



**HAL**  
open science

# L'acte violent au féminin dans le cinéma muet français des années 1920

Anne Bléger

► **To cite this version:**

Anne Bléger. L'acte violent au féminin dans le cinéma muet français des années 1920. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01646728

**HAL Id: dumas-01646728**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01646728v1>**

Submitted on 23 Nov 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **L'acte violent au féminin dans le cinéma muet français des années 1920**



Sous la direction de José Moure  
Méthodologie de la recherche en cinéma  
Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne  
UFR 04 – Arts plastiques et sciences de l'art

## Remerciements

Je tiens à remercier cordialement mon directeur de recherches, Monsieur José Moure, qui m'a acceptée au sein de son Département, soutenue dans ma démarche de reprise d'études, et dans la réalisation de ce mémoire de Master 2 Cinéma. Je veux également témoigner toute ma reconnaissance et mon amitié à Madame Myriam Tsikounas, responsable de l'équipe ISOR du CRH (Paris 1 – Panthéon-Sorbonne) et directrice du master Histoire et audiovisuel, qui m'a transmis sa passion de l'analyse d'images il y a dix-huit ans, m'a accueillie cette année dans son séminaire pour une conférence sur le thème « Filmer la violence féminine », conseillée et encouragée dans mes recherches.

Je remercie chaleureusement tous mes amis, Pierre-Paul Harrington, Isabelle Le Quinio, Ève Pical, Jean Alliez, Gérard Frémot, Lola Martel, Claire Fiszlewicz, tous présents à mes côtés pour des relectures assidues accompagnées de précieuses remarques ou tout simplement pour leur soutien moral.

J'exprime ma gratitude à l'ensemble de celles et ceux qui m'ont conseillée dans leur spécialité au sein des institutions suivantes : les Archives du film du CNC à Bois d'Arcy et à la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque universitaire Saint-Charles de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, la Bibliothèque municipale François-Truffaut à Paris, la Médiathèque intercommunale Pablo-Neruda à Malakoff.

Enfin, j'ai une pensée émue pour Céline Scémama, professeure d'analyse filmique à Paris 1 – Panthéon-Sorbonne qui nous faisait partager sa passion cinéphile. Elle nous a quittés en mars 2017.

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	<b>3</b>
<b>1. La visibilité des différentes formes de violence féminine au cinéma : reflet d'un tabou social ?</b> .....	<b>16</b>
1.1. L'acte violent cruel assumé à l'écran .....	16
1.2. La violence, expression d'une peur de l'émancipation féminine .....	31
1.3. Le tabou social de la violence féminine exprimé à l'écran .....	40
<b>2. Au cœur d'une esthétique qui bouleverse l'image du « sexe faible » : le corps filmé comme une arme</b> .....	<b>57</b>
2.1. Le corps est l'arme .....	58
2.2. Les gestes et mouvements corporels : supports de l'acte violent .....	71
2.3. L'usage de l'arme .....	82
<b>3. La représentation cinématographique de la violence féminine : une transgression de la frontière des sexes</b> .....	<b>96</b>
3.1. Les effets esthétiques perturbateurs de la « valence différentielle des sexes » ...	97
3.2. La rythmique de la violence féminine : un pas vers l'égalité des sexes .....	113
3.3. La violence féminine au cinéma, une remise en cause l'image traditionnelle de la femme .....	125
<b>Conclusion</b> .....	<b>140</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>145</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>155</b>
<b>Lieux de consultation des films</b> .....	<b>158</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>162</b>

*« La femme elle-même reconnaît que l'univers dans son ensemble est masculin ; ce sont les hommes qui l'ont façonné, régi, et qui encore aujourd'hui le dominant ; quant à elle, elle ne s'en considère pas comme responsable ; il est entendu qu'elle est inférieure, dépendante ; elle n'a pas appris les leçons de la violence, elle n'a jamais émergé comme un sujet en face des autres membres de la collectivité ; enfermée dans sa chair, dans sa demeure, elle se saisit comme passive en face de ces dieux à face humaine qui définissent fins et valeurs. En ce sens, il y a de la vérité dans le slogan qui la condamne à demeurer "une éternelle enfant" ; on a dit aussi des ouvriers, des esclaves noirs, des indigènes colonisés qu'ils étaient "de grands enfants" aussi longtemps qu'on ne les a pas craints ; cela signifiait qu'ils devaient accepter sans discussion les vérités et les lois que leur proposaient d'autres hommes. Le lot de la femme, c'est l'obéissance et le respect »<sup>1</sup> (Simone de Beauvoir).*

---

1. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II, L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2015, [1949], p. 478.



1. *M. le Maudit*, Fritz Lang, 1931 (00:04:19)



2. *M. la Maudite* (image truquée d'après une capture du film *M. le Maudit*)

## Introduction

Et si *M. le Maudit* (Fritz Lang, 1931) avait été une femme ?

Toute ma réflexion s'est construite à partir de cette question insolite. Insolite, car si on ne peut pas refaire l'Histoire, on ne peut pas non plus refaire l'Histoire du cinéma, inscrite sur la pellicule. Seuls les remakes participent à façonner de nouvelles versions d'un film, comme *M.* de Joseph Losey (1951), dont le rôle principal est tenu par David Wayne, un homme. Cette hypothèse de remake improbable d'un film mythique de l'Histoire du cinéma, invite à se demander si une silhouette féminine, penchée sur l'enfant telle l'ombre de Peter Lorre, n'aurait pas évoqué la figure maternelle dans nos sociétés où le principal rôle attribué à la femme est celui d'enfanter et d'éduquer les enfants.

L'idée d'imaginer une femme dans un tel rôle est née suite au visionnage d'un film réalisé par Alice Guy-Blaché, la première réalisatrice de l'Histoire du cinéma : *Les Résultats du féminisme* (1906). Dans ce court-métrage, Alice Guy-Blaché inverse avec humour les rôles traditionnellement tenus par l'un et l'autre sexe : les femmes discutent et boivent des verres de bière au café, les hommes repassent, font de la couture, s'occupent des enfants... À travers ce film, la pionnière française du cinéma pose ainsi une question essentielle : peut-on filmer l'homme et la femme de la même manière, et qu'est-ce que cela implique ? Par exemple, filme-t-on de la même manière un homme et une femme qui repassent, qui s'occupent de l'éducation des enfants, ou, dans le cas qui nous intéresse, qui commettent un meurtre ou des actes violents ? Ces mises en scène au masculin ou au féminin renvoient à des représentations qui s'éloignent des stéréotypes ou les transforment. L'humour, propre au film d'Alice Guy-Blaché, est en quelque sorte un aveu d'inégalités entre les sexes. Ces images d'hommes affairés au repassage et à l'éducation des enfants, datant de 1906, sont comiques car "à contre-emploi" dans un contexte historique où seules les femmes exerçaient ce type de tâches.

Si *M. le Maudit* avait été incarné par une femme [Fig. 1 et 2], Fritz Lang aurait sans doute aussi déstabilisé le public, habitué à voir les actrices le plus souvent dans des rôles de jeunes premières qui mobilisent avant tout leur douceur, leur beauté et leurs charmes physiques. De ce point de vue-là, l'image de *M. la Maudite* ou de toute autre image de femme commettant un acte violent, constitue une « distorsion » et peut être perçue

comme « grotesque », comme le souligne Anne Higonnet à propos des représentations de femmes qui ne correspondaient pas à la « norme » au XIX<sup>e</sup> siècle :

*« les femmes “normales” étaient dépeintes comme admirables, vertueuses, heureuses ou récompensées, tandis que celles qui affichaient une féminité déviante étaient représentées comme grotesques, dépravées, misérables ou punies. »<sup>1</sup>*

L'historien Christophe Regina note d'ailleurs que, face à la violence féminine, les spectateurs ont des réactions qui traduisent leur malaise : « Ainsi n'est-il pas rare de constater des éclats de rire au cinéma lorsqu'une femme gifle un homme ou bien lorsqu'elle devient hystérique. Les mises en scène d'inversion des rôles invitent à la dérision »<sup>2</sup>. Le cinéma, en effet, a habitué les publics à voir des personnages féminins fidèles à un certain modèle véhiculé par la société. L'image de la femme n'échappe pas à ce que Françoise Héritier appelle la « *valence différentielle des sexes* »<sup>3</sup>, qui définit la distinction entre le « sexe faible » et le « sexe fort » :

*« Un système binaire de représentations nous montre partout dans le monde le féminin associé à la douceur et le masculin à la violence, et les comportements sociaux des individus, les normes institutionnelles et le regard collectif imposent à chaque individu d'être le plus conforme possible à la définition commune du genre. »<sup>4</sup>*

La violence féminine est ainsi le tabou ultime des sociétés majoritairement patriarcales, surtout à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle est taboue, parce qu'elle rompt avec l'acceptation sociale de la domination masculine, laissant la force et la violence à l'homme, la beauté, la douceur, la soumission à la femme, construisant ainsi des divisions de genres enracinées qui, au-delà du corps, s'immiscent partout, sur le marché du travail, dans le champ politique, au sein du foyer.

Le cinéma exploite précisément le corps des comédiens et comédiennes comme « dépositaire de principes de vision et de division *sexuants* »<sup>5</sup>, dont parle Pierre Bourdieu, dans le sens où il montre des femmes et des hommes conformes au modèle patriarcal de la domination masculine. À l'écran, l'homme est fort et la femme est belle. Selon Michelle Perrot, le lien femme/beauté est enraciné dans l'Histoire de l'Humanité :

1. Anne Higonnet, « Femmes et images, Apparences, loisirs, subsistance », in Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome 4, Paris, Plon, 1991, p. 252.
2. Christophe Regina, *La Violence des femmes. Histoire d'un tabou social*, Paris, Max Milo, 2011, p. 119.
3. Françoise Héritier, *Masculin/féminin I, La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 24.
4. Françoise Héritier, *Masculin/féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 94.
5. Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 16.

*« Dans la dualité qui, depuis l'origine du monde, oppose le masculin et le féminin, la beauté leur est associée comme la force l'est aux hommes. La Femme incarne la Beauté ; la Beauté s'incarne en la Femme. »<sup>6</sup>*

Cet enracinement se retrouve au cinéma, qui, dès ses débuts, a exploité la beauté du corps des comédiennes. L'histoire du Septième art est jalonnée en effet de beautés comme Gloria Swanson, Brigitte Helme, Greta Garbo, Marlène Dietrich, Rita Hayworth, Michèle Morgan, Brigitte Bardot, Setsuko Hara ... « *Le public retrouve en elles ses désirs et ses ambitions, ses rêves et ses évasions de la réalité quotidienne* »<sup>7</sup>, souligne Lo Duca dans un article des *Cahiers du cinéma* en 1953. Jacques Siclier abonde dans le même sens :

*« Le rôle de la femme étant d'apporter à l'homme les satisfactions que réclame sa nature sur le double plan sentimental et érotique, la femme de cinéma fut chargée de représenter l'idéal susceptible de combler ces aspirations. [...] Elle se devait d'être belle, désirable et amoureuse. »<sup>8</sup>*

Pour Thibaut Casagrande, l'actrice, source d'inspiration pour le réalisateur, serait ainsi l'héritière du modèle dans l'art :

*« Peut-être cette prééminence de l'actrice doit-elle s'interpréter également à la lumière d'une histoire de l'art plus vaste, faisant de l'actrice un avatar moderne de la muse. »<sup>9</sup>*

Cette beauté, au cinéma, comme dans les autres arts, est particulièrement exploitée et précisément liée à l'actrice. La beauté du personnage se confond parfois à celle de la comédienne au point que l'identité même de la femme s'évanouit au profit du mythe. Cette évaporation de l'être femme au profit d'une Beauté, ne laisse finalement percevoir du personnage et de l'actrice que ses qualités physiques, notamment à Hollywood qui cultive le "Star system", comme le rappelle Jacques Siclier :

*« Le cinéma américain est le seul à avoir créé de grands mythes cinématographiques. [...] De lui qu'est né aussi le mythe de la vedette, cultivé par le "Star system", qui fit des acteurs ces comètes flamboyantes devant lesquelles on se prosternait. De lui, encore, le mythe de la femme. »<sup>10</sup>*

6. Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, collection « Champs Histoire », 1998, p. 377.

7. Lo Duca, « Techniques de la vamp », in *Cahiers du cinéma*, n°30, Numéro spécial *La Femme et le cinéma*, Paris, Noël 1953, p. 14.

8. Jacques Siclier, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, Paris, Editions du Cerf, 1956, p. 10.

9. Thibaut Casagrande, « L'actrice, du cinéma aux arts plastiques et au roman : genre et représentation », in *Itinéraires, Les Mémoires, une question de genre ?*, n° 2011-1, Paris, janvier 2011, p. 158.

10. Jacques Siclier, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, *Op. cit.*, p. 10.

De la même manière que l'homme affairé au repassage dans le film d'Alice Guy-Blaché est comique, car à contre-emploi, la femme qui commet un acte violent perturbe son image d'incarnation de la beauté et de la douceur attendue à l'écran. Si l'association beauté/douceur (ou beauté/gentillesse) est fréquente chez les personnages féminins, beauté et violence ne sont cependant pas opposées au cinéma, contrairement aux contes où les méchantes sont forcément laides et les gentilles forcément belles. La beauté de la femme fatale dans *Nana* (Jean Renoir, 1926), *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1929) démontre qu'une femme à l'écran peut être belle et cruelle à la fois. Dans le cinéma classique hollywoodien (des années 30 au début des années 50), pour ne pas perturber l'image de Beauté incarnée par la star, les actes violents au féminin sont majoritairement filmés hors champ<sup>11</sup>. L'ellipse dans *Outrage* (Ida Lupino, 1950), le hors-champ dans *La Vallée de la peur / Persued* (Raoul Walsh, 1947), empêchent le spectateur de voir l'intégralité du meurtre commis par la femme. « *Si j'étais un homme, il y a longtemps que je l'aurais tué* », dit Thorley Callum (Teresa Wright) à sa mère (Judith Anderson) en parlant de son frère d'adoption Jeb Rand, campé par Robert Mitchum, dans *Persued*. « *Jamais aucune femme n'a fait ce que tu envisages de faire* », lui répond sa mère, effrayée à l'idée que sa fille commette un meurtre. À travers ces répliques, Raoul Walsh montre à quel point il est difficile de concevoir une femme dans la position de tueuse. Or, dans le cinéma muet, alors que la représentation de la femme n'est pas encore figée par la norme hollywoodienne du Star system, on retrouve des images d'actes violents au féminin qui semblent être davantage assumées dès les films pionniers : dans *La Marâtre* (Alice Guy-Blaché, 1908), une belle-mère brutalise le fils de son époux ; dans *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (Georges Méliès, 1912), les sœurs frappent Cendrillon...

La place de la femme devant la caméra et notamment la manière dont elle est filmée lorsqu'elle commet un acte violent, domaine « en principe » réservé à l'homme, motivent ce travail de recherche. Notre étude se propose ainsi d'analyser les représentations cinématographiques de l'acte violent au féminin en s'inscrivant dans le champ de la recherche sur la violence féminine qui intéresse de plus en plus de chercheurs. En effet, depuis quelques années, historiens, philosophes, sociologues, ethnologues, psychanalystes s'emparent du sujet. En France, Cécile Dauphin et Arlette Farge ont publié *De la violence et des femmes*<sup>12</sup> en 1997. Cet ouvrage est le premier à aborder ouvertement le sujet, à travers des articles qui articulent violence exercée par les femmes (des amazones de la Grèce ancienne, protégeant leur cité, aux révolutionnaires) et violence subie par elles (le viol des bosniaques pratiqué dans l'ex-Yougoslavie dans les années 90). D'autres travaux, dans les années 1990-2000, ont tenté de montrer que la violence n'était pas une « ex-

11. Il faut nuancer néanmoins, car les actes violents commis par des personnages masculins peuvent aussi être filmés hors champ.

12. Cécile Dauphin et Arlette Farge (sous la direction de), *De la violence des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997.

vité masculine ». Dans *La Violence féminine, du vécu au transmis*<sup>13</sup>, Anne Besnier souligne que la mère coupable de sévices sur l'enfant aurait sa part de responsabilité dans la transmission de la violence d'une génération à une autre. Christophe Régina<sup>14</sup>, quant à lui, met en évidence la difficulté de nos sociétés à reconnaître ce fait social, tabou, qui ne date pourtant pas d'aujourd'hui. L'historienne Myriam Tsikounas s'est intéressée aux criminelles et à leur représentation, en analysant soixante six affaires judiciaires dans le cadre de deux travaux de recherches collectifs<sup>15</sup> et, tout récemment, dans son ouvrage *La Caméra explore le crime*<sup>16</sup>. Enfin, au premier trimestre 2017, les Archives nationales ont organisé l'exposition « Prémées coupables, du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle », et publié l'ouvrage *Prémées coupables, les grands procès faits aux femmes*, dirigé par Claude Gauvard<sup>17</sup>. Parmi les théoriciens du cinéma spécialisés dans les études de genre, Teresa De Lauretis<sup>18</sup>, Mary Ann Doane<sup>19</sup>, Laura Mulvey<sup>20</sup>, ont été les premières, aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, à interroger l'image des femmes à l'écran. Parmi elles, Mary Ann Doane a abordé une forme de violence féminine à travers l'image de la femme fatale. L'américaine Hilary Neroni a publié un ouvrage sur la violence féminine dans le cinéma contemporain américain<sup>21</sup>. En France, Noël Burch et Geneviève Sellier ont poursuivi ces approches de genre en publiant deux ouvrages majeurs : *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe* et *La Drôle de guerre des sexes*<sup>22</sup>. Un ouvrage collectif a été publié sur le thème *Femmes et pouvoir*, dirigé par Penny Starfield, qui questionne l'image de la femme de pouvoir au cinéma<sup>23</sup>. Selon ses auteurs, le cinéma témoigne de la difficile accession du « sexe faible » aux fonctions d'autorité et de la nécessité de l'usage de la violence pour y parvenir. Malgré cet intérêt croissant des sciences humaines pour la violence féminine,

13. Anne Besnier, *La Violence féminine, du vécu au transmis*, Paris, L'Harmattan, 2004.

14. Christophe Régina, *La Violence des femmes. Histoire d'un tabou social, Op. cit.*

15. Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables. Femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008 et Loïc Cadiet, Frédéric Chauvaud, Claude Gauvard, Pauline Schmitt-Pantel, Myriam Tsikounas (dir.), *Figures de femmes criminelles, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

16. Myriam Tsikounas, *La Caméra explore le crime. Les causes célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle à la télévision*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

17. Claude Gauvard (dir.), *Prémées coupables, les grands procès faits aux femmes*, Paris, L'Iconoclaste, 2016

18. Teresa, De Lauretis, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

19. Mary Ann Doane, *Femmes fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York and London, Routledge, 1991.

20. Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », in Constance Penley (sous la direction de), *Feminism and film theory*, New York, Routledge, 1988.

21. Hilary Neroni, *The Violent Woman : Feminity, Narrative and Violence in Contemporary American Cinema*, New York, State University of New York, series in Feminist Criticism and Theory, 2005.

22. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Armand-Collin, 2005 et *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

23. Penny Starfield (sous la direction de), *Femmes et pouvoir*, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, collection « CinémAction », 2008.

très peu de travaux ont été menés sur ce thème dans le champ de l'analyse cinématographique. C'est pourquoi, la réflexion mérite d'être poursuivie dans ce domaine.

Il paraît périlleux et presque impossible de recenser les occurrences de l'acte violent au féminin dans l'Histoire mondiale du cinéma. Cela nécessiterait de visionner tous les films du monde entier depuis l'apparition du cinématographe jusqu'à nos jours. Les chiffres feraient d'ailleurs probablement écho aux statistiques judiciaires de la violence féminine, minimes malgré tout par rapport à celles de la violence masculine. C'est pourquoi, il ne s'agira pas d'analyser de manière exhaustive toutes les représentations de l'acte violent féminin au cinéma, mais d'appréhender celui-ci par le biais de la mise en scène, et de sa confrontation avec la représentation de l'acte violent masculin. Notre corpus se limitera ainsi aux films français des années 1920, sans ignorer néanmoins les œuvres du cinéma américain, nordique, soviétique, qui ont eu une influence de près ou de loin sur le cinéma hexagonal.

Les images racontent une époque, une société. Les années 1920 constituent un moment riche en évolutions, tant d'un point de vue artistique, avec les trouvailles du cinématographe, capable de capter le mouvement, que sociétal, avec l'émancipation de la femme, et la place accrue qu'elle occupe dans la société, notamment depuis la Première Guerre mondiale.

Le choix du cinéma français des années 1920 est motivé par l'avènement de « cinéastes prometteurs », comme Marcel L'Herbier, Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulac. C'est à eux que le journaliste, scénariste et réalisateur Louis Delluc attribue le terme de « cinéastes » pour remplacer celui de « metteurs en scène », propre au théâtre :

*« En usant du terme cinéaste, nous avons désiré le réserver à ceux – animateurs, réalisateurs, artistes, industriels - qui ont fait quelque chose pour l'industrie artistique du cinéma »<sup>24</sup>, écrit-il dans *Le Monde Nouveau* d'août 1922.*

Leurs contributions en termes d'innovations esthétiques sont telles qu'elles ont permis au cinéma d'entrer dans la modernité, sous le nom de « Première Nouvelle vague ».

Les images de femmes véhiculées par le cinéma de cette période doivent être appréhendées dans leur contexte historique et social. Le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'émergence du mouvement féministe, qui, comme le rappelle Françoise Thébaud dans *L'Histoire des femmes en Occident*<sup>25</sup>, a vu le jour bien avant la Première Guerre mondiale, avec l'Union française pour le suffrage des femmes (UFSF), qui revendiquait le droit de vote des Françaises, en vue des municipales de 1916, mais aussi l'accès à certains métiers, comme ceux du livre. Françoise Thébaud cite d'ailleurs l'affaire Emma Cou-

24. Pierre Lherminier, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsay poche, 2008, p. 284.

25. Françoise Thébaud, « La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle », in Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *L'Histoire des femmes en Occident*, tome 5, Paris, Plon, 1994, p. 34.

riau, « véritable interdiction professionnelle des femmes dans le milieu du livre », qui, à l'époque, suscite de nombreux débats sur la question du travail féminin, relayés par les journaux féministes *La Fronde* et *La Française*<sup>26</sup>. La place des femmes dans le monde du travail avant la Grande Guerre obéit ainsi à la loi des genres, réservant certains métiers aux hommes. Or, pendant la Première Guerre mondiale (1914-1918), alors que les Poilus sont mobilisés sur le Front, les femmes les remplacent dans les usines. L'historienne précise que :

« C'est en France, pays de forte activité féminine avant 1914 (7,7 millions de femmes au travail dont 3,5 de paysannes), que la mobilisation des femmes est la plus empirique, à l'image d'un libéralisme difficilement entamé par la guerre. [...] La France a ses "financières", ses "cheminottes" qui nettoient, contrôlent ou enregistrent, ses poinçonneuses de métro, ses factrices, ses receveuses ou même ses conductrices de tramways. [...] Les ouvrières des usines de guerre viennent de tous les horizons, attirées par les hauts salaires ou à la recherche de n'importe quel emploi. [...] Elles sont 400 000 au début de l'année 1918, un quart de la main-d'œuvre totale (un tiers en région parisienne), véritables symboles de la mobilisation féminine en France, comme de la pénétration des femmes dans des secteurs traditionnellement masculins. »<sup>27</sup>

Les femmes investissent aussi l'industrie du cinéma, en occupant des postes de réalisatrices, productrices, scénaristes, maquilleuses... Cette présence des femmes sur le marché du travail s'atténue néanmoins au lendemain de la Guerre, lorsque les hommes récupèrent leurs prérogatives. Enfin, l'émancipation des femmes s'exprime aussi à travers la mode. Les « garçonnnes » se coupent les cheveux, adoptent des robes plus courtes, des pantalons. Certains perçoivent ces changements comme une forme de « masculinisation ». Selon André Rauch, le roman *La Garçonne* de Victor Margueritte, paru en 1922 à plus de 300 000 exemplaires, n'est pas étranger à cette mutation des apparences<sup>28</sup>. Il précise qu'il a provoqué un scandale et suscité les craintes de ceux qui y voyaient un vecteur de perversion des mœurs. Pour lui, « le succès en librairie n'est pas anodin, car il situe les enjeux de l'honneur masculin dans le nouveau siècle »<sup>29</sup>. Monique, le personnage principal du roman, est une femme « libre », non mariée, qui s'abandonne aux plaisirs de la chair et

---

26. *Ibid.*, p. 34.

27. *Ibid.*, p. 38.

28. André Rauch, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes. De la Grande guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette littératures, 2004, pp. 35-37.

29. *Ibid.*, p. 37.

s'approprié, comme le souligne André Rauch, « *la revendication féministe "une seule morale pour les deux sexes"* »<sup>30</sup>.

Les magazines de mode mais aussi le cinéma se font le relais de cette nouvelle apparence de la femme. Louise Brooks dans *Loulou* (Georg Wilhelm Pabst, 1929), Conchita Montenegro dans *La Femme et le pantin* portent la coupe de « La garçonne » à l'écran, et composent des personnages féminins aux mœurs libres, qui s'éloignent de l'image traditionnelle de l'épouse et de la mère. Selon Dimitri Vezyroglou, le cinéma exprime les craintes de l'époque vis-à-vis de cette libération des mœurs :

« *Honnêteté du travail pour les héros masculins, vertu et honneur pour les héroïnes : on décèle dans ces schémas narratifs la crainte de déstabilisation des valeurs traditionnelles. [...] C'est donc sur ce terrain moral que le cinéma porte le débat entre tradition et modernité ; une morale mise à mal, dans la représentation qu'en livre le cinéma, par l'évolution des mœurs que la société française a connue depuis la guerre.* »<sup>31</sup>

*Carmen* (Jacques Feyder, 1926), la *Nana* de Jean Renoir, Conchita dans *La Femme et le pantin*, incarnent ces craintes. Leur beauté attire les hommes autant que leur condition de femmes libres les dérange.

En France, même s'il n'y a pas de « mythe de la femme » comme aux Etats-Unis, les différents profils de femmes au cinéma et dans les arts en général reflètent ainsi leur rôle dans la société et conditionnent notre regard. Cette incarnation de la beauté, mais aussi de la douceur et de la maternité serait précisément à l'origine de notre difficulté à nous représenter une *M. la Maudite* derrière une silhouette féminine penchée sur l'enfant et à considérer cette interprétation comme « grotesque ». Pourtant, les images de femmes criminelles ne sont pas absentes de l'écran, ni des arts en général, et encore moins de l'Histoire.

L'Histoire et « les histoires » nous prouvent que la violence n'est pas un monopole masculin. La fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle comptent de grandes figures criminelles qui ont défrayé la chronique et composent une galerie de portraits féminins très variés : Marie Lafarge, qui a empoisonné son mari (1840), Annie Souhin, mère infanticide (1889) et Jeanne Weber, l'Ogresse de la Goutte d'Or (1907), accusée de meurtres d'enfants ; Gabrielle Bompard et sa malle sanglante (1890), Madame Caillaux, meurtrière de Gaston Calmette, directeur du *Figaro* (1914). Avant l'arrivée du cinéma, la peinture, la photographie, la gravure offraient déjà des représentations de femmes violentes, inspirées de la mythologie, de l'Histoire ou de faits divers. En effet, à travers les siècles, les artistes n'ont cessé de représenter la violence féminine : *Salomé* (Lucas Cranach l'Ancien,

30. *Ibid.*, p. 39.

31. Dimitri Vezyroglou, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Editions, 2011, p. 174.



3. *Judith décapitant Holopherne*, Le Caravage, 1599-1602. Huile sur toile, 145 x 195 cm. Galerie nationale d'Art ancien, Rome.



4. *Médée furieuse*, Eugène Delacroix, 1862. Huile sur toile, 122 x 84 cm. Paris, Musée du Louvre.



5. *L'Assassinat de Marat par Charlotte Corday*, Baudry, 1860. Huile sur toile, 203 x 154 cm. Musée des Beaux-arts, Nantes.

1530), *Judith décapitant Holopherne*<sup>32</sup> (Caravage, 1598-1599) [Fig. 3], *Médée* (Eugène Delacroix, 1838) [Fig. 4], *Assassinat de Marat par Charlotte Corday* (Baudry, 1860) [Fig. 5].

À quel point le tout jeune cinéma a-t-il été influencé par ces faits divers ?

Le patrimoine cinématographique mondial des premiers temps offre divers portraits de méchantes, tueuses, folles, mères maltraitantes, qui font écho à des faits divers (*La Marâtre* d'Alice Guy-Blaché, 1908), mais aussi aux personnages maléfiques littéraires (*Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* de Méliès, 1912, ou *Nana* de Jean Renoir, 1926, adapté du roman éponyme d'Émile Zola, publié en 1880), ou à l'Histoire (*Cléopâtre* de Georges Méliès, 1899, les révolutionnaires filmées par Abel Gance dans *Napoléon*, 1927).

La violence féminine peut s'exprimer de différentes manières au cinéma, tant il existe non pas une, mais des violences. La définition du terme n'est d'ailleurs pas aisée, a fortiori pour des non-philosophes. Quelle est la limite pour parler de violence ? Un sourire pervers, un rire sadique, un mot déplacé, une gifle, un cas de non-assistance à personne en danger, un coup de poignard ? Françoise Héritier met en évidence les multiples formes de violences :

*« Le mot est appliqué à des situations contextuelles extrêmement variables, mais toutes marquées par la violence, les violences, la fureur, la haine, le massacre, la cruauté, les atrocités collectives, mais aussi par les violences plus feutrées de la domination économique, du rapport capital/travail, du grand partage Nord/Sud, sans compter toutes les violences "ordinaires" – si l'on peut dire – exercées à l'encontre des faibles : femmes, enfants, exclus du système social. Violences d'Etat, violences individuelles, atrocités collectives, [...] »*<sup>33</sup>

Elle ajoute enfin :

*« Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui, le dommage ou la destruction d'objets inanimés. [...] Des violences se veulent légitimes : ce sont celles de la loi, et des peines appliquées à ceux qui l'enfreignent. Selon leur nature et leur diversité, elles posent la question des conditions de légitimité de la révolte et de l'insoumission. »*<sup>34</sup>

32. Pour sauver les juifs de Béthulie, Judith, héroïne biblique de l'Ancien Testament, tranche la tête d'Holopherne, général assyrien qu'elle séduit.

33. Françoise Héritier, *De la violence*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995, p. 13.

34. *Ibid.*, p. 17.

La violence au cinéma, qui nous intéresse plus particulièrement, met en présence ceux qui l'exercent face à ceux qui la subissent, comme le précise la philosophe Marie-José Mondzain :

*« La violence, c'est donc la force en trop ou mal employée, et l'on reconnaît cet excès à ses effets négatifs lorsqu'ils portent atteinte à deux principes qui fondent la communauté : la vie et la liberté de chacun. La violence implique donc l'existence de sujets. »<sup>35</sup>*

Nous ne tenterons pas ici d'approfondir la réflexion sur le concept de violence, particulièrement complexe, comme le souligne le philosophe Giuliano Pontara : « la remarque que Georges Sorel faisait, au début du siècle, dans la préface de la première édition de son célèbre ouvrage *Réflexion sur la violence* : “*Les problèmes relatifs à la violence sont demeurés jusqu'ici très obscurs*”, *reste encore parfaitement vraie* »<sup>36</sup>. L'objectif de cette étude est de s'appuyer sur ces quelques éléments de définition pour prendre en considération les enjeux de l'usage de la violence par les personnages féminins. Notre approche appréhendera la forme filmique de la violence féminine. Qu'elle soit physique ou psychologique, légitime ou illégitime, la violence à l'écran se perçoit à travers l'acte, ses répercussions sur les sujets (humiliés, blessés, morts) ou objets (endommagés), mais aussi à travers l'image elle-même, dans sa globalité, indépendamment de l'acte. La rapidité de succession des plans, les mouvements de caméra, les gros plans, participent à construire des images violentes, qui ont un impact sur le spectateur. C'est pourquoi notre analyse se concentrera non pas sur le concept de violence, mais sur l'image de l'acte violent.

Une définition s'impose. Qu'entendons par « acte » ? Le dictionnaire nous indique que l'acte est un :

*« ensemble de mouvements, d'activités humaines coordonnés en fonction d'un résultat visé, considéré dans son aspect objectif plutôt que subjectif (opposé à intention et parole). [...] Par rapport à action, acte conserve la trace de son sens physiologique et implique une plus grande simplicité ; dans certains cas (emplois généraux), il peut néanmoins être synonyme de action. »<sup>37</sup>*

---

35. Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, collection « Le temps d'une question », 2002, p. 20.

36. Giuliano Pontara, « Violence », in Monique Canto Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996, p. 1597.

37. Alain Rey, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Grand Robert de la langue française*, tome 1, Paris, Le Robert, 1992, p. 97.

Une action est le « *fait de produire un, des effets, de modifier des objets (choses, personnes) par son existence, sa présence, son fonctionnement, et spécialement (en parlant des êtres humains) par une activité volontaire et coordonnée.* »<sup>38</sup>

Nous considérerons l'acte violent dans sa composante physique, par le biais du geste de la coupable, interprétée par la comédienne, mais aussi à travers les motivations (volontaires ou involontaires) du personnage. Néanmoins, comme l'indique le Grand Robert, l'acte se définit par l'activité, et est en général associé au mouvement. En cela, il semble s'opposer à la passivité. Pourtant, un acte meurtrier peut consister à ne pas venir en aide à une personne en danger, comme c'est le cas dans *Péché mortel / Leave her to Heaven* (John M. Stahl, 1945), où Ellen Berent (Gene Tierney) laisse délibérément, par jalousie malade, le frère de son mari se noyer, sans lui porter secours. Donc elle ne fait rien, et son acte volontaire, associé à la passivité, cause la mort de son beau-frère. Dans l'acte, il peut donc y avoir geste comme il peut ne pas y en avoir. Alain Masson, professeur de Lettres, spécialiste du Septième art, fait la distinction entre le geste et l'acte au cinéma. Il explique que ce qui les distingue est leur portée narrative. L'acte serait un élément fondamental dans la narration, et par son absence, priverait l'intrigue d'un composant essentiel. Alors que le geste, s'il changeait ou s'il était absent, ne modifierait pas fondamentalement l'histoire<sup>39</sup> :

« *Au cinéma, en revanche, le geste donne à l'acte une réalité irréductible et singulière ; son interprétation n'affecte pas directement les termes du récit, elle déborde le domaine de la signification [...] On admet qu'en droit toute activité suppose un geste, affirme-t-il. Il se voit restreint, désuni, décharné par la prise de vues. Ou exalté par elle. Un plan rapproché l'isole, une coupe l'abrège ou le fait surgir, un angle lui confère une ampleur surprenante. Mais ce privilège du cinéma, en détachant le geste du corps, suggère une réciproque paradoxale et délétère. L'acteur n'a pas de corps à l'écran.* »<sup>40</sup>

La confrontation des images d'actes violents au féminin et au masculin permettra de questionner l'interchangeabilité des sexes dans les rôles d'« affreux, sales et méchants » et de voir si le cinéma muet est un terrain de « *transgression de la frontière des sexes* », pour reprendre l'expression de Françoise Héritier. « *L'exercice de la violence par les femmes est vu comme la transgression ultime de la frontière des sexes* »<sup>41</sup>, affirme l'auteure de

38. *Ibid.*, p. 101.

39. Alain Masson, « D'où vient le geste ? », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 83.

40. *Ibid.*, p. 84.

41. Françoise Héritier, *Masculin/féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 84.

*Masculin/féminin* pour signifier que la violence féminine est taboue. Le cinéma français des années 1920 reflète-t-il ce tabou social ? Le regard que nous portons sur les images, les interprétations que nous en faisons, semblent conditionnés par nos références sociales et les traditions. La femme dans la société du début du XX<sup>e</sup> siècle, et son image véhiculée par le cinéma, mais avant lui par la peinture, la sculpture, les magazines, construisent des représentations qui influencent nos perceptions. Comme le souligne l'historienne Michelle Perrot, les images de femmes, majoritairement façonnées par les hommes, peuvent s'éloigner de la réalité de leur être et de leur vécu :

« Sans doute faut-il renoncer à l'idée que l'image nous livre une fresque de la vie des femmes. Mais pas à celle de leur pouvoir, de leur influence sur l'image par l'usage qu'elles en font, par la pesée de leur propre regard. Par ailleurs, il convient d'établir des différences entre la nature des images. Entre le tableau et la photo. Entre l'image fixe ou animée : le cinéma est un monde à peine exploré sous l'angle de la différence des sexes, qui pourtant structure son langage. Entre les époques et les artistes, les uns plus symboliques, purement idéels, les autres plus réels, voire réalistes. Il n'empêche. L'image des femmes est un mystère, elle cache autant qu'elle révèle ce que nous savons d'elles et d'eux. »<sup>42</sup>

Notre regard porté sur la femme à l'écran ne doit pas nous faire oublier ce « mystère » qui entoure l'image. Même si Godard fait dire à son protagoniste Bruno Forestier (Michel Subor) dans *Le Petit soldat* (1963), « *La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde* », la vérité de l'image n'est pas une évidence. La méthode développée par l'historien Marc Bloch<sup>43</sup>, qui consiste à rechercher la vérité en confrontant de multiples sources de différentes natures, doit guider notre travail. L'interprétation des images doit enfin nous obliger à retenir la mise en garde formulée par Maurice Pialat dans *L'Amour existe* (1960) : « *La main de gloire qui ordonne et dirige, elle aussi peut implorer. Un simple changement d'angle y suffit* ». Les représentations de la violence féminine doivent donc être mises en rapport avec les différentes images de femmes véhiculées par le tout jeune cinéma et appréhendées dans le contexte iconographique et historique de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, même s'il faut garder à l'esprit le fait que ces images ont été majoritairement conçues par des hommes, comme le rappelle Georges Duby :

« *À propos des femmes, une critique convenable du document figuré doit enfin tenir compte d'un fait majeur, déterminant, et sur quoi il convient d'attacher sa*

42. Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006, p. 30.

43. Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire, ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997.

*pensée. Avant une date très récente, l'image comme le texte, et sans doute plus que le texte, fut, sauf rares exceptions, produite par des hommes. »<sup>44</sup>*

Il s'agira de voir si les représentations traditionnelles sont à l'origine de notre difficulté à imaginer une femme dans le rôle campé par Peter Lorre dans *M. le Maudit* ou, plus généralement, dans des rôles de « meurtrières ». Filme-t-on une femme qui commet un acte violent de la même manière qu'un homme et à quelles représentations l'image de la violence féminine au cinéma renvoie-t-elle? Autrement dit, la représentation cinématographique de la violence féminine est-elle une transgression de la frontière des sexes?

Pour répondre à cette problématique, notre étude se propose de considérer la visibilité des différentes formes de violences féminines présentes à l'écran entre 1895 et 1930, de les confronter au contexte culturel et social, afin de déterminer si le cinéma est le reflet d'un tabou social. Puis, nous envisagerons le corps féminin comme véhicule et support de l'acte violent, capables de bouleverser l'imaginaire collectif, selon lequel le corps d'un homme, aux contours plus robustes, aurait un potentiel violent supérieur à celui d'une femme. Enfin, nous verrons si filmer l'acte violent au féminin perturbe les stéréotypes et constitue une transgression de la frontière des sexes.

---

44. Georges Duby, *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992, p. 13.

# 1. La visibilité des différentes formes de violence féminine au cinéma : reflet d'un tabou social ?

La marâtre ou mère ingrate, la suicidaire, l'infanticide, la révolutionnaire, la sorcière, la bourgeoise tueuse de mari, la femme fatale, l'avid de pouvoir composent une galerie de portraits féminins très variés. Depuis sa naissance, en 1895, le cinéma montre plusieurs profils de femmes violentes. Certaines utilisent le poison, le poignard, d'autres l'arme à feu. D'autres encore humilient, torturent moralement leur victime. À partir d'œuvres françaises, mais aussi du patrimoine cinématographique mondial, qui a influencé de près ou de loin le cinéma hexagonal, nous tenterons de dresser une typologie de ces personnages féminins violents à l'écran depuis les débuts du cinématographe, pour analyser leurs représentations à travers ces différentes catégories, et les enjeux de l'usage de la violence.

Toutes les formes de violence féminine sont-elles visibles au cinéma ou existe-t-il des actes violents au féminin que le grand écran cache davantage ? Nous distinguerons les actes violents commis de manière illégitime, par cruauté, ceux, légitimes, au service d'une fin juste, et ceux, non prémédités, provoqués par la détresse. La complexité des enjeux qui poussent, à un moment donné, les personnages féminins à commettre un acte violent, est à prendre en considération et se traduit par la porosité entre les différentes catégories. Cette topologie n'a bien évidemment pas la vocation d'être exhaustive, ni de traduire une réalité quelconque. Elle constituera un état des lieux des différentes formes de violences féminines visibles (ou invisibles) depuis l'apparition du cinématographe, et permettra ainsi d'inscrire l'analyse de l'acte violent au féminin dans le cinéma français des années 1920 tout en tentant de voir si le cinéma est le reflet d'un tabou social.

## 1.1. L'acte violent cruel assumé à l'écran

Toute histoire a ses « méchants ». Les contes des frères Grimm et d'Andersen ont leurs sorcières, leurs méchantes belles-mères ; les pièces de théâtre ont leur Lady Macbeth, leur Lucrèce Borgia. Le cinéma a aussi ses personnages cruels. Ils peuvent être des protagonistes (ceux qui rencontrent le plus d'obstacles dans l'histoire et auxquels les spectateurs s'identifient, comme Nana et Salomé) ou des antagonistes (principales sources d'obstacles pour le personnage principal, comme la belle-mère et les belles-sœurs de Cendrillon). Pour Yves Lavandier, auteur de *La Dramaturgie*, leur rôle est important dans une œuvre dramatique, a fortiori s'ils sont antagonistes, car ils font avancer le récit, mais ont aussi un impact sur le spectateur. Selon le spécialiste de l'écriture de scénario, « *l'œuvre donne alors au spectateur la permission de détester* » :

« On le voit, le rejet, la haine, la détestation sont des ciments sociaux très puissants. Ce ne sont pas les seuls ni les plus nobles, bien sûr, mais il est difficile de nier qu'ils ont motivé les foules tout au long de l'Histoire. Appliqué à la dramaturgie, ce sentiment est généralement créé par les méchants. »<sup>45</sup>

Les femmes cruelles apparaissent à l'écran dès les débuts du cinématographe (1895). La question qui nous intéresse ici est de savoir comment la cruauté se manifeste à l'image. Nous tenterons de voir s'il existe un degré de violence féminine au delà duquel le cinéma ne s'aventure pas ou du moins montre moins. Parmi les personnages féminins cruels recensés au cinéma depuis ses débuts, on distingue trois catégories : les marâtres ou mauvaises mères, qui maltraitent les enfants dont elles ont la charge ; les femmes de pouvoir capables du pire par intérêt ; les femmes fatales, qui usent de leur beauté et de leur pouvoir de séduction pour manipuler et humilier les hommes.

### 1.1.1. Les marâtres et mauvaises mères : une visibilité relative

« Bertrand Cramer le reconnaît volontiers : “On ne peut pas tellement définir une bonne mère a priori” [...] On sait mieux ce qui entre dans la fabrication d'une mauvaise mère : on le constate tous les jours »<sup>46</sup>, affirme Maurice T. Maschino. Pour tenter de définir une « bonne » et une « mauvaise mère », le journaliste s'est appuyé sur les propos de psychanalystes, et notamment ceux de Michèle Abbaye qui lui avait confié lors d'un entretien : « On repère souvent des comportements qui ne peuvent qu'être toxiques pour l'enfant »<sup>47</sup>. La marâtre et la mauvaise mère au cinéma ont cette particularité de présenter des « comportements toxiques » et notamment de commettre des actes violents sur l'enfant ou d'exercer sur eux ce que Maurice T. Maschino appelle des « formes de cruauté mentale »<sup>48</sup>. Elles usent d'une violence illégitime à l'encontre d'êtres faibles et font preuve bien souvent d'une certaine cruauté en commettant leur acte. Officialisée en 1961 aux Etats-Unis, la notion de « maltraitance sur enfant » (*child abuse*) s'est élargie pour englober différentes formes de mauvais traitements, comme le rappelle l'historien Gérard Noiriel : « Au départ, elle ne concernait que les enfants battus, puis elle a été étendue pour inclure les sévices sexuels. De même, alors qu'initialement, elle n'enregistrait que les violences physiques, elle a intégré ensuite les violences morales. »<sup>49</sup>

45. Yves Lavandier, *La Dramaturgie. L'art du récit*, Paris, Le clown et l'enfant, 2014, p. 108.

46. Maurice T. Maschino, *Y a-t-il de bonnes mères ?*, Paris, Belfond, 1999, pp. 21-23.

47. *Ibid.*, p. 23.

48. *Ibid.*, p. 160.

49. Gérard Noiriel, « De l'enfance maltraitée à la maltraitance. Un nouvel enjeu pour la recherche historique », in *Genèses* [En ligne], 2005/3, n°60, Paris, mars 2005, pp. 155-156, Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-geneses-2005-3-page-154.htm> (consulté le 30 mai 2017).



