quand tu exposes cette question on te dit tout de suite « *oui mais ça va, tu dis ça parce que ton film n'a pas été retenu! Tu joues, la victime!* »

Sarah CJ : Oui. C'est l'argument de la qualité et ça coince.

Marie Mandy : Oui, ça n'a rien d'original, tout le monde doit te raconter ça dans tes interviews.

Sarah CJ : Non, non, pas toutes. C'est vraiment celles qui me disent défendre des sujets féministes et/ ou très « féminin » qui ont plus de mal.

Marie Mandy : Donc il y'a une vraie constante?

Sarah CJ : Oui. Et c'est systémique, il n'y a rien à faire. Les réactions épidermiques que tu as eue en commission, c'est ça.

Si je peux me permettre une petite anecdote : j'avais proposé un court-métrage de vieille femme vampire dans une maison de retraite. Le projet est quasi passé au premier dépôt. Le scénario avait plu, il lui manquait une voix. Et la fois d'après en commission une scène de mon scénario a suscité le débat. J'imaginai un film très stylisé, en noir et blanc et dans cette scène ma vieille vampire, Olga, gobait le tampon usagé d'une infirmière parce qu'elle ne voulait pas tuer pour se nourrir. Et alors là, on m'a dit que c'était ultra-violent ce à quoi j'ai répondu que *Games of Thrones*, était beaucoup plus violent. On a du viol, de l'inceste, des décapitations sanguinolentes et ça c'était juste un petit tampon. Elle aurait pu s'en faire une tisane aussi je leur ai dit.

Mais maintenant, dans mon parcours, j'ai compris que cette séquence ne prenait qu'une ligne dans mon scénario et qu'il faut commencer à enlever ce genre de choses. Penser stratégique.

Marie Mandy : Oui, tu as raison. Moi j'ai des exemples incroyables dans les femmes que j'ai rencontré pour mon documentaire. L'une d'entre elles, par exemple m'a raconté qu'à un moment donné elle voulait filmer un tampon ensanglanté et le chef op a refusé de le filmer!

Sarah CJ : Ah oui, d'accord...

Marie Mandy : Tu vois, donc c'est récurrent. À propos de tampon, si cela t'intéresse, je peux t'envoyer les images d'une femme qui a photographié des tampons ensanglantés et on dirait que c'est des fleurs. Tu as déjà vu cette collection? Ça t'intéresse?

Sarah CJ : Oui, bien sûr.

Marie Mandy : C'était exposé dans le musée de la photographie à Lausanne. C'est intéressant de montrer ça pour dire qu'on peut regarder ces choses autrement.

Mais tu as raison, il faut enlever ces phrases. En fait, il faut avancer masquée, c'est affreux.

Sarah CJ : Est-ce qu'on t'a déjà reproché d'avoir de l'ambition?

Marie Mandy : Oui, tout le temps. Mais je ne sais pas si c'est juste parce que je suis une femme mais je suis une femme ambitieuse et que j'essaye de faire des films ambitieux.

Par rapport à ça, ma stratégie c'est de trouver des producteurs qui ne sont pas gênés par ça. Et ça a vraiment fait partie de mes critères de choix de producteurs. J'ai travaillé avec beaucoup de producteurs dans ma vie. Certains avec qui j'ai eu de longues relations presque comme des relations maritales tellement c'était long.

Sarah CJ : Est-ce qu'on t'a déjà dit que ton féminisme était opportuniste? Que penses-tu de ça?

Marie Mandy : Non jamais ou en tout cas je ne l'ai jamais perçu comme ça.

Sarah CJ : Ça, c'est un truc qui est là depuis 2017. J'ai plusieurs personnes qui m'ont dit qu'en commission on leur avait dit qu'elles surfaient sur la vague.

Marie Mandy : Ah oui, mais peut-être que ce sont des plus jeunes ?

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : Moi ça fait 30 ou 40 ans que je fais ça. C'est difficile de dire que c'est opportuniste.

Sarah CJ : Evidemment.

Sarah CJ : Rencontres-tu du sexisme dans ta profession ?

Marie Mandy : Je me souviens que quand je suis arrivée en France il y'a 25 ans et que j'ai commencé à avoir des rendez-vous dans les chaînes de télé, j'ai été étonnée de voir que le regard des mecs se posaient sur mes seins. Je n'avais pas vécu ça en Belgique avant. Je me suis dit tiens, c'est bizarre cette manière de me regarder!

Sarah CJ : Plus haut les yeux!

Marie Mandy : Bah oui, remonte la caméra s'il vous plaît!

Un haut placé de la RTBF à un jour dit à mon producteur « *Ah encore un film de cette lesbienne* » en parlant de moi. Tu te dis comment on est définis quoi !

Et je suppose que quand on me dit que je suis militante, c'est du sexisme.

Sarah CJ : T'es-tu déjà sentie attaquée sur la question du sexisme dans ton travail et sur le regard que tu voulais porter dessus? Et ressens-tu que des changements ont eu lieu depuis l'affaire Weinstein et le mouvement MeToo en 2017?

Marie Mandy : Ce mouvement collectif m'a donné plus de courage encore. Osez affirmer des opinions.

Mais ce qui est compliqué car je fais beaucoup de sujets de femmes ces dernières années. Si je fais une référence à *MeToo* dans mon dossier (ce qui me paraît logique car il y'a des filiations de mouvements) les producteurs me disent d'enlever ça tout de suite ça saoule les lecteurs. On ne sait jamais très bien ce qui va être utilisé contre nous ou qui va nous servir. Tout est tout le temps récupéré.

Sarah CJ : T'est-il déjà arrivé de ressentir de l'appréhension à défendre tes projets en public ?

Si les chiffres disent que les femmes sont moins disposées à défendre leurs projets, cela te parle ?

Marie Mandy : Je n'ai pas d'appréhension à défendre mes projets en public. Je ne trouve ça jamais facile parce que je n'aime pas tellement prendre la parole mais je le fais depuis tellement longtemps que je suis habituée.

Parfois, je me sens très exposée quand je le fais surtout si j'ai un public ou un jury très masculin.

J'ai appris à ne pas m'auto-dénigrée parce que je trouve que spontanément beaucoup de femmes ont tendance à se rabaisser, à minimiser leurs qualités. Dire des choses comme : « *oui, c'est un petit film* » croyant que ce serait ça qui ferait passer la chose sans doute.

Moi je fais un vrai travail de me positionner en force.

Je ne sais pas si les femmes sont moins disposées à défendre leurs projets.

Sarah CJ : As-tu déjà éprouvé le sentiment de te cogner au *plafond de verre* ? Si oui, peux-tu citer un exemple ?

Marie Mandy : Oui, oui. Je n'ai pas la reconnaissance que je devrais avoir avec la carrière que j'ai faite. Mais c'est très difficile de savoir si c'est parce que je suis une femme ou si c'est juste parce que mon travail n'intéresse que moyennement les gens qui décident qui doit être reconnu. Je ne sais plus dans quelle circonstance la communauté française avait mis le travail de certains réalisateurs en avant.

Sarah CJ : Tu aurais dû en faire partie avec le nombre de films que tu as fait.

Marie Mandy : Est-ce que c'est le *plafond de verre*? C'est difficile de savoir.

Sarah CJ : C'est Géraldine Doignon qui avait lancé la photo. En réponse à cette photo et c'est comme ça que le collectif *Elles Font des Films* est né.

Marie Mandy : Oui, c'est cette fois-là, j'aurais dû y être par rapport au nombre de films que j'ai fait. Avec l'âge que j'ai, j'aurais dû être avec les mecs dans la première série.

Après tu vois, je fais des films sur des sujets marginaux. Par exemple : *La vision mentale des aveugles*, c'est considéré comme un sujet très marginal.

Ce qui m'intéresse, c'est la différence et ce qui relie mes films entre eux c'est qu'ils parlent de la question d'exister par soi-même et se réaliser en tant qu'être humain. Donc, ça passe beaucoup par la question de la différence parce que dès que t'es un peu différent, c'est un peu compliqué. Si tu es handicapé, si tu es gay, si tu es une femme, ect...

Sarah CJ : T'est-il déjà arrivé de rencontrer un obstacle devant un jury subsidiant en réponse au propos d'une scène que tu avais écrite et que tu estimais féministe ou remettant en cause les rapports de genre? As-tu des exemples?

Marie Mandy : Ma vision du monde est empruntée de grilles de lectures que j'ai accumulées au fil des années. J'ai donc un certain nombre de convictions qui ne rencontre pas le sentiment de la majorité et souvent, je suis confrontée dans les commissions à des lecteurs qui sont trop heurtés

par ce que je propose. Parce que ce n'est pas possible pour eux d'accepter ça, parce que c'est intenable. Mais ce n'est pas seulement lié à des questions féminines, c'est lié à des questions de rapport au monde.

Mais c'est peut-être parce que je suis une femme que je pousse ces points de vue-là.

Sarah CJ : Ça rejoint ce que tu viens de dire. Les projets plus marginaux incluent, sans doute, les sujets féministes ou les sujets dit plus « féminins* ».

Marie Mandy : J'ai un rapport très émotionnel au monde. Je suis une intuitive si tu veux, donc je travaille beaucoup à partir de mes perceptions. Que je ne partage pas comme des vérités puisqu'elles sont miennes mais qui sont souvent des postulats. Et ça c'est parfois inacceptable pour les gens. Ils se disent que ce n'est pas possible de partir d'un point de vue comme ça.

Sarah CJ : Tu as un exemple? De sujets pour lesquels ça a été particulièrement difficile. Tu m'as parlée de ces femmes SDF. Tu as un autre exemple?

Marie Mandy : Oui, je suis en train de préparer un documentaire sur le stress en lien avec les neurosciences. Avec une approche qui montre que nous sommes des animaux complètement inadaptés au monde dans lequel on vit et plein de gens ne peuvent pas entendre ça. Le film a fini par avoir des aides et est en train de s'écrire mais il a eu du mal à passer certaines portes. Je travaille sur des points de vue assez spécifiques.

Sarah CJ : Oui et puis certaines personnes n'aiment pas être bousculées dans leurs croyances.

Marie Mandy : Mes sujets sont bousculant, toujours.

Un autre exemple : je viens de finir un documentaire sur la nouvelle génération d'humoristes femmes en France et en Belgique. Ce sont des trentenaires, des femmes qui en balancent qui parlent beaucoup du corps, de la sexualité et elles sont très crues.

Sarah CJ : Un peu comme Blanche Gardin ?

Marie Mandy : Elle, c'est la reine, je parle des Blanche Gardin de demain.

La RTBF a pris le film tout de suite, je n'ai pas eu de problèmes mais en France, je n'ai pas trouvé de chaîne nationale. C'est hallucinant on me dit : « *met quand même un mec dans le film* ». On m'a dit : « *pourquoi avoir un point de vue aussi féministe ?* »

Et certaines humoristes m'ont dit : « *moi, je ne veux pas être dans un film où il n'y a que des femmes* ».

Sarah CJ : Elles ont peur d'être étiquetées en fait.

Marie Mandy : Voilà, on voit bien qu'aujourd'hui en 2020, ça reste compliqué. C'est pourtant séduisant un film sur le nouveau féminisme à travers l'humour.

Sarah CJ : Oui, c'est super !

Marie Mandy : Et bien non, très difficile à vendre.

Sarah CJ : Elles ont sans doute la sensation d'avoir dû galérer pour arriver là où elles en sont et elles ont peur du stigmatisme « féministe » qui les relèguerait à une catégorie.

Marie Mandy : C'est quand même terrible parce que l'humour qu'elles font est un acte féministe. Refuser de le revendiquer est quand même bizarre.

Sarah CJ : C'est paradoxal mais il y'en a plein qui on se raisonnement là.

Marie Mandy : Dans *Filmer le Désir*, il y en a plein qui n'ont pas voulu figurer dans le film. Certaines me disaient : « non, non moi je suis réalisateur! ». Je disais non tu es réalisatrice. Elles me disaient « non, non, je suis réalisateur! ».

Sarah CJ : « Je suis là au mérite, oui »...

Sarah CJ : Que penses-tu des quotas ?

