

Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication

LA DIVERSITÉ DANS LES FILMS BELGES 2019

Approfondissement thématique : La diabolisation
des femmes au cinéma

Auteur : PALOMA HERINCKX

Promoteur(s) : SARAH SEPULCHRE

Lecteur(s) :

Année académique 2019-2020
Master 60 en information et communication

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	2
ANALYSE DES FILMS BELGES DE 2019.....	5
MÉTHODOLOGIE.....	5
CHIFFRES GLOBAUX.....	5
DIVERSITE EN FONCTION DES STATUTS DES PERSONNAGES.....	9
ANALYSES QUALITATIVES DES FICTIONS.....	13
Histoires de femmes, histoire d’hommes.....	14
Les Arabes sont les seuls à avoir une religion (et c’est tout ce qu’ils ont).....	16
Des adolescents en crise.....	16
ANALYSES QUALITATIVES DES DOCUMENTAIRES.....	17
Expériences de femmes, expériences d’hommes.....	17
Le documentaire, un monde en couleur... grâce à l’étranger.....	19
Un monde moins favorisé que la fiction.....	20
Une ouverture vers l’enfance, l’adolescence et la vieillesse.....	20
CONCLUSIONS.....	21
LA DIABOLISATION DES FEMMES AU CINÉMA.....	23
INTRODUCTION.....	23
Objet d’étude.....	23
Définition.....	25
Méthodologie.....	26
MODES DE DIABOLISATION.....	27
Les sorcières.....	27
Les folles.....	30
La femme masculinisée.....	34
PROFIL DES FEMMES DIABOLISÉES.....	36
Femmes indépendantes.....	36
Femmes âgées.....	40
Femmes déviantes.....	42
ÉTUDES DE CAS : DUELLES ET CAVALE.....	49
<i>Duelles</i> : la sorcière d’à côté.....	49
Cavale : des folles en fuite.....	51
CONCLUSION.....	52
RÉFÉRENCES.....	55
ANNEXES.....	58

INTRODUCTION

En 2018, la Belgique occupait la cinquième place dans une liste de l'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) qui avait classé 120 pays en fonction de leur niveau en égalité des genres (Belga, 2018). Cette position se basait sur une évaluation des libertés civiles, de l'accès aux ressources, de l'intégration physiques des femmes, etc. Cependant, l'égalité des genres dans une société ne se mesure pas uniquement par les lois ou les réglementations mises en place. Les représentations médiatiques, comme celles présentes dans les œuvres audio-visuelles - fictives ou non - peuvent également révéler l'évolution des normes et des mentalités.

Ainsi, dans son désormais traditionnel *See Jane Report* (Giacardi et al, 2019), le Geena Davis Institute a souligné une parité historique dans les personnages principaux des émissions télévisuelles pour enfant en 2018. Les femmes et les hommes ont équitablement partagé le temps d'écran (55,3% des personnes apparaissant à l'image sont des femmes) et de parole (50,3% des personnes parlant sont des femmes). En outre, dans les éléments majeurs qui ouvrent le rapport, l'institut pointe maintenant un stéréotype renforcé (le fait que les femmes ont sept fois plus de risques d'être peu vêtues) et un stéréotype déconstruit (les femmes sont plus souvent montrées comme des leaders que les hommes). Concernant les films populaires, les constats sont moins encourageants. Seulement 39,1% des personnages principaux sont des femmes. Elles n'apparaissent que sur 39% des images et n'obtiennent que 36,2% du temps de parole. Dans cette sous-section, l'institut souligne les stéréotypes renforcés mais ne s'étend pas sur les stéréotypes déconstruits. Parmi les personnages principaux, on note que seulement 27,9% sont non blancs, 6,1% sont porteurs d'un handicap et 4,4% sont issus des communautés LGBTQ+. Si 3% des hétérosexuels sont décrits comme débauchés, c'est une caractéristique qui catégorise 13% des non hétérosexuels. Et les personnes porteuses de handicap sont 41,5% à devoir être sauvées dans le film. Il reste une marge de progression donc.

Ces observations sont loin d'être anecdotiques. « Improving gender representations is important because entertainment media send a distinct message about who matters most in our culture, and can reinforce harmful stereotypes », peut-on lire dans l'introduction. A propos de l'égalité entre les femmes et les hommes, les autorités européennes soulignent l'importance des représentations médiatiques : un lien direct est établi entre la démocratie, les droits de l'humain, le pluralisme des médias, la diversité de leurs contenus et l'égalité entre les femmes et les

hommes (Commission pour l'égalité entre les femmes et les hommes, 2015, p. 50-51), tous ces phénomènes étant reconnus comme interdépendants. Le Comité des Ministres soutient que les médias sont un acteur crucial dans la formation des « perceptions, des idées, des attitudes et des comportements de la société. Ils devraient refléter la réalité des femmes et des hommes dans toute leur diversité » (Commission, 2015, p. 51). Ils peuvent soit freiner soit accélérer les changements en matière d'égalité. C'est pourquoi il est important d'analyser les images et les récits que les médias véhiculent afin de faire le point et de déterminer si, à un moment et dans une société donnés, ceux-ci œuvrent pour ou contre un développement plus égalitaire.

Que proposent donc les films produits en Belgique en terme de représentation ? C'est la question à laquelle nous espérons répondre en analysant systématiquement les vingt-sept films qui ont concouru pour le Magritte du meilleur film ou le Magritte du meilleur documentaire en 2020. Ce travail sera constitué de plusieurs parties. En premier lieu, nous présenterons un rapport sur la diversité dans les films belges de 2019 effectué à la demande du centre du cinéma belge. Ce rapport est le résultat d'une analyse collective menée par quatre étudiants en master de l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, et a été rédigé par Sarah Sepulchre, la responsable du projet. Bien que le matériel à analyser ait été réparti parmi les différents collaborateurs, le codage de chaque film et documentaire a été réalisé sur base d'une méthodologie et grille d'analyse commune. Concernant le contenu, cette section contiendra une analyse quantitative qui permettra d'examiner si les personnages qui apparaissent à l'écran présentent des profils divers en terme de sexe, d'origine, de niveau de vie, d'âge, de situation de santé, d'orientation sexuelle, de religion. Une étude plus qualitative nous aidera ensuite à dépasser les chiffres et vérifier quelles thématiques et quelles histoires sont développées à partir de ces personnages. Il est important de noter que la version présente dans ce travail n'est toutefois qu'un pré-rapport. Le document officiel, légèrement modifié à la demande du commanditaire, sera publié sur le site du centre de cinéma.

La deuxième partie de ce mémoire fera l'exposé d'une recherche thématique individuelle : sur base des observations présentes dans l'analyse qualitative, nous avons choisi de nous intéresser à la diabolisation des femmes au cinéma. En effet, plusieurs films étudiés (*Duelles* et *Cavale*) mettent en scène des femmes et les représentent comme étant « dangereuses ». Or, comme mentionné plus tôt, les représentations médiatiques - y compris celles qui témoignent de l'idée que la société se fait d'une femme dite « menaçante » ou qui participent à la construction de cette même image - ont un rôle important à jouer dans l'égalité des genres. Afin de mieux appréhender le processus de diabolisation et son impact sur le réel, nous nous

pencherons donc sur l'évolution et les modalités de ce phénomène. Pour finir, nous analyserons en profondeur les films belges de 2019 dans lesquels il se manifeste.

Combiner le rapport sur la diversité à l'étude de la diabolisation des femmes devrait nous permettre de faire l'état des représentations présentes dans le cinéma belge et de mettre en avant les progrès de ce dernier, ses stagnations ou ses dérives. Ce mémoire se veut ainsi utile aux autorités ou aux producteurs de contenus audio-visuels qui voudraient se rapprocher d'une réelle égalité hommes-femmes à l'écran.

ANALYSE DES FILMS BELGES DE 2019

MÉTHODOLOGIE

Le corpus est composé de 27 œuvres : les 12 longs métrages concourant pour le Magritte du meilleur film et les 15 créations en lice pour le Magritte du meilleur documentaire (annexe 1) en 2019.

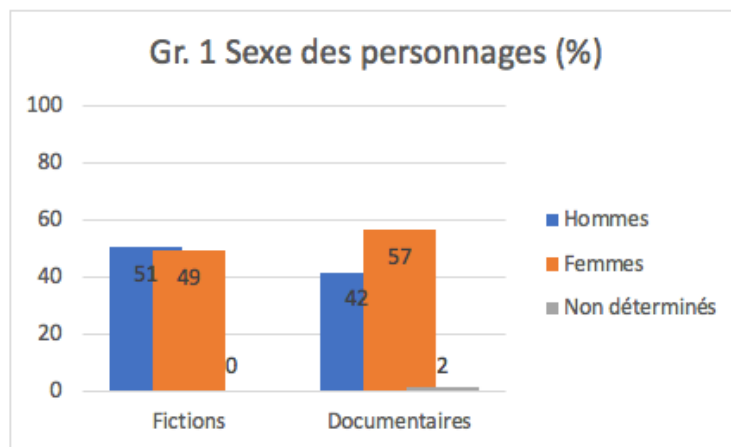
Les films ont fait l'objet de deux types d'analyse de contenu. Tout d'abord, un premier examen quantitatif a été mené durant lequel les personnages principaux et secondaires ont été systématiquement dénombrés et décrits en fonction de différentes variables relatives à la diversité (cf. annexe). Cette analyse permet de proposer un bilan chiffré de la diversité représentée dans les œuvres. Cependant, les chiffres ne sont pas toujours suffisants pour prendre la mesure d'une représentation sociale, une étude qualitative a donc été ajoutée au premier volet. Elle s'intéresse aux thématiques développées, à la manière dont les personnages participent aux histoires racontées, ainsi qu'à la mise en image. Ce deuxième volet est moins systématiquement présenté mais permet néanmoins de révéler certaines tendances narratives.

Deux remarques doivent être énoncées avant de présenter les résultats. Tout d'abord, dans ce type d'étude, l'attention portée à l'ensemble permet de révéler les tendances générales de l'imaginaire commun. Cependant, cette posture de recherche ne permet pas d'affiner les particularités de chaque film ou personnage. Il convient également de garder à l'esprit que, la recherche ne portant que sur 27 œuvres, les résultats ne sont pas statistiquement robustes. En effet, un seul film peut souvent influencer les chiffres. Par exemple, 20% des personnages de fiction sont des arabes. Ce chiffre relativement important est atteint grâce aux protagonistes de seulement deux films cependant. Pour être pleinement significatives, ce genre d'analyses doivent être longitudinales, c'est-à-dire porter sur plusieurs années.

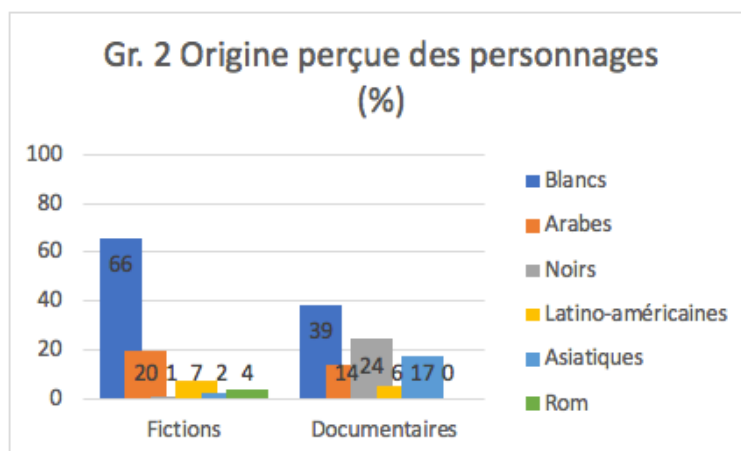
CHIFFRES GLOBAUX

Le codage porte sur 224 personnages : 97 dans les films de fictions et 127 dans les documentaires. Dans les fictions, 24 personnages sont principaux et 73 sont secondaires (graphique 1). On constate une parité parfaite, puisque 51% des personnages sont des hommes et 49% sont des femmes (dont une femme trans*). Dans les documentaires, on compte 61 personnages principaux et 66 secondaires (graphique 1). Les femmes sont largement plus

nombreuses (57%, dont une femme trans*) contre 42% d'hommes. Deux jeunes enfants apparaissent dont le sexe n'est pas déterminable.

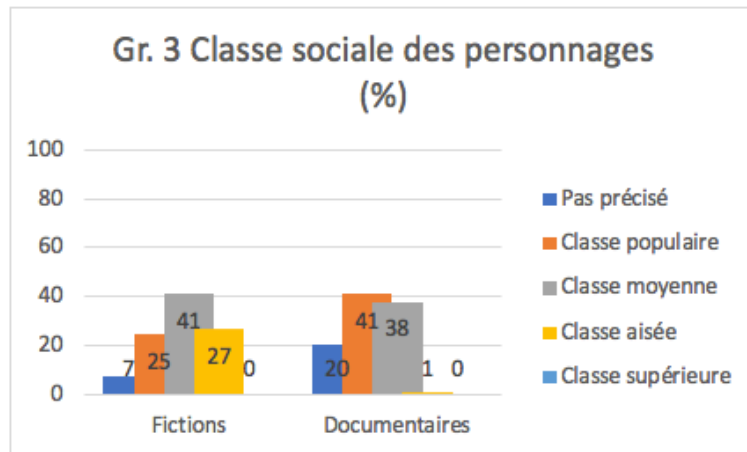


Les films de fiction et les documentaires offrent des profils très différents en ce qui concerne l'origine des personnages (graphique 2). Les personnes perçues comme blanches sont beaucoup plus présentes dans les fictions (66%) que dans les documentaires (39%). Dans les fictions, les personnages identifiés comme arabes représentent 20% des personnages. Les autres catégories sont plus anecdotiques : elles apparaissent généralement dans un seul film (les Roms dans *Seule à mon mariage*, les Latino-américains dans *Nuestras Madres* et les Asiatiques dans *Continuer*). Dans les documentaires, les personnes perçues comme arabes, noirs et asiatiques sont beaucoup plus nombreuses. Elles sont réparties dans plusieurs films. Même si les Blancs restent majoritaires, les personnages des documentaires sont donc plus diversifiés.

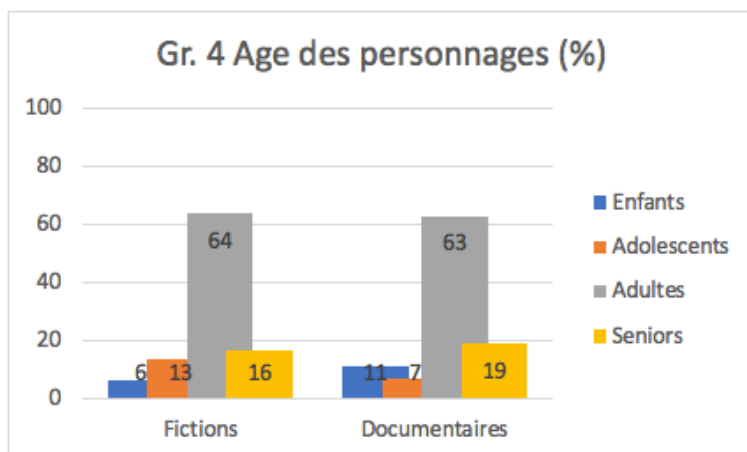


Les fictions présentent un monde social très moyen (graphique 3). Les personnages évoluant probablement dans une classe moyenne moins clivante. Les classes populaire et aisée occupent,

presque à égalité, les deuxième et troisième places. Les documentaires donnent à voir un monde beaucoup moins favorisé, puisque les classes populaire et moyenne représentent à elles deux 80% du corpus. Les documentaires représentant des personnes réelles, il leur est probablement plus difficile de nier les origines sociales au profit d'une classe consensuelle.

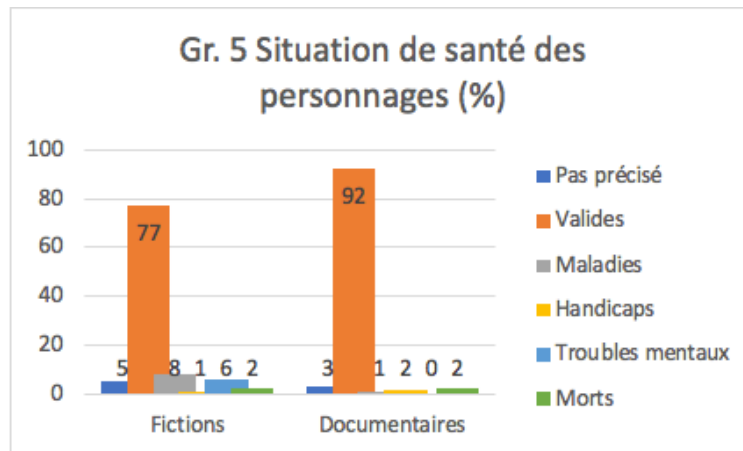


Les fictions et les documentaires présentent des profils très similaires quand on s'intéresse à l'âge des personnages (graphique 4). Les adultes sont le centre d'intérêt pour les deux genres (64 et 63%). Les poids des plus jeunes (enfants et adolescents combinés) et des seniors est relativement équivalent dans les deux types de film.

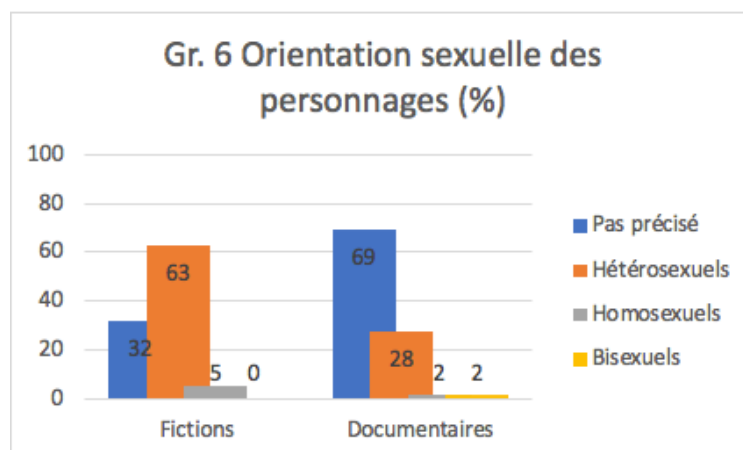


Les personnes valides et sans problèmes de santé sont majoritaires dans les fictions et surtout dans les documentaires (graphique 5). Dans les fictions, certains films s'intéressent à des thématiques liées à la santé mentale (6%) et 8% des personnages souffrent de maladies (faiblesse cardiaque, hospitalisation, cancer). Dans l'entièreté du corpus, seulement 3

personnages sont porteurs d'un handicap visible. Cinq personnages (4%) meurent d'accidents ou de vieillesse au fil du film qui les voient apparaître.

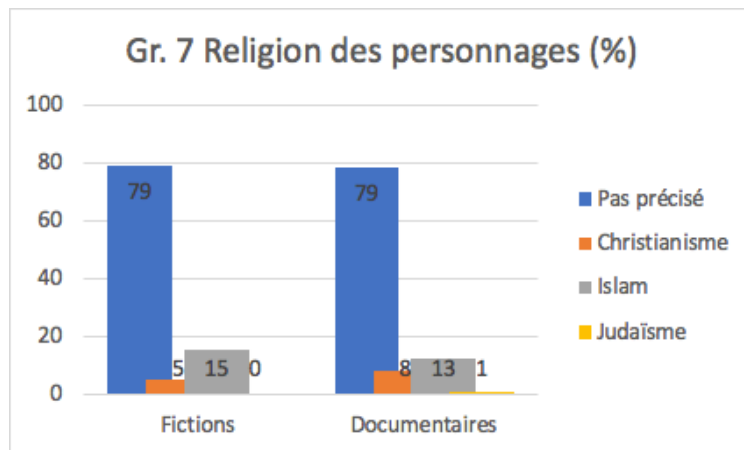


Les films de fictions présentent un monde très hétéronormé (graphique 6). Il serait intéressant de vérifier si les 32% de personnages dont l'orientation sexuelle n'est pas connue sont secondaires (*cf. infra*). Dans les documentaires, l'orientation sexuelle n'est généralement pas précisée (69%). C'est peut-être parce que ces personnages évoluent dans des films s'intéressant à des thèmes qui ne supposent pas de connaître cette information. Les personnages homosexuels et bisexuels sont extrêmement peu représentés. La pansexualité ou l'asexualité n'apparaissent pas du tout dans le corpus.



