

Le regard féminin

De la même autrice

Sex and the series

Éditions de l'Olivier, « Les Feux », 2018

IRIS BREY

Le regard féminin

Une révolution à l'écran

LES FEUX
Éditions de l'Olivier

ISBN 978.2.8236.1410.7

© Éditions de l'Olivier, 2020.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

« Nommer, c'est dévoiler. Et
dévoiler, c'est déjà agir. »

Simone de Beauvoir

Introduction

Il existe un regard féminin, ou *female gaze*, un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran. Ce n'est pas un regard créé par des artistes femmes, c'est un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience. Pour le faire émerger, les cinéastes ont dû tordre le corps de la caméra, inventer et réinventer une forme filmique afin de s'approcher au plus près de l'expérience des femmes. D'Alice Guy, qui utilise pour la première fois le gros plan au cinéma à des fins dramatiques dans *Madame a des envies* en 1906, à Phoebe Waller-Bridge, qui utilise le regard caméra pour créer non plus une distanciation mais un lien entre l'héroïne et les spectateur.trice.s (*Fleabag*, 2016), le regard féminin est là, sous nos yeux.

Pourtant, même si de nombreuses œuvres privilégient cette perspective depuis les débuts du cinéma, le regard féminin semble avoir été relégué à une culture

souterraine, invisible. Dès lors, il s'est doté d'une autre puissance, d'une autre aura, celle des œuvres secrètes qui existent dans un murmure, dans les soupirs de celles et ceux qui ne se reconnaissent pas dans le cinéma dominant. Un régime d'images qui appellent à désirer autrement, à explorer nos corps, à laisser nos expériences nous bouleverser. Des images qu'il faut aujourd'hui nommer et définir.

Le Regard féminin, une révolution à l'écran tisse des ponts, des filiations imaginaires ou revendiquées entre des œuvres du passé et du présent. Faire dialoguer ces films permet de leur redonner, ainsi qu'à leurs réalisateurs et réalisatrices, une place dans l'histoire du cinéma, mais aussi de générer une poésie des images, dans le sens de *poesis*, de création d'un langage visuel commun. Même si le terme *female gaze* s'est démocratisé ces dernières années, il ne s'agit pas d'une nouveauté post-MeToo. L'expérience féminine a toujours été mise en scène au cinéma mais son impact n'avait pas encore été théorisé. Aucun livre sur le *female gaze*, qui en donne une définition autre que « film de femmes », n'avait été écrit jusqu'à maintenant. Le terme commençant à abonder dans les médias, j'ai éprouvé le besoin de regarder avec des yeux neufs notre patrimoine et notre patrimoine audiovisuels. Non pas dans une approche révisionniste, mais dans celle d'une revalorisation du féminin.

La troisième vague du féminisme a d'abord défini le genre comme une construction sociale, avant de

s'intéresser aux *queer zones*¹, à la fluidité. J'ai baigné dans cette culture pendant mon doctorat à New York University. Ce nouveau cadre théorique est devenu un terrain de jeu foisonnant pour les études universitaires, mais aussi pour se penser soi-même. La théorie queer a apporté un vent de liberté, une infinité de possibilités, de nouveaux régimes sexuels. Circonscrire un regard à ce qu'il possède de « féminin » peut paraître aller à contre-courant de ce mouvement. L'expression *female gaze* peut sembler essentialisante, enfermante, renvoyer à une assignation sexuée. Pourtant, je suis persuadée que c'est l'expression adéquate.

En premier lieu parce qu'elle fait écho au *male gaze* théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema² ». Je ne considère pas pour autant que le *female gaze* est le concept miroir du *male gaze*, tout comme le féminin n'est pas le miroir du masculin, pour moi il s'agit d'une nouvelle façon d'appréhender les images. Dans sa chronique du dernier Tarantino, « *Il était une fois... à Hollywood*, la soif du mâle³ », la philosophe Sandra Laugier se trompe.

1. Sam Bourcier, *Queer Zones. La trilogie*, éditions Amsterdam, 2018.

2. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975. Paru en France sous le titre : *Au-delà du plaisir visuel*, trad. de F. Lahache et M. Monteiro, éditions Mimésis, 2017.