Marie Mandy : Je suis à 100 % en faveur des quotas. On voit bien dans l'histoire que c'est que quand il y'a des quotas que les choses changent.

Sarah CJ : Oui. On voit bien avec les femmes en politique. C'est quand il y'a eu des quotas de 30% qu'elles sont entrées en politiques.

Marie Mandy : Donc point. J'ai envie de dire !

Sarah CJ : Avec *Elles Font des Films* nous plançons sur des incitants financiers.

Marie Mandy : Oui c'est bien parce que ça englobe tout le monde donc si un mec veut engager plus de femmes et avoir plus d'argent, il le peut.

Sarah CJ : Et puis si c'est une nouvelle enveloppe, ça ne stress personne.

Sarah CJ : Penses-tu que les thématiques suivantes soient suffisamment représentées au cinéma?

Et si oui, de quelle façon? :

- Le consentement
- Le viol
- La zone grise
- La jouissance « féminine »
- La masturbation « féminine »
- La ménopause
- Les règles
- Le désir ou non désir d'enfants
- La maternité/ la mère
- La première fois
- L'impact de l'espace publique sur les corps « Autres »
- Le vieillissement féminin
- La Prostitution
- Violences faites aux femmes

- L'amour entre femmes

Parmi ces thématiques, certaines te touchent-elles plus que d'autres? Peux-tu développer?

Marie Mandy : Il te manque la castration.

Sarah CJ : Ah oui ! Je rajoute ! Très gros morceau!

Marie Mandy : Pour moi, la castration, c'est le dernier tabou. Tu peux à peu près tout montrer mais si tu fais une scène de castration, tu n'obtiens rien! Il y a trois ou quatre films dans l'histoire du cinéma qui montrent des castrations et ce sont des films qui ont tous été censurés.

Qu'une femme écrive une scène de castration, tu vas voir!

Sarah CJ : Tu sais, ça me fait penser que j'ai fini depuis six ans l'école et que le premier projet de court-métrage que j'ai déposé en commission, il s'appelait *Gisèle et Béatrice*, c'était l'histoire de Georges, un patron harceleur qui se faisait transformer en femme par son employée Béatrice. Elle le violait un petit coup avant mais enfin bref tout c'était une comédie un peu loufoque. Mais que Béatrice fasse disparaître le pénis de son patron par magie, ça, ce n'est pas du tout passé non plus... Du coup ça me parle ce que tu dis. C'est clair qu'on en a pas beaucoup.

Marie Mandy : Il y a Leana Gavani dans *Portée de Nuit*. Il y'a quelques scènes de castrations dans l'histoire du cinéma.

Sarah CJ : Alors, je vois déjà ici l'argument... Est-ce que tu as beaucoup de scènes de d'ablations du Clitoris?

Marie Mandy : Oui mais seulement dans des documentaires.

Sarah CJ : Il y a la *Servante Ecarlate*.

Marie Mandy : Mais pour moi l'inverse de la castration, c'est la scène de viol.

Sarah CJ : Oui, je suis tout à fait d'accord, c'est ce que je me disais aussi.

Marie Mandy : Et des scènes de viol, tu en as des milliers.

Sarah CJ : Oui, la culture du viol est partout.

Marie Mandy : Et comme Iris Brey le dit dans son livre, le viol est toujours érotisé.

Sarah CJ : Oui, tout à fait. Et justement, par rapport à ça, j'ai bien en tête la scène du viol de *Thelma et Louise* où justement, on est dans le point de vue de Thelma. C'est marrant parce que j'ai une question à la fin du questionnaire qui est sur les premiers fantasmes. Et il y'a beaucoup de femmes dont les premiers fantasmes, c'est d'être kidnappée, c'est la culture du viol de notre société et de ses images.

Marie Mandy : Oui après, je pense qu'il faut faire une différence entre le type de fantasmes que peut avoir une femme dans sa vie privée (que ce soit de la pénétration, d'être attachée, kidnappée ou ce qu'elle veut qui fasse partie de sa sexualité) et après ce qu'elle décide de mettre sciemment à l'écran.

Sarah CJ : Beaucoup me disent que leurs premiers fantasmes viennent aussi du cinéma.

Marie Mandy : Sûrement.

Sarah CJ : Et que du coup, il y'a une sorte d'influence de cette culture du viol qui transpire jusque dans l'imaginaire collectif.

Marie Mandy : Mais même le modèle de relations sexuelles ne vient que du cinéma ou de la pornographie. Personne ne regarde des gens faire l'amour avant de commencer à le faire lui-même.

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : Donc d'où il voit des scènes d'amour à part sur des images qui ont été filmées? Tous l'imaginaire de la sexualité ne repose que sur la représentation filmée qu'elle soit artistique ou pornographique. Et donc comme ça a été majoritairement filmé par des hommes jusqu'à il y a très, très peu de temps et bien ce n'est que l'imaginaire masculin qui a nourri les fantasmes de la planète. Ce n'est quand même pas anodin.

Sarah CJ : Et du coup, parmi ces thématiques que je t'ai listées...

Le consentement : c'est rarement représenté.

Le viol est trop souvent représenté en étant érotisé.

La zone grise, je n'ai pas beaucoup vu mais bon c'est une notion très récente.

La jouissance féminine est bien représentée dans les films de femmes mais rarement dans les films d'hommes. Où elle est souvent représentée au service du désir masculin ou comme résultat d'un acte masculin.

La masturbation féminine a commencé à être représentée par des femmes de manière intéressante lorsqu'elle est déplacée du contexte de la sexualité pure. Entre une femme qui se caresse devant un mec qui la regarde et une femme qui se caresse pour elle-même alors qu'il n'y a personne qui la regarde, ça c'est plutôt les femmes qui l'ont fait.

Agnès Varda l'a fait il y'a longtemps.

Il y'a aussi un film fait par Karin Adler *Under the Skin* et la fille se masturbe alors que sa mère est morte. Elle se masturbe pour se reconforter du deuil de sa mère.

Sarah CJ : Ah oui ! Je l'ai vue. C'est intéressant ! Il y'a aussi le film de Camille Ducellier *Sorcières mes sœurs*, il y a un gros plan d'une femme de 80 ans qui se masturbe.

Marie Mandy : Oh oui, ça c'est très fort, c'est même Thérèse Clerc. Et le fait qu'elle le fasse devant la caméra, c'est très fort.

Sarah CJ : C'est sûr.

Marie Mandy : Ce n'est pas une comédienne, c'est un documentaire.

Sarah CJ : Et pour Agnès Varda, tu penses au quel ?

Marie Mandy : J'ai mis un extrait dans mon documentaire elle ne parle de la masturbation en tant que tel mais elle le raconte.

Sarah CJ : Ah oui, elle vient et se met nue pour elle-même dans la chambre. Et pour les autres thématiques ?

Marie Mandy : Alors, la ménopause, j'ai vu beaucoup dans des documentaires mais assez peu dans des fictions. Après ça change.

Sarah CJ : Oui, certains sont moins tabou, comme les règles, ce n'est plus avec le liquide bleu.

Le désir ou non désir d'enfants, c'est pareil, aujourd'hui, on en parle. Beaucoup de femmes ont fait des films avec des mères. On a beaucoup parlé de la maternité.

Sarah CJ : Ce qui est intéressant chez les réalisatrices de fiction que j'ai rencontrées, il y'a un problème avec la thématique de la mère abandonnique ou la « mauvaise mère ». Ça par exemple, c'est un truc qui ne passe pas en commission.

Marie Mandy : Ah oui ?

Sarah CJ : Il y'en a cinq qui me l'ont dit. Géraldine Doignon a fait un court-métrage là-dessus, elle a eu son financement péniblement au troisième dépôt. Geneviève Mersh avait dans un de ses films une mère abandonnique et un spectateur, après la séance est venu lui dire que ça n'existait pas.

Marie Mandy : Alors qu'il y en a. Bien sûr.

J'avais écrit un long-métrage de fictions qui racontait des histoires de mères-filles sur trois générations qui s'appelait *Toutes les mères ont été des filles* et je n'ai jamais vraiment réussi à le monter. Oui...

Sarah CJ : Et c'est lié à quoi tu crois ?

Marie Mandy : Que des femmes à l'écran, une histoire qui ne concernait que des nanas... À mon avis, j'ai superposé un certain nombre d'écueils. Tu vois?

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : En plus une thématique transgénérationnelle psychologique auquel les gens n'arrivaient pas à adhérer. Enfin après c'est difficile de savoir pourquoi.

Sinon le vieillissement féminin, il y a de très beaux films sur les vieilles femmes. Il y'en a eu pas mal.

Pour le moment, il y'a un film français qui s'appelle *Deux* et qui va représenter la France au Oscars. Une histoire de deux vieilles dames qui ont une histoire d'amour secrète ensemble.

C'est un film de mec, écrit par une femme. Et c'est absolument splendide.

C'est comme beaucoup de ces films qui sont écrit par des femmes.

Sarah CJ : Comme *Thelma et Louise*.

Marie Mandy : Oui et comme *Carole* de Todd Haynes et écrit par Patricia Smith. Ces films qui sont réalisés par des mecs et du coup, ils ont une grande popularité.

Sarah CJ : Pour *Thelma et Louise*, l'autrice Callie Khouri avait eu l'Oscar du meilleur scénario en 1991 ça m'avait frappée de découvrir qu'elle avait essayé de trouver les financements pour le réaliser elle-même mais cela n'a pas été possible. Bon elle a été très présente sur le plateau et notamment pour la scène de viol.

Marie Mandy : Oui et si tu regardes tapes *Carole* sur internet, ça a pu se faire parce que le mec a flashé dessus...

La prostitution : il y'a eu beaucoup de films quand même.

Pour les violences conjugales, il y'a eu beaucoup de films anglais qui ont traité de la question de femmes battues. Peut-être moins dans le cinéma français.

Sarah CJ : En série aussi, avec *Big Little Lies*. La boîte de production de Reese Whitherspoon est la première à avoir mis ça à l'écran même.

Marie Mandy : Pour moi, toute l'histoire du monde doit encore être racontée du point de vue des femmes et donc tout est encore à faire! Y compris une guerre, tu peux la raconter du point de vue du vainqueur ou du vaincu. Et pourrait reraconter toute les guerres, non pas du point de vue du héros mais aussi du point de vue des gens que la guerre a détruit.

Un film magnifique que tu connais peut-être qui est *Antonia* de la réalisatrice néerlandaise de Marlène Gorish.

Sarah CJ : Il y a-t-il une ou plusieurs thématiques en dehors des précitées que tu trouves manquante/s au cinéma? La castration du coup.

Marie Mandy : Oui.

Sarah CJ : Dans ta vie de cinéophile, quel est le personnage féminin qui t'a marqué et/ou que tu as désiré prendre comme modèle ?

Marie Mandy : J'adore *Orlando* de Sally Potter. J'adore *Thelma et Louise*, les deux. J'aime aussi Meryl Streep dans *Sur la route de Madison*, c'est quand même une ode à une femme qui a décidé d'aller au bout de quelque chose dans sa vie.

Jeanne Dilmane chez Chantale Akerman. Ce sont de ces personnages qui t'accompagnent, te traversent.

Les personnages de Jeane Campion me marquent, m'accompagnent : Janette Frame ou Ada dans *La leçon de piano*. Des personnages féminins complexes qui sont des femmes libres, qui veulent se réaliser et donc quelque part qui me touchent. En qui je peux ou pas me reconnaître d'ailleurs, peu importe.

Sarah CJ : Visualises-tu des images de scènes de films où le regard féminin d'un personnage « déstabilise » le personnage masculin?

Marie Mandy : J'en ai vu. Mais là ça ne me vient pas comme ça. Tu penserais à quoi toi?

Sarah CJ : Là, ce qui me viendrait c'est la série Netflix *The Queen Gambit*, où on a une joueuse d'échec pro dans les années soixante qui devient l'une des meilleures joueuses mondiales. On la voit gagner et déstabiliser tous ses adversaires. Et là, elle déstabilise par son intelligence. C'était jubilatoire. C'est intéressant de l'avoir mise dans les années soixante, dans un monde d'hommes même si on sait que ça n'a pas existé une joueuse de cet envergure. Peut-être n'ont-elles pas eu la place aussi. C'est intéressant aussi de se dire, comme les autrices de science-fictions

féministes l'ont fait et je pense plus particulièrement à Wallidah Imarisha que pour faire advenir un monde, il faut d'abord pouvoir l'imaginer.