La religion est pratiquement absente des films (graphique 7). 80% des personnages ne sont pas identifiés en fonction de leurs croyances. Quand la religion est précisée, les personnages sont musulmans. Pour les films de fictions, cela signifie que la religion est l'un des sujets principaux du film (*Le jeune Ahmed, Pour vivre heureux*). Dans les documentaires, ces

personnages apparaissent dans *Je n'aime plus la mer* qui parle d'immigration et *Les lunes rousses* qui abordent la question du mariage arrangé et de l'immigration. Les personnages appartenant au christianisme sont les Américains de *Another Paradise* ou les Congolais de *Congo Lucha* (documentaires) et les Roms dans la fiction *Seule à mon mariage*.



En conclusion, ces premières analyses montrent que la parité femme-homme semble atteinte. Par contre, les autres formes de diversité ne semblent pas rencontrées par les films belges. Les adultes blancs, valides, hétérosexuels dominant. Par ailleurs, ces personnages semblent évoluer dans une classe moyenne consensuelle. Et, quand la religion, apparaît elle est le thème du film et il s'agit de l'Islam.

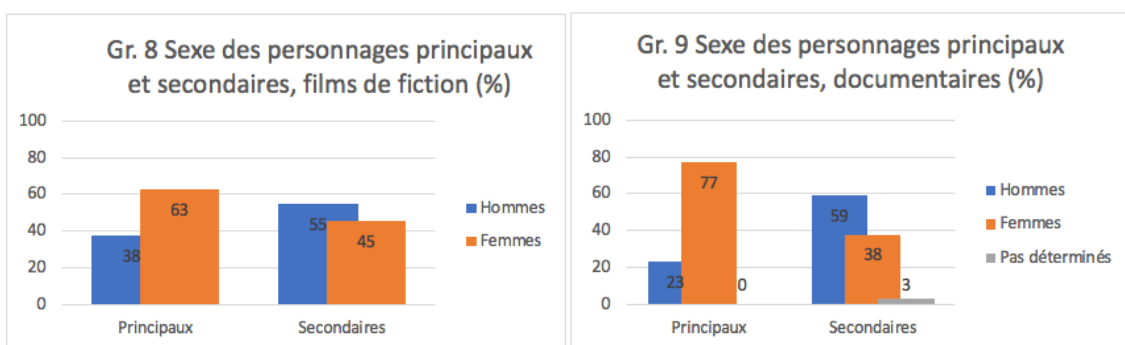
Les documentaires proposent un peu plus de diversité. La population y est constituée de presque 60% de femmes. C'est également dans les documentaires que les origines sont les plus diverses. Ces films s'intéressent aussi plus à des personnes issues de milieux moins favorisés. Cependant, on ne remarque pas de différence significative entre les fictions et les documentaires en ce qui concerne l'âge des personnages (ils sont majoritairement adultes), leur situation de santé (ils sont majoritairement valides et en bonne santé) et la religion (qui reste généralement indéterminée). Concernant l'orientation sexuelle, les films de fiction se concentrent surtout sur des personnages hétérosexuels alors que les documentaires restent dans le flou.

DIVERSITE EN FONCTION DES STATUTS DES PERSONNAGES

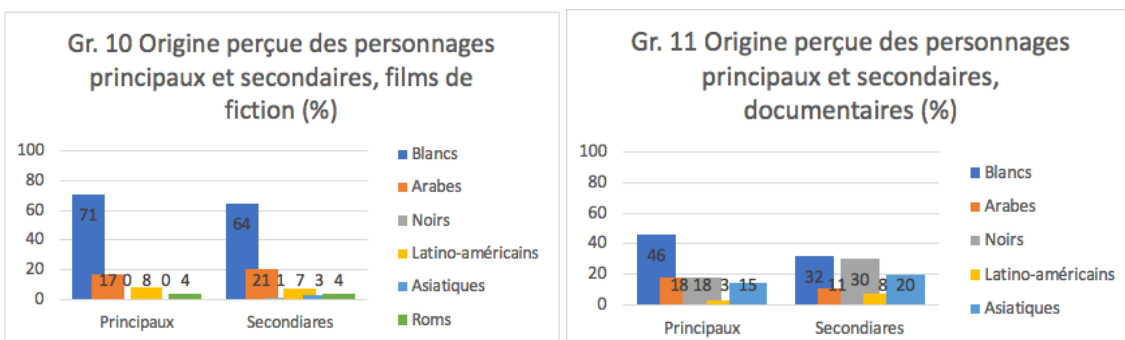
Les résultats présentés ci-dessus concernent l'entièreté des personnages du corpus. Toutefois, les personnages principaux marquent davantage l'attention des audiences et il est possible que les scénaristes les travaillent particulièrement. Il importe donc de vérifier s'il existe une

différence de traitement entre personnages principaux et secondaires dans les films de fiction et les documentaires.

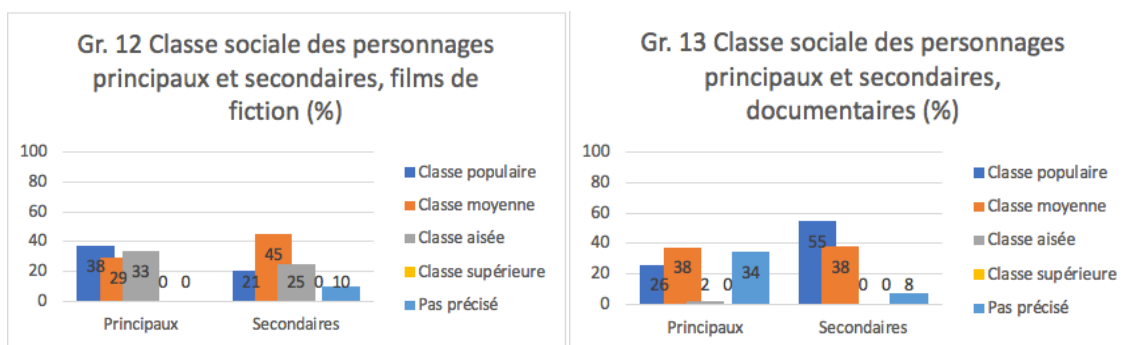
La variable de sexe est significative (graphique 8) dans les fictions. Les protagonistes principaux sont beaucoup plus souvent des femmes alors que le rapport est inversé pour les personnages secondaires. Le statut du personnage a une incidence plus cruciale encore dans les documentaires où 77 % des personnages principaux sont des femmes (graphique 9). Le partage est plus égal pour les personnages secondaires où les hommes dominent de peu comme dans les fictions. Les personnes dont le sexe n'a pas pu être déterminé sont deux jeunes enfants.



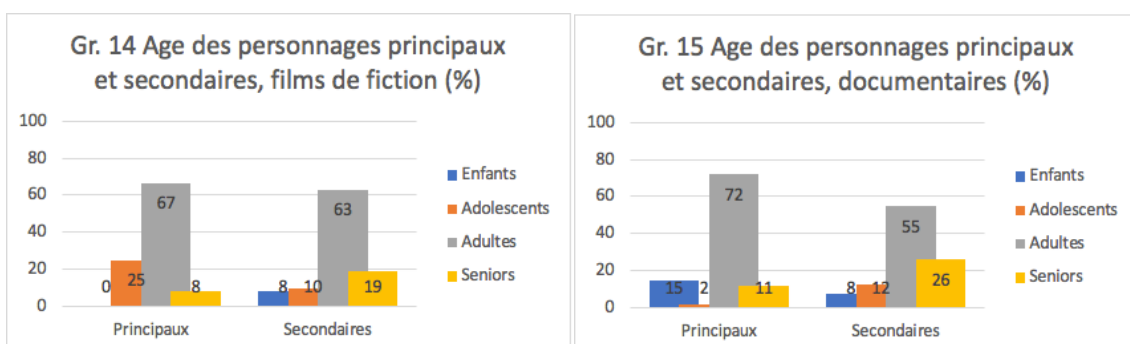
Les origines perçues des films de fiction sont très peu diversifiées qu'il s'agisse des personnages principaux ou secondaires. En effet, les personnages sont majoritairement blancs et la seconde catégorie est « Arabes » (graphique 10). Les personnages secondaires sont un peu plus riches que les personnages principaux, mais cela reste dans une faible proportion. Les documentaires présentent également beaucoup de personnages principaux blancs, même si c'est dans une moindre mesure (graphique 11). Il est indéniable que la population des documentaires est plus diverse.



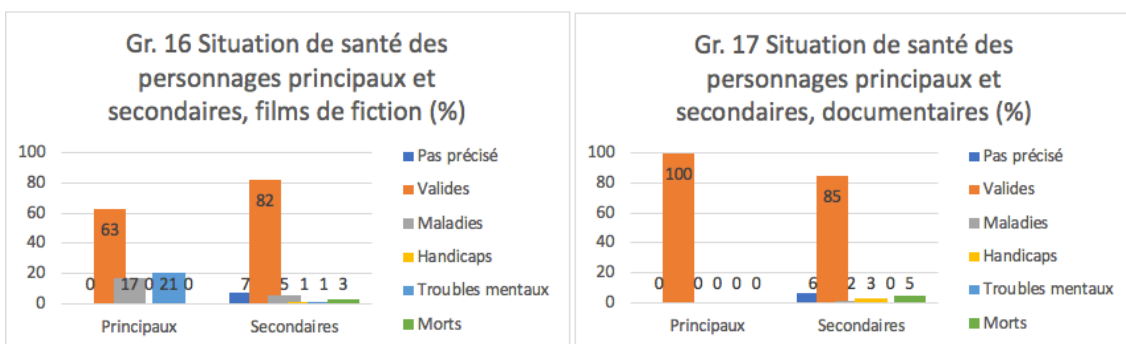
Le constat qui ressort des graphiques illustrant les niveaux de vie des personnages est celui d'une certaine diversité autant pour les fictions (graphique 12) que les documentaires (graphique 13). Il faut cependant se rendre compte que les classes moyenne et aisée ne sont pas toujours faciles à distinguer. Par ailleurs, les personnages appartiennent plutôt à une petite bourgeoisie. Si on additionne les chiffres obtenus pour ces deux catégories, autant pour les personnages principaux que secondaires, dans les films de fiction, il apparaît surtout que les personnages évoluent dans une classe moyenne qui se donne comme universelle. Elle ne l'est évidemment pas. De nouveau, il faut constater que les documentaires offrent un profil un peu différent, car ils s'intéressent beaucoup plus aux classes les moins favorisées. C'est encore plus net pour les personnages secondaires où les personnages issus de la classe populaire sont majoritaires. Il convient aussi de noter que les très riches ne sont pas du tout représentés en 2019 ni dans les fictions, ni dans les documentaires.



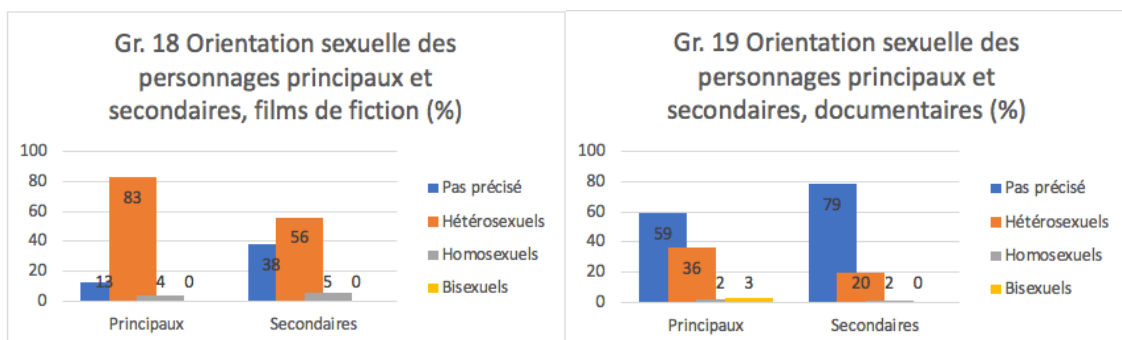
Les graphiques des films de fiction et des documentaires se ressemblent beaucoup. Les personnages principaux sont surtout des adultes (graphiques 14 et 15), notamment dans les documentaires. La différence la plus manifeste concerne les 15 % d'enfants qui sont des personnages principaux dans les documentaires. Il faut garder à l'esprit que c'est grâce à un film, *Je n'aime plus la mer*.



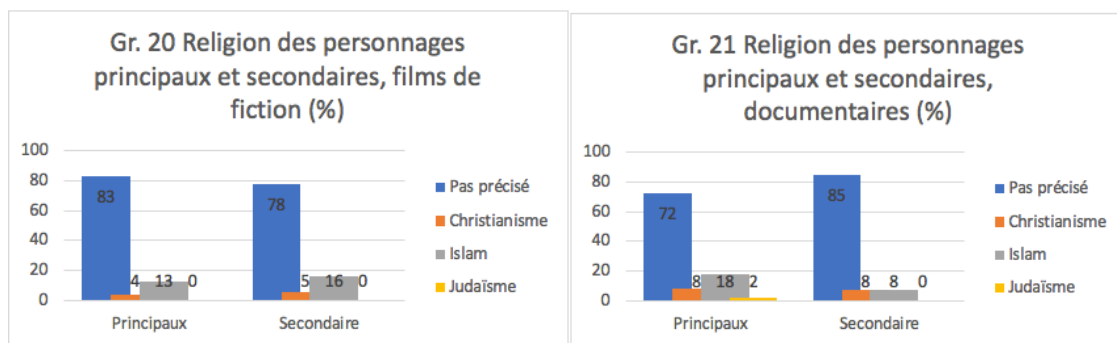
Dans l'écrasante majorité, les personnages sont valides et en bonne santé (graphiques 16 et 17). Dans les documentaires, aucun personnage principal ne s'éloigne de ce profil dominant. Dans les fictions, certains personnages principaux sont atteints de troubles mentaux. Cela s'explique par la présence de quelques films traitant de ce thème dans le corpus (notamment *Emma Peeters*, *Cavale* et *Witz*). Les troubles mentaux sont totalement absents des documentaires. Les personnages malades souffrent de maladies cardiaques ou sont hospitalisés par exemple et n'apparaissent que dans les fictions. Seulement trois personnes sont porteuses d'un handicap visible (1 dans les fictions et 2 dans les documentaires) et elles sont toutes des personnages secondaires.



Du point de vue de l'orientation sexuelle, nous voyons une différence significative entre les deux types de films et les statuts des personnages. Les films de fiction mettent beaucoup en scène des personnes hétérosexuelles (graphique 18) alors que les documentaires ont plutôt tendance à ne pas étiqueter les personnages (graphique 19). Il apparaît également que les personnages principaux sont plus explicitement catégorisés que les personnages secondaires. Le monde présenté est donc très largement hétéronormé. Les personnages explicitement homosexuels ne représentent jamais plus de 5 % des intervenants.



Enfin, pour ce qui est de la religion, le constat majeur est que les personnages ne sont pas caractérisés par cette variable (graphiques 20 et 21). Dans une grande majorité des cas, on ne connaît pas la religion des personnages. La religion la plus identifiée est l’Islam. On ne constate pas de réelle différence entre les personnages principaux et secondaires ou les fictions et les documentaires à ce sujet.



En conclusion, les personnages principaux sont plus souvent des femmes blanches, issues de la classe moyenne, adultes, valides, hétérosexuelles et sans religion. Les femmes sont surtout présentes comme personnage principal dans les documentaires. Ces films mettent aussi plus souvent en scène des héros ou des héroïnes issues de milieux moins favorisés. Enfin, ils définissent moins l’orientation sexuelle de leurs personnages principaux.

C’est parmi les personnages secondaires que l’on trouve plus de diversité d’origine (surtout dans les documentaires), de milieux sociaux, d’âge, de situation de santé, d’orientations sexuelles non-hétérosexuelles. Autrement dit, quand il s’agit de choisir le sujet et le personnage qui va le porter, les scénaristes et réalisateur·trices ne choisissent pas la diversité, sauf celle de sexe.

ANALYSES QUALITATIVES DES FICTIONS

Toutes les formes de diversité ne feront pas l’objet d’un développement qualitatif. Les résultats quantitatifs montrent que les questions de classe sont largement niées dans le corpus fictionnel. Les personnages homosexuels, relégués à des places secondaires, sont également trop peu nombreux pour pouvoir être analysés. On remarquera cependant que les homosexuels de *Emma Peeters* sont particulièrement stéréotypés : ils sont coiffeurs, efféminés et ils colportent les ragots. Impossible également de développer les représentations données des personnes porteuses de handicap (absentes des films). Par contre, les questions liées à la santé mentale seront traitées avec les personnages féminins, puisque seules les femmes portent ces

thématiques. Et les questions d'origine et de religion seront traitées ensemble puisqu'elles convergent dans le corpus. Enfin, l'image des adolescents sera aussi abordée brièvement.

Il est bon de rappeler qu'à l'exception des femmes, toutes les catégories de personnages qui sont discutées à partir de cette ligne, sont largement minoritaires dans le corpus.

Histoires de femmes, histoire d'hommes

Nous avons vu que les femmes représentent 49 % des personnages dans les films de fiction et 77 % dans les documentaires. Elles se retrouvent très souvent dans la position de personnages principaux (63 % des héros sont des héroïnes dans les fictions et les femmes sont *leaders* dans 77 % des documentaires).

Huit films de fiction sont menés par une héroïne. Cela ne signifie cependant pas que ces figures féminines soient toujours positives. Plusieurs de ces femmes ont des problèmes identitaires (*Lola vers la mer*, *Seule à mon mariage*) ou psychologiques (*Emma Peeters*, *Witz*, *Duelles*) parfois les deux (*Cavales*). Pour certaines d'entre elles, le salut vient d'un homme. Le problème majeur d'Emma Peeters est la stagnation de sa carrière, mais la solution est l'amour d'Alex. Stella dans *Witz* réapprend à rire et... à aimer Franck. Pamela trouve l'amour en retournant vers les siens dans *Seule à mon mariage*. Pour Lola, il s'agit de renouer avec son père qui rejette sa transition du masculin vers le féminin (*Lola vers la mer*). *Pour vivre heureux*, mené par un homme et une femme, s'ajoute à ces films. Il développe les amours contrariés d'Amel et Mashir. L'amour reste donc un thème incontournable pour les femmes au cinéma et parfois la réponse à leurs problèmes.

La maternité est un autre sujet, traité dans trois films : *Continuer*, *Duelles* et *Seule à mon mariage*. Sybille est une mère qui veut venir en aide à son fils troublé, qui finira lui-même par la sauver suite à un accident de cheval (*Continuer*). Ce fils occupe une position masculine traditionnelle dans le film : il gère le quotidien, alors qu'elle écrit dans son journal. Il traite sa mère de « pute » quand elle rencontre un possible compagnon. Pamela, dans *Seule à mon mariage*, trouve en Marian l'amour et un père pour sa fille. Elle doit aussi apprendre à être une mère alors que Marian tient le rôle de père depuis un moment déjà. Mère en crise, mère incapable de l'être, mère qui le sont trop. *Duelles* met en scène une figure de mère pathologique (Céline), incapable de faire le deuil de son enfant. Elle en vient à semer la mort afin de faire d'un autre enfant son substitut. Alice, la mère légitime de ce second enfant, ne parvient pas à convaincre son entourage des intentions néfastes de sa voisine et est discréditée par son passage

en institution psychiatrique, l'abus d'alcool et de cigarettes. C'est une mère encore qui écrit à son fils dans *Il était un petit navire*. Mais Marion n'est pas réduite à ce rôle, même si elle parle de la maternité. Elle pose un bilan en fin de vie dans un discours à la première personne qui rappelle aussi les amis, les amours, les parents, les avortements...

Les adolescentes sont en quête d'un père. Lola doit renouer avec le sien alors que sa mère vient de mourir (*Lola vers la mer*). Et elle y parvient. Kathy cherche aussi un père dans *Cavale*, au point de le fantasmer et de poser, comme Céline dans *Duelles*, des gestes criminels.