3. Sandra Laugier, « *Il était une fois... à Hollywood*, la soif du mâle », *Libération*, 5 septembre 2019.

Elle considère un plan du torse nu de Brad Pitt comme une forme de *female gaze*, alors que la représentation du corps comme objet de désir, que ce soit un corps masculin ou féminin, reste une forme de *male gaze*. Le regard féminin filme les corps comme sujets de désir. On peut se permettre de réinvestir cette terminologie en abandonnant l'opposition masculin-féminin au profit d'une démultiplication des possibles, une *différance*¹. Si on réfléchit au *female gaze* à la manière de Derrida, quand il a détourné le mot *différence* en *différance*, c'est pour bousculer le sens de *female*, pour décortiquer ce terme et en appréhender la complexité, l'envisager comme un élément de la marge qui déstabilise l'ordre et pour sortir d'un discours phallogocentrique.

C'est la raison pour laquelle, dans cet essai, j'ai privilégié une approche thématique de ce concept. Dans le premier chapitre, j'analyse le *female gaze*, ses enjeux, sa définition, en examinant en détail ses différences avec le *male gaze*. Dans le deuxième chapitre, je reviens sur ma rencontre avec le regard féminin d'Alice Guy, de Jane Campion et de Céline Sciamma et m'interroge sur la façon dont il répond à une esthétique du désir. Dans le troisième chapitre, j'explore les représentations du viol au travers d'un regard féminin chez Paul

1. « [...] le jeu de la différence [...] fait qu'aucun mot, aucun concept, aucun énoncé majeur ne viennent résumer et commander, depuis la présence théologique d'un centre, le mouvement et l'espace textuel des différences », in Jacques Derrida, *Positions*, Minuit, 1972, p. 23-24.

Verhoeven, Virginie Despentes, Ida Lupino ou encore dans la série *La Servante écarlate*. Voir le viol à travers le regard du personnage féminin est une expérience rare dans l'histoire du cinéma, lequel a tendance à érotiser les violences sexuelles faites aux femmes. Puis dans le quatrième chapitre, je me tourne vers la jouissance et étudie la manière dont l'orgasme féminin fait vibrer nos écrans, notamment dans les films de Chantal Akerman, Barbara Hammer, Andrea Arnold ou encore dans les séries de Jill Soloway. Enfin, dans le cinquième et dernier chapitre, j'accompagne les corps en mouvement des héroïnes déchaînées – c'est-à-dire libérées des oppressions du patriarcat et vivant une sexualité libre – de Dorothy Arzner, Agnès Varda, Barbara Loden et Marie-Claude Treilhou, qui font trembler la norme. Le regard féminin est un point commun à toutes ces œuvres. Ce livre génère un premier corpus d'œuvres au regard féminin. Un corps multiple, vivant, hybride, qui habite le trouble¹.

Il me paraît nécessaire aujourd'hui d'utiliser l'expression « regard féminin » afin de valoriser l'expérience féminine. Même si nous vivons dans une époque queer, fluide et trans, cette expérience – liée au corps féminin – reste encore à définir. Ne pas mettre de mots sur la représentation des expériences féminines, ne pas

1. Florence Caeymaex, Vinciane Despret et Julien Pieron (dir.), *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, éditions Dehors, 2019.

oser les analyser, c'est aussi une façon d'invisibiliser le point de vue d'une « minorité ». En regardant des centaines de films et de séries pour l'écriture de ce livre, j'ai été choquée que si peu d'expériences concernant le corps féminin (d'un personnage cisgenre ou transgenre) soient montrées. De manière physiologique (des seins qui poussent, aux règles, à l'orgasme, l'avortement, l'accouchement, l'excision, la ménopause) ou sociologique (l'exclusion, la domination, les violences sexuelles, le viol). Comme si ces états n'avaient pas d'importance. Nous assistons là à un mépris flagrant du féminin dans nos fictions, majoritairement écrites et réalisées par des hommes. Les autres fictions, celles qui épousent l'expérience féminine, interrogent les rapports de domination et de pouvoir au sein et en dehors de la diégèse, les rapports de pouvoir sur le plateau, aussi bien que la relation entre les spectateur.trice.s et l'œuvre : quel est le pouvoir de celui ou celle qui regarde ?