Sarah CJ : As-tu une idée de ce que pourrait être à l'écran une « féminité » dérangeante pour « un spectateur lambda » ?

Marie Mandy : Oui, une amazone, ce que je suis. Tu mets une femme nue qui n'a qu'un sein et les gens sont très dérangés. Pourtant, c'est magnifique aussi quand c'est bien assumé.

Sarah CJ : As-tu vu le film *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho? C'est l'histoire d'une intellectuelle de plus de cinquante ans, au Brésil qui va résister aux pressions d'une agence immobilière qui veut racheter son appartement, vue sur plage, pour en faire un complexe immobilier. Il y a une scène d'amour hétéro entre la protagoniste et un homme plus jeune. Elle est embarrassée car elle n'a qu'un sein. C'est la première fois que je voyais une telle scène au cinéma. Mais la scène est entachée de honte. Aussi, cet homme est un gigolo. Comme si, à chaque fois, pour qu'une femme plus âgée ait une relation avec un homme jeune, il fallait qu'elle paye le prix.

Marie Mandy : Cherche dans l'histoire de l'art des femmes représentées avec un seul sein. C'est ce que je fais, je suis en train de créer un corpus d'images. Il n'y en a pas. Cherche aussi des couples de femmes avec enfant en peinture, ça n'existe pas. Pour les thèmes que tu as repris plus haut, il n'y en a pas. Même de belles femmes vieilles, il n'y en a pas. Et la prostitution est toujours au service des hommes dans les tableaux.

Sarah CJ : Et la prostitution est toujours, comme le viol, érotisée. *Pretty Woman*, c'est l'horreur. Le prince charmant... Voilà.

Marie Mandy : Globalement la vision des femmes a été invisibilisée dans presque tous les domaines de l'art. Là où ça s'est rattrapé le plus, c'est en littérature. Ça coûte moins cher d'écrire que de faire un film. Là où il y'a de l'argent en jeu, laisse tomber, il n'y a pas de femmes. Regarde le marché de l'art, c'est pareil.

Sarah CJ : Si on te dit que le social pénètre le champ de l'art et que celui-ci n'est pas épargné par l'invisibilisation de réalités, qu'en penses-tu?

Marie Mandy : Oui bien sûr.

Sarah CJ : Que penses-tu de l'idée d'une « queerisation » de certaines séries ?

Marie Mandy : Déjà, au tout début des séries, il y a eu *Sex Feet Under*. C'est vrai mais ça vient des USA qui sont beaucoup plus ouverts sur la question de la diversité qu'en Europe.

Sarah CJ : J'ai l'impression aussi que l'arrivée des plateformes comme Netflix ont compris que la diversité pouvait « rapporter ».

Sarah CJ : Crois-tu au fait qu'il puisse exister un *regard féminin* au cinéma ? As-tu des exemples de films *female gaze*?

Marie Mandy : Oui, il y en a plein. Certaines qui le pratiquent en conscience et d'autres en inconscience. C'est intéressant aussi d'apprendre aux femmes à le pratiquer en conscience. Et

même aux hommes qui sortent des écoles de cinéma et qui peuvent se mettre en tant qu'hommes dans la position du *female gaze*. Puisque le *female gaze*, comme tu sais, ne se superpose pas au genre.

Sarah CJ : Oui, je trouve ça bien, que ce ne soit pas *binaire*, c'est ce qui me plaît aussi dans la réactualisation du concept par Iris Brey.

Marie Mandy : Je pense qu'on a besoin, nous les femmes, de plus en plus de films *female gaze*. Car ça veut dire qu'on retrouve notre expérience traduite dans les films et non pas notre expérience telle que vue par les hommes.

Vu à travers ce que peut être un regard de femme.

Sarah CJ : Quand tu dis qu'il y a certaines réalisatrices qui font du *female gaze* de manière inconsciente. Toi quand tu as fait *Filmer le Désir*, est-ce que tu en as rencontrées?

Marie Mandy : Oui beaucoup parce que de manière générale, les artistes ne s'auto-analysent pas. Ils ne font pas de discours sur leur propre travail et donc toutes celles qui ont fait du *female gaze* il y a une vingtaine d'années le faisaient de manière très spontanée. Elles le faisaient parce que c'était le regard qu'elles portaient sur le monde et pas parce qu'elles voulaient faire du *female gaze*. C'est seulement après qu'on a théorisé ça. Je pense par exemple à Agnès Varda. Et maintenant les nouvelles générations peuvent se servir de cette théorisation pour remettre en question leur propre regard et du coup le revisiter et déconstruire le regard patriarcal.

Sarah CJ : Mais elles le faisaient déjà...

Marie Mandy : Comme une Dorothy Artner où comme une Alice Guy qui a fait le premier film de fiction. C'était déjà quelque part du *female gaze* quand elle a travaillé.

Sarah CJ : Oui et c'est la première femme à avoir créer le gros plan et à avoir fait de la mise en scène. Et ça je n'en avais jamais entendu parlé à l'école de cinéma!

Marie Mandy : C'est dingue...

Sarah CJ : Peux-tu me décrire une scène que tu rêverais voir à l'écran?

Marie Mandy : Je t'en parlais, je voudrais vraiment filmer une femme à un sein dans une scène d'amour. Voir, deux femmes à un sein ensemble pour qu'à elles-deux, elles fassent la paire.

Sarah CJ : Génial.

Marie Mandy : Mais bon, il faut que je l'écrive.

Je me suis dit aussi que j'aimerais filmer une scène avec deux êtres et que jusqu'à la fin de la scène, on ne sache pas si c'est un homme et une femme ou deux femmes. Arriver à abstraire suffisamment le désir et la sensualité pour qu'on ne puisse pas savoir quel est le genre des personnes.

Après, moi je rêve aussi de toutes les super women dans des modèles totalement revisités de l'héroïne. Mais comme c'est en train de se faire à Hollywood.

Sarah CJ : Oui on a eu un *Wonder Woman* en 2017. Oui et certes elles sont habillées sexy mais elles sont puissantes et elles dominent le cadre. Elles ne sont ni morcelées, ni réifiées.

Sarah CJ : Que penses-tu de la représentation des désirs « féminins » au cinéma? As-tu en tête des exemples de films qui t'ont marquée?

Marie Mandy : Je trouve que le cinéma est très pauvre en imagination sur les désirs féminins. Je trouve que là, les femmes ont encore beaucoup à proposer. Parce que l'imagerie masculine est monobloc.

Bizarrement, les films homosexuels masculins sont parfois plus intéressants sur les désirs.

Sarah CJ : Tu penses à *Call Me by Your Name*? J'ai adoré.

Marie Mandy : Oui. Tu as vu, il y'a une représentation du désir qui est magnifique. Et à travers les fruits par exemple, il y'a des choses très belles qui pourrait tout à fait être transposée au désir féminin.

Sarah CJ : Pour moi, ce film et *Portrait de la Jeune Fille en Feu* m'ont dernièrement beaucoup touchée sur la question des désirs. Et surtout, sur le désir du désir!

Il y a cette séquence dans *Call Me by Your Name*, où le père parle avec son fils d'un désir passé qu'il avait vécu et d'une relation qui aurait pu exister. Cette scène est tellement puissante.

Marie Mandy : Tout à fait.

Sarah CJ : As-tu déjà eu la sensation de t'autocensurer? Si oui, pourquoi et à quelle occasion?

Marie Mandy : J'essaye de ne jamais m'autocensurer. C'est une posture. J'essaye de ne pas le faire au départ de mes dossiers car je me dis qu'il va y'avoir tellement d'étapes de censures derrière. Le producteur va censurer parce qu'il va penser que la chaîne ne va pas aimer.

Du coup je me dis « *laissons tout et voyons à quel moment elle vient* ».

Mais ça m'arrive qu'en bout de course d'un dossier j'enlève des choses pour éviter d'attiser les flammes. Comme tu disais, que finalement tu n'allais pas mettre ton tampon parce que finalement, c'est une ligne dans ton scénario et ça va passer mieux si tu ne le mets pas.

Mais tu te dis que ça veut dire que tu es obligée de jouer ce jeu-là.

Mais l'expérience m'a appris que parfois, il faut le faire, c'est plus simple.

Sarah CJ : As-tu déjà écrit ou réalisé un autoportrait ?

Marie Mandy : Tu veux dire de moi?

Sarah CJ : Oui.

Marie Mandy : Non je n'en ai pas fait. Juste pour des cours textes de présentation.

Sarah CJ : Oui et bon je pense qu'il y'a toujours un peu de soi dans les films qu'on fait.

Marie Mandy : Je me rappelle d'une discussion avec Agnès Varda, juste après qu'elle ait fait *Les plages d'Agnès* : elle me disait qu'elle avait été obligée de le faire parce que personne ne lui a proposé de faire une autobiographie d'elle filmée. Tu vois?

Sarah CJ : Du coup, elle l'a faite elle-même.

Marie Mandy : Oui. Et Jane Campion est en train d'écrire son autobiographie, je crois. Les femmes, si elles n'assurent pas leur propre promotion, il y en a beaucoup qui passent à la trappe parce que ça n'est jamais la priorité.

J'ai toujours eu envie de faire un truc sur moi qui se serait appelé *Une réalisatrice assise entre deux chaises* ou *Portrait dans tous mes états, assise entre deux chaises* parce que j'ai l'impression qu'on passe sa vie à essayer de ne pas tomber dans le trou.

Sarah CJ : Es-tu en accord avec l'idée que ton imaginaire puisse être colonisé/ formaté ?

Marie Mandy : Oui. Tu vois, par exemple, quand je suis proche d'un tournage, je ne regarde plus la télévision. Parce que je ne veux pas que mes yeux soient au contact de toutes ces images horribles. Je fais une détox de mes yeux. Et au contraire, je regarde des films avec des univers très cinématographiques et des visuels très puissant, ou des tableaux.

Sarah CJ : Comment prends-tu soin de ton imaginaire ?

Marie Mandy : J'ai longtemps été photographe, j'ai fait beaucoup de portraits d'écrivain et d'artistes. Et pour te répondre à ça, je vais te raconter une anecdote que m'avait raconté un poète belge Werner Lambersi lorsque j'étais allée le photographier. Il m'expliquait qu'il était un peu en galère financière et on lui avait proposer des textes publicitaires pour gagner sa vie. Il m'a dit « *tu comprends, si j'utilise ma plume pour écrire de la publicité, j'use mon outil* ». Je lui ai demandé ce qu'il voulait dire exactement. Il m'a dit « *regarde, prends un grand chirurgien s'il coupe son steak avec son bistouri, il ne peut plus être précis s'il utilise son bistouri en opération* ». Parce qu'un outil, ça s'use. Donc moi je considère que mes yeux s'usent au contact des images tellement dévaluées qu'on nous propose en permanence. Et il faut lutter contre ça.

Je me nourris beaucoup plus dans les arts plastiques et la peinture que même au cinéma. Pour voir des lumières, des cadrages.

Donc oui, je prends soin de mon imaginaire.

L'autre chose que je fais beaucoup, c'est que je médite parce que ça a quand même pour effet de libérer la créativité. Je ne partirai jamais en tournage, ni même commencer une journée d'écriture sans avoir médité.

Sarah CJ : Lorsque tu crées un personnage, comment te positionnes-tu par rapport à lui?

(prends-tu de la distance, ou as-tu tendance à te projeter en lui)

Marie Mandy : C'est plus pour les gens de la fiction ta question, bien que j'aie des projets de fiction en écriture.

Sarah CJ : Après j'imagine qu'avec un protagoniste, il y'a aussi une question de choix et d'affinité qui se crée...

Marie Mandy : Déjà, quand j'écris des fictions, je vais toujours mettre des femmes en personnages principaux. Ça ne m'intéresse pas beaucoup de créer des personnages masculins parce que je trouve que je suis mal placée pour les faire vivre. Après, je ne dis pas qu'il n'y en a pas.