Certaines bonnes surprises se logent dans ces longs-métrages. *Seule à mon mariage* offre une critique de la société misogyne qui pousse les femmes à chercher des maris en Europe de l'Ouest, de ces hommes blancs qui achètent des épouses dociles. On y trouve aussi un moment de sororité alors que la policière tente d'aider Pamela.

Par contre, ce sont encore uniquement les corps de femmes qui sont l'objet du regard. L'héroïne de *Seule à mon mariage* est sensualisée dans certaines scènes. Dans la scène du bain dans *Escapada*, seules les femmes sont nues. Dans *Lola vers la mer*, seuls les personnages féminins sont dévêtus. Dans la scène de sexe de *Pour vivre heureux*, c'est elle qu'on déshabille... Les troubles psychologiques et mentaux touchent principalement les femmes. Elles sont dépressives (*Emma Peeters*), souffrent de problèmes neurologiques suite à un traumatisme (*Witz*), elles ne se remettent pas d'un deuil (*Duelles*) ou sont internées (*Cavales*). Est-ce un retour du stéréotype de la femme hystérique ? Les hommes eux ne sont jamais fous...

Les hommes, quand ils sont personnages principaux, vivent aussi des quêtes identitaires que l'on pourrait également lier à une quête de père, biologique ou symbolique. Ernesto recherche son père parmi les cadavres des victimes de la guerre civile (*Nuestras madres*). Au même moment, son pays remet en question ses figures dirigeantes, les anciens militaires, criminels de guerre, notamment coupables de viol. C'est une autorité religieuse que cherche Ahmed, d'abord influencé par un Imam, puis amené à questionner le radicalisme (*Le jeune Ahmed*). *Escapada* décline la recherche de sens totalement autrement. La mort d'un grand-père amène deux frères à opposer leur mode de vie et leurs idéaux.

Toutes les femmes ne sont pas absentes de ces films, loin de là. Comme semble l'indiquer le titre, les femmes ont une parole forte dans *Nuestras Madres*. Les femmes musulmanes sont des présences soutenantes (la mère) ou des femmes indépendantes et s'opposant aux radicaux (Inès)

dans *Le jeune Ahmed*. La sœur de Jules et Gustave, par contre, semble plutôt effacée (*Escapada*).

Les Arabes sont les seuls à avoir une religion (et c'est tout ce qu'ils ont)

Dans les fictions, être arabe signifie être musulman et être musulman signifie être arabe et, surtout, cela signifie qu'il s'agit du sujet du film. Ceci peut être considéré positivement : les longs-métrages présentent des visages non-blancs et parlent d'autre religion que le catholicisme. Cependant, cela signifie aussi que les Arabes ne sont vus que par cette perspective.

Le jeune Ahmed aborde la question de la radicalisation. Le film présente une réelle diversité de points de vue sur la religion, de figures (féminines, masculines, jeunes et plus âgées, etc.). Cependant, il établit de nouveau une corrélation entre Islam et violence. *Pour vivre heureux* coche également les cases de plusieurs stéréotypes : Islam, mariages arrangés, traditions, autorité des pères, soumission des femmes, honneur et virginité. Pour ce film également, si certains discours déconstruisent les amalgames, il s'agit néanmoins d'amener les questions habituelles autour de l'Islam, questions qui ne sont jamais posées pour d'autres religions. Dans les corpus, les personnages arabes n'héritent pas de propriété, ne transitionnent pas, ne font pas de voyages équestres, ne se remettent pas de dépression, ne font pas des thérapies du rire ou n'apprennent pas à être parents.

Des adolescents en crise

Le jeune Ahmed, *Cavale*, *Lola vers la mer...* La vie des adolescents est loin d'être simple. Cette période est marquée par les crises identitaires qu'elles soient sexuelle, religieuse ou psychiatrique. Nous avons déjà souligné à quel point ces moments de tensions sont reliés aux figures paternelles symboliques (l'imam) ou biologiques (le père rejetant Lola ou absent de Kathy). Les personnages adolescents sont particulièrement problématiques. Ahmed est radicalisé, violent, influençable jusqu'au crime. Les trois jeunes filles de *Cavale* sont aussi des figures ambiguës. Kathy est en rébellion, complexée, manipulatrice. Nabila est populaire, toxique et sa sexualité est présentée comme débridée et malsaine. Carole est mal dans sa peau, naïve et en surpoids. Elle est plusieurs fois tournée en ridicule dans le film à cause de son poids. C'est d'autant plus emblématique qu'il s'agit du seul personnage gros dans le corpus. Ces trois-là n'ont pas droit à un *happy end*.

Quand on quitte l'adolescence, le tableau n'est pas plus idyllique. Pamela (*Seule à mon mariage*), Amel et Mashir (*Pour vivre heureux*) sont de jeunes adultes préparant leur mariage. Cette cérémonie est un passage obligé (et arrangé) pour Amel et Mashir, une tradition incontournable. C'est le seul moyen de s'en sortir pour Pamela, mais cela se paie par une perte de sa communauté, de son enfant et de son bonheur. Pour un autre personnage, secondaire cette fois, le passage à l'âge adulte est compliqué en raison des troubles du père et de la violence (*Continuer*). Au final, Samuel doit être éloigné de son père pour être sauvé.

ANALYSES QUALITATIVES DES DOCUMENTAIRES

Comme pour les films de fictions, toutes les formes de diversité ne feront pas l'objet d'un développement qualitatif pour les documentaires. Les résultats déjà soulignés précédemment montrent que l'orientation sexuelle reste non précisée et ne permet pas une exploration qualitative. Il faut quand même remarquer que *Mon nom est clitoris* présente des personnes d'orientations sexuelles variées (ainsi que des personnes d'origine, de corpulence, de religion diverses). Il est également impossible d'examiner la représentation des personnes porteuses de handicap ou malades vu leur faible nombre. On doit de nouveau regretter leur absence. Comme pour les fictions, la religion est peu annoncée dans les documentaires et, quand elle l'est, il s'agit surtout de l'Islam. Cependant, cela n'est jamais le sujet du film. Cela ne sera donc pas développé plus avant dans cette partie. Les questions liées aux sexes, aux origines, au niveau de vie et aux âges représentés seront par contre explorées.

Comme précédemment, il convient de rappeler que les femmes sont majoritaires, mais que les autres formes de diversités sont minoritaires dans les documentaires.

Expériences de femmes, expériences d'hommes

Huit documentaires sur les 15 sont centrés sur des figures de femmes et parfois sur des sujets touchants particulièrement celles-ci ou présentés avec une perspective féminine. Les violences sexuelles et l'exploitation des femmes sont le sujet de quatre documentaires. *By the Name of Tania* aborde la question de la prostitution et du trafic d'êtres humains. *Sans frapper* parle de viol. C'est l'histoire d'une femme qui a dû travailler à neuf ans et qui a été mariée à treize qui se déroule dans *Les lunes rousses*. Il est question d'exploitation économique et de pauvreté dans *Overseas* puisqu'on suit l'apprentissage de futures aide-ménagères philippines qui vont bientôt s'expatrier pour travailler en Occident. On peut ajouter à cette liste, *Vacancy* qui traite de la

pauvreté aux États-Unis. Ce film n'est pas centré sur une femme, mais la seule qui apparaît a dû se prostituer pour survivre.

Les conditions de vie et la pauvreté sont aussi au centre de *Vaarheim* et *Century of Smoke*. Le premier suit le quotidien d'une mère de famille qui vit seule sur l'île d'Out Skerries depuis que son mari et ses fils ont dû déménager pour trouver du travail et aller à l'école. *Century of smoke* s'intéresse à une communauté laotienne à travers la consommation de l'opium. Ce documentaire ne se concentre pas uniquement sur les femmes, mais éclaire le clivage qui existe entre les hommes (qui fument) et les femmes (qui travaillent). *Mon nom est clitoris* interroge des femmes sur leur rapport au corps et au sexe. Enfin, on pourrait ajouter un neuvième documentaire à cette liste, *Another Paradise*. Il ne développe pas une thématique particulièrement féminine, puisqu'il s'agit de parler de la possible rétrocession d'un archipel à la communauté Chagos. Cependant, le documentaire est centré sur une militante, Sabrina Jean. Ces documentaires ont comme particularité de donner la parole à des femmes, parfois strictement (*Mon nom est clitoris*, *Les lunes rousses*, *By the Name of Tania*, *Overseas*). Elles y témoignent et y sont les personnages principaux. Quand des hommes apparaissent, ils restent secondaires (*Sans Frapper*). Ce qui compte dans *Sans Frapper* ou dans *Mon nom est clitoris* est de donner la possibilité aux femmes d'énoncer leur propre définition du viol ou d'exprimer leur expérience du sexe, y compris si cela contredit les propos masculins. Dans *Century of Smoke*, des hommes et des femmes témoignent pour dévoiler à quel point les hommes et les femmes vivent différemment. Dans *Another Paradise*, l'histoire est celle de la communauté toute entière y compris des hommes, mais Sabrina Jean est une actrice principale, menant l'action politique et judiciaire. Certains de ces documentaires sont également des œuvres de femmes. La réalisatrice Tülin est la nièce de Tüncay, la petite fille exploitée puis mariée dans *Les lunes rousses*. Le film est l'occasion de témoigner, mais aussi de rendre hommage et justice à sa tante. Il s'agit d'une œuvre très personnelle. La forme de *By the Name of Tania* est également très travaillée puisque le film mêle construction fictionnelle et témoignage. Par ailleurs, les réalisatrices n'utilisent aucune image de violence, de prostitution et de corps sexualisé. Autrement dit, par les sujets traités, par les personnages sélectionnés, par le fait de donner voix aux femmes, par la manière de faire images et de construire les films, certains documentaires sont féministes.

Les thématiques abordées dans les documentaires menés par des hommes sont aussi liées à une certaine forme de violence, mais plus économique. *In Another Life – La prochaine fois que je viendrai au monde*, *Notre territoire*, *Vacancy* abordent principalement la question de la

pauvreté. Le premier suit plusieurs amis qui vivent dans la rue, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Dans les deux autres, même si des femmes apparaissent aussi, la majorité des intervenants sont cependant des hommes. C'est également le cas de *Century of Smoke* déjà décrit qui constate la différence de vie entre les hommes et les femmes au Laos. Enfin, *Congo Lucha* montre aussi une majorité d'hommes et s'intéresse au combat politique de l'association Congo Lucha qui milite pour la démocratie au Congo. Les thèmes traités sont moins personnels et intimes que pour les femmes.

Le documentaire, un monde en couleur... grâce à l'étranger

Le documentaire présente un monde beaucoup plus divers que les films de fiction. Mais neuf de ces films se déroulent à l'étranger (Royaume-Uni, Italie) dont sept hors Union européenne (Laos, Philippines, Pérou, Congo, Burundi, Iles Chagos, États-Unis). La totalité ou une majorité des personnages qui apparaissent dans ces films sont non-blancs. Parmi les six documentaires tournés en Belgique, deux s'intéressent à des populations immigrées et présentent également une population totale non blanche. Les quatre documentaires restants parlent de la piscine des Marolles, du viol, d'une troupe de théâtre intergénérationnelle et du rapport au sexe des femmes et présente des groupes mixtes. Cependant, dans ces œuvres, la majorité des personnes sont blanches (7 sur 9 dans *Bains publics*, 12 sur 14 dans *Sans frapper*, 9 sur 12 dans *Third Act* et 10 sur 12 dans *Mon nom est clitoris*). Bref, les personnes non blanches sont majoritaires quand l'histoire racontée se déroule à l'étranger où quand le sujet est l'immigration. Dès qu'on revient à des thématiques plus « neutres », les Blancs sont majoritaires.

On peut constater une certaine corrélation entre les thèmes, les classes sociales et les origines présentées. En effet, ces documentaires présentant des personnes non blanches traitent de pauvreté (*In Another Life – La prochaine fois que je viendrai au monde*), d'immigration (*Notre territoire, Je n'aime plus la mer*), d'exploitation économique (*Overseas*), de violences faites aux femmes (*By the Name of Tania, Les lunes rousses*), de colonisation (*Another Paradise*), de lutte pour la démocratie (*Congo Lucha*) ou de la culture de l'opium (*Century of Smoke*). L'univers thématique n'est donc pas neutre du tout.

Il faut cependant remarquer que ces personnes non blanches sont présentées comme actives et elles ont la parole. Sabrina Jean est une héroïne agissante dans *Another Paradise*, Tüncay devient une personne agentive grâce à sa nièce autrice du documentaire (*Les lunes rousses*), Tania est la narratrice (*By the Name of Tania*), les intéressé·es témoignent (*Overseas, Century of smoke, Congo Lucha, Notre territoire, Je n'aime plus la mer, In Another Life – La prochaine*

fois que je viendrai au monde). C'est aussi le cas des personnes non blanches qui interviennent au même pied que d'autres dans *Bains publics*, *Sans frapper*, *Third Act* et *Mon nom est clitoris*. Étonnement, ce sont parfois les personnes blanches qui semblent le plus subir les événements (*Vacancy* et *Vaarheim*).

Un monde moins favorisé que la fiction

Les documentaires explorent des milieux beaucoup moins favorisés que les fictions. Plusieurs films se déroulent dans des contextes de pauvreté qui poussent à s'expatrier ou quitter son île (*Overseas*, *Notre territoire*, *Vaarheim*, *Je n'aime plus la mer*), qui rendent les femmes vulnérables (*By the Name of Tania*). *Overseas* saisit par exemple l'occasion de critiquer le système capitaliste qui exploite ces femmes. Certains explorent les conditions de vie des personnes, parfois l'impasse dans laquelle elles se trouvent, parfois leurs trucs de survie (*In Another Life – La prochaine fois que je viendrai au monde*, *Vacancy*, *Century of Smoke*). De nouveau, les plus pauvres sont celles et ceux qui vivent à l'étranger. Si les populations belges filmées dans les documentaires sont moins aisées que dans les fictions, on y rencontre néanmoins des personnes ayant un niveau de vie plus confortable ou de la classe moyenne (*Les lunes rousses*, *Third Act*, *Sans frapper*, *Mon nom est clitoris*, *Bains publics*).

Une ouverture vers l'enfance, l'adolescence et la vieillesse

Les adultes sont majoritaires dans neuf documentaires : *Another paradise*, *Century of smoke*, *Congo Lucha*, *Mon nom est clitoris*, *Notre territoire*, *Overseas*, *Sans frapper*, *Vaarheim*, *Vacancy*. *Bains publics* présente une population plus bigarrée y compris en âge même si les adultes restent dominants.

Cependant, les documentaires donnent aussi la parole aux enfants. C'est littéral dans *Je n'aime plus la mer* puisque les enfants réfugiés expliquent le voyage qui les a emmenés en Belgique. L'enfance est également en partie représentée ou, au moins discutée, dans *In another life – La prochaine fois que je viendrai au monde* et *Les lunes rousses*. Dans *Les lunes rousses*, Tüncay rappelle comment son enfance et son adolescence lui ont été volées. Dans le premier, le réalisateur a suivi et filmé les personnages pendant plusieurs décennies et utilise des images d'archives et actuelles afin de retracer leurs parcours. Enfin, *Tania* est encore une adolescente quand elle est attirée dans le monde de la prostitution (*By the Name of Tania*).

Les personnes plus âgées apparaissent dans *Third Act*, centré sur une troupe théâtrale multigénérationnelle. C'est l'occasion de montrer que la vieillesse ne se résume pas aux

maisons de repos et aux petits enfants. Le documentaire montre également les corps de ces personnes.

CONCLUSIONS

La parité femme-homme semble atteinte. Par contre, les autres formes de diversité ne semblent pas rencontrées par les films belges. Les personnages principaux sont plus souvent des femmes blanches, issues de la classe moyenne, adultes, valides, hétérosexuelles et sans religion. Les femmes sont surtout présentes comme personnage principal dans les documentaires. Ces derniers proposent un peu plus de diversité, notamment en termes de niveau de vie et d'âge. C'est parmi les personnages secondaires que l'on trouve plus de diversité d'origine (surtout dans les documentaires), de milieux sociaux, d'âges, de situation de santé, d'orientations sexuelles non-hétérosexuelles.

Dans les films de fiction, la tendance 2019 pour tous les personnages semble être la crise identitaire. Les femmes du corpus, adultes ou adolescentes, ont la particularité d'être en rupture psychologique. Beaucoup d'entre elles sont définies par un homme, surtout un intérêt amoureux ou une figure paternelle. La maternité reste également une caractéristique majeure de ces personnages féminins. Les femmes sont également encore souvent l'objet d'une érotisation. Quand les personnages ne sont pas blancs, ils sont principalement arabes et musulmans. Dans le cinéma belge, les deux vont systématiquement de pair et la religion est alors le sujet (problématique) du film.

Les violences sexuelles et l'exploitation des femmes sont les objets de plusieurs documentaires. S'y ajoute *Mon nom est clitoris* qui explore la manière dont les femmes font l'expérience du sexe. Ces films donnent une voix aux femmes, les placent souvent dans une position d'agentivité et parfois dévoilent une politique de l'image. Les histoires centrées sur des hommes explorent aussi les conditions de vie notamment en contexte précaire, mais entrent moins dans l'intime. Si les documentaires présentent des visages plus divers, c'est grâce aux films tournés à l'étranger ou à la focalisation sur l'immigration. Dès que les histoires se déroulent en Belgique, les personnes blanches redeviennent majeures. Il y a donc une corrélation entre les thématiques, les niveaux de vie et les origines. Les documentaires laissent plus de place aux enfants et aux personnes plus âgées.

À la fin de son rapport 2019, le Geena Davis Institute énonce quelques recommandations. La première est d'être attentif à la diversité dès l'écriture du scénario et dans les phases de pré-production. La seconde est de veiller à la diversité dans les équipes créatives, des scénaristes aux réalisateurs. Les études montrent en effet que cela a un impact sur les représentations (Lauzen, 2014). Elles démontrent aussi que les femmes et les personnes non blanches peinent à trouver de l'emploi dans le monde cinématographique (Cills, 2018). Troisièmement, les films créés par les femmes, les personnes non hétérosexuelles et non blanches bénéficient de moins de ressources de promotion et de marketing (Sun, 2016). L'institut souligne qu'il est cependant vital que le cinéma travaille ses représentations. En effet, la génération Z est la plus diverse qui ait jamais peuplé le monde. Aux États-Unis, 48 % d'entre eux sont non-blancs (Fry & Parker, 2018) et 52 % s'identifient comme fluides (Lauglin, 2016). À l'heure actuelle, le cinéma ne parle donc pas à ces jeunes.

LA DIABOLISATION DES FEMMES AU CINÉMA

INTRODUCTION

La deuxième partie de ce mémoire porte sur la diabolisation des femmes dans la culture occidentale, et plus particulièrement au cinéma. Cet objet d'étude fut choisi en raison d'une observation faite dans le rapport sur les représentations :

« Les troubles psychologiques et mentaux touchent principalement les femmes. Elles sont dépressives (*Emma Peeters*), souffrent de problèmes neurologiques suite à un traumatisme (*Witz*), elles ne se remettent pas d'un deuil (*Duelles*) ou sont internées (*Cavale*). Est-ce un retour du stéréotype de la femme hystérique ? Les hommes eux ne sont jamais fous... » (Sepulchre et al, 2020, p.11)

On observe donc une répétition du schéma qui consiste à attribuer des troubles psychologiques aux femmes. Cependant, certains personnages féminins présentés comme fous interpellent plus que d'autres. Il s'agit des femmes « folles » qui, dans plusieurs films, ont non seulement le rôle principal, mais y jouent aussi le rôle de l'antagoniste ou sont du moins représentées comme un danger pour leur entourage et la société. C'est le cas dans *Duelles*, le long-métrage réalisé par Olivier Masset Depasse, et dans *Cavale*, de Virginie Gourmel. Dans le premier film, l'actrice Anne Coesens partage l'affiche avec Veerle Baetens. Elle interprète le personnage de Céline, une femme qui, troublée par la perte de son fils, ira jusqu'à assassiner ses voisins afin d'avoir la garde de leur enfant et d'en faire un substitut pour celui qu'elle a perdu. *Cavale* met en scène trois adolescentes, Kathy, Nabila et Carole, qui s'échappent du centre psychiatrique où elles sont placées. Après plusieurs péripéties sur la route (accident et vol de voiture, auto-stop, rencontre avec des garçons) et suite à certaines circonstances, elles en viennent à kidnapper le fils de l'homme que Kathy imagine être son père. Les deux compères de Kathy sont finalement arrêtées, tandis que cette dernière tente de mettre fin à ses jours.