Dans la philosophie traditionnelle occidentale, l'esprit et la parole sont plus importants que le corps. De même pour la critique cinématographique, qui met en avant les films tenant à distance le corps. Les cinéastes célébrés sont des « intellectuels », ceux dont le cinéma est truffé de références cinéphiles (d'autres films d'hommes !). Analyser un film se résume à le regarder comme un objet, à réfléchir à la position du spectateur (et non à celle de la spectatrice), à mettre de côté la corporéité d'une expérience qui serait incarnée,

sensuelle. La critique féministe a souvent analysé les films en opposant les spectateurs féminins aux spectateurs masculins, les personnages masculins aux personnages féminins, avec l'idée centrale d'une identification du spectateur avec le héros. L'importance du corps au cinéma a ainsi souvent été ignorée, jusqu'à ce que, dans les années 1990 et 2000, dans la lignée de la philosophie phénoménologique de Merleau-Ponty, des penseuses élaborent un nouveau cadre théorique où l'expérience vécue entre les spectateur.trice.s et le film est au cœur d'un échange¹. Ma découverte de l'approche phénoménologique du cinéma m'a libérée d'un poids en me permettant de ne plus réfléchir aux films en fonction de l'identification spectatorielle classique, mais en considérant que regarder est avant tout une expérience incarnée où le corps joue un rôle fondamental. Cet ouvrage adopte ainsi une approche phénoménologique et féministe pour explorer les contours du regard féminin.

1. Voir l'ouvrage d'Iris Marion Young, *On Female Body Experience : « Throwing Like a Girl » and Other Essays* (Oxford University Press, 2005), sur l'expérience du corps féminin, et celui de Vivian Sobchack, *The Address of the Eye : A Phenomenology of Film Experience* (Princeton University Press, 1992), sur le lien entre l'expérience du cinéma et la phénoménologie. Les livres plus récents de Laura U. Marks, Jenny Chamarette et Kate Ince apportent également un point de vue original et riche dans les études cinématographiques. Aucun de ces ouvrages n'est traduit en français. En France, notons le travail des philosophes et universitaires Manon Garcia et Camille Froidevaux-Metterie sur le lien entre féminisme et phénoménologie.

Dans la tradition phénoménologique, en philosophie, le corps n'est plus traité comme un objet fixe mais comme un sujet mouvant. La cinéaste et show-runneuse Desiree Akhavan, au moment de la sortie de sa série *The Bisexual* (2018), m'a raconté une anecdote qui illustre bien comment le *male gaze* peut s'infiltrer dans un plan sans qu'on y prenne garde. Sur le plateau, elle s'était rendu compte que son chef opérateur, par le cadrage, sexualisait le corps d'une comédienne pendant une scène où elle danse à une fête : « J'ai poussé physiquement mon chef op pour que le corps de la comédienne passe du milieu au bord du cadre et, immédiatement, l'impact de l'image a changé, ses seins n'étaient plus le point focal, elle n'avait plus l'air vulnérable. Tout d'un coup, on voyait ses mouvements et son corps entier qui formait la lettre S. » Un décadrage subtil, mais dont la signification échappait à l'homme tenant la caméra. « On sent la différence si tu es en train de danser avec le personnage ou si tu regardes son corps danser. C'est un langage visuel. Si la cause des femmes t'intéresse, ton objectif le montrera¹. » De même, Teresa Castro affirme que, pour Laura Mulvey, les choix de mise en scène des cinéastes qui objectifient le corps féminin reflètent leur désir de priver le personnage féminin de pouvoir :

1. Iris Brey et Olivier Joyard, « *The Bisexual* : la série qui montre qu'il y a du pouvoir dans le plaisir », *Les Inrockuptibles*, 3 décembre 2018.

« [...] les gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi [qu']un système de champs /contrechamps entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue[nt], en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal¹. » Le *female gaze*, consciemment, à travers sa mise en scène, dénonce les « mécanismes illusionnistes du cinéma » afin que les spectateur.trice.s restent actif.ve.s en regardant, leur corps tendu vers les images. Par exemple, devant *Mektoub, My Love : Canto Uno* et *Intermezzo* (2018, 2019), d'Abdellatif Kechiche, on peut se sentir captif car le film nous impose une ritournelle de plans de fesses de femmes que nous devons désirer. Comme si le cinéaste nous imposait sa libido sans notre consentement. En revanche, si nous regardons *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma, nous restons actif.ve.s, participant à l'œuvre en la visionnant. Tout est une question de regard et par là même de point de vue et de distance. Le regard féminin de *Portrait* n'est pas le contraire du regard masculin de *Mektoub*. Il n'est pas question dans cet essai d'analyser ces films en les opposant, mais de réfléchir à la place que le ou la cinéaste nous donne et à l'expérience que notre corps traverse face à leurs images.