Je suis souvent intéressée par créer des personnages qui s'ils ne me ressemblent pas portent, en tout cas, un certain nombre de mes convictions.

Sarah CJ : Il y-a-t-il un personnage « féminin » que tu aimerais créer où voir à l'écran?

Et si oui, serais-tu d'accord de la décrire brièvement?

Marie Mandy : C'est un peu gadget mais j'aurais toujours aimé voir une Jane Bond. Une femme qui résout tous les problèmes qui drague tous les mecs et qu'ils tombent tous par terre. J'aimerais voir l'inverse de ces héros masculins. Des Indiana Jones et compagnies.

Sarah CJ : Si tu devais écrire maintenant le personnage d'une jeune fille, à quoi rêverait-il?

Toutes les jeunes filles j'en ferais des rêveuses, totalement libre. Elles ne seraient pas des proies. Ce que je trouve très dur dans le monde d'aujourd'hui : toute ma vie je me suis sentie une proie dans l'espace public. J'ai toujours eu peur. Je n'ai jamais été agressée mais j'ai toujours eu peur. Et donc j'aimerais un personnage qui est en confiance et qui est libre.

Sarah CJ : Penses-tu que tes personnages soient actifs et désirants ?

Marie Mandy : Oui.

Sarah CJ : D'après toi, une femme artiste (scénariste, réalisatrice...) peut-elle tirer du plaisir à représenter un corps féminin comme un « objet sexuel »?

Marie Mandy : Moi je préfère dire un sujet sexuel. Car il peut être l'objet du désir mais ça m'intéresse quand c'est un sujet et pas un objet.

Sarah CJ : D'après toi, une spectatrice peut-elle tirer du plaisir à voir un corps féminin comme un « objet sexuel »?

Marie Mandy : Je vais toujours flasher dans les films sur des femmes fortes, désirantes et sujets. Moi une femme objet, ça ne me fait jamais flasher.

Sarah CJ : Donc en fait, c'est sujet sexuel.

Sarah CJ : D'après toi, dans un film, le sexe doit-il être excitant?

Marie Mandy : Le sexe non mais par contre le désir oui. Et surtout le désir différé.

Sarah CJ : « *On peut mettre en sexe sans mettre à nu* », que penses-tu de ça? Du coup ça répond un peu à la question précédente question aussi. En sexe oui, mais en désir non.

Marie Mandy : Oui. C'est encore plus intéressant, je trouve.

Sarah CJ : Penses-tu qu'une scène de sexe puisse avoir une valeur « pédagogique »? Si oui, comment?

Marie Mandy : Oui, évidemment et justement en montrant d'autres pratiques sexuelles que le coït version patriarcat dont on en peut plus. Et une scène de sexe à une valeur pédagogique quand elle montre que ça ne marche pas toujours, que les mecs sont souvent incompetents, qu'ils ne connaissent pas le corps des femmes.

Sarah CJ : ça me fait penser à l'extrait de ce film allemand que tu as mis dans *Filmer le Désir*, où un couple hétérosexuel fait l'amour et où nous avons accès aux pensées de la protagoniste qui liste ses courses à faire. C'est très drôle.

Marie Mandy : Y a quand même un nombre hallucinant de femmes qui te racontent qu'elles ont des rapports sexuels en disant qu'elles attendent que ça passe.

Sarah CJ : Oui et il y a ce côté mise à disposition. Il faut être disponible pour l'autre.

Sarah CJ : Penses-tu que les scènes de sexes existent parce qu'on a des pulsions sexuelles et du désir?

Marie Mandy : Quand on est artiste, on aime représenter tout ce qu'on aime dans la vie. Personnellement j'adore représenter des belles femmes à l'écran. Voir des femmes qui font l'amour, ça me plaît, donc j'aime le représenter mais la question c'est comment tu le représente.

Mais en vérité, je préfère les scènes de désirs que de sexe. Le désir, c'est quand même un truc qui fait vraiment vibrer.

Sarah CJ : Penses-tu que les scènes de sexes racontent quelque chose sur la société et qui on est?

Marie Mandy : Mais bien sûr parce que la manière dont c'est représenté raconte effectivement quelque chose de la culture de ceux qui sont à l'image. Et surtout sur les interdits aussi. Dans plein de pays, il y'a des choses qui ne sont pas acceptable.

Après, il y'a beaucoup de choses aussi qui ne sont jamais représentées et que beaucoup de gens font dans leur lit. Et on se demande pourquoi ces choses ne sont jamais représentées.

Sarah CJ : Je pense à *Portrait de la Jeune Fille en feu*. Je trouvais que ce film était torride et en en parlant avec un ami, il me disait qu'il avait trouvé ce film prude!

Marie Mandy : Mais parce que probablement que le type d'érotisme qu'il y'a dans ce film et qui va toucher ou séduire certaines femmes (qu'elles soient lesbiennes ou pas lesbiennes renvoi à notre propre pratique du désir. Peut-être que ça ne touche pas certains mecs, parce qu'ils ne fonctionnent pas là-dessus. Et donc, ça pose toute la question de l'identification. Le cinéma est basé sur l'identification.

Sarah CJ : Oui mais peut-être qu'il y'a de l'identification mais peut-être qu'aussi il y a une habitude de consommer du fast-food sexuel et donc ne pas pouvoir être touché lorsqu'on voit l'image d'un doigt qui pénètre une aisselle. En montrant plus, Céline Sciamma aurait-elle risqué de tomber dans du *male gaze* en montrant plus ? Mais je ne crois pas...

Marie Mandy : Mais probablement que cela ne l'intéressait pas de montrer. Et puis, c'est tellement vu et revu qu'à un moment donné, tu n'as plus envie de le montrer.

Sarah CJ : C'est sûr.

Marie Mandy : Mais je pense que la question de l'identification est fondamentale parce qu'on sait que les femmes s'identifient beaucoup plus que les hommes à beaucoup plus de situations. Une femme peut s'identifier à des héros masculins.

Sarah CJ : Oui, on a été élevées comme ça.

Marie Mandy : Sciamma le dit elle-même, que ça l'a énervé d'aimer à tel point des films qui ne l'aimaient pas.

Sarah CJ : Intéressant ça.

Marie Mandy : C'est-à-dire qu'on aime *Indiana Jones* ou d'autres héros parce qu'on s'identifie en tant que femmes. Mais les hommes ne s'identifient pas tellement aux personnages féminins. Et c'est ça aussi le problème du cinéma des femmes globalement. C'est que si tu veux faire plus de public, tu dois avoir des héros masculins. L'argent, il va aux héros masculins parce que c'est ça qui rapporte. Alors c'est moins vrai avec les séries parce que ça s'est développé différemment. Quand tu vois une série comme *Orange is The new Black*, il n'y a quasi que des femmes. Ça change, mais par les séries.

Sarah CJ : Oui et ça dépend où. C'est plutôt chez les anglo-saxons que ça change. À la RTBF ou même avec un producteur, si tu proposes un personnage de femme noire, on va te le blanchir et on va te répondre que le public belge va avoir du mal à s'identifier à ce personnage.

Marie Mandy : Donc la question de l'identification reste fondamentale. Les hommes doivent apprendre à s'identifier à plus de situations et ça ne peut venir que si le cinéma se diversifie dans ses regards et si les réalisatrices proposent aussi plus de regards différents. Et les hommes aussi d'ailleurs, s'ils commencent à proposer des *female gaze* ça va aussi dans le sens d'offrir plus de regards.

Sarah CJ : Moi j'ai tendance à oublier ça, parce que ça me révolte, que des personnes ont plus de soucis d'identifications que d'autres. Parce qu'en soit, j'ai l'impression de pouvoir m'identifier à une chaise si elle est bien caractérisée dans le scénario.

Sarah CJ : As-tu, dans l'un ou plusieurs de tes scénarios ou films, un acte sexuel explicite ?

Celui-ci met-il en scène une personne nue sexualisée (sensualité des poses, exposition des organes génitaux, performativité de l'être sexuel)?

Si oui, quelle est cette scène?

Quel ont été tes choix de mise en scène (découpage)?

Cette scène relève-t-elle d'une nudité sexualisée ou asexuelle?

Marie Mandy : Oui dans mon film *Pardon, Cupidon*, j'avais quatre scènes d'amours.

Sarah CJ : Et du coup, quels ont été tes choix de mise en scène, comment tu as travaillé?

Marie Mandy : Les personnages étaient nus, je n'ai pas exposé les organes génitaux. Mais les seins des femmes oui, parce que je trouve ça beau. Et je suis sortie de la performativité. C'est-à-dire que je me suis beaucoup intéressée aux préliminaires et à l'après mais je n'ai pas voulu montrer le coït. J'ai travaillé ça dans des formes visuelles un peu particulières pour essayer d'être dans le ressenti de ce qu'est le moment du partage du plaisir.

Sarah CJ : Et quels ont été tes choix de découpage ?

Marie Mandy : Il y a une scène que j'ai filmé en plan large sur le lit en surimpression. Les corps sont fondus les uns dans les autres. C'était pour montrer une vision d'osmose et de partage.

Une autre scène totalement en gros plans, comme un puzzle mais pas pour (comme Varda le disait de son propre film) érotiser la femme car j'ai fait la même chose avec l'homme. C'était pour mélanger les fragments dans cette idée qu'on ne sait plus quoi appartient à qui. Comme quand on est en train de faire l'amour, qu'on est très près du corps et qu'on ne voit qu'un petit bout à la fois.

J'avais choisi des approches conceptuelles pour chaque scène d'amour et je les ai travaillées dans cette direction-là.

Sarah CJ : C'est du *female gaze* aussi.

Marie Mandy : J'adore les corps nus mais je vais aimer, par exemple, les montrer des dos. C'est de la nudité sexualisée mais qui n'est pas forcément érotisée comme d'habitude.

Sarah CJ : Penses-tu qu'on puisse mettre en scène un corps sexualisé pour critiquer les stéréotypes sexistes et racistes?

Si oui, as-tu un exemple (d'une scène de film où d'une scène de tes films?)

Marie Mandy : C'est compliqué. Je pense qu'on peut critiquer des stéréotypes, ça c'est évident. Pour moi ça dépend du contenu de la scène et de son propos. Donc oui, évidemment, on peut faire ça si le propos le soutient. Une image existe par elle-même mais elle est surtout au service d'un propos. Tout peut être fait pourvu que ce qu'on veut dire soit clair.

Sarah CJ : En écrivant cette question, je pensais aux séries *Poses* et *Sense 8* des sœurs Jaatovski avec des personnes trans.

Poses c'est dans le milieu du voguing des années 80. Ce sont des arènes où chaque personne va se mettre en représentation pour un défilé.

Pour *Sense 8*, tu parlais de superpositions. Là, on sent clairement que la série a été écrite pour ces moments où ces 8 personnages connectés ensemble à travers le monde font l'amour. Les scènes sont picturales. Où tous les corps sont connectés les uns aux autres.

Sarah CJ : Si tu crées une héroïne, à quel moment te poses-tu la question de sa sexualité et de comment représenter celle-ci?

Peux-tu me parler des questions qui te viennent à l'esprit? Comment parlerais-tu de sa sexualité?

Marie Mandy : Quand je crée une héroïne, c'est sur un pitch déjà conçu.

Sarah CJ : C'est sans doute une question pour la fiction mais peut être que quand on écrit un personnage, même si on n'a pas de scène de sexe ou d'amour, on connaît l'identité de genre et de sexe de notre personnage.

Marie Mandy : Oui bien sûr.

Sarah CJ : Comment appréhendes-tu le tournage des scènes de sexes?

Sarah CJ : À chaque scène de sexe que tu tournes te demandes-tu quelle est l'intention de la

scène?

Si oui pourquoi/ comment?

Sarah CJ : Est-ce que tu as eu au moment du tournage de tes scènes de sexe des question qui te sont venue comme prendre garde à ne pas réifier ton ou tes personnages féminins?

Marie Mandy : Oui bien sûr. Pour moi, c'est très important.