Objet d'étude

D'après notre hypothèse, la décision narrative de rendre ces femmes « folles » et la façon dont elles sont représentées à l'écran ne sont pas aussi arbitraires qu'il pourrait paraître. Le traitement cinématographique de ces différentes femmes et filles serait en fait sous l'influence d'une longue tradition culturelle et médiatique : la diabolisation des femmes. Ce phénomène consiste à dépeindre la femme (dans les médias de tous genres) comme un danger pour la société en utilisant des images et des associations d'idées particulières (Vallée, 2020). Il est présent dans

de nombreux mythes et récits de la culture occidentale. Pandore (mythologie grecque), Eve (Bible) et d'autres célèbres figures féminines comme Médée, Circée, Salomé, Lilith, etc. en ont été l'objet, bien avant Céline, Kathy et ses compagnes d'aventure :

« Dans presque toutes les cultures et toutes les époques de l'histoire, un diable féminin apparaît et donne l'exemple de tout ce qui est mauvais chez le genre féminin. Cette Méduse rassemble toutes les formes de perversions féminines : une femme dont la sexualité est débauchée et perverse, pornographique et bisexuelle ; une femme qui ne sait pas bien se comporter vis-à-vis des hommes et des enfants ; une femme qui ment et qui trompe, manipule et corrompt. Une femme intelligente et puissante. C'est là une femme bien plus mortelle que les hommes, et ce n'est pas une femme du tout ». (Kennedy, 1992, p.240)

Pourquoi s'intéresser à ce sujet ? Deux raisons justifient notre choix. Tout d'abord, comme de nombreuses représentations médiatiques, ce phénomène a une influence sur les rapports humains et peut potentiellement supporter les inégalités hommes-femmes qui sévissent au sein de la société. Une femme n'est pas considérée « dangereuse » pour les mêmes raisons qu'un homme peut l'être. La diabolisation des femmes n'est pas équivalente à celle des hommes. Comme nous allons le voir, elle repose sur des représentations et des associations spécifiques et datées, qui impactent non seulement la façon dont les femmes sont représentées à l'écran, mais aussi la façon dont elles sont traitées dans la vie quotidienne. La politique, le système judiciaire, ainsi que la sphère intime sont influencés par ce mode de représentation négatif de la femme. Il faut donc mettre ce phénomène en avant, s'intéresser à son évolution, ses modalités et la façon dont il se manifeste encore actuellement à l'écran ainsi que dans d'autres médias pour que davantage de gens en aient conscience et afin de contrôler les effets néfastes qu'il pourrait avoir. Notre seconde motivation est davantage liée au milieu académique et à la littérature existante sur le sujet : bien que plusieurs auteurs se soient intéressés à la diabolisation des femmes, la majorité d'entre eux semblent s'être concentrés sur une époque particulière (la Renaissance, Le XVIII, l'époque contemporaine, etc.). Si certains d'entre eux font le lien entre la période qu'ils étudient et le XXe siècle, ils ne mettent pourtant pas en évidence la continuité entre les différents modes de diabolisation et n'identifient pas clairement les points communs ou divergents de ceux-ci. Or, le mode de diabolisation que l'on observe dans les médias actuels (informations et divertissements) n'est pas seulement l'héritier des représentations d'une seule époque. Non ; comme nous allons le démontrer, il résulte de la juxtaposition de différents stéréotypes de genre qui sont apparus à différents moments et qui se sont pérennisés. Si on désire réellement combattre les stéréotypes de genre et rendre la société plus égalitaire, il faut

donc étudier comment ces mêmes stéréotypes ont survécu au passage du temps malgré les changements de mœurs et de mentalité.

Entendons-nous bien : La question de recherche ici n'est pas de savoir si le procédé de diabolisation doit avoir lieu ou pas. Nous ne remettons pas en cause le fait qu'une femme puisse être un danger ou avoir le rôle de l'antagoniste, au même titre que tout homme. Nous nous interrogeons plutôt sur la nature des stéréotypes utilisés pour diaboliser les femmes (comment), l'identité des femmes qui en sont généralement victimes (qui) et qu'est-ce que cela révèle sur la place et la conception des femmes dans la société occidentale. Cette partie du mémoire sera donc organisée comme suit : après une présentation de la méthode de recherche et une définition de ce que nous entendons par « diabolisation », nous retracerons l'évolution des modalités de diabolisation des femmes dans le temps, puis étudierons le profil des celles qui en ont été et en sont maintenant l'objet. Nous finirons cette étude par une analyse approfondie de la forme que prend ce phénomène dans *Duelles* et *Cavale*.

Définition

Qu'entendons-nous par « diabolisation » des femmes, quel est le phénomène exact auquel nous nous intéressons dans ce travail ? Lorsque nous parlons de diabolisation, nous prêtons à ce terme la définition présente dans le dictionnaire, celle du sens courant : « considérer et représenter quelque chose ou quelqu'un comme diabolique » (Larousse.fr). Une petite précision s'avère néanmoins nécessaire par rapport à l'aspect diabolique des figures féminines que nous allons étudier. Tout d'abord, elles ne sont pas nécessairement considérées comme diaboliques en raison d'une association littérale avec le diable ou toute autre créature démoniaque, en dépit de l'étymologie et des connotations religieuses du mot. Dans le cadre de cette recherche, nous définissons une femme ayant été diabolisée comme une femme considérée et représentée comme un danger pour la société. Elle est dépeinte comme une menace assurée (à l'opposé d'accidentelle, comme pourrait l'être un chauffard, etc.) et générale (concerne aussi bien les hommes et les femmes, les enfants et les adultes), mettant en danger la vie ou le quotidien de son entourage.

Le fait qu'il s'agisse d'une menace « générale » nous amène à notre deuxième remarque : nous devons faire la différence entre les femmes « méchantes » (les « mean girls ») et les femmes « diaboliques ». Les « méchantes filles » présentes dans les livres ou les films comme *Lolita malgré moi* (2003) sont représentées comme viles et manipulatrices, mais pas dangereuses en tant que tel. Leur méchanceté ne menace pas les stéréotypes associés à la femme

blanche ; au contraire, cela renforce l'idée qu'une fille ou qu'une femme a besoin de la protection d'un homme pour ne pas être victime des mauvaises actions de ses congénères (Chesney-Lind & Eliason, 2008, p.33).

Méthodologie

Les arguments présentés dans ce mémoire se basent sur une méthodologie en deux étapes. Pour commencer, nous avons fait l'état de l'art de la littérature sur la diabolisation des femmes. Parmi les articles et livres parcourus, les travaux de huit auteurs se sont avérés particulièrement pertinents : Mona Chollet, Silvia Federici, Yannick Ripa, Andrea Dworkin, Meda Chesney-Lind et Michele Eliason, Laura Sjoberg et Ania Wilczynski. Cette étape a permis d'identifier les différents modes de diabolisation existants, d'analyser la manière dont ce phénomène a évolué dans le temps et l'impact qu'il a sur la société.

La deuxième étape s'inscrit dans une démarche hypothético-déductive. Il s'agit d'une analyse de contenu qualitative de différents films américains, anglais et européens, et d'autres œuvres culturelles (pièce de théâtre, livres, contes pour enfants, etc.). Cette analyse de contenu visait à déterminer si et comment les procédés de diabolisation mis en évidence par les différentes auteures apparaissent et apparaissent encore dans les productions médiatiques de la société occidentale. Le corpus des films et autres référents culturels présents dans cette partie (à l'exception de *Duelles* et *Cavale*) a été élaboré de deux façons : certains ont déjà été analysés par des auteurs qui ont étudié les représentations féminines dans les médias. Ils sont donc apparus lors de l'état de l'art sur la diabolisation. D'autres références ont été sélectionnées suite à une recherche thématique et temporelle. Nous avons recherché des films qui avaient pour personnage principal ou antagoniste une femme jugée « dangereuse », parus depuis les années 70. Il n'est cependant pas assuré que les différentes décennies (70, 80, 90, 2000's) et pays d'origine soient représentés de manière égale.

Cette étude a plusieurs limites qu'il faut prendre en considération. La première concerne l'étude du phénomène de diabolisation en soi : bien que nous retracions son évolution dans le temps, nous ne pouvons pas remonter jusqu'aux origines exactes de chaque modèle de représentation exposé en raison des restrictions pratiques autour de ce travail. Par exemple, si la sorcière est une figure féminine qui est apparue avant le Moyen Âge, nous ne nous étendrons pas sur ses origines (mythiques ou épistémologiques) et les transformations par lesquelles elle est passée avant d'être utilisée comme symbole diabolisant. Le point de départ de notre étude a donc été choisi de façon arbitraire, sur base d'un raisonnement avancé par la suite. Nous avons

cependant conscience que le phénomène que nous mettons en avant est (vraisemblablement) lui-même l'héritier de différents référents culturels que nous n'avons pas étudiés dans le cadre de ce travail-ci. De plus, nous ne prétendons pas rendre compte du procédé de diabolisation de manière globale. Notre étude ne se basant que sur des recherches européennes, américaines ou anglaises, et sur une analyse de films de mêmes origines, les observations et conclusions que nous formulerons pourraient ne pas s'appliquer aux représentations médiatiques en vigueur dans les différents pays d'Asie, d'Amérique du Sud, d'Afrique, etc.

MODES DE DIABOLISATION

La première étape de ce travail sur la diabolisation des femmes consiste à identifier les différentes modalités que ce phénomène a pu prendre à travers le temps. Quelles étaient les images utilisées pour représenter les femmes perçues comme une menace pour la société à différentes époques ? Nous en avons identifié trois, qui sont encore présentes dans les productions médiatiques du XXe et XXIe siècle : la sorcière, la folle et la femme masculine.

Les sorcières

Suite à l'analyse de contenu de plusieurs films et aux propos de plusieurs auteurs, nous avons décidé de commencer notre étude en nous intéressant à la figure de la sorcière. Plus précisément, notre attention se porte sur l'image féminine apparue au cours du XVe siècle et à laquelle on attribua cette appellation. Ce symbole était au cœur des chasses aux sorcières qui sévirent durant plusieurs siècles et entraînèrent ce qui peut être considéré comme un génocide des femmes en Europe (Chollet, 2018).

La diabolisation des femmes à travers l'image de la sorcière fait partie des modes de représentation qui ont le plus influencé le développement de la société occidentale, sa culture et ses médias. En effet, pour certains auteurs, la chasse aux sorcières et ses répercussions sociales auraient même permis l'émergence de la structure capitaliste et patriarcale dans laquelle nous vivons actuellement (Federici, 2014, p.267). Ce n'est pas anodin si différentes manifestations féministes, telles que le rassemblement du 20 janvier 2018 à New York contre Trump, celui du « Witch Bloc » à Paris du 20 janvier 2019 et la marche internationale pour les droits des femmes du 8 mars 2020 (Mirkos, 2020) comptaient parmi leurs participants des femmes habillées en noir, qui se prétendaient *sorcières* ou brandissaient des affiches où était inscrit « nous sommes les petites-filles des sorcières que vous n'avez pas pu brûler ».

« Elles (les féministes) réalisèrent qu'une telle guerre contre les femmes, menée sur une période de plus de deux siècles, était un tournant dans l'histoire des femmes en Europe, le "péché originel" du processus d'avilissement social subi par les femmes avec l'avènement du capitalisme. Il fallait revisiter ce phénomène si l'on voulait comprendre la misogynie qui imprègne toujours les pratiques institutionnelles et les relations hommes-femmes. » (Federici, 2014, p.254).

Comme le mentionne Federici dans son ouvrage *Caliban et la sorcière*, la figure féminine créée lors de la chasse aux sorcières constitue le « péché originel du processus d'avilissement des femmes ». C'est pourquoi se pencher sur ce phénomène, à cette époque, est une étape cruciale dans l'étude de la diabolisation des femmes. En effet, si des personnages féminins tenus pour dangereux sont présents dans des récits antérieurs à cette période (Pandore, Circé, les harpies, etc.), le mythe de la sorcière tel qu'il se répandit au début de la Renaissance a eu un impact durable sur les représentations des femmes et leur place dans la société.

Revenons-en au phénomène en soi. Du XVe au XVIIe siècle, sur le continent européen, une campagne globale de diabolisation des femmes eut lieu. L'élément clé de cet événement social et culturel fut le symbole de la « sorcière », un symbole qui renvoyait à une image précise et négative de la femme. Jeune ou âgée, la sorcière était dépeinte comme une mangeuse d'enfants, une femme à la sexualité débridée qui concoctait de poisons et jetait des mauvais sorts à ses voisins (Boestad, Guéna & Kikuchi, 2018). Aussi, elle était également présentée comme une adoratrice du diable (parler de « diabolisation » dans ce cas est donc pertinent pour de multiples raisons). Les sorcières étaient tenues responsables pour les mauvaises récoltes, pour la mort des enfants en bas-âges et pour toutes autres sortes d'incidents et maladies (Vallée, 2020). Elles représentaient l'ennemi, la peste dont il fallait se débarrasser à tout prix pour le bien de la communauté. Cette représentation féminine négative, qui se répandit au moyen d'illustrations, de gravures et de récits (Annexe 3.1.), entraîna la persécution et la mise à mort de milliers de femmes (Mougin, 2018). Durant une période marquée par une chasse aux sorcières internationale, être affublé de cette appellation s'enjoignait de la menace du bûcher et de la torture.

Actuellement, cette figure féminine diabolique imprègne encore l'imaginaire de nombreuses sociétés occidentales (européennes, nord-américaines, etc.) et se retrouve dans des productions médiatiques auxquelles nous sommes exposés dès notre enfance. Prenons l'exemple des nombreux récits pour enfants comme *Hansel&Gretel*, *Raiponce*, ou des livres comme *Sacrées*

Sorcières (1983) de Roald Dahl, qui ont pour antagoniste une sorcière. C'est aussi un personnage que les films Disney affectionnent particulièrement dans le rôle de vilain : *Merlin l'enchanteur* (1963) présente Madame Mime, *La Belle Au Bois Dormant* (1959) a Maléfique. Quant à la méchante reine dans *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937), celle-ci terrorise toujours autant les jeunes spectateurs. Dans des productions plus récentes comme *Suicide Squad* (2016), l'antagoniste est elle aussi une femme aux pouvoirs surnaturels, surnommée « L'enchanteuse ». En outre, comme l'ont montré les marches féministes, la sorcière est aussi un symbole utilisé dans des situations du réel... de manière plus ambiguë. Car si les féministes revendiquent l'emblème de la sorcière, leurs détracteurs ont recours à cette même image pour les critiquer et les dévaloriser. Le télévangéliste américain Pat Robertson, par exemple, déclarait en 1992 que « Le féminisme encourage les femmes à quitter leurs maris, à tuer leurs enfants, à pratiquer la sorcellerie, à détruire le capitalisme et à devenir lesbiennes » (Chollet, 2018, p.26). Des siècles après la fin de la chasse aux sorcières, il apparaît donc que le portrait d'une femme « dangereuse » dressé par les démonologues du XVe siècle survit encore dans les médias et les discours. C'est pourquoi il est nécessaire d'en avoir conscience pour appréhender les représentations genrées dans les productions audio-visuelles.

Il est également nécessaire d'avoir conscience des conséquences de ce phénomène dans la vie quotidienne. La sorcière fut considérée comme l'ennemie à abattre durant plusieurs siècles, dans de nombreux pays européens (Espagne, France, Angleterre, etc.) et sur plusieurs continents (n'oublions pas les fameux procès de Salem de 1692 aux États-Unis). Certains auteurs lient l'étendue de ce phénomène et la pérennité de la représentation de la sorcière à l'apparition de l'imprimerie (Chollet, 2018, p.15) qui, à partir de 1454, permit de partager des idées ainsi que des images plus largement et plus rapidement qu'auparavant. Quelles que soient les causes de cet événement, plusieurs auteurs s'accordent cependant sur un point : ils observent l'effet social et normatif de l'émergence de cette représentation féminine négative et des persécutions qui s'ensuivirent. Federici écrit que « Les chasseurs de sorcières se préoccupaient moins de châtier telle ou telle transgression que d'éliminer des comportements féminins largement répandus qui leur étaient devenus intolérables et qu'ils devaient rendre odieux aux yeux de la population. » (2014 p.267). Chollet la rejoint dans son ouvrage *Sorcières, la puissance indomptée des femmes* :

« En anéantissant parfois des familles entières, en faisant régner la terreur, en réprimant sans pitié certains comportements et certaines pratiques désormais considérés comme intolérables, les chasses aux sorcières ont contribué à façonner le monde qui est le nôtre. Elles nous en disent

beaucoup sur les choix qui ont été faits, sur les voies qui ont été privilégiées et celles qui ont été condamnées. » (Chollet, 2018, p.13)

Les chasses aux sorcières révèlent l'importance des représentations dans notre société. C'est en créant et en partageant l'image de la sorcière que les Européens du passé ont pu gendarmiser les comportements féminins (Boeastad, Guéna & Kikuchi, 2018). En créant une figure médiatique dangereuse, vile et diabolique, ils établirent en même temps un ensemble d'actions, d'attitudes et d'attributs physiques dont les femmes devaient s'éloigner. Afin d'éviter le bûcher, de garantir leur survie et leur insertion sociale, elles devaient adopter les normes contraires à celles associées à la sorcière. Pour reprendre les termes de Federici, « c'était dans les chambres de torture et sur les bûchers sur lesquels les sorcières périssaient que les idéaux bourgeois de la féminité et de la domesticité furent forgés » (2014, p.292). La diabolisation effectuée grâce à la figure de la sorcière favorisa l'émergence d'un nouveau modèle féminin. Si la femme à abattre du XVIe au XVIIe siècle était dépeinte comme sauvage, luxurieuse, rebelle et dangereuse, la femme dite « idéale » se construisit en opposition : passive, intègre, chaste et obéissante... telle devrait être la femme des temps modernes. (Federici, 2014, p179-181).

Les folles

Si superstitions et croyances alimentèrent et entretenirent le mythe de la sorcière à travers la Renaissance et une bonne partie des Temps modernes, ce ne fut plus possible à la fin du XVIIIe siècle, lors de l'émergence de la culture scientifique (Maxicours). Durant cette période, divers domaines scientifiques se développèrent et s'imposèrent comme détenteurs de savoirs et de connaissances. Envisager qu'une figure féminine aux pouvoirs surnaturels puisse exister ne correspondait pas à la mentalité de l'époque (Ripa, 1986, p.40). Cependant, si la peur de la sorcière s'atténuait, il n'en fut pas de même pour les connotations négatives et la diabolisation des femmes dans les médias. Les femmes dangereuses n'avaient pas disparu. Elles n'étaient plus contrôlées par le diable... mais par la folie (Vallée, 2020). Un nouveau mode de diabolisation prit donc le dessus et vint marquer l'imaginaire collectif : dépeindre la femme comme une folle.

Plusieurs auteurs ont mis en avant le lien entre la sorcellerie et la folie. Dans son ouvrage *La ronde des folles*, Yannick Ripa mentionne des pétroleuses du XIXe siècle, des activistes perçues comme mentalement instables et dont les illustrations présentaient de nombreuses similitudes avec celles des sorcières d'antan : le chaudron rempli d'une matière bouillonnante, le tablier, l'air menaçant, etc. (1986, p.337). Silvia Federici ne s'est pas réellement penchée sur la folie

des femmes du XVIIIe siècle, mais elle observe tout de même un fait interpellant dans *Caliban et la Sorcière* :

« Ceux qui se sont penchés sur la chasse aux sorcières (par le passé presque exclusivement des hommes) se montraient souvent les dignes héritiers des démonologues du XVIe siècle. Tout en déplorant leur extermination, beaucoup ont tenu à les représenter comme de malheureuses folles, frappées d'hallucinations, de sorte que leur persécution prenait un sens de "thérapie sociale", servant à renforcer la cohésion sociale » (2014, p.252).