6. *La Marâtre*, Alice Guy-Blaché, 1908 (00:03:19)



7. *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*, Méliès, 1912 (00:00:11)

Une belle-mère maltraite un jeune garçon dans *La Marâtre* d'Alice Guy-Blaché [Fig. 6]. Dans *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*, les belles-sœurs frappent Cendrillon [Fig. 7]. Il faut attendre 1924 pour voir une image de mère maltraitante au cinéma, avec *Poil de Carotte* de Julien Duvivier, adapté du roman de Jules Renard. L'historien Frédéric Chauvaud confirme la rareté de telles représentations, malgré la réalité des affaires judiciaires :

« *La mauvaise mère est très rarement représentée, pour ne pas dire jamais, et reste donc invisible pour le grand public. Elle existe bien pourtant dans les dossiers judiciaires : mère qui pousse ses enfants à voler et à mendier, les frappant quand ils ne rapportent pas assez d'argent, mère qui prostitue sa fille et, figure inédite, mère qui prend un malin plaisir à infliger de véritables tortures à sa progéniture. Certes, les femmes n'ont pas le monopole de ces violences, mais celles qui sont détaillées dans les chroniques judiciaires suscitent l'horreur et ne peuvent pratiquement pas être montrées. [...] peu de dessinateurs ou de cinéastes donnent à leur public des images du phénomène.* »<sup>50</sup>

La maltraitance des enfants est « invisible » parce qu'elle reste circonscrite à l'espace privé, celui du foyer, mais aussi parce qu'elle est inconcevable. Cette rareté des images de mauvaises mères à l'écran s'explique par le fait que cette violence relève du domaine de « l'irreprésentable » chez une femme dont la vocation biologique est d'enfanter. Le rôle social de la mère est en effet de protéger ses enfants, être douce, aimante à leur égard. Les femmes sont avant tout des mères, comme le précise Anne-Marie Sohn :

« *Pour de nombreux contemporains, s'occuper matériellement et moralement des enfants, est un devoir auquel les femmes ne peuvent se soustraire. Pour les mères de milieu populaire, en ville comme à la campagne, c'est même le premier des devoirs, le seul pour lequel elles consentent des sacrifices matériels et privés.* »<sup>51</sup>

Quel que soit le milieu, l'éducation des enfants revient donc souvent aux femmes. Et il est inconcevable que celles-ci échappent à leur devoir, ou, pire, se montrent maltraitantes à leur égard. De ce fait, au cinéma, l'acte violent sur l'enfant, sans défense par excellence, est donc perçu comme cruel en raison de l'inégalité des forces en présence.

Dans *La Marâtre* et dans *Poil de carotte*, on peut constater que les actes violents exercés sur l'enfant ont lieu en cachette. Dans le premier film, la femme bat son beau-fils, le frappe à coups de gifles sur la tête, lui tire les cheveux, lui donne des coups de pieds, l'agrippe par ses habits en le secouant brutalement, dès lors que le père s'absente.

50. Frédéric Chauvaud, « Mères maltraitantes », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables*, *Op. cit.*, p. 85.

51. Anne-Marie Sohn, *Chrysalides, Femmes dans la vie privée (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Volume 1, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 223.



8. *Poil de carotte*, Julien Duvivier, 1924 (00:50:00 – 00:52:00)

Et lorsque ce dernier rentre à la maison, l'expression haineuse de son regard s'efface au profit d'un sourire, ses gestes brutaux laissent place à des minauderies. Dans *Poils de carotte*, Madame Lepic interrompt ses gestes violents à l'encontre de son fils lorsque son mari arrive : sa main levée, prête à frapper l'enfant au visage, se transforme en caresse. À travers ce geste en deux parties, où la gifle devient câlinerie en un seul et même mouvement, Julien Duvivier traduit l'hypocrisie de la mère, confirmée par le carton : « *En voyant son mari, Madame Lepic changea d'attitude* » [Fig. 8].

Dans les deux films, les actes violents sont commis au sein du foyer, à l'abri du regard extérieur (du père). Alice Guy-Blaché et Julien Duvivier ont tous deux mis en scène les efforts de leurs personnages pour cacher leurs méfaits. Ce sont ces efforts pour cacher les sévices corporels, plus encore que l'acte lui-même, qui révèlent la cruauté de l'auteure. Donner une gifle à un enfant n'est pas forcément un geste cruel. Et l'image seule de ce geste ne permet pas de juger de la cruauté de celle qui l'exécute. Au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, battre son enfant n'est pas automatiquement assimilé à de la cruauté, puisqu'il s'agit de pratiques courantes dans l'éducation, comme le confirme Michelle Perrot :

« *À la campagne, dans les classes populaires urbaines ou petites-bourgeoises, les coups pleuvent. "Tannées" [...] ou fessées sont parfaitement admises, à condition de ne pas dépasser certaines limites ; à mains nues la plupart du temps, l'usage du bâton ou du fouet étant réservé aux maîtres d'apprentissage ou d'institutions, comme une marque d'extériorité physique.* »<sup>52</sup>

Dans son ouvrage *Faut-il battre les enfants ?*, Jacqueline Cornet, médecin généraliste, Présidente de l'association *Ni claque, ni fessée*, évoque les avis divergents des penseurs, pédagogues, historiens, psychologues, autour de cette méthode éducative adoptée par les familles de toutes les époques :

« *Les avis sont depuis toujours très divisés sur les mérites des punitions corporelles et nombreuses sont les assertions des uns et des autres affirmant péremptoirement tout au long des siècles que l'on peut – ou non – se passer de cette méthode éducative.* »<sup>53</sup>

Au cinéma, on peut juger de la cruauté de l'acte aux traces qu'il laisse sur le corps de la victime. L'acte violent laisse sur le corps de l'enfant des séquelles qui peuvent constituer des preuves du degré de violence et se retourner contre la coupable, comme le démontre la séquence du commissariat dans *La Marâtre*. Dans cette scène, des policiers constatent

52. Michelle Perrot, « Figures et rôles », in Philippe Ariès et Georges Duby, *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande guerre*, Tome 4, Paris, Seuil, 1987, p. 159.

53. Jacqueline Cornet, *Faut-il battre les enfants ? Relations entre les accidents et la violence éducative*, Paris, Hommes et perspectives, 1997, p. 119.

les traces de sévices sur le corps du garçon. Leur présence à l'écran souligne que ces actes sont répréhensibles. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la maltraitance à l'égard d'enfants est en effet passible de poursuites judiciaires, comme le rappelle Frédéric Chauvaud :

« le 19 avril 1898, une loi autorise des poursuites contre les parents indignes : il s'agit de la loi sur la répression des violences, voies de fait, actes de cruauté et attentats commis envers les enfants. »<sup>54</sup>

D'autres types de traces de maltraitance peuvent être apparents dans les films. Dans *Les Misérables* d'Henri Fescourt (1925), adapté du roman de Victor Hugo, Cosette, la fille de Fantine recueillie par les Thénardier, porte sur elle d'autres marques : des vêtements déchirés, sales, une peau noire de crasse. Les adultes l'obligent à s'occuper de tâches domestiques qui ne sont pas de son âge, en la privant ainsi de l'insouciance de l'enfance. La mise en scène met en évidence la différence de traitement et d'éducation entre les divers enfants de la maison. Eponine et Azelma, les deux filles naturelles des Thénardier, sont bien habillées, chaudement chaussées, elles jouent, sont assises sur des chaises. Leur mère les regarde en leur souriant affectueusement pendant qu'elle cuisine. Alors que Cosette, nus pieds, est vêtue de guenilles, passe le balai, tricote par terre des bas pour Eponine et Azelma et va chercher de l'eau à la source en pleine nuit. Ses surnoms « Mamz'elle Crapaud », « gueuse », énoncés dans les intertitres, témoignent du peu de considération dont elle fait l'objet. « *Il y avait aussi ailleurs, quelque part, dans la maison, un autre enfant* », peut-on lire sur un carton. L'intertitre est suivi d'un plan sur un petit garçon aux pieds nus lui aussi, allongé dans une boîte remplie de paille, posée à même le plancher d'une grange sombre. Ces images illustrent la cruauté des Thénardier à l'égard des enfants qu'ils recueillent. Les corvées infligées à Cosette, la famille recomposée avec la belle-mère et les deux belles-sœurs, rappellent l'histoire de *Cendrillon*. Cosette subit essentiellement une maltraitance féminine. En effet, on ne voit pas Monsieur Thénardier lever la main sur la fillette. Seule sa femme se charge d'infliger les punitions corporelles lorsque les tâches ménagères sont mal accomplies : elle secoue l'enfant, la pousse violemment, prend le fouet pour la battre.

Pour trouver d'autres images de maltraitance, il faut étendre les recherches à l'Histoire mondiale du cinéma. Dans *Les Deux Orphelines* (Griffith, 1921), la jeune aveugle Louise (Dorothy Gish) est recueillie par l'odieuse mère Frochard, qui la fait dormir dans la cave et l'oblige à mendier pour rapporter de l'argent. Mais là encore, la mère Frochard n'est pas la véritable mère de Louise. Néanmoins, elle réserve à l'un de ses fils le même traitement brutal.

---

54. Frédéric Chauvaud, « Mères maltraitantes », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables*, Op. cit., p. 85.

Dans *La Marâtre*, *Les Misérables*, *Poils de carotte*, *Les Deux orphelines*, les personnages féminins réservent des traitements différents aux enfants dont elles ont la charge. Elles se montrent gentilles à l'égard de certains et méchantes à l'égard d'autres. Ces contrastes mettent en évidence leur cruauté envers ceux qu'elles maltraitent et lèvent le doute sur la nature de leurs gestes punitifs. Dans ces films, les différentes relations qu'entretiennent les mères avec chacun de leurs enfants sont très contrastées et caricaturales, mais vont dans le sens de l'affirmation de Donald W. Winnicott : « *une mère n'est jamais la même avec chacun de ses enfants* »<sup>55</sup>. Elles illustrent aussi qu'il existe diverses façons « d'être mère ».

*Eldorado* (Marcel L'Herbier, 1921) présente une autre forme de maltraitance, liée non pas au manque d'affection, ni à la cruauté de la mère, mais à la misère sociale. Sibilla (Eve Francis) danse dans un cabaret et élève seule son fils malade. Son travail et sa pauvreté sont les causes indirectes de la maltraitance qu'elle fait subir malgré elle à son enfant. Ses maigres revenus ne lui permettent pas de subvenir aux besoins de son fils, ni de le soigner. Il dort dans une pièce aux fenêtres cassées, qui laissent entrer le froid et l'humidité, aggravant son état. Cette forme de maltraitance est une conséquence directe de la misère sociale, qui cause des souffrances humaines. Pour sauver son enfant, Sibilla est ainsi obligée de s'en séparer et de le confier à un couple. Son incapacité à subvenir elle-même aux besoins de son enfant l'amène à une autre forme de violence, commise contre elle-même : le suicide.

Dans *Jeux d'Enfants* (Henri Fescourt, 1913), mais aussi dans *Poor Little Rich Girl* (Maurice Tourneur, 1917), une autre forme de maltraitance est décrite. Dans ces deux films, les petites filles issues de la bourgeoisie, prises en charge par les domestiques, sont délaissées par des pères absorbés par leurs affaires et des mères accaparées par leur vie mondaine. Se sentant abandonnées, elles mettent leur vie en danger. L'absence est ainsi vécue comme une violence par l'enfant. Anne Martin-Fugier explique que l'enfant, « *aux mains des femmes* », est pris en charge par la mère mais aussi par la servante qui « *fait partie de l'univers familial bourgeois* »<sup>56</sup>. Dans les milieux aisés, la maltraitance se manifeste ainsi par l'absence des parents d'auprès de l'enfant. Dans *Jeux d'Enfants* ou dans *Poor Little Rich Girl*, il ne s'agit pas d'« actes violents » à proprement parler, et encore moins de cruauté, mais d'une démission parentale causant la souffrance chez l'enfant en manque d'affection et d'attention. Maurice T. Maschino précise à juste titre : « *il n'est nul besoin de raffinements sadiques, ni de cruauté savamment calculée, pour maltraiter son enfant. Ne pas répondre, entre autres, à son besoin de tendresse, c'est la forme la plus fréquente de la maltraitance affective.* »<sup>57</sup>

55. Donald W. Winnicott, *Le Bébé et sa mère*, Paris, Payot, collection « Science de l'homme », 1992, p. 91.

56. Anne Martin-Fugier, « Les rites de la vie privée bourgeoise », in Philippe Ariès, Georges Duby, *Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre*, tome 4, Paris, Seuil, 1987, p. 198.

57. Maurice T. Maschino, *Y a-t-il de bonnes mères ?*, *Op. cit.*, pp. 161-162.

Enfin, le viol est une des maltraitances totalement absentes de l'écran, des débuts du cinématographe jusqu'à la fin des années 1920. Dans *La Roue* (1923), Abel Gance fait allusion aux désirs incestueux d'un père (Séverin Mars) pour sa fille adoptive. Mais l'absence de liens de sang entre eux ne permet pas de parler précisément d'inceste, et encore moins de viol puisqu'il ne la touche pas. Dans *L'Argent*, Zola évoque les rapports sexuels entre Victor, douze ans, le fils bâtard et orphelin de Saccard, et Mère Eulalie, une quarantenaire qui l'a recueilli. Dans son adaptation, Marcel L'Herbier occulte complètement l'histoire de ce fils aux mauvaises mœurs, plus, sans doute, pour des objectifs de concision du film que pour des raisons d'autocensure. Néanmoins, l'image ne montre pas ces rapports entre l'adulte et l'enfant décrits crûment par le romancier :

*« Madame Caroline frémit. Le cœur lui manquait, dans une nausée affreuse. Eh quoi ? ce gamin de douze ans, ce petit monstre, avec cette femme de quarante, ravagée et malade, sur cette paillasse immonde, au milieu de ces tessons et de cette puanteur ! Ah ! misère, qui détruit et pourrait tout ! »<sup>58</sup>*

Ce que les mots osent, les images le taisent. Les séductions incestueuses commises par une mère (naturelle ou d'adoption) sont davantage taboues au cinéma. Il faut attendre le parlant et la couleur pour que ce sujet soit abordé ouvertement sur grand écran, avec *Le Souffle au cœur* (Louis Malle, 1971) et *La Luna* (Bernardo Bertolucci, 1979). Anne-Claude Ambroise-Rendu observe que les journaux à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, se taisent eux aussi sur ce sujet-là<sup>59</sup>, alors que, pourtant, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Ambroise Tardieu fait état des excès sexuels perpétrés par les femmes<sup>60</sup>, comme l'indique l'historienne :

*« Évoquant, en 1857, le cas d'attentats commis par des femmes sur de jeunes garçons, il notait que, si ces faits pouvaient paraître exceptionnels, ils existaient bel et bien. Il incluait ainsi à son étude six cas de femmes ayant “dressé à la débauche par des attouchements répétés et même initié à un commerce sexuel” des enfants de onze à treize ans. »<sup>61</sup>*

58. Émile Zola, *L'Argent*, Genève, Editions Rencontre Edito-Service, 1970, [1891], p. 190.

59. Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Criminelles sans visage : les femmes auteurs d'abus sexuels, 1880-2006 », in Loïc Cadiet, Frédéric Chauvaud, Claude Gauvard, Pauline Schmitt-Pantel, Myriam Tsikounas (dir.), *Figures de femmes criminelles. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 42.

60. Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, J.-B. Baillière, 1857, pp. 45-46.

61. Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Criminelles sans visage : les femmes auteurs d'abus sexuels, 1880-2006 », *Op. cit.*, p. 43.

Les sévices corporels, sexuels et la cruauté mentale exercés par les mères ou les marâtres sont ainsi l'expression d'un abus de pouvoir sur des êtres faibles et sans défense. Il existe un degré de violence au delà duquel le cinéma ne montre plus d'images.

Les mères qui battent leurs enfants, qui leur sont indifférentes ou qui exercent sur eux une violence psychologique sont présentes de manière frontale à l'écran, sans filtre. Comme c'est le cas avec la belle-mère de Blanche-Neige ou celle de Cendrillon dans les contes, cette violence nourrit le récit et, à ce titre, rend nécessaire sa visibilité à l'écran. À l'inverse, les mères qui commettent des abus sexuels sur leur progéniture relèvent du domaine de l'irreprésentable.

Les abus sexuels sur des enfants dépassent les limites du filmable, alors que d'autres formes de violences sont davantage assumées à l'écran, notamment celles liées au pouvoir.

### **1.1.2. Les femmes de pouvoir : une visibilité sublimée à l'écran**

Lady Macbeth, Catherine de Médicis, Antinéa, Cléopâtre et Salomé sont des personnages féminins qui usent de leur pouvoir politique, et en abusent pour commettre des infamies totalement assumées à l'écran. Les femmes de pouvoir fascinent les artistes, et notamment les cinéastes, comme le démontrent les nombreuses versions de *Cléopâtre* réalisées entre 1899 et 1934 : celle de Georges Méliès (1899), des italiens Henri Andréani et Ferdinand Zecca (1910) ainsi qu'Enrico Guazzoni (1913), des américains Charles L. Gaskill (1912) et J. Gordon Edwards (1917), avec, dans le rôle titre, l'une des premières vamps, Theda Bara, et enfin, la première version parlante de Cecil B. DeMille (1934). L'historien Christian-Georges Schwentzel signale que :

*« Le personnage a été mis en scène au moins une vingtaine de fois. On retrouve, dans la plupart des films, trois caractéristiques récurrentes : de gros moyens mis en œuvre, des actrices sulfureuses et une mise en scène de la garde-robe de la reine. Il en résulte l'idée qu'un film sur Cléopâtre constitue forcément un spectacle grandiose, mettant en scène une actrice exceptionnelle, vêtue de manière également exceptionnelle. »<sup>62</sup>*

Cette fascination à l'égard de la puissance féminine se reflète dans la visibilité sublimée à l'écran de ces personnages, mais aussi de leurs actes violents. Cette visibilité est assurée, entre autres, par la composition du cadre qui met très souvent en valeur la puissance de ces reines, mais aussi par la manière dont leurs actes violents sont filmés. La caméra filme frontalement leurs infamies à l'égard de leurs sujets ou de leur entourage. Les films témoignent que la violence peut être employée parfois pour atteindre le pouvoir, et,

---

62. Christian-Georges Schwentzel, *Cléopâtre, la Déesse-Reine*, Paris, Payot & Rivages 2014, pp.240-241.



9. *L'Atlantide*,  
Jacques Feyder, 1921  
(01:21:53 et 01:54:23)



10. *Cléopâtre*,  
J. Gordon Edwards, 1917

inversement, que ce dernier peut être utilisé de manière abusive pour perpétrer des actes violents sur autrui.

Dans *L'Atlantide* (Jacques Feyder, 1921), adapté du roman de Pierre Benoît, la reine Antinéa use de son pouvoir de séduction pour inciter son soupirant à commettre un crime. Antinéa est une reine qui règne seule sur son palais, et à ce titre, a tous les droits sur ses sujets. Pour hypnotiser son soupirant Saint Avit et le pousser à tuer son ami Morhange, qui a refusé ses avances, elle utilise une drogue contenue dans une cigarette qu'elle lui offre. Elle lui met un marteau entre les mains et l'emmène jusqu'à Morhange. Antinéa, dont le pouvoir de séduction est immense, considère le désamour de Morhange comme un affront à son pouvoir double, royal et séducteur. Le pouvoir de cette femme est tel qu'elle est capable de donner la vie et la mort aux hommes qu'elle croise, et dont les cadavres statufiés en or sont exposés dans une salle : « *Ce sont les époux d'Antinéa* », « *Quand ils ont cessé de plaire, les uns se suicident, d'autres deviennent fous, d'autres meurent doucement dans l'extase de l'opium* », précisent les intertitres.

Les plans mettent en valeur l'omnipotence de cette reine. Elle trône, assise sur un sofa au centre du cadre, entourée de ses dames de compagnie et d'un félin [Fig. 9]. Dans un plan d'ensemble plus resserré, elle occupe presque la moitié de la surface du cadre avec sa robe noire en forme d'éventail, son fauve à sa droite (à gauche du cadre). L'animal semble annoncer le danger qu'elle représente. La puissance d'Antinéa en son palais est suggérée par son apparition tardive dans le film (au bout d'une heure vingt), qui crée une attente. On cite son nom, on parle de cette reine qui a fait mourir tant d'hommes, mais on ne la voit pas. Elle est inaccessible. Et ceux qui l'approchent mettent leur vie en danger.

La beauté d'Antinéa n'est pas sans rappeler celle de Cléopâtre. Les statues d'or des amants d'Antinéa, exposés dans le sanctuaire, évoquent d'ailleurs celle que la reine d'Égypte a fait construire à son effigie dans le temple de Vénus. Complimentée sur son français, Antinéa se compare à Cléopâtre, elle aussi polyglotte. « *Cléopâtre parlait dans leur propre langue aux Syriens, aux Hébreux, aux Mèdes...* », précisent les intertitres. Comme le personnage de *L'Atlantide*, Cléopâtre aspirait à régner seule en son Palais (51-30 av. JC). Grâce aux soutiens successifs de Jules César, puis de Marc Antoine, tous deux sous son charme, comme les soupirants occidentaux d'Antinéa, elle parvient à évincer les autres prétendants au pouvoir, dont ses frères et époux Ptolémée XIII et Ptolémée XIV.

L'Antinéa de Feyder, telle qu'elle est mise en scène, rappelle quelques images du film perdu de J. Gordon Edwards<sup>63</sup>. De nombreuses similitudes se retrouvent dans la manière de filmer les comédiennes. Stacia Napierkowska (Antinéa) et Theda Bara (Cléopâtre) affichent une même physionomie. Leurs costumes mettent en valeur leur chair, apparente au niveau du corsage qui dévoile une partie de leur poitrine. Leur coiffure présente un

---

63. Lors d'un incendie à la société de production de William Fox (la 20th Century Fox), les copies du film ont toutes brûlé.

même symbole, celui du serpent, qui, comme le rappelle Camille Laurens, évoque le danger dans l'imaginaire collectif :

« *L'être animal de la femme hante donc l'imaginaire et les représentations depuis l'Antiquité, et ses avatars sont innombrables. [...] La légende de la Vouivre, femme-vipère souvent associée au dragon, reprend ce thème, de même que Mélusine, déclinaison légendaire de la Lilith hébraïque, incarne une féminité trouble et dangereuse, elle qui, tous les samedis, à l'abri des regards et à l'écart de son mari, se métamorphose en femme à queue de serpent.* »<sup>64</sup>

Salomé constitue un autre exemple de femme qui abuse de son pouvoir, double lui aussi, issu de son rang de princesse, fille de la reine Hérodiade, et lié à sa beauté. Personnage biblique du Nouveau Testament, Salomé obtient de son beau-père Hérode Antipas, la tête de Jean-Baptiste. Ce dernier avait condamné le mariage d'Hérode Antipas avec sa mère Hérodiade. Mais dans le film de Bryant, Salomé demande la tête du Prophète Jonakaan parce que celui-ci lui refuse un baiser.

Son abus de pouvoir politique s'exprime à travers les mauvais traitements qu'elle inflige à ses esclaves. Lorsque l'un d'eux lui fait part de la volonté du tétrarque qu'elle retourne à la fête, elle refuse. Et lorsqu'un autre lui rappelle qu'Hérode Antipas interdit à toute personne de parler avec le Prophète, elle passe outre l'interdiction et écrase de son pied la tête de l'esclave porteur du message. Cet acte d'une violence inouïe est filmé de manière frontale. La caméra au sol se place au plus près de l'acte infâme et le cadre en plan rapproché. Les vies de ses sujets n'ont que peu d'importance à ses yeux, puisqu'elle maintient sa demande malgré les risques encourus par les esclaves s'ils désobéissent au tétrarque. « *Princesse ! Nos vies vous appartiennent, mais nous ne pouvons pas faire ce que vous demandez ! Le tétrarque a même interdit que le grand prêtre parle avec lui !* », dit un esclave avant de se donner la mort en se jetant dans le vide. En se suicidant, il échappe ainsi au dilemme de choisir entre désobéir à Hérode Antipas ou mécontenter la Princesse. L'esclave préfère la mort à la désobéissance à l'un ou à l'autre. Cet acte suicidaire indique que Salomé inspire autant de peur que son beau-père. Quant au pouvoir de séduction de Salomé, il prend la forme d'une manipulation qui cause la mort de Jokanaan. Elle manipule son beau-père Hérode Antipas, amoureux d'elle, en dansant pour lui et en lui faisant promettre en échange de réaliser tout ce qu'elle lui demandera. La puissance se donne en effet en spectacle, et la danse de Salomé est l'expression ultime de cette mise en scène du pouvoir.

Dans *Macbeth* d'André Calmettes (1909), la violence de la reine est elle aussi filmée de manière assumée. Lady Macbeth arrache les armes des gardes pour les confier à son

---

64. Camille Laurens, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011, p. 27.



11. *Une femme collante*, Alice Guy-Blaché, 1906 (00:00:40)



12. *Folies de femmes (Foolish Wives)*, Eric von Stroheim, 1922 (00:03:19)

amant Duncan, en imitant le geste criminel attendu à l'encontre du roi. Puis, lorsque le méfait est accompli par l'amant, c'est elle qui replace les poignards ensanglantés des gardes inanimés sur leur ceinture. Elle va dans la chambre de son mari pour y prélever du sang qu'elle applique de ses mains, sans aucune horreur, sur les corps des gardes. Cette séquence illustre la puissance de cette femme mais aussi son absence totale de pitié ou d'émotion. Lady Macbeth est l'exemple type de la femme cruelle dont la violence est dictée par une soif de pouvoir intarissable.

La violence féminine peut également s'exercer par l'abus d'un autre type de pouvoir, dont témoigne le cinéma : le pouvoir social. Ce dernier peut être source de violence, comme on peut le voir dans *Une femme collante* (Alice Guy-Blaché, 1906). Dans un bureau de poste, une femme de la bourgeoisie utilise la langue de sa servante pour coller ses timbres sur les enveloppes. Ce geste répétitif et avilissant constitue un acte violent. Il démontre que la maîtresse considère sa bonne comme un objet, ou du moins comme une bête. En effet, la langue pendante de la servante évoque celle d'un chien, qui pend de la même manière. La femme ressemble ici à l'animal, dans une position au garde à vous, près de sa maîtresse, qui rappelle celle des bergers allemands aux côtés de leur maître. Pour la bête, le serviteur ou l'esclave, le terme « maître » est d'ailleurs le même. Lorsque la maîtresse a le dos tourné, un bourgeois, témoin de la scène, embrasse la servante, et reste collé à sa langue. Dans *Une femme collante*, le pouvoir des bourgeois sur les petites gens s'exprime par une forme de violence sociale, où le maître considère son sujet comme sa chose [Fig. 11]. Dans *Folies de femmes / Foolish Wives* (Eric Von Stroheim, 1922), on retrouve la même violence, au début du film, lorsque la maîtresse de maison pince fortement le bras de sa servante, avec un regard sadique [Fig. 12].

Le cinéma témoigne que violence et pouvoir peuvent être imbriqués, mais aussi qu'il existe une pluralité de pouvoirs, comme le confirme Michelle Perrot :

*« Il n'y a pas un mais des pouvoirs démultipliés dans le corps social. Le pouvoir n'a pas son siège seulement au centre, dans l'Etat : il existe tout un système de micropouvoirs, de relations et de relais. D'autre part, l'exercice du pouvoir ne passe pas seulement par la répression, mais – surtout dans les sociétés démocratiques – par la réglementation de l'infime, l'organisation des espaces, la médiation, la persuasion, la séduction, le consentement. »<sup>65</sup>*

Au cinéma, les femmes peuvent en effet avoir un pouvoir de séduction, politique, social, qui s'exercent aussi de différentes manières, notamment lorsque la violence entre en jeu. À travers les personnages féminins évoqués dans cette sous-partie, on remarque que la frontière est mince entre puissance et pouvoir de séduction. La femme de cinéma

---

65. Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. 213.



13. *Nana*, Jean Renoir, 1926 (01:21:46, 01:24:25 et 01:36:08)

use parfois de sa beauté ou de son pouvoir de séduction pour atteindre une puissance sociale ou politique, tandis que l'homme, lui, pour être puissant, n'a nul besoin de mettre en scène sa beauté. Sa force et son autorité « naturelle » lui suffisent pour dominer. La particularité de la domination féminine est donc précisément de s'appuyer sur les atouts physiques du corps. Et c'est à travers les personnages de femmes fatales que la beauté s'impose véritablement comme instrument fondamental au service de cette domination et parfois de l'humiliation masculine.

### 1.1.3. Les femmes fatales ou la théâtralisation de l'humiliation masculine

Le pouvoir de séduction est une forme de pouvoir dont le cinéma s'est emparé dès ses débuts, à travers la vamp. L'écrivaine Camille Laurens note d'ailleurs : « *Le mot "vamp" est même créé en 1918 pour Theda Bara, actrice du muet, par abréviation du mot "vampire" »*<sup>66</sup>. L'image de la femme fatale est une grande source d'inspiration pour les réalisateurs, quelle que soit leur nationalité, plus que pour les réalisatrices. Le vampire campé par Theda Bara dans le film américain *Embrasse moi, idiot / A Fool There Was* (Frank Powell, 1915), Nana, le personnage de Louise Brooks dans *Loulou*, Conchita dans *La Femme et le pantin*, Lola Lola dans *L'Ange bleu* (Josef von Sternberg, 1930) utilisent leur pouvoir de séduction pour humilier les hommes, les rendre esclaves de leur attirance pour elles.

Dans *Nana*, la séquence où le personnage éponyme reçoit la visite de ses trois soupirants (Georges, le comte Vandevres, puis le comte Muffat) présente une véritable théâtralisation de l'humiliation masculine. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le cadrage est essentiellement frontal. Il donne ainsi l'impression au spectateur d'être face à un plateau de théâtre. En exposant dans cette séquence les trois visites successives des soupirants de Nana, Jean Renoir met en scène une orchestration d'humiliations masculines, totalement assumée par la caméra. Ce défilé d'hommes, aux entrées et sorties théâtralisées, constitue en soi un spectacle et expose de manière décomplexée une pluralité de « masculinités » mises à mal. En effet, Nana se confronte à tous les types de physiques et de caractères masculins : le grand et digne Vandevres, le frêle et jeune Georges, le gradé et viril Muffat [Fig. 13]. Les trois personnages masculins différents confirment l'affirmation de l'historienne Anne-Marie Sohn selon laquelle « *les masculinités sont multiples et mouvantes* »<sup>67</sup>. Nana réserve un accueil différent à ses hôtes en fonction de leur position sociale : indifférence à l'égard de Georges et Vandevres ; meilleur accueil pour le comte Muffat, « *chambellan de l'impératrice* », au costume doré. Le comte Vandevres est décrit par Zola comme « *un homme fluet, très soigné, d'une grande distinction* », « *très pâle, les*

66. Camille Laurens, *Les Fiancées du diable. Enquête sur les femmes terrifiantes*, Op. cit., p. 47.

67. Anne-Marie Sohn (dir.), *Une Histoire sans les hommes est-elle possible?*, Lyon, ENS Editions, 2013, p. 25.

*lèvres pincées* », avec un « *grand air* »<sup>68</sup>. À l'écran, le personnage campé par l'acteur Jean Angelo apparaît droit dans ses bottes, immobile. Toute sa distinction se reflète à l'image à travers ses moustaches bien taillées, sa raideur (son corps en forme de I), son regard fixe, sa retenue. La théâtralisation de l'humiliation de Vandeuves s'appuie sur le rire et le contraste des émotions. Le plan rapproché de Nana nous montre deux réactions chez elle, face à la demande en mariage formulée par le comte : l'horreur exprimée à travers ses yeux écarquillés, puis la moquerie, portée par les éclats de rire, la bouche ouverte, la tête en arrière. Dans *La Chienne* (Renoir, 1931), on retrouve ce même rire féminin persifleur. Jean Renoir met en scène une séquence similaire où Lulu (Janie Marèse) rit au nez de Maurice (Michel Simon) lorsque celui-ci la demande en mariage. Face au rire abominable, cruel, que l'on n'entend pas dans *Nana*, mais que l'on voit à travers les rythmes saccadés de la tête et de la bouche, l'homme baisse les yeux. Le rire évoque la réaction du public face à un spectacle drôle ou une situation ridicule. Les éclats de rire constituent en soi un spectacle. Le rire est bruyant mais aussi visuellement grotesque. Il déforme le visage avec des grimaces. Bouche ouverte, dents et langue visibles, yeux plissés constituent des déformations faciales, qui rompent avec la fluidité d'un visage sans expression particulière. Il attire l'attention sur l'élément déclencheur des spasmes moqueurs et en cela invite les témoins de la scène à participer à la situation qui provoque les rires, ou du moins à l'observer. Dans *Nana*, le rire est ainsi un élément constitutif de la mise en scène de l'humiliation, au même titre que le jeu de rôles.

Le comte Muffat, plus que les deux autres prétendants, se donne en spectacle dans un jeu de rôles orchestré par Nana. Nana lui ordonne d'imiter le chien, en faisant abstraction de son rang de comte. Elle l'humilie en lui promettant un bonbon s'il se montre obéissant : « *Fais le beau gros toutou* », « *couché!* », indiquent les cartons. Par ce jeu de rôle humiliant, Nana place Muffat dans une position d'acteur. On retrouve cette mise spectacle dans *L'Ange bleu*, où Lola Lola, lors de leur repas de noces, demande à son époux, le professeur Rath, d'imiter, devant tous les convives, le cri du coq, puis plus tard, lorsqu'elle l'oblige à faire son numéro de clown sur scène devant ses collègues. Dans *Freaks*, Cléopâtre humilie Hans, son époux nain, devant les invités du repas de noces, en le faisant monter à cheval sur ses épaules, comme elle le ferait avec un enfant. La mise en scène de l'humiliation est donc théâtralisée par un dispositif de jeux de rôles qui ridiculise l'homme. Le bébé Georges, le chien Muffat dans *Nana*, le coq Rath dans *L'Ange bleu* et le bébé Hans dans *Freaks* sont réduits au statut d'animal ou d'enfant.

Dans *Nana*, le décor, conçu par Claude Autant-Lara, appuie la mise en scène de l'animalisation. La présence de la peau de l'ours sur le sol est symbolique et entre en résonance avec la robustesse de l'homme, mais aussi l'humiliation qu'il subit. L'ours est l'animal qui, tout comme le lion, représente la force par excellence. La silhouette de

---

68. Émile Zola, *Nana*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, [1880], pp. 18, 39.



14. *Nana*, Jean Renoir, 1926 (01:37:44)

Muffat est d'ailleurs à l'image de l'animal, robuste, massif, viril. Néanmoins, la stature de Muffat ne fait pas le poids face au petit gabarit de Nana. Il se retrouve à terre, allongé de tout son long, contre la peau de l'ours [Fig. 14]. La caméra au sol renforce le sentiment que l'homme est rabaissé, humilié, anéanti et participe à susciter l'empathie du spectateur à son égard. En filmant ainsi l'homme à côté de l'animal, Renoir montre que le comte subit le même traitement que la bête, réduit à l'état d'objet. Dans le roman de Zola, on note d'ailleurs la présence de nombreux mots issus du champ lexical animalier : « *comme tu es laid, mon chat* », « *Oh ! les cochons* », « *grande bête !* », « *Hue donc ! hue donc !... Tu es le cheval... Dia, hue ! sale rosse* », « *D'autres fois, il était un chien* », « *Rapporte, César !* », « *Fais le beau !* »<sup>69</sup>

On retrouve dans la mise en scène de Renoir cette « animalisation des hommes ».

Zola a écrit *Nana* en 1880. Pour façonner son personnage, le romancier s'est inspiré, entre autres, de Blanche D'Antigny, mais aussi de Valtesse de la Bigne. Dans *Femmes d'exception, femmes d'influence : Une histoire des courtisanes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Catherine Authier évoque l'influence de ces courtisanes dans le roman de Zola :

« *Valtesse de La Bigne ne fut pas seulement l'une des plus grandes lionnes du Second Empire, la maîtresse d'Offenbach et l'un des probables modèles de la Nana de Zola. Elle semble avoir également nourri une passion authentique pour les Beaux-Arts et les artistes peintres dont certains deviendront des proches au cours de sa longue carrière de courtisane. [...] Plus tard, au cours de sa carrière de femme galante, elle aura une longue liaison avec le peintre Edouard Detaille qui occupa très probablement la place d'"amant de cœur" dans sa vie. Sa biographe Yolaine de La Bigne raconte toutefois qu'elle conservait avec lui la posture de domination qu'elle avait avec tous les hommes : "Si la courtisane le traite souvent comme un chien, au point de donner son nom à l'un de ses deux lévriers, Edouard n'en est pas moins fou amoureux. Il accepte tout, de passer après les autres et de n'avoir le droit de la voir qu'à partir de minuit, de céder aux moindres caprices de la belle". [...] Blanche d'Antigny, ajoute-t-elle, a sans doute été l'une des courtisanes les plus riches de la capitale. Elle se serait fait louer un hôtel particulier avenue de Friedland pour 15000 francs/an. Elle y donna des dîners somptueux qui auraient inspiré l'écriture du roman de Nana de Zola. Elle aurait été également à l'origine d'un véritable scandale avec Paul de Turenne, lui ayant "extorqué" 300 000 francs avant de le quitter ruiné !* »<sup>70</sup>

69. Émile Zola, *Nana*, *Op. cit.*, pp. 7, 148, 274, 438-439.

70. Catherine Authier, *Femmes d'exception, femmes d'influence : Une histoire des courtisanes au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand-Colin, 2015, pp. 178-179 et p. 196.



15. *Nana*, Jean Renoir, 1926 (01:36:40 et 01:37:06)

Ces figures féminines indépendantes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont donc présentes en filigrane à travers le portrait de Nana.

Pour renforcer la mise en spectacle de l'humiliation, le réalisateur souligne la coprésence des regardants et des regardés par le biais de champs contre champs. Le groupe des témoins est dans le même cadre, le couple (Nana et chacun de ses trois soupirants successifs), dans un même autre. Ces champs contre champs mettent en relief le dispositif sadique, basé sur la présence de témoins (les domestiques). Le voyeurisme est d'ailleurs plus fort encore chez la femme, Zoé, que chez Francis, le coiffeur. Ce dernier insiste pour qu'ils partent, mais la servante reste [Fig. 15]. La composition du plan met en valeur, au centre du cadre, la porte ouverte, symbole de la frontière de l'intimité franchie. La servante a du mal à passer la porte comme tout voyeur éprouve des difficultés à enlever ses yeux du trou de la serrure. Dans le dispositif voyeuriste, la porte renvoie ainsi à ce que l'écran représente pour le spectateur, une fenêtre ouverte vers le spectacle. La présence de témoins renvoie au spectateur sa propre position face aux images, et se retrouve dans d'autres films qui théâtralisent l'humiliation masculine, comme *L'Ange bleu*, où le dispositif voyeuriste s'appuie sur la présence du public du cabaret venu voir le professeur Rath se ridiculiser sur scène, ou *Freaks*, où les collègues du cirque assistent aux humiliations subies par Hans.

Dans *La Femme et le pantin*, adapté du roman de Pierre Louÿs (1898), Jacques de Baroncelli, qui aime « transcrire »<sup>71</sup> les œuvres littéraires, met en scène lui aussi une véritable théâtralisation de l'humiliation masculine dans la séquence où Conchita Perez (Conchita Montenegro) refuse à Mateo l'entrée dans sa splendide villa (payée par lui)<sup>72</sup>. Elle le laisse dehors, de l'autre côté de la grille de sa maison [Fig. 16]. Elle lui offre ses mains à baiser à travers les barreaux. Les nombreux champs contre champs soulignent la séparation de l'homme dans un cadre et de la femme, dans un autre. Lorsque le couple apparaît dans un même cadre, un écran de lignes et de courbes d'orfèvrerie de style Art nouveau sépare les corps des amants. Seules les ombres sur le sol semblent les réunir et refléter le désir masculin de rejoindre l'aimée. Le réalisateur s'appuie sur un dispositif sadique différent de celui utilisé par Jean Renoir dans la séquence des trois soupirants de Nana. Là, ce n'est pas l'homme qui « se donne » en spectacle, mais la femme. Conchita danse chez elle, devant Mateo, alors que celui-ci reste à l'extérieur de la maison, immobilisé et retranché derrière les grilles, en simple spectateur. Les lignes verticales métalliques qui empêchent Mateo d'accéder à la demeure de sa bien-aimée semblent constituer une

71. « Le ciné n'adapte ni le roman ni la pièce : il les transcrit. Il s'agit en effet d'un autre art, d'un autre mode d'expression, d'un autre langage, d'un mode nouveau. [...] Il y a non seulement déplacement d'angle, mais changement total d'optique », écrit Jacques de Baroncelli dans *La Semaine cinématographique*, n°9, 8 avril 1921, publié dans Bernard Bastide (dir.), *Jacques de Baroncelli. Écrits sur le cinéma, suivi de Mémoires*, Paris, Institut Jean Vigo, 1996, p.72.

72. Cette séquence se situe dans la 5<sup>e</sup> bobine de 35 mm, entre la 6<sup>e</sup> minute et la 12<sup>e</sup>, consultable au CNC à Bois d'Arcy.



16. *La Femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929 (01:20:00 – 01:24:00)

ligne de démarcation entre l'espace de l'observation et celui du spectacle. Comme les spectateurs d'une salle de cinéma ou de théâtre, l'observateur est placé dans l'obscurité. La lumière est concentrée sur la femme fatale, qui joue avec le jet d'eau à la forme phallique de la fontaine. Conchita excite délibérément son soupirant alors que les grilles semblent emprisonner Mateo, qui n'a pas accès à la maison, dans toute sa symbolique freudienne.

*« Le corps humain, avons-nous dit, est souvent représenté d'après Scherner, par le symbole de la maison; or, font également partie de ce symbole les fenêtres, portes, portes cochères qui symbolisent les accès dans les cavités du corps, les façades, lisses ou garnies de saillies et de balcons pouvant servir de points d'appui »<sup>73</sup>, écrit Freud en 1922 dans son *Introduction à la psychanalyse*.*

Les travaux de Freud précèdent de peu le film de Baroncelli, et on peut supposer que le cinéaste connaissait ses écrits sur le symbolisme dans le rêve. Les accès fermés de la maison de Conchita semblent en effet entrer en résonance avec les textes du psychanalyste. Conchita excite le désir de Mateo en dansant devant lui; elle suscite sa jalousie en se laissant embrasser et enlacer sous ses yeux par un autre amant. Elle l'humilie par son comportement mais aussi ses paroles : *« Oui ! Je ris, Don Mateo. Vous n'êtes pas un homme. Je ris... votre fortune... vos bijoux... votre amour ! Laissez-moi rire... Vous n'êtes pas digne de baiser mon pied »*. Comme Nana, mais aussi Lulu dans *La Chienne*, ou encore Lola Lola dans *L'Ange bleu*, Conchita rit, se moque et met ainsi à mal la masculinité de son amant.

En manipulant les hommes grâce à leur beauté, les femmes fatales s'arrogent donc un pouvoir sur eux, qui bouleverse la pyramide des sexes favorable à la domination masculine. La mise en scène de l'humiliation théâtralise l'apparition de ces femmes cruelles en rendant leurs actes violents ostensiblement visibles. À travers cette posture de domination sur les hommes, se dessinent des rapports hommes/femmes perturbés, qui peuvent exprimer un certain malaise face à l'émancipation féminine.

## **1.2. La violence, expression d'une peur de l'émancipation féminine**

*« La violence ne peut se trouver d'abord que dans le domaine des moyens, non dans celui des fins. [...] Il s'impose lorsqu'on demande si, en des cas déterminés, la violence est moyen pour des fins justes ou injustes »<sup>74</sup>, affirme Walter Benjamin.*

73. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1961, p. 144.

74. Walter Benjamin, « Critique de la violence », *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2000, [1921], p. 210.



17. *Les Misérables*,  
Henri Fescourt, 1925  
(05:05:48)



18. *Octobre*  
Eisenstein, 1928  
(00:03:54)



19. *Napoléon*,  
Abel Gance, 1927  
(Act I, 00:49:32)

Le cinéma étaié les propos de Walter Benjamin lorsqu'il porte à l'écran des femmes revendicatrices. La violence dont font preuve les personnages féminins, au service d'une cause émancipatrice, n'est en effet pas une fin en soi, mais un moyen. Pour les personnages révolutionnaires et/ou féministes, l'acte violent est un moyen de faire entendre des revendications politiques et sociales, mais aussi de se libérer de la domination masculine. Les films montrent la bestialité des révolutionnaires. Cette bestialité filmée de manière frontale semble néanmoins révéler une peur face au spectacle de la violence mobilisée au service de revendications, mais aussi de l'émancipation féminine. Il s'agira de voir comment la violence féminine des cohortes armées de révolutionnaires ou de la main qui tient le revolver pour tuer l'homme oppresseur traduit, à des degrés divers, cette peur.

### **1.2.1. La violence politique : le cas des révolutionnaires**

Les mégères et tricoteuses sont présentes dans le cinéma des années 1920 qui met en scène la foule révolutionnaire, et notamment dans *Les Deux orphelines* et *Napoléon*. La Révolution française constitue le contexte historique de ces deux films, sans en être le sujet central. Même remarque concernant *Les Misérables*, qui évoque les journées révolutionnaires de juin 1832. Les images de révolutionnaires composées par les réalisateurs présentent une masse humaine, constituée d'hommes et de femmes, de corps mélangés. La foule est en effet mise au premier plan par les réalisateurs. Les femmes sont visibles au sein de cette foule, dans les rues et les assemblées du peuple. Elles sont là, présentes, aux côtés de leurs homologues masculins. Hommes et femmes courent, bougent, crient dans les rues. La foule est filmée en mouvement. Les images de corps agités rappellent celles d'Eisenstein, dans *Le Cuirassé Potemkine*, *Octobre* (1928) et *La Grève*, où les femmes occupent elles aussi une place dans la foule. Ces mouvements de corps matérialisent les agitations politiques et prennent une même apparence à l'écran, quel que soit l'événement mis en images.