Marie Mandy : On faisait des répétitions un peu habillées et puis dès qu'on tourne on faisait sortir tout le monde du plateau. Il ne faut pas exposer les comédiens, tu gardes le caméraman et éventuellement le pointeur. Un machino s'il faut et puis un ingé son.

Et puis sinon, c'est une discussion avec les comédiens avant pour savoir ce qu'ils sont prêts à faire. Personnellement, je ne me suis jamais immiscée dans la proximité de mes comédiens pour montrer des choses avec mon propre corps comme font certains réalisateurs masculins qui vont jusqu'à embrasser leur actrice.

Où comme ce fameux Kechiche...

Sarah CJ : Oui qui traque ses comédiennes jusqu'aux toilettes.

Marie Mandy : Et qui surtout fait des castings dans lesquels il les plote toutes.

Sarah CJ : Si tu devais mettre en scène où écrire une première fois, qu'est-ce qui aujourd'hui te semblerait essentiel à la scène? (en terme de contenu aussi bien qu'en terme de « mise en place »).

Marie Mandy : Déjà, ça dépend une première fois entre qui et qui. Et ensuite il y a la question de qu'est-ce qu'ils se disent et comment le consentement se traduit dans la scène. Cela me paraît important que cela passe. Et puis savoir qui prend les devants.

Sarah CJ : Que penses-tu des coachs d'intimités qui ont vu le jour depuis MeToo aux Etats-Unis?

Marie Mandy : Moi, je n'ai pas besoin de coachs d'intimités sur mon film.

Sarah CJ : Mais ça peut être bien que ça existe. Avec cette question je pensais aux grosses productions comme *Games of Thrones* ou dans la première saison *Khaleesi*, la mère des dragons était tout le temps nue et sans que ce soit justifié par le scénario. À partir de la saison deux, une fois qu'Emilia Clarck, l'actrice principale, a été indispensable, elle a imposé sa condition de ne plus apparaître nue dans la série. Elle a eu le pouvoir, elle l'a pris. J'ai lu un article, plus tard, qui racontait que dans les scènes où elle se faisait violée elle allait pleurer aux toilettes entre les prises.

Marie Mandy : Soit on fait des scènes d'amours avec ce que les acteurs peuvent faire soit on met des prothèses. Que l'actrice puisse être protégée par une chose qui n'est pas elle.

Sarah CJ : Que penses-tu du script sexuel qui assigne une femme au rôle passif de susciter le désir d'un homme?

Marie Mandy : Je ne ferai jamais ça, cela ne m'intéresse pas.

Sarah CJ : Que penses-tu de la représentation des désirs des personnages de femmes de plus de cinquante ans?

Marie Mandy : C'est hyper intéressant. J'avais écrit un scénario de fiction là-dessus sur deux personnages de femmes de soixante ans mais qui n'a toujours pas vu le jour non plus.

Sarah CJ : Et pourquoi ça n'a pas vu le jour. Tu n'étais pas là-dedans pour le moment?

Marie Mandy : Non, parce que difficile à financer l'écriture. Et puis je n'ai peut-être pas trouvé la scénariste pour l'écrire. Ce n'est pas toujours évident de trouver le/la scénariste avec qui collaborer.

Sarah CJ : As-tu un scénario (ou une scène) jamais sorti de ton tiroir?

Si oui, il y a-t-il une raison en particulier qui t'a empêché ou donné le sentiment que tu ne pouvais pas sortir ce scénario ou cette scène?

Peux-tu me la raconter?

Marie Mandy : Oui la scène d'amour des deux Amazones qui font la paire.

Sarah CJ : Question plus personnelle : as-tu le souvenir de ton premier fantasme et accepteriez vous de le partager? Si tu t'en souviens, as-tu déjà trouvé des œuvres audiovisuelles à la hauteur de ces images mentales.

Marie Mandy : Pour moi tout ça relève plutôt du cinéma de fiction mais la vie m'a amenée à faire surtout du documentaire par défaut. Car j'ai quand même quelques envies de fiction que j'aimerais accomplir.

Dans *Filmer le Désir*, je ne sais pas si tu te souviens, il y'a un moment où il y'a des images d'un personnage qui se tortille dans un lit composé d'un demi corps d'homme et d'un demi de femme. J'ai voulu montrer qu'un corps, ce n'est pas simplement homme ou femme. Ça pour moi, c'est une image très fantasmagorique que j'ai créée dans un documentaire en le mettant en scène.

Sarah CJ : Quand tu dis le documentaire par défaut tu veux dire que c'était plus simple de faire du documentaire que de la fiction?

Marie Mandy : Oui. Je pense qu'il y'a deux aspects dans le documentaire.

D'abord, il y'a moins d'argent en jeu donc on donne plus facilement l'enveloppe aux femmes. En fiction l'argent est donné aux hommes pour des sujets qui touchent beaucoup de gens c'est-à-dire masculin, mainstream véhiculant des poncifs habituels.

En docu, il y a moins ces enjeux. Et le docu s'écrit avec du réel donc il est plus facile à monter je pense. Un scénario de fiction, déjà ça demande de l'argent pour l'écrire à moins d'être l'autrice de son film, ce qui n'est pas mon cas. Mais j'écris très bien mes dossiers de documentaires.

Je crois que l'accès à la fiction est beaucoup plus compliqué pour les femmes et que c'est là où il faut travailler.

Le documentaire, c'est plus facile à glisser dans une vie quotidienne et familiale. Je pouvais glisser ça pendant les vacances scolaires.

Sarah CJ : Positionnes-tu ton travail dans une démarche politique?

Marie Mandy : Oui complètement. Pour moi la création est politique mais je l'ai déjà évoqué par mal. Déjà, c'est une démarche de résistance en permanence et que la résistance est politique.

L'engagement aussi est politique. Donc dès qu'on travaille sur des sujets engagés, c'est politique.

Sarah CJ : Éprouves-tu le désir de créer d'autres représentations qui engendraient le « trouble »?

Mais, je sais que tu le fais depuis toujours.

Marie Mandy : Oui.

Sarah CJ : Fais-tu partie de collectifs féministes ?

Marie Mandy : Je suis plus engagée dans les collectifs d'artistes en général. Comme au sein de la SCAM. J'ai été aussi présidente de l'ARPF en Belgique à un moment donné. J'ai été vice-présidente de la SACD. Donc j'ai toujours été engagée aux côtés des artistes pour le statut, la visibilité. J'ai accompagné beaucoup de questions qui concernaient les femmes dans des débats collectifs.

J'étais là pour la fondation *Elles Font des Films*.

Je suis proche du collectif *Osez le féminisme*.

J'ai toujours eu à cœur de montrer mes films dans les festivals de films de femmes, ce que certaines réalisatrices détestent parce qu'elles ont encore l'impression d'être mise dans des cases. Mais moi je trouve ça aussi intéressant de partager ses films avec des gens qui ont envie de les voir et qui les reçoivent bien. Il faut les deux.

Sarah CJ : Et puis ton engagement s'inscrit dans ton travail aussi.

Sarah CJ : Envisages-tu un changement des représentations des désirs « féminins* » ?

Marie Mandy : Oui, je pense que dans ta génération de réalisatrices, vous montrez déjà les choses différemment puisque le vécu est différent. Je pense que ça ne va pas cesser d'évoluer. Et plus les femmes et réalisatrices prennent conscience du *female gaze*, plus elles réfléchissent à comment montrer les choses plus ça va les pousser à les montrer autrement. Et puis après on se dit que ça a été tellement montré de certaines façons qu'on a envie de faire autrement. Donc ça ouvre à la créativité et à la diversité des représentations.

Et aussi, aujourd'hui les expériences individuelles de chaque réalisatrice sont beaucoup plus multiples qu'à mon époque, donc elles vont traduire tout ça à l'écran.

Dans ta génération, le film de genre devient une valeur alors que dans ma génération, c'était un peu considéré comme une enveloppe marginale.

Avec l'avènement des séries qui multiplie aussi le genre de toute sorte de manières. Regarde toi-même, tu me disais que tu voulais faire des choses un peu gore.

Sarah CJ : Un film de vampires...

Marie Mandy : Ce n'est pas des trucs que ma génération faisait. Et donc en allant aussi plus vers le film de genre, cela amène aussi des nouvelles représentations.

Sarah CJ : Mais c'est encore compliqué à financer. En Belgique en 2019, il y en a eu un : *Laissez bronzer les Cadavres*.

Marie Mandy : Oui en tout cas en Europe. Dans les pays anglo-saxons, en Asie, en Amérique du sud, le genre est beaucoup plus valorisé.

Sarah CJ : Que penses-tu de la séparation entre « l'homme et l'artiste »?

Marie Mandy : Pour moi, les deux se superposent assez fort. J'essaye que ma pratique artistique soit le reflet de qui je suis dans la vie et j'essaye d'être dans la vie aussi intègre et de défendre les mêmes valeurs. Pour moi, il y'a des vases communicants donc c'est très difficile de dissocier une œuvre de la personne qui l'a faite.

Je ne comprends pas comment on peut dans sa vie avoir des pratiques perverses ou de violences et puis faire des films qui sont tout à fait autre chose.

Pour moi c'est compliqué à comprendre après je n'ai pas envie de juger les gens. Comme il m'est arrivé d'apprécier les œuvres d'arts d'artistes et puis quand j'ai découvert qui ils étaient dans la vie, ça m'a donné un peu des hauts le cœur. Mais quand j'ai vu les œuvres, je ne pouvais pas m'en douter. Qu'est-ce qu'on sait au fond de la personne qui l'a faite.

Si on ne connaissait pas la vie de Polanski on apprécierait sans doute beaucoup plus ses œuvres. On a envie s'en doute d'une cohérence. Et à titre personnel, la dissociation et l'incohérence sont deux choses qui m'insupportent dans la vie.

Sarah CJ : Oui et puis qu'on puisse être en fuite par rapport à la justice.

Marie Mandy : Oui et puis je ne comprends pas déjà comment on peut être violent et non respectueux.

C'est compliqué parce que ça à avoir avec l'incohérence d'un être humain et beaucoup d'artistes sont incohérents.

La souffrance provoque des incohérences qui provoquent la pulsion artistique.

Sarah CJ : Merci Marie.

Des incitants financiers en faveur de la parité dans l'audiovisuel (document de travail, en cours d'élaboration)

Le but des incitants financiers est de promouvoir la parité dans les équipes techniques et artistiques tant sur les tournages qu'en post-production et de permettre aux professionnelles de l'audiovisuel d'accéder à des métiers majoritairement exercés par des hommes.

Cette proposition est basée sur le modèle français du CNC, mais adaptée à la réalité belge francophone. Cette mesure serait provisoire et n'aura plus lieu d'exister lorsque la parité sera acquise.

Le bonus — 12% de l'aide à la production du CCA — concerne les films d'initiative belge francophone et les séries produites par le fonds des séries RTBF-CCA (à confirmer). Pour son attribution, un barème de quinze points a été établi. Dès lors que sept points sont obtenus — à raison d'une fonction ou d'un poste occupé par une femme — ces allocations sont attribuées au moment de l'agrément définitif (à confirmer).

La grille de points a été élaborées d'après l'expertise de l'Association des Réalisateur·e·s et Réalisatrice·s Francophones, du collectif Elles Font des Films, de Hors-champ, de l'UPFF (à confirmer) et du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel (à confirmer). Elle sera réévaluée lorsque nous obtiendrons les résultats d'une enquête sur la parité demandée au Ministère de la culture. En effet, ces chiffres nous permettront d'identifier sans équivoque les postes déficitaires en femmes.