Les historiens dont parle Federici justifiaient donc les actes des misogynes de jadis en présentant les sorcières comme des folles. Cette folie, qui excusait l'extermination des femmes durant la Renaissance, fut la raison de leur aliénation au cours du XVIIIe et XIXe siècle. Tout comme celle de la sorcière, l'image de la femme folle, de l'hystérique, se répandit à son tour dans la société et dans les médias. Comme la sorcière, elle servit de référence pour identifier et représenter les femmes perçues comme inaptes ou comme un danger pour la société et pour s'en débarrasser. Cette fois-ci ce n'était plus le bûcher qui les attendait, mais la mise à l'asile. Certes, certains cas d'internement étaient réellement liés à l'état psychiatrique des patientes. Toutefois, une analyse des registres révèle que 80 % des placements féminins dans un institut psychiatrique étaient demandés par des hommes (Ripa, 1986, p.21) et que certains avaient davantage pour objectif de confiner des personnes et des comportements gênants que d'améliorer la santé mentale des internées : « Plus qu'une maladie à soigner, la loi enfermait un danger (au point de vue de l'ordre, la sûreté et la morale) qu'elle cherchait à neutraliser » (Ripa, 1986, p.20-21).

Mais quel est donc le portrait de la folle ? Selon Ripa, qui s'est penché sur le phénomène de la folie féminine au XIXe siècle, la folle est la femme dont le corps, « envahi par un utérus dévorant, détruit la santé mentale ». Celle qui « a troqué les vertus du sexe faible contre les vices du sexe fort » et dont les actes « sont dirigés par ses besoins sexuels insatiables » (1986, p.40). Il s'agit de la femme qui est surpassée par son imagination, ses émotions et ses passions (1986, p.9). On constate ici que si la sorcière était identifiée comme telle en raison d'un comportement particulier (préparer des poisons, jeter des sorts, etc.), la folle est touchée d'un mal qui est directement lié à sa condition féminine. C'est le sexe — l'utérus — de la femme qui suscite des actions dangereuses chez elle, des excès d'émotions et des états d'instabilité.

La folie n'a pas toujours été considérée comme un mal féminin. Plusieurs représentations (littéraires ou iconographiques) du Moyen Âge et de la Renaissance mettent d'ailleurs en scène

un personnage masculin atteint de troubles psychologiques. La notion de folie « est floue et protéiforme. Elle désigne de manière générale la perte de raison. Le terme garde cependant une connotation morale (en s'opposant à la sagesse) et évoque aussi la transgression des normes. » (Depuis quand a-t-on peur des fous, 2011). Le fou est un idiot, un malade, un insensé, un possédé ou un amoureux déchu. Perceval et Lancelot, deux chevaliers des légendes arthuriennes, sont tous les deux considérés comme des fous. L'un pour son ignorance et sa simplicité d'esprit, l'autre pour son amour impossible (cf. Annexe 3.2). C'est au XIXe siècle que le lien entre la femme et la folie s'est développé et consolidé, notamment suite à l'intérêt scientifique, populaire et médiatique pour l'hystérie. L'association de cette condition à la féminité se retrouve dans son épistémologie même : le terme grec « hystera » se traduit en effet par « utérus » (Wajeman, 1976, p.58). Les médecins décrivent les patientes atteintes de cette maladie de la même manière que Ripa décrit la folle. Les hystériques sont victimes et perdent leurs nerfs à cause de leur matrice dévorante et de leurs pulsions sexuelles. Catégorisée comme la « maladie du siècle » en 1900, l'hystérie attisait non seulement l'intérêt de nombreux médecins européens, mais aussi celui des scientifiques, artistes et écrivains (Pulsion, 2012, p.13). Ces derniers avaient l'occasion de satisfaire leur curiosité grâce aux séances publiques initiées par le neurologue Jean-Martin Charbot à la Salpêtrière (Wajeman, 1976, p.57). Le médecin y présentait ses patientes et leur trouble à ses étudiants, collègues et autres spectateurs (Cf. Annexe 3.4). Croquis, peintures et photographies (cf. Annexes 3.3) mettant en scène des corps féminins tordus ou en extase furent réalisées durant et après ces séances, et se retrouvaient par la suite dans la presse et les divertissements populaires (Pulsion, 2012, p.17). Ainsi naquit le stéréotype de la femme hystérique. L'engouement médiatique pour cette condition et cette image de la femme l'imposa de façon durable dans l'imaginaire collectif des sociétés occidentales, qui en vinrent à considérer la folie et la féminité comme deux états intrinsèquement liés (Vallée, 2020).

Ce stéréotype apparaît et influence encore actuellement de nombreux aspects de la société, comme les médias ou le domaine judiciaire et pénal. La folle (ou l'hystérique) est en effet une figure récurrente dans la culture populaire, qu'il s'agisse de la littérature, de l'art visuel ou de l'audio-visuel. Cela ne signifie pas pour autant que la maladie mentale est toujours utilisée afin de diaboliser un personnage. Comme l'explique Ripa, « elle est chez les héroïnes de la paralittérature un accident de leur vie. » (1986, P.10). Nous pouvons prendre l'exemple d'Ophélie, la fiancée d'Hamlet. Rendue folle de chagrin par la mort de son père, elle finit par se suicider. Cependant, nous pouvons bel et bien trouver plusieurs cas où la folie sert à rendre

un personnage menaçant, à le diaboliser. Avant d'être atteint ou de révéler son trouble mental, ce personnage en question fait d'ailleurs souvent preuve de failles morales. C'est le cas de Cruella, dans les *101 Dalmatiens* (1961), qui est déjà présentée comme une femme odieuse dès le début du film, mais qui se transforme en véritable folle enragée à la fin : les cheveux en bataille, le regard fou, elle est obnubilée par ces chiens au-delà de toute raison. Le film américain *Liaison Fatale* (1988) fournit également un exemple concret de la diabolisation des femmes au moyen de la folie. En effet, Alex, la femme avec laquelle le personnage principal a une affaire, est atteinte d'une telle psychose lorsque celui-ci refuse de poursuivre leur liaison qu'elle développe une pulsion meurtrière envers lui et ses proches. Harley Quinn, l'associée du vilain dénommé le Joker dans l'univers DC et l'héroïne de *Birds of Prey* (2019) est elle aussi une femme devenue violente et dangereuse après avoir succombé à la folie... d'abord amoureuse, puis chimique. Comme le formule Ripa, « La folie appartient à la panoplie des malheurs (...) que doit supporter l'héroïne qui ne les mérite pas et à celle des punitions qui frappent la méchante enfin démasquée. La folie est dans le premier cas le maillon terminal, le comble du malheur, dans le second une punition préférée à la mort qui serait excessive, elle est une demi-mort, celle de l'esprit » (1986, p.11). Notons que dans *Liaison Fatale*, la mort de l'esprit ne semble pas être une punition suffisante pour Alex, étant donné qu'elle est finalement tuée d'une balle par la femme de son ancien amant.

Comme mentionné précédemment, les médias et la fiction ne sont pas les seuls à être encore impactés par ce mode de diabolisation. L'influence du stéréotype de l'hystérique se retrouve aussi dans d'autres domaines du réel, tels que le système judiciaire et pénal. Laura Sjoberg s'est intéressée au phénomène de violence féminine (les femmes étant considérées comme la source de la violence) et explique qu'aux États-Unis, dans les années 80 et 90, les filles ayant un casier judiciaire avaient trois fois plus de chance de se voir interner que les garçons. D'après ses recherches, ce phénomène serait dû au fait que les crimes féminins sont souvent perçus comme sexuellement déviants. Or, le système pénal considère que la déviance des femmes est davantage suscitée par un état pathologique que la déviance masculine (Sjoberg & Caron, 2008, p.7). Cette observation se retrouve également dans le travail d'Ania Wilczynski. En comparant les sentences des femmes et des hommes accusés d'infanticide, cette autrice met elle aussi en avant l'influence du stéréotype de la femme « folle », « irresponsable » et sujette à des troubles hormonaux sur le réel. Son article révèle que les femmes — filicides ou non — se voient plus souvent prescrire un traitement psychiatrique que les hommes. La « médicalisation » apparaît

comme une réponse courante à la violence féminine, car celle-ci est supposément causée par une maladie mentale ou par des pulsions hormonales incontrôlables (Wilczynski, 1997, p.425).

À ce jour, traiter une femme de « folle », « hystérique » ou « crazy » reste un des moyens les plus simples pour la disqualifier et/ou la diaboliser. Ce stéréotype entretient les inégalités de genre. Si on cherche à se rapprocher de l'égalité femmes-hommes, non seulement à l'écran, mais aussi dans le réel, il est donc crucial d'examiner s'il est encore d'application dans les productions médiatiques fictives et non-fictives du présent et du futur.

La femme masculinisée

Comme l'ont démontré les productions culturelles, audio-visuelles (films Disney, etc.) et d'autres références citées précédemment, la diabolisation des femmes aux XXe et XXIe siècles est l'héritière d'anciens modes de représentation (à savoir, la sorcière et la folle). Toutefois, une nouvelle variation du phénomène apparaît tout de même avec le changement d'époque et est visible non seulement dans les médias, mais aussi dans les tribunaux : la masculinisation des femmes.

À partir du XXe siècle, une femme dite dangereuse est celle qui s'apparente un peu trop à un « homme ». On lui prête des attributs considérés comme « masculins » dans notre société et on insiste sur ceux-ci, qu'ils se rapportent à son apparence (carrure, style vestimentaire), son comportement (violent, assertif) ou à son orientation sexuelle. Chesney-Lind et Eliason observent la présence de ce phénomène dans leurs études sur les représentations médiatiques des femmes criminelles. Dans leurs travaux, ces auteurs attirent l'attention sur le nombre croissant des arrestations de jeunes femmes entre 1992 et 2003 et sur le fait qu'au même moment, dans les médias, le prédateur juvénile par excellence était représenté par la délinquante, « la fille qui se comporte comme un garçon » (2006, p.25). Sjoberg soutient cette observation dans son étude sur les violences féminines en faisant remarquer qu'une femme ayant commis un acte violent n'est généralement pas perçue en tant que telle (une femme violente), mais plutôt en tant que femme « masculinisée » (Sjoberg & Caron, 2008, p.14).

Ce nouveau mode de diabolisation apparaît dans plusieurs œuvres cinématographiques. Prenons à nouveau l'exemple de *Liaison Fatale*. Chaque fois qu'elle sort de chez elle et qu'elle s'expose au monde extérieur, Alex, l'antagoniste, porte un manteau ou une tenue ample et à fortes épaulettes, ce qui élargit sa carrure et dissimule ses attributs « féminins ». Dans *Basic Instincts*, un autre thriller américain, le héros est presque tué par la petite amie (Roxy) de la

femme avec qui il a des relations sexuelles. Ce personnage féminin, Roxy, porte une large veste en cuir, s'habille toujours en pantalon et se comporte de manière agressive — voire « masculine » — avant même sa tentative d'homicide. Dernier exemple : *Monster* (2003), le film tiré de l'histoire d'Aileen Wuornos, une tueuse en série américaine. Certes, le personnage d'Aileen (interprété par Charlize Theron) s'inspire d'une personne réelle, mais sa mise à l'image nous en dit long sur le mode de représentation choisi pour dépeindre une femme considérée comme une menace. Dans le film, Aileen est une femme de forte carrure et de grande taille, dont la garde-robe est composée majoritairement de pantalons, de larges T-shirts et de vestes en cuir. Elle fréquente des bars miteux et boit de la bière. Pas de maquillage ou de coquetterie, que ce soit au niveau de l'apparence ou des manières. De surcroît, elle est sexuellement intéressée par les femmes.

Les deux derniers exemples montrent que cette conception de la femme dangereuse, la femme masculinisée, est souvent confondue avec une autre figure : celle de la lesbienne (Sjoberg & Caron, 2008, p.14). *Monster* et *Basic Instincts* ne sont pas les seuls films où l'on retrouve une lesbienne meurtrière. À ceux-ci s'ajoutent d'autres titres, comme *The Hunger*, *Heavenly Creatures*, *Bound*, ou encore *Sister My Sister*. De plus, les propos du télévangéliste Pat Robertson que nous avons déjà cités précédemment illustrent que l'association entre l'idée de la femme violente et de la lesbienne n'est pas propre au monde de la fiction : « Le féminisme encourage les femmes à quitter leurs maris, à tuer leurs enfants, (...) et à devenir lesbiennes ». En effet, en dépit du progrès des mouvements LGBTQ+ dans plusieurs pays occidentaux et de la diversification des représentations (Halphen, 2020), les clichés concernant la lesbienne persistent dans l'imaginaire collectif. Ainsi, que ce soit dans les films ou dans d'autres types de médias, elle est régulièrement présentée comme une personne agressive, une féministe qui déteste les hommes (Chesney-Lind & Eliason, 2006, p.39). Comme les autres femmes jugées « masculines » pour diverses raisons et par conséquent « violentes », elle est considérée comme une « non-femme », un danger qu'il faut contrôler ou même éliminer dans les fictions... mais également dans le réel. Ce n'est pas un hasard si, dans les procès où la peine de mort est une sentence possible, l'avocat conseille à sa cliente de soigner son apparence et de se faire plus féminine tandis que le procureur, au contraire, cherche à déshumaniser et « déféminiser » l'accusée afin de convaincre le jury qu'elle mérite la peine de mort. (Chesney-Lind & Eliason, 2006, p.42).

Que la diabolisation des femmes se fasse à travers la figure de la sorcière, de la folle ou en masculinisant, il est important d'avoir conscience de l'impact de ce phénomène médiatique

dans notre société. En effet, « les journalistes, la culture populaire et même des recherches académiques se basent sur les stéréotypes simplistes de femme (...) pour justifier l'arrestation, l'emprisonnement et même la mise à mort de certaines femmes » (Chesney-Lind & Eliason, 2006, p.44). Les images que produisent, reproduisent et véhiculent les médias fournissent aux individus des outils pour appréhender, voire même influencer le réel. Les différents procédés de diabolisation féminine mis en lumière alimentent et perpétuent l'inégalité des rapports hommes-femmes à de multiples niveaux, que cela concerne leurs représentations ou le traitement qui leur est réservé en société. Cependant, comme nous allons le voir à présent, cet effet néfaste de la diabolisation n'est pas seulement lié aux figures utilisées pour représenter les femmes dites dangereuses, mais aussi à l'identité de celles-ci.

PROFIL DES FEMMES DIABOLISÉES

Le chapitre sur les sorcières a mis en lumière que les différents modes de diabolisation sont apparus et ont généralement été utilisés afin de dévaloriser un modèle féminin spécifique. La sorcière est trop rebelle, la folle se laisse emporter par ses émotions et la femme masculine est excessivement violente, pour ne citer que quelques traits que l'on critique chez les différentes personnes affublées de ces étiquettes. Diaboliser une femme revient donc non seulement à la disqualifier en tant qu'individu, mais aussi — par association — à présenter l'ensemble de ses attributs (comportement, physique, mode de vie, etc.) comme étant négatifs. Par conséquent, analyser ce phénomène dans des productions médiatiques peut nous en dire long sur les comportements féminins approuvés ou (plus souvent) désapprouvés en société, en particulier lorsqu'on analyse « qui » fait l'objet de cette diabolisation.

Quels sont les attributs que partagent les femmes diabolisées ? La réponse à cette question peut en dire long sur la place et la conception des femmes dans une société donnée et sur l'évolution des stéréotypes de genres. C'est donc l'objet de la partie ici présente : identifier les femmes qui sont le plus fréquemment diabolisées dans les médias, que cela soit au moyen de la figure de la sorcière, de la folle, de la femme virile ou même d'un mélange de ces trois formes de représentation. Suite à une analyse de contenu et à des lectures étendues (cf. Méthodologie), plusieurs profils féminins sont apparus. Tout d'abord, la femme indépendante. Ensuite, la femme âgée. Et pour finir, la femme « déviante », que cela se rapporte à ses choix de vie ou son orientation sexuelle.

Femmes indépendantes

La première catégorie de femmes qui semble être régulièrement diabolisée dans les médias est celle des femmes indépendantes. Comme le fait remarquer Chollet dans *Sorcières*, « le discours sur les femmes indépendantes n'a jamais été approbateur » (2018, p.60.). Par femmes « indépendantes », nous entendons celles qui vivent sans être subordonnées à un homme, comme les célibataires ou les veuves qui n'ont ni mari ni père auquel elles devraient répondre, mais aussi celles qui pensent, s'expriment ou agissent de façon autonome en dépit de la présence de ces figures masculines dans leur vie.

La célibataire

Les célibataires et les veuves étaient nombreuses parmi les accusées de sorcellerie (Chollet, 2018, p.34.) au début de la Renaissance. Dans une société qui cherchait alors à régir et orienter les comportements féminins dans une direction spécifique, les femmes qui n'avaient de compte à rendre à personne incarnaient une menace qu'il fallait subjuguier. Par conséquent, elles furent catégorisées de sorcières et devinrent la cible d'une campagne de diabolisation et de dévalorisation dont nous pouvons encore ressentir les effets au XXI^e siècle :

« Aujourd'hui, l'indépendance des femmes, même quand elle est possible juridiquement et matériellement, continue de susciter un scepticisme général. Leur lien avec un homme et des enfants, vécu sur le mode du don de soi, reste considéré comme le cœur de leur identité. La façon dont les filles sont élevées et socialisées leur apprend à redouter la solitude et laisse leurs facultés d'autonomie largement en friche. Derrière la fameuse figure de la "célibataire à chat", laissée-pour-compte censée être l'objet de pitié et de dérision, on distingue l'ombre de la redoutable sorcière d'autrefois, flanquée de son "familier" diabolique. » (Chollet, 2018, p.35.)

La preuve en est dans la culture populaire : aucune sorcière Disney n'a de partenaire (romantique) masculin. Dans *La Petite Sirène* (1989), Ursula utilise d'ailleurs ses pouvoirs afin de voler le prince de l'héroïne. La sorcière peut cependant être « libérée » de sa condition, si elle accepte de se lier à un homme. C'est le cas de la méchante sorcière *d'Émilie Jolie*, la comédie musicale française pour enfants, qui se transforme en princesse après avoir reçu un baiser du prince charmant. Quant aux récits où apparaît une « bonne » et « gentille » sorcière (*Ma sorcière bien-aimée*), celle-ci est généralement en situation de couple, voire même maritale.

À en croire les recherches de Yannick Ripa, au XIX^e siècle, les femmes célibataires avaient également plus de chance d'être traitées de folles et internées que celles qui vivaient sous une autorité masculine (1986, p.37). On estimait que les femmes qui pouvaient vivre seules,

assumaient leurs propres besoins matériels et affectionnaient la solitude avaient plus de chances de développer une maladie mentale quelconque. « Les dictionnaires de l'époque l'affirment : ils placent le célibat parmi les causes de la folie » (Ripa, 1986, p.71). Cette association (célibat/folie) est d'ailleurs encore d'actualité. Sjoberg et Caron observent que dans les années 80-90 du XXe siècle, la violence féminine est non seulement plus régulièrement perçue comme un acte de folie que la violence masculine, mais que les médias tendent aussi à lier la folie des femmes à l'« inassouvissement de leur destinée biologique ». La femme violente (et donc folle) est présentée comme la femme qui n'a pas réussi à combler les besoins sexuels d'un homme, à trouver un mari et à avoir des enfants (Sjoberg & Caron, 2008, p.10).

Un exemple concret de la diabolisation des célibataires est celui présent dans *Liaison Fatale* (1987), un film que nous avons déjà mentionné. Cette fiction américaine raconte l'histoire d'un avocat américain, Dan Ghallager, qui a une aventure d'un soir avec une éditrice célibataire, Alex Forrest, alors que sa femme et sa fille sont en voyage. Bien qu'il tente de mettre fin à cette liaison, Alex développe une telle obsession pour Dan qu'elle en viendra à les menacer, lui et sa famille. Le film se termine lorsqu'Alex, qui s'était infiltrée chez Dan et avait tenté de poignarder sa femme et lui-même, est abattue d'une balle par la femme de Dan.