Il y a une sorte d'universalité de la représentation du mouvement révolutionnaire au cinéma. La Révolution russe de 1917, les grèves de 1912 en Russie, la Révolution française de 1789, les émeutes parisiennes de juin 1832, semblent revêtir a priori la même forme visuelle et décrire un même combat. Par exemple, on retrouve des plans d'armes anonymes massées qui bougent en chœur chez Henri Fescourt et Abel Gance, mais aussi chez le cinéaste soviétique dans *Octobre*. Dans *Les Misérables* et *Napoléon*, les pointes des piques occupent toute la surface du cadre, de la même manière que les faux et fusils dans *Octobre* [Fig. 17 à 19]. Le cadrage ne laisse pas voir ceux et celles qui tiennent les armes en mains et illustre que la violence de la foule est « asexuée ». Au cinéma, la foule n'a ainsi nul besoin de corps pour être visible. Elle se perçoit à l'écran uniquement à travers l'ampleur numérique des armes rassemblées dans le cadre. Les plans larges ou d'ensemble de révolutionnaires qui courent dans les rues, permettent au spectateur de juger de

l'ampleur de la cohorte humaine. Ils se retrouvent également d'un film à l'autre, quel que soit le type de Révolution porté à l'écran.

En effet, les foules révolutionnaires ont les mêmes physionomies à l'écran : elles sont composées de visages d'hommes et de femmes grimaçants, de bouches qui s'égosillent et scandent des paroles revendicatrices, de corps agités qui courent, lèvent les poings ou les armes. Cette ressemblance des images de foule est si forte qu'elle semble tisser des liens intertextuels entre les œuvres, pour reprendre la formule de Gérard Genette<sup>75</sup>. La foule, composée de corps masculins et féminins amassés les uns à côté des autres, forme en effet un corps-arme asexué, capable, par son volume, de détruire.

Si le type de révolution ou de révolte n'est pas reconnaissable à l'écran par les seuls mouvements des corps, à l'inverse, les costumes, décors, intertitres, mais aussi parfois la place des femmes dans la foule, donnent des indications plus précises sur la nature du mouvement révolutionnaire.

L'apparence des femmes est sensiblement différente d'un film à l'autre et permet de distinguer le type de mouvement. Par exemple, la présence de bataillons féminins dans *Octobre*, fait référence aux troupes de femmes soldats créées par les soviétiques en 1917 pour renforcer leurs régiments. De même, les bonnets phrygiens portés par les femmes, les têtes coupées exhibées à la cime des piques dans *Napoléon* et *Les Deux Orphelines*, semblent donner des indications sur l'événement historique porté à l'écran. Dans *Les Misérables*, les images feraient penser à la foule révolutionnaire de 1789. Mais Henri Fescourt, fidèle au roman de Victor Hugo qui situe l'histoire entre la Bataille de Waterloo (1815) et les émeutes de juin 1832, précise dans un intertitre : « *Or, en cette date de juin 1832, Paris s'était réveillé sous la menace d'une insurrection républicaine* ». La foule qui crie « *Révolution française!* », retranchée derrière les barricades, défend les valeurs héritées de 1789. Au tout début de la quatrième partie du film, un plan d'ensemble met en évidence la place centrale des femmes dans le mouvement révolutionnaire. Elles sont surélevées par rapport aux hommes. Debout sur un chariot, elles chantent à gorge déployée, lèvent le poing en l'air, et l'une d'elles tient un drapeau. Mais elles ne portent pas d'armes. La composition du cadre les met en valeur, au centre. Les hommes, armes en mains, sont rassemblés en cercle autour d'elles.

Henri Fescourt n'utilise pas de gros plans, contrairement à Gance ou à Griffith qui en usent pour montrer les grimaces faciales des « mégères » de la Révolution. Chez Griffith et Gance, la hargne est en effet davantage perceptible sur les visages féminins filmés en gros plans, entrecoupés de plans d'ensemble ou plans larges de la foule. Les révolutionnaires de Griffith et Gance ont également la particularité d'avoir des armes en mains et correspondent assez fidèlement aux descriptions des révolutionnaires de l'époque, re-

---

75. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.



20. *Les Misérables*,  
Henri Fescourt, 1925  
(05:00:57)



21. *Les Deux Orphelines*  
(*Orphans of the Storm*),  
David Wark Griffith, 1921  
(01:34:30)



22. *Napoléon*,  
Abel Gance, 1927  
(Acte I, 00:54:26)

levées par Dominique Godineau dans son article « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine » :

*« La lecture des archives donne une impression première très prégnante de violence féminine. Elle semble omniprésente, partout, dans leurs mots, leurs cris, leurs actes, leurs sentiments politiques. Elle impressionne, à tel point que la question semble réglée : oui, les femmes – ou plutôt des femmes, des militantes – ont bien été violentes, parfois même féroces ; oui, la tricoteuse semble bien avoir eu une existence réelle. »<sup>76</sup>*

Les femmes sont donc bien présentes à l'écran dans les mouvements de foule. Elles accompagnent, soutiennent, participent, revendiquent, crient, mais ne plantent pas de pique dans le corps des aristocrates [Fig. 20 à 22]. Ce sont leurs homologues masculins qui s'en chargent. À l'écran, les actes violents au féminin n'entraînent pas la mort, sauf dans *Napoléon*, lorsque Charlotte Corday poignarde Marat (hors champ). Or, Dominique Godineau confirme la participation active et criminelle des femmes dans « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine » : « *Les femmes révolutionnaires ont bien été violentes. Elles ont crié. Ont promis la mort à leurs ennemis, l'ont parfois donnée, sont allées la voir. Ont fait peur. Comme les autres* »<sup>77</sup>.

En 1989, année du bicentenaire de la Révolution française, Michel Cadé publie un article sur la place qu'occupent les femmes dans les films qui abordent ce grand événement historique. Il souligne deux points essentiels : la présence importante des femmes dans le cinéma qui traite du sujet, et la forme caricaturale de leur apparition. L'auteur précise que « dans l'imaginaire des cinéastes, le rapport entre la Révolution et la femme passe par la foule »<sup>78</sup>. La femme, selon lui, est l'incarnation visuelle du bouleversement révolutionnaire :

*« Ainsi, chez un certain nombre de réalisateurs conservateurs, la peur de l'autre, l'impensable Révolution, se traduit-elle par la mise en scène de cette autre, vécue comme radicalement différente, inaccessible et dangereuse, la femme [...] Tricoteuses riant à gorge déployée du malheur universel, harengères hurlant à la mort au passage de la fatale charrette ou bouquetières impitoyables, elles sont le versant sombre des vierges orphelines, des amoureuses soumises jusqu'à la guillotine, elles sont l'irréductible étrangeté de la Révolution. »<sup>79</sup>*

76. Dominique Godineau, « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine », in Cécile Dauphin et Arlette Farge, *De la violence des femmes*, Paris, Albin-Michel, 1997, p. 34.

77. *Ibid.*, p. 47.

78. Michel Cadé, « La femme, la Révolution et le cinéma », in *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 53, *Les Regards sur la Révolution*, Paris, décembre 1989, p. 38.

79. *Ibid.*, p. 39.



23. *Napoléon*, Abel Gance, 1927  
(Acte 1, 00:40:10, 00:43:51 et 00:45:32)

Elles sont en effet représentées à l'écran comme l'« *étrangeté de la Révolution* ». Elles crient et vocifèrent, mais elles sont aussi des aguicheuses dépravées. Dans *Les Deux orphelines*, par exemple, lorsqu'elles dansent la Carmagniole, elles soulèvent leurs jupes, font les yeux doux aux hommes. Des plans rapprochés mettent en valeur leurs bas en dentelles et leurs bottines. Leur féminité reste éclatante à l'écran. Dans *Les Deux orphelines*, pendant la séance de tribunal du comité de Salut public, les femmes aux épaules dénudées sont lascives dans les bras des sans culottes, une bouteille à la main. Le corps féminin est bestial dans la violence des affrontements mais aussi dans la débauche.

Contrairement à leurs corps, visibles parmi la foule, la parole des femmes révolutionnaires n'est pas mise au premier plan au cinéma. Les harangueurs sont des hommes dans tous les films cités. Les femmes écoutent, réagissent, acclament les discours, mais ne font pas partie des orateurs portés à l'écran comme Robespierre, Marat, Danton [Fig. 23]. Or, pendant la Révolution française, elles ont aussi été auteures de discours revendicateurs. La plus connue, Olympe de Gouges, a rédigé *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, mais aussi de nombreux autres textes politiques. Fervente défenseuse de la parole des femmes, elle a écrit « *La femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune* »<sup>80</sup>, formule restée célèbre, issue de l'article 10 de *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Olympe de Gouges est néanmoins la grande absente des écrans, comme beaucoup d'autres. Michel Cadé admet en effet : « *L'on aura vite fait le tour des héroïnes de la Révolution dont la vie fut portée à l'écran. Madame Roland fut le sujet d'un film italien en 1912, depuis : rien.* »<sup>81</sup>

Manon Roland, l'égérie du parti Girondin, épouse du ministre Jean-Marie Roland de la Platière, est en effet une grande figure de la Révolution française. Suite aux Massacres de Septembre (1792), elle fait entendre sa voix en condamnant vigoureusement Danton et Marat, responsables, selon elle, du tour sanguinaire que prenait la Révolution. *Les Lettres de Madame Roland* témoignent des horreurs qui circulaient sur elle, et de sa difficulté à se positionner en tant que femme dans un domaine réservé aux hommes<sup>82</sup>.

L'absence de femmes oratrices à l'écran, que ce soit dans *Napoléon*, *Les Misérables* ou *Les Deux orphelines*, reflète la réalité historique décrite par Michelle Perrot :

« *L'art oratoire, porté au pinacle par la Révolution, est "la revanche ostentatoire de la vertu virile et de l'éloquence masculine" sur l'efféminement de la conversation de salon. [...] Au service d'une mâle rhétorique, il faut une voix forte, des*

80. Olympe de Gouges, *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [En ligne], Paris, 1791, p. 9, Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64848397/f9.image> (consulté le 4 septembre 2017)

81. Michel Cadé, « La femme, la Révolution et le cinéma », *Op. cit.*, p. 39.

82. Madame Roland, « Lettre de Madame Roland n°506, à Servan, 15 décembre an 1<sup>er</sup> (1792) », in Claude Perroud (dir.), *Lettres de Madame Roland*, Tome second (1788-1793), Paris, Imprimerie nationale, 1902, pp. 444-446.

*gestes déclamatoires, toute une dramaturgie refusée aux femmes, qui sont interdites de tribune, qu'il s'agisse de la chaire, du prétoire, du Parlement, des clubs ou des partis. »*<sup>83</sup>

Seuls des Danton, des Marat, des Robespierre, des Saint-Just occupent une place à la tribune dans les films de notre corpus qui évoquent les révolutions politiques. Les gestes amples et martelés, les ouvertures de bouche larges et saccadées de Danton dans *Napoléon*, illustrent en images la mise en scène de la virilité lors des joutes oratoires révolutionnaires qu'évoque Michelle Perrot. Les femmes sont assises aux côtés des hommes dans les assemblées du peuple, et elles écoutent attentivement les discours masculins. Une nuance doit néanmoins être apportée à nos propos.

Dans le cinéma muet, il existe des images de femmes qui prennent la parole devant un auditoire. En effet, dans *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), l'androïde, conçu par un savant fou pour inciter les ouvriers de la ville basse à se rebeller contre les bourgeois de la ville haute qui les exploitent, harangue la foule masculine. Alors qu'il est rare de voir des femmes à la tribune prendre la parole pour mobiliser les foules, le réalisateur allemand choisit précisément un androïde féminin pour pousser les ouvriers esclaves à la révolte contre le maître de la cité, Joh Fredersen. La silhouette de Brigitte Helme, qui campe le rôle du robot, est au centre du cadre, au milieu des hommes. Ses gestes oratoires amples n'ont rien à envier à ceux d'un Danton ou d'un Marat dans les films qui abordent la Révolution française. Cette femme à la tribune est au cœur de la révolte sociale, et scande des slogans incitateurs à la violence : « *Détruisons les machines, idiots ! Détruisons-les !!* »<sup>84</sup>, « *Qui nettoie les joints de la machine avec son propre sang ?!* »<sup>85</sup>, « *Vous avez attendu trop longtemps ! Votre temps est venu !* »<sup>86</sup>, « *Femme et hommes ! Que personne ne manque aujourd'hui ! Mort aux machines !* »<sup>87</sup>, crie-t-elle à l'assemblée. Cette oratrice est un individu non humain. Sa nature androïde la prive d'une certaine façon de son titre de « femme ». La créature robotisée n'est pas une femme, elle n'en prend que l'apparence. En tant que robot, machine fabriquée par le savant fou, un homme, elle n'est pas un être pensant comme un Danton ou un Robespierre. Elle est un objet d'une haute technologie, dénué de raison, programmé par un homme : « *... Mais j'ai trahi Joh Fredersen ! Votre double n'obéit qu'à moi, pas à lui !* »<sup>88</sup>, confie son créateur à la douce Maria, son double inversé, qui a servi de modèle pour créer le robot. Ses faits et gestes sont guidés par son créateur et ne décrivent pas une véritable émancipation féminine. Cette femme-machine

83. Michelle Perrot, *Femmes publiques*, Paris, Textuel, 1997, pp. 66-67.

84. Traduit de l'anglais : « *Let the machines strave, you fools ! Let them die !!* ».

85. « *Who lubricates the machine joints with their own blood ?!* ».

86. « *You have waited long enough ! Your time has come !* ».

87. « *Women and men ! Let no one miss today ! Death to the machines !* ».

88. « *... But I have tricked Joh Fredersen ! Your double does not obey his will – only mine !* ».

s'apparente donc davantage à la marionnette qu'à une femme pensante libre et rappelle qu'en Allemagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XX<sup>e</sup>, les meneurs de luttes sociales sont rarement des femmes, comme le précise l'historienne Susanne Mutert :

« Grâce à la participation des femmes aux réunions publiques, les ouvrières bénéficièrent d'une formation à la rhétorique ce qui donna naissance à un nombre croissant d'agitatrices qui disposaient de l'éloquence nécessaire pour parler devant un public. [...] Toutefois, les syndicats demeurèrent généralement très réticents en matière d'intégration des ouvrières... »<sup>89</sup>

La femme-robot de *Metropolis*, les révolutionnaires qui s'égosillent de manière bestiale dans *Napoléon* et *Les Deux orphelines* semblent donc refléter les peurs face aux revendications féminines, perçues comme dangereuses pour la domination masculine. Cette domination masculine dans l'espace politique, social, mais aussi dans de nombreux autres domaines, est d'ailleurs à l'origine d'actes violents commis au nom de l'émancipation féminine, dont témoigne le cinéma.

### 1.2.2. L'acte violent qui libère de l'oppression masculine

Pour comprendre les enjeux de l'usage de la violence par les personnages féminins soumis à la domination masculine, nous ne pouvons pas faire l'économie du contexte socioculturel inhérent au début du XX<sup>e</sup> siècle et à la place de la femme dans la société. Dans les films analysés, l'environnement social et culturel dans lequel évoluent les personnages féminins est souvent constitutif de l'histoire, ou du moins la nourrit, l'explique. *La Souriante Madame Beudet* (Germaine Dulac, 1923) et *La Dixième symphonie* (Abel Gance, 1918) dépeignent des personnages de femmes bourgeoises, principalement restreintes à l'espace privé, et soumises à l'oppression masculine. Madame Beudet dans le film de Germaine Dulac et Ève Dinant dans *La Dixième symphonie* ont des appartements luxueux, des domestiques, sont circonscrites au foyer et à l'emprise d'un homme. Leur soumission à la domination masculine est dépeinte avec insistance aussi bien par Germaine Dulac que par Abel Gance. La supériorité du « sexe fort » sur le « sexe faible » se traduit à l'écran par la différence des corpulences, les échelles de plan, mais aussi par l'appropriation de l'espace. Monsieur Beudet a une corpulence massive par rapport à celle de son épouse, plus fluette; les gros plans de son visage, omniprésents dans le film, semblent faire écho à sa domination dans le couple. De même, dans *La Dixième symphonie*, Fred Ryce, l'amant d'Ève Dinant, affiche sa supériorité physique : il tient fermement sa maîtresse par le bras, lui relève la tête avec poigne, l'enferme à clé et lui barre

89. Susanne Mutert, « Une intégration ambiguë : Femmes et syndicats en Bavière 1868/69-1892 », in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], 3/1996, Paris, mars 1996, pp. 8-9, Disponible sur : <http://clio.revues.org/463>, (consulté le 4 septembre 2017).



24. La Souriante Madame Beudet, Germaine Dulac, 1923 (00:07:29 et 00:19:34)

le passage de tout son corps pour l'empêcher de sortir de l'appartement après son crime. Les déplacements des personnages féminins, toujours limités aux différentes pièces de la maison (salon, chambre, bureau...), s'opposent aux sorties fréquentes des personnages masculins. Dans le film de Germaine Dulac, Monsieur Beudet sort à l'Opéra, travaille dans son atelier. Dans *La Dixième symphonie*, Fred Ryce, noceur et dépensier, se rend à des soirées mondaines, s'entraîne au maniement de l'arme dans les salles de tir... L'enfermement de ces femmes issues de la bourgeoisie est d'ailleurs souligné par leur immobilité, qui contraste avec les allées et venues des hommes. Madame Beudet reste le plus souvent assise chez elle, alors que son époux est constamment mobile. Ève Dinant, qui finit par quitter son amant et se remarier avec un compositeur (Séverin Mars), reste, elle aussi, confinée. Ce confinement des épouses dans l'espace privé est une caractéristique du milieu bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, comme le souligne Antoine Prost : « *Pour la bourgeoisie de la Belle Époque, aucun doute : le "mur de la vie privée" sépare bien deux domaines. Derrière ce mur protecteur, la vie privée coïncide assez exactement avec la famille* »<sup>90</sup>.

Dans *La Souriante Madame Beudet*, cette limitation de l'épouse à l'espace privé fait écho à l'emprisonnement du personnage dans une vie conjugale non désirée. En effet, Madame Beudet n'aime pas son mari au point de penser à le tuer. Elle envisage le meurtre comme échappatoire à sa condition étouffante d'épouse soumise à la domination masculine. Le gros plan sur Monsieur Beudet en train de rire, qui occupe toute la surface du cadre [Fig. 24], illustre parfaitement cette domination masculine étouffante, qu'évoque Germaine Dulac :

« *Quand M. Beudet rit, d'un rire qui grince sur les nerfs de sa femme, il faut que ce rire remplisse tout l'écran, toute la salle, et que les spectateurs éprouvent vis-à-vis de ce mari vulgaire la même antipathie que Mme Beudet. Ceci pour excuser l'idée du crime qui germera plus tard.* »<sup>91</sup>

En effet, au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, le mariage n'est pas forcément synonyme d'amour, comme le rappelle Michelle Perrot :

« *La famille est la garante de la moralité naturelle. Elle est fondée sur le mariage monogame, établi par consentement mutuel ; les passions y sont contingentes, voire dangereuses ; le meilleur mariage est le mariage arrangé que suit l'inclination, non l'inverse. La famille est une construction raisonnable et volontaire, liée*

90. Antoine Prost, « Frontières et espaces du privé », in Philippe Ariès, Georges Duby, *Histoire de la vie privée, De la Première Guerre mondiale à nos jours*, tome 5, Paris, Seuil, 1987, p. 15.

91. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Editions Paris Expérimental, collection « Classiques de l'Avant-garde », 1994, p. 37.

*par de forts liens spirituels, la mémoire par exemple, et matériels. Le patrimoine est à la fois nécessité économique et affirmation symbolique. »<sup>92</sup>*

Le mariage dans le milieu bourgeois est ainsi un élément corrélatif de l'enfermement des épouses dans l'espace privé. Les femmes bourgeoises sont moins « visibles » que celles issues des milieux populaires où la frontière entre espace privé et espace public est en effet moins étanche, comme l'explique Antoine Prost :

*« En un sens, avoir une vie privée était un privilège de classe : celui d'une bourgeoisie grandement logée et qui vivait souvent de ses rentes. Par la force des choses, les classes laborieuses connaissaient des formes variées d'interpénétration entre leur vie privée et leur vie publique ; l'une et l'autre n'étaient pas totalement différenciées. »<sup>93</sup>*

Les oppositions intérieur/extérieur, passif/actif, femme/homme, faible/fort, privé/public, présentes dans ces deux films, expriment aussi, d'une certaine façon, ce que Françoise Héritier a appelé la « valence différentielle des sexes » :

*« Il est un domaine, cependant, où il est probable qu'il n'y ait qu'une traduction de ce donné biologique, c'est ce que j'appelle la "valence différentielle des sexes". [...] Cette valence différentielle exprime un rapport conceptuel orienté, sinon toujours hiérarchique, entre le masculin et féminin, traduisible en termes de poids, de temporalité (antérieur/postérieur), de valeur. »<sup>94</sup>*

L'acte violent de Madame Beudet et d'Ève Dinant semble ainsi s'affirmer comme un geste libérateur par rapport à l'emprise masculine et rompre ce rapport hiérarchique qui pèse sur elles. Ces personnages féminins rappellent Marie Lafarge, célèbre empoisonneuse du XIX<sup>e</sup> siècle. L'arme diffère, mais le contexte du crime est similaire. Marie Lafarge, née Marie Capelle, est accusée en 1840 d'avoir empoisonné à l'arsenic son mari Charles Lafarge, un maître de forge du Limousin, plus âgé qu'elle. Quatre ans plus tard, Euphénie Lacoste tue elle aussi son mari, qui est un parent, très vieux (45 ans de plus qu'elle), buveur, malade, coureur de jupons. Tout comme le personnage fictif décrit par Germaine Dulac, Marie Lafarge et Euphénie Lacoste sont des personnes délicates qui ne supportent pas leur nouvelle condition, comme le précise Myriam Tsikounas :

*« Les jeunes filles de la bourgeoisie qui au moment de leur mariage imposé avec un riche provincial, quittent la grande ville pour une bâtisse délabrée en rase*

92. Michelle Perrot, « La famille triomphante », in Philippe Ariès, Georges Duby, *Histoire de la vie privée, De la Révolution à la Grande Guerre*, tome 4, Paris, Seuil, 1987, p. 94.

93. Antoine Prost, « Frontières et espaces du privé », *Op. cit.*, p. 19.

94. Françoise Héritier, *Masculin/féminin I, La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 24.

*campagne, dans le Limousin (L’Affaire Lafarge), ou dans un hameau gersois (L’Affaire Lacoste), ne s’acclimatent pas et usent d’arsenic pour tenter de recouvrer leur liberté. »<sup>95</sup>*

Madame Beudet, de la même manière que Marie Lafarge ou Euphennie Lacoste, envisage le crime comme échappatoire à une situation insupportable. Le meurtre est en effet perçu comme la seule issue possible à une époque où le divorce n’est pas dans les mœurs. L’épouse acculée au meurtre pour se libérer d’un mariage non désiré est donc une criminelle, mais aussi une victime. Elle est victime d’une société patriarcale qui lui impose un mari par intérêts économiques et l’enferme dans la sphère privée.

Dans *La Souriante Madame Beudet* et *La Dixième symphonie*, il n’est pas question d’empoisonnement, mais d’arme à feu. Néanmoins, ces films confirment que la condition des femmes au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle peut conduire à la violence. Cette violence est l’expression de la fragilité des « *femmes assignées à la sphère domestique* », pourrait-on dire en reprenant la formulation de l’historienne Julie Doyon<sup>96</sup>. En effet, la soumission à la domination masculine place les femmes dans une situation de fragilité sociale, affective et politique. En montrant la violence féminine, le cinéma semble mettre à mal cette soumission. Mais encore faut-il que l’image cinématographique de l’acte violent au féminin soit assumée et débarrassée de tout tabou social.

### **1.3. Le tabou social de la violence féminine exprimé à l’écran**

Le cinéma rend visibles les femmes et parfois, comme nous venons de le voir, leur violence. Néanmoins, tous les actes et toutes les formes de violence ne sont pas visibles à l’écran. Certaines images peuvent choquer ou relever de l’irreprésentable. Les outils filmiques mobilisés par les réalisateurs, les interdits font ainsi parfois écran à la violence féminine. La censure ou l’autocensure, les ellipses, les hors-champs construisent des représentations non assumées de femmes violentes qui semblent traduire la difficulté d’aborder un sujet tabou.

#### **1.3.1. L’image confrontée à la censure**

L’image de la femme, a fortiori de la femme violente, peut faire l’objet de censure et d’autocensure. La première des censures est celle qui s’est appliquée à l’image de son corps, et ce, bien avant la naissance du cinéma. À l’origine, dans le théâtre gréco-romain,

95. Myriam Tsikounas, *La Caméra explore le crime. Les causes célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, collection « Histoire », 2017, p. 114.

96. Julie Doyon, « L’empoisonneuse. L’ennemie de la famille », in Claude Gauvard (dir.), *Présumées coupables. Les Grands procès faits aux femmes*, Paris, Archives nationales/L’Iconoclaste, 2016, p. 142.

le corps des personnages féminins était masculin. Cette tradition de confier aux hommes des rôles féminins s'est perpétuée dans diverses cultures au cours de l'Histoire. Chantal Aubry précise, par exemple, qu'au Japon, « dans le théâtre kabuki, les *onnagata*<sup>97</sup> sont des hommes »<sup>98</sup>. La journaliste et écrivaine rappelle qu'en Grande-Bretagne, il faut attendre 1660 pour que « les premières actrices professionnelles accèdent à la scène, et deux ans plus tard [pour qu'] un décret royal ordonne que les femmes prennent la place des garçons pour interpréter les rôles féminins »<sup>99</sup>. En France, au XVII<sup>e</sup> siècle, les hommes interprètent des rôles de femmes pour les rendre davantage ridicules, comme le confirme l'auteure de *La Femme et le travesti* :

« Chez Molière, on ne trouve que des coquettes, des Célimène, des “femmes savantes”, des Philaminte et des “précieuses ridicules”. Duègnes, mégères ou viragos, on voit surtout une belle brochette de femmes grotesques, dont le rôle, dit “Emploi des Ridicules”, est réservé aux travestis. Et même souvent écrits directement pour eux. »<sup>100</sup>

Chantal Aubry relève enfin que cette éviction des femmes sur les planches traduit la place qu'on leur réservait dans la sphère publique dans les sociétés patriarcales de la Méditerranée, du Moyen-Orient, de l'Asie, quelle que soit l'époque<sup>101</sup>.

Comme le théâtre, le cinéma rend visible le corps des femmes. Placés devant la caméra, les acteurs et les actrices sont enregistrés par la pellicule, et leur image est diffusée partout dans le monde. Le propre du cinéma est ainsi de faire sortir de l'espace privé les hommes et les femmes. Dans *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Béla Balazs défend l'idée que le cinéma est un moyen pour l'être humain de « redevenir visible »<sup>102</sup>. Selon lui, l'imprimerie a ignoré le corps, en se concentrant sur les mots, la pensée humaine. Et pour Balazs, le cinéma permet à l'humanité de « réapprendre le langage souvent oublié des mimiques et des gestes »<sup>103</sup>. Néanmoins, cette visibilité du corps des femmes est toute relative si l'on prend en considération le fait que les comédiennes sont souvent cantonnées aux mêmes types de rôles. Il s'agira de voir si les images qui s'éloignent des stéréotypes de la belle amoureuse angélique pour représenter des danseuses de cabaret, aguicheuses aux mœurs légères, prostituées, femmes violentes font l'objet de censure, et, si oui, de

---

97. Rôles de princesses, courtisanes, jeunes filles ou épouses.

98. Chantal Aubry, *La Femme et le travesti*, Arles, Editions Rouergue, 2012, p. 14.

99. *Ibid.*, p. 97.

100. *Ibid.*, p. 95.

101. *Ibid.*, pp. 6-7.

102. Béla Balazs, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010, p. 19.

103. *Ibid.*, p. 19.

quel type de censure précisément, car, comme l'a très bien dit Patrick Leboutte, « *La censure est multiforme* » :

« *de la mutilation à la destruction [...], de la coupure d'une phrase, d'une posture ou d'une séquence à la saisie sans appel, de la limitation de voir, imposée aux mineurs d'âge, à l'interdiction de montrer, de la cote catholique, cette variante ensoutanée du conseil aux consommateurs, à l'intimidation intégriste [...], de la censure préalable, en amont, sur lecture de scénarios [...] au contrôle après coup, en aval, pour l'obtention de l'indispensable visa d'exploitation sans lequel n'est pas autorisée d'exploitation commerciale [...], on le voit, fastidieuse et pléthorique est la liste des entraves à la liberté de diffusion. Arbitraire surtout, c'est là son talon d'Achille.* »<sup>104</sup>

Violence et censure n'ont jamais fait bon ménage. La censure cinématographique est née en 1909, à la suite de l'affaire de Béthune<sup>105</sup>. Jean-Pierre Jeancolas explique en effet qu'un film réalisé sur cette affaire par un opérateur d'actualités a été frappé d'interdiction par le ministère de la Justice, car il montrait des images de la guillotine en action. De telles images, « susceptibles de provoquer des manifestations troublant l'ordre et la tranquillité publics », sont dès lors interdites par une circulaire du ministère de l'Intérieur du 11 janvier 1909<sup>106</sup>. À l'aube des années 1920, la censure cinématographique s'officialise en réaction à la violence portée à l'écran, suspecte d'être responsable de la recrudescence de la criminalité en France. Le film de Victorin HIPPOLYTE Jasset *Bandits en automobile*, composé de deux épisodes *La Bande à l'auto grise* et *Hors-la-loi* (1912), inspiré de la bande à Bonnot, a été interdit car il mettait sous les projecteurs les aventures de malfrats armés. La première commission de censure en France est alors créée par un arrêté du ministère de l'Intérieur du 16 janvier 1916. Composée exclusivement de commissaires de police, elle fixe la liste des films autorisés à la représentation. À partir de 1919, la commission de censure n'est plus exclusivement réservée aux représentants du ministère de l'Intérieur et s'ouvre aux représentants du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Christophe Fouassier, spécialiste de la censure au cinéma, explique qu'entre 1919 et 1928, le rôle renforcé du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, au détriment de celui du ministère de l'Intérieur, au sein de la commission de censure, ainsi que l'ouverture à de nouveaux membres, notamment aux « *représentants des auteurs français de films* », mais aussi aux femmes<sup>107</sup>, s'accompagnent d'une meilleure prise en

104. Patrick Leboutte (dir.), *Le Cinéma meurtri. Un siècle de censure à l'écran*, Rennes, Acor, 1995, p. 7.

105. Le 11 janvier 1909, quatre membres de la Bande à Pollet, condamnés pour assassinats, ont été exécutés à Béthune, en présence de journalistes et des actualités filmées.

106. Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma, censure, contrôle, classement », in Pascal Ory (dir.), *La Censure en France*, Paris, Editions Complexe, 1997, p. 214.

107. Germaine Dulac fait partie de la commission de censure de 1928.

compte des intérêts artistiques des œuvres contrôlées<sup>108</sup>. Les critères du contrôle évoluent eux aussi, comme le confirme Christophe Fouassier :

« Le décret de 1919 n'en définit pas. Celui de 1928, en revanche, dispose, en son article 6, que la commission "prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux en jeu, et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales". La formulation est certes suffisamment vague pour justifier un contrôle sévère. Elle semble toutefois appeler surtout l'attention de la commission sur deux terrains particuliers : celui de la politique et celui des mœurs. N'y figure plus l'allusion des circulaires d'avant-guerre à la nécessité d'interdire la représentation des actes criminels à l'écran. Il est vrai que le film criminel n'occupe plus en 1928 la même place dans la production cinématographique. Ce libéralisme et ce respect de la création artistique se retrouvent dans la pratique. La commission se montre en effet peu effarouchée par les audaces des cinéastes des années vingt. D'une façon générale la commission se montre plutôt libérale au plan des mœurs, et les interdictions liées à la morale publique, comme celle qui frappe en 1923 *La garçonne d'Armand du Plessy*, inspiré du roman de Victor Margueritte, restent limitées. Le nu apparaît dans certains films et la représentation de personnages positifs aux mœurs libres n'est pas sanctionnée ; l'un des premiers films de Jean Renoir, *Nana*, d'après Émile Zola, réalisé en 1926, en est un parfait exemple. »<sup>109</sup>

Si, comme le souligne Christophe Fouassier, les censeurs sont davantage tolérants dans la deuxième moitié des années 1920, ce n'est pas le cas dans la première moitié. La violence mais aussi l'atteinte aux bonnes mœurs sont au cœur des préoccupations des censeurs du début de ces années, soucieux qu'ils sont de préserver l'ordre public et de se faire l'écho des craintes de l'époque. En 1921, Louis Jalabert publie *Le Film corrupteur*, dans lequel il incrimine le cinéma, coupable selon lui de la hausse de la criminalité et de la « baisse des mœurs » : « *Inspirateur du crime, propagateur des mauvaises mœurs, dangereux même pour la foi, le cinéma met encore en péril la santé de l'âme* »<sup>110</sup>. Ce texte confirme la peur suscitée à l'époque par le Septième art, capable, selon certains, de stimuler les perversions. Comme l'explique Jean-Luc Douin, « *Projetés dans l'obscurité, les films sont suspects d'encourager les désordres de l'âme, d'attiser la frénésie sensuelle ou le goût du péché, de "troubler l'ordre et la tranquillité publics"*. »<sup>111</sup>

108. Christophe Fouassier, *Le Droit de la création cinématographique en France*, Paris, L'Harmattan, collection « Logiques juridiques », 2004, pp. 68-72.

109. *Ibid.*, p. 72.

110. Louis Jalabert, « Le film corrupteur », in *Action populaire*, n°68, Paris, 1921, p. 12.

111. Jean-Luc Douin, *Films à scandale !*, Paris, Editions du Chêne, 2001, p. 12.

La femme est la cible privilégiée lorsqu'il s'agit de mœurs. Les films qui présentent des personnages féminins aux mœurs légères font l'objet de censure, pour des raisons de troubles à l'ordre social. *Fièvre* subit des coupures et le changement de son titre original, *La Boue*, pour que le film puisse sortir. Les coupures concernent essentiellement des scènes de violence et des images de femmes. Le plan de Vintiane, aux seins nus, est censuré, comme le déplore le réalisateur lui-même : « *Et Vintiane montre ses seins. La censure se chargera de les mettre à l'ombre. Ce sont des seins d'enfant, les censeurs pensent que le cinéma est fait pour les enfants, oui, mais pas pour les seins d'enfants* »<sup>112</sup>. Le sein nu choque en France mais aussi aux Etats-Unis, où la poitrine dénudée de Cléopâtre (Theda Bara) fait scandale en 1917, alors que le code Hayes n'est pas encore en vigueur. Le personnage de la prostituée, campé par Lili Samuel, est lui aussi censuré dans *Fièvre* :

« *Lili Samuel, sortie d'Hoffmann ou d'Ewers en falbalas de cirque, jette un œil dans le bar. C'est trop calme ! Bonsoir. Et elle remporte dans les ruelles son type et son style de portrait comme vous en vîtes dans la collection Mirbeau. Nous la nommons ici La Naine, et elle représente quelque chose comme L'Ennui. C'est pourquoi MM. Les censeurs diront plus tard : "Oui, oui, elle raccroche..."* »<sup>113</sup>, écrit avec amertume Louis Delluc.

Les corps nus ou légèrement vêtus, comme ceux de Vintiane ou de La Naine, sont évacués de l'écran. Ils ne sont pas violents en eux-mêmes, ne commettent ni geste, ni acte violent, mais leur image est perçue comme telle par les censeurs et prêcheurs de bonne morale. Ce n'est pas l'image qui porte la violence, mais sa réception. Ce qu'elle véhicule de provocateur fait violence à la morale établie. Ces deux exemples de coupures dans *Fièvre* illustrent ainsi les déclarations de Patrick Leboutte : « *Aux yeux de la morale, le corps est chaste et vêtu ; figé dans le chromo et sage comme une image, il ne bouge pas* »<sup>114</sup>. C'est sans aucun doute pour ne pas s'éloigner de cette conception du corps féminin que *Loulou* de Pabst est édulcoré. « *On y change les caractères, les liens de parenté, les motifs d'affectation des personnages* »<sup>115</sup>, précise Jean-Luc Douin. Quant à *Antinéa* et *Salomé*, elles font l'objet de vives critiques de la part des défenseurs de la morale. Louis Salabert dénonce ces personnages mais aussi les œuvres qui couvrent « *d'un hypocrite prétexte de reconstitution historique des scènes de volupté et d'orgie* » :

« *Je cite au hasard : La Sultane de l'amour, Aphrodite, Salomé. Je m'en voudrais de détailler le scénario de pareilles ignominies. Qu'il suffise de dire qu'il se dégage*

112. Louis Delluc, « Huit jours de *Fièvre* », in *Cinéa*, n°20, Paris, 23 septembre 1921, p. 11.

113. *Ibid.*, p. 10.

114. Patrick Leboutte (dir.), *Le Cinéma meurtri. Un siècle de censure à l'écran*, Rennes, Acor, 1995, p. 8.

115. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites, Op. cit.*, p. 187.

*de ces scènes de frénésie sensuelle un appel si direct aux satisfactions immédiates que de tels spectacles constituent un attentat qualifié aux mœurs. Pas plus que le théâtre, le cinéma n'a reculé devant l'exhibition de la nudité. N'a-t-on pas vu une œuvre d'apparence innocente (L'Oiseau bleu), que Pathé louait pour séances de patronages, rendue scandaleuse par l'apparition impudique d'une femme nue? Sans aller jusque- là, à quelles provocations n'aura-t-on pas condamné Stacia Napierskowska, l'actrice chargée de tenir, dans L'Atlantide, le personnage d'Antinéa, pour faire ressentir au public "l'attirance presque animale" qui se dégageait de cette femme. Et quand on songe que c'est dans l'obscurité complice que se délivrent de si troublantes leçons : qu'enfants, jeunes gens et jeunes filles sont à la merci de voisinages inquiétants, imprévus ou délibérément choisis ; que le mal, enfin, se passe de maîtres ou qu'il suffit d'un tour de main pour l'enseigner à qui l'ignore, peut-on calculer la somme de ruines morales que représente un de ces spectacles d'où émanent comme des effluves de luxure ? »<sup>116</sup>*

Ces personnages, perçus par certains comme vicieux et sordides, ont ainsi généré une violence des écrits, comme on le perçoit à travers ce texte datant de 1921.

Journalistes, censeurs officiels, exploitants, mais aussi spectateurs qui boudent les films, ou sortent des salles en claquant les sièges, comme lors de la projection de *Fièvre* de Louis Delluc, sont les différents visages d'une société, qui accueille plus ou moins bien les œuvres cinématographiques en fonction de leurs transgressions des règles. Et c'est justement avec cette société que le réalisateur, confronté à la censure, doit composer, comme le souligne Laurence Bertrand Dorléac :

*« "Censure" désigne au moins deux choses. C'est la mesure prise par une autorité afin de condamner une forme de discours ou de représentation contraire aux règles établies. C'est aussi une instance de refoulement, d'auto-refoulement, d'une partie au moins de la vie psychique et intellectuelle dont chaque citoyen sait qu'elle ne serait pas acceptée par la société. Or, consciente ou inconsciente, cette censure ou autocensure régit plus souvent qu'on ne le pense l'attitude des artistes et des institutions artistiques. En théorie au moins, il ne faudra jamais laisser de côté cette acception du terme qui renvoie peut-être au principal, à cette activité permanente et très efficace, consciente ou inconsciente, de tout artiste ou de toute institution, afin de se conformer aux normes et à l'horizon d'attente du public, permettant, sinon d'être légitimés et légitimes, en tout cas compris, au moins en partie. Cette censure, cette autocensure permanente, c'est en quelque sorte le contrat tacite passé entre l'artiste ou l'institution avec son "milieu", plus généra-*

---

116. Louis Salabert, « Le film corrupteur », *Op. cit.*, pp. 8-9.

*lement avec sa société, afin qu'aucune instance officielle n'ait besoin d'intervenir en imposant à sa place une interdiction "publique". »<sup>117</sup>*

La définition de Laurence Bertrand Dorléac met en évidence le lien étroit entre l'œuvre artistique, son créateur et la société. Le film censuré porte en effet en lui les tabous d'une société au centre desquels tout ce qui touche à la femme et à la violence occupe une place de choix. La censure est ainsi une manière de rendre invisible ce qui est tabou. Mais en s'efforçant de cacher ce qui fait tabou, elle met sous les projecteurs le tabou lui-même.

Pour contourner la censure, la stratégie adoptée par les réalisateurs est l'autocensure, ou bien des procédés filmiques qui permettent de « cacher » l'irreprésentable. Le hors-champ et l'ellipse font partie des stratagèmes mobilisés pour filmer l'acte violent au féminin sans le montrer.

### **1.3.2. Le hors-champ, l'ellipse : au service de « l'invisibilité » de l'acte**

L'ellipse, le hors-champ, le cadrage, mais aussi d'autres procédés esthétiques sont souvent employés par les réalisateurs et les réalisatrices pour cacher l'acte violent commis par une femme. Quelle est la raison de cette « invisibilité » ? Est-elle inconsciente ou délibérée ? L'ellipse apparaît de manière récurrente dans les films de notre corpus. Elle est utilisée par exemple dans l'incipit de *La Dixième symphonie*. L'ouverture du film commence en effet sur une ellipse. Le meurtre a déjà été commis. Le premier plan montre Ève Dinant (Emmy Lynn) immobile, dos à la caméra, un bras cachant son visage, l'autre le long de son corps, l'arme dans la main. Cette position témoigne des remords de la criminelle. Elle détourne rapidement la tête vers le cadavre, les yeux écarquillés, paniqués. Un gros plan sur sa main montre ses doigts se tendre en lâchant l'arme encore fumante. Cette fumée atteste de la proximité temporelle du meurtre. « *Tu as tué ma sœur, misérable !* », crie Fred Ryce (Jean Toulout) à Ève Dinant. « *Pourquoi... oh ! pourquoi m'a-t-elle menacée de me tuer ? Je n'ai fait que me défendre...* », lui répond-elle. Les cartons, et surtout un plan sur la lettre de la sœur Vara destinée à son frère, renseignent le spectateur sur les événements qui ont eu lieu avant, évincés par l'ellipse. La lettre de Vara précise : « *Mon cher Fred, Ne t'inquiète pas. J'aurai aujourd'hui même une entrevue décisive avec Ève. Si elle persiste à vouloir te quitter, je la menacerai de dévoiler le caractère de vos relations. Craignant plus que tout le scandale, elle paiera cher mon silence* ».

Noceur, Fred Ryce profite de l'argent d'Ève sans lui témoigner d'amour, ni d'attention. Au contraire, il la brutalise. Cette brutalité de l'homme à l'égard de la femme apparaît dès l'incipit. La férocité masculine dans cette scène fait oublier, « cache » la violence

---

117. Laurence Bertrand Dorléac, « Art et censure », in Pascal Ory (dir.), *La Censure en France*, Paris, Complexe, 1997, p. 192.

féminine qui a causé la mort de Vara. Le spectateur n'a pas vu l'acte violent commis par Ève, mais il voit ceux du frère en colère : sa main qui tire les cheveux d'Ève pour la forcer à regarder les conséquences de son acte malheureux ; ses pensées (images mentales qui montrent sa main empoignant un oiseau, puis la rouvrant avec le même volatile dans la paume, mais mort). L'image de l'oiseau illustre parfaitement la situation d'Ève : un être pris au piège, entre les mains d'un homme qui la fait chanter : « *Soit, je ne dirai rien si tu consens à continuer notre vie* ».

L'ellipse est aussi utilisée pour filmer le suicide, acte violent commis non pas sur autrui, mais sur soi-même. Dans *Celles qui s'en font* (Germaine Dulac, 1930), la jeune femme abandonnée par son amant ère le long des quais parisiens. Accoudée au pont, la suicidaire regarde la Seine. Les plans sur l'eau indiquent l'issue tragique à laquelle pense la jeune femme désespérée. Elle descend lentement les marches de l'escalier conduisant à la mort. Au plan de la jeune femme en bas de l'escalier, au bord de l'eau, succède, en fondu enchaîné, un plan élargi du même lieu, sans présence humaine. Un simple changement de plan évoque le passage à l'acte. Ce qui est frappant, c'est l'extrême douceur avec laquelle Germaine Dulac filme le suicide. Le fondu enchaîné qui lie les deux plans de la fin et la lenteur des pas de la jeune femme qui descend les marches pour rejoindre l'eau participent à créer cette sensation de douceur.

Jean Epstein filme lui aussi le suicide, mais au masculin et hors champ. Dans *Six et demi, Onze* (Jean Epstein, 1927), Jean (Nino Constantini) se suicide par chagrin d'amour. Il dirige son pistolet en direction du miroir dans lequel il se regarde, et il tire sur son reflet. L'impact de la balle brise le miroir et semble atteindre son corps. Il regarde sa propre image, trouée. Puis, un contrechamp montre un gros plan de sa main qui tient l'arme, et se tourne très lentement à 180°, vers son ventre. Un autre plan rapproché permet de voir les épaules et le visage de Jean, qui tressaillent sous l'effet de l'impact. Seul l'acte violent dirigé contre le reflet est montré frontalement, celui dirigé contre le corps est caché.

Condamné par l'Église, le suicide reste tabou et n'est, en général, pas filmé de manière frontale dans les années 1920, et ce, quel que soit le sexe du personnage suicidaire. Cependant, dans *La Dixième symphonie*, Abel Gance filme de près le suicide de Fred Ryce, en choisissant un plan rapproché taille. Fred Ryce, regard caméra, se tire une balle dans le ventre. Son rire avant de tirer semble défier ceux qui le regardent, Ève Dinant et Claire Damor, mais aussi les spectateurs. Dans *Eldorado* (1921), Marcel L'Herbier n'utilise ni de l'ellipse, ni du hors-champ pour mettre en scène le suicide de Sibilla. Pauvre et incapable de subvenir aux besoins de son enfant malade, la jeune danseuse de cabaret préfère se donner la mort, après avoir confié son fils à un couple d'amoureux. Dans un long plan rapproché taille sur Sibilla, la caméra ne quitte pas le personnage de son objectif. Face à la caméra, la danseuse fait le signe de la croix, et lève les yeux aux ciel, comme pour demander pardon à Dieu du blasphème à venir. Elle sort très lentement de son corsage un poignard. Elle soulève le bras, et, dans un geste vif, plante le couteau dans sa poitrine.

Le regard de Sibilla ne fixe jamais l'objectif, mais la proximité de la caméra donne l'impression au spectateur d'être aux premières loges face à l'acte violent, sans filtre. Seule la main de Sibilla, plaquée contre l'arme, « cache » l'intrusion de la lame dans la chair. Le plan suivant montre la gorge ensanglantée de la jeune femme. La main qui commet l'acte fatal est celle aussi qui effectue le geste de la croix, et semble ainsi incarner, tout comme les yeux aux ciels de Sibilla, la présence du regard moralisateur de l'Église.

Le poignard est très souvent caché dans le corsage des femmes au cinéma. On le retrouve dans celui de Charlotte Corday dans *Napoléon*. Dans le film d'Abel Gance, les accessoires et éléments de décor sont utilisés pour « faire écran » à l'acte violent. L'ouverture de la deuxième partie de *Napoléon* débute par la séquence du meurtre de Marat par Charlotte Corday (Marguerite Gance). Le premier plan montre son éventail, ouvert, qui couvre pratiquement toute la surface du cadre. Puis, sa main le referme et permet au spectateur d'apercevoir au centre du cadre le couteau, qu'elle glisse dans son décolleté. Abel Gance semble s'être inspiré des représentations d'époque. En effet, les textes confirment que Charlotte Corday était représentée avec les objets mêmes que nous voyons dans le film, le couteau et l'éventail :

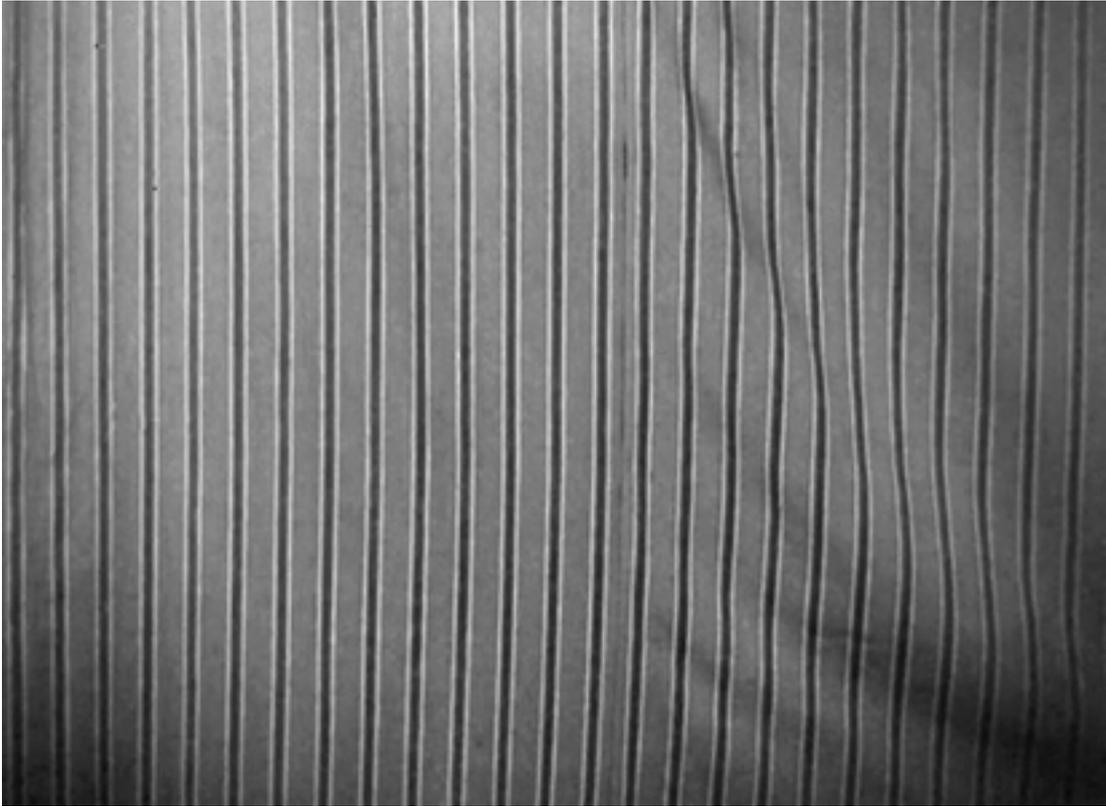
*« Dans un second article (n°309), Perlet revint sur l'admission de Hauer auprès de Charlotte, et ajouta : “Le peintre Hauer nous a chargé d'annoncer qu'on est occupé maintenant de la gravure de ce portrait; [...] Cette ennemie du peuple est représentée à mi-corps, en chapeau, tenant d'une main un couteau et de l'autre un éventail”. »<sup>118</sup>*

L'estampe dessinée d'après nature par Hauer, en 1793, gravée par Tassaert sous la direction d'Anselin, met en effet en évidence le couteau dans la main droite de Charlotte Corday, et l'éventail dans sa main gauche<sup>119</sup>.

Dans le film de Gance, un panoramique vertical ascendant laisse ensuite apparaître le visage de la jeune femme. Dans ce premier plan, l'objet criminel est dissimulé par les attributs de la beauté féminine. L'éventail et le décolleté camouflent le poignard. Les objets de coquetterie, liés à l'apparence, participent ainsi activement au complot meurtrier. Cette arme cachée semble déjà annoncer le meurtre hors champ, tout comme les plans rapprochés de Marat, personnage grimaçant, nerveux et effrayant, crachant son vin comme du sang. Une série de champs contre champs met en évidence les contrastes entre les deux personnages : la douceur chez la criminelle et la bestialité chez sa victime. Cette douceur angélique, propre à la comédienne, mais aussi construite par la mise en scène, laisse hors

118. Jean-Jacques Hauer, *Note sur l'Authenticité du portrait de Charlotte de Corday*, Paris, Imprimerie de Ch. Jouaust, 1861, p. 5.

119. Jean-Jacques Hauer, *Marie Anne Charlotte Corday*, gravée par Jean Joseph François Tassaert, in BNF Gallica [En ligne], Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8411927d> (consulté le 6 septembre 2017)



25. *Napoléon*, Abel Gance, 1927 (Acte II, 00:02:28)



26. *Chantage (Blackmail)*, Hitchcock, 1931, (00:32:51)

champ la monstruosité du crime. On ne voit à l'écran que la beauté et la douceur de Marguerite Gance, en oubliant presque qu'elle cache un poignard dans son décolleté.

L'apparence angélique du personnage est une autre manière de laisser hors champ l'horreur de son acte. Le spectateur, subjugué par la beauté du visage de Marguerite Gance, se retrouve dans un temps suspendu qui lui fait oublier l'histoire. Le spectateur observe la beauté de la comédienne et oublie la criminelle politique. Il y a ainsi plusieurs éléments qui font « écran » au crime : le décolleté camoufle le poignard, la douceur angélique de l'actrice oblitère un instant la trame de l'histoire, et enfin le rideau du décor fait véritablement office d'écran entre le spectateur et l'acte criminel. En effet, lorsque Marat congédie sa servante, il lui ordonne : « *Ferme le rideau ! Je ne veux pas être dérangé* ». Le rideau, qui occupe toute la surface du cadre, empêche ainsi le spectateur de voir le geste criminel de Charlotte Corday [Fig. 25]. Ce plan rideau constitue ainsi une véritable barrière opaque, comme dans *Chantage / Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1931), où les coups de couteau sont eux aussi donnés derrière un rideau, celui du lit [Fig. 26]. Ce procédé de camouflage du meurtre est pleinement assumé par le réalisateur. La présence non désirée de la servante semble d'ailleurs exprimer de manière détournée le refus de montrer le crime au spectateur, lui aussi condamné à rester derrière le rideau. Ce hors-champ fait écho aux œuvres de Paul Baudry (*L'Assassinat de Marat par Charlotte Corday*, 1860), Jean-Jacques Hauer (*La Mort de Marat*, 1794), Santiago Rebull (*La Mort de Marat*, 1875) Jean-Joseph Weerts (*L'Assassinat de Marat*, 1880). Toutes ces peintures ont en effet un point commun : elles ne montrent pas la main de Charlotte Corday poignardant Marat<sup>120</sup>. Elles décrivent l'instant d'après, où Charlotte Corday se trouve face au corps inerte du cadavre.

Dans *La Souriante Madame Beudet*, l'acte violent féminin est refoulé, donc irréprésentable. Il n'a pas lieu. En effet, Madame Beudet s'appuie sur deux éléments pour satisfaire son envie de meurtre à l'égard de son mari : le rêve et la parodie du suicide. Par le biais du rêve, elle imagine le tennisman de son journal illustré en train de malmener son époux tyrannique. Germaine Dulac utilise le ralenti et l'image en surimpression pour composer ses images mentales et marquer la différence entre le rêve et la réalité. Le beau tennisman, robuste, qui tient sa raquette comme une arme levée au-dessus de sa tête, avance au ralenti. Le corps de l'homme sert d'outil de substitution pour effectuer les gestes violents. Dans son rêve, Madame Beudet ne s'imagine pas elle-même commettre l'acte. Elle projette ses fantasmes criminels sur un homme. Lorsque le tennisman attrape Monsieur Beudet, l'image de ce dernier se dédouble : sa silhouette en surimpression, emportée par le tennisman, suggère le rêve ; celle, nette, où on le voit toujours assis à son bureau, montre la réalité. Les mouvements du tennisman sont lents, en opposition aux gestes rapides et brutes du mari, bien réel. Le plan sur le visage de Madame Beudet, la tête en arrière,

---

120. Charlotte Corday, révolutionnaire modérée, poignarde Marat chez lui le 13 juillet 1793.

en train de rire de son fantasme, la désigne comme commanditaire. L'immobilité de la jeune femme, dans l'inaction, plongée dans ses pensées, contraste avec les mouvements des silhouettes masculines, dans l'action. Ce statisme corporel traduit l'incapacité d'agir. Elle veut, elle souhaite, mais n'agit pas. Seules ses pensées sont coupables. L'acte violent est perpétré en rêve, par un homme, comme si, même en rêve, il n'était pas concevable qu'une femme lève la main sur son mari. Elle est ainsi l'auteure indirecte du rapt fantasmé de son époux encombrant.

La parodie du suicide est le second élément sur lequel Madame Beudet s'appuie pour commettre son crime de manière indirecte. Elle place des balles dans le revolver appartenant à son mari, avec lequel il lui fait régulièrement du chantage au suicide. Ce ne sera donc pas elle qui appuiera sur la détente, mais son époux. Là encore, le geste criminel est indirect, non assumé par la femme.

Germaine Dulac met en images les pensées meurtrières de l'épouse, mais aussi sa culpabilité et ses craintes du châtement (les inserts du tribunal). Les pensées meurtrières sont évoquées par le biais du livre qu'elle lit, qui lui donne l'idée de tuer son mari. Pour signifier le lien entre ses lectures et ses idées, Germaine Dulac utilise l'alternance de plans. Les plans rapprochés sur elle, tenant le livre dans ses mains, succèdent aux plans sur les objets. Le lit, le fauteuil, vides de la présence encombrante du mari, le bouquet de fleurs sur la table, entrent en résonance avec l'écrit : « *La mort des amants. Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères. Des divans comme des tombeaux. Et d'étranges fleurs sur des étagères* ». Et en jetant le livre par terre, c'est l'idée de meurtre que Madame Beudet tente de chasser de son esprit. Les objets sont ainsi utilisés pour illustrer les pensées condamnables. Le miroir est exploité également dans cette optique, pour mettre en relief les tourments qui assaillent le personnage. Germaine Dulac exploite deux angles de prise de vue : un plan rapproché de Madame Beudet, qui permet au spectateur de lire l'introspection dans son regard, et un plan d'ensemble qui montre la jeune femme face à son reflet dans le miroir. Ce dédoublement de l'image laisse percevoir les différentes facettes du personnage torturé face à ses projets de crime.

Dans ce film, Germaine Dulac décrit toutes les frustrations des femmes du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, poussées parfois au crime pour échapper à un mariage non désiré. Les pensées meurtrières refoulées de Madame Beudet et les balles placées dans le revolver révèlent toute la difficulté pour cette femme de passer à l'acte. L'idée de meurtre provoque des déchirements intérieurs que Germaine Dulac a su magistralement décrire, tout comme Dimitri Kirsanoff, qui a mis en images les pensées infanticides de sa protagoniste dans *Ménilmontant* (1926). Le refus d'envisager le meurtre chez le personnage féminin dans *La Souriante Madame Beudet* et *Ménilmontant* renvoie à la difficulté de montrer à laquelle est confronté le cinéma.

L'infanticide relève néanmoins, bien plus que n'importe quel autre acte violent, de l'infilmable.



27. *The Kid*, Charlie Chaplin, 1921 (00:06:20 et 00:06:26)

### 1.3.3. L'infanticide : l'acte violent « infilmable »

L'infanticide est « invisible » dans le cinéma muet. Une image de femme, et a fortiori d'une mère, qui porte atteinte à la vie d'un enfant est intolérable, impensable, alors qu'un homme peut commettre une telle monstruosité. Dans *La Grève* (Eisenstein, 1925), un représentant de l'ordre jette un petit garçon du haut d'une cour d'immeuble. Dans *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925), un enfant est tué par un soldat de la garde impériale sur les marches d'Odessa. Et *M. le Maudit* est un tueur en série qui s'en prend aux fillettes, dont Elsie. Aucun personnage féminin dans le cinéma muet ne commet de tels actes criminels. Néanmoins, des films évoquent l'infanticide de manière sous-jacente, à travers des figures de mères confrontées à la pauvreté, qui abandonnent leur bébé dans la rue (*The Kid* de Charlie Chaplin, 1921), le confient à une prostituée (*Ménilmontant*).

L'abandon dans la rue est un acte violent et il est filmé comme tel par Chaplin, dans *The Kid*, à travers un plan d'ensemble qui met en évidence la place qu'occupe, dans le cadre, le bébé abandonné par terre. Posé à même le sol, au milieu des poubelles, le bébé est emmaillotté dans des chiffons sales. Sa place dans le décor, parmi les déchets urbains, ne laisse aucune équivoque sur le sort de cet enfant. La composition de ce plan illustre précisément la misère sociale de l'environnement [Fig. 27]. Le cadre est bouché par des diagonales et des verticales formées par les briques du mur, mais aussi les structures métalliques et en bois du bâtiment à l'arrière-plan. La composition ne laisse aucune échappatoire à l'œil. Aucun espace vide, aucun bout de ciel n'est apparent. Tout ramène notre regard au sol, vers la terre, la ferraille, les déchets. Au premier plan, une ligne de démarcation horizontale, composée de poubelles et de détritiques, obstrue d'ailleurs toute sortie du cadre et se termine sur le bébé-déchet en bas à droite. L'abandon n'est pas complètement assumé par la mère dans le film de Charlie Chaplin. Non seulement la mère se repent, et tente de retrouver sa progéniture, mais en plus ce n'est pas elle, mais les voleurs de voiture qui abandonnent le nourrisson dans la rue. La mère (Edna Purviance) laisse en effet son enfant dans une automobile, et ce sont des cambrioleurs qui se chargent de déposer le petit être encombrant par terre, aux pieds des poubelles. La mise en scène traduit ainsi cette incapacité d'assumer pleinement à l'image un acte horrible. Enfin, l'abandon dans la rue ne conduit pas à la mort de l'enfant dans *The Kid*, puisqu'il est recueilli par Charlot. Néanmoins, celle-ci est l'issue tragique dans la plupart des affaires judiciaires présentes dans les archives, qu'évoque Annick Tillier : « *Le petit cadavre est enterré à la hâte dans le jardin, jeté à la rivière, abandonné dans un champ, voire livré en pâture aux animaux* »<sup>121</sup>.

Dans *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, émigré russe qui fait toute sa carrière de cinéaste en France, filme de manière plus frontale les pensées de la mère, qui songe à

121. Annick Tillier, « L'infanticide. La mauvaise mère », in Claude Gauvard (dir.), *Présumées coupables. Les grands procès faits aux femmes*, Paris, Archives nationales/L'Iconoclaste, 2016, p. 181.



28. *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, 1926 (00:24:24 – 00:27:43)

l'infanticide. Dans ce film sans aucun intertitre, les pensées et émotions se dégagent uniquement par le biais des images. « *Le sous-titre, c'est la bête noire du film, s'exclame le réalisateur en 1929. On n'explique pas par des mots une symphonie. Un film doit être compréhensible en lui-même* »<sup>122</sup>. Le cinéaste s'attache ainsi à décrire dans sa « *symphonie* » dramatique, toute la détresse d'une mère réduite, à cause de la misère, à des pensées macabres. Une séquence de 7 minutes 14 secondes déroule les errements à la fois géographiques et psychologiques de la protagoniste (Nadia Sibirskaïa). Caméra à l'épaule, le réalisateur suit de près la jeune femme, ses lents déplacements au bord de la Seine. Les soubresauts et les mouvements de l'appareil font échos à la marche hésitante et fragile de la mère désemparée, qui porte à bouts de bras son enfant, dont elle ne sait que faire à la sortie de la maternité. Les gros plans sur son visage laissent paraître son désarroi. Les panoramiques désorientés sur l'eau, tantôt portés vers la droite, tantôt vers la gauche, traduisent l'indécision de la jeune femme. L'alternance des plans subjectifs et objectifs reflète les associations d'idées : son esprit vagabonde entre la rue, le fleuve, son enfant, l'eau, l'idée de mort qui la hante [Fig. 28]. Kirsanoff nous fait sentir la solitude de cette femme à travers les plans de la ville en surimpression sur son visage. L'effervescence de la ville, grouillante de voitures et de passants, appuyée par des whip pans latéraux, devient violence pour sa silhouette fébrile qui avance dans la lenteur, à contrecourant de la vie qui l'entoure. Elle est seule face à elle-même et face aux pensées mortifères qui l'habitent. Le vent dans ses cheveux, la pluie sur les pavés, la buée qui sort de sa bouche, sa main qu'elle glisse sous son manteau, le pain posé sur un banc par un clochard font ressentir au spectateur le froid, l'humidité, la faim subis par cette femme démunie. Les images mentales du salon avec un feu de bois, une table dressée, un robinet d'eau, reflètent les envies de confort de la jeune femme. Elle rêve d'un logis où elle pourrait se réchauffer, alors qu'elle a froid et faim [Fig. 29]. Kirsanoff décrit précisément l'environnement hostile auquel son personnage est confronté pour expliquer pourquoi l'infanticide traverse son esprit. Le montage révèle ainsi les pensées mortifères de cette femme désespérée, et le grain sensible de l'image embrumée en exprime les raisons. Mais la jeune femme ne passe pas à l'acte. L'infanticide n'a pas lieu grâce au geste de solidarité du clochard qui lui fait don d'un bout de pain. Et finalement, la mère retrouve sa sœur, une prostituée, qui veillera sur elle et sur l'enfant. Ce film illustre de manière poétique la complexité du passage à l'acte et la nécessité de ne pas juger sans tenter de comprendre.

L'infanticide est bien évidemment un acte horrible, et décrit comme tel. En effet, avec le développement de la presse populaire illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle, les images d'infanticides qui circulent dans les journaux, sont souvent caricaturales et sévères à l'égard des criminelles, comme le démontre la représentation d'Annie Souhin, qui a tué ses cinq enfants

---

122. Marcel Lapiere, « Opinions de cinéastes. Dimitri Kirsanoff », in *Cinéa pour tous*, n°127, Paris, 15 février 1929, p. 12.



29. *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, 1926 (00:27:46 - 00:31:39)

(1889). La mère infanticide a un visage grimaçant, ses bras robustes s'acharnent sur le cou de son petit, sous les yeux effrayés des frères et sœurs. À l'arrivée du cinématographe en 1895, montrer de telles images à l'écran reste plus délicat. Dans les films qui l'évoquent (plus qu'ils ne le montrent d'ailleurs), l'infanticide est un acte commis dans un contexte de grande misère sociale. Il est perçu comme le plus horrible des crimes mais il n'est pas pour autant l'expression de la cruauté chez leur auteure, bien au contraire. *Ménilmontant* et *The Kid* illustrent que toutes les infanticides ne sont pas des Médée<sup>123</sup>. En effet, l'infanticide est souvent commis par des mères désespérées, qui se retrouvent acculées au pire par la pauvreté. Certaines, souvent des servantes, ont même été engrossées malgré elles, violées, abusées par leur maître. L'infanticide est donc, le plus souvent, non pas l'œuvre de femmes cruelles, mais au contraire de femmes fragiles, particulièrement affaiblies socialement et psychologiquement, incapables de faire face à leur maternité dans une situation sociale misérable. Frédéric Chauvaud et Annie Duprat constatent en effet que :

*« Les infanticides sont toujours très nombreux, comme on peut l'observer dans les archives des tribunaux par exemple, à cause de la grande pauvreté des jeunes mères qui laissent des lettres déchirantes, témoignant de leur désespoir de devoir abandonner leurs enfants à la charité publique ; ces drames sont quasiment banals, ou du moins considérés comme tels par une société qui ne s'y attarde guère. »*<sup>124</sup>

Les journaux de l'époque rendent compte des avis divergents prononcés à l'occasion du procès de l'affaire Souhin et des efforts fournis par l'avocat, Maître Argyriadès, pour que la misère sociale soit prise en compte par les jurés pour atténuer la peine encourue par la criminelle. Dans *Le Figaro*, on peut lire :

*« Me Argyriadès s'étonne que le ministère public trouve la misère de la femme Souhin relativement supportable. "Veut-il donc, suivant le mot de Swift, que les parents en soient réduits à manger leurs enfants comme des cochons de lait ?" Jamais le dénuement des classes ouvrières n'a été plus horrible. »*<sup>125</sup>

Finalement, Annie Souhin a été reconnue coupable de l'assassinat de ses cinq enfants, mais a pu bénéficier des circonstances atténuantes. Elle n'a pas encouru la peine de mort, mais les travaux forcés à perpétuité. La misère d'une Annie Souhin se retrouve dans les films de Kirsanoff et de Chaplin.

---

123. Répudiée par Jason, Médée, personnage de la mythologie grecque, tue les enfants qu'elle a eus avec lui et empoisonne sa rivale Créuse.

124. Frédéric Chauvaud et Annie Duprat, « Mauvaises mères », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables*, *Op. cit.*, p. 67.

125. Albert Bataille, « Cour d'Assises de la Haute-Vienne : Une mère qui assassine ses cinq enfants. Verdict », in *Le Figaro*, n°226, Paris, mercredi 14 août 1889, p. 5.



30. *The Kid*, Charlie Chaplin, 1921 (00:02:37 – 00:02:50)

*Ménilmontant* et *The Kid* illustrent que l'infanticide est aussi très souvent l'expression d'un mal-être sévère, d'une souffrance affective. L'abandon du père est suggéré dans les deux films. Dans *The Kid*, la photo de la femme aimée tombe symboliquement dans la cheminée. L'homme la ramasse, l'observe, puis la jette à nouveau dans les flammes sans témoigner d'émotion particulière, comme le confirme le plan où, indifférent au sort de la photo, il allume sa pipe avec le feu [Fig. 30]. Dans *Ménilmontant*, l'abandon est mis en scène par un fondu enchaîné. Dans le parc, l'homme assis sur un banc se lève et s'en va, alors que la mère à l'enfant vient s'y asseoir. Le croisement des corps en fondu enchaîné autour de ce banc suggère la séparation du couple [Fig. 31]. L'infanticide est en effet souvent une mère isolée, confrontée à une certaine fragilité psychologique, qui s'ajoute à la détresse économique, comme le confirme Annick Tillier :

*« Drame de la solitude et de la honte, l'infanticide concerne en effet des enfants conçus dans le secret. Leur naissance vient signifier aux yeux du monde la faute d'une mère au statut social souvent précaire, dans une société traditionnelle où, pour les classes populaires, la réputation constitue la seule richesse [...] Fragilisées par leur isolement, échappant au regard souvent vigilant de leur famille, elles se sont laissé séduire par un homme du voisinage, par un autre domestique, un soldat ou un ouvrier de passage... quand ce n'est par leur maître. Les relations amoureuses ainsi nouées, parfois sous la contrainte, sont clandestines et les rencontres furtives. »<sup>126</sup>*

L'étude des procès d'infanticide a permis à l'historienne de dégager les profils de ces criminelles. Leur moyenne d'âge est d'environ 25 ans. Elles sont majoritairement célibataires, de condition modeste, exerçant des métiers peu rémunérateurs (domestiques, journalières, lingères, etc.), et, pour la plupart, ne savent ni lire ni écrire (pour les affaires qui précèdent les années 1860)<sup>127</sup>. Le personnage de la mère campé par Nadia Sibirskaïa dans *Ménilmontant* et celui interprété par Edna Purviance dans *The Kid* correspondent au profil de l'infanticide décrit par Annick Tillier. À la différence près que dans *Ménilmontant*, la condition sociale de la jeune femme semble être plus défavorable. Un détail confirme cette hypothèse : l'absence de chapeau. Or, cet élément de coiffure est un signe de distinction sociale au cours de la période qui nous occupe. Michelle Perrot explique en effet :

---

126. Annick Tillier, « L'Infanticide. La mauvaise mère », in Claude Gauvard (dir.), *Présumées coupables. Les grands procès faits aux femmes*, *Op. cit.*, pp. 156-157.

127. *Ibid.*, p. 156.



31. *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, 1926 (00:27:46 – 00:28:16)

« *Au XIX<sup>e</sup> siècle, une femme “comme il faut” se couvre la tête : une femme en cheveux est populaire, voire vulgaire ; sur les marchés, on distingue les bourgeoises en chapeau, qui font leurs courses, des marchandes souvent nu-tête.* »<sup>128</sup>

La mère est coiffée d'un chapeau dans *The Kid*, alors qu'elle est tête nue dans *Ménil-montant*. L'une met son enfant dans une voiture bourgeoise, l'autre songe à la noyade de son bébé dans la Seine. Ces détails illustrent les distinctions sociales.

Chaplin et Kirsanoff décrivent des profils de femmes différents, et traduisent, avec leur sensibilité artistique propre, le mal-être de leur personnage face à la naissance de leur bébé encombrant. En effet, la manière dont les réalisateurs présentent le sujet de l'infanticide est similaire mais leur traitement esthétique diffère. Kirsanoff et Chaplin utilisent tous deux l'image de la maternité pour camper la situation. Ils filment la sortie du bâtiment médicalisé (hôpital de charité chez l'un, maternité chez l'autre), la mère avec le nouveau-né dans les bras. Même si ces images sont similaires, leur forme esthétique varie d'un cinéaste à l'autre. En effet, contrairement à Kirsanoff, Chaplin n'utilise pas les mouvements de caméra pour traduire les états d'âme de son personnage. Sa caméra reste immobile. Il filme en plans fixes la jeune femme (Edna Purviane), dont le sentiment d'être « perdue » transparait à travers ses mouvements de tête, vers la droite, vers la gauche, puis vers la droite à nouveau. Admirateur d'Eisenstein et de son montage des attractions, Charlie Chaplin utilise la technique du réalisateur soviétique pour exprimer, par l'insert du Christ portant sa croix, et l'association d'images, le calvaire de la jeune mère. Dimitri Kirsanoff, quant à lui, emploie la surimpression, dans la lignée de Germaine Dulac, pour qui « *la surimpression, c'est la pensée, la vie intérieure...* »<sup>129</sup>.

L'infanticide, favorisé par un environnement social difficile, est ainsi l'expression d'une souffrance morale que le cinéma, écartant toute image de l'acte horrible, rend seule visible.

Les portraits de femmes, portés ou non à l'écran en fonction du degré de violence de leur acte, décrivent ainsi des profils variés. Les raisons qui poussent à la violence sont innombrables et présentent des situations complexes qui entrent difficilement dans une catégorie. Les frontières entre les catégories d'auteurs d'actes violents ne sont pas étanches, comme le démontrent les personnages de Cléopâtre et Antinéa, à la fois femmes de pouvoir et femmes fatales. Cette pluralité de personnages violents au cinéma offre des visages et des physionomies hétérogènes, et la visibilité de l'acte criminel à l'écran est intimement liée aux tabous sociaux (infanticide, inceste, suicide). Les vamps et les méchantes belles-mères sont visibles à l'écran car elles ne relèvent pas du tabou social. À l'inverse les sexualités déviantes, le suicide, l'infanticide sont cachés, voire invisibles à l'écran, car tabous.

128. Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006, p. 74.

129. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Editions Paris Expérimental, collection « Classiques de l'Avant-garde », 1994, p. 37.

Les infanticides, les mauvaises mères, les marâtres, les suicidaires, les épouses tueuses de maris, les femmes de pouvoir, les femmes fatales au cinéma ont néanmoins un point commun : toutes habitent un corps féminin, support de l'acte violent. Le corps est au cœur même de la mise en scène de la violence féminine.

## 2. Au cœur d'une esthétique qui bouleverse l'image du « sexe faible » : le corps filmé comme une arme

La gifle, la main qui tire les cheveux de la rivale, le couteau planté dans la poitrine d'autrui, le revolver pointé sur la cible constituent des actes dont la violence s'exprime par le truchement du corps. Le corps, support de l'acte, effectue les gestes, les mouvements violents, tout comme le visage exprime la colère, la méchanceté à travers des mimiques faciales agressives. Au cinéma, l'acte violent au féminin ne peut se passer du corps de la femme. Or, même si ce postulat paraît être une évidence, l'association « corps de la femme »/« acte violent » ne l'est pas. Le corps de la femme est plus aisément associé au « sexe faible », qu'à la notion de puissance et de violence.

Le cinéma utilise les corps, et, au-delà du jeu, c'est l'être humain lui-même qui est enregistré par la caméra. D'interprète, l'acteur devient image, comme le souligne Vincent Amiel :

*« Ils étaient interprètes, ils se retrouvent médiatisés par l'écran. D'artifices intermédiaires, ils deviennent matière première [...] L'acteur se fabrique un corps, comme nous nous fabriquons chacun un corps, et c'est dans ce sens-là, je crois, qu'il faut comprendre aussi qu'il se fabrique un personnage. »<sup>130</sup>*

L'image de Marilyn Monroe revisitée par Andy Warhol prouve en effet que l'actrice « se fabrique un corps » jusqu'à se perdre, comme la star hollywoodienne, dans sa propre image de femme fatale. Et finalement, pour poursuivre la réflexion de Vincent Amiel sur ce point, on pourrait ajouter que cette manière de concevoir l'acteur de cinéma met sur un plan d'égalité l'acteur et l'actrice. Tous deux (« ceux et celles »), dont l'image est enregistrée sur la pellicule, constituent la matière première du cinéma. Composé de deux yeux, deux oreilles, d'une bouche, d'un nez, de deux bras, le corps du comédien et de la comédienne est aussi et avant tout celui d'un être humain, fait de chair, d'os et de sang.

La physionomie, mais aussi les gestes, les mouvements corporels, associés ou non à l'usage de l'arme, sont au cœur de l'esthétique de la violence au cinéma, qui, pour la femme, bouleverse l'image de « sexe faible » à laquelle elle est trop souvent associée. Ainsi, le corps même de l'actrice devient en soi une arme lorsqu'il use de ses attributs physiologiques au service de la violence.

---

130. Vincent Amiel, « L'objet premier du cinéma », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani, *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 9.



32



33



34



35

32: Catherine Hessling. 33: Germaine Dermoz. 34: Brigitte Helme. 35: Marie Glory.

## 2.1. Le corps est l'arme

La comédienne met son propre corps au service de son personnage. « Pour l'acteur, l'instrument est inséparable de l'instrumentiste. Il joue de son corps et de sa voix »<sup>131</sup>, affirme d'ailleurs André Villiers. Les actes violents accomplis par la comédienne sont en effet liés directement aux membres (main, bras, dents) et à la gestuelle du corps, comme la gifle, la morsure. D'autres s'appuient sur un outil (l'arme), pour matérialiser la violence. Les parties du corps mobilisées dans le jeu sont semblables, mais, les physionomies sont différentes d'un acteur à l'autre, d'une actrice à l'autre, et, comme l'explique André Villiers, elles incitent le réalisateur à confier à ses comédiens « *l'interprétation de personnages appropriés à leur apparence* »<sup>132</sup>.

Ainsi, la beauté du corps des femmes fatales est mise en évidence par les réalisateurs pour dévoiler leurs stratagèmes manipulateurs. À l'inverse, le physique disgracieux et robuste de Madame Lepic (Charlotte Barbier-Krauss), dans *Poil de carotte*, est à l'image des mauvais traitements qu'elle inflige à son fils. La beauté peut être utilisée comme appât, la laideur, comme vecteur de monstruosité.

### 2.1.1. La laideur : le corps vecteur de monstruosité

Catherine Hessling, Marie Glory, Brigitte Helme, Marie Epstein sont de belles actrices, et en cela, elles correspondent au modèle idéal de la femme, véhiculé à travers la peinture, les magazines, et depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le cinéma [Fig. 32 à 35]. Lorsque l'on parcourt les revues des années 1920 et 1930, comme *Cinéa*, *Cinéa pour tous*, *Cinémagazine* et *La Revue du cinéma*, on observe que l'exigence de beauté dépasse largement le cadre de l'écran. Ces journaux regorgent de photographies de stars françaises mais aussi américaines, suédoises, soviétiques, aussi belles les unes que les autres. Les photographies des comédiens circulent également dans ces revues, mais en moins grand nombre. Pour Jacqueline Nacache, la beauté physique est aliénante pour la comédienne, alors qu'elle ne l'est pas pour son homologue masculin :

*« Le film trouve difficile de ne pas filmer la beauté humaine. Il est vrai qu'il n'a jamais renoncé à l'idée romantique d'une esthétique du laid, qui lui offre de plus grandes ressources plastiques : d'Emil Jannings à Peter Lorre, de Michel Simon à Edward G. Robinson, l'histoire des films est ponctuée de comédiens doués d'une photogénie laideur. Mais les femmes y ont peu droit, les stars encore moins, et la laideur, quand elle existe, est toujours compensé par un élément de beauté. »*<sup>133</sup>

131. André Villiers, *L'Art du comédien*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1968, p. 23.

132. *Ibid.*, p. 23.

133. Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, collection « Nathan cinéma », 2003, p. 48.



36. Jeanne Weber,  
l'Ogresse de la Goutte d'Or



37. *La Marâtre*,  
Alice Guy, 1908



38. *Poil de Carotte*,  
Julien Duvivier, 1924

Si les réalisateurs s'appuient sur la « *photogénique laideur* » masculine, qu'évoque Jacqueline Nacache, pour composer des personnages aux corps monstrueux comme le comte Orlok (*Nosferatu*, Murnau, 1922), le docteur Mabuse (*Docteur Mabuse le joueur*, Fritz Lang, 1922) ou M. le Maudit, nous tenterons de voir comment ils procèdent pour composer une « *photogénique laideur* » féminine, vecteur de violence.

Dans *La Marâtre*, *Les Misérables* et *Poil de Carotte*, les comédiennes présentent des caractéristiques physiques similaires : fortes statures, femmes « masculines » (présence de la moustache sur les lèvres de Charlotte Barbier-Krauss, qui interprète Madame Lepic dans *Poil de carotte*), visages anguleux au menton proéminent, épaules carrées, sourcils épais, traits disgracieux. Elles portent également une même robe sombre, sans motif, à l'image de la rudesse de leur caractère. La forte stature, et les moustaches de Madame Lepic, le double menton de Madame Thénardier évoquent la physiologie masculine. Il est d'ailleurs frappant de constater que la physiologie des marâtres et mauvaises mères, particulièrement dans les films d'Alice Guy-Blaché et de Julien Duvivier, rappelle celle de Jeanne Weber, l'Ogresse de la Goutte d'or, qui a défrayé la chronique en 1906-1907 [Fig. 36 à 38]. Son image a beaucoup circulé dans les journaux de l'époque et a très certainement hanté les esprits.

« *C'est un personnage mystérieux et fatal que cette femme Jeanne Weber dont le procès, au mois de janvier 1906, eut un si grand retentissement. On l'accusait d'avoir, dans l'espace de trois semaines, assassiné trois enfants, ses nièces : Georgette âgée de dix-huit mois ; Suzanne, trois ans ; Germaine, sept mois. [...] On avait remarqué que les enfants laissés seuls avec Jeanne Weber succombaient à une sorte d'étouffement convulsif et qu'ils portaient certaines traces bizarres autour du cou* »<sup>134</sup>, lit-on dans *Le Petit journal* du 19 mai 1907.

Elle est décrite par les journaux comme un « *monstre femelle* », une « *Ogresse* », une « *mégère insatiable* »<sup>135</sup>, une « *horrible mégère* », un « *vampire* »<sup>136</sup>. Ces termes dépeignent ainsi toute la laideur physique et morale de la criminelle, que reflètent aussi les illustrations. Pour Claudine Sagaert, ces surnoms divers trahissent également le regard accusateur porté sur ces femmes à la physiologie masculine<sup>137</sup>. La plupart des journalistes et illustrateurs ont dépeint la criminelle en exagérant ses traits d'une façon qui reflétaient davantage leur propre horreur face aux actes horribles commis par une femme, que

134. « L'ogresse Jeanne Weber, Crime ou fatalité? », in *Le Petit journal* du 19 mai 1907. Source : Gallica/BNF.

135. Henri Pascal, « Les crimes contre l'enfance : l'ogresse Jeanne Weber, sa vie, les exploits d'une détraquée, neuf victimes à Paris, Chateauroux, Commercy... », Paris, Henri Pascal Editions, 1909. Source : Gallica/BNF.

136. Léon Hayard, « L'ogresse du Pré-Maudit : 7 enfants étranglés et étouffés par l'horrible mégère Jeanne Weber », Paris, Léon Hayard Editeur, 1908. Source : Gallica/BNF.

137. Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p. 88.



39. *Intolérance*, Griffith, 1916 (00:11:04)



40. *La Reine Margot*,  
Henri Desfontaines, 1914



41. *Catherine de Médicis*, Corneille de Lyon, 1536.  
Huile sur bois - 16,5 × 15,2 cm.  
Derrich E. Witty, c/o National Trust Collection, UK.

ses caractéristiques physiques réelles. Marc Bloch met ainsi en garde les historiens sur les déformations possibles des témoignages :

*« Il est enfin, une forme, plus insidieuse, de la tromperie. Au lieu de la contre-vérité brutale, [...] c'est le sournois remaniement : interpolations dans des chartes authentiques ; dans la narration, broderies, sur un fond grossièrement véridique, de détails inventés. (On interpole, généralement, par intérêt. On brode, souvent, pour orner). »<sup>138</sup>*

Parmi les images cinématographiques de mères terribles, aux traits disgracieux et à la forte stature, on peut citer également Catherine de Médicis, la reine mère, femme de pouvoir. Dans *Intolérance* (Griffith, 1916), par exemple, Catherine de Médicis, affiche un corps robuste et carré. Dans la séquence où elle force Charles IX à signer le document qui déclenchera les massacres de la Saint-Barthélemy, un plan illustre l'ascendant de la reine mère sur son fils [Fig. 39]. Elle est debout, Charles IX est assis, comme paralysé et pris au piège dans son fauteuil. La proximité des corps, qui se touchent, semble trahir le caractère intrusif de la mère. Charles IX est de trois quarts dos par rapport à elle, dans une position fermée, défensive, alors que le corps et le visage de Catherine de Médicis sont tournés vers lui. Dans ce film, comme dans *La Reine Margot* (Henri Desfontaines, 1914), la reine mère porte une robe austère couleur de deuil, une collerette, de larges épaulettes, une parure sur les cheveux. Son image à l'écran rappelle les portraits peints qui ont circulé à travers les époques, et notamment l'huile sur bois réalisée par Corneille de Lyon en 1536 [Fig. 39 à 41]. Une même sévérité du regard transparaît dans la peinture et dans ces films.

Les cinéastes, comme les romanciers se sont emparés de cette figure de femme castratrice avide de pouvoir. Sa laideur morale et physique est présente dans la littérature, chez Balzac, Dumas, Mérimée, mais se retrouve aussi dans les écrits des historiens, comme l'indique Ivan Cloulas :

*« Cette tradition littéraire est encore présente chez l'historien Philippe Erlanger: "Courte, ronde, très grosse, elle a les yeux proéminents, le teint blême, la mâchoire carnassière, les pieds et les mains admirables. Son regard peut inspirer la terreur, son sourire dégage une extraordinaire séduction... C'est vêtue d'un deuil immuable qu'elle a fixé son image aux yeux du monde et de la postérité... Telle est en 1571 cette princesse de la Renaissance, infectée de sorcellerie, grande souveraine et mère abusive, généreuse et tyrannique, éprise de paix et pourtant habile à ourdir des machinations surprenantes". Les évocations romancées de*

---

138. Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, Paris, Armand-Colin, 1993, p. 131.



42. *Napoléon*, Abel Gance, 1927 (00:35:50 – 00:39:29)

*Catherine correspondent assez exactement au fonds de culture commun à tous les Français. »*<sup>139</sup>

Le physique disgracieux des corps féminins inspire de l'effroi et fait écho à celui des « méchantes » « laides », ou « vieilles » des contes (« Cendrillon », « La Belle au bois dormant », etc.), des romans (*La cousine Bette* de Balzac, *Poil de carotte* de Jules Renard, etc.). À l'écran, la marâtre, la mauvaise mère et la femme castratrice portent les attributs de la laideur, à l'image de la monstruosité de leurs actes. Et, en cela, on peut dire que les comédiennes qui campent ce type de rôle s'émancipent du « long esclavage » qu'évoque Jacqueline Nacache à propos du diktat de la beauté auquel elles sont assujetties au cinéma<sup>140</sup>.

La particularité de ces corps de personnages féminins est néanmoins la masculinité de leur physionomie. La laideur des femmes au cinéma est-elle nécessairement liée au masculin, ou peut-elle être pleinement féminine ? Dans *Napoléon*, on retrouve une certaine masculinité dans les traits disgracieux des femmes révolutionnaires. Abel Gance use du gros plan pour mettre en évidence chez la femme en révolte (mais aussi chez l'homme) un œil borgne, une bouche grande ouverte, des visages grimaçants [Fig. 42]. Le visage de la révolutionnaire chez Gance a un aspect « bestial », comme celui de son homologue masculin. Les plans d'hommes et de femmes alternent à l'écran de manière égale et montrent une brutalité des mimiques faciales similaire chez les deux sexes. Une bouche ouverte de femme, filmée en gros plan, semble exprimer à l'écran la violence du son qui en sort, et faire écho aux « cris de fureur », « clameurs forcenées », « vociférations atroces », « glapissements », « aboyements » que Dominique Godineau a relevés dans les archives<sup>141</sup>. L'historienne souligne d'ailleurs que, derrière la violence de langage à l'encontre des femmes révolutionnaires, se révélait la crainte des hommes de voir leurs homologues de sexe opposé occuper elles aussi une place sur la scène politique. Mettre en avant leur hystérie était ainsi une manière, pour les hommes, seuls auteurs des documents officiels, de les décrédibiliser et justifier leur éviction de la politique (et notamment la fermeture des clubs féminins à l'époque)<sup>142</sup>. Cette esthétique de la laideur dans le film de Gance rappelle, d'une certaine façon, cette peur masculine du danger que représente la femme en révolte. Ce sentiment d'être face à une situation « grotesque », est d'ailleurs très bien mis en scène dans *Metropolis* (Fritz Lang, 1926).

Dans ce film, l'androïde qui encourage les hommes à la révolte, semble matérialiser la distorsion que constitue l'intrusion de la femme dans un monde d'hommes. Il s'agit du *Maschinenmensch* (être humain-machine), campé par Brigitte Helme. Ce corps-robot

139. Ivan Cloulas, *Catherine de Médicis*, Paris, Fayard, 1979, p. 16.

140. Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, *Op. cit.*, p. 48.

141. Dominique Godineau, « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine », in Cécile Dauphin et Arlette Farge (dir.), *De la violence des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 41.

142. *Ibid.*, pp. 42-46.



43. *Metropolis*, Fritz Lang, 1926 (00:36:58 et 00:38:28)

doté des attributs de la féminité (poitrine, hanches rondes...), qui envoûte les ouvriers exploités de la ville basse, est monstrueux [Fig. 43]. La monstruosité réside d'une part dans le parallèle qui est fait entre, au premier plan, son fondateur – un fou visiblement, comme semblent l'indiquer ses cheveux ébouriffés et ses doigts crochus –, et derrière lui, sa créature, dont l'apparence glaçante paraît dissimuler une folie à l'image de celle du savant. Elle se retrouve d'autre part dans la perfection technique de ce corps-machine, capable de manipuler les esprits. Cette perfection technique diégétique fait écho à celle, extradiégétique, du robot créé pour le film par Walter Schulze-Mittendorff<sup>143</sup>. La Cinéma-thèque française explique en effet que :

*« L'artiste a utilisé un mannequin de vitrine comme support de base dans lequel il a sculpté la forme en sciant et en retravaillant certaines parties à la pâte de bois. Il l'a ensuite recouvert de "plaques d'un matériau relativement souple (certainement du carton) fixées par clouage ou collage. Puis, des languettes, de petits cubes et boules de bois ont été appliqués, ainsi que des éléments métalliques : plaque découpée pour la cage thoracique et petits ressorts". Pour finir, il a recouvert l'ensemble d'une peinture couleur argent. [...] Le robot du film n'était pas un automate, mais l'actrice Brigitte Helme, qui revêtait un costume composé de morceaux rigides qu'elle enfilait comme les parties d'une armure. »<sup>144</sup>*

Par le biais du robot, le réalisateur établit ainsi un parallèle entre les prouesses techniques de la machine et les avancées sociales. Cette rigidité des vêtements portés par la comédienne donne à son corps un aspect d'automate. Ses gestes et sa démarche sont en effet saccadés. Lorsqu'elle tourne la tête tantôt à droite, tantôt à gauche, pour s'adresser à son public qui occupe tout l'espace, ses mouvements de cou sont mécaniques. Ses yeux globuleux, soulignés de traits de crayon noir fortement marqués, obscurcissent son regard, le rendent menaçant. Tout comme les révolutionnaires de Gance, la femme androïde affiche des regards foudroyants, des yeux exorbités, qui la rendent laide. Si l'androïde de *Metropolis* a bien les traits de la féminité (poitrine, hanches), qui lui permettent de se dissocier de cette image de la femme laide « masculinisée », elle reste néanmoins une femme-robot, non humaine, et donc, non « pleinement femme ». Dans la séquence où elle s'adresse aux ouvriers pour les inciter au soulèvement, le cadrage met en évidence des bougies allumées et de nombreuses croix dans le décor, aussi hautes qu'elle. La présence

143. Une copie de ce robot, réalisée en 1970 par l'auteur de l'original, a été exposée à la Cinéma-thèque française dans le cadre d'une rétrospective consacrée à Fritz Lang d'octobre 2011 à janvier 2012. Présenté en position de marche sur un socle de bois, le robot mesure 181 x 58 x 50 centimètres. L'original a disparu.

144. « Zoom sur... le robot de *Metropolis*, Fritz Lang, 1926 » [En ligne], Éditions en ligne/Cinéma-thèque française, 2011, p. 1. Disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/zooms/robot-metropolis/index.htm> (consulté le 29 juin 2017).



44. Musidora



45. Theda Bara



46. Louise Brooks

de ces accessoires à caractère religieux donne à l'oratrice une allure de Jeanne d'Arc, qui rassemble auprès d'elle ses soldats, mobilisés autour de sa cause. Lorsque des hommes la portent comme un trophée à la fin de son discours, elle écarte les bras. Son corps reprend alors le motif de la croix. Tandis que pendant son allocution, ses mains tendues, son corps courbé vers son auditoire lui donnent une apparence de sorcière.

La laideur est bien souvent associée aux femmes qui font entendre leur voix sur le plan politique, social, mais aussi à celles qui, dans la sphère privée, refusent le mariage comme Conchita et Carmen. Cette « laideur morale » des femmes belles qui revendiquent leur indépendance est souvent représentée à l'écran sous les traits de la femme fatale.

### 2.1.2. La beauté : l'arme de la femme fatale

Dans *Nana*, *La Femme et le pantin*, *Carmen*, les actrices incarnent des femmes fatales. La beauté de leur corps n'est pas un obstacle à la représentation de la monstruosité de leur acte ; elle en est bien au contraire le vecteur dans le sens où elle constitue un instrument de manipulation des hommes. La femme fatale est une figure féminine qui s'apparente au vampire. Elle vampirise les hommes grâce à son pouvoir de séduction. Depuis la série des *Vampires* de Feuillade (1915), avec Musidora, mais aussi les rôles campés par Theda Bara dans les films américains *Embrasse-moi, idiot / A Fool There Was*, Frank Powell, 1915), ou *Sin* (Herbert Brenon, 1915), l'image de la vamp se diversifie [Fig. 44 à 46]. Elle peut être associée à une silhouette pulpeuse aux longs cheveux, façon Theda Bara, ou à une jeune effrontée à la coupe « à la garçonnette », façon Louise Brooks. La Nana de Jean Renoir se rapprocherait de la première catégorie.

Nana est une femme qui revendique son autonomie en refusant le mariage, notamment dans la séquence où elle rabroue le comte Vandeuves, puis Georges. Le personnage romanesque a néanmoins la particularité d'être une belle femme : « *cette belle fille* », « *elle lui laissait continuellement ramasser les miettes de sa beauté* »<sup>145</sup>. Le corps de la comédienne Catherine Hessling correspond aux caractéristiques physiques de la Nana de Zola, mise à part la couleur de ses cheveux (noirs au lieu de roux). Dans son livre *Ma vie et mes films*, Jean Renoir vante la beauté de son actrice et épouse, qu'il dénommait « Dédée » : « *Dédée était très belle, d'une beauté insolite. On le lui disait de tous côtés et il lui était difficile de l'ignorer.* »<sup>146</sup>

Le cinéma exploite les cheveux pour représenter des figures de femmes à la fois belles et cruelles. La chevelure est un appât pour la femme fatale. Par exemple, dans *L'Atlantide*, Antinéa dénoue ses cheveux avant l'arrivée de Morhange, pour mieux le séduire. Ses cheveux dénoués expriment aussi à l'écran toute la sauvagerie avec laquelle elle le traite par la suite, outragée par son indifférence. Dans *Salomé* (Charles Bryant, 1923), Alla

145. Émile Zola, *Nana*, *Op. cit.*, p. 313.

146. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 2005, p. 44.



47. *Salomé*, Charles Bryant, 1923  
(00:21:23 et 01:01:47)



48. *Nana*, Jean Renoir, 1926 (00:12:46)

Nazimova affiche une chevelure noire et dense, aux mèches scintillantes, qui illustre à la fois son érotisme et la noirceur de la princesse juive, responsable, avec sa mère Hérodiade – elle-même aux cheveux longs ébouriffés, de la mort de Jokanaan, le Prophète (Nigel De Brulier)<sup>147</sup>. Salomé demande la tête de Jokanaan, et Hérodiade prend la bague à la tête de mort de son époux pour la donner au bourreau et ainsi ordonner le meurtre. La coiffure illuminée de la fille semble illustrer sa folie, alors que celle, ébouriffée de la mère, associée au geste des mains frottées l'une contre l'autre, évoquent la sorcière [Fig. 47].

Dans *Nana*, les cheveux occupent également une place de choix, notamment dans la séquence où la protagoniste se change en présence de Muffat [Fig. 48]. La longue chevelure de la protagoniste s'affiche au premier plan. Associée au corps nu caché derrière le paravent, elle joue pleinement son rôle de séduction dans cette scène, et confirme en cela l'affirmation de Michelle Perrot :

*« Les cheveux, c'est la femme, la chair, la féminité, la tentation, la séduction, le péché. Il y a une érotisation des cheveux des femmes, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, grand siècle du cacher/montrer, ressort de l'érotisme. »*<sup>148</sup>

Le corps nu caché, les longs cheveux noirs montrés provoquent le trouble chez Muffat, mais aussi chez le spectateur. Antinéa dans *L'Atlantide* réajuste ses cheveux lâchés devant le miroir pour tenter de séduire Morhange. Objet de séduction, la chevelure des femmes a une signification emblématique.

*« La représentation des cheveux des femmes est un thème majeur de leur figuration, surtout lorsqu'on veut suggérer leur proximité de la nature, de l'animalité, du sexe et du péché »*<sup>149</sup>, explique l'historienne Michelle Perrot.

Le cinéma met en scène cette animalité, perceptible à travers les cheveux décoiffés des femmes. Alors qu'une coiffure soignée semble sauver les apparences, une chevelure décoiffée traduit la sauvagerie. Par exemple, dans *La Souriante Madame Beudet*, avant que la protagoniste ne glisse des balles dans le revolver de son mari, sa coiffure est irréprochable, à l'image de sa sagesse et de sa soumission. Elle porte un chignon impeccable. À l'inverse, après qu'elle a commis son méfait, ses cheveux sont lâchés, mal coiffés. Sa longue chevelure noire ébouriffée reflète son désordre intérieur, son sentiment d'impureté. En proie à la culpabilité, elle se regarde dans le miroir en coiffant ses cheveux, comme pour réparer son geste criminel.

---

147. Salomé effectue pour son beau-père Hérode Antipas une danse qui le séduit au point qu'il lui accorde en échange la tête de Jean-Baptiste (du nom de Jokanaan dans le film d'Edwards). Ce dernier avait condamné le mariage d'Hérode Antipas avec Hérodiade, la mère de Salomé.

148. Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Op. cit., p. 71.

149. Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006, p. 68.



49. *L'apparition*, Gustave Moreau, 1876.  
Aquarelle, 106 x 72,2 cm.  
RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), Paris.



50. *Salomé*, Henri Regnault, 1870.  
Huile sur toile, 160 x 102.9 cm  
Metropolitan Museum of Art, Washington.

Animale, envoûtante, sensuelle, la chevelure des femmes fascine les cinéastes. Ils la mettent en valeur par le biais de la lumière, et parfois d'un contrejour qui crée un halo lumineux autour de la tête afin de faire ressortir la brillance du cuir chevelu.

La peinture illustre elle aussi cette fascination pour la chevelure féminine. Dans les œuvres d'art, les femmes cruelles, comme Judith ou Salomé, sont souvent très chevelues : *L'Apparition* de Gustave Moreau (1876) [Fig. 49], *Salomé* d'Henri Regnault (1870) [Fig. 50]. Contrairement à Gustave Moreau, Regnault hôte tout caractère religieux à son portrait, et donne à son personnage les attributs érotiques de la femme fatale : longue chevelure, robe légère, épaule dénudée, exotisme du décor. Dans ce tableau semblent ressurgir les influences littéraires du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment de *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée. L'épaule dénudée et les allures de bohémienne de la Salomé de Regnault rappellent aussi la Carmen de Jacques Feyder ou de Cecil B. DeMille.

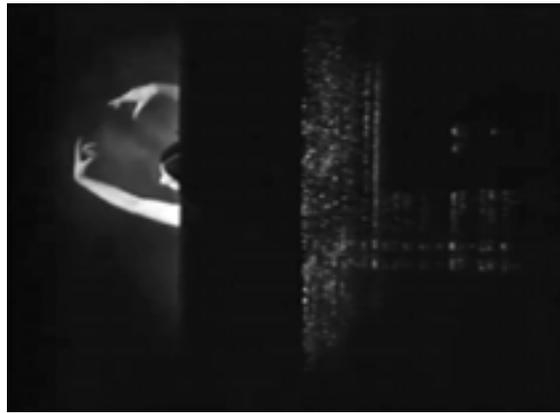
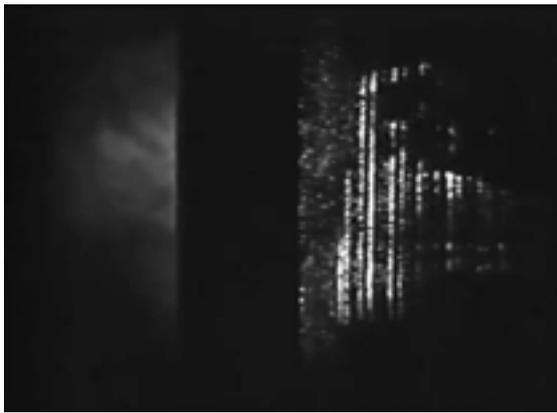
La femme fatale peut aussi avoir des cheveux courts, à l'image de la Nouvelle femme des « Années Folles ». Dans *La Femme et le pantin*, *Loulou*, les protagonistes ont des coupes « à la garçonne ». Les cheveux coupés sont un signe d'émancipation, comme le note Michelle Perrot :

« S'esquisse une silhouette de jeune femme aux cheveux courts ("tondue", disaient certains) qui séduisit Louise Michel. Elle-même se coupa les cheveux pour combattre sous la Commune et les porta toujours mi-longs. Libération politique, libération des mœurs, affirmation d'un saphisme androgyne ou d'une extrême féminité (la poétesse Renée Vivien et ses allures de page) caractérisent la New Woman de la belle Epoque. »<sup>150</sup>

La chevelure n'est pas la seule partie du corps qui sert d'appât aux femmes fatales pour attiser le désir masculin. Les jambes occupent également une place de choix dans le cinéma des années 1920. Dans le film de Jean Renoir, un long plan rapproché sur la jambe dénudée de Nana semble annoncer l'usage qu'en fera la protagoniste avec le comte Muffat à la fin de la séquence : la partie du corps charmante deviendra instrument de torture. Les jambes des danseuses sont filmées de près par la caméra au sol dans *Carmen* et *La Femme et le pantin*. Dans *Salomé*, la robe très courte du personnage éponyme découvre ses jambes jusqu'à mi-cuisses. La nudité est d'ailleurs un des éléments qui participe à rendre le corps attractif. Dans *La Femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli filme en ombre chinoise la nudité ensorcelante du corps féminin [Fig. 51]. La danse projetée sur un mur met en scène les ondulations d'un corps serpent hypnotiseur. Dressée à côté de l'ombre, une tête de taureau aux cornes phalliques semble symboliser la présence des regards masculins dans le bouge et rappelle la danse-duel tauromachique du début du

---

150. Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, Op. cit., p. 76.



51. *La Femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929 (01:02:27 – 01:05:07)

film entre les deux femmes, dans le train. Un plan large avec une grande profondeur de champ montre, non plus l'ombre, mais la chair du corps féminin nu, baigné de lumière. Les seuls vêtements portés par Conchita sont des bas noirs, qui soulignent la blancheur de ses fesses. Baroncelli filme la nudité à distance, sans doute pour contourner la censure, mais il joue subtilement de la lumière pour mettre en valeur la vie qui se dégage de la danse sensuelle de Conchita. « *La vérité, il la faut dans les décors, les éclairages, dans le jeu des acteurs. Il ne saurait même être question de jeu ; ces gens que la lumière encadre et baigne ne jouent pas : ils vivent* »<sup>151</sup>, écrit le réalisateur en 1917. Le plan d'une bouteille sur laquelle apparaît en surimpression la nudité de Conchita semble accentuer le caractère débauché du spectacle. Autour de la bouteille contenant l'image de la femme, les spectateurs masculins apparaissent sous la forme de silhouettes floues, comme imbibées d'alcool. Lorsque la caméra s'approche du corps nu, elle le filme à travers un rideau, ou en ombres chinoises. Seuls les bras et une partie de la tête dépassent de derrière le rideau. Le reste du corps est complètement caché. L'animalité de la femme transparaît dans cette séquence, comme l'écrit le critique Edmond Épardaud :

« *La scène du nu, si chaste en ses audaces, atteste le grand art de Baroncelli en même tant que sa délicatesse. Cet instinct poétique et mystique manifesté si profondément dans les hymnes à la mer se retrouve ici mêlé à une sorte d'animalité qu'il transfigure. [...] Conchita Montenegro, vrai parfum de cette terre d'Espagne que Baroncelli a su si bien capter, est un enchantement pour les yeux et pour l'esprit.* »<sup>152</sup>

Excitant le désir des spectateurs masculins du bouge, cette animalité suscite la jalousie de Don Mateo. En dansant nue, Conchita offre l'intimité de son corps à tous et fait ainsi souffrir l'homme qui l'aime et la voudrait sienne. La jeune actrice a l'allure d'une Carmen. Les intertitres rappellent d'ailleurs l'Opéra de Bizet : « *Mon cher, ces femmes-là quand on les connaît, bien bête est qui s'y laisse prendre* ».

La Carmen de Jacques Feyder utilise elle aussi son corps pour prendre Don José dans ses filets. Le réalisateur compose deux plans qui mettent en valeur le postérieur de sa comédienne. Dans le premier, où elle est arrêtée par les gardes, elle se baisse, dos à la caméra, entourée de part et d'autre par des officiers qui tiennent des lances, dont la verticalité phallique semble exprimer le trouble masculin. Dans le second, elle est dans le bouge, accoudée à la table de Don José, une position qui met à nouveau ses fesses en évidence dans le cadre.

151. Jacques de Baroncelli, « L'industrie cinématographique : l'art muet », in *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique*, 5<sup>e</sup> année, n°4, 17 février 1917, publié dans Bernard Bastide (dir.), *Jacques de Baroncelli. Écrits sur le cinéma, suivi de Mémoires*, Paris, Institut Jean Vigo, 1996, p. 62.

152. Edmond Épardaud, « *La Femme et le Pantin, un chef d'œuvre français* », in *Cinéa pour tous*, n°132, Paris, 1<sup>er</sup> mai 1929, p. 12.

Qu'il soit doté de cheveux longs ou courts, nu ou vêtu, le corps de la femme fatale est ainsi utilisé comme appât. Le corps est bien l'arme de la femme fatale.

Si l'humiliation et la violence des mots se passent du corps, la violence physique, quant à elle, prend racine dans le corps, pour s'exprimer à travers des gestes effectués par les membres.

### **2.1.3. Différentes parties du corps, différentes armes**

Le cinéma filme les corps, mais aussi les parties du corps qui effectuent les gestes violents. Le corps n'est pas toujours filmé en entier. On ne voit parfois qu'un membre, une main, un bras, un pied, des yeux, des dents. Le corps au visage hors champ participe à déshumaniser le personnage féminin qui orchestre la gestuelle de la violence. Les gestes sont propres à chaque membre. Les dents mordent. Les mains giflent, étranglent, tirent les cheveux, déchirent les vêtements ou frappent à coups de poings. Les pieds broient ou donnent des coups. Le corps n'a pas besoin d'outils pour commettre des actes violents. Au cinéma, les membres peuvent être exploités comme des armes. Certaines parties du corps sont davantage utilisées au service de la violence physique alors que d'autres le sont au service de la violence morale.

La main est sans doute la partie du corps qui est la plus mise en scène dans la gestuelle de la violence physique. Parmi les gestes violents de la main, la gifle est très présente à l'écran. Les marâtres et mauvaises mères giflent les enfants (*La Marâtre*, *Les Misérables*, *Poil de carotte*), les femmes giflent les hommes (*L'Argent*), et enfin les femmes se giflent entre elles (*Bataille de femmes*, réalisé par Félix Mesguish en 1896, *Les Résultats du féminisme*, réalisé par Alice Guy-Blaché en 1906, *Carmen*, *La Femme et le pantin*). La gifle s'adresse donc à tout type de cible : enfants, hommes et femmes.

La violence du geste peut être renforcée par le cadrage mais aussi par le rythme de la succession des plans. Dans *L'Argent*, la main de Line Hamelin giflant Saccard, qui tente de l'embrasser de force, est mise en valeur par le cadrage resserré. Le plan rapproché taille permet de montrer à la fois la main levée et le mouvement ample du bras qui s'élance en direction du visage du financier. La gifle intervient au moment où la succession des plans se ralentit. Cette lenteur subite laisse davantage de temps au spectateur pour considérer le geste féminin, l'accueillir. Alors que, dans cette séquence, la violence masculine s'inscrit dans un tourbillon de mouvements rapides et de plans très brefs, la violence féminine est mise en exergue par l'immobilité des corps en présence et la durée plus longue des plans. La lenteur n'amoindrit pas pour autant la violence du geste de la femme. Au contraire. La durée et l'échelle de plan choisies par le réalisateur permettent au spectateur de remarquer les grimaces de Line qui accompagnent son geste de la main. Les formes de sa bouche et les plissements de ses yeux témoignent de la force qu'elle mobilise pour frapper Saccard.

La gifle de cinéma donnée par une femme n'est guère différente de celle donnée par un homme. Néanmoins, on peut noter que la victime giflée par une femme ne tombe jamais

sous l'effet de la force du geste. Saccard reste debout et riposte aussitôt après avoir reçu une gifle de la main de Line. De même, dans *L'Atlantide*, lorsqu'Antinéa frappe Morhange, indifférent à ses avances, celui-ci reste droit comme un I, puis la saisit fermement par les poignées. À l'inverse, la victime giflée par un homme tombe parfois, comme c'est le cas de Conchita, qui s'effondre au sol sous l'effet de la violence des gifles que lui administre Don Mateo dans *La Femme et le pantin*. Cette distinction traduit en quelque sorte à l'écran l'équation « homme/sexe fort », « femme/sexe faible ».

Au cinéma, la main féminine gifle, mais elle tire aussi les cheveux. D'ailleurs, la chevelure, vecteur de sensualité, occupe une place fondamentale dans la représentation de la bagarre féminine, dès les débuts du cinématographe. En effet, dans *Bataille de femmes* (Félix Mesguish, 1896), une querelle virulente éclate entre deux femmes. Une employée de l'usine Lumière passe le balai et envoie de la poussière sur la robe d'une passante. Coups de balai sur la tête, empoignades violentes et crépages de chignons s'en suivent. Les deux femmes se déchirent les vêtements et se tirent féroce­ment les cheveux. Leur beau chignon se transforme alors en cheveux ébouriffés pour l'une et perruque arrachée pour l'autre. Dans *Une femme collante* d'Alice Guy-Blaché, l'épouse, jalouse de voir son époux embrasser une servante dans un bureau de poste, frappe puis attrape les cheveux de sa rivale pour la séparer de son mari. Dans les années 1920, les films qui mettent en scène des femmes qui se crépent le chignon sont nombreux : *Carmen* de Feyder, *La Femme et le pantin*, *Fièvre*. D'ailleurs, il est amusant de constater qu'aucun film de bagarre féminine n'exclut la chevelure de la mise en scène du corps à corps. Les cheveux jouent un rôle central dans l'affrontement féminin. Les comédiennes affichent des cheveux ébouriffés sans que cela soit gênant. À l'inverse, dans le cinéma hollywoodien, les cheveux ébouriffés désertent les écrans. Hilary Neroni note d'ailleurs que, dans le film noir américain classique, le revolver est l'arme de prédilection des femmes fatales, car il est l'accessoire le mieux approprié pour préserver leur beauté, et garder intacte leur féminité<sup>153</sup>. Elles peuvent ainsi commettre leur acte violent sans risquer d'être décoiffées. Le cinéma muet, non encore soumis au diktat de l'apparence du Star system, montre librement des mains qui tirent les cheveux, au point de défaire les coiffures des actrices.

Dans les bagarres exclusivement masculines, les mains ne sont guère employées à tirer les cheveux. Les femmes n'ont cependant pas l'exclusivité de cette gestuelle. Les hommes aussi tirent les cheveux au cinéma. Mais dans les rares films où ils le font, leurs cibles sont exclusivement des femmes. Don José (*La Femme et le pantin*), Fred Ryce (*La Dixième symphonie*) tirent les cheveux de leurs maîtresses pour les punir de leurs méfaits (l'humiliation que Conchita fait subir à Don José et le meurtre de la sœur de Fred Ryce commis par Eve Dinant). Cette dimension punitive se retrouve dans *La Marâtre*, *Poil de carotte*, *Les Misérables*, où les femmes tirent les enfants par les cheveux pour les gronder.

---

153. Hilary Neroni, *The Violent Woman*, New York, State University of New York Press, 2005, [1969], p. 26.



52. *Nana*, Jean Renoir, 1926 (01:20:15 et 01:37:46)

Enfin, dans *Les Misérables*, un gros plan montre les doigts de Fantine arracher la mèche de cheveux du client malintentionné qui lui écrase une boule de neige dans le dos.

Tous les gestes violents exécutés par la main sont présents aussi bien chez les personnages féminins que masculins. Même l'étranglement, qui, dans l'imaginaire collectif est davantage « masculin » que « féminin », est effectué par les femmes. Néanmoins, la strangulation, geste viril par excellence qui mobilise toute la force de l'homme, est souvent filmée de manière moins frontale lorsque les personnages sont des femmes. Par exemple, dans le film de Jacques Feyder, Carmen tue par strangulation la collègue qui se moquait d'elle. Mais le cadrage laisse son geste hors champ. Alors que dans *L'Argent*, un gros plan montre la main de Saccard compresser la gorge de son ancienne maîtresse, la baronne Sandorf. Dans *Ménilmontant*, *Fièvre*, *La Roue*, la caméra filme de près les hommes qui s'étranglent lors de rixes ou de bagarres.

Autant que la main ou le bras, la jambe, membre féminin qui suscite tant le désir chez l'homme, peut lui aussi devenir une arme au cinéma, comme on le voit dans *Nana* mais aussi dans *Salomé*. Dans *Nana*, le talon aiguille de la chaussure de Catherine Hessling comprime la poitrine du comte Muffat comme le ferait la pointe d'une lame [Fig. 52]. À la beauté des membres inférieurs qui apparaît à la sortie du bain, succède ainsi un outil de torture. Le gros plan de Jean Renoir sur les jambes de Nana, qui occupent pratiquement toute la surface du cadre, met en valeur le pouvoir de ces membres capables à la fois de charmer et de violenter. Les plans resserrés sur ses membres enlèvent son humanité au personnage. Les parties de l'anatomie coupées du reste du corps par le cadrage, apparaissent ainsi à l'écran davantage comme des objets. Dans *Salomé*, la protagoniste (Theda Bara) plante elle aussi son talon dans le corps d'un esclave. Enfin, il faut noter que la chaussure à talon est propre à une certaine classe sociale. Les prolétaires et les petites gens n'en possèdent pas, comme on peut le voir dans *Male and Female*, où la servante regarde avec envie les escarpins de sa maîtresse, alors qu'elle ne porte que de misérables chaussures trouées, qui laissent apparaître ses doigts de pieds. Comment imaginer en effet qu'un tel pied chaussé si misérablement, avec une semelle abîmée et molle, pourrait blesser qui que ce soit ? Le pied d'une bourgeoise richement chaussée peut ainsi devenir, plus facilement que celui d'une prolétaire, un pied-arme.

Si certains membres, comme la jambe, peuvent être alternativement objets de séduction ou instruments de violence, d'autres parties du corps, et notamment du visage, comme les dents, peuvent quant à eux, révéler une sauvagerie. Dans *Les Misérables*, par exemple, Fantine mobilise toutes les parties de son corps, sa seule richesse, et sa seule arme, pour attaquer celui qui lui cause du tort. Un gros plan met en évidence ses dents qui mordent une phalange du bourgeois. Les dents n'apparaissent à l'écran qu'à l'occasion de sourires, de rires, de cris ou de morsures et sont, dans un sens, liées à l'émotion. La joie ou la hargne. Les dents qui mordent évoquent aussi l'acte de dévorer et renvoient ainsi à la férocité de l'animal. La femme qui mord véhicule une certaine sauvagerie.



53. *La Femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929 (01:23:46)



54. *Salomé*, Charles Bryant, 1923 (00:18:34)

Les parties du corps peuvent enfin être employées au service de la violence psychologique. La main qui saisit, frappe, manipule, serre est un membre de l'action par excellence, mais elle peut également contraindre et provoquer des vexations. Elle désigne, met en garde, humilie. Dans le film de Jean Renoir, le poing fermé de Nana, planté devant le visage du comte Vandeuves, humilie l'amant, dont la demande en mariage vient d'être rejetée par celle-ci. Le doigt pointé de Nana en direction du sol, met aussi à mal la dignité du comte Muffat, qu'elle oblige à ramper par terre en faisant le chien. Dans *La Femme et le pantin*, les doigts de Conchita qui imitent les piques du taureau pour ridiculiser la rivale, blessent la fierté de la danseuse dans le train.

Les yeux aussi peuvent véhiculer de la violence. D'un simple regard, Madame Lepic empêche Poil de carotte de rejoindre son père à la chasse, et provoque ainsi la souffrance morale de l'enfant. Dans les bras de son amant, Conchita pose un regard pervers sur Don Mateo, qui assiste à la scène, impuissant, derrière les barreaux de la demeure de son aimée [Fig. 53]. Les yeux terribles de Conchita, emplis de perversité, rappellent ceux de Lola Lola dans *L'Ange bleu*, lorsqu'elle embrasse l'hercule Mazeppa tout en observant la réaction du professeur Rath, son mari. Les réalisateurs s'appuient sur le regard caméra pour mettre en scène les yeux qui fixent la douleur. Le plan subjectif des yeux face caméra invite ainsi le spectateur à s'identifier à la victime. Le sadisme et la férocité se lisent dans ces yeux. Ceux de Nana sont féroces lorsqu'ils fixent Georges, Vandeuves et le comte Muffat. Encadrés très souvent par des paupières plissées, surlignés de noir, ils semblent transpercer le cœur des hommes. Dans *Salomé*, le très gros plan de ses yeux est effrayant [Fig. 54]. Le cadrage très resserré exclut toutes les autres parties du visage. La composition du cadre est constituée de lignes horizontales qui durcissent le regard de la femme. La ligne légèrement courbée de la frange, celle des sourcils épais et longs, d'un noir intense, forment des parallèles qui répètent le motif de la courbe des yeux, eux-mêmes surlignés de noir. Ces lignes incurvées répétées encadrent les yeux pour mieux les faire ressortir du cadre de l'écran. Les pupilles perçantes sont elles aussi mises en valeur, au centre de l'iris et du blanc de l'œil, qui forment des cercles. Une lumière de face renforce la noirceur du regard de Salomé en augmentant le contraste des noirs et blancs. La lumière blanchit la surface de la peau autour des yeux, mais aussi ajoute des touches blanches de part et d'autre des pupilles pour faire ressortir leur noirceur. La lumière et les formes géométriques invitent ainsi le regard à se diriger vers ces pupilles noires qui semblent foudroyer le spectateur, le viser telle une cible.

Utilisé à l'écran comme appât par la femme fatale, comme vecteur de monstruosité par la femme laide, le corps peut véritablement être une arme en soi. Les membres peuvent devenir des instruments dirigés contre autrui. Cependant, le corps seul, tout menaçant soit-il, ne suffit pas toujours à exprimer la violence au cinéma. À partir du corps et de ses membres, des gestes et mouvements sont effectués. Ce sont eux que nous allons à présent considérer en tentant de voir comment ils sont filmés dans la mise en scène de l'acte violent.

## 2.2. Les gestes et mouvements corporels : supports de l'acte violent

Filmer l'acte violent implique un affrontement des corps, des gestes agressifs de la part de la comédienne, mais aussi une « complicité » de la caméra, qui capte la gestuelle de la violence. La manière de filmer véhicule parfois autant de brutalité que les gestes et postures eux-mêmes. Les mouvements de caméra, les montages rapides, accompagnent en effet les mouvements corporels, et adoptent un même tempo agressif. Du corps au plan, les éléments cinématographiques qui composent l'image de l'acte violent sont ainsi pluriels et complémentaires. Il s'agit ici d'analyser les relations qui se tissent entre l'exécution de l'acte par la comédienne et le rendu final que constitue l'image.

### 2.2.1. Le corps à corps féminin : entre affrontement et danse

Le cinéma, dès ses débuts, explore le corps à corps. La bagarre masculine à mains nues est récurrente sur le grand écran. On la retrouve dans *La Roue* (Abel Gance, 1923) et *Fièvre* (Louis Delluc, 1921), où elle éclate dans un bar, mais aussi dans *Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923), où elle a lieu dans la rue. La bagarre masculine se manifeste le plus souvent par des coups de poings, de pieds, parfois des coups de couteau. Souvent portée sur le grand écran, la bagarre à mains nues est aussi le type de violence qui prédomine au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme le précise Dominique Kalifa :

*« Dans toute la presse populaire, ce sont en effet les meurtres et agressions commis à mains nues qui dominent la chronique criminelle. Les mains qui frappent ou les mains qui violent, celles qui étranglent ou celles qui noient s'imposent ainsi comme la menace principale, au travers de laquelle s'exprime cette animalisation de la figure du criminel, sensible dans tant de récits. »<sup>154</sup>*

Fidèle à la violence décrite dans les journaux de l'époque, la force virile au cinéma est mise en scène à travers des empoignades brutales. Les gros plans sont très souvent utilisés pour souligner les regards menaçants ou les mains tenant l'arme. En général, le plan d'ensemble (ou large) est privilégié pour mieux rendre compte des mouvements et aussi, parfois, pour mettre en évidence les groupes d'hommes et de femmes qui observent. Dans les trois films, la femme est l'enjeu du duel masculin. Dans *Cœur fidèle*, Jean et Petit Paul se disputent Marie ; dans *La Roue*, Sétif se bagarre avec un de ses collègues cheminots accusé d'avoir fait des œillades à sa fille adoptive Norma ; dans *Fièvre*, l'affrontement éclate à cause d'un client du bar qui a importuné l'épouse de Militis, le marin.

---

154. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 1995, pp. 128-129.



55. *La Femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929 (00:03:24 – 00:08:14)

Au cinéma, les hommes se bagarrent très souvent dans l'espace public (la rue, le bar, le champ de bataille). Les actes violents au féminin s'effectuent davantage dans l'espace privé (la maison, l'appartement), mais ne désertent pas pour autant la rue. Dans, *Ménilmontant*, la jeune femme bandit tue un homme à coup de pierre dans les ruelles. Des scènes de dispute féminine ont également lieu dans l'espace public dans *Fièvre*, dans *La Femme et le pantin* et dans *Carmen*.

Dans *La Femme et le pantin*, Conchita Perez, femme fatale qui rend fous tous les hommes qui l'approchent, se bagarre dans un train avec une danseuse, dont elle s'est moquée. L'affrontement éclate à la suite des provocations de Conchita, qui s'est moquée d'elle. Conchita rit aux éclats, puis se met à danser à son tour en imitant le torero, les bras relevés et les doigts pointés comme des piques vers sa rivale. Elle agite ensuite son foulard comme s'il s'agissait d'un drap rouge pour attiser la colère du taureau. Cette danse est un duel sauvage, animal. La composante tauromachique a des connotations sensuelles. La danse s'est transformée en bagarre de manière imperceptible, soulignant, par cette mutation discrète, les similitudes entre l'une et l'autre. La danse et la bagarre ont en effet un point commun : les corps en présence, qui se font face, se mêlent, s'attirent et se repoussent [Fig. 55]. Au cinéma, la bagarre, comme la danse, est basée sur les mouvements des corps. Gilles Deleuze souligne que les cinéastes français étaient fascinés par les mouvements mécaniques de la machine, et tentaient, par le montage, d'en reproduire les figures géométriques notamment en filmant les mouvements des danseurs, comme dans le bal d'*Eldorado*, la fête foraine de Cœur fidèle, les farandoles de Grémillon dans *Maldone* (1928) : « À la limite, la danse serait une machine dont les pièces seraient des danseurs. De deux manières, en effet, le cinéma français se sert de la machine pour obtenir une composition mécanique des images-mouvement »<sup>155</sup>. On pourrait ajouter que la bagarre filmée, tout comme la danse, ou les chevauchées équestres, rend compte des vertus mécaniques du cinéma, capable de capter le mouvement. Autrement dit, l'acte violent, tout comme le geste chorégraphique, permet une « composition mécanique des images-mouvement », pour reprendre la formule de Gilles Deleuze.

Dans *La Femme et le pantin*, la particularité de la séquence dans le train est de mêler danse et combat. Si l'on compare cette séquence de danse-combat à la séquence de la danse de Conchita dans le café-concert de Cadix, analysée par Laurent Guido, docteur en lettres et historien du cinéma, on remarque que le dispositif scénique est similaire. Laurent Guido explique que « l'action est découpée en une série d'éléments distincts, à savoir le public, le guitariste et la danseuse, mais le corps même de cette dernière fait

---

155. Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, collection « Critique », 2012, pp. 62-63.

*d'entrée de jeu l'objet d'une fragmentation en différents plans* »<sup>156</sup>. Les cadrages varient pour filmer la danse comme pour filmer la bagarre. Dans la séquence de la bagarre dans le train, il n'y a pas de guitariste. Les plans sur la danseuse alternent avec les plans sur le public et sur Conchita, dont la rythmique buccale, impulsée par ses rires, contrarie le rythme des mouvements de la danseuse. Les plans rapprochés taille sur les corps emmêlés succèdent aux gros plans sur le visage en colère de la danseuse ou sur celui de Conchita qui rit aux éclats. Les spectateurs tapent des mains pour marquer le tempo de la danse, puis ils agitent les poings pour encourager le duel. Les gestes des spectateurs se modifient et accompagnent la transformation de la danse en combat. Cette frontière mince entre la chorégraphie et la lutte se retrouve dans certaines danses, comme la Capoeira (sport de combat brésilien). Et les adeptes de corrida assimilent parfois l'affrontement entre le torero et le taureau à un ballet chorégraphique entre l'homme et l'animal. Les plans en plongée sur les deux adversaires figurent d'ailleurs la position surplombante des spectateurs dans l'arène. « Veux-tu te taire ! Je vais t'arracher les yeux ! », dit la danseuse à Conchita. Le carton indique la férocité de la lutte féminine, mais rappelle aussi les codes de la tauromachie, qui décernent au torero, selon son talent au combat, une partie de l'animal vaincu, comme le précise Bartolomé Bennassar, historien de l'Espagne moderne :

*« D'autres signes permettent à la présidence d'une course de conduire son déroulement. Ainsi l'usage des mouchoirs : essentiellement le blanc, que le Président montre pour ordonner le paseo, le début de chacun des tercios, éventuellement l'octroi d'une ou deux oreilles en cas de succès »*<sup>157</sup>.

Ce duel chorégraphique évoque l'affrontement tauromachique mais aussi un corps à corps sexuel. Les deux femmes s'arrachent les cheveux et les vêtements sous les regards intéressés des passagers. L'épaule nue de Conchita, au premier plan, est mise en évidence par le cadrage. Cette vision de la peau de la jeune femme apporte à la scène une touche de sensualité et d'érotisme. Le contrechamp montre d'ailleurs les regards de désir des hommes spectateurs, et notamment de Don Mateo. À l'issue de l'affrontement charnel, interrompu finalement par Don Mateo, tombé sous le charme de Conchita, les adversaires ont la chevelure ébouriffée, signe de leur sauvagerie. Conchita tente de poursuivre encore la bagarre en tendant ses bras de chaque côté de Mateo pour attraper sa rivale. Ses doigts se font crochus et évoquent les griffes d'un félin. Les traits du visage de la danseuse vaincue, filmée en plan rapproché, sont distendus, alors que Conchita, victorieuse, affiche un large sourire en se tenant fièrement derrière sa prise, Mateo. Le cadrage se resserre sur

156. Laurent Guido, « Le corps et le regard : images rythmiques de la danse dans *La Femme et le pantin* », in Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), *Jacques de Baroncelli*, Lassay-les-Châteaux, Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2007, p. 233.

157. Bartolomé Bennassar, *Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle*, Paris, Editions Desjonquères, 1993, pp. 152-153.



56. *La Femme et le pantin*,  
Jacques de Baroncelli, 1929  
(00:06:40)



57. *Carmen*,  
Cecil B. DeMille, 1915  
(00:31:56)



58. *Fièvre*,  
Louis Delluc, 1921  
(00:37:24)

les visages du couple, comme pour signifier qu'ils deviendront bientôt amants. Le corps à corps féminin, qui dévoile l'intimité de Conchita dans cette séquence, et trouble Don Mateo, semble ainsi annoncer le rapprochement des corps des amants.

La nudité d'une partie du corps dévoilée lors d'un combat féminin n'est pas propre au film de Jacques de Baroncelli. On retrouve l'épaule dénudée dans *Fièvre* où le groupe de femmes arrachent les habits de la jeune orientale, mariée à Militis le marin, mais aussi dans *Carmen* de Cecil B. DeMille (1915) [Fig. 56 à 58]. Au cinéma, le corps à corps féminin devient ainsi très souvent du « peau à peau ». La peau visible, au contact de l'adversaire, rend l'affrontement sensuel. DeMille filme au plus près cette attirance-répulsion des corps, à travers un plan rapproché des bouches des adversaires, très proches l'une de l'autre. Un arrêt sur image pourrait d'ailleurs laisser penser que les deux femmes vont s'embrasser [Fig. 59]. À l'inverse, les affrontements masculins ne sont pas teintés de sensualité et ne déshabillent pas les corps. Les hommes perdent leur chapeau dans la bagarre, comme Militis (Edmond Van Daële) dans *Fièvre*, ou Jean (Léon Mathot) et Petit Paul (Edmond Van Daële) dans *Cœur fidèle*. Les chapeaux sont au sol, à côté des corps adverses emmêlés. À l'issue du combat, les hommes réajustent leur veste froissée, mais leurs vêtements ne sont pas déchirés. On ne voit pas leur peau. Dans *Fièvre*, une double bagarre éclate dans le bouge tenu par le couple Sarah-Topinelli. L'espace est très nettement délimité avec, d'un côté, la bagarre masculine, où les hommes s'affrontent aux poings et au poignard, et de l'autre, la bagarre féminine, sans coup de poings, ni arme blanche. Sarah, la patronne du bouge, et cinq autres femmes, s'en prennent à l'épouse asiatique du matelot Militis, ancien amant de Sarah. Cette dernière l'empoigne par le col de sa robe et la tient par la tête de son autre main. Elles sont six autour d'elle, à la tirer dans tous les sens.

À l'écran, et dans les romans, la bagarre entre femmes dans un lieu public implique souvent la présence de spectateurs. Dans *Les Misérables* de Victor-Hugo, et dans *Carmen* de Prosper Mérimée, les ouvrières se crêpent le chignon sous les yeux de leurs collègues. La violence est en effet un spectacle, auquel participent les observatrices, que le cinéma met en scène. Jacques Feyder montre les cigarières rassemblées autour de la bagarre qui éclate au sein de la fabrique de tabac dans *Carmen* (1926). Elles forment une foule de spectatrices. Elles agitent les bras pour encourager les rivales. La brutalité de la foule spectatrice est similaire à celles des bagarreuses [Fig. 60]. Le couple est au centre du cadre, mais les bras agrippent les corps des rivales pour former une masse corporelle féminine étendue. Les corps des observatrices sont ainsi dans le prolongement de ceux des bagarreuses, et semblent poursuivre leurs gestes violents. Alors que les rivales sont dos à la caméra, les cigarières qui les observent sont de face et semblent refléter notre propre regard de spectateur. Le réalisateur semble inviter notre regard à s'orienter davantage vers elles que vers le duo qui s'affronte, par un procédé comparable à celui employé par le romancier. Dans le roman de Mérimée, l'affrontement entre les deux ouvrières est décrit de



59. *Carmen*, Cecil B. DeMille, 1915 (00:31:16)



60. *Carmen*, Jacques Feyder, 1926 (00:24:10)

telle manière que le lecteur s'attarde lui aussi sur la foule féminine qui assiste à la bagarre. Le potier relate en effet les événements de l'usine à Don José afin que la garde procède à l'arrestation de Carmen, à la suite de l'assassinat d'une cigarière :

*« Figurez-vous, monsieur, qu'entré dans la salle je trouve d'abord trois cents femmes en chemise, ou peu s'en faut, toutes criant, hurlant, gesticulant, faisant un vacarme à ne pas entendre Dieu tonner. D'un côté, il y en avait une, les quatre fers en l'air, couverte de sang, avec un X sur la figure qu'on venait de lui marquer en deux coups de couteau. En face de la blessée, que secouraient les meilleures de la bande, je vois Carmen tenue par cinq ou six commères. La femme blessée criait : "Confession ! confession ! je suis morte !" Carmen ne disait rien ; elle serrait les dents, et roulait des yeux comme un caméléon. »<sup>158</sup>*

Sous la plume de Prosper Mérimée, le regard porté sur cette foule d'ouvrières est celui d'un homme, le potier, qui décrit ce qu'il a vu. Les mots employés dans le roman, « criant, hurlant, gesticulant, faisant un vacarme... », font écho à ceux, écrits aussi par des hommes, que l'on trouve dans les archives de la Révolution française, relevés par Dominique Godineau dans « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine »<sup>159</sup>, mais aussi dans *L'Opinion et la foule* de Gabriel Tarde :

*« On peut classer les publics comme les foules, à des points de vue très divers ; sous le rapport du sexe, il y a des publics masculins et féminins, comme des foules masculines et féminines. Mais les publics féminins composés de lectrices de romans ou de poésies à la mode, de journaux de mode, de revues féministes, etc., ne ressemblent guère aux foules du même sexe. Ils ont une tout autre importance numérique et une nature plus inoffensive. Je ne parle pas des auditoires de femmes dans les églises ; mais quand, par hasard, elles se rassemblent dans la rue, elles épouvantent toujours par le degré extraordinaire de leur exaltation et de leur férocité. [...] Est-ce à dire que les femmes, malgré leur douceur apparente recèleraient des instincts sauvages, des virtualités homicides révélées par leurs attroupements ? Non, il est clair qu'il se fait dans ces rassemblements féminins une sélection de tout ce qu'il y a de plus effronté, de plus hardi, j'allais dire de plus masculin, parmi les femmes. »<sup>160</sup>*

Que ce soit à l'écran ou à travers l'écrit, la violence des femmes est perçue comme bestiale par les hommes. Dans le roman de Mérimée, l'affrontement est traité sous la

158. Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Le Livre de poche, collection « Classiques de poche », 1996, [1845], p. 96.

159. Dominique Godineau, « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine », *Op. cit.*, p. 41.

160. Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, Paris, Editions du Sandre, 2006, pp. 30-31.

forme de l'ellipse, alors que dans la version de Jacques Feyder, mais aussi de l'Américain Cecil B. DeMille (1915), la bagarre féminine est montrée de manière frontale. Les points communs entre les duels au féminin à l'écran sont donc le lieu, le statut social et la nature érotique de la danse-bagarre.

L'usine, espace fermé, aux conditions de travail difficiles, est en effet un lieu propice aux rivalités et disputes. Il est aussi un lieu symbole du statut social des femmes qui y travaillent, toutes de condition modeste. La présence des femmes sur le marché du travail est en effet une caractéristique des milieux populaires, qui participe à cette porosité entre vie privée et vie publique. Les marchandes de légumes des Halles et les prostituées dans *Crainquebille* (Jacques Feyder, 1922), les chiffonnières dans *La Zone* (Georges Lacombe, 1928) montrent des images de femmes qui travaillent dans la rue et illustrent l'affirmation d'Antoine Prost :

« Pendant des générations, l'idéal a consisté, pour les femmes, à rester chez elles et à s'occuper de leur ménage : travailler hors de chez soi était le signe d'une condition particulièrement pauvre et méprisée. »<sup>161</sup>

En effet, si les femmes de la haute société restent davantage confinées à l'intérieur de la maison, celles issues de milieux populaires sont davantage visibles dans l'espace public et d'autant plus exposées à certaines formes de violence. Carmen, cigarière, Sarah, patronne d'un bouge dans *Fièvre*, Sibilla, danseuse de cabaret dans *Eldorado*, sont toutes issues d'un milieu populaire et gagnent leur vie. Dans ces films, le travail favorise la violence. Par exemple, dans *Fièvre*, Sarah (Ève Francis), participe à une échauffourée féminine dans le bouge, lieu de « dévergondage » propice aux bagarres alcoolisées. Dans *Carmen*, l'usine de fabrication de cigares, espace de vie en communauté exclusivement féminin, est aussi un terrain favorable aux affrontements. Le temps passé à travailler dans des conditions difficiles exacerbe les jalousies et mesquineries des ouvrières. La séquence de bagarre entre Carmen et une de ses collègues illustre la tension due aux conditions de travail des cigarières. Jacques Feyder filme l'usine avec une « caméra sociale », qui s'approche au plus près du travail des ouvrières. Alors que la caméra de Cecil B. DeMille ne s'attarde pas à ce type de détails. En filmant en plan rapproché suffisamment long leurs tâches et leurs gestes professionnels, Jacques Feyder rend compte d'une certaine réalité sociale de ces femmes au travail. Un plan montre même un landau avec un bébé, posé à côté d'une cigarière, qui n'a pas les moyens financiers de faire garder son enfant. Cette image illustre parfaitement la remarque de Philippe Ariès concernant le mélange vie publique/vie privée propre aux classes populaires. Dans *Eldorado*, la pièce où dort l'enfant

---

161. Antoine Prost, « Frontières et espaces du privé », *Op. cit.*, p.40.



61. Les Misérables, Henri Fescourt, 1925 (01:28:20 – 01:30:45)

malade de Sibilla est située juste au-dessus du cabaret où elle danse pour gagner sa vie et soigner son fils.

Enfin, la bagarre peut avoir lieu entre un homme et une femme. Dans *Les Misérables*, Fantine a une altercation dans la rue avec son client potentiel. À la rue, elle vend son corps pour survivre. Henri Fescourt prend le temps de dépeindre l'environnement hostile dans lequel elle évolue. Les flocons épais tombent lourdement et semblent peser sur le corps frêle de la jeune femme vêtue de blanc. Les boutons de fleurs blanches sur sa tête ressemblent aux flocons tombés sur sa chevelure. Tout le corps de Fantine est ainsi imprégné de neige. Le grain de l'image est nuageux, blanchâtre et véhicule la sensation de froid ressentie par Fantine. Lorsqu'elle interpelle son potentiel client qui sort d'un café chic, elle enlève son manteau pour lui montrer « la marchandise », et suscite chez lui la moquerie. « *Veux-tu te cacher ? Tu es bien trop laide !* », lui répond-il en riant. Elle passe alors son chemin en se rhabillant. L'homme profite qu'elle a le dos tourné pour la découvrir et écraser une boule de neige entre ses deux omoplates. Le corps de Fantine se cambre alors sous l'effet du froid. Elle se jette sur l'homme avec un regard féroce : la bouche ouverte et déformée, les yeux froncés, le visage grimaçant, elle lui arrache les cheveux de ses deux mains, le frappe. Il se défend, lui rend les coups. Puis, elle lui mord le doigt. Les clients du café chic sortent dans la rue pour voir le spectacle de cette bête sauvage qui s'en prend à un des leurs. La réaction de la jeune femme est agressive, animale, à l'image de la violence de la vie qu'elle mène dans la rue. Dans cette séquence, les déambulations de Fantine sont limitées à l'extérieur, où se retrouve cette « interpénétration » entre vie privée et vie publique propre aux classes défavorisées et favorisant la violence de rue.

Observons plus attentivement les contrastes des corps en présence dans cette séquence d'affrontement. Les opposants sont de sexe et de conditions sociales opposés. L'homme porte un chapeau haut de forme, des vêtements et des gants qui décrivent son opulence ; Fantine, elle, est à moitié nue. Il se tient droit, adopte une posture aristocratique ; elle est voûtée. La grande taille du bourgeois s'oppose au physique frêle de la prostituée à la rue. Malgré ces différences physiques, la jeune femme redouble de force à l'encontre du riche malotru et se jette sur lui [Fig. 61]. Pendant l'altercation, l'homme perd son chapeau (comme ses homologues masculins dans les autres films), et Fantine affiche une épaule et une poitrine dénudées (on aperçoit presque un sein). Dans la bagarre homme/femme, les particularités du corps à corps féminin prennent le pas sur celles du corps à corps masculin. On ne voit à l'image nul coup de poing, geste viril que les hommes réservent à leurs homologues. Par contre, Fantine tire les cheveux de son rival et offre là une des rares images d'homme aux cheveux malmenés pendant une bagarre. Un gros plan montre les doigts féminins arracher une mèche de la tête du bourgeois. À l'inverse, dans un plan large, les corps emmêlés semblent danser ensemble. Le dos cambré de Fantine, appuyé contre le bras de l'homme, et la jambe tendue du client, évoquent des figures du tango.



62. *Les Misérables*, Henri Fescourt, 1925 (02:27:46 – 02:27:57)



63. *Poil de carotte*, Julien Duvivier, 1924 (01:07:21 – 01:07:58)

Le plan large ne permet pas au spectateur de percevoir distinctement la différence entre le combat et la danse.

Au cinéma, les femmes comme les hommes se bagarrent dans l'espace public, mais les premières sont toutes issues d'un milieu modeste. Enfin, leur violence est teintée de sensualité, alors que celle des hommes est animée de virilité. La foule masculine qui observe la bagarre change son regard en fonction du sexe des forces en présence. Face à un duel féminin, elle affiche des regards amusés et empreints d'un certain désir, que l'on ne retrouve pas face à un affrontement masculin. Cette forme de violence est donc un élément de distinction autant sociale que sexuelle. Elle est associée à des gestes féminins récurrents : arracher les cheveux, tirer les vêtements. Mais la récurrence de ces gestes n'est pas propre à la bagarre. Elle se retrouve dans d'autres formes de violence au cinéma, et notamment celle qui met en scène les femmes dominantes.

### 2.2.2. Les gestes et postures des femmes dominantes

Mains sur les hanches, doigt pointé, poing serré, menton relevé, regard désapprobateur, corps droit ou légèrement penché, les gestes et postures des femmes dominantes sont sensiblement les mêmes d'un film à l'autre. Parmi ceux qui reviennent le plus fréquemment, les mains sur les hanches occupent une place de choix et méritent que l'on interroge le sens que cette posture véhicule au cinéma.

L'image de la femme avec les mains sur les hanches apparaît à la fois dans les films qui traitent de la maltraitance féminine à l'égard d'enfants et dans ceux qui mettent en scène l'humiliation masculine, le pouvoir politique ou social des femmes. Ce geste a-t-il toujours la même signification, quel que soit le contexte narratif dans lequel il apparaît ? Dans les quatre cas évoqués, il décrit une posture d'autorité. Néanmoins, des nuances sensibles les distinguent en fonction des situations narratives.

Face à l'enfant, cette posture annonce les sévices punitifs et s'accompagne souvent d'un autre geste : le doigt pointé (de mise en garde ou de désignation de la tâche accomplie ou à effectuer). Associés, ils traduisent la colère, l'impatience et c'est une forme de rappel à l'ordre : « *Si tu me désobéis, tu seras battu !* ». Ainsi, dans *Les Misérables*, lorsque Madame Thénardier demande à Cosette où elle a mis l'argent qu'elle lui a donné pour l'achat du pain, elle reste dans cette position en attendant la réponse de la petite fille, le regard menaçant. À un autre moment dans le film, Madame Thénardier inspecte le sol que Cosette vient de balayer : elle la regarde, mains sur les hanches, puis désigne de son doigt un endroit spécifique, d'un air désapprobateur [Fig. 62]. On retrouve d'ailleurs exactement les mêmes gestuelles dans *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*, où l'une des deux sœurs indique le sol à Cendrillon avant de la frapper. Dans *Poil de carotte*, Madame Lepic adopte des postures similaires. Lorsqu'elle le voit assis à ne rien faire à côté du chien, elle pointe son doigt vers l'enfant, lui fait signe de se lever, puis le réprimande,



64. *Intolérance*, Griffith, 1916 (02:00:10 - 02:00:28 et 02:41:35 - 02:41:38)



65. *Massacre de la Saint Barthélemy*,  
François Dubois, 1572-1584. Huile sur bois, 94 x 154 cm.  
Musée cantonal des Beaux arts, Lausanne  
(Détail, ci-contre, montrant Catherine de Médicis)



les mains sur les hanches, avant de le frapper, et de lui tendre finalement la fourche pour qu'il se mette au travail [Fig. 63].

L'autre particularité de ces agissements autoritaires en direction de l'enfant est qu'ils s'accompagnent très souvent d'autres gestes du quotidien, à caractère domestique. Par exemple, dans *La Marâtre*, *Les Misérables* et *Poils de carotte*, les femmes qui exercent des actes violents sur leur progéniture, ou leur pupille, les entrecoupe de tâches ménagères (repassage, préparation du repas, nettoyage, service à table) qui sollicitent d'autres gestes. Cette imbrication des gestes punitifs et ménagers, accompagnée d'une incessante mobilité des corps, montrent à quel point la maltraitance sur l'enfant est ancrée dans le quotidien de femmes entièrement vouées à la gestion de leur foyer, dont l'éducation fait partie. Ces associations de gestes éducatifs et ménagers décrivent ainsi une autorité parentale pleinement exercée dans le cadre de l'espace privé domestique. C'est là qu'est la grande différence avec les films qui mettent en scène le pouvoir de séduction, social ou politique des femmes.

Dans ces films, l'image de la femme, mains sur les hanches, faisant face à l'homme ou à un sujet, n'est pas parasitée par d'autres gestes (sauf chez les séductrices, comme nous le verrons). Ces personnages féminins dominants sont pleinement consacrés à leur pouvoir social ou politique.

Les femmes qui détiennent un pouvoir politique présentent les mêmes gestes que les marâtres : mains sur les hanches, poing serré, doigt pointé. Par exemple, dans *Intolérance*, Catherine de Médicis pointe le doigt vers son fils Charles IX. Pour mettre en évidence les gestes dirigistes de la reine mère et sa position centrale au sein du pouvoir royal, le réalisateur la place au centre du cadre, entourée des conseillers. Lorsqu'elle tend à son fils le document à signer pour déclencher le massacre de la Saint-Barthélemy, son mouvement de bras est sec, rigide. Alors qu'il refuse de signer dans un premier temps, elle l'y oblige, penchée sur lui, les poings serrés. Cette gestuelle menaçante pousse Charles IX, le regard déconfit, à finalement apposer sa signature sur le document tendu par sa mère. Un gros plan montre le roi, les deux mains sur la tête, le visage déformé par le remords. De son côté, la reine mère affiche un large sourire. Les intertitres la désignent comme la commanditaire du massacre : « *Catherine vient s'assurer que le roi signe l'ordre pour le massacre de la Saint Barthélémy* »<sup>162</sup>. D'autres plans créent un lien entre les cadavres à terre et la reine mère. On aperçoit le bas de la robe de Catherine de Médicis. Elle se tient debout, à côté des corps inertes. Puis un plan rapproché la montre satisfaite du massacre [Fig. 64]. Dans le film de Griffith, Catherine de Médicis est ainsi désignée comme responsable de la nuit du 23 au 24 août 1572. Cette représentation fait écho au tableau de François Dubois *Massacre de la Saint-Barthélemy* (1572-1584). Le peintre, tout comme

---

162. Traduit de l'anglais : « *Catherine's audience with the King to secure his signature to the order for the massacre of St Barthélémy* ».



66. *Le Pantin*, Francisco de Goya, 1791-1792.  
Huile sur toile, 267 x 160 cm.  
Musée du Prado, Madrid.



67. *La Femme et le pantin*, Jacques de Baroncelli, 1929 (00:01:07 – 00:01:24 puis 00:07:16)

le cinéaste, met en avant la responsabilité de la reine mère, en la plaçant à côté des cadavres amoncelés devant la forteresse du Louvre [Fig. 65]. Pour les historiens, rien ne prouve cependant qu'elle aurait joué un rôle dans ce massacre ; néanmoins, son nom est associé à l'événement. Annie Duprat avance :

« Si rien ne permet d'affirmer que lui-même [le roi Charles IX] ou la reine mère Catherine de Médicis ont délibérément donné le signal des violences, la rumeur du temps les a immédiatement désignés comme les auteurs du massacre. »<sup>163</sup>

Ivan Cloulas précise :

« La propagande protestante rend la reine mère responsable du massacre. En réalité, Catherine ne quitte pas le Louvre pendant les troubles. Il est vrai qu'à l'intérieur même du palais se déroule l'assassinat systématique des nobles huguenots, à l'exception du roi de Navarre et du prince de Condé. »<sup>164</sup>

Comme l'illustrent les images de Griffith, Catherine de Médicis, Reine de France (1547-1559), puis Régente de France (1560-1563), aux gestes vindicatifs, était une terrible femme de pouvoir.

Le cinéma associe parfois les gestes des femmes dominatrices à un autre pouvoir : celui de la séduction. Les personnages de séductrices, comme Nana et Conchita, affichent, elles aussi à l'écran, des gestes autoritaires (mains sur les hanches, doigt pointé) qui s'additionnent à leurs gestes de coquetterie (se recoiffer, se regarder dans le miroir, se limer les ongles). Les personnages de Nana dans le film de Renoir, de Conchita dans *La Femme et le pantin*, de Lola Lola dans *L'Ange bleu*, pourraient être associés aux tableaux *Le Pantin* (1791-92) de Francisco de Goya [Fig. 66] ou *La Dame au pantin* (1885), de Félicien Rops, qui montrent des femmes manipulant un homme au sens propre du terme. Les plans d'ouverture du film de Jacques de Baroncelli font d'ailleurs directement allusion à l'huile sur toile de Goya. Un fondu enchaîné entre les figures peintes et les comédiennes créent les liens entre l'œuvre originale et la citation [Fig. 67]. Les plans d'ouverture annoncent ainsi le sort de Don Mateo, qui tombera entre les griffes de Conchita, comme le suggère le plan où on la voit les bras autour de son cou, à la fin de la bagarre dans le train. Lola Lola et Nana sont deux autres personnages de femmes fatales dont les gestes expriment la domination qu'elles exercent et contrarient l'équation traditionnelle femme/« sexe faible », homme/« sexe fort ».

Dans la scène de *L'Ange bleu*, où Lola Lola/Marlène Dietrich, immobile, oblige le professeur Rath à aller sur scène, le cadrage met en évidence l'ascendant de la femme sur

163. Annie Duprat, « Criminelles politiques », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables*, Op. cit., p. 146.

164. Ivan Cloulas, *Catherine de Médicis. La passion du pouvoir (1519-1589)*, Paris, Tallandier, collection « Historia », 1999, p. 88.

l'homme : elle est campée au-dessus de lui, sur les marches de l'escalier et le foudroie du regard. Comme nous l'avons vu faire dans les films étudiés ici, elle adopte elle aussi la gestuelle des mains sur les hanches, à plusieurs moments dans le film, et notamment dans cette scène. Avant son numéro de clown, elle lui tend sa perruque après lui avoir dit d'un ton ferme : « *Tu ne veux pas y aller ? Tu iras ! Mets ta perruque* ». Ce geste est violent, agressif. Le bras qu'elle tend, au bout duquel pend la perruque, est dirigé vers le professeur comme une épée. L'autre bras est posé sur sa hanche. Or, l'humiliation que subira Rath sur scène, devant un public composé de ses anciens collègues et élèves, sera justement la cause de son suicide à la fin du film. Nana a des gestes similaires à ceux de Lola Lola lorsqu'elle rabroue ses soupirants. Le postulat selon lequel la force physique de l'homme l'emporterait sur le sexe faible est ainsi démenti par les images. En effet, Jean Renoir emploie alternativement plan d'ensemble, plan large, plan rapproché pour accentuer les contrastes des sentiments et dépeindre les renversements des rapports traditionnels hommes/femmes. Plan large et plan d'ensemble sont utilisés pour mettre en valeur les perpétuels mouvements de Nana autour de ses proies. Son corps utilise l'espace, ses gestes sont amples. Sa mobilité, ses rires, rappellent l'abeille qui butine de fleurs en fleurs, et pique (« *une forêt d'épingles étaient piquées à la place du cœur* », écrit Zola<sup>165</sup>), mais révèlent également son pouvoir absolu sur les hommes. Ses gestes frivoles, ses mouvements incessants autour de ses victimes contrastent avec l'immobilité des amants humiliés, regards fixes, bras ballants. Elle est dans l'action alors qu'eux sont dans l'émotion. L'interprétation de Catherine Hessling véhicule une certaine froideur, due aux indications du metteur en scène :

« *Le jeu de Catherine était une sorte de pantomime. Elle avait pris beaucoup de leçons de danse et son corps possédait une souplesse professionnelle. Avec elle, nous avons imaginé un mode d'interprétation des sentiments qui tenait de la danse beaucoup plus que du cinéma. Je m'étais mis dans la tête, et je lui avais mis dans la tête, que le cinéma dépendant des saccades de la Croix de Malte, il fallait jouer saccadé* »<sup>166</sup>, admet Jean Renoir.

Dans son livre *Ma vie et mes films*, Jean Renoir explique ainsi qu'à ses débuts, il exigeait de ses comédiens qu'ils « *bornent leur rôle à celui d'automate et n'apportent au film que leur physique* » : « *Je leur refusais le droit à l'émotion* », précise-t-il en ajoutant que, par la suite, il adopta une méthode de travail opposée<sup>167</sup>.

Les propos du réalisateur illustrent le fait que l'auteur de l'œuvre est bien le chef d'orchestre de la violence qui donne les indications aux comédiens et impulse le tempo

165. Émile Zola, *Nana*, *Op. cit.*, p. 145.

166. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, *Op. cit.*, p. 46.

167. *Ibid.*, p. 52.

de la violence par ses choix de mise en scène. Ce tempo de la violence est donné par les mimiques faciales, les postures et déplacements des corps des comédiens, et les mouvements de caméra comme nous le verrons par la suite. Enfin, dans la mise en scène de l'acte violent, le cinéaste emploie le corps du comédien mais aussi très souvent l'arme.

## 2.3. L'usage de l'arme

L'arme est étroitement liée au corps. La main tient le revolver, dépose le poison dans le verre, le doigt appuie sur la détente, l'épée est en quelque sorte le prolongement du bras et s'oriente dans la direction impulsée par le mouvement corporel de l'escrimeur... L'arme est un accessoire qui participe à rendre le personnage effrayant. Le pistolet dans *Cœur fidèle* et *La Dixième symphonie*, la pierre dans *Ménilmontant*, le poignard dans *La Roue* et dans *Napoléon*, le poison hypnotisant dans *L'Atlantide*, le serpent mortel dans *L'Inhumaine*, annoncent le danger imminent et ajoutent une dimension tragique supplémentaire.

*« Souvent décrite avec insistance, l'arme apparaît comme un élément central de la scénographie du crime. N'est-ce pas autour d'elle que se joue toujours l'instant crucial ? [...] Inhabituelle, elle donne corps au récit dont elle fournit la trame. Et qu'elle se fasse insolite ou mystérieuse, la voici aussitôt transformée en indice, objet d'enquête, d'hypothèses ou de spéculations. Dans tous les cas, elle est l'objet de discours prolifiques qui cristallisent angoisses et obsessions. Avec elle se précisent les types de crimes qui hantent l'imaginaire social et s'esquissent parfois la psychologie ou la sociologie du criminel »<sup>168</sup>, affirme Dominique Kalifa.*

Comme le souligne l'historien spécialiste du crime, le type d'arme peut en effet parfois décrire le profil du (ou de la) criminel(le), expliquer pourquoi il (ou elle) a choisi telle arme plutôt que telle autre, sans toutefois éclaircir complètement la complexité des situations qui poussent au crime. « *Dis-moi quelle est ton arme, je te dirai qui tu es* »... Nous verrons si cette formule se vérifie au cinéma et si l'arme à l'écran constitue un élément de différenciation sexuelle et/ou de distinction sociale à travers le choix, son usage et son maniement.

### 2.3.1. Arme féminine/arme masculine : un cliché ?

Voitures et pistolets en plastique pour les garçons, poupées et dînette pour les filles... Depuis leur plus jeune âge, les êtres humains connaissent une distinction genrée, qui les départage dans l'usage des objets. Comme le confirme l'historien Ivan Jablonka, le partage des rôles se construit dès l'enfance :

---

168. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Op. cit., p. 128.

« *L'apprentissage des rôles se fait également à l'aide de jouets – sabres, tambours et billes pour les uns, poupées, paniers et chiffons pour les autres – qui permettent de mimer les occupations des adultes.* »<sup>169</sup>

Le choix de l'arme au cinéma épouse-t-il les préférences genrées traditionnellement attribuées aux enfants pour l'usage des jouets? Autrement dit, existe-t-il au cinéma des « armes féminines » et des « armes masculines »?

Que ce soit dans les westerns, dans les films de cape et d'épée ou dans les mélodrames, la plupart du temps, les hommes manipulent une arme la plupart du temps. Les comédiens « virils » par excellence, comme l'américain Douglas Fairbanks ou le français Joe Hamman, utilisent principalement l'épée et l'arme à feu. Dans les westerns, les codes du genre imposent le choix du pistolet. Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau signalent en effet que le colt est l'un des accessoires indispensables du cowboy, tout comme son cheval, son foulard et son chapeau<sup>170</sup>. L'épée dans les films américains *Les trois Mousquetaires* (Fred Niblo, 1921), ou *Le Voleur de Bagdad* (Raoul Walsh, 1924), l'arme à feu utilisée dans *La Dixième Symphonie* (Abel Gance, 1918), sont, entre les mains des hommes, des outils d'expression de la virilité. Grâce à son épée, le protagoniste campé par Douglas Fairbanks combat avec agilité contre ses adversaires dans *Les trois mousquetaires* ou parvient à tuer le monstre dans *Le Voleur de Bagdad*. Dans *Le Railway de la mort* (Jean Durand, 1912), Joe Hamman saute d'un cheval sur un train en marche. Le comédien et scénariste fétiche de Jean Durand, qui a vécu dans un ranch aux Etats-Unis, « seul capable de manier le lasso avec la dextérité requise », d'après Francis Lacassin<sup>171</sup>, présente les caractéristiques physiques et morales de la virilité évoquées dans l'ouvrage *Histoire de la virilité*, dirigé par Alain Corbin.

L'historien s'est appuyé sur les écrits de Buffon dans son *Histoire naturelle des animaux* (1888) pour dresser un portrait de l'homme viril tel qu'il est idéalisé au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles :

« *“le corps d'un homme doit être carré, les muscles doivent être durement exprimés, le contour des membres fortement dessiné, les traits du visage bien marqués” ; surtout, il lui faut éviter la surabondance de la chair. [...] Les hommes, ajoute Buffon, sont plus grands, plus forts que les femmes ; “ils ont le corps plus solide, plus massif, les os plus durs, les muscles plus fermes, la chair plus compacte”.* »<sup>172</sup>

169. Ivan Jablonka, « L'enfance ou le voyage vers la virilité », in Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 35.

170. Georges-Albert Astre, Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, Paris, Seghers, collection « Cinéma Club », 1973, p. 112

171. Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Paris, Association de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2004, p. 56.

172. Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 17.

Et il ajoute :

« *L'homme – à l'image de ses organes génitaux – est tourné vers l'extérieur. Son énergie, sa vigueur le prédisposent à l'effort. Soumis à l'injonction d'agir, doté d'ambition, possédant le sens de l'initiative, il se doit de contrôler ses émotions, de dominer sa peur, de faire preuve de courage et de fermeté dans le travail comme sur le champ de bataille.* »<sup>173</sup>

Si le « plus » caractérise souvent l'homme au cinéma, le « moins » est davantage associé à la femme. Néanmoins, celle-ci n'est pas désarmée pour autant. Parmi les armes employées par les personnages féminins, l'épée est cependant la grande absente. Il est en effet peu fréquent de voir une telle arme entre les mains d'une femme au cinéma. En remontant dans les années 1900, nous trouvons néanmoins quelques rares images de femmes à l'épée : dans *Jeanne d'Arc* de Méliès (1900), où, à deux reprises, la protagoniste brandit sa lame au ciel, mais sans jamais la planter dans un corps ennemi ; mais aussi dans *Les Deux orphelines* (1921) de Griffith, où des sans-culottes du cortège féminin lèvent des sabres en l'air. Mais ce sont des accessoires féminins qu'on les voit employer, comme la chaussure à talon que Nana enfonce dans le ventre de Muffat dans le film de Jean Renoir, ou celle de Salomé dans le film de Charles Bryant.

Parmi les armes dites « féminines », le poison occupe une place privilégiée, mais il n'apparaît pas fréquemment sur le grand écran. Dans *Macbeth*, Lady Macbeth l'utilise pour endormir les gardes et permettre ainsi à son amant de tuer le roi, son époux. Dans le *Cléopâtre* (1910) d'Henri Andréani et de Ferdinand Zecca, le personnage éponyme fait prendre un breuvage fatal au messager qui lui annonce le suicide tragique de Marc Antoine. Et dans la version de 1912 de l'américain Charles L. Gaskill, la reine d'Égypte (Helen Gardner) verse un liquide mortel dans la coupe destinée à Pharon, son amant, qu'elle délaisse pour Marc Antoine. Dans *L'Atlantide*, la reine Antinéa offre une cigarette empoisonnée à Saint Avit pour l'hypnotiser et l'inciter à tuer son ami Morhange. Dans le film parlant *Freaks*, la trapéziste Cléopâtre verse du poison dans le « médicament » de Hans, son époux nain, dont elle veut se débarrasser pour hériter de son argent. Le poison est ainsi utilisé pour tuer de manière indirecte. Il est communément admis comme étant l'« arme féminine » par excellence, comme le rappelle Dominique Kalifa :

« *Aux agressions féminines, la tradition réserve de longue date le vitriol et le poison, ces armes de la vengeance qui s'accordent si bien au caractère perfide et venimeux qu'on disait être celui de la femme criminelle.* »<sup>174</sup>

---

173. *Ibid.*, p. 19.

174. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, *Op. cit.*, p. 132.

« *Perfides* » et « *venimeuses* », ces adjectifs relevés par Dominique Kalifa, pourraient précisément être attribués à Antinée dans *L'Atlantide*, à Lady Macbeth dans *Macbeth* et à Cléopâtre dans le film d'Andréani et Zecca, ou encore à Cléo la trapéziste dans *Freaks*. Ces personnages féminins sont en effet des manipulatrices, et usent du poison pour tromper l'adversaire et/ou leur donner la mort de manière insidieuse.

Catherine de Médicis est une autre grande manipulatrice, portée à l'écran par Henri Desfontaines dans *La Reine Margot* (1914). Elle est d'ailleurs citée parmi les célèbres empoisonneuses de l'Histoire, à tort selon Nicolas Simon :

« *Contrairement aux idées reçues, Catherine de Médicis ne fut pas une grande empoisonneuse, ce furent surtout les écrivains romantiques, dont Alexandre Dumas, qui contribuèrent à lui donner cette image. [...] Le fait est que, sous sa régence, l'usage du poison augmenta considérablement mais c'est l'entourage de la reine qui en usa et en abusa. Parmi ceux-ci René Bianchini, dit René le Parfumeur ou le Florentin, et Cosme Ruggieri furent des auxiliaires attentifs et discrets pour la reine.* »<sup>175</sup>

*La Reine Margot* est malheureusement un film incomplet. La deuxième et unique partie de l'œuvre, conservée aux archives du CNC à Bois d'Arcy, ne comprend aucune image de Catherine de Médicis manipulant le poison. Par contre, elle montre La Mole et Coconnas, deux hommes donc, en visite chez René, l'alchimiste florentin. Ils lui achètent des statuette imprégnées d'un élixir d'amour afin de se faire aimer de Marguerite et de la duchesse de Nevers. Leur but n'est pas de tuer, mais de manipuler. Cet exemple illustre le fait que les hommes, et notamment les parfumeurs, les apothicaires, en usaient tout autant que les femmes, si ce n'est davantage. L'historien Loïc Cadiet démontre ainsi que le poison n'est pas une « arme féminine » :

« *Les congrès de criminologie révèlent que l'empoisonnement n'est pas compté au nombre des infractions qui sont commises plus fréquemment par les femmes et les études portant sur les populations carcérales ne font pas davantage apparaître ce qui pourrait sembler une singularité féminine de la criminalité.* »<sup>176</sup>

Partant de cette constatation, Loïc Cadiet avance l'hypothèse selon laquelle cette idée reçue serait le résultat d'une publicité plus massive autour d'affaires féminines, comme celle d'Hélène Jégado au XIX<sup>e</sup> ou de Violette Nozière au XX<sup>e</sup> siècle. Il ajoute que « l'em-

---

175. Nicolas Simon, *Le Poison dans l'Histoire : crimes et empoisonnements par les végétaux*, [En ligne], Thèse de Doctorat sous la direction de François Mortier, Nancy, Université Henri-Poincaré – Nancy I, Faculté de Pharmacie, 2003, p. 38, Disponible sur : [http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCD-PHA\\_T\\_2003\\_SIMON\\_NICOLAS.pdf](http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCD-PHA_T_2003_SIMON_NICOLAS.pdf) (consulté le 20 juin 2017).

176. Loïc Cadiet, « L'Empoisonnement », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables*, *Op. cit.*, p. 188.



68. *La Dixième symphonie*, Abel Gance, 1918  
(01:21:06)



69. *Cœur fidèle*, Jean Epstein, 1923 (01:23:00)



70. *La Souriante Madame Beudet*,  
Germaine Dulac, 1923 (00:22:01)



71. *L'Argent*, Marcel L'Herbier, 1928 (02:22:58)

poisonneuse présente l’effrayante image inversée de la mère nourricière », et que, pour cette raison, elle suscite davantage l’intérêt des chroniqueurs mais aussi de l’opinion publique<sup>177</sup>, moins des cinéastes. Très peu de films mettent en scène le poison. En dehors des films cités précédemment, concernant la période qui nous intéresse, il apparaît entre les mains de femmes bien plus tard dans *La Poison* (Sacha Guitry, 1951), *Arsenic et vieilles dentelles* (Frank Capra, 1944), *Les Enchaînés* (Alfred Hitchcock, 1946), *L’Affaire des poisons* (Henri Decoin, 1955). Le cinéma semble ainsi refléter les chiffres avancés par les spécialistes du crime, qui mettent en évidence la baisse conséquente des cas d’empoisonnement au cours de l’Histoire, et notamment au XIX<sup>e</sup> siècle.

Au Moyen-âge et sous L’Ancien régime, on empoisonne davantage qu’aux temps modernes, et ce recul ne fait que s’accélérer à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, les chiffres des empoisonneuses pour cette époque, avancés par Louis Proal, sont les suivants :

« En 1887, sur 9 empoisonnements, 6 ont été commis par des femmes et 3 par des hommes. [...] De 1836 à 1840, il y avait en moyenne 50 accusés d’empoisonnement par an. De 1876 à 1880, ce nombre est descendu à 16, et nous venons de voir qu’en 1887 il n’a plus été que de 9. »<sup>178</sup>

L’empoisonnement revient sur le devant de la scène à l’occasion de l’affaire Violette Nozière, en 1934, qui connaît un grand retentissement médiatique et inspire Claude Chabrol en 1977. La jeune parricide devient l’égérie des surréalistes, qui voient en elle la femme aux mœurs libérés qui se révolte contre l’hypocrisie de la société patriarcale. Outre le poison, l’arme à feu est l’accessoire qui revient le plus souvent entre les mains des criminelles au cinéma, notamment chez celles qui cherchent à se libérer de l’oppression masculine. À l’inverse du poison, perçu par l’opinion comme une « arme féminine », le revolver ou le fusil sont considérés comme des « armes masculines », attribuées de manière privilégiée au gangster ou au cowboy. « *Le revolver, marque distinctive de l’homme, c’est l’une des vérités de cette aventure que n’a pas trahie le western* »<sup>179</sup>, écrit Dominique Venner, historien spécialiste des armes.

Nous retrouvons de telles armes à feu entre les mains de femmes dans quatre films de notre corpus : *La Dixième symphonie*, *Cœur fidèle*, *La Souriante Madame Beudet* et *L’Argent* [Fig. 68 à 71]. Il est d’ailleurs troublant de constater que dans ces quatre films, la main de la femme tremble en tenant le revolver. Dans *La Dixième symphonie*, Ève Dinant tue accidentellement la sœur de Fred Ryce (Jean Toulout), qui tente de l’empêcher de quitter son amant noceur et dépensier. Après avoir commis son crime, Ève Dinant

---

177. *Ibid.*, p. 188.

178. Louis Proal, *La Criminalité féminine*, Paris, Editions De Soye et fils, 1890, p. 9.

179. Dominique Venner, *Les Armes qui ont fait l’Histoire*, Tome 1, Paris, Crépin-Leblond, collection « Saga des Armes et de l’Armement », 1996, p. 92.

tremble de tout son corps, cache son visage avec son bras. Puis, un gros plan montre sa main ballante lâcher l'arme. Son attitude corporelle traduit son désarroi et le fait qu'elle n'assume pas son geste. Dans *L'Argent*, Line Hamelin tient fébrilement son revolver. Cachée derrière une statue (objet statique à son image), avec l'intention de tuer le financier Saccard, elle regarde son arme avec angoisse. Les mouvements haletants de sa poitrine et de sa bouche entre-ouverte témoignent de son trouble. Puis son bras tendu vers sa cible tremble à son tour. Dans *Cœur fidèle*, la voisine de pallier, handicapée et pauvre, campée par Marie Epstein, a les mêmes tremblements quand elle saisit l'arme pour tuer Petit Paul, puis, quand, bouche bée, elle pose sa main armée sur sa joue. Choquée après avoir accompli son geste, elle reste paralysée, les yeux écarquillés. Quant à Madame Beudet, dans le film de Germaine Dulac, nous avons vu qu'elle plaçait les balles dans le pistolet, pour laisser à son mari le soin de se tuer lui-même lors de son prochain chantage au suicide. Le projet de meurtre de Madame Beudet est lui aussi inscrit dans l'espace privé. C'est dans le bureau de son mari qu'elle place la balle dans le revolver. Quand elle avance lentement, comme un zombie, jusqu'au bureau de son époux, elle semble retenir sa respiration, avec la bouche ouverte, elle aussi. Elle se tient droite, la tête raidie, le menton relevé. Elle fouille dans le tiroir de son mari sans même regarder ce qu'elle fait. Ce n'est qu'au moment où elle place les balles dans le pistolet qu'elle baisse la tête. Le point commun entre ces femmes au revolver est leur désir d'émancipation. Toutes utilisent l'arme à feu pour se libérer de la domination masculine.

Ce lien entre revolver et liberté, présent dans les films abordés, rappellent les réflexions de Dominique Venner :

*« Cela vaudrait la peine de creuser un peu cette idée du rapport de l'arme à la liberté qui n'est pas évident pour tout le monde. Certains ne voient dans l'arme, qu'un instrument de violence, de meurtre, d'oppression, de tout ce que la stupidité ou l'abjection humaine peut produire. Sans doute l'arme est-elle aussi cela, mais comment oublier qu'elle est également l'instrument qui permet au faible de résister au fort, à la femme de ne plus craindre la brute ? »<sup>180</sup>*

Qu'ils parviennent ou pas à commettre leur meurtre, tous ces personnages féminins semblent vouloir se libérer d'une oppression masculine, mais de ne pas assumer le fait de tenir une arme à feu entre leurs mains, alors qu'en général, l'homme ne tremble pas quand il la manipule, et ne montre pas autant d'émotion quand il tue un adversaire. Qui imaginerait en effet la main de Joe Hamman ou de Douglas Fairbanks trembler avant d'abattre un ennemi ? Ils tiennent leur pistolet ou leur fusil avec fermeté et assurance. Et quand un personnage masculin utilise son arme maladroitement, comme le Marquis de Groix

---

180. Dominique Venner, *Les Armes qui ont fait l'Histoire*, Op. cit., p. 11.

Saint-Blaise (André Lefaur) dans *La Dixième symphonie*, il provoque les moqueries de ses confrères : « *N'est-ce pas vous, Marquis, qui avez tué cet oiseau par inadvertance ?* », indique le carton lorsque le Marquis se trompe de cible en visant mal. De même, dans la salle de tir, au début du film, ses essais médiocres provoquent les railleries des observateurs, hommes et femmes. Un homme qui tire mal ou qui tremble est donc ridicule, alors qu'une femme ne l'est pas. Pourquoi ? Est-ce là encore une expression de la différence des sexes au cinéma ?

Le « sexe faible » est incapable de tenir une arme sans trembler, sans que cela soit gênant, alors que le « sexe fort » se doit de la manipuler avec agilité et maîtrise. Les tremblements de la main à l'écran évoquent l'absence de formation des femmes au port d'arme. La femme est en effet exclue du champ de bataille, des clubs masculins de tir, elle ne se livre pas à des duels pour défendre son honneur, elle ne chasse pas.

N'étant pas normalisée, la détention de l'arme à feu par la femme est perçue comme une incongruité. Dans presque tous les westerns, les cowboys sont exclusivement des hommes. Françoise Héritier note d'ailleurs pour expliquer cette exclusion des femmes :

*« Le fait que, dans toutes les sociétés, ce sont les hommes qui chassent et non les femmes, n'est fondé ni sur la force ni sur une plus grande résistance qui serait propre à leur sexe. Ce n'est pas l'effet d'une différence de capacité des corps. Lorsqu'on apprend aux femmes à tirer à l'arc, elles savent chasser tout aussi bien que les hommes et l'expérience commune montre que la capacité de résistance des femmes égale, sinon surpasse, celle des hommes. Ce partage particulier des tâches se fonde plutôt sur un rapport au sang qui découle de l'imaginaire hiérarchisant. S'observe là un interdit majeur : les femmes accompagnent parfois l'homme à la guerre mais elles ne font pas couler le sang. Image classique du western : la femme recharge le fusil mais elle tire rarement. [...] Le féminin n'est jusqu'à nos jours jamais sorti durablement de ce rapport inégalitaire avec le masculin qui lui est toujours défavorable, parce qu'il est ancré dans des représentations archaïques fortes, comme celles qui associent et opposent l'acte actif de faire couler le sang et la situation passive de voir couler son sang, et qui érigent en loi, dans un système sympathique de forces élémentaires, l'impossibilité pour les femmes d'être simultanément "cuiseuses" d'enfant et de vie et pourvoyeuses de mort. »<sup>181</sup>*

Détenir une arme, pour une femme, est donc déjà franchir une frontière. Et cela, Eisenstein l'a formidablement bien traduit en images dans *Octobre*. Dans ce film, le réalisateur évoque les bataillons féminins créés en 1917 pour remotiver les soldats soviétiques lassés de la Guerre 14-18. Les femmes constituent une armée féminine organisée, comme

---

181. Françoise Héritier, *Masculin/féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, pp. 135-136.

le décrit un plan d'ensemble de soldates alignées, au garde à vous, vêtues d'habits militaires. Un plan rapproché montre ensuite une femme robuste, qui pointe son fusil vers sa cible et ouvre le feu. Un contre champ d'un soldat au sourire narquois, précédé de l'intertitre « Une femme ? », laisse percevoir les railleries provoquées à l'époque par cette intrusion féminine dans un milieu masculin réservé et dont Maria Botchkareva témoigne dans son ouvrage *Yashka, Journal d'une femme combattante* :

*« Les soldats, naturellement, n'étaient pas habitués à une étrange créature comme moi ; et ils me prenaient pour une femme de mauvaise vie, entrée dans la troupe pour y exercer son métier. J'étais par suite obligée de me défendre contre les attaques qui m'assaillaient de tous côtés. [...] Je parvins difficilement à me mettre en bons termes avec les hommes. Dans les premiers jours, ma présence déplaisait souverainement au commandant de la compagnie qui désirait me voir solliciter mon congé. Il y fit allusion à plusieurs reprises, mais je continuais à m'occuper de mes affaires, sans jamais me plaindre des misères que me faisaient les camarades. Peu à peu, avec l'aide du petit groupe de volontaires qui me soutenaient, je gagnai la confiance et le respect de tous. »<sup>182</sup>*

Il semble cependant que le fait de donner la vie ne doit pas être considéré comme la raison fondamentale de l'exclusion des femmes du domaine des armes, mais plutôt comme un prétexte. Cette interdiction de l'arme est davantage liée au pouvoir que cet outil confère à son détenteur. L'arme assure en effet le pouvoir de donner la mort, que l'homme s'est accaparé à défaut d'avoir celui de donner la vie. Le pouvoir de l'arme sur la vie des autres est ainsi une manière différente d'avoir un contrôle sur l'existence des êtres humains, leur vie ou leur mort. Et l'Histoire a démontré que les hommes ont toujours cherché à monopoliser le pouvoir, notamment dans le domaine politique. Pendant la Révolution française, les femmes se sont saisi des armes en provoquant la désapprobation masculine, comme l'explique Dominique Godineau :

*« La hantise – qui court du début à la fin de la Révolution – de voir les femmes armées est mise en avant : cette violence-là, attribut de la masculinité comme de la citoyenneté, doit rester exclusivement du côté masculin. En prenant comme prétexte la violence des femmes qui trouble l'ordre public, c'est l'ordre politique que l'on entend préserver par la violence institutionnelle faite aux femmes. »<sup>183</sup>*

---

182. Maria Botchkareva, *Yashka. Journal d'une femme combattante, Russie 1914-1917* (Édition présentée par Stéphane Audoin-Rouzeau et Nicolas Werth), Paris, Le Grand livre du mois, collection « Le fait guerrier », 2012, pp. 49-50.

183. Dominique Godineau, « Citoyennes, boutefeux et furies de guillotine », *Op. cit.* p. 41.

Dans *Napoléon*, Abel Gance filme ces femmes armées. Mais on ne les voit jamais équipées de fusils, réservés aux militaires, aux hommes donc. Elles ont entre les mains des piques, des fourches, des faux, armes qui relèvent de l'arsenal paysan et populaire, et non militaire. Par contre, Charlotte Corday utilise le poignard pour assassiner Marat. Mais nous ne la voyons pas enfoncer le couteau dans le corps de celui-ci, puisqu'un rideau fait écran entre le meurtre et le spectateur. On retrouve également le poignard entre les mains d'Alice White dans le premier film parlant d'Alfred Hitchcock, *Chantage (Blackmail)*, (1929). Elle poignarde le peintre qui tente de la violer. Mais là encore, un rideau empêche le spectateur de voir le geste fatal perpétré par la femme.

La particularité du poignard est qu'il rapproche les corps des deux parties. Le manche constitue la distance infime qui sépare la meurtrière de sa victime. Pour tuer avec le poignard, il faut donc se rapprocher, alors que le revolver permet à la criminelle de garder une certaine distance avec sa cible. Or, se rapprocher, c'est faire preuve de courage, et cette qualité, au cinéma, est davantage attribuée aux hommes qu'aux femmes. Dominique Kalifa note d'ailleurs que « *le couteau demeure, du moins jusque dans les années 1910, l'arme par excellence des mauvais garçons* »<sup>184</sup>. À l'écran, il exprime en effet la virilité du voyou. Les hommes l'utilisent dans les bouges dans *Fièvre* et *La Roue*, ou encore dans la rue dans *Cœur fidèle*.

Le type d'arme n'est donc pas forcément un élément de distinction des sexes, puisque hommes et femmes à l'écran peuvent utiliser les mêmes accessoires pour tuer ou tenter de le faire. Néanmoins, leur manière d'utiliser l'objet mortel diffère et semble signifier chez le personnage féminin une capacité moindre à assumer son acte. Les distinctions sexuées dans l'usage de l'arme sont donc nombreuses. Dans la bagarre, la sensualité des silhouettes féminines s'oppose à la virilité des corps masculins ; les tremblements de la main de la femme s'opposent à la maîtrise et à la dextérité du maniement de l'arme à feu chez l'homme ; l'épée, rare dans les mains du « sexe faible », est garante de l'honneur chez le « sexe fort ».

Un dénominateur commun semble rassembler néanmoins les hommes et les femmes : le choix de l'arme en fonction des catégories sociales des protagonistes.

### **2.3.2. Le maniement de l'arme : révélateur de distinctions sexuées et sociales**

Dans les films de notre corpus, le choix de l'arme est intimement lié au lieu du crime et au milieu social, qui constituent le contexte de l'acte violent commis par le personnage. On distingue en effet différentes catégories d'armes, propres à certains lieux et milieux sociaux : domestiques, de coquetterie, armes nobles, de la rue, de la campagne, armes prolétaires.

---

184. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Op. cit., p. 130.

# LE PETIT JOURNAL

HEBDOMADAIRE - 27 Année  
61, rue Lafayette, Paris

ILLUSTRE

19 Décembre 1926 - N° 1878  
PRIX : 50 CENTIMES



LA RUSE ATROCE D'UNE MÈRE DE FAMILLE

103.800 lecteurs ont voté pour le Jury de Choix des Illustrations. Voici votre choix !

Les armes dites domestiques sont celles qui se trouvent à la maison, dans la cuisine, le salon, la chambre, la salle de bain. Leur usage premier est d'ordre pratique, lié aux tâches ménagères, de toilette ou de bureau. Parmi les armes domestiques, on recense la paire de ciseaux (*Nana*), le couteau de cuisine (*Blackmail*), le coupe-papier (*La Chienne*), le balai (*La Marâtre, Bataille de femmes*), le fouet (*Les Misérables*), le poison, qui se mélange aux aliments ou aux boissons (*L'Atlantide, Macbeth, Cléopâtre*). Par exemple, dans *Nana*, la paire de ciseaux, dont se sert le coiffeur pour égaliser les cheveux de la maîtresse de maison, se retrouve dans le corps de Georges, qui se suicide avec. Dans *La Chienne*, Lulu, allongée sur son lit, coupe les pages de son livre avec un coupe-papier avant que Maurice s'en empare pour la tuer. Dans *Blackmail*, Alice White prend le couteau de cuisine posé près de la motte de beurre pour tuer Mr Crewe, l'artiste qui tente d'abuser d'elle. Le cinéma semble ainsi illustrer les propos de Dominique Kalifa : « *Aux mains du criminel, tout ou presque peut se transformer en objet de violence et de mort, à commencer par le corps lui-même* »<sup>185</sup>. L'historien cite une multitude d'objets utilisés comme arme, de la canne, à la clef, du parapluie à la queue de billard. L'objet inoffensif et anodin peut ainsi devenir instrument de torture ou de mort, comme la bassine de graisse bouillante de Madame Kazmareck, jetée en 1926 à la figure de l'ouvrier Juwiack, qui abusait d'elle [Fig. 72]<sup>186</sup>. Parmi ces armes domestiques, on remarque que certaines (le fouet, le balai) se retrouvent très souvent entre les mains des marâtres, comme Madame Thénardier dans *Les Misérables* ou la belle-mère dans *La Marâtre* d'Alice Guy. Elles battent quotidiennement leur enfant, en interrompant leurs tâches ménagères, comme nous l'avons vu précédemment, et prennent tout ce qui leur tombe sous la main. La main elle-même qui nettoie, prépare à manger, caresse peut frapper. Les marâtres de notre corpus appartiennent à un milieu social modeste, puisqu'elles n'ont pas de domestiques, et s'occupent elles-mêmes des enfants et de l'entretien de la maison (sauf dans *Poil de carotte*, car Madame Lepic dispose d'une bonne).

Le poison fait également partie des armes domestiques, car il est très souvent confectonné dans la cuisine, à l'abri des regards extérieurs. Néanmoins, il se distingue des autres objets ménagers sur plusieurs points. Tout d'abord, il n'est pas un ustensile de la maison, mais est « fait maison », et se répand en général dans des aliments ou sur des objets. Il évoque la sorcière des contes, qui empoisonne la pomme dans *Blanche-Neige*, le fuseau d'un rouet dans *La Belle au bois dormant*. Il est utilisé dans le cinéma des années 1920, majoritairement par des femmes de pouvoir, comme Antinéa, Lady Macbeth ou Cléopâtre. Toutes trois reines, elles n'exécutent pas, mais ordonnent. Représentées très souvent assises sur leur trône ou leur sofa, elles sont omnipotentes, mais passives. Elles ont des esclaves pour les servir et exécuter leurs ordres. Le poison reflète parfaitement

185. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Op. cit., p. 128.

186. « La ruse atroce d'une mère de famille », in *Le Petit journal illustré*, 19 décembre 1926, p. 1.

leur statut social et politique d'ordonnatrices, qui n'agissent pas directement, mais de manière détournée par l'intermédiaire d'autrui. Comme l'esclave, le poison permet à la femme puissante d'agir sans faire elle-même.

Les armes de coquetterie, elles, portent davantage l'empreinte de la classe sociale de leur propriétaire. Ce que nous appelons « arme de coquetterie » est un autre type d'arme à caractère a priori « anodin » et « inoffensif », qui, lui, est propre à la classe privilégiée. Il est utilisé comme objet d'embellissement. Par exemple, dans *Octobre* (Eisenstein, 1928), des bourgeoises s'en prennent à un bolchevik en lui enfonçant des coups d'ombrelles dans le corps, comme s'il s'agissait d'épées. L'accessoire est donc bien « féminin », a priori inoffensif, mais le geste le transforme en « arme » et lui ôte tout attribut de coquetterie. Or, tout comme la chaussure à talon de Nana ou de Salomé, l'ombrelle fait partie des armes de coquetterie réservées aux femmes d'une catégorie sociale aisée et s'apparentent ainsi aux armes dites nobles.

Les armes nobles au cinéma sont celles détenues majoritairement par des personnages de l'aristocratie ou de la bourgeoisie, comme l'épée ou le fusil. Les duels à l'épée ou à l'arme à feu opposent au cinéma des comtes ou des ducs, soucieux de réparer leur honneur entaché, alors que les ouvriers ou bandits de rue n'y ont pas accès. Ces derniers se battent à mains nues, au poignard ou au revolver. Le revolver apparaît aussi entre les mains des bourgeoises, confinées dans l'espace privé, comme Ève Dinant et Claire Damor dans *La Dixième symphonie* ou Madame Beudet dans le film de Germaine Dulac. Ces personnages sont des femmes riches. Leur intérieur est luxueux, elles ont des domestiques. Dans *La Dixième symphonie*, lorsque Claire Damor surprend son fiancé Fred Ryce dans les bras d'Ève Dinant, son ex maîtresse, elle le menace avec un revolver. Ève Dinant tue d'un coup de pistolet la sœur de son amant Fred Ryce, qui tentait de l'empêcher de le quitter. L'arme à feu est ainsi utilisée en plein jour par ces personnages féminins dans le but de regagner honneur (Claire Damor) et liberté (Ève Dinant).

Si Madame Beudet évoque Marie Lafarge, Claire Damor et Ève Dinant, quant à elles, rappellent Madame Caillaux. Comme l'épouse de Joseph Caillaux, ministre des Finances, qui, en 1914, tue à l'arme à feu le directeur du Figaro, responsable de publications accusatrices à l'encontre de son mari, Ève Dinant et Claire Damor utilisent le revolver pour se venger de celui qui les a déshonorées. Madame Caillaux, qui déclare après son geste criminel « *Je viens de faire justice [...] C'était le seul moyen d'en finir !* »<sup>187</sup>, appartient à la catégorie des justicières.

« *Vers six heures du soir, le 16 mars dernier, six balles de revolver étaient tirées sur M. Calmette, directeur du Figaro, dans son cabinet de la rue Drouot. Deux*

---

187. Ch. Demailly, « Le drame du Figaro devant la Cour d'Assises », in *Le Gaulois*, n°13429, Paris, 21 juillet 1914, p. 1.



73. *La Dixième symphonie*,  
Abel Gance, 1918  
(00:39:13)



74. *Cœur fidèle*,  
Jean Epstein, 1923  
(01:22:35)



75. *La Souriante Madame Beudet*,  
Germaine Dulac, 1923  
(00:22:30)

*projectiles avaient occasionné des blessures superficielles au thorax, un troisième avait traversé la cuisse gauche; un autre, enfin, pénétrant dans la cavité abdominale, avait atteint l'artère iliaque et provoqué une hémorragie qui détermina la mort au cours d'une intervention chirurgicale tentée vers minuit par les docteurs Hatman, Cunéo et Reymond. [...] Mon intention, a-t-elle déclaré à M. Boucart, juge d'instruction, était de me rendre auprès du directeur du Figaro, d'obtenir de lui la remise de deux lettres photographiées qu'il devait avoir, ou l'engagement formel de ne rien publier me concernant. L'idée m'est alors venue que, dans le cas où M. Calmette ne me donnerait pas satisfaction, il me faudrait faire du scandale au Figaro. Et c'est ainsi que je songeai à m'y rendre avec une arme »<sup>188</sup>, lit-on dans *Le Gaulois* du 21 juillet 1914.*

Les six balles tirées par Madame Caillaux pour « faire du scandale au Figaro » démontrent qu'elle n'avait aucune intention de cacher son geste criminel. Alors que les empoisonneuses tuent chez elles, à l'abri des regards, la justicière commet son crime généralement en plein jour, dans l'espace public. Ève Dinant et Claire Damor pourraient, elles aussi, être classées dans la catégorie des justicières, puisqu'elles procèdent de la même manière : en plein jour, à l'arme à feu.

Les images de bourgeoises au revolver sont très fréquentes dans les films des années 1920. On remarque cependant une différence de taille entre les pistolets, en fonction du sexe de son détenteur. Les armes à feu entre les mains des bourgeois sont plus grandes que celles des prolétaires ou des femmes, comme on peut le voir en comparant les accessoires utilisés par le Marquis de Groix Saint-Blaise ou Fred Ryce, par Ève Dinant dans *La Dixième symphonie* et par Jean et Petit Paul dans *Cœur fidèle* [Fig. 73 et 74]. De plus, les bourgeoises sont très rarement représentées dans une bagarre, alors que leurs homologues masculins le sont davantage. Par exemple, dans *Les Misérables*, le riche client de Fantine a une altercation avec la prostituée, et dans *La Roue*, Elie, le fil de Sétif, amoureux de sa sœur Norma, se bat avec son rival, l'ingénieur Monsieur de Hersan, qui épouse Norma. Quel que soit le sexe des personnages, aucun comte ni aucune duchesse ne se bagarre dans un bouge. De même, les petites gens ne prennent pas l'épée pour défendre leur honneur, mais le revolver, le couteau ou encore d'autres objets, et agissent principalement dans l'espace public. Le vocabulaire diffère également dans les intertitres. On parle de duel d'un côté et de rixe de l'autre.

À la fin de *Ménilmontant* (1926), Kirsanoff met en scène, à la fin du film, une rixe meurtrière qui a lieu dans la rue. Le réalisateur filme à la fois l'acte violent féminin et masculin. L'arme diffère en fonction du sexe. Les hommes se bagarrent à mains nues. Ils se roulent par terre, alors que la femme saisit une pierre pour achever la victime, comme

---

188. *Ibid.*, p. 1.

si le sexe faible était la justification de l'usage de cet accessoire, inutile à l'homme, auquel la force suffit pour affronter l'adversaire. Les armes, le lieu et la manière de s'affronter reflètent les conditions de vie des personnages. La terre est très présente dans cette séquence : les corps se mêlent et s'emmêlent sur le sol, les habits, les cheveux, les casquettes, se mélangent à la poussière et à la crasse des pavés urbains. La femme se baisse pour ramasser une pierre : c'est la rue qui fournit l'arme (le pavé). La pauvreté des assaillants s'exprime à travers le grain de l'image qui mélange corps, pavés, poussière en confondant le tout dans un « brouhaha » visuel. La rixe meurtrière au cinéma est bien un acte violent prolétaire, auquel ne participe pas une comtesse ou une duchesse. Les armes principalement utilisées par les participants à une rixe sont donc les mains, le couteau, la lame de rasoir ou le revolver. On retrouve à l'écran la délinquance des quartiers parisiens, qui sévit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle de La Chapelle à La Goutte d'or, en passant par Montmartre et le boulevard Barbès, bien décrite par Louis-Chevalier. Celui-ci évoque les « *rôdeurs de barrière* », ces « *gens dont on ne sait qui ils sont, d'où ils sortent* »<sup>189</sup>. Il souligne la recrudescence des bandes, composées à la fois d'hommes et de femmes :

« *Le 1<sup>er</sup> mars 1889, Le Matin annonce que la bande de Pantin, sept hommes et quatre femmes, des "prostituées de l'espèce la plus abjecte", a été arrêtée dans des hôtels borgne de la rue Curial, de la rue du Maroc, de la rue de l'Ourcq, rues sinistres qui donnent dans la rue d'Aubervilliers, non loin du carrefour du boulevard de La Chapelle et du boulevard de La Villette, à deux pas du bassin de La Villette. [...] Ils étaient armés de revolvers et de poignards.* »<sup>190</sup>

Dans *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff parvient précisément à rendre compte du surgissement, évoqué par Louis Chevalier, de ces malfrats de la rue qui apparaissent subitement dans les ruelles sombres pour agresser le passant. Alors que la hache, la pierre et les coups de poing sont mis en scène dans *Ménilmontant*, les films policiers, en plein essor dans les années 1910, s'emparent du revolver.

Le genre policier naît avec les films-poursuite des débuts du cinématographe, et *L'Histoire d'un crime* (Ferdinand Zecca, 1901), qui marque l'éclosion du film policier. Puis il se développe avec la série des *Fantômas* (1913) et des *Vampires* (1915) de Feuillade, avec le personnage d'Irma Vep (Musidora), où les femmes ont toute leur place. Cette arme à feu est alors sous les projecteurs au cinéma, et sur le devant de la scène dans la presse. Dominique Kalifa, qui a parcouru les journaux de la Belle Epoque, constate que la France des années 1910 connaît « une insupportable et brutale augmentation des *attentats commis au moyen de revolver* » :

189. Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, La Fabrique, 2016, p. 304.

190. *Ibid.*, pp. 305-306.

« Le pays est entré dans l'“âge du revolverisme”, fièvre meurtrière qui, aux dires de la presse, ne cesse de s'étendre : “Le citoyen revolver parle trop”, “Le browning à Vincennes”, “C'est la folie du revolver qui continue”. Revolveriser devient rapidement un verbe à la mode. »<sup>191</sup>

Le Browning apparaît à l'écran dans *Cœur fidèle*, dans la scène du meurtre de Petit Paul, tué par la voisine et amie de Marie, alors que, dans *La Souriante Madame Beudet* et *La Dixième symphonie*, il s'agit d'un colt (reconnaissable à son barillet de six cartouches). Le Browning 1900, conçu par John M. Browning, est le premier pistolet de poche, léger. « Fabriqué à 714 000 exemplaires jusqu'en 1914 »<sup>192</sup>, comme le précise Dominique Venner, il connaît un succès commercial. À l'écran, le revolver est ainsi associé autant aux petits voyous de rue, comme Petit Paul dans *Cœur fidèle*, qu'aux dames de la bourgeoisie, comme Ève Dinant et Claire Damor dans *La Dixième symphonie* ou Madame Beudet. Arme utilisée par les hommes comme par les femmes, par les aristocrates comme par les voyous, le revolver est, semble-t-il, à l'écran, l'arme la plus « égalitaire » de toutes, même si des différences de taille et de marque s'affichent malgré tout.

Quant aux armes de la Révolution, elles sont principalement issues de la grange. Elles illustrent à l'écran les conditions sociales misérables des paysans. La fourche, la faux, la pique, la hache, sont présentes dans les mains des hommes et des femmes dans *Napoléon* et *Les Deux orphelines*. À l'origine, ces outils de campagne côtoient les champs, grattent la terre. Employés au service des revendications républicaines, ils symbolisent ainsi les armes du peuple. L'écran témoigne de la chronologie historique par le biais du mélange des armes. Après la prise de la Bastille du 14 juillet 1789, les fusils à baïonnette rejoignent les fourches. Les armes militaires côtoient les armes paysannes.

Quelle que soit l'arme détenue par le personnage féminin, elle confère à la femme une image qui rompt avec la représentation traditionnelle d'ingénue véhiculée par les magazines et le cinéma. Afficher un corps habité par la violence et détenant une arme contrarie l'image de la femme « sexe faible » et constitue déjà une tentative de franchissement d'une frontière des sexes, pour le cinéma des années 1920.

---

191. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Op. cit., p. 133.

192. Dominique Venner, *Les Armes qui ont fait l'Histoire*, Op. cit., p. 83.

### 3. La représentation cinématographique de la violence féminine : une transgression de la frontière des sexes

La violence féminine au cinéma n'a pas la même portée, ni le même impact que celle véhiculée à travers les autres arts ou la littérature. Art du mouvement, le cinéma peut être « violent » en soi et faire écho à la violence diégétique. La monstruosité des images, la rapidité de succession des plans, les mouvements vifs de caméra, par exemple, peuvent agresser l'œil, et d'une certaine façon, lui faire violence. Les images animées ont davantage de répercussions sur le spectateur que n'en a la photographie, image fixe. Pour les réalisateurs de la Première Nouvelle vague, la photogénie est intimement liée à l'art du mouvement et dépasse en cela les autres arts.

*« La statuaire paralysée de marbre, la peinture ligotée de toile sont réduites à la frime pour capter le mouvement indispensable. Artifices de lecture. Ne dites pas : l'obstacle et la limite font l'art, boîteux qui avez le culte de votre béquille. Le cinéma prouve votre erreur. Lui tout entier est mouvement, sans obligation de stabilité ni d'équilibre. La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension »<sup>193</sup>, écrit Jean Epstein dans *Bonjour cinéma*.*

L'impression de réalité, les ingéniosités esthétiques et poétiques transcendent le sujet abordé à l'écran, qui, aux yeux des cinéastes avant-gardistes, n'avait que peu d'importance comparé à la forme. Jean Epstein ne disait-il pas, en effet : « *Je désire des films où il se passe non rien, mais pas grand-chose* »<sup>194</sup>. La forme est centrale pour les réalisateurs des années 1920 qui s'intéressent avant tout à la photogénie, à la beauté de l'expression d'un visage en gros plan, aux aspérités de la peau, aux détails d'une partie du corps ou d'un objet, au mouvement.

Ce qui nous intéresse dans cette partie est de considérer la manière dont les cinéastes de la Première Nouvelle vague filment la violence féminine, et de voir si celle-ci peut, grâce aux trouvailles des cinégraphistes, égaler la violence masculine et mettre à mal l'équation homme/« sexe fort », femme/« sexe faible ». Les prouesses techniques de l'appareil et les talents artistiques des cinéastes peuvent exacerber la sensation de violence à l'écran et choquer l'opinion non habituée à voir la violence féminine de si près. Filmer

---

193. Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions La Sirène, 1921, reproduit dans Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 1, Paris, Seghers, collection « Cinéma Club », 1974, p. 94.

194. *Ibid.*, p. 87

l'acte violent au féminin, c'est tenter de dépasser un tabou social et mettre à mal l'image traditionnelle de la femme en perturbant la valence différentielle des sexes.

### **3.1. Les effets esthétiques perturbateurs de la « valence différentielle des sexes »**

Les moyens cinématographiques utilisés par les réalisateurs pour construire des figures de femmes violentes et effrayantes sont variés. Parmi eux, les costumes, le maquillage et les décors, révélateurs des facettes sombres des personnages féminins, participent à construire une esthétique de la violence féminine.

#### **3.1.1. Le maquillage, les costumes et le décor, outils d'une cinéplastique de la violence**

Les lignes et formes des décors dans lesquels évolue un personnage féminin violent peuvent renforcer sa puissance et participer à modeler une image de « femme forte ». Le maquillage, soulignant les sourcils froncés, la froideur glaçante d'un regard, renforce bien souvent la dureté d'un visage. Les sourcils et les contours des yeux noircis de Nana sont parfois aussi effrayants que ceux du maharajah dans *L'Inhumaine* ou de Joao dans *Eldorado* (Philippe Hériat, dans les deux films) et du docteur (Werner Krauss) dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920).

Mais au-delà de leur symbolique, les éléments de décors, costumes, maquillage et coiffure qui investissent l'espace scénique, peuvent composer des formes visuelles agressives. La plastique cinégraphique peut en effet être responsable de la violence des images.

Élie Faure apporte une définition du terme cinéplastique :

*« Que le départ de cet art soit d'abord plastique, il ne semble par conséquent pas qu'on en puisse douter. À quelque forme d'expression encore à peine soupçonnée qu'il puisse nous conduire, c'est par des volumes, des arabesques, des gestes, des attitudes, des rapports, des associations, des contrastes, des passages de tous, tout cela animé, insensiblement modifié d'un fragment de seconde à l'autre, qu'il impressionnera notre sensibilité et agira sur notre intelligence par l'intermédiaire de nos yeux. »<sup>195</sup>*

Parmi les éléments qui participent à construire une plastique cinématographique, Henri Langlois souligne l'importance du masque :

*« Il faut lire d'Eisenstein l'étude sur le masque japonais pour comprendre tout de suite pourquoi, dans Eldorado, Hériat est si outrancièrement grimé et déguisé. »*

---

195. Élie Faure, « De la cinéplastique », in Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, collection « Les Introuvables », 1977, [Corréa, 1946], pp.270-271.

*Son masque n'a pas pour raison d'être un jeu plastique, mais un jeu idéographique. Ce qui compte, avant tout, c'est qu'il ait le masque du vilain, c'est qu'on le reconnaisse tout de suite comme le masque du mal. Et chaque détail de son costume a une signification qui se veut évidente, afin d'être immédiatement comprise ; peu importe s'il a l'air déguisé. »<sup>196</sup>*

« Le masque » est donc utilisé pour faire ressortir les caractéristiques maléfiques des personnages, de sexe masculin, mais aussi féminin. On le retrouve chez la Nana de Jean Renoir, comme le note le critique Pieter Lastman en 1929 :

*« Sa tête surgit derrière un paravent, crûment fardée, comme un masque, aux yeux invraisemblablement étroits. [...] Nana est une prostituée, la prostituée de Babylone, surhumaine, animale, à la sombre bouche en cœur et aux yeux s'écarquillant parfois de façon explosive. »<sup>197</sup>*

Ce masque est l'œuvre du maquillage et souligne le « jeu idéographique » de la comédienne, pour reprendre le terme d'Henri Langlois. En effet, la peau de Catherine Hessling dans *Nana* est recouverte d'une épaisse crème blanche qui renvoie au vice, à l'attrait de l'argent. Pour Jean-Louis Schefer, le maquillage participe à renforcer le caractère vénal et monstrueux de Nana :

*« Cette farine grasse, pétrie, blanche et luisante fait un visage dans un degré d'abjection. Il semble à peu près que l'expression y ait la même force qu'une odeur rance et qu'enfin une espèce de senteur de graisse et de cruauté habite ce corps que rien ne peut laver de cette graisse du profit pervers. »<sup>198</sup>*

Cette couche blanchâtre sur la peau de Nana, personnage qui vampirise les hommes les uns après les autres, évoque aussi les réflexions de Mireille Dottin-Orsini à propos de la femme fatale :

*« Le visage de la femme fatale montre souvent la pâleur cadavérique du vampire, et sa démarche, son inquiétante raideur mécanique. Mais par-dessus tout, la succion vampirique apparaît comme un parfait exemple de ces meurtres féminins au ralenti qui, tel le passage du temps, épuisent peu à peu l'adversaire [...] L'appellation de "vampire" n'a donc plus le même sens suivant qu'elle qualifie un homme ou une femme. Le vampire mâle reste un vampire, c'est à dire un être surnaturel un mort-vivant qui se nourrit de sang humain et que seul un pieu enfoncé dans le*

196. Henri Langlois, « L'Avant-garde française », in *Cahiers du cinéma*, n°202, Paris, juin-juillet 1968, p. 18.

197. Pieter Lastman, « Nana à Berlin », in *Cinéa pour tous*, n°131, Paris, 15 avril 1929, p. 11.

198. Jean-Louis Scheffer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 79.

*cœur peut détruire. Appliqué à une femme, le terme devient d'emblée aussi vaste que banal ; il peut désigner toute femme réelle, si on la considère comme dangereuse pour l'homme : dangereuse pour sa santé, sa fortune, son intelligence, son honneur, son âme... C'est en cela que la figure du vampire se fond dans celle de la femme fatale, et que le vampirisme peut être senti, à la fin du siècle comme une spécialité éminemment féminine.»<sup>199</sup>*

La blancheur de peau et les mouvements saccadés de Nana, mais aussi le danger qu'elle représente pour les hommes évoquent le *Nosferatu* de Murnau (1922), mais aussi Irma Vep (Musidora), l'héroïne des *Vampires* de Feuillade (1915). Néanmoins, le choix de ce maquillage forcé relève avant tout pour Jean Renoir d'un choix esthétique, comme il l'explique lui-même :

*« Je rêvais d'un cinéma basé photographiquement sur des contrastes violents. J'en étais arrivé à limiter le maquillage de Catherine à un fond de teint extrêmement épais et blanc et à traduire en noir toutes les autres teintes, y compris les roses et les rouges. Sa bouche et ses yeux étaient marqués d'un noir absolu. Nous avions devant nous une espèce de pantin de génie je dois dire, entièrement noir et blanc. Je me disais : "Puisque le cinéma est noir et blanc, pourquoi photographier d'autres couleurs ?" .»<sup>200</sup>*

Ce désir de coprésence du noir et du blanc sur le visage de Catherine Hessling, justifié par le parti pris photographique du réalisateur, reflète les contrastes de Nana, belle et cruelle à la fois. Sa beauté extérieure est en effet en contradiction avec sa laideur intérieure. Dans son article « Nana, le noir et l'invisibilité », Suzanne Liandrat-Guigues met en évidence la dualité visible/non visible, blanc/noir chez Nana. Sa peau blanchie, de la même couleur que sa robe et ses souliers, serait un masque alors que le noir de ses yeux, sa bouche et sa chevelure exprimerait la part sombre du personnage. Suzanne Liandrat-Guigues mentionne les nombreux noirs présents dans le film, à travers le maquillage (« *cheveux sombres* », « *cernes des yeux* », « *contour noir de la bouche* »), les éléments narratifs du décor (la tache de sang de Georges au sol), mais aussi le montage et la composition des plans (les « *longues plages noires* » entre les plans, « *l'ouverture et la fermeture à l'iris* » de la séquence du suicide de Georges, etc.)<sup>201</sup>. Selon elle, ces noirs seraient ainsi, pour le cinéaste, des manières de reproduire à l'écran la « tache brune » annonciatrice de la syphilis, présente sur la peau de Nana dans le roman de Zola :

199. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, pp. 275-277.

200. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Op. cit., p. 46.

201. Suzanne Liandrat-Guigues, « Nana, le noir et l'invisibilité », in Paul Warren (dir.), *Zola et le cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 150-151.



76. *Freaks*,  
Tod Browning, 1932  
(00:01:50)



77. *L'Ange bleu*  
Joseph von Sternberg, 1930  
(00:55:11)



78. *Loulou*,  
Georg Wilhelm Pabst, 1929  
(00:45:37)

« Il semble que le noir ait fait l'objet d'une mise en scène très concertée chez Renoir qui, s'appuyant sur certaines indications du roman, en a déplacé l'agencement. »<sup>202</sup>

On retrouve ces oppositions blanc/noir dans *Loulou* (Pabst, 1929), *Freaks*, *L'Ange bleu*, trois films qui présentent des personnages féminins eux aussi cruels envers leurs soupirants [Fig. 76 à 78]. Dans ces images, la femme est située au centre (dans *L'Ange bleu* et dans *Freaks*) ou de part et d'autre de sa proie, comme dans *Loulou*, où son reflet dans le miroir et son corps dos à la caméra encadrent l'homme, sans lui laisser d'échappatoire. Dans *Freaks*, Cléopâtre porte une cape à double face, qui illustre les différentes facettes de la protagoniste. Doré d'un côté, le vêtement reflète la beauté scintillante de la trapéziste ; noir de l'autre, il évoque sa noirceur. La brillance de son serre-tête et de sa jupe s'oppose également au noir de son justaucorps. De la même manière, dans *L'Ange bleu*, les couleurs claires du chapeau, de la ceinture et des jupons de Lola Lola contrastent avec celles, foncées, de sa robe. Dans *Loulou*, les cheveux noirs « à la garçonne » et les lèvres foncées de Louise Brooks détonnent avec sa peau et ses toilettes couleur de lait. Les contrastes travaillés par les jeux de noir et de blanc mettent ainsi en relief la caractéristique de ces personnages féminins, « mi-belles/mi-cruelles ».

Suzanne Liandrat-Guigues remarque la présence d'un autre élément commun à ces femmes fatales : le redoublement des syllabes de leur prénom (Nana dans le film de Renoir, Lola Lola dans *L'Ange bleu*, Lulu dans *La Chienne*)<sup>203</sup>. Pour l'auteure, le principe de doublement dans *Nana*, présent dans le prénom mais également dans l'espace (champ/hors-champ, monde artistique de Nana/milieu aristocratique de Muffat), reproduit « une dualité entre le visible et le non-visible. Elle est essentielle dans cette histoire, à l'image de la contamination insidieuse dont est porteuse Nana. Contamination qui est à la fois morale et physique »<sup>204</sup>. Le redoublement syllabique fait en effet écho à cette bipolarité présente chez ces femmes « mi-anges/mi-démons ».

Dans *Nana*, avant même l'arrivée des trois soupirants, Jean Renoir prend le temps de décrire le décor et la maîtresse de maison. La caméra s'attarde sur la luxuriante demeure de Nana, royaume à l'image de la femme : à la fois temple de la beauté et lieu de luxure perverse. Une statue au-dessus du bain fait écho à la beauté corporelle de la courtisane. Un élément de décor est important, qui ouvre et clôturera la séquence : le miroir. Au cinéma, cet accessoire a la capacité de dédoubler l'image dans le cadre. Au début de la séquence, Nana se regarde attentivement dans le miroir de son cabinet de toilette. Le miroir a la vocation de refléter le corps, et de permettre à celle qui se contemple, de constater sa beauté (ou sa laideur). Le miroir, depuis son invention dans l'Antiquité, est donc l'outil

---

202. *Ibid.*, p. 151.

203. *Ibid.*, p. 158.

204. *Ibid.*, p. 150.



79. *Nana*, Jean Renoir, 1926  
(01:20:53 et 01:40:27)



80. *La Souriante  
Madame Beudet*,  
Germaine Dulac, 1923  
(00:28:40)

qui permet d'observer son propre corps, son apparence, mais il constitue aussi une fenêtre ouverte sur l'âme.

« Les miroirs furent inventés pour que l'homme se vît lui-même. De là plusieurs avantages : d'abord la connaissance de sa personne, puis quelquefois d'utiles conseils. La beauté fut prévenue d'éviter ce qui déshonore ; la laideur, qu'il faut racheter par le mérite les attraits qui lui manquent ; la jeunesse, que le printemps de l'âge est la saison de l'étude et des énergiques entreprises ; la vieillesse, qu'elle doit renoncer à ce qui messied aux cheveux blancs, et songer quelquefois à la mort. Voilà dans quel but la nature nous a fourni les moyens de nous voir nous-mêmes »<sup>205</sup>, écrit Sénèque au 1<sup>er</sup> siècle après Jésus Christ.

Pour le philosophe, le miroir a ainsi été inventé pour se connaître soi même, et voir son image dans un but d'embellissement non pas physique, mais moral.

Dans *Histoire du miroir*, l'historienne Sabine Melchior-Bonnet affirme :

« Le miroir n'est pas que le sanctuaire de l'image, il peut nous offrir une vision introspective de nous-même. [...] C'est pourtant à partir de ce double regard, introspectif et mimétique, que l'individu peut se définir comme sujet. L'attention portée à soi dans le miroir du connais-toi toi-même lui permet de se saisir dans la souveraineté de sa conscience, tandis qu'en se constituant image dans le miroir d'un autre, il devient spectacle pour lui-même sous un regard extérieur : se voir et être vu, se connaître et être connu sont des actes solidaires. »<sup>206</sup>

Or, à la fin de la séquence, dans la mise en scène de Renoir, Nana reste dos au miroir du cabinet de toilette, comme si elle n'avait pas le courage de se regarder en face après la découverte de la mort de Georges, dont elle est indirectement la cause [Fig. 79]. Restant ainsi dos au miroir, elle refuse l'introspection. Elle n'assume pas les conséquences de ses actes.

Dans *La Souriante Madame Beudet*, le miroir et les cheveux tiennent ce rôle de réflecteur des différentes facettes du personnage [Fig. 80]. Dans chaque volet du miroir se reflète un angle différent du visage. Ces reflets multiples évoquent aussi les divers angles de vue possibles sur un même personnage au cinéma.

Les accessoires mais aussi les décors peuvent symboliser la puissance féminine. Le décor joue aussi ce rôle de réflecteur des différentes facettes des personnages. Marcel L'Herbier, dont le grand-père était architecte, est d'ailleurs particulièrement sensible au pouvoir expressif et symbolique des décors :

---

205. Sénèque, *Œuvres complètes II, Questions naturelles*, traduit par J. Baillard, Paris, Hachette, 1914, p. 480.

206. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 2015, p. 143.

*« Et je croirai toujours qu'une habitation n'est rien qu'un cadre mort tant qu'elle n'est pas devenue un Intérieur, c'est-à-dire un lieu symbolique de vie qui reflète en lignes, espaces, couleurs, lumières, harmonies les bonheurs secrets de l'Homme intérieur. Au-delà de ces vérités supra-logistiques, dont certains se plairont à sourire ou à grincer, laissons cet appartement tel qu'il existe en se regardant exister, avec ses murs-confidences, ses meubles-aveux et attendons qu'il joue son rôle, qu'il atteigne brièvement le regard du souvenir sur ceux qui s'y sont aventurés »<sup>207</sup>, écrit-il dans *La Tête qui tourne*.*

Dans *L'Inhumaine*, les décors somptueux de la demeure de Claire Lescot reflètent le pouvoir et l'influence de cette femme indépendante. Marcel L'Herbier s'est entouré des plus grands décorateurs, Claude Autant-Lara, Fernand Léger, Alberto Cavalcanti, Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens, pour la conception de ce temple de la vie mondaine, au sein duquel s'affirme la puissance sociale et culturelle de la cantatrice aux nombreux soupirants. Dans la séquence de la réception chez Claire Lescot, la caméra met en valeur la position centrale de la maîtresse de maison dans le décor.

Pour Noël Burch, *L'Inhumaine* traduit les angoisses de la société française au lendemain de la Première Guerre mondiale, face à l'émancipation des femmes. Selon lui, les décors et le choix d'une comédienne d'âge mûr pour incarner le rôle de Claire Lescot participent à retranscrire à l'écran la crise de l'identité masculine confrontée à l'avènement de la Nouvelle femme :

*« Georgette Leblanc a toujours été jugée trop âgée pour ce rôle, par l'Herbier lui-même comme par les critiques et historiens, mais il n'empêche que dans le film tel qu'il existe, cette anomalie contribue à suggérer un étrange sous-texte. Pour le moment, contentons-nous de pointer, dans l'amour que porte à une virago vieillissante ce joli jeune homme aux mines de poupon, le retour de la configuration mère-fils d'Eldorado [...] Mais au-delà de ces soupirants louches, c'est le salon même de Claire Lescot qui la définit, qui la situe du côté de la modernité mais d'une modernité guindée, étouffante, figée. Orchestre de jazzmen noirs "dynamisé" par un montage rapide terriblement mécanique, domestiques affublés de masques qui leur confèrent un sourire perpétuel et sont censés leur boucher les oreilles pour les empêcher d'entendre les secrets échangés entre les Grands qu'ils servent. [...] Dès lors, selon un schéma qui remonte au moins à Shakespeare, le*

---

207. Marcel L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 132.



81. *L'Atlantide*, Jacques Feyder, 1921 (01:32:22)

*film n'aura de cesse que de punir la dame de son autonomie, de son pouvoir social et érotique. »*<sup>208</sup>

Dans *L'Atlantide*, le décor naturel du Sahara algérien du film de Jacques Feyder a les allures orientales d'une Egypte des pharaons. L'équipe du film a tourné au cœur du désert saharien pendant huit mois, dont cinquante jours à Touggourt, dès mars 1920. « *La réalisation du film tiré de L'Atlantide n'aura pas coûté moins de deux millions* »<sup>209</sup>, peut-on lire dans un article de *Cinémagazine* de février 1921. Le budget spectaculaire et la grandeur du paysage aride reflètent ainsi le pouvoir de la reine. Le critique Edmond Épardaud parle à l'époque d'une révélation et d'un esprit nouveau :

*« Jamais encore le paysage n'avait été traité avec une telle ampleur, un tel souci de vérité et de lyrisme. Les intérieurs s'apparentaient aux plus belles aspirations de nos maîtres décorateurs et l'autre délicieux, étrange, violemment fantaisiste de la reine du Hoggart, apparut à nos yeux éblouis comme la lecture du roman aurait pu nous l'évoquer à nous-mêmes. [...] Il y avait aussi l'interprétation. Napierkowska, que d'aucuns se refusaient à voir dans Antinée fut la lointaine et perfide sirène que l'on sait. Peut-être sa cruauté figurée se dissimula-t-elle trop sous la charmante et tendre fantaisie de son vrai tempérament, mais le contraste n'en parut que plus savoureux. »*<sup>210</sup>

Les motifs décoratifs, en forme de spirale, situés dans la pièce royale, rappellent les aptitudes hypnotiques d'Antinée, qui attire les hommes vers elle en les soumettant à ses ordres. Des arabesques, reprenant le motif de la spirale, parcourent tous les tapis muraux, ornent tous les meubles et tissus de manière obsédante. Ils semblent imprimer dans l'espace les symboles de cette reine-araignée, qui tisse sa toile partout autour d'elle [Fig. 81]. Ce lieu royal sans fenêtre, ni ouverture, est clos, étouffant, comme une prison dorée.

Les décors, costumes et maquillages participent ainsi à créer une atmosphère suffocante ou effrayante, qui met en valeur le caractère maléfique d'un personnage féminin auteur d'actes violents, comme ils peuvent mettre en relief leur pouvoir. Ils constituent les éléments matériels qui composent l'image. À ces éléments matériels, s'ajoutent des éléments immatériels, comme les jeux d'ombres et de lumière mais aussi les déformations de l'image, qui créent des silhouettes effrayantes.

---

208. Noël Burch, « Ambivalences d'un réalisateur "bisexuel". Quatre films de Marcel l'Herbier », in Laurent Véray (dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2007, pp. 206-207.

209. A. M., « *L'Atlantide*, un film de deux millions », in *Cinémagazine*, n°5, Paris, 18-24 février 1921, p. 14.

210. Edmond Épardaud, « *L'Atlantide* », in *Cinéa*, n°85, Paris, 9 février 1923, pp. 16-17.

### 3.1.2. L'ombre et les images mentales : les silhouettes de l'angoisse

La silhouette de Madame Lepic sur la porte de la chambre de Poil de carotte démontre qu'une ombre de femme parvient à devenir aussi angoissante que celle de Peter Lorre dans *M. le Maudit*. Les images mentales du visage déformé de Madame Lepic, vues en rêve par Poil de carotte, sont monstrueuses. Ces images rompent avec les représentations traditionnelles de la figure maternelle bienveillante. Nous tenterons de voir dans cette partie comment le corps féminin peut véhiculer de l'angoisse au cinéma notamment lorsqu'il apparaît sous la forme d'une ombre ou déformé, sous la forme d'images mentales.

L'ombre au cinéma est la présence-absence du corps. Lorsque l'ombre apparaît seule, sans le corps, elle témoigne de la présence du corps hors champ, mais confirme son absence dans le cadre. Elle en est la trace. Le rêve porte lui aussi la trace de corps ou d'objets. Au cinéma, l'apparition d'une silhouette dans un rêve ou l'imaginaire d'un personnage peut s'apparenter à une ombre. Elle est une persistance de l'image, non pas sur une surface (comme l'ombre), mais dans la tête d'un personnage. Le spectateur ne peut pas voir ce que pense un personnage, a fortiori dans le cinéma muet, privé de bande-son, et notamment de voix de narrateur. La transcription des rêves et des pensées à l'écran passe donc exclusivement par les images. Tout comme l'ombre, le rêve du personnage est une image immatérielle. Elle ne forme pas une masse sombre qui serait le reflet du corps sur une surface, mais elle représente une trace d'un corps qui ressurgit, telle une ombre, dans l'imaginaire du personnage.

Le cinéma construit les ombres avec la lumière. Mais pour représenter un corps imaginaire, immatériel, qui appartient au domaine du rêve, il utilise des procédés cinématographiques divers, qui peuvent composer des formes visuelles angoissantes. La surimpression, la déformation, le ralenti sont souvent utilisés pour créer des images mentales dans le cinéma des années 1920. L'ombre de cinéma est réelle, enregistrée telle quelle par la caméra. L'ombre diégétique du personnage est l'ombre de la comédienne. À l'inverse, l'image mentale est une construction cinématographique. L'image immatérielle diégétique vue en rêve par le personnage est celle du corps de la comédienne, mais multipliée ou déformée au montage. Ombres et images mentales sont donc bien différentes, mais ont néanmoins un point commun : faire persister l'image de personnages féminins violents à l'écran et véhiculer de l'angoisse.

L'ombre d'une silhouette masculine est une figure cinématographique fréquente au cinéma. Elle véhicule une certaine tension dramatique en faisant percevoir au spectateur une présence inquiétante dans le hors-champ. Ainsi celle du somnambule sous les ordres du Docteur Caligari dans le film de Robert Wiene (1920), du vampire dans *Nosferatu* (Murnau, 1922) ou dans *Vampyr* de Dreyer (1932), celle du tueur d'enfants dans *M. le Maudit* sont sources d'angoisse. Parfois, ce n'est pas le corps entier qui est projeté sur un mur, mais une partie seulement : les longs doigts crochus du comte Orlock (Max Schreck) dans *Nosferatu*, la main de Cesare, le somnambule, saisissant un couteau et les phalanges



82. *Poil de carotte*, Julien Duvivier, 1924 (00:00:52 et 00:36:58)

crispées de sa victime, Alan, dans *Le Cabinet du docteur Caligari*. Ces ombres coupées, reflétant des membres, véhiculent une part d'inhumanité, surtout lorsqu'elles apparaissent sans que l'on voie le corps du comédien dans le champ. L'ombre a la capacité de rendre présent et menaçant un corps hors champ, quel que soit le sexe du personnage. Parmi les œuvres de notre corpus, celles qui contiennent des ombres de femmes sont rares. Nous en avons recensé trois seulement, dans *Poil de carotte*, *L'Inhumaine* et *Ménilmontant*.

Dans l'incipit de *Poil de carotte*, la première apparition de Madame Lepic est une ombre, tout comme dans *M. le Maudit*, où l'ombre du criminel apparaît à l'écran avant son corps. Dominique Païni note d'ailleurs à propos de *M. le Maudit* : « *Cette tache muette est relayée dès la première scène par une ombre parlante et mouvante : le meurtrier est donc une ombre avant d'être un homme* »<sup>211</sup>. Cette remarque de Dominique Païni peut être déclinée au féminin : Madame Lepic est, elle aussi, une ombre avant d'être une femme. Un carton associé à l'image indique : « *Madame Lepic, cancanière, hypocrite et méchante* », donnant ainsi toute une dimension négative à cette ombre projetée sur le mur. Sa silhouette noire de profil laisse percevoir son chapeau exubérant, qui occupe le tiers du cadre, son chignon rebondi, un nez pointu, et une tête droite au menton levé [Fig. 82]. Ses hochements de tête saccadés et vifs et les mouvements rapides de sa bouche semblent déjà traduire un tempérament sec et intransigeant. Cette ombre réapparaît dans le film pour marquer sa présence néfaste auprès de François, notamment dans la séquence où elle s'introduit la nuit dans la chambre de son fils pour lui subtiliser son pot de chambre. L'ombre de Madame Lepic projetée sur la porte de la chambre de Poil de carotte, est terrifiante. Elle constitue une menace, « une tache noire » dans la vie de cet enfant malheureux, harcelé par sa mère castratrice. L'ombre n'est pas le corps, mais la trace qu'il laisse, qu'il imprime sur les murs, comme l'exprime Dominique Païni :

« *L'ombre comme prolongement nuageux du corps : l'ombre, nuage du corps [...]*  
*Mais simultanément et contradictoirement, elle est l'abstraction qui inquiète toute*  
*figuration bien qu'elle en provienne ; elle est ce qui tire toute figuration vers le*  
*figurable, c'est-à-dire remet la figuration sous tension, sous la tension d'un avenir*  
*figuratif inconnu que l'on pourrait identifier comme le figural.* »<sup>212</sup>

Cette empreinte sombre de Madame Lepic sur la porte de la chambre du garçon est en quelque sorte la marque figurative de l'emprise néfaste qu'elle a sur lui, sur son espace vital et son intimité. La forme de l'ombre, les lignes disgracieuses qu'elle dessine mais aussi sa position dans l'espace scénique sont terrifiantes. La position de l'ombre dans le décor véhicule du sens. Si l'ombre de *M. le Maudit*, projetée sur le mot « *Mörder* » de l'affiche collée sur la colonne Morris, désigne le coupable, l'ombre de Madame Lepic sur

211. Dominique Païni, *L'Attrait de l'ombre*, Liège, Yellow Now, 2007, p. 40.

212. *Ibid.*, p. 19.



83. *Poil de carotte*, Julien Duvivier, 1924 (00:20:16)

la porte de la chambre de Poil de carotte constitue un signe d'intrusion dans l'intimité du jeune garçon, tout comme la clé. La mère, en possession de la clé de la chambre de François, l'enferme, s'introduit en cachette dans la pièce pendant qu'il dort.

La figure de l'ombre est omniprésente dans le film. Si elle n'apparaît pas en tant que telle, elle ressurgit à travers le corps caché dans l'ombre, par exemple lorsque Madame Lepic, tapie dans l'obscurité derrière sa fenêtre, observe François et l'empêche, d'un regard, d'aller à la chasse avec son père. Dans un plan d'ensemble sur la fenêtre de la maison, son visage terrifiant est mis en valeur par un triple cadre : celui des volets, de l'encadrement de la fenêtre et celui de l'écran [Fig. 83]. La blancheur de son visage ressort dans le noir de la pièce d'où elle observe son fils. Son regard insistant semble intrusif, pénétrant. Quand François saute de joie, heureux à l'idée d'aller à la chasse avec son père, le cadrage sur Madame Lepic se resserre davantage. Le gros plan sur son visage entouré d'obscurité apporte une touche sombre à l'euphorie de l'enfant. L'ombre et le corps caché de la femme construisent ainsi une figure féminine omniprésente, menaçante et castratrice tout au long du film. Madame Lepic est bien une ombre avant d'être une femme. Une ombre qui assombrit la vie de son fils et véhicule une impression morbide. Madame Lepic est d'ailleurs la principale cause de la tentative de suicide de François à la fin du film.

L'ombre féminine morbide apparaît aussi dans *L'Inhumaine*. La scène au théâtre montre l'ombre de Claire Lescot autour de laquelle rode le maharajah, son soupirant délaissé, décidé à la tuer par vengeance. Cette ombre féminine n'est pas menaçante, contrairement à celle de Madame Lepic. Elle n'est pas source première d'angoisse, contrairement à la silhouette du maharajah. Mais sa présence en arrière-plan, perçue derrière une fenêtre, participe à renforcer un sentiment d'inquiétude chez le spectateur. Tapi de l'autre côté de la fenêtre du théâtre, le maharajah rode autour de sa proie, réduite à une ombre chinoise ténébreuse. C'est la mort potentielle de Claire Lescot que le spectateur perçoit à travers cette ombre féminine. L'ombre exprime l'espace mortifère, comme le souligne Dominique Païni :

*« Elle devient le symbole du royaume des morts, du canal de Charon. Définie par la négative (ce n'est ni un homme, ni un Dieu), elle est l'expérience du néant, le couronnement de la terreur. »*<sup>213</sup>

La coprésence dans le même cadre du « personnage prédateur » et du « personnage proie » met en évidence le danger qui pèse sur Claire Lescot, que confirme son ombre au plan figuratif.

Dans *Ménilmontant*, l'ombre féminine est celle du « personnage prédateur ». La silhouette de la meurtrière, qui tue à coup de pierre le jeune homme dans la rue, apparaît

---

213. Dominique Païni, *L'Attrait de l'ombre*, Op. cit., p. 9.



84. *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, 1926 (00:36:54)

sur le cadavre. Le plan en plongée montre le corps inanimé sur le sol. Le réalisateur recouvre le cadavre de l'ombre féminine, comme pour désigner l'auteure du crime [Fig. 84]. L'orientation de l'ombre, perpendiculaire au corps de la victime, placée sur la moitié supérieure du visage de l'homme, laisse percevoir la position surplombante de la criminelle, qui semble constater les conséquences de son acte. Le corps à corps n'a pas eu lieu pendant la rixe meurtrière, mais il est présent par le biais de l'ombre. Le contact entre l'ombre féminine et le corps inerte masculin est une manière de faire ressentir cinématographiquement que la mort rend l'individu, réduit au néant, aussi immatériel qu'une ombre. Le lien entre cette ombre immatérielle, et le corps sans vie, transcrit à l'écran l'idée de la mort. L'ombre reflète ce passage entre la vie et la mort, entre la matérialité et l'immatérialité.

La silhouette de la femme violente peut apparaître aussi à travers les rêves ou pensées des personnages. Surimpressions, déformations, démultiplications, ralentis construisent des images mentales d'actes violents au féminin dont la forme peut être associée à une ombre effrayante.

Dans *Poil de carotte*, la séquence du cauchemar de François expose des déformations corporelles exagérées [Fig. 85]. Le premier plan du rêve est celui des mains de Madame Lepic, en surimpression sur l'image du jeune garçon endormi. Ses doigts sont démesurément longs. Ils forment des longues lignes verticales qui encadrent le visage de François, et semblent ainsi former des barreaux de prison. Leur longueur et leur blancheur rappellent les doigts du comte Orlock dans *Nosferatu*, qui s'introduit dans la chambre de ses victimes pendant qu'elles dorment pour sucer leur sang. Or, tel Orlock, Madame Lepic vampirise son enfant. Ses doigts gesticulent à la manière de tentacules autour de Poil de carotte. Le plan suivant montre le visage déformé de Madame Lepic, qui lui aussi est démesurément allongé. Le contre champ est un plan en plongée sur Poil de carotte, qui met les mains devant lui pour se protéger de sa mère penchée sur lui. Tout au long de la séquence, les champs contre champs permettent de créer des relations de cause à effet entre le fils effrayé d'un côté, en plongée, et la mère effrayante de l'autre. Dans un autre plan, la silhouette de Madame Lepic apparaît neuf fois à l'écran et forme une diagonale qui occupe toute la surface du cadre, obstruant ainsi tout l'espace, sans laisser d'échappatoire à l'œil. Son visage grimaçant, le doigt menaçant qu'elle pointe, multipliés à l'infini, forment une ligne d'horizon bouchée par la silhouette effrayante de la mère castratrice. La composition du cadre fait ainsi écho à la présence étouffante de la mère dans l'espace vital de son fils, qui envahit même ses rêves, domaine le plus intime. L'image de Madame Lepic grimaçante est terrible en soi, mais sa démultiplication l'est davantage encore.

Dans *Les Misérables*, on retrouve cette irruption de l'image de la marâtre dans l'imaginaire de l'enfant, traumatisé par les actes violents qu'il subit. Henri Fescourt filme les pensées cauchemardesques de Cosette dans la séquence de la forêt, où la fillette remplit son seau d'eau. Les images mentales, qui transcrivent les peurs de la jeune fille,



85. *Poil de carotte*,  
Julien Duvivier, 1924  
(00:34:46, 00:34:54  
et 00:35:05)



semblent s'inspirer des contes. Le réalisateur filme la forêt en y insérant des images en surimpression : le loup, avec ses dents crochues ; les arbres avec des yeux et une bouche, qui bougent leurs branches comme s'ils agitaient leurs bras ; et le visage de Madame Thénardier en gros plan, qui apparaît telle une sorcière. Le bois, le loup, les arbres dotés d'yeux menaçants, la sorcière sont les ingrédients des cauchemars enfantins et peuplent de nombreux contes, comme *Blanche-Neige*, *Le Petit chaperon rouge*, *Hansel et Gretel*, *Le Petit Poucet*, etc. Le gros plan de Madame Thénardier en surimpression sur les arbres fait écho à celui du loup. Le visage féminin occupe toute la surface du cadre, de la même manière que la gueule du loup. En utilisant le même procédé technique, mais aussi la brillance des yeux, les jeux d'ombres et de lumière, Henri Fescourt crée ainsi un lien entre la femme et l'animal. Il suggère que les deux inspirent la même peur à la petite fille. « Ce fut devant l'image de la Thénardier que l'enfant recula », indique l'intertitre pour confirmer l'angoisse provoquée chez Cosette par la vision de cette femme au corps imposant et au regard menaçant. Le gros plan de Madame Thénardier, dont le visage apparaît en surimpression sur les branches d'arbres de la forêt, évoque la description de la sorcière par Jules Michelet :

*« À son apparition, la Sorcière n'a ni père, ni mère, ni fils, ni époux, ni famille. C'est un monstre, un aérolithe, venu on ne sait d'où. Qui oserait, grand Dieu ! en approcher ? Où est-elle ? aux lieux impossibles, dans la forêt des ronces, sur la lande, où l'épine, le chardon emmêlés, ne permettent pas le passage. La nuit, sous quelque vieux dolmen. Si on l'y trouve, elle est isolée par l'horreur commune ; elle a autour comme un cercle de feu. Qui le croira pourtant ? c'est une femme encore. Même cette vie terrible presse et tend son ressort de femme, l'électricité féminine. [...] Au pays des grandes forêts, en Lorraine et au Jura, les femmes volontiers devenaient louves, dévoraient les passants, à les en croire (même quand il ne passait personne). »<sup>214</sup>*

Une ombre féminine peut être aussi angoissante qu'une ombre masculine et susciter les mêmes réactions chez le spectateur : la peur. Le maquillage, les déformations de l'image renforcent la férocité des traits et formes du visage féminin au point de les rendre aussi effrayants que ceux d'un homme. Tous ces procédés plastiques créent des images de femmes aux proportions démesurées et annihilent à l'écran l'équation femme/ « sexe faible ». Les ombres de Madame Lepic, et les représentations de Madame Thénardier-sorcière sont des images d'autant plus effroyables qu'elles contredisent les clichés de la « mère aimante ».

Le cinéma permet d'inverser la « hiérarchie des proportions » par le biais des effets plastiques, mais aussi par le biais des échelles de plans.

214. Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Gallimard, collection « Folio Classique », 2016, p. 37 et p. 213.

### 3.1.3. Les échelles de plans et l'inversion de la hiérarchie des proportions

Parmi les échelles de plans, le gros plan occupe une place de choix dans la mise en scène de la monstruosité, source d'angoisse. En effet, les seules parties de corps, mises en valeur par les gros plans, sont parfois plus effrayantes que le corps lui-même. Ainsi, les yeux du maharajah dans *L'Inhumaine*, de Saccard dans *L'Argent*, ceux de Nana ou de Madame Lepic, sont terrifiants quels que soient la corpulence et le sexe du personnage. L'affirmation d'Eisenstein selon laquelle « *un cafard filmé en gros plan paraît sur l'écran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'éléphants pris en plan d'ensemble* »<sup>215</sup> se vérifie en effet. Le gros plan grossit les traits et leur donne en cela un caractère « *redoutable* ». La beauté générale du corps s'efface face au détail, comme l'explique Bela Balazs :

*« Un léger sourire domine l'expression générale. Mais les ailes du nez, la conque de l'oreille, la nuque ont leur propre visage. Une fois isolées, elles révèlent la grossièreté secrète, la bêtise sous le vernis. L'expression générale ne les recouvre pas quand on les voit en détail. »*<sup>216</sup>

Un gros plan sur un détail laisse ainsi percevoir la laideur d'un visage qui apparaissait beau dans sa globalité, en plan d'ensemble. C'est pourquoi cette échelle de plan a la faveur de cinéastes comme Epstein, pour qui le gros plan est à la fois « *l'âme du cinéma* », sa « *clef de voute* », et « *le drame en prise directe* »<sup>217</sup> :

*« Quelle que soit sa valeur numérique, cet agrandissement agit sur l'émotion, et moins la confirme que la transforme, et, moi, m'inquiète. [...] Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. [...] Le gros plan limite et dirige l'attention. »*<sup>218</sup>

Le gros plan est donc un élément essentiel de la photogénie, qui accentue la tension dramatique, comme on le voit à la fin de *Cœur fidèle*, où la voisine de palier handicapée, campée par Marie Epstein, suit Petit Paul (Edmond van Daële) pour l'empêcher de tuer le couple adultère. Dans la cage d'escalier, le visage de Marie Epstein est filmé en gros plan. Nous suivons de près ses déambulations rampantes dans l'escalier. La caméra au sol est toute proche de son visage et nous fait sentir sa respiration saccadée, empreinte de fatigue et de peur. On perçoit à l'image son essoufflement, à travers sa bouche et les hochements de ses épaules. Jean Epstein utilise le montage alterné pour montrer le danger dans l'ap-

215. Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, p. 112.

216. Bela Balazs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2011, p. 191.

217. Jean Epstein, « Bonjour, Cinéma », in *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, Paris, Seghers, 1974, pp. 94, 96, 102.

218. *Ibid.*, pp. 93-98.



86. *Nana*, Jean Renoir, 1926 (01:24:30)



87. *Poil de carotte*, Julien Duvivier, 1924 (00:20:31)

partement pendant que la femme poursuit sa progression dans l'escalier. Un gros plan sur l'arme dans la main de Petit Paul renforce le suspense de la scène. Lorsque le personnage campé par Marie Epstein atteint l'appartement, le réalisateur cadre une partie seulement du corps de la comédienne. Son bras apparaît derrière la porte et s'étend progressivement jusqu'au pistolet pour finalement le saisir. La tête de Marie Epstein n'apparaît qu'au dernier moment. L'attention du spectateur est ainsi dirigée vers ce bras « sans tête », ce « bras-serpent », qui rampe jusqu'à l'arme et devient « monstrueux », inquiétant. La force du corps n'est donc pas fondamentalement une source anxieuse à l'écran, puisque même un corps handicapé, affaibli dans sa chair, véhicule l'angoisse grâce au cadrage.

Dans *Nana*, le visage en gros plan du personnage éponyme laisse apparaître chez elle une certaine monstruosité [Fig. 86]. Lorsque Nana refuse la demande en mariage de Vandœuvre, le réalisateur la cadre de très près afin de faire ressortir la haine qui s'imprime dans ses yeux plissés, les pommettes gonflées de ses joues, sa bouche pincée. Les gros plans permettent de lire la violence de la gestuelle du visage. Les mimiques faciales de l'actrice, qui expriment une rigidité d'automate, voulue par le cinéaste, comme il l'avoue dans *Ma vie et mes films*<sup>219</sup>, sont bien des gestes : ceux du visage. Les paroles de Nana, même muettes, expriment en effet la monstruosité de ses propos à travers les grimaces de sa bouche et confirment la thèse de Bela Balazs, selon laquelle le langage filmique est universel, parce qu'il invente une sorte de « *dictionnaire des gestes* »<sup>220</sup> compréhensible au-delà des mots :

*« Dans le cas du film, au contraire, l'acte de parole est une mimique et une expression immédiatement visuelle du visage. Qui voit l'acte de parole apprend de toutes autres choses que celui qui l'entend. La bouche qui parle peut souvent se montrer beaucoup plus que ce qu'elle dit. C'est pourquoi, que nous voyions au cinéma des acteurs américains, français, norvégiens, nous les comprenons tous aussi bien. Car nous savons ce que veulent dire des mots écrasés entre des dents serrées et grinçantes, ou balbutiés par la langue de l'ivresse, ou encore jetés, comme crachés par une bouche dédaigneuse, ou lancés comme un dard entre des dents pincées par le mépris. Nous comprenons ces gestes langagiers même quand ils sont accompagnés de mots chinois. »*<sup>221</sup>

Ainsi, la rythmique rapide et saccadée de la bouche de Nana traduit sa colère et semble mimer ses gestes et déplacements excentriques dans l'espace. La Nana de Renoir rappelle la Salomé de Charles Bryant. Toutes deux présentent les caractéristiques de l'hystérique

219. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, *Op. cit.*, p. 52.

220. Bela Balazs, *L'Esprit du cinéma*, *Op. cit.*, p. 21.

221. *Ibid.*, p. 41.

(gestes saccadés, déplacements dans l'espace incessants) et sont souvent filmées en gros plans pour accentuer la violence de leurs paroles.

Salomé (Alla Nazimova) présente les mêmes mimiques faciales exagérées que Nana, mises également en valeur par le biais de gros plans. Ses yeux, surlignés au crayon noir, sa bouche en cul de poule, ses pommettes rebondies épousent la même forme que ceux de Catherine Hessling. Les mèches brillantes de ses cheveux semblent être le reflet de sa folie. On retrouve d'ailleurs un même halo lumineux sur la chevelure de Nana, créé par une lumière en contre-jour. Le très gros plan de ses yeux, face caméra, est particulièrement effrayant. Doublement encadrés, à la fois par la blancheur de la peau renforcée par une lumière de face, et par un fond noir, ils fixent le spectateur et semblent sortir de l'écran. L'association gros plan/cadre resserré renforce l'effet de zoom sur une partie du visage, dont le reste est hors champ. Le cadre resserré est d'ailleurs souvent utilisé dans le cinéma muet, comme le rappelle Michel Marie :

*« Le cinéma muet est surdéterminé par la dimension plastique de l'image. Elle se manifeste par un travail sur la composition spatiale, sur le cadre même de l'image, redécoupé par de multiples figures, comme le médaillon, le carré, le losange, la division en facettes, un travail sur la matérialité non figurative de l'image. »<sup>222</sup>*

En effet, les yeux de Salomé apparaissent dans un cadre rectangulaire. Les doigts baignés de lumière de Madame Beudet, qui glissent des balles dans le revolver, sont encadrés par une ouverture à l'iris. La main d'Ève Dinant qui lâche le pistolet encore fumant est mise en valeur par un cadre en forme de médaillon. On retrouve cette association gros plan/redécoupage du cadre dans *Poil de carotte*. Le gros plan dans lequel le visage de Madame Lepic apparaît dans l'encoignure de la fenêtre met en évidence un élément récurrent dans le film de Duvivier : l'ombre et la pénombre associées à ce personnage castrateur [Fig. 87]. Comme nous l'avons dit précédemment, Madame Lepic est très souvent représentée tapie dans l'obscurité pour mieux surveiller son fils. Dans ce gros plan, son visage, éclairé par une lumière de face, est situé au centre du cadre, à moitié coupé par des bandes noires de différentes intensités. À gauche du cadre, le volet noir-gris cache la partie droite de son visage. À droite du cadre, une bande noire foncée couvre la moitié de son œil gauche et s'étend presque jusqu'à son nez. À l'extrême droite du cadre, le volet noir-gris dédouble la barre noire foncée de la pièce dans laquelle est tapie Madame Lepic. L'effet du gros plan, qui se concentre sur le visage de Madame Lepic, en le « coupant » du reste du corps, est ainsi dédoublé par la composition, qui rétrécit le cadre par le biais des zones noircies et cache les extrémités latérales de la tête. Ces zones latérales noires incitent le regard du spectateur à s'orienter vers la bande centrale, baignée de lumière,

---

222. Michel Marie, *Le Cinéma muet*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2005, p. 17.

dans laquelle surgit un fragment du visage de la mère castratrice. Le gros plan et le « recadrage » laissent ainsi apparaître un visage glaçant en longueur, de forme rectangulaire, qui réapparaîtra d'ailleurs dans le rêve de François, avec des effets de déformation longitudinale. Cette échelle de plan, dans le film de Julien Duvivier, fait davantage ressortir la masculinité de son personnage. Le gros plan associé au recadrage met en évidence sa moustache et ses sourcils épais, qui débordent sur la partie haute de son nez. Le gros plan recadré, qui met en valeur ces attributs physiques de la masculinité, bouscule les stéréotypes de la mère féminine et aimante.

La noirceur du regard de Madame Lepic, la brutalité des mouvements de sa bouche, qui semble vomir ses mots, annoncent les sévices corporels qu'elle fera subir à Poil de Carotte. Les lèvres pincées, fermées et froides de Salomé évoquent son sadisme et son indifférence à l'égard de la souffrance de ses sujets. Les bouches crispées et grandes ouvertes des révolutionnaires de Gance témoignent des cris revendicateurs des sans-culottes. Le gros plan laisse ainsi percevoir la vitesse, la forme, l'intensité des mouvements de la bouche qui gesticule vivement, au tempo de la violence contenue chez ces personnages. Et de ce fait, les mimiques buccales ne peuvent se passer des autres « *gestes langagiers* » dont parle Balazs, auxquels elles sont rattachées, connectées, comme au sein d'un système nerveux. Autrement dit, la rythmique des mouvements de la bouche de Madame Lepic est liée intrinsèquement aux plissements virulents de ses sourcils et de ses joues. Les lèvres pincées de Salomé reflètent l'immobilisme de ses yeux écarquillés, tendus et orange. Le visage est connecté lui-même au corps. La moindre parcelle du visage, grossie par le gros plan, est ainsi au diapason de la violence de l'acte commis par le personnage, en contrariant les règles de la proportion.

La petite taille du corps de Nana contraste avec la corpulence du grand Vandoeuvre et du mastodonte Muffat. La silhouette fine de Salomé semble fluette aux côtés des statures épaisses de ses esclaves. Alors que les plans d'ensemble soulignent les différences de tailles entre l'homme et la femme, les gros plans, quant à eux, bouleversent les rapports de forces physiologiques. Ils mettent en valeur la dureté des visages féminins, et grossissent leurs traits jusqu'à les rendre monstrueux. L'effet de loupe, de grossissement des détails, enlève au corps sa réalité physique, sa dimension sexuée. Le grain de la peau, les cils, un bras, une main n'ont « pas de sexe » à l'écran. Une « faible femme » peut paraître, grâce au gros plan sur sa main ou ses yeux, aussi monstrueuse et menaçante qu'un « homme fort ». Le gros plan fait oublier à l'écran l'équation femme/« sexe faible », homme/ « sexe fort ».

Ainsi, le cinéma permet un renversement de « *la hiérarchie des proportions* » pour reprendre l'expression de Pascal Bonitzer :

« *Le gros plan en effet joue dans l'espace du cinéma un rôle à la fois terroriste et révolutionnaire : révolutionnaire dans la mesure où, renversant la hiérarchie des*

*proportions, des événements, des corps, faisant devenir grand le petit et petit le grand il instaure par et avec le montage un ordre nouveau des apparences et des images, insoucieux de la réalité "telle qu'elle est". [...] Terroriste enfin, le gros plan, parce qu'il procède d'une violence faite à l'espace indifférencié, à l'homogénéité des corps et ne laisse aucun choix à l'œil des spectateurs : grosses têtes, têtes coupées, membra disjecta, c'est ainsi on le sait que sont apparus aux yeux du public surpris les premiers gros plans du cinéma. [...] Pas étonnant donc que les avant-gardes, qui prétendaient forcer les limites de la vision moyenne, de la pensée moyenne, du "peu de réalité", aient vu dans le gros plan l'instrument par excellence de la transgression des limites. »<sup>223</sup>*

Cette inversion de « la hiérarchie des proportions », possible grâce au gros plan, prive l'homme de sa supériorité corporelle sur la femme, et contrarie ainsi les stéréotypes sociétaux.

Ainsi, le gros plan démontre que la monstruosité du corps féminin à l'écran relève souvent davantage de la mise en scène que des particularités physiques des comédiennes, qui peuvent être annihilées par le truchement du maquillage, du jeu, des cadrages et lumières. Comme l'a souligné Jacqueline Nacache :

*« Même si l'acteur m'est familier, je ne sais jamais sous quelle surprenante apparence le film me le révélera, les effets les plus réalistes pouvant rehausser sa beauté, le rendre anonyme ou le défigurer, le faire entrer dans le règne du monstrueux, voire me dérober totalement son visage, homme invisible, femme-léopard, homme-éléphant. »<sup>224</sup>*

Les silhouettes angoissantes, les hors-champs, les échelles de plans qui contrarient les proportions, mais aussi la rythmique des mouvements de caméra et du montage fabriquent des images de femmes violentes tout autant que des « images violentes » de femmes.

### **3.2. La rythmique de la violence féminine : un pas vers l'égalité des sexes**

« Monter un film n'est pas autre chose que rythmer un film »<sup>225</sup>, affirme Léon Moussinac en 1923. Cette formulation illustre à quel point les théoriciens du cinéma muet avaient conscience des vertus rythmiques du cinématographe. Art du mouvement, le ci-

223. Pascal Bonitzer, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1982, pp. 27-35, 87-91.

224. Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Op. cit., p. 12.

225. Léon Moussinac, « Le rythme cinématographique », in Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d'aujourd'hui, collection « Les Introuvables », 1977, p. 250.



88. *Napoléon*, Abel Gance, 1927 (00:28:04 – 00:33:45)

néma compose en effet des rythmes variés, qui peuvent être mobilisés au service d'une esthétique de la violence.

Filmer peut, déjà en soi, être un acte violent. La manière dont le réalisateur filme le corps participe autant que les gestes ou le jeu de la comédienne à construire une image de violence féminine. La caméra à l'épaule qui se rapproche au plus près des comédiens peut « violer » l'intimité des corps. L'enchaînement de plans très courts construit une rythmique rapide, qui agresse l'œil. À l'inverse, la caméra peut se rapprocher de sujets en construisant une rythmique de la lenteur pour mettre en exergue l'acte violent. La violence féminine peut ainsi être traitée sous plusieurs formes.

### **3.2.1. Les mouvements de caméra et le montage rapide : une rythmique au tempo de la violence**

La rapidité de succession des plans, les mouvements brusques de caméra participent à créer des images agressives. Indépendamment de l'acte, l'image peut générer une certaine violence. Les images agressives sont variées et impulsent un rythme soutenu qui accompagne la violence des gestes et des déplacements des comédiennes. La caméra peut être manipulée comme une arme, comme le remarque Gilles Deleuze :

*« Le mouvement de la caméra introduit déjà plusieurs images dans une, avec recadrages, et fait aussi qu'une seule image peut exprimer le tout. C'est particulièrement sensible chez Abel Gance, qui se vante à bon droit dans Napoléon d'avoir affranchi la caméra non seulement de ses rails terrestres mais même de ses rapports avec un homme qui la porte, pour la mettre sur cheval, la lancer comme une arme, la faire rouler comme un ballon, la faire tomber en hélice dans la mer. »<sup>226</sup>*

Abel Gance est le cinéaste qui a été le plus loin, certainement, dans l'utilisation de procédés techniques au service d'une rythmique des images au tempo de la violence, avec ses plans extrêmement brefs. En effet, dans *Napoléon*, la séquence de l'interprétation de « La Marseillaise » de Rouget de Lisle, au club des Cordeliers, souligne un crescendo du mouvement révolutionnaire [Fig. 89]. Le compositeur est invité à la tribune pour chanter sa partition devant l'assemblée, encore calme. Pendant le refrain, lorsqu'il tend énergiquement le poing vers le ciel, la foule l'imité et, comme un seul homme, se lève. À la fin du chant, l'agitation commence. Le tempo de la musique et les paroles excite la masse qui crie et applaudit. Abel Gance multiplie les angles de prise de vue sur les hommes et les femmes rassemblés au club des Cordeliers en créant des effets de vagues. Il montre ainsi l'effervescence révolutionnaire qui fait ricochet d'un bout à l'autre de la salle. Les partitions sont ensuite distribuées à l'assemblée. Les feuilles blanches, essaimées partout dans la salle, s'approprient l'espace, comme une contagion qui se propage. La fièvre révolutionnaire s'empare du club des Cordeliers. Les citoyens chanteurs suivent le chef

---

226. Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'Image-mouvement*, *Op. cit.*, p. 68.

d'orchestre pour interpréter à leur tour « La Marseillaise ». Les bouches féminines et masculines s'agitent en rythme, à l'unisson. Gance filme la foule en plan large pour montrer l'harmonie du chœur révolutionnaire, l'immense marée humaine qui vibre au même tempo. Il utilise aussi les gros plans en augmentant le rythme du défilement des visages d'hommes et de femmes, au fur et à mesure de l'avancée de la partition. À la fin, la succession des plans s'accélère tant que le grain de l'image devient flou et semble mêler les faciès masculins et féminins les uns aux autres. Cette rythmique accélérée des photographies « éclairs » brouille la frontière entre les sexes. Les plans extrêmement brefs d'hommes et de femmes semblent en effet se superposer les uns aux autres et ne former qu'une même image hybride. Les portraits individuels deviennent ainsi, poussés par le tempo révolutionnaire, une masse informe, une machine de guerre anonyme et asexuée, conquise à la même cause. Le rythme des agitations des corps armés dans la rue succèdera à celui des mouvements des bouches. La séquence de « La Marseillaise » dépeint à merveille ce crescendo de la violence. Elle exprime très précisément que les pensées, les paroles qui se propagent sont à la racine du mouvement révolutionnaire, et met en scène autant les figures d'hommes que de femmes, mélangées par le grain de l'image. Le « sexe fort » et le « sexe faible » ne font qu'un dans la masse uniforme. La seule distinction sexuée visible à l'écran l'est en creux : c'est l'exclusion des femmes de la tribune.

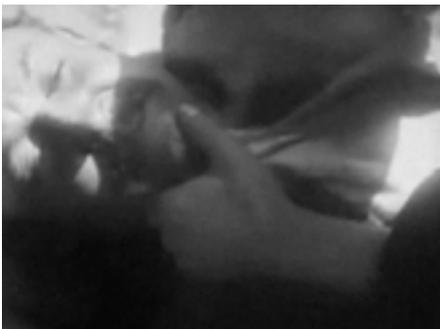
Le chant et la danse sont souvent associés au mouvement révolutionnaire au cinéma. L'utilisation de l'image-musique pour marquer le tempo de la violence au cinéma, avec les bouches ouvertes à l'unisson chantant « La Marseillaise » chez Gance, l'accordéon en surimpression dans *La Grève*, mais aussi chez Poudovkine (*La Mère*, 1926), n'est pas fortuite et rencontre précisément les théories esthétiques de l'époque. Parmi les réalisateurs et théoriciens du cinéma, Dimitri Kirsanoff fait partie de ceux qui vantent les vertus rythmiques du montage. Interviewé par le journaliste Marcel Lapière, de *Cinéma pour tous*, Dimitri Kirsanoff déclare en 1929 :

*« Dans le cinéma, il doit y avoir une cadence comparable à la cadence musicale. C'est ce rythme, donné par le montage, qui doit créer la poésie de la vision. Je suis, en cela, d'accord avec Poudovkine qui déclare que "le fondement de l'art cinématographique est le montage". »<sup>227</sup>*

Dans *Ménilmontant*, la séquence des pensées infanticides et de la rixe meurtrière et rencontrent précisément les propos du cinéaste, formulés trois ans après la sortie du film. Ces deux passages présentent différentes rythmiques de la violence. Dans le premier, le montage participe à créer une rythmique agressive qui retranscrit la violence des pensées infanticides de la jeune mère et l'austérité de l'environnement urbain. Le tourbillon

---

227. Marcel Lapière, « Opinions de cinéastes. Dimitri Kirsanoff », *Op. cit.*, p. 12.



89. *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff, 1926 (00:35:45 – 00:37:04)

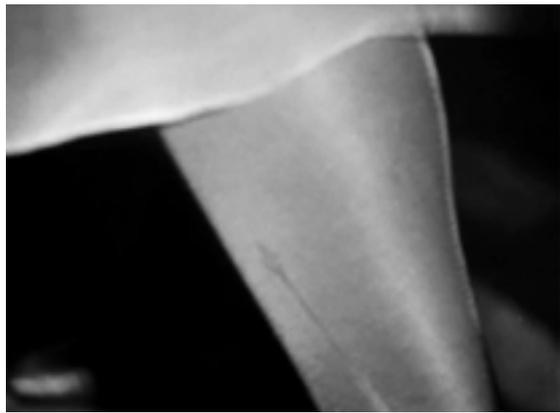
rapide des images de rue, en surimpression sur le visage de la jeune femme, donne une sensation de vacillement. Les whip pans latéraux et verticaux créent un effet de vertige, qui fatigue les yeux, baladés vers la droite, la gauche, le haut et le bas. La vitesse des roues des voitures reproduit les vacillements de la caméra qui tourne dans tous les sens. Les remous du cadre, l'effet de caméra qui tombe, expriment l'épuisement et le malaise de la mère.

Dans la séquence de la rixe, deux bandits de rue (un homme et une femme) attaquent un passant (l'ancien amant de la jeune mère) dans les ruelles sombres [Fig. 90]. Les deux hommes sont engagés dans un duel corporel effréné. Les deux corps masculins mêlés ne font qu'un et occupent toute la surface du cadre. La caméra à l'épaule filme au plus près les diverses parties des corps, à la manière de *L'Herbier L'Argent*. Les changements d'angle fréquents et rapides imitent les mouvements incessants des hommes, qui finissent au sol, l'un sur l'autre. La femme reste à l'écart. Son corps est exclu de cette bataille, comme le met en évidence le cadrage, avec les champs contre champs : la femme isolée dans un cadre, les deux hommes qui se bagarrent dans un autre cadre. Cette éviction de la femme semble faire écho à son exclusion du vocabulaire. En effet, il est étonnant de constater que le féminin n'existe pas pour les mots « bandit », « voyou », « escroc », « truand », « brigand », « gangster ».

La femme exécute néanmoins des gestes violents dans le vide, qui marquent la pulsation de la violence. Ses mimiques faciales, sa gestuelle suivent le rythme des mouvements des corps masculins qui s'affrontent : elle grimace, tape du poing et du pied selon le même tempo que celui des gesticulations des deux hommes. Cette rythmique gestuelle féminine accompagne la bagarre masculine, mais son corps à elle ne participe pas à la mêlée.

Kirsanoff use de la rapidité de succession des plans, du changement d'angle de prise de vue, mais aussi de l'ellipse, pour « cacher » l'acte meurtrier commis par la femme. Le plan rapproché qui montre les mains féminines en train de soulever une pierre est démultiplié par un effet de changement d'angle. La même action est filmée sous trois angles différents. Kirsanoff précède Alain Resnais dans l'usage de procédés qui consistent à filmer un même événement sous différents angles et à coller les plans qui décrivent une même action, les uns à la suite des autres. Ces plans démultipliés qui montrent l'amorce du geste criminel sont suivis aussitôt d'un mouvement brutal de caméra. Cet effet donne l'impression que l'appareil chute. Un plan subjectif furtif, pris dans le mouvement de cette chute, montre le haut d'un immeuble parisien. Le cadrage maladroit et chahuté par les mouvements brutaux de caméra semble être la dernière vision de la victime. Ce plan subjectif est immédiatement suivi du plan sur le jeune homme allongé par terre, à l'agonie.

Ces images marquent clairement l'opposition sexe faible/sexe fort. L'acte violent féminin est filmé hors champ, alors que l'acte violent masculin est montré frontalement. Le tempo se ralentit soudain à la fin de la séquence. La meurtrière est filmée en contre-plongée, comme pour souligner le renversement de la situation. La femme est passée de spec-



90. *L'Argent*, Marcel L'Herbier, 1928 (02:01:43 – 02:07:42)

tatrice à auteure principale de l'acte violent. Comme dans la séquence de lutte entre Saccard et Line Hamelin dans *L'Argent*, nous assistons à un revirement de situation, accentué par la rupture de rythme dans la succession des images. Les deux réalisateurs utilisent la caméra à l'épaule, pour filmer au plus près des corps la violence des mouvements, et optent pour une succession très rapide des plans.

Analysons la séquence de *L'Argent* où le riche financier Saccard rend visite à Line Hamelin, l'épouse de l'aviateur dont il finance les expéditions à travers le monde. Amoureux d'elle, et convaincu que l'argent qu'il lui procure lui donne tous les droits sur elle, Saccard tente de l'embrasser de force. Dans cette séquence, Marcel L'Herbier utilise un montage rapide, des cadrages très serrés, et une caméra à l'épaule proche des corps de ses comédiens, pour renforcer la violence de l'affrontement entre le financier et la jeune femme. Au début de la séquence, Saccard est filmé essentiellement en contre-plongée. Cet angle de prise de vue reflète sa position de force par rapport à Line Hamelin. Il semble être tout puissant au-dessus de sa proie. De son côté, elle est filmée en plongée et le plan rapproché met en évidence son regard effrayé. Mais lorsqu'elle se refuse à lui, un déchaînement de violence débute.

La caméra accompagne un duel physique entre l'homme et la femme. Marcel L'Herbier, réalisateur au « *merveilleux pouvoir de renouvellement formel* »<sup>228</sup>, pour reprendre l'expression de Noël Burch et Jean-André Fieschi, filme au plus près les pieds, les jeux de jambes, les mains, les bouts de corps, en suivant les affrontements physiques entre les deux personnages. La rapidité de succession des plans impulse une dynamique agressive [Fig. 88]. Les trouvailles formelles de *L'Argent* impriment au film une rythmique soutenue et violente, qui fait écho à la frénésie du monde de la finance. Les mouvements vifs de caméra se calquent ainsi sur l'exaltation de l'homme à la poursuite de la jeune femme, exaltation leur tempo agressif évoque celui des actions en bourse. Les plans extrêmement brefs (jusqu'à un quart de seconde parfois), comparables à ceux employés par Abel Gance dans *La Roue* et *Napoléon*, créent une sensation de précipitation de l'action. La démultiplication des angles de prise de vue accompagne les agitations des corps. Les très gros plans sur les parties corporelles créent un effet de loupe et rapprochent le spectateur de l'intimité des corps. Cette échelle de plans ainsi que la violence des mouvements perpétuels de la caméra évoquent l'agression sexuelle. Lorsque Line parvient enfin à se détacher du mastodonte Saccard, la caméra prend elle aussi du recul et part à sa suite dans un rapide travelling avant. La caméra à l'épaule crée des effets de secousses ressenties dans le cadre. Ces tremblements de l'image donnent le sentiment que la caméra se mêle à ce corps à corps entre l'homme et la femme. La rapidité extrême des mouvements de caméra crée des flous et des effets plastiques à l'écran. « *Le cinématographe est un art*

---

228. Noël Burch et Jean-André Fieschi, « La Première Vague », in *Cahiers du cinéma*, n°202, Paris, juin-juillet 1968, p.24.

*figuratif* »<sup>229</sup>, écrit Marcel L'Herbier en 1944. Les richesses formelles de cette séquence témoignent en effet de l'intérêt que le réalisateur porte aux formes figuratives.

À la fin de la séquence, le rythme se rompt subitement. La rapidité des mouvements et de succession des plans laisse place à la lenteur et aux larmes. L'émotion s'exprime dans un temps suspendu, où les corps restent immobiles. La jeune femme affronte Saccard du regard. Repoussé par Line Hamelin, le financier baisse les bras et pleure. Le rythme de la fragilité masculine est celui de la lenteur. Le long plan rapproché sur Saccard laisse percevoir au spectateur cette image de « l'homme en larmes », mais aussi la lenteur de l'écoulement lacrymal. L'angle de prise de vue change lui aussi. Filmé principalement en contre-plongée au début, Saccard est cadré en plongée à la fin de la séquence. À l'inverse, c'est Line, à son tour en position de force, qui est filmée en contre-plongée. La femme est à son tour en position de force. Ses regards sur Saccard sont teintés de mépris, et parfois de moquerie. Cette variation d'angle de prise de vue épouse le revirement de la situation.

Dans cette séquence, Marcel L'Herbier, qui, selon Edmond Épardaud, « *a depuis dix ans doté le cinéma français et mondial de rythmes infinis* »<sup>230</sup>, attribue ainsi la lenteur au tempo de la fragilité et la rapidité à celui de la violence. Ce changement de tempo accompagne le revirement des relations entre les sexes. Il montre que la domination féminine peut s'apparenter à la domination masculine et que la violence de la femme peut égaler celle de l'homme.

Kirsanoff, L'Herbier et Gance font partie des grands cinéastes du muet qui ont exploité les richesses rythmiques visuelles fournies par les mouvements de caméra et le montage rapide pour véritablement mettre en scène une violence formelle. La rythmique de la violence est donc liée aux gestes et déplacements des personnages, mais aussi aux images elles-mêmes, au tempo impulsé par les mouvements de caméra et la succession des plans. Celui-ci peut être rapide, comme nous venons de le voir, mais aussi lent.

### **3.2.2. Le silence, la lenteur : une rythmique de la violence au tempo du suspense**

La violence féminine au cinéma peut aussi être associée à la rythmique de la lenteur, comme c'est le cas dans *L'Argent*, *Cœur fidèle* et *La Souriante Madame Beudet*.

La lenteur est étroitement associée au corps abîmé dans *Cœur fidèle*. Le corps imbibé d'alcool de Petit Paul et le corps handicapé de la voisine, campée par Marie Epstein, présentent des similitudes. Jean Epstein construit, par le biais d'une rythmique de la lenteur, une atmosphère pesante, qui annonce la violence à venir. Des parallèles entre les personnages campés par Marie Epstein et Edmond van Daële sont mis en place par Epstein pour

229. Marcel L'Herbier, « Canonisation du cinématographe », in Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, *Op. cit.*, p. 388.

230. Edmond Épardaud, « *L'Argent*, le nouveau film de Marcel L'Herbier », in *Cinéa pour tous*, n°125, Paris, 15 janvier 1929, p. 13.

marquer le duel qui se joue entre eux. Il y a un passage de relais entre les deux personnages, qui, chacun à leur tour, constituent une menace et sont placés au cœur du suspense. Les deux corps, féminin et masculin, se déplacent lentement, titubent dans l'espace. Elle, à cause de son handicap à la jambe, lui en raison de l'alcool qu'il absorbe. L'instabilité et le déséquilibre de leurs déplacements suggèrent l'incertitude de l'action : Que va-t-il se passer ?

Pour aller chercher les médicaments de l'enfant de Marie, la voisine descend l'escalier de l'immeuble avec difficulté, en balançant son corps tantôt à droite, tantôt à gauche. La rythmique de sa démarche évoque le balancier d'un pendule. Le poids de son corps claudiquant, les basculements de son corps dans la descente des marches, semblent marquer un tempo. Celui du suspense. Son cheminement est long et étire la scène dans la longueur d'un temps en suspens. Le corps de Petit Paul, imbibé d'alcool, vacille de la même manière dans la rue. La pesanteur de sa démarche est semblable à celle de la femme. Lorsqu'ils se retrouvent face à face dans la rue, leur corps en présence dans le cadre semblent être le reflet l'un de l'autre. Mais quand Petit Paul saisit dans la main de la voisine l'argent destiné à l'achat des médicaments, la contre-plongée met en valeur l'ascendant de l'homme sur la femme. Cette supériorité est toute relative, car la femme va ensuite s'attacher à ses pas comme une obsession. Son corps, qui avance péniblement derrière lui, avec les mêmes balancements, semble être son ombre. Elle le suit dans le bar où il boit. Elle le suit à nouveau lorsqu'il quitte le bar. Le parallèle des corps, qui avancent l'un à la suite de l'autre, crée un effet de dédoublement. Pour se débarrasser d'elle, il la pousse violemment, mais elle résiste et poursuit sa filature. Elle tombe, elle perd sa béquille dans la course poursuite, mais elle se relève à chaque fois pour reprendre sa filature claudicante. Cet acharnement à le suivre a quelque chose d'inquiétant. Sa présence derrière lui est angoissante et semble annoncer le dénouement tragique.

Jean Epstein filme ici le moment qui précède le meurtre de Petit Paul. Il met en scène la tension des regards et des gestes et les hésitations des corps. Les cheminements sinueux et lents formés par les corps abîmés qui parcourent la ville évoquent les courbes serpentes que l'on retrouve dans la scène du crime, avec le bras serpent féminin qui se saisit de l'arme. Epstein met en pratique dans cette séquence les propos qu'il tient dans *Bonjour cinéma* :

*« Le visage qui appareille vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. J'aime la bouche qui va parler et se tait encore, le geste qui oscille entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prélude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. La photogénie se conjugue aux futur et impératif. Elle n'admet pas l'état. »<sup>231</sup>*

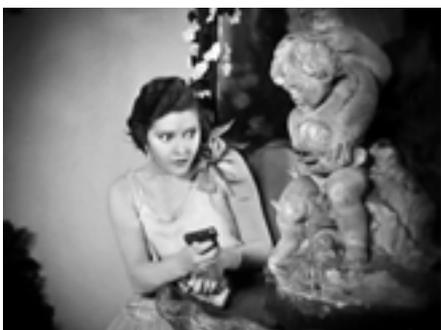
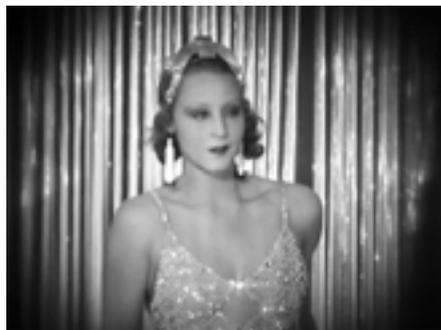
---

231. Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, *Op. cit.*, p. 94.

Le visage inquiet de Marie Epstein, sur lequel se lisent les craintes de voir Petit Paul tuer le couple adultère, semble en effet se conjuguer au futur. La lenteur, propre aux déplacements de la voisine, réapparaît dans la scène où elle cherche à empêcher Petit Paul de tuer Marie et Jean, dans l'appartement. L'angoisse est générée par l'horizontalité du corps de la meurtrière, qui rampe dans la cage d'escalier, puis dans l'appartement avant de saisir l'arme abandonnée sur le sol par Petit Paul. Cette horizontalité du corps de la femme, de son « bras-serpent », ses déplacements sinueux et lents dans l'espace, filmés caméra au sol, évoquent la dangerosité du reptile et alimentent ainsi l'anxiété. Les lentes déambulations horizontales de la femme annihilent à l'écran son incapacité physique.

Dans l'escalier obscur de l'immeuble, espace de l'angoisse par excellence, l'homme et la femme progressent au même rythme. Lente, pesante, leur progression dans l'escalier génère un même degré de suspense. Le mouvement de la main d'Edmond van Daële, qui glisse sur la rampe de la cage d'escalier, fait écho à celui du bras de Marie Epstein, qui franchit la porte de l'appartement et « rampe » vers l'arme que Petit Paul a fait tomber en se bagarrant avec Jean (Léon