Les points sont actuellement répartis comme suit :

Représentante légale de l'entreprise de production **ou** directrice exécutive (à confirmer): 1 point

Réalisatrice : 1 point

Autrice ou co-autrice.s du scénario (si la répartition des droits d'auteur est au minimum paritaire) : 1 point

Assistante à la réalisation : 1 point

Directrice de production : 1 point

Régisseuse générale : 1 point

Directrice de la photographie : 1 point

Cheffe opératrice du son : 1 point

Cheffe monteuse image : 1 point

Cheffe monteuse son : 1 point

Compositrice : 1 point

Mixeuse : 1 point

Etalonneuse : 1 point

Equipe paritaire * : 2 points

* Pour valider ces points, il faut que des femmes occupent au minimum la moitié des postes suivants : chef.fe déco, premier.ère assistant.e caméra, chef.fe électro, chef.fe machino, perchiste, régisseur.euse adjoint.e, responsable VFX, bruiteur.euse)

Personne de contact : Sarah Hirtt - sarah.hirtt2@gmail.com



SALOMÉ RICHARD

BWANGA PILIPILI

MAGALI PINGLAUT

JI SU JEONG

La Protagoniste

UN FILM DE SARAH CARLOT JABER



UN FILM ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR SARAH CARLOT JABER AVEC SALOMÉ RICHARD, BWANGA PILIPILI, MAGALI PINGLAUT, JI SU JEONG, MÉLODIE VALEMBERG
DOUGLAS GRAUWELS, GAËL MALEUX, RAPHAËL BAUDET VOIX OFF MARTA PLANAS DIRECTION DE LA PHOTOGRAPHIE CHARLOTTE MARCHAL
DÉCORS MIŁOSZ MARTYNIAK & CLARISSE D'HOFFSCHMIDT COSTUMES MARGAUX VANNUVEL MAQUILLAGES REBECCA JABER SON BARBARA JUNIOT
MONTAGE IMAGE MALENA DEMIERRE MONTAGE SON LISE BOUCHEZ MIXAGE LANA LIMAR ÉTALONNAGE & EFFETS SPÉCIAUX LUCIEN KELLER MUSIQUE GHALIA VOLT ANIMATION ROCÍO ALVAREZ
DIRECTION DE PRODUCTION MOLLY POUSSART AVEC LE SOUTIEN D'ALTER ÉGALES, HUIS VAN DE MENS, LA PROVINCE DE HAINAUT
UNE PRODUCTION FLIM 1 EN COPRODUCTION AVEC PATCH PICTURES

UN FILM QUI S'INSCRIT DANS LA COLLECTION FEMALE GAZE

UNE COLLECTION PORTÉE PAR JUJETTE KLINKE, SALOMÉ RICHARD, SARAH CARLOT JABER, AUDE VERBODUC-SOUM, ALICE GODART ET LEA ROGLIANDI

Synopsis

La Protagoniste, de son prénom, nous est présentée dans son milieu naturel : une jungle dépourvue bien souvent, hélas, de densité. Mais aujourd'hui, s'en est assez! Etre la mère, la secrétaire, l'amante, la nounou, le biberon, le bout de gras du personnage masculin principal ne suffisent plus à notre chère Protagoniste. Mise sur « mute » après avoir écoulé le temps de parole alloué aux personnages féminins* d'un film, elle se sauve avec sa pote Voix Off pour un nouveau périple non dénué d'humour.

SEQUENCE 1. INT. JOUR. PLATEAU DE TOURNAGE

Sur un plateau de tournage, chaque personne est à sa place. Un machino tient un clap au bout de ses bras tendus. Une scripte dégage son chrono.

LE CAMERAMAN (*au machino*)
Plus bas.

Dans l'oeilleton de la caméra, le clap entre dans le champ. On peut lire « Titre : La Protagoniste ».

L'INGE SON (*en off*)
Ça tourne au son.

LE REALISATEUR (*en off, au pointeur*)
Francis, le point, bordel.

La mise au point est ajustée.

LE CAMERAMAN (*en off*)
Ça tourne. Clap!

Le machino actionne la claquette.

SEQUENCE 2. INT. JOUR. PLATEAU DE TOURNAGE - LA SCENE

Dans un lit deux personnages viennent de passer une nuit d'amour. LE PERSONNAGE MASCULIN PRINCIPAL fume une cigarette. LA PROTAGONISTE, en déshabillé, à remonté la couette sur sa poitrine.

LE PERSONNAGE MASCULIN PRINCIPAL (*la voix suave*)
Moi le mec, blanc, mâle alpha...

Le réalisateur interrompt la scène. Les deux acteurs perdent leur concentration. Le silence du plateau se brise.

LE REALISATEUR
Je veux plus de sensualité! La
Protagoniste rapproche-toi, tu veux
qu'il reste, s'il part sauver le monde,
tu vas le perdre!

Un électro profite de l'interruption pour ajuster des gélatines, à coup de pinces-à-linge, sur des éclairages disposés derrière les deux personnages. Une maquilleuse retouche La Protagoniste et se

fait chasser lorsqu'elle tente de repoudrer le nez du Personnage Masculin Principal.

LE REALISATEUR

On enchaîne direct, s'il vous plait!

L'ASSISTANT REALISATEUR (*en off*)

Silence! On enchaîne!

LE REALISATEUR (*au personnage masculin principal*)

Reprends!

LE PERSONNAGE MASCULIN PRINCIPAL (*la voix suave et fier de lui*)

Moi le mec, blanc, mâle alpha et non féministe, je n'arrête pas d'ennuyer tout le monde avec mes questions bêtes, genre qui suis-je d'où viens-je et qui est mon père...

La Protagoniste se blottit contre lui. L'éclairage ajusté par l'électro tombe. Les acteurs continuent la scène comme si de rien était.

LA PROTAGONISTE (*le rassure*)

Cette obsession des origines dans la fiction patriarcale est le reflet de nos mentalités Bruce, heu Brad, enfin Georges...

Elle le regarde.

LA PROTAGONISTE

C'est une histoire de filiation par l'homme, de nom du père.

Je pense...

La Protagoniste se fait couper la chique par une main (d'homme) qui lui colle un morceau de scotch géant sur la bouche. Elle essaye de parler mais on ne comprend plus ce qu'elle dit.

Une sonnerie retenti. Une Voix Off annonce :

VOIX OFF (*à la Protagoniste*)

Vous avez écoulé les 24% de temps de parole alloués aux personnages féminins d'un film!

LE REALISATEUR (*à la Protagoniste, il est excédé*)

Protagoniste, tu étais supposée sourire! Il parle, tu souris! C'est quand même pas compliqué!

La protagoniste, furieuse, arrache le morceau de scotch.

VOIX OFF

*Dans Taxi 5 les femmes parlent 8% du temps. Dans le Livre de la Jungle, les personnages féminins ont 2% du temps de parole.
Pour les films Oscarisés, c'est pareil.*

La Voix Off passe en arrière fond sonore, la Protagoniste se lève.

VOIX OFF

Dans Spotlight, les femmes ont moins de 10% du temps de parole. Dans Birdman, moins de 25%...

Dans un mouvement rapide, toujours son chrono à la main, la scripte se tourne vers le réalisateur, inquiète.

LA SCRIPTE

Elle a trop parlé! Qu'est-ce qu'on fait? On passe à la scène de sexe gratuite?

EN OFF

Rires enregistrés de sitcom.

LE REALISATEUR

Voilà ce qui s'passe avec les envolées lyriques...

La Protagoniste, la bouche rougie, se tient la mâchoire. Toujours dans le lit, Le Personnage Masculin Principal la taquine.

LE PERSONNAGE MASCULIN PRINCIPAL

Ça te fait la moustache.

La Protagoniste balance le morceau de scotch sur le réalisateur. L'équipe technique est offusquée. Le morceau de scotch retombe maladroitement sur le sol. La Protagoniste quitte le plateau en marchant dessus. Au loin, la scripte essaye de la rattraper.

SEQUENCE 3. INT. JOUR. PLATEAU DE TOURNAGE - BUREAU DE PROD

Rhabillée et trainant un gros sac à dos à ses pieds, La Protagoniste dépose une facture sur le bureau de production.

LA PROTAGONISTE (*au directeur de prod*)
Vous m'aviez demandé de m'épiler les
jambes pour la scène. Voici la facture.
Au revoir.

SEQUENCE 4. EXT. JOUR. DEVANT LE STUDIO

Un gros sac sur le dos et les cheveux ébouriffés, La Protagoniste sort du studio. Elle porte un t-shirt *Batman*, une paire de jeans et un ciré. Elle est au milieu de nul part et admire le paysage. Seuls des champs de colza sont à perte de vue. Devant elle, le moteur d'une voiture bordeaux de collection tourne. Elle entre côté conducteur et balance son sac à l'arrière.

SEQUENCE 5. INT. JOUR. DEVANT LE STUDIO - VOITURE PROTAGO

Elle soupire puis, pousse un cri de surprise après avoir jeté un oeil dans le rétroviseur intérieur.

LA PROTAGONISTE (*se retourne*)
Qu'est-ce que vous faites-là?

Une femme noire, LOUISE et une femme de cinquante ans, FRANÇOISE sont assises sur la banquette arrière. Le sac sur les genoux.

FRANÇOISE
Nous, on y était même pas dans le film,
du coup, on s'est installées ici.

Louise balance le sac à l'avant puis désigne du doigt un personnage noir de peau qui passe. Revêtu d'un costume de flic, il est accompagné d'un régisseur avec son talkie.

LOUISE
Regarde, ils avaient déjà le quota
discrimination positive : le pote flic
du personnage masculin principal.

FRANÇOISE
Et encore, ils ont fait un effort, ce
n'est pas un réfugié cette fois-ci.

Françoise sort de la voiture et s'abaisse dans l'encadrement de la conductrice.

FRANÇOISE (à La Protagoniste)
En voiture Simone, c'est moi qui
conduis, c'est toi qui klaxonne !

Françoise prend la place « conductrice » et La Protagoniste saute à l'arrière.

VOIX OFF

*Souvent, dans les films, la
protagoniste est l'amie, la mère, la
secrétaire, l'amante, la tata, la
nounou, le biberon, le bout de gras, le
gaga du personnage masculin principal...*

LA PROTAGONISTE

Oui bah qu'il aille se faire voir le
personnage masculin principal.

La Protagoniste interrompt Voix Off en éteignant la radio. Côté Louise, le champ est libre. La Protagoniste jette un coup d'oeil entendu à Françoise dans le rétroviseur.

SEQUENCE 6. EXT. JOUR. DEVANT LE STUDIO

Une roue tourne, un grincement, une musique de Western. La voiture démarre, un régisseur crie.

LE REGISSEUR

Elles se tirent avec la bagnole de jeu!

Mais elles sont déjà loin. (Images extérieures de la voiture bordeaux : drone, les protagonistes sont en off)

VOIX OFF

*Ce qu'elles veulent avant tout, Les
Protagonistes, c'est exister par et
pour elles-mêmes.*

LOUISE EN OFF (à propos de la voix off)
*Comment ça se fait qu'elle est revenue
celle-là.*

LA PROTAGONISTE EN OFF

Je sais pas, elle me suit.

FRANÇOISE

On est trois à entendre cette voix?

LA PROTAGONISTE ET LOUISE EN OFF

Oui.

FRANÇOISE

Ok.

SEQUENCE 7. EXT/INT. JOUR. VOITURE DU REGISSEUR

Le régisseur monte dans une voiture jaune. Un écriteau « *Régie Police* » sur la portière. Le régisseur actionne un gyrophare orange et part à la poursuite des trois femmes.

SEQUENCE 8. INT. JOUR. VOITURE PROTAGO - HALTE « PRINCE CHARMANT »

Les trois protagonistes sont en voiture. Le GPS s'allume et annonce un rétrécissement de voie. Des cônes réduisent la route. Elles ralentissent et s'arrêtent à hauteur d'un panneau routier sur lequel il est écrit : « *Attention travaux. Ici, déconstruction du mythe du prince charmant. Dormir n'est pas consentir.* »

La voiture est à l'arrêt. À droite, au milieu d'un champ de blé, le mobilier d'une chambre à coucher est installé.

SEQUENCE 9. EXT. JOUR. HALTE « PRINCE CHARMANT »

Les trois femmes décapotent la voiture tout en commentant la scène de loin. Au milieu du champ, un « Prince Charmant » se penche au dessus d'une princesse endormie dans un lit. Il s'apprête à l'embrasser.

LOUISE

Le Prince Charmant, c'est Ken quoi.

FRANÇOISE

Le blondinet qu'il faut rêver épouser.

LOUISE

N'oubliez pas que les personnages féminins doivent aussi « aimer » et « baiser ».