Nous avons expliqué précédemment qu'Alex était non seulement représentée comme une folle, mais aussi masculinisée au moyen de son apparence, ses choix vestimentaires et un prénom mixte. On trouve aussi dans le film des éléments qui peuvent évoquer l'image de la sorcière, comme les braseros en bas de son appartement qui peuvent facilement évoquer le feu de l'enfer. La façon dont elle fait bouillir le lapin domestique de la fille de Dan amène aussi à l'esprit les illustrations de sorcières faisant cuire des enfants dans des chaudrons bouillonnants. De plus, ses longs manteaux, qui rendent sa carrure plus « masculine », sont complètement noirs, ce qui crée ici une association par couleur. Le personnage d'Alex fait donc l'objet d'une diabolisation féminine que l'on pourrait considérer « multimodale » : elle est à la fois sorcière, folle et masculine. Mais ce qui nous intéresse ici est également l'identité d'Alex. Contrairement à l'épouse de Dan, qui est une femme au foyer qui ne semble pas avoir d'autres intérêts que sa famille, Alex est célibataire, a une carrière et subvient elle-même à ses propres besoins. Elle ne paraît pas avoir d'autre figure masculine que Dan dans sa vie, et semble plutôt isolée. À première vue, elle est dépeinte comme une femme ayant le contrôle sur sa vie. Toutefois, cette image de femme forte et indépendante vole en éclat au moment où Dan veut la quitter et que les premiers signes de névrose apparaissent. Ce qui pousse Alex à la folie, c'est sa solitude, son incapacité à garder auprès d'elle l'homme dont elle s'est éprise. Le masque est tombé : derrière

l'image d'une femme assurée, se cachait en fait une femme désespérée, prête à sombrer dans l'hystérie à tout moment. Cette folie, alliée à d'autres caractéristiques, fait d'elle un individu si dangereux qu'il ne reste plus qu'une option aux autres personnages : la tuer. Diabolisation réussie.

La rebelle

Outre les femmes célibataires, les femmes en couple qui agissent, pensent ou s'expriment de façon autonome et contradictoire avec celle de leur conjoint ont aussi longtemps fait (et continue à faire) l'objet d'une diabolisation. Comme le fait remarquer Mona Chollet ;

« L'autonomie n'est pas l'apanage des célibataires ou des veuves. Elle peut aussi s'exercer au sein du foyer, au nez et à la barbe du mari. C'est bien ce que symbolise la fiction du vol nocturne de la sorcière, qui l'amène à désertir la couche conjugale en trompant la vigilance de l'homme endormi pour enfourcher son balai et partir au sabbat. » (Chollet, 2018, p.70)

Prenons l'exemple des colonisateurs américains. Ceux-ci avaient tendance à qualifier les femmes indigènes jugées trop indépendantes de « créatures démoniaques », afin de convaincre leurs époux de la nécessité de les soumettre à leur autorité, par la force si nécessaire (Federici, 20014, p.196). En Europe, au XIXe siècle, les femmes qui s'aventuraient un peu trop loin dans le domaine politique, consciemment ou non, en formulant (ou du moins tentant de formuler) des revendications étaient catégorisées comme dangereuses et donc folles. « La révolte politique, même isolée, même balbutiée était chez une femme un acte fou (Ripa, 1986, p.33). L'engagement et la révolte politiques d'une femme étaient considérés comme des actes contre nature, qui ne pouvaient être que le résultat inconscient et irrationnel d'un déséquilibre mental (Ripa, 1986, p.35). Mais ce phénomène concernait également les femmes « apolitiques », lorsque celles-ci refusaient de se soumettre à la domination d'un homme au sein de leur sphère privée. Comme les femmes qui manifestaient pour une cause politique, celles qui faisaient signe de rébellion face à l'autorité masculine quotidienne étaient diabolisées et considérées comme anormales (Dworkin, 1994, p.75). Cette conception des choses semble être encore présente aujourd'hui. C'est du moins ce que laisse entendre l'existence de certains films, comme *Gone Girl* (2014).

Gone Girl relate l'histoire du couple d'Amy et Nick Dune. Après cinq ans de mariage et après avoir déménagé de New York pour s'installer au Missouri près de la famille de son mari, Amy découvre que celui-ci la trompe. Décidant de le punir, elle simule sa propre disparition en créant et laissant de fausses preuves à l'encontre de son mari, avant de disparaître le jour de

leur anniversaire de mariage. Suspecté par la police et accusé du meurtre de sa femme par l'ensemble de la communauté, Nick doit donc retrouver Amy afin de prouver son innocence et échapper à une potentielle sentence à mort. En fin de compte, Amy décide de revenir afin de sauver la vie de son mari. Toujours est-il que pour ce faire, elle doit élaborer une explication crédible relative à sa disparition. Manipulant un de ses anciens petits-amis, elle fait croire aux médias qu'elle a été kidnappée par ce dernier, violée et n'a pu lui échapper qu'après l'avoir tué. Le couple est finalement réuni, pour le meilleur, mais surtout pour le pire.

Certes, le personnage d'Amy ne correspond pas exactement à l'image-type de la femme « hystérique ». Elle est froide, contrôlée et intelligente. Pour autant, sa réaction, en découvrant la liaison de son mari, peut apparaître comme démesurée et irrationnelle. De plus, le soin apporté à la fabrication des preuves, sa minutie, et le fait qu'elle va jusqu'à tuer un homme afin de rendre son histoire plus crédible la font paraître pour une psychopathe aux yeux du public (un terme que Nick utilise lui-même pour la décrire à un certain point). Psychopathe ou pas, le fait est que l'image de la folle est utilisée afin de diaboliser une femme qui, au départ, refuse simplement d'accepter passivement la détérioration de sa vie maritale et l'humiliation que lui inflige son mari. Si sa réaction est exagérée, sa colère n'en est pas moins légitime. Fallait-il indubitablement la dépeindre de façon si diabolique ? Apparemment oui. Non seulement pour l'effet dramatique, mais aussi parce le personnage Amy se prête parfaitement à cette diabolisation. Il s'agit en effet d'une femme intelligente, ambitieuse, indépendante et révoltée... en d'autres mots, une folle dangereuse (Ripa, 1986, p.61).

Femmes âgées

La deuxième catégorie de femmes fréquemment diabolisées est celle des femmes âgées, lorsque celles-ci ne sont pas relayées aux rôles de grand-mères ou ne disparaissent pas complètement des représentations médiatiques (Arbogaste, 2015). C'est ce qu'observent différents auteurs, comme Federici (2014, p.270), Chollet (2018, p.145) et Ripa (1986, p.22). C'est également ce qui apparaît après l'analyse de plusieurs films du XXe et XXIe siècle.

Selon les auteurs cités, la diabolisation des femmes âgées — dans le passé et encore aujourd'hui — a plusieurs raisons. Premièrement, elles sont nombreuses à être veuves, et appartiennent donc au cercle des célibataires ; une population féminine plus souvent représentée de façon négative que les femmes en couple (hétérosexuel). La deuxième raison pour laquelle les femmes âgées sont régulièrement diabolisées est due à la disparation de leur statut social en tant que « femme » avec l'âge. Comme l'explique Mona Chollet, « prendre de

l'âge, c'est-à-dire perdre sa fécondité, sa séduction — du moins selon les critères dominants — et son rôle de pourvoyeuse de soins pour un mari ou des enfants, c'est être une insoumise, même malgré soi. C'est réveiller la peur qui suscite toujours une femme lorsqu'elle « n'existe pas uniquement pour créer d'autres êtres et prendre soin d'eux, mais aussi pour se créer elle-même et prendre soin d'elle-même. » (2018, p.145). En analysant les fichiers des asiles, Ripa remarque, en outre, que de nombreuses femmes étaient internées au moment où apparaissait la ménopause. Les placements en institutions, souvent décidés par un membre de la famille, avaient pour objectif de se débarrasser d'un individu qui pouvait être considéré comme « encombrant » : « perdant sa fonction de pondeuse d'hommes, la femme devient inutile au monde ». (Ripa, 1986, p.65). La troisième explication est que le processus d'avilissement des personnes âgées est une conséquence du fait que la jeunesse — en particulier chez les femmes — est mise sur un piédestal dans la société occidentale. La jeune femme est associée, consciemment et inconsciemment, à une idée de « fraîcheur, d'ingénuité et d'inoffensivité » (Chollet, 2018, p.154). La femme âgée, au contraire, s'est enrichie d'expérience, de savoirs et de connaissances. Elle formule et exprime plus facilement ses opinions, ses désirs ou son désaccord. Or, cela peut rapidement la rendre intolérable aux yeux de son entourage qui n'hésitera pas à la catégoriser de mégère. Enfin, divers auteurs argumentent que la femme âgée est considérée comme « dangereuse » lorsque son comportement ne correspond pas à ce que la société attend d'une personne de sa tranche d'âge. Ce n'est pas un hasard si la majorité des personnages féminins âgés de plus de 50 ans dans les séries télévisées comme *NCIS* ou *les Experts* sont généralement asexuels, ou du moins « sortis de leur sexualité » (Arbogast, 2015). Une femme est autorisée à avoir un intérêt romantique ou un amant... tant qu'elle n'a pas dépassé un certain âge :

« C'est aussi la sexualité des femmes âgées qui, à l'époque suscitait une crainte particulière. N'ayant plus de droit légitime à une vie sexuelle puisqu'elles ne pouvaient plus enfanter et qu'elles étaient parfois veuves, mais expérimentées et toujours désirantes, elles apparaissaient comme des figures immorales et dangereuses pour l'ordre social. On les supposait amères, car elles avaient perdu le statut respecté qui allait avec le rôle de mère, et envieuses des plus jeunes. » (Chollet, 2018, p.166)

Différents âges signifient différentes normes et attentes sociales. Dans une société qui considère la femme âgée comme un être faible et asexué, toute personne faisant preuve du contraire est considérée comme une anomalie (Ripa, 1986, p.68).

Les propos de ces auteurs sont en adéquation avec ce qu'on peut observer dans de nombreux récits populaires, que ceux-ci aient une forme verbale, littéraire ou cinématographique. Plusieurs contes de fées illustrent ainsi parfaitement le fait que dans l'imaginaire collectif, le stéréotype de la sorcière est celui d'une femme « âgée et lubrique, qui se nourrit de chair d'enfants ou utilisait leur corps pour en faire des potions magiques » (Federici, 2014, p.285). Hansel et Gretel, les deux héros du conte homonyme, sont deux enfants qui échappent de justesse à une sorcière qui désire les manger. Dans le conte original de *Raiponce*, la sorcière est une femme âgée qui kidnappe l'enfant de ses voisins pour les punir d'avoir volé des plantes de son jardin. Dans la version cinématographique de ce récit réalisée par Disney (2010), l'antagoniste est pareillement une femme âgée, qui profite des pouvoirs de la fillette qu'elle a kidnappée pour retrouver sa jeunesse. *Blanche-Neige et les sept nains* et *La Belle au bois dormant* sont deux autres histoires que le studio américain a adaptées au grand écran et qui opposent de vieilles sorcières à de jeunes ingénues, « faisant ainsi reposer la valeur d'une femme sur sa fertilité et sa jeunesse – jamais sur une sagesse durement acquise » (Chollet, 2018, p.157). Outre les productions Disney, d'autres films corroborent les observations faites par rapport à la diabolisation des femmes âgées : *Tatie Danielle* (1990) met en scène la « vieille mégère » typique, qui crache sur les passants, lance des insultes et déteste les enfants. Dans « *Les liaisons dangereuses* » (1988), une femme d'âge mûr manipule son entourage, dont une jeune fille, mais finit par sombrer dans la folie et subit une humiliation publique. Enfin, *Sunset Boulevard*, qu'il s'agisse du film (1950) ou de son adaptation en comédie musicale (1993) met encore en scène une femme âgée, une ancienne star du cinéma muet qui refuse d'accepter le changement d'époque, son vieillissement, et qui, prise de folie, en vient à tuer son amant.

Femmes déviantes

Le fait que les femmes âgées qui n'adoptent pas les comportements attendus et associés à leur tranche d'âge soient montrées comme dangereuses nous amène au troisième type de femmes régulièrement diabolisées dans les médias : les femmes « déviantes » (Chesney-Lind & Eliason, 2006, p.28). Par déviantes, nous entendons celles qui s'écartent des différentes normes en vigueur dans la société occidentale, que celles-ci soient comportementales, physiques ou sexuelles. En d'autres mots, les femmes qui ne répondent pas aux critères de la féminité traditionnelle.

Dans *Sorcières*, Chollet explique que les femmes considérées comme déviantes faisaient partie des cibles de la chasse aux sorcières (2018, p.17). Selon Ripa, celles qui ne rentraient

pas dans la définition de la « normalité féminine » fixée par les hommes finissaient également plus régulièrement à l'asile que les femmes qui se conformaient à cette même définition (1986, p.43). Enfin, les auteurs comme Chesney-Lind et Eliason, qui se sont penchés sur la masculinisation des femmes violentes, observent également que ce phénomène de diabolisation concerne majoritairement les filles et les femmes qui s'éloignent ce qui est considéré comme la « vraie voie des femmes » (2006, p.30). En remettant en question les standards traditionnels de la féminité, les femmes risqueraient en effet de « devenir comme des hommes ». Mais en quoi consiste donc ce que la société perçoit, à l'époque comme au présent, comme la « vraie voie des femmes » ? Et quels sont les comportements qui, à l'opposé, peuvent valoir à une femme d'être marginalisée et représentée comme une menace ?

Celles qui refusent la maternité

Sans surprise, l'un des premiers piliers de la féminité dite « traditionnelle » est la maternité. Au XXI^e siècle, même si d'autres modèles de vie existent, la voie de la normalité pour une femme est de se mettre en couple et d'élever un (voire des) enfant (s). Nous avons vu précédemment que c'était l'une des raisons pour laquelle la célibataire était plus souvent diabolisée que les femmes qui se trouvaient dans une relation de couple avec un homme. La femme qui refuse de se vouer à une vie de famille et l'enfantement est victime du même sort :

Des représentations archaïques traînent dans les esprits au sujet des femmes qui n'ont jamais enfanté. L'insistance sur l'« épanouissement » et le « rayonnement » attribués d'office aux futures mères implique d'accorder une foi persistante, par contraste, aux images de vieilles filles au corps desséché par la vacuité de leur utérus. (...) On attribue à l'enfantement la vertu de combler les besoins érotiques et émotionnels des femmes et, par là, de les réguler, alors qu'autrement ils seraient incontrôlables. Esquiver la maternité, c'est donc se soustraire à un processus de purification et de domestication, à la seule rédemption possible pour un corps qui, au fil des siècles, a cristallisé tant d'interrogations, de frayeur, de répulsion. Refuser (le mariage et la maternité), c'est continuer à semer le trouble, à susciter des regards suspicieux ou apitoyés. (Chollet, 2018, p.105-106)

Un des stéréotypes associés à la femme qui ne désire pas enfanter est que celle-ci déteste les enfants (Chollet, 2018, p.110). Il n'est guère difficile de faire le lien entre ce préjugé et l'image de la sorcière mal intentionnée qui maudit les enfants de ses voisins (*La Belle au-bois-dormant*) ou qui cherche à se repaître de leur chair tendre (*Hansel&Gretel*). La chasse aux sorcières du XVI^e siècle, qui a rendu cette figure diabolique de la sorcière si populaire, est en effet un

événement qui a aussi participé à la diabolisation de tout comportement non-procréatif féminin. Contrôle des naissances, sexualité récréative et infanticide étaient différentes actions qui pouvait valoir à une femme l'étiquette de « sorcière » (Federici, 2014, p.155) et d'être accusée de sacrifier des enfants au diable.

La femme sans enfant est aussi sujette à un autre cliché : elle est folle. Actuellement, comme le démontrent les études portant sur les crimes féminins, une femme ayant commis un infanticide a plus de chance d'être prise pour une folle ou une malade mentale qu'un homme. Ce phénomène, qui est en partie une conséquence de la diabolisation féminine par la folie du XIXe siècle, entretient l'idée que la maternité est un état féminin « naturel » (Wilkczyński, 1997, p.425). Cela implique que pour la femme « normale », avoir un enfant est un heureux événement. Si ce n'est pas le cas, si l'expérience n'est pas ressentie de cette façon et finit en terrible catastrophe, c'est alors à cause des troubles mentaux et de l'anormalité de la mère. Les médias jouent un rôle important dans la pérennité de cette perception des choses : qu'il s'agisse des faits divers dans les journaux ou bien de films comme *Médée Miracle* (2007) ou *A perdre la raison* (2012), lorsque le sujet est un infanticide, la tendance générale est de mettre davantage l'accent sur le déséquilibre psychique de la mère que de se pencher sur des éléments plus contextuels (Chauvaud & Malandain, 2009, p.1).

La maternité est considérée comme un aspect naturel de la vie des femmes. Par conséquent, celles qui s'y refusent ou l'expérimentent mal sont perçues et exposées soit comme des sorcières, soit comme des folles. Et si une femme ne renonce pas à une vie de famille en raison d'une haine pour les enfants ou d'une folie quelconque, mais plutôt pour se concentrer sur d'autres activités comme sa carrière, elle sera tout de même dépeinte comme « prétentieuse, individualiste, carriériste » (Chollet, 2018, p.78), car elle se refuse au sacrifice de soi habituellement attendu de la femme. *Le Diable s'habille en Prada* (2006) illustre bien ce phénomène : la rédactrice en chef d'un prestigieux magazine de mode, interprétée par Mery Streep, est en effet représentée comme froide, hautaine et prête à sacrifier sa vie de famille et ses amis sur l'autel du succès professionnel. La nouvelle recrue, jouée par Anne Hathaway, tombe dans ce tourbillon professionnel et est « menacée » du même destin que sa patronne. Si on ne peut pas parler de diabolisation « radicale » dans ce cas, dans le sens où la rédactrice en chef n'est pas présentée sous un jour si dangereux qu'il faudrait la neutraliser, le phénomène est tout de même présent. De fait, ce personnage s'habille tout en noir, évoquant ainsi la figure de la sorcière, a les cheveux courts - légère masculinisation - et est obsédé par son travail, une sorte de folie. Sans oublier que c'est à elle que fait référence le « *diable* » dans le titre du film.

Au final, ce film décourage le public féminin de s'aventurer sur une route déviant trop de la féminité traditionnelle. Viser le sommet est acceptable, mais pas au prix de la famille et de la sensibilité féminine.

La femme révoltée

L'image négative qui incombe aux femmes qui refusent la maternité est non seulement dû au fait qu'elles n'assument pas leur rôle biologique, mais aussi parce que leur choix est considéré comme une révolte contre l'état naturel des choses. Or, tout acte de révolte chez la femme — que celui-ci soit verbal ou physique — est considéré comme une déviance. Comme l'explique Ripa, « générosité, oubli de soi, ordre, hygiène, soumission, charité, dévouement, modestie... sont les traits normaux de la femme, élevée au rang de sainte pour mieux être assujettie » (1986, pp.43-44). Tout comportement allant à l'encontre de ces critères apparaît aux yeux de la société comme étant révolutionnaire, dangereux, et vaut donc à de nombreuses femmes d'être diabolisées d'une façon ou d'une autre (Ripa, 1986, p.24).

La femme peut se « révolter » de multiples façons. Néanmoins, un type d'insubordination tenu pour particulièrement féminin est celui de la parole. Une femme qui jure, exprime ses opinions, accuse ou revendique simplement le droit de parole est une femme envahissante, gênante et désobéissante (Federici, 2014, p.177). Tatie Danielle, le personnage principal du film homonyme, nous en donne un exemple. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si dans les films, les sorts jetés par les sorcières maléfiques sont d'ordinaire des exclamations criées à haute voix (*La Belle-au-bois-dormant*, *Merlin l'enchanteur*), ou si les personnages féminins négatifs s'expriment régulièrement plus bruyamment que les personnages positifs (Cruella d'enfer dans *les 101 Dalmatiens*). On retrouve ici un stéréotype associé à l'hystérique. Les femmes qui ne contrôlent et ne censurent pas leurs paroles peuvent ainsi être traitées ou représentées comme des folles, qu'elles soient hystériques ou psychopathes (Vallée, 2020). Au XIXe siècle, le « verbe agressif » et « l'injure haut criée » faisaient partie des principaux symptômes psychiatriques motivant les internements féminins, contrairement aux internements masculins. Comme l'explique Ripa, « la parole est davantage le mode d'expression des pulsions agressives féminines que le geste ; les coups, blessures, homicides appartiennent à la violence masculine. » (1986, p.23-24). La femme n'a pas besoin d'être physiquement violente pour représenter un danger : sa parole seule suffit à menacer la tranquillité d'une société patriarcale. Il faut donc punir et décourager les usages « déviants » de cet outil. Il est important de noter que malgré ces observations, toutes les femmes « bavardes » ou « bruyantes » ne sont pas automatiquement diabolisées dans les médias. Mais, si elles ne sont pas traitées de mégères,

sorcières, débauchées ou folles, elles font tout de même régulièrement l'objet d'une disqualification et d'une humiliation sociale dans la société occidentale. C'est ce que démontrent l'existence et la longue popularité de textes comme *Les Femmes Savantes* de Molière et *la Mégère apprivoisée* de Shakespeare. En guise d'exemples plus récents, les comédies comme *Pitch Perfect* (2012), *Bridesmaids* (2011) ou *Grease* (1982) mettent en scène un personnage féminin plus extraverti avec un langage plus coloré que les autres. Cette femme/fille est communément un personnage secondaire qui sert d'élément comique et de faire-valoir à une héroïne plus « mesurée » et plus raisonnable.