L'idée d'être actif alors qu'on est assis face à l'écran, et donc de participer à l'expérience cinématographique

1. In Laura Mulvey, *op. cit.*, introduction de Teresa Castro, p. 16.

et sérielle, demeure parfois abstraite. Pourtant plusieurs procédés filmiques spécifiques peuvent activer le regard. Dans les films de Chantal Akerman et Sally Potter, l'adresse directe à la caméra, théorisée par Brecht, déclenche un processus de distanciation qui bloque le processus de séduction et d'investissement émotionnel entre les spectateur.trice.s et l'héroïne¹. Il existe deux autres procédés, plus classiques : la voix off, comme celle de June dans la série *La Servante écarlate*, qui partage avec nous ses pensées, ou la caméra subjective adoptant le point de vue de l'héroïne, comme lorsque Chris, dans la série *I Love Dick*, se sent épiée par les deux hommes qui dînent avec elle. On éprouve son exclusion, son sentiment de ne pas appartenir au *boy's*

1. Le regard caméra peut aussi produire l'inverse. Celui de Monika dans le film d'Ingmar Bergman n'a pas la même fonction que celui d'Orlando dans le film de Sally Potter. Dans *Monika*, la jeune femme regarde le spectateur pour le séduire, pour qu'il soit de son côté, pour l'inviter dans son lit, donc pour renforcer l'investissement émotionnel entre ceux et celles qui regardent et le personnage féminin. On peut considérer ce regard caméra comme un acte sexuel, Monika nous offre son visage, nous dit « Suivez-moi », alors qu'elle décide dans cette scène de quitter mari et enfant pour basculer vers une expérience charnelle. Au contraire, dans *Orlando*, les regards caméra sont là pour empêcher un *male gaze*, pour rétablir en quelque sorte une dynamique de pouvoir entre les spectateur.trice.s et le héros. Orlando, en nous regardant, nous rappelle que son personnage n'est pas un objet mais un sujet autonome. Ces exemples nous montrent à quel point il est nécessaire d'analyser la mise en scène pour savoir si nous sommes les témoins d'un *male gaze* ou d'un *female gaze*.

club. De même, des rêves et des visions peuvent interrompre la narration et précipiter les spectateurs dans l'inconscient d'un personnage. On pense notamment aux films surréalistes de Germaine Dulac (*La Souriante Madame Beudet*, 1923) et de Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943), mais aussi à *Belle de jour* (1967) de Buñuel, qui s'ouvre sur le fantasme de Séverine se faisant fouetter attachée à un arbre. On plonge alors directement dans ce qui traverse le corps désirant de l'héroïne. Enfin, le gros plan, comme on le verra dans *Madame a des envies* d'Alice Guy, peut être utilisé non pas pour morceler un corps en vue de l'objectifier, comme dans les films pornos (ou de manière plus poétique chez D. W. Griffith), mais pour donner de la texture au plan et, surtout, partager le désir de l'héroïne. Grâce aux peaux filmées de très près, on peut transmettre une qualité haptique à un film et non plus une charge érotique (c'est le cas d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais ou *Go Fish* de Rose Troche). Dès lors, le plaisir des spectateur.trice.s ne se situe plus dans la perception d'un corps-objet mais dans le fait qu'on a l'impression de pouvoir toucher ces corps. Le regard féminin propose une autre manière de désirer, qui ne se base plus sur une asymétrie dans les rapports de pouvoir, mais sur l'idée d'égalité et de partage. Toutes les techniques qui viennent d'être mentionnées, visant à subvertir les conventions de genre dans des moments dramatiques ou sensationnalistes (refuser les plans subjectifs afin d'éviter la catharsis, avoir recours à une mise

en scène quasiment clinique pour faire ressentir une autre forme de violence et se couper de toute impression de voyeurisme, par exemple le meurtre dans *Jeanne Dielman*), peuvent provoquer ce que Laura Mulvey nomme *a passionate detachment*, un détachement passionné. Le *female gaze* est un geste conscient. Il produit de ce fait des images conscientisées, politisées. Le regard féminin n'est pas le fruit du hasard, c'est une manière de penser.