LA PROTAGONISTE

Et contrairement aux petits garçons, les petites filles n'ont aucun destin...

TOUTES LES TROIS EN COEUR

Merci Hollywood.

LOUISE

Parfois, elles peuvent avoir une petite compétence additionnelle pas dérangeante.

LA PROTAGONISTE (à Louise)

Genre?

FRANÇOISE

Genre linguistique, comme dans Star Trek par exemple.

La Protagoniste et Louise se marrent.

LA PROTAGONISTE

Ou ce super pouvoir de vivre à poil, sans avoir froid, alors que les gars sont habillés.

FRANÇOISE

Les histoires de Princesses passent-elles le test de Bechdel-Wallace ?

LOUISE

Ça m'étonnerait qu'elles parlent d'autre chose que de leur Prince qui viendra.

VOIX OFF (*chante*)

Un jour mon prince viendra, un jour il m'emmènera!...

Louise se bouche les oreilles et Françoise adresse un *Fuck* à Voix Off dans le vide.

LA PROTAGONISTE

Mais ta gueule Voix Off!

VOIX OFF (*chante*)

Il viendraaaaaaaaaaaaaa!

LOUISE (*à Voix Off*)

Voix Off, c'est bien ça le problème, c'est qu'il vient le mec !

LA PROTAGONISTE

Alors qu'on lui a rien demandé !

Elles se taisent. Devant elles, RAPHAELLE, la Princesse, se réveille à temps et gifle le Prince Charmant.

RAPHAELLE, LA PRINCESSE

Profite pas quand j'ai pris des extas connard !

La princesse se lève, des têtes de morts sont cousues sur sa robe. Elle dépasse les trois protagonistes et monte dans la voiture en claquant la porte derrière elle.

VOIX OFF (*Voix de lecture de conte*)
Elle était une fois, une Princesse, qui
ne voulait plus de rêves bleus.

RAPHAELLE, LA PRINCESSE (*sèche*)
Ouais, pas pour moi. Merci.

SEQUENCE 10. INT. JOUR. VOITURE DU REGISSEUR

Le régisseur dans sa régie mobile apparaît. Il parle dans un micro-radio.

REGIS, LE REGISSEUR
Rendez-nous ce véhicule, il ne vous
appartient pas! Ceci est la voiture
chère, d'un film cher! Un vrai film
quoi!

SEQUENCE 11. INT. JOUR. VOITURE PROTAGO (*Ici, voiture décapotée*)

Les quatre femmes sont dans la voiture. Le pied au plancher et la main sur le boîtier de vitesse, Françoise démarre.

SEQUENCE 12. INT. JOUR. VOITURE DU REGISSEUR

Le régisseur appuie sur le champignon.

REGIS, LE REGISSEUR
Rangez-vous sur le côté ! Votre sujet
est dépassé, la parité ça fait
longtemps que c'est réglé !

SEQUENCE 13. EXT. JOUR. VOITURE PROTAGO/ ROUTE DE CAMPAGNE

Raphaëlle attrape un cône de route et se lève dans la voiture.

RAPHAELLE (*dans le cône*)
On vous rendra la bagnole, si vous nous
donnez d'autres rôles!

La Protagoniste s'assoit sur la porte, de l'autre côté.

LA PROTAGONISTE (*crie*)
Nous ne voulons pas être regardées sans
avoir de regard!

Louise se redresse à son tour.

LOUISE (*dans un mégaphone*)
On ne veut plus de votre homme-blanc-
dominant, devenu le Neutre social.

RAPHAELLE (*dans le cône*)

Une femme peut se venger! Et devinez
quoi? Elle peut jouir sans finir folle
ou assassinée!

LOUISE (*dans un mégaphone*)

Un film sur l'homoparentalité peut
aussi intéresser les hétérosexuels!

RAPHAELLE

Oui, une femme noire, musulmane et
lesbienne, ça existe!

LOUISE (*crie*)

Et une femme noire peut incarner autre
chose que la bonne copine de la
protagoniste blanche.

LA PROTAGONISTE

Vous nous faites chier avec vos sacro-
saintes valeurs de la famille! Une
maman peut abandonner son enfant!

Françoise, en conduisant, lève le poing et pousse des cris de
joie.

SEQUENCE 14. INT. JOUR. VOITURE PROTAGONISTES

Françoise, concentrée, est toujours au volant. Dans le rétroviseur
du milieu, le Prince Charmant arrête la voiture du régisseur en se
mettant en travers de la route. Il brandi une épée.

FRANÇOISE

Un petit *Woman savior*...

Louise, Raphaëlle et La Protagoniste se rassoient dans la voiture.

Voix Off annonce, via le GPS.

VOIX OFF

*Vous arrivez au tunnel de la femme de
50 ans.*

Les protagonistes regardent par la fenêtre. Avant d'entrer dans le
tunnel, sur le bord de la route, on voit des femmes. Elles sont
jeunes, quadragénaires tout au plus. Elles portent des panneaux
« *on veut encore des rôles* ». Elles entrent dans le tunnel.

VOIX OFF

*Parce qu'à 50 ans, c'est connu les
femmes à l'écran développent un super
pouvoir : celui de l'invisibilité.*

Comme la cape d'Harry Potter !

Françoise, écoeurée, éteins la radio.

A la sortie du tunnel, les femmes sont plus âgées, elles portent des pancartes « rôle de Mamie ».

Françoise accuse le coup.

SEQUENCE 15. INT. JOUR. VOITURE PROTAGO

Dans la voiture, la Protagoniste presse l'épaule de Françoise, Raphaëlle lui adresse un sourire compréhensif et puis se tourne vers le paysage. Elles roulent un moment. La radio s'allume et rompt le silence.

VOIX OFF (récite)

*Batman Superman Sharkman Mosquito Man
First Man Man To Man, Spiderman...*

Le volume augmente. Voix Off accélère son débit de parole. Raphaëlle éteint la radio mais la voix sort alors par le GPS.

VOIX OFF (commence à slamer)

*Running Man Rain Man Iron Man Man's
Best Friends, a serious Man Men in
Black X-Men The Secret Man Man always
Action Man...*

LOUISE

Pitié !

La Protagoniste éteint le GPS mais Voix Off revient par un téléphone. Les quatre protagonistes poussent des cris et implorent à Voix Off de se taire. Le volume est trop élevé. Raphaëlle balance le téléphone par la fenêtre.

VOIX OFF (en canon)

*Elephant Man ! L'homme qui valait trois
milliards ! L'Homme qui aimait les
femmes!*

RAPHAELLE

Tu nous casses les ovaires!

Françoise arrête la voiture. Les quatre protagonistes sortent du véhicule en courant à travers champ.

FRANÇOISE

Aaaaah !

SEQUENCE 16. EXT. JOUR. AU BORD DE LA ROUTE, UN CHAMP - SALON

Dans le champ, elles arrivent à hauteur d'un salon. Un téléviseur est installé. Elles se vautrent dans un canapé, reprennent leurs souffles et se servent de cocktails et paquets de pop-corn posés sur une table basse.

Dans l'écran du téléviseur, un couple hétérosexuel de randonneur avance à travers champ. L'homme porte un volumineux sac à dos. Il semble lourd.

Louise se lève et passe la main à travers l'écran de télévision. Il n'y a pas de vitre, la scène se déroule en live, juste derrière le téléviseur. Elles se dirigent vers le couple.

SEQUENCE 17. EXT. JOUR. UN CHAMP - SCENE LE MEC ET SA FEMME

LE MEC avance péniblement. Il est devant et en hauteur. Il est épuisé, écrasé sous le poids de l'immense sac à dos sur lequel les lettres « *stéréotypes* » sont cousues. SA FEMME le suit en contrebas. Elle ne porte rien. Louise, La Protagoniste et Françoise arrivent à hauteur de Sa Femme. Elles l'encerclent.

LOUISE (*encourageante*)
Vas-y dis-lui!

FRANÇOISE
Tu sais bien que cela ne peut plus durer!

Sa Femme tente de les éviter. Mais La Protagoniste lui bloque le chemin. Françoise lui chuchote quelque chose à l'oreille.

Un long moment. Sa Femme observe son compagnon de route qui avance péniblement. Elle s'arrête.

SA FEMME (*elle se libère dans un cri*)
Passe-moi le sac à dos, LeMec! Je crois que tu n'en peux plus d'être LeMec car toi aussi, même si tu es sexiste, tu es victime des rapports de dominations systémiques et des masculinités qu'on t'impose.

Le Mec s'arrête. Epuisé, il se tourne vers Sa Femme. Il l'écoute, surpris. Elle arrive à sa hauteur.

SA FEMME (*en colère et en résilience*)
Tu me crois faible mais c'est moi qui dirigeais les émeutes de la faim, c'est moi qui cassais les cailloux sur les routes russes, c'est moi qui survivais à vingt grossesses ou plus, c'est moi

qui toute ma vie portais, sans pause ni diable, un poids d'au moins dix kilos en permanence pendant neuf mois de l'année.

Sa Femme marque une pause. Le Mec incline la tête. Il regarde Sa Femme avec tendresse.

SA FEMME (*plus calme, grave*)
L'idéologie sociale me diminue,
m'affaiblit, m'asservit, me rabougrit
comme on rapetisse un chihuahua à
partir d'un loup primitif.

Le Mec est à l'écoute. Il tangué sous le poids du sac-à-dos.

SA FEMME (*d'une voix claire, limpide, posée*)
J'ai eu moins de nourriture, moins
d'exercice, des habits fragiles et
serrés, l'obligation de ne pas bouger,
de sourire, d'être une proie sexuelle,
de me contenir, de m'écraser, de me
taire, de me marier. Arrêtons ce
cirque, LeMec, et repose-toi un peu toi
aussi.

Les bras ballants, Le Mec sourit. Il est ému. Il hésite et finit par lâcher son sac à dos. (plans westerns, ralentis, poussière au moment où le sac tombe)

Louise, Françoise et La Protagoniste sont émues.

LOUISE (*en direction du petit canapé
derrière le téléviseur*)
Regardez!

Plus loin, à travers le petit écran, des personnes regardent la scène. Elles applaudissent et poussent des cris de joie.

SEQUENCE 18. EXT. JOUR. AU BORD DE LA ROUTE, UN CHAMP - SALON

Une trentaine de personnes sont assises sur et autour du canapé. Ce sont les laissé·e·s pour compte du cinéma. Chacune et chacun, une pancarte à la main.

ex : « Sorcière », « Trans Man », « trans Women », une femme noire voilée qui porte la pancarte « je suis lesbienne et intersectionnelle », « Et qu'en est-il des personnes à mobilité réduite? », « la grossophobie, non merci », « Je ne veux pas avoir à choisir entre vierge et pute », « Assez d'experts, on veut des expertes! », « Cyborg » ... (P large + portraits qui s'enchainent)

Juste derrière, le long de la route, Raphaëlle arrive au volant d'un minibus. Elle se gare près des autres.

RAPHAELLE (*en criant par la fenêtre*)
On aura de la place comme ça!

LA PROTAGONISTE
Ouiiiii! On va pouvoir tourner!

Cut au noir.

VOIX OFF
Moteur demandé.

Générique de fin.

À ENREGISTRER UNIQUEMENT AU SON POUR LE GÉNÉRIQUE :

VOIX OFF
Le test de Bechdel-Wallace met en évidence qu'un grand nombre de films manquent cruellement de personnages féminins. Quelles sont les trois questions qui permettent de passer le test?

RAPHAELLE (*blasée*)
Deux personnages féminins sont-ils présents et nommés?

FRANÇOISE (*compétitive*)
Si oui, ces deux personnes discutent-elles entre elles?

LA PROTAGONISTE
Et la discussion porte-elle sur autre chose que sur un personnage masculin?

LOUISE
On pourrait adapter le test de Bechdel mais pour les personnages « racisés ».

RAPHAELLE
Déjà, vas-y pour passer le premier point : existe-il un personnage « racisé » dans le scénario?

LOUISE
Toi et moi quoi...?

VOIX OFF (*par le GPS*)

Vous avez dépassé le carrefour de
l'intersectionnalité.

SEQUENCE POST-GENERIQUE

Sur le canapé, le Prince Charmant, une pomme dans la bouche, est saucissonné par des bandelettes bondages. La Princesse est assise sur le dossier au-dessus de lui, les talons de ses chaussures enfoncées dans son dos.

Les films de la Collection

Voici les titres des court-métrages de la collection :

- *Les oubliées de l'histoire du cinéma* réalisé par Juliette Klinke.
- *Qu'est-ce qu'un film de femmes* réalisé par Salomé Richard.
- *La Protagoniste* (Femmes et représentations) réalisé par Sarah Carlot Jaber.
- *Quand les femmes s'attaquent au tabou de la sexualité* réalisé par Léa Rogliano.
- *Histoire(S) de sexisme* réalisé par Aude Verbiguié.

« Nous constatons que le regard des femmes, c'est le manque, un manque qui ne crée pas seulement un vide mais un vide qui pervertit, qui altère, annule toute proposition. Le regard des femmes, c'est ce que vous ne voyez pas. Ce qui est soustrait et dérobé »

Marie Vermeiren, organisatrice du festival *Elles tournent*¹²¹.

¹²¹ Quelques chiffres :

Derrière l'écran... où sont les femmes ?,

<http://ellestournent.be/wp-content/uploads/Derriere.ecranweb22616.pdf>

Note d'intentions de l'autrice

La toile de cinéma, comme une fenêtre ouverte sur le monde. La beauté d'une évasion, un instant, volée, aux quotidiens de nos vies. Un paysage, tel un vent de fraîcheur mais aussi comme un terrain d'influence. Le cinéma est une machine à construire et à pérenniser des images ; que nous constatons genrées et stéréotypes. Des personnages féminins souvent « token » (alibis), au service du protagoniste masculin principal. En inscrivant le film dans des données chiffrées précises, l'idée sera de questionner les représentations des femmes à l'écran.

La Protagoniste s'inscrit dans la collection de courts-métrages *Femmes et Cinéma*. Les deux premiers court-métrages sont *Les oubliées de l'histoire du cinéma* de Juliette Klinke et *Qu'est-ce qu'un film de femmes* de Salomé Richard.

Si les deux autres films sont visionnés avant, nous aurons découvert, qu'en explosant la catégorie dite « films de femmes », la simple présence de l'« Autre » à la création apporterait de nouveaux points de vues sur le monde. C'est un fait, plus de parité et de diversité élargirait les imaginaires, sources de créativité. Par exemple, grâce au personnage de Katniss dans *Hunger Games*, nous avons assisté à une augmentation de plus de 60% des femmes dans les clubs de tirs-à-l'arc, et ce, à un niveau mondial. Une preuve indéniable que le cinéma et l'audiovisuel influencent nos vies et qu'il est plus qu'urgent de s'atteler aux représentations qu'ils véhiculent.

Nous voulons d'autres modèles,

Nous voulons d'autres personnages.

Ici et maintenant.

Dans un univers absurde mais éclairant de réalité avec une dimension explicative sans être hors du temps, un trio de femmes part à la rencontre de personnages laissés pour compte du cinéma. Elles retrouvent, le long des routes, des scènes entrées dans l'inconscient collectif. Par exemple, au milieu d'un champ, un prince embrasse une princesse endormie dans un lit sans lui demander son consentement.

Comme on déroulerait un mode d'emplois sur les rapports femmes-hommes au cinéma et à la télévision, le film aborde les notions suivantes : le test de Bechdel Wallace, le mâle gaze, l'intersectionnalité, la dichotomie de « la vierge » ou de « la putain »...

Les protagonistes finissent par rencontrer d'autres modèles et des figures positives telles que *La Sorcière* de Mona Chollet ou *La Cyborg* de Donna Haraway.

Certaines questions qui sous-tendent la thématique *Femmes et représentations* ont été motrice de cette écriture : à l'heure actuelle, existe-il des récurrences dans les motivations des personnages principaux d'un film? Ian Larue affirme qu'il n'y a « rien de plus patriarcal que les fictions où *Moi-le-Mec, non féministe n'arrête pas d'ennuyer tout le monde avec ses questions bêtes, genre qui suis-je, d'où viens-je et qui est mon père. Cette obsession des origines, dans la fiction patriarcale est le reflet de nos mentalités* »¹²².

Cela nous amène à nous demander s'il est possible de changer les représentations sans conscientiser le manque? Pour aller plus loin, peut-on changer de représentations sans modifier

¹²² Ian Larue, *Libère toi Cyborg! Le pouvoir transformateur de la science fiction féministe*, éd. Cambourakis 2018.

notre système de pensée (individualiste, capitaliste, patriarcale)? Le substrat créatif est-il forcément contaminé par les rapports de dominations systémiques? Autant de questions intéressantes qui pourraient être abordées lors des questions-réponses à la suite de la projection du film en festival où lors de débats sur la thématique.

Après *La Protagoniste* (si les cinq films sont visionnés ensemble et à la suite), nous découvrirons le film *Quand les femmes s'attaquent au tabou de la sexualité* de Léa Rogliano car plus invisible que les personnages féminins d'un film est l'absence de leurs désirs à l'écran. La collection se terminera avec *Histoire(S) de sexisme* de Aude Verbiguié.

Merci pour votre lecture,

Sarah Carlot Jaber

Note d'intentions de la réalisatrice

Le film nous invite à embarquer, à bord d'une voiture bordeaux sur les routes verdoyantes d'une campagne belge, à la rencontre des personnages dont la simple présence manque à l'écran.

C'est une aventure au format cinémascope, style Western. N'est-ce pas, après tout, l'occasion de nous réapproprier le genre? Routes wallones, été et luminosité. J'aime lorsque la couleur dominante du costume est la couleur complémentaire du décor. Cela permet d'apporter un contraste « naturel » à l'image, tout en ayant la possibilité de créer une lumière « douce ». C'est pourquoi, les champs que nous avons choisis sont verts et jaunes (colza, blé, tournesol) alors que la voiture est bordeaux. Les costumes sont agrémentés de couleurs qui se trouvent sur une palette qui part du rouge au violet. Quelques éléments font référence au Western dans les costumes, comme le manteau violet de La Protagoniste, les paires de jeans, les chaussures et les ceintures.

Nous avons privilégié des décors en lumière naturelle. Et nous travaillerons encore l'aspect pictural de ces décors à l'étalonnage. Comme film de référence au niveau de la direction de la photographie, nous pouvons citer *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma. La lumière y est douce (pas trop de contraste) mais les couleurs sont saturées. C'est une intention que nous souhaitons prendre avec la cheffe opératrice lors de l'étalonnage.

Comme une toile de peinture qui traverse le temps, nous avons envie de faire s'effriter les représentations actuelles. Dans le coeur et à l'esprit, nous avons également les toiles lumineuses de Vincent Van Gogh.

C'est Charlotte Marchal à la direction photo avec des cadrages fluides, larges, composés et symétriques. Quelques plans serrés sur les personnages et sur les regards. Nous avons voulu servir l'humour complice des héroïnes. Servir celles qui sont aux commandes du genre, de l'univers absurde, de l'étrange jubilation. Les scènes sont parfois suggérées et les accessoires minimalistes.

Pour continuer l'effet « road movie », je souhaite ajouter au générique quelques dessins de panneaux routiers sur les côtés du générique comme par exemple : le carrefour de l'intersectionnalité.

Agrémentés de petites scénettes, nous envisageons le montage de ce court-métrage comme une respiration arythmique avec des passages denses en terme d'informations alternés par, comme autant de bouffées d'airs, des petits moments qui prennent le temps d'être vécus par les personnages. Nous savons avec Malena Demierre, monteuse, que nous devons travailler la course poursuite entre les deux voitures. Scène pour laquelle, nous avons beaucoup de matière et de possibilités.

Au niveau de la composition musicale, nous envisageons de récupérer les codes du Western en leur donnant une résonance plus pop, plus contemporaine. La composition musicale est organique au projet. Elle débute avec la sortie de La Protagoniste des studios et renforce sa prise de liberté. La musique revient ensuite ponctuellement et de façon plus présente à la fin du film.

Nous souhaitons jouer avec les codes du cinéma au niveau du montage son en trichant, par moment, les distances sonores. Par exemple, lorsque la voiture s'éloigne du studio, nous entendons les dialogues des protagonistes comme si nous étions assis·e·s à côté d'elles. Aussi, nous souhaitons « matérialiser » le personnage de Voix Off qui, lorsqu'on l'éteint, trouve toujours le moyen de revenir par un nouvel appareil électronique (radio, GPS, téléphone). En ce qui concerne la version de *bout-à-bout* jointe au dossier, la voix off est une voix « témoin », je souhaite retravailler ces répliques avec une comédienne professionnelle.

La principale ligne pour la direction d'acteur a été la suivante : les personnages croient de toutes leur force en leur réalité. Pour elles et eux, ce n'est pas un univers « rigolo »; c'est leur monde. Les protagonistes sortent des accessoires de nul part et c'est normal. Il y'a une envie de jouer avec les codes du cinéma dans ce film. C'est un film « méta » qui se veut aussi autocritique du monde du cinéma. Lorsque le Personnage Masculin Principal parle à La Protagoniste, c'est un désir de séduction qui porte ses mots, alors que son texte correspond à un regard critique sur le cinéma.

Au niveau de la mise en scène, de façon plus générale, nous avons entamé une réelle réflexion sur le « *Female Gaze* » en ayant lu les ouvrages d'Iris Brey, Alicia Malone, Siri Hustvedt et Laure Murat. C'est ainsi que, dans une démarche intellectuelle volontairement faite en « conscience », nous prenons le parti d'ériger nos héroïnes au rang de sujet. Nous ne voulons pas les regarder « faire » mais « faire » avec elles.

C'est pourquoi, lorsque nous avons filmé les gros plans de leurs yeux à la façon « duel de Western », nous voulons sentir la texture des peaux. De sorte à apporter une charge haptique plus qu'érotique. Donner la sensation qu'on peut « toucher » ces corps, avec du grain et de la texture. Aussi, plutôt que de morceler leurs corps, nous avons voulu nous attarder sur leurs accessoires pour donner à ces femmes un côté plus « guerrière » avec le mégaphone, le buzzer, le cône de route...

Par exemple, séquence 13, dans le plan où Raphaëlle sort de la voiture avec le cône de route pour crier dedans, nous souhaitons la faire « surgir » d'en bas du cadre. Pour donner l'impression d'une entrée fracassante dans le cadre.

Dans le studio, au début du scénario, deux mondes « s'affrontent ». Deux discours : d'un côté les membres de l'équipe technique se parlent entre eux et de l'autre, La Protagoniste est seule. Il s'agit donc d'un champ-contrechamp asymétrique.

Alors que les gros plans permettent de traduire l'expérience des personnages, le genre Western permet, en plus, d'ajouter des plans « pied » des personnages qui « dominant » à l'intérieur du cadre.

Lors du dernier plan, nous aurons le seul regard caméra du film (quand La Protagoniste dit « *on va pouvoir tourner !* »). L'objectif est d'impliquer, une dernière fois spectatrices et spectateurs dans la subjectivité des héroïnes. Brisant ainsi le « quatrième mur » et renforçant cette idée de méta-film avec la jolie image que spectatrices et spectateurs ont aussi le pouvoir de changer le monde.

Merci pour votre lecture,

Sarah Carlot Jaber

Photos de tournage









Le tsunami Weinstein à l'automne 2017, un ras de marée provoquant une crise de conscience mondiale au point qu'on s'y réfère aujourd'hui comme étant le déclencheur de la quatrième vague féministe : celle de la bataille de l'intime avec une réappropriation des femmes de leurs corps. C'est à l'intérieur de ce territoire qu'en tant que femme cinéaste, je questionne l'évolution des représentations féminines' au cinéma avec les interviews croisées de vingt autres femmes' cinéastes belges francophones. Quels sont les outils dont nous disposons pour revisiter les stéréotypes qui collent à la peau des personnages féminins et de cette façon mettre en lumière l'importance de laisser de la place aux désirs des créatrices.

représentations - réalisatrices belges - cinéma female gaze - male gaze - échange économique-sexuel