Dans une société qui considère déjà la parole comme un véhicule de la révolte des femmes, il n'est pas surprenant que tout acte physiquement violent de leur part soit également tenu pour une preuve de déviance. Cela ne correspond pas au modèle de la femme calme, discrète et obéissante. Comme l'expliquent Sjoberg et Caron, une femme violente commet une « double transgression ». Elle se rend coupable de deux crimes : de l'acte de violence en lui-même, et de défier les stéréotypes de genre qui la présupposent incapable de cette même action (Sjoberg & Caron, 2008, p.7). Or, la société occidentale a tendance à répondre à la violence féminine d'une façon particulière et différente de la façon dont elle appréhende la violence masculine, par le passé comme aujourd'hui :

« Une voie de fait contre les forces de l'ordre mène un homme en prison, une femme à l'asile. La différence de destination et révélatrice : l'agressivité masculine dirigée contre les forces de la police est condamnable comme atteinte à l'ordre établi, de ce fait elle relève de la justice (...), Une femme qui exprime son agressivité est une folle, mais ce n'est pas d'oser l'exprimer qui est un acte fou, c'est d'être agressive et violente ; ce sont là des traits du caractère masculin. En exprimant ses sentiments qui ne sont pas dans sa nature, la femme se situe dans l'anormalité. »
(Ripa, 1986, p.25)

Les observations de Ripa, qui étudie pourtant les internements féminins du XIXe siècle en France, rejoignent celles Sjoberg et Chesney-lind : un comportement violent est une anormalité chez la femme. En conséquence, si celle-ci y a recours, elle doit soit être folle (Sjoberg & Caron), soit ne pas être une « vraie » femme (Chesney-Lind & Eliason, 2006, p.36). C'est la raison pour laquelle une femme violente est fréquemment représentée dans les médias — d'information ou de divertissement — comme étant soit atteinte d'un trouble mental, soit masculinisée et traitée de lesbienne, cela étant dû aux fréquents amalgames de ces deux catégories (Chesney-Lind & Eliason, p.36).

Déviances sexuelles

La mention de lesbiennes nous amène au troisième type de déviance et explique pourquoi ces femmes sont fréquemment diabolisées à l'écran : elles appartiennent au groupe de femmes qui se sont (ré) approprié leur sexualité et expérimentent avec celle-ci au-delà des limites imposées par l'homme hétérosexuel. La sorcière, la folle et la femme masculinisée ont en commun le fait d'être considérées non seulement dangereuses, mais aussi sexuellement déviantes (par rapport aux normes sexuelles en vigueur des époques).

Dans *Caliban et la Sorcière*, Federici remarque que « la sorcière n'était pas seulement la sage-femme, la femme qui évitait la maternité, ou la mendicante qui vivotait en chapardant un peu de bois ou de beurre à son voisinage. Elle était aussi la femme immorale, aux mœurs légères — la prostituée ou l'adultère, et généralement, la femme qui exerçait sa sexualité en dehors des liens du mariage ou de la procréation. Ainsi, dans les procès pour sorcellerie, la mauvaise réputation était une preuve de culpabilité » (2014, p.291). Selon Ripa, un trouble mental qui justifia le placement de nombreuses femmes était l'érotomanie, preuve de déviance par excellence chez la population féminine (1986, p.27). Aller trop loin dans le jeu de séduction ou prendre part à des activités sexuelles « débridées » allait à l'encontre du projet social « d'une sexualité socialement maîtrisée où désir et plaisir sont l'apanage de l'homme » (Ripa, 1986, p.28). On observe d'ailleurs qu'une certaine sensualité est prêtée aux portraits des femmes hystériques (Annexe 3.4.). Sjoberg et Caron, de leur côté, mettent en avant la trame narrative des médias qui consiste à associer la violence féminine aux comportements sexuellement « déviants » des femmes (Sjoberg et Caron, 2008, p.15). Selon ces auteurs, la déviance sexuelle chez les femmes se décline principalement de deux façons : elles sont soit « hypersexuelles » (érotomanes) et donc exagérément influencées par leurs pulsions et besoin sexuels (Sjoberg & Caron, 2008, p.10), soit « dysfonctionnelles » et incapables de répondre aux besoins d'un homme, ce qui les mène — selon ce type de récit — sur la voie de la violence et de l'homosexualité (Sjoberg & Caron, 2006, p.15). La popularité de la « femme fatale » et celle de la « veuve noire » à l'écran témoignent de l'importance de la première trame narrative dans la culture populaire. Les nombreux films mettant en scène des lesbiennes violentes suivent la deuxième. Mais il existe également des films qui attribuent à leur personnage principal les deux types de déviances, comme *Basic Instinct* (1992).

En quelques mots, *Basic Instinct* est un thriller américain dans lequel un inspecteur de police, Nick Curran, enquête sur le meurtre d'un ancien chanteur de rock, assassiné dans son lit à l'aide d'un pic à glace alors qu'il était en train de faire l'amour. Très rapidement, les soupçons

se portent sur l'amante du défunt : Catherine Thramell, une riche romancière dont le passé est déjà rempli de cadavres et qui entretient des rapports intimes avec une de ses amies. Enquêtant sur Catherine et étant régulièrement en contact avec elle, Nick finit par entamer une relation sexuelle avec la suspecte. Bien qu'on mette au final le meurtre sur le dos d'une collègue de l'inspecteur, la scène finale du film nous apprend que la coupable était bel et bien Catherine.

Catherine, le personnage féminin principal et l'antagoniste, a de nombreux attributs qui font d'elle une cible toute désignée pour le phénomène de diabolisation : elle est indépendante (de caractère et financièrement), n'a pas de lien de famille (et pourrait même être responsable du décès de la sienne) et semble très active sexuellement, aussi bien avec les hommes qu'avec les femmes. L'intelligence de ce personnage — psychiatre et auteur — apparaît dans le film comme un de ses plus dangereux attributs. Cependant, c'est surtout parce que les scénaristes et les producteurs du film ont choisi d'en faire une femme sexuellement déviante que la diabolisation de cette personne est aussi efficace. Elle affiche et assume explicitement une sexualité active, s'éloigne de la norme, car s'intéresse aux deux sexes et apparaît comme « dominante » au lit. Le fait qu'elle ne réponde pas à la norme hétérosexuelle pourrait déjà inciter des spectateurs à la considérer comme un danger, mais c'est l'alliance de cette première déviance au fait que Catherine contrôle et utilise sa sexualité pour manipuler son entourage qui, en fin de compte, la présente comme une réelle menace.

Indépendantes, âgées et expérimentées ou supposément différentes ; tels sont les attributs des femmes que les médias et les films ont tendance à diaboliser en les faisant passer pour des sorcières, des hystériques ou en les déféminisant. Il est important de noter que nous n'avons pas la prétention de considérer la liste ici présente comme exhaustive. D'autres raisons peuvent susciter la diabolisation de certaines femmes dans les médias, tels que leur religion, leur ethnicité, etc. Chesney-Lind et Eliason observent par exemple qu'aux États-Unis, les Afro-Américaines et les femmes d'origine latine sont plus fréquemment masculinisées que les femmes perçues comme blanches (2006, p.35). Toutefois, la diabolisation de certaines religions ou appartenances ethniques est un phénomène qui touche également la population masculine. Bien qu'entremêlés, il s'agit d'un processus de diabolisation qui mobilise d'autres représentations et d'autres associations d'idées que celui qui touche les femmes, et qui présente d'autres ramifications. C'est pourquoi, bien que nous ayons conscience que toutes les femmes indépendantes, âgées ou déviantes ne seront pas traitées de la même façon en fonction de caractéristiques additionnelles, nous ne nous pencherons pas davantage là-dessus dans ce mémoire.

ÉTUDES DE CAS : DUELLES ET CAVALE

Nous avons donc présenté trois modes de diabolisation médiatique : faire passer (ou du moins associer) une femme pour une sorcière, la dépeindre comme une folle ou la masculiniser. Nous avons également dressé une liste de profils féminins régulièrement affectés par ce phénomène dans les médias, et au cinéma plus particulièrement. À présent, nous allons analyser deux films belges parus en 2019 et présentés au Magritte de 2020 pour étudier comment les scénaristes et les réalisateurs ont diabolisé les personnages féminins qu'y s'y trouvent. Ont-ils eu recours aux mêmes stéréotypes que ceux utilisés dans le passé pour dépeindre une femme comme une menace ? Où peut-on observer une évolution des représentations ? C'est ce que nous allons déterminer avec une analyse de contenu de *Duelles* et *Cavale*.

Duelles : la sorcière d'à côté

Duelles est un thriller belge réalisé par Olivier Masset-Depasse et paru en 2018. À l'occasion des Magritte du cinéma de 2020, le film a remporté neuf récompenses, dont celles du meilleur réalisateur, meilleure actrice et meilleur film. Il porte à l'écran l'histoire d'Alice et de Céline, deux mères au foyer (elles ont chacune un fils : Théo et Maxime) qui sont à la fois voisines et amies. Leur amitié est bouleversée lorsque le fils de Céline tombe du toit de leur maison et décède suite à sa chute. Alice, qui a assisté à l'accident et avait vainement tenté de le prévenir, est rongée par la culpabilité. Cependant, elle pense aussi déceler un étrange comportement chez sa voisine et en vient à la craindre. Alice soupçonne Céline de vouloir tuer Théo en guise de réprimande et de mettre d'autres membres de sa famille en danger. Lorsqu'elle partage ses inquiétudes avec son mari, celui-ci la rabroue et la traite de paranoïaque. Or, il s'avère qu'Alice avait raison de s'inquiéter : au court du film, Céline empoisonne sa belle-mère, tue son propre mari en faisant passer cela pour un suicide, et se débarrasse finalement d'Alice et son époux afin d'avoir la garde de Théo... trouvant ainsi un substitut à Maxime, le fils qu'elle a perdu.

Le personnage qui fait l'objet d'une diabolisation dans ce film est celui de Céline ; la femme au foyer qui développe une psychose meurtrière suite à la mort de son fils. Elle est dépeinte comme une menace de plusieurs façons. Au niveau narratif, on retrouve ici l'archétype de la mère devenue folle après le décès d'un enfant, une représentation populaire dans la mémoire et l'imaginaire collectif (Ripa, 1986, p.80). La situation de Céline ressemble à s'y méprendre à de nombreux cas répertoriés dans les archives judiciaires et psychiatriques, comme l'affaire Droin :

« Le 5 novembre 1847 Marie-madeleine Droin a empoisonné avec de l'arsenic la fille de ses voisins, la petite Céline Ravier. (...) Elle a perdu une fille : depuis sa mort, elle présentait des signes d'aliénation mentale. Au cours des six années qui séparent le décès de son enfant et son crime, son caractère s'est aigri : elle se montre agressive envers son mari et ses voisins, elle se délecte du malheur des autres, souhaite à autrui de connaître une peine semblable à la sienne. » (Ripa, 1986, p.29)

À la manière du mari d'Alice, qui prend sa femme pour une folle lorsqu'elle lui fait part de ses soupçons, les spectateurs auraient pu avoir du mal à adhérer à l'interprétation d'Alice et à s'identifier à elle. Cependant, on se prend à partager les inquiétudes de ce personnage. Ceci n'est pas seulement dû au fait qu'en tant que spectateurs nous ayons accès à des informations privilégiées, mais aussi parce ce stéréotype est profondément ancré dans notre culture. Le film nous présente une trame narrative familière et prévisible, qui n'a pas besoin d'explications supplémentaires. Céline a perdu un enfant. Céline est folle. Céline est un danger. Inutile d'inventer un passé médical ou de développer le personnage davantage pour en faire une menace : les stéréotypes existants permettent aux spectateurs d'arriver par eux-mêmes à cette conclusion.

Outre l'histoire, d'autres détails du film participent à la diabolisation de Céline et incitent les spectateurs à faire (inconsciemment) le rapprochement entre ce personnage et la figure de la sorcière. La première fois qu'Alice craint que la vie de Théo soit en danger, c'est lorsque Céline laisse des biscuits qui contiennent un aliment auquel il est allergique à disposition de l'enfant. Elle la soupçonne ensuite d'avoir trafiqué les pilules que sa belle-mère prend pour son cœur et d'être ainsi responsable de la crise cardiaque de cette dernière. Les deux cas nous évoquent l'image d'une femme manipulant poisons et aliments afin de nuire à ses voisins. Or, quelle est l'image communément associée aux femmes qui concoctent des préparations (néfastes ou pas) à base d'herbes et autres ? À celles qui parviennent à causer du tort aux autres à distance ? La sorcière (Vallée, 2020). Cette image est renforcée lorsque Céline endort son propre époux avec du chloroforme afin de pouvoir lui trancher les veines et faire passer son meurtre pour un suicide. Là encore, elle commet ses méfaits à l'aide d'une préparation chimique et médicale.

Au final, Céline apparaît comme dangereuse dans *Duelles*, car elle est prise d'une folie qui la pousse à se comporter comme une sorcière. En outre, il faut faire remarquer que certains attributs du personnage facilitent son association à ces figures diaboliques : elle est plus âgée qu'Alice, se retrouve sans enfant et ne semble pas se préoccuper de l'opinion de son mari. Son

profil correspond à celui des femmes faisant couramment l'objet d'une diabolisation. Ceci oriente probablement la lecture que les spectateurs font de ce personnage, bien qu'une étude sur la réception du film serait nécessaire afin de confirmer cette hypothèse.

Cavale : des folles en fuite

Cavale, un long-métrage réalisé par Virginie Gourmel et sorti en 2019, fut également nommé aux Magritte de 2020, pour le titre du meilleur premier film. Nous suivons ici les aventures de Kathy, Nabila et Carole, trois adolescentes qui s'échappent de l'institut psychiatrique où elles sont internées. Elles espèrent trouver le père de Kathy, un psychologue qui pourrait les faire sortir de cet établissement. Vol de voiture, chapardage, camping et drogue, apports sexuels et kidnapping sont au programme — inattendu — de leur escapade. En fin de compte, Kathy apprend que l'homme qu'elle pensait être son père était en fait le psychiatre de sa mère (décédée), qui s'était perdue dans un fantasme et avait partagé celui-ci avec sa fille. Tandis que Nabila et Carole sont finalement arrêtées par les autorités, Kathy commet une tentative de suicide.

Si *Duelles* ne met en scène qu'une seule femme « diabolique », *Cavale* comporte davantage de personnages féminins diabolisés. Kathy, Nabila et Carole sont toutes les trois considérées et représentées comme un danger pour la société, ce qui justifie tout d'abord leur placement dans un établissement psychiatrique, puis leur arrestation par la police. Pas de sorcières ici, mais on peut tout de même identifier plusieurs stéréotypes fréquemment associés à la folie perçue comme « féminine ». Les trois héroïnes présentent toutes les trois des comportements considérés problématiques chez les femmes et catégorisés comme « des troubles de la personnalité » déjà au XIXe siècle (Ripa, 1986, p.43) : Kathy est une mythomane révoltée et suicidaire, Nabila est une cleptomane à la sexualité débridée et Nicole souffre de troubles alimentaires et comportementaux. Ces traits, qui auraient pu se limiter à une forme d'originalité ou d'excentricité sont clairement présentés et considérés comme des symptômes psychiatriques dans le film. En un sens, bien que réalisé par une femme, *Cavale* adopte donc la « définition de la normalité féminine fixée par l'homme et même pour l'homme » (Ripa, 1986, p.43).

Il faut aussi noter que Kathy et Nabila ont toutes les deux des relations particulières avec les figures masculines de leur vie. Pour Kathy, c'est l'absence de celle-ci qui semble l'avoir menée sur une pente dangereuse, à tel point qu'elle adhère sans hésitation au fantasme de sa mère — qui souffre elle-même de troubles mentaux et de désillusions. Kathy et sa mère, toutes les deux atteintes d'une sorte de folie, entrent dans la catégorie des femmes indépendantes non pas par

choix, mais dû aux circonstances. Appartenir à cette catégorie signifie porter le stigma de la célibataire : cette femme, qui souffre de l'absence d'un homme dans sa vie, est plus propice au déséquilibre mental que ses congénères en couple. Il est donc également plus probable qu'elle se montre violente. Ce raisonnement est fréquent dans l'imaginaire collectif occidental, et rend la folie de Kathy presque naturelle — si pas logique — dans *Cavale*. Du côté de Nabila, c'est le contraire. Elle a grandi avec un père et avec des frères. Mais cette abondance de figures masculines semble avoir eu pour effet de la masculiniser : son langage est vulgaire, elle a facilement recours à la violence physique et assume pleinement sa sexualité... « comme un homme ». Or, comme démontré précédemment, la société a tendance à marginaliser et diaboliser les femmes trop masculines. Le fait que Nabila soit placée dans un établissement psychiatrique alors que ses crimes (vols) auraient pu de la même façon l'amener dans un institut correctif ou carcéral révèle également le stéréotype qui consiste à considérer qu'une femme déviante ou dangereuse est une femme folle.

On retrouve donc dans *Duelles* et *Cavale* les différentes modalités de diabolisation que nous avons présentées dans ce travail : la sorcière (en particulier dans la représentation de Céline), la folle (tous les personnages analysés) et la femme masculinisée (Nabila). Notons qu'aucun des personnages n'est dans une situation familiale que l'on pourrait considérer comme « fonctionnelle » au moment où ils se présentent comme une menace : Céline a perdu son fils, Kathy cherche son père, Nabila et Carole ont été placées par les leur. Il semble toujours y avoir une raison qui pousse la femme à se montrer dangereuse, un événement qui va engendrer un trouble mental. Parce qu'il est important de remarquer que si l'image de la sorcière et de la femme masculine ne concerne qu'un personnage chacun, toutes les figures féminines observées sont touchées par la folie. Le stéréotype de l'hystérique est donc non seulement encore présent, mais paraît aussi être utilisé de manière prédominante pour diaboliser les femmes et les filles dans les films.

CONCLUSION

Qu'en est-il donc de la diversité des représentations dans les films belges de 2019, et en particulier de celles de genre ? Comme démontré dans l'analyse des films présentés au Magritte 2020, la parité femmes-hommes semble être atteinte au niveau quantitatif dans les fictions, mais les représentations qualitatives laissent encore à désirer. Plusieurs stéréotypes sont encore utilisés pour caractériser, voire stigmatiser les femmes : celles-ci sont principalement des intérêts romantiques, des mères ou des personnes troublées

psychologiquement... si pas les trois à la fois. La deuxième partie de ce mémoire a mis en avant que lorsqu'une femme a le rôle d'antagoniste ou doit être représentée comme une menace, elle est diabolisée au moyen d'images et d'associations d'idées datant parfois de plusieurs siècles. Elle est représentée, de manière explicite ou implicite, comme une sorcière, une folle, une femme trop « masculine » ou même un mélange de ces différentes figures féminines. Cette conclusion, à laquelle nous sommes parvenus en croisant les écrits de plusieurs auteurs et en analysant le contenu de différents films, se vérifie dans deux films belges de 2019 : *Duelles* et *Cavale*

Dans le contexte d'une étude sur les représentations de genre, il est important d'avoir conscience de ces modalités de diabolisation et de leur présence dans tous types de médias. Selon le profil des femmes auxquelles elles s'appliquent (un profil moins aléatoire qu'il n'y paraît), elles reflètent et partagent la définition qu'une société se fait à un moment donné d'une femme « dangereuse ». Or, comme le souligne Yannick Ripa, « parce qu'indéfinissable, illimitée et mobile, la *dangérosité* est un merveilleux instrument aux mains du pouvoir. La notion fluctue nécessairement en vertu des régimes politiques en place et des écarts qu'ils acceptent ou rejettent par rapport à leur modèle hégémonique » (Ripa, 1986, pp.20-21). La représentation négative d'une femme, si elle est répétée de façon systématique, a un impact sur les rapports hommes-femmes dans notre société : journalistes, auteurs et réalisateurs identifient et illustrent consciemment ou inconsciemment des comportements « interdits », qu'il faut bannir. S'il est naturel qu'un certain type de comportements puisse être considéré comme néfaste et donc diabolisé, un problème apparaît lorsque ce comportement diffère en fonction du genre de la personne qui en est responsable. Tant qu'une femme ne sera pas dangereuse pour les mêmes raisons qu'un homme, ou vice-versa, il ne sera pas possible de prétendre avoir atteint une réelle égalité des genres. Outre les rapports hommes-femmes qui sont affectés par ces stéréotypes, il y a un conditionnement du comportement et de l'identité des femmes elles-mêmes - pour elles-mêmes et entre elles. En effet, en s'identifiant aux comportements qu'il convient ou non de reproduire, les femmes contribuent ainsi à leur insu à l'empêchement de leur propre émancipation. Il s'agit de débusquer les traces de cette stigmatisation de façon à permettre l'émergence d'une conscience, premier pas de l'émancipation.

Dans cette étude, nous avons mis en lumière les modes de diabolisation des femmes, le profil des femmes diabolisées et comment ce phénomène se manifestait dans les productions cinématographiques. Cependant, nous n'avons pas adressé en profondeur les causes et motivations de cette diabolisation, outre le fait qu'elle permettait de régir et cadrer les

comportements féminins. Comme démontré dans ce travail, elle est liée à la structure patriarcale de la société occidentale. Celle-ci n'est cependant pas la seule à disposer d'un tel système. Cela signifie-t-il que toutes les sociétés patriarcales ont eu recours à la diabolisation des femmes afin d'instaurer et de consolider une domination masculine ? Une étude comparative plus approfondie serait nécessaire afin de s'en assurer, mais ceci est peu probable. L'importance de ce phénomène dans la culture occidentale pourrait être liée à un trait particulier de cette dernière : une misogynie qui trouverait, semble-t-il, ses racines dans l'église catholique romaine. D'une certaine façon, par leurs liens intimes, cette misogynie se serait inscrite dans l'histoire et la culture de l'occident. Afin de pouvoir réellement déconstruire les représentations diaboliques des femmes dans nos médias et autres formes de stigmatisation (disqualification, objectification, etc.), il faudrait donc également revenir sur et déconstruire cette tradition misogyne. Sans cela, aucun changement concret et durable ne sera possible : à l'image de la diabolisation et de son évolution dans le temps, les stéréotypes sur les femmes changeront mais conserveront les mêmes effets néfastes et préjudiciables.

RÉFÉRENCES

Bibliographie

Chesney-Lind, M., & Eliason, M. (2006). From invisible to incorrigible: The demonization of marginalized women and girls. *Crime Media Culture, an International Journal (SAGE Publications)*, 2(1), 29-47. Doi :10.1177/1741659006061709

Chauvaud, F., & Malandain, G. (2009). *Impossibles victimes, impossibles coupables : Les femmes devant la justice (XIX-XXe siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes

Chollet, M. (2018). *Sorcières : La puissance invaincue des femmes*. Paris : La Découverte.

Dworkin, A. (1994). *Letters From a War Zone*. New York : Lawrence Hill Books.

Federici, S. (2014). *Caliban et la Sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*. Paris : Entremonde et Senonevero,

Giaccardi, Soraya, Heldman, Caroline, Rebecca Cooper, Nathan Cooper-Jones, Meredith Conroy, Patricia Esparza, Ian Breckenridge-Jackson, Linzi Juliano, Ninotchka McTaggart, Hannah Phillips, and Rita Seabrook (2019). *See Jane 2019 Report*. The Geena Davis Institute for Gender in Media. <https://seejane.org/wp-content/uploads/see-jane-2019-full-report.pdf>

Kennedy, H. (1992) *Eve Was Framed : Women and British Justice*. London : Vintage

Lauzen, M. (2014). Women and the Big Picture: Behind-The-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014. Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University, 2015. https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Women_and_the_Big_Picture_Report.pdf.

Ripa, Y. (1986). *La ronde des folles : Femme, folie et enfermement au XIXe siècle*. Paris : Aubier

Sjoberg, L., & Caron, E. G. (2008). Reduced to Bad Sex: Narratives of Violent Women from the Bible to the War on Terror . *International Relations (SAGE Publications)*, 22 (1) : 5–23. Doi : 10.1177/0047117807087240

Wajeman, G. (1976) Psyché de la femme : note sur l'hystérique au XIXe siècle. *Romantisme*, 13-14 Mythes et représentations de la femme., 57-66. Doi:<https://doi.org/10.3406/roman.1976.5052>

Wilczynski, A. (July 1997). Mad or Bad ? Child-Killers, Gender and the Courts. *The British Journal of Criminology*, 37(3), 419–436. Doi: <https://doi.org/10.1093/oxfordjournals.bjc>.

Depuis quand a-t-on peur des fous ? La folie d'Érasme à Foucault. (avril 2011) *Les Collections de l'Histoire*, n° 51, p. 4.

Pulsions : art et déraison. Dossier pédagogique (2012). *MUSEE DES ARTS ANCIENS DU NAMUROIS*. https://www.museerops.be/documents/fichier/1/84/20171201_115725dossier_pe_da_pulsions_completweb.pdf

Webographie

BELGA (2018). La Belgique à la cinquième place du classement sur l'égalité des genres de l'OCDE. Consulté le 04 juin 2020 sur https://www.rtb.be/info/societe/detail_la-belgique-a-la-cinquieme-place-du-classement-sur-l-egalite-des-genres-de-l-ocde?id=10092388

Boeastad T., Guéna, P., Kikuchi, K., (2018). De la Chasse aux sorcières à la chasse aux femmes. consulté le 10 mai 2020 sur <http://actuelmoyenage.blogs.liberation.fr/2018/10/10/de-la-chasse-aux-sorcières-la-chasse-aux-femmes/>

Cills, H. (2018). The percentage of women working behind the scenes in film hasn't increased in 2 decades. Consulté le 30 mai 2020 sur <https://themuse.jezebel.com/percentage-of-women-working-behind-the-scenes-in-film-h-1821947024>.

Commission pour l'égalité entre les femmes et les hommes. (2015). « Toolkit » sur la mise en application de la Recommandation du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe CM/Rec (2013) 1 sur l'égalité entre les femmes et les hommes et les médias, Conseil de l'Europe. Consulté le 30 mai 2020 sur https://search.coe.int/cm/Pages/result_details.aspx?ObjectID=09000016805c7cac

Foucher, M. (2019). Le « Witch bloc », les sorcières qui se mobilisent en faveur de l'IVG. *Vice*. Consulté le 30 mai 2020 sur <https://www.vice.com/fr/article/9kp9pp/le-witch-bloc-les-sorcières-qui-se-mobilisent-en-faveur-de-livg>

Fry, R., Parker, K. (2018). Early benchmarks show “post-millennials” on track to be most diverse, best-educated generation yet. Consulté le 30 mai 2020 sur <http://www.pewsocialtrends.org/2018/11/15/early-benchmarks-show-post-millennials-on-track-to-be-most-diverse-best-educated-generation-yet>.

Halphen, D. (2020). Évolution des séries LGBT+ : comment Netflix change la donne (3/4). *KOMITIDK*. Consulté le 13 mai 2020 sur <https://www.komitid.fr/2020/02/05/evolution-des-series-lgbt-comment-netflix-change-la-donne-3-4/>

Larousse, (n.d.). Diaboliser. Consulté le 10 mai 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/diaboliser/25123>

Laughlin, S. (2016). Gen Z Goes Beyond Gender Binaries in New Innovation Group Data. Consulté le 30 mai 2020 sur <https://www.jwtintelligence.com/2016/03/gen-z-goes-beyond-gender-binaries-in-new-innovation-group-data>.

Maxicours, (n.d.). La diffusion des sciences au 18^e siècle. Consulté le 10 mai 2020 sur <https://www.maxicours.com/se/cours/la-diffusion-des-sciences-au-18e-siecle/>

Mirkos, M. (2020). 8 mars : la sorcière, icône féministe depuis la nuit des temps. Consulté le 10 mai 2020 sur <https://marieclaire.be/fr/sorciere-icone-feministe/>

Mougin, M. (2018). La chasse aux sorcières n'est pas le fait du Moyen Âge... Consulté le 30 mai 2020 sur <https://www.franceinter.fr/culture/la-chasse-aux-sorcieres-la-face-cachee-de-la-renaissance>

Sun, R. (2016). "Study: Films Directed by Women Receive 63 Percent Less Distribution Than Male-Helmed Movies (Exclusive)." Slate.com, June 29, 2016.
<https://www.hollywoodreporter.com/news/study-films-directed-by-women-907229>.

Vallée, E. (2020). Edith Vallée : l'Art, miroir de diabolisation des femmes. Consulté le 10 mai 2020 sur <https://www.50-50magazine.fr/2020/03/06/edith-vallee-lart-miroir-de-diabolisation-des-femmes/>

ANNEXES

ANNEXE 1/CORPUS

Documentaires

Another paradise (Clin d'œil Films)
Bains publics (Altitude 100 Productions)
By the name of Tania (Clin d'œil Films – attention, film hybride, entre doc et fiction)
Century of smoke (Dérives)
Congo Lucha (Esprit Libre Production)
In another life – La prochaine fois que je viendrai au monde (Dérives, Clin d'œil Films)
Je n'aime plus la mer (Les Films de la Passerelle)
Les lunes rousses (Cobra Films)
Mon nom est clitoris (Iota Production)
Notre territoire (Luna Blue Film)
Overseas (Iota Production)
Sans frapper (CVB)
Third act (Savage Film)
Vaarheim (Hum Hum Production)
Vacancy (Eklektik Productions)

Fictions

Cavale (Artémis Productions, CCA, Wallimage — film sorti le 26 juin 2019 — distributeur : Artébis)
Continuer (Verus production, CCA, Wallimage – film sorti le 30 janvier 2019 - distributeur : O'Brother Film Distribution)
Duelles (Versus Productions, CCA, Wallimage — film sorti le 24 avril 2019 — distributeur : O'Brother Film Distribution)
Emma Peeters (Take Five, CCA – film sorti le 17 avril 2019 - distributeur : Imagine Film Distribution)
Escapada (Artémis Productions, CCA — film sorti le 13 mars 2019 — distributeur : Cinéart)
Il était un était navire (Man's Film — sortie prévue le 16 octobre 2019 — distributeur : Man's Films – attention : poème visuel, entre doc et fiction)
Le jeune Ahmed (Les Films du Fleuve, CCA, Wallimage — film sorti le 22 mai 2019 — distributeur : Cinéart)
Lola vers la mer (Wrong Men, CCA - sortie prévue le 11 décembre 2019 – distributeur : Lumière)
Nuestras madres (Need Productions, CCA - sortie prévue le 13 novembre 2019 – distributeur : Cinemien)
Pour vivre heureux (Tarantula, CCA – film sorti le 5 décembre 2018 - distributeur : O'Brother Film Distribution)
Seule à mon mariage (Frakas Productions, CCA, Wallimage – film sorti le 6 février 2019 - distributeur : Le Parc Distribution)
Witz (Hélicotronc, CCA – film sorti le 10 juillet 2019 - distributeur : Hélicotronc)

ANNEXE 2 : GRILLE MÉTHODOLOGIQUE

Analyse quantitative

L'examen quantitatif vise à décrire la population apparaissant dans le corpus des films belges produits durant l'année 2019. L'unité d'enregistrement est le personnage individualisé. Les figurants ou des personnages trop peu distingués n'ont donc pas été pris en compte dans ce comptage. Pour chaque personnage, les informations suivantes ont été consignées dans une grille Excel.

1. Le titre du film.
2. Le genre de film : 1 = fiction, 2 = documentaire.
3. Un item permettant de distinguer le personnage : par exemple son identité ou un identifiant choisi par rapport à son rôle dans le film (ex. « nageur », « aide-ménagère ») si le personnage n'est pas nommé
4. Le statut du personnage : 1 = principal, 2 = secondaire.
N. B. Nous n'avons pas établi de distinction plus fine parmi ces personnages (par exemple, secondaire ou très secondaire) en raison de la difficulté d'établir une telle grille pour l'ensemble des films et de l'intérêt mineur que cette information pouvait apporter à l'analyse.
5. Le sexe du personnage : 1 = homme, 2 = femme, 0 = pas déterminé
N. B. Aucun personnage non-binaire n'apparaît dans le corpus. Deux femmes trans* interviennent dans les documents, mais elles s'auto-assignent comme femmes et nous les avons donc comptées dans cette catégorie. Il en sera fait mention dans les résultats. Deux jeunes enfants apparaissent dans les films et il est impossible de les catégoriser, ils sont repris comme « pas déterminés ».
6. L'origine perçue du personnage : 1 = personne blanche, 2 = personne arabe, 3 = personne noire, 4 = personne Rom, 5 = personne asiatique, 6 = personne latino-américaine.
N. B. Les deux personnages turcs ont été assimilés aux personnes arabes. Les Roms constituent probablement une communauté un peu particulière par rapport aux autres, cependant en raison de leur situation très particulière, nous avons préféré ne pas les assimiler à d'autres groupes. Ces personnages ne sont représentés que dans un film.
7. L'âge perçu du personnage : 1 = enfant, 2 = adolescente, 3 = adulte, 4 = senior.
N. B. L'âge des personnages est rarement dévoilé explicitement. Nous nous sommes appuyés sur des indices comme l'âge de l'acteur ou de l'actrice l'interprétant, les informations révélées par l'histoire (son statut social, son habitat, les types de personnes l'entourant, les thèmes...) pour les catégoriser. La catégorie « adulte » comprend manifestement des personnes très diverses, certaines ont la vingtaine d'autres la cinquantaine. Si le personnage était marié, parent, il était compté comme adulte sauf s'il était explicitement désigné comme adolescent. Il était également compliqué d'établir une distinction entre « jeune adulte » et « adulte ». Dans *In another Life — La prochaine fois que je viendrai au monde*, grâce à des images d'archive, plusieurs personnages sont présentés à différents âges. Nous les avons catégorisés comme adultes puisqu'il s'agit du présent au moment où le film est distribué et qu'il s'agit de montrer l'évolution des personnages or cet aspect de bilan nécessite un certain âge.
8. Le niveau social du personnage : 1 = classe populaire, 2 = classe moyenne, 3 = classe aisée (ou bourgeoise), 4 = classe supérieure, 0 = pas précisé.
N. B. Des indicateurs tels que le lieu de vie, le métier, le niveau de vie, l'apparence des personnages ont été utilisés pour les classer. C'est cependant une entreprise très compliquée à mener et c'est probablement la catégorisation la moins robuste de l'étude.

Cela l'est encore plus concernant des documentaires se déroulant dans d'autres cultures que la nôtre et que nous n'avons pu appréhender qu'avec nos connaissances. On peut cependant faire l'hypothèse qu'un film précise les éléments qui sont significatifs pour sa compréhension. Dès lors si une histoire se déroule dans une classe donnée comme moyennement « universelle », cette indéfinition en elle-même est porteuse d'un sens social. Nous avons toujours tenté de catégoriser les personnages, quand les informations étaient vraiment trop parcellaires nous avons indiqué que c'était « non précisé ».

9. La condition de santé du personnage : 1 = valide, 2 = porteur d'un handicap visible (physique ou mental), 3 = maladie (chronique), 4 = souffrant de troubles mentaux, 6 = mort, 5 = alcoolique, 0 = pas précisé

NB : Il existe évidemment des maladies ou des handicaps qui ne sont pas visibles. Cette catégorisation également est compliquée. Comme pour la précédente, on peut partir du principe que le film énonce ce qui est important. En conséquence, si un alcoolisme ou une maladie doit être connu, cela sera explicitement déclaré. Nous sommes partis du principe que, si rien n'est dit ou montré, le personnage est valide. La catégorie « non précisé » a été utilisée pour des personnages secondaires qui participent à une thérapie du rire dans *Witz* et pour lequel aucune information n'est livrée. Nous avons considéré qu'il existait un doute raisonnable. Nous avons assimilé les handicaps mentaux (1 personnage) et physiques (2 personnages).

10. L'orientation sexuelle : 1 = hétérosexuel, 2 = homosexuel, 3 = bisexuel, 0 = pas précisé.

N. B. Nous avons catégorisé les personnages comme hétérosexuels, homosexuels ou bisexuels en fonction de ce qui est montré ou énoncé dans les films. Si un personnage masculin parle de sa petite-amie, nous l'avons classé dans les personnes hétérosexuelles par exemple. Si aucun élément ne nous permet de connaître l'orientation sexuelle du personnage, nous l'avons considérée comme « non précisée ».

11. La religion du personnage : 1 = Christianisme, 2 = Islam, 3 = Judaïsme, 0 = pas précisé

Analyse qualitative

Pour chaque film, l'histoire a été résumée en quelques lignes. Les thèmes principaux et secondaires ont été listés. Le schéma actanciel de Greimas¹ a été établi afin de cerner les relations de pouvoir entre les personnages. Enfin, sans faire une analyse esthétique, ce qui était impossible dans le cadre temporel et les ressources de notre recherche, nous avons néanmoins répertorié des éléments de mise en image marquants. Les résultats de chacune de ces observations ne sont pas présentés systématiquement, ils alimentent les observations développées sous forme de tendances et non de résultats.

¹ <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>

ANNEXE 3 : ILLUSTRATIONS

3.1.



Claude Guillot, *Le sabbat des sorcières*, non daté, gravure. Consulté sur <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Claude-Gillot/172953/Le-sabbat-des-sorci%C3%A8res.html>

3.2



Folie de Lancelot Dans Lancelot du lac, Poitiers, 1480 (?). Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 111, fol. 120. Consulté sur https://www.museerops.be/documents/fichier/1/84/20171201_115725dossier_peda_pulsions_completweb.pdf

3.3.



Paul Richer, *Études cliniques de la grande hystérie, hystéro-épilepsie*, 1885, livre, 26 x 16 cm, pl III. Paris, collection privée
Consulté sur: <http://l.art.pense.free.fr/hystrie.html>

3.4.



Une leçon clinique à la Salpêtrière, André Brouillet, 1887, technique peinture à l'huile, dimensions 290 x 430 cm, Localisation Université Paris Descartes,
Consulté sur: <http://l.art.pense.free.fr/hystrie.html>

Les représentations médiatiques et cinématographiques reflètent et influencent la mentalité et les rapports humains dans une société. Sur base de cette prémisse, vingt-sept films et documentaires belges candidats aux Magrilles 2020 ont été analysés afin d’observer non seulement l’état de l’(in)égalité des genres, mais aussi la diversité présente dans les productions audio-visuelles fictives et non-fictives belges. La première partie de ce travail contient ainsi une analyse quantitative et qualitative des représentations genrées, mais aussi ethniques, d’âge, d’orientation sexuelles, de religions et d’handicaps. La seconde moitié de cette étude s’intéresse plus particulièrement aux représentations féminines dans les fictions, à travers le phénomène de diabolisation. Comment sont dépeintes les femmes dangereuses et qui sont-elles ? Qu’est-ce que cela révèle sur les rapports hommes-femmes et la condition féminine dans la société occidentale ? C’est ce à quoi nous tenterons de répondre en retraçant l’évolution de la diabolisation des femmes au cours du temps, en identifiant les profils féminins les plus affectés et en analysant *Duelles* et *Cavale*, deux films belges nominés aux Magrilles dans lesquels ce processus est présent.

Mots-clés : cinéma – diversité - représentations – diabolisation – femmes - médias