Analyser le regard féminin ouvre de nombreux champs de réflexion et demande de réinvestir les images qui ont bercé notre cinéphilie, d'interroger celles qui émergent et de chercher celles qui ont disparu de nos écrans. Elles sont sous nos yeux, à nous de faire ensemble ce travail de revalorisation. En faisant dialoguer ces œuvres, en leur donnant un nouveau cadre théorique, j'espère que ce livre aidera à faire de cette contre-culture une expérience collective et à transformer les films et les séries portés par ce regard féminin en une culture visible aux regards de tous et de toutes.

CHAPITRE 1

Du *male gaze* au *female gaze*

Juin 2017. Je vois *Wonder Woman* dans une salle de cinéma avec des centaines de spectateurs et de spectatrices. Durant les premières minutes du film, je sens mon regard de critique fondre au profit d'une émotion qui me submerge. C'est la première fois, au cinéma, que je vois une trentaine de femmes qui s'entraînent à combattre. Les plans qui montrent leurs actions – ramasser un bouclier alors que l'amazone est à cheval – alternent avec ceux filmés à travers le regard d'une petite fille, Diana, la future superhéroïne, qui a soif d'apprendre elle aussi à se défendre. En revoyant le film pour l'écriture de ce livre, j'éprouve la même émotion, au même moment. Je me rends compte qu'elle découle de la manière dont le corps des amazones est filmé. La puissance émotionnelle qu'exerce cette scène sur moi ne tient pas à ma capacité d'identification avec les personnages mais à l'apparition d'une nuée de corps féminins fendant les airs et l'écran. Des

héroïnes qui manient des armes, on en a évidemment vu avant, mais jamais en nombre si important et sans la présence d'aucun homme (alliés ou attaquants). Ensemble, entre femmes, elles ont l'air invincibles. Les corps sont, certes, à peine couverts, mais l'impression qui se dégage des ralentis pendant leurs saltos arrière, ainsi que la vue d'ensemble en plongée laissent à penser que toutes ces femmes ont la capacité d'agir. Elles sont, avant tout, des corps en mouvement.

La réalisatrice, Patty Jenkins, ne filme jamais son héroïne comme un objet mais comme un sujet super-puissant. Même lorsque la jeune femme apparaît pour la première fois en superhéroïne au bout de 1 h 15 de film, avec toute sa panoplie – jupette, bustier et bottes montantes –, la mise en scène ne s'attarde ni sur son costume ni sur son corps taille mannequin, mais sur ses accessoires. On passe d'un gros plan de son bouclier, à un gros plan de ses bottes qui escaladent une échelle, à un autre de son lasso le long de sa cuisse. Wonder Woman sort d'une tranchée et pénètre sur le champ de bataille. Ce mouvement d'elle montant le long de l'échelle, sans que la caméra la filme de dos, ni se focalise sur ses fesses, donne l'impression qu'elle surgit de terre. La caméra tournoie autour de ses genoux, puis son visage, littéralement, remonte au sein du cadre. Au plan suivant, on la voit en entier, s'avancant face caméra, véhiculant un sentiment de toute-puissance. D'habitude, pour traduire l'entrée fracassante d'une

<i>Woman's film</i> et « portrait de femme » vs <i>female gaze</i>	80
CHAPITRE 3. Le viol	93
Couvrez ce viol que je ne saurais voir	95
Regarder le viol	102
Le point de vue de la chatte :	
<i>Elle</i> , de Paul Verhoeven	108
<i>Rape and Revenge</i>	121
Le viol au plus proche des corps	128
CHAPITRE 4. Jouissance	139
Orgasmes féminins	139
La jouissance dans <i>Je, tu, il, elle</i>	152
Scènes de sexe lesbien	159
<i>I Love Dick</i>	163
Le <i>male gaze queer</i>	170
L'excitation sans <i>male gaze</i>	177
CHAPITRE 5. Le corps en mouvement des femmes déchaînées	187
Les flâneuses	191
Les vagabondes	195
Les marginales	204
Les liminales	213
Les charnelles	216
Les femmes enceintes	222

<i>Conclusion</i>	229
<i>Bibliographie sélective</i>	241
<i>Filmographie et sériographie sélectives</i> <i>d'œuvres female gaze</i>	245
<i>Remerciements</i>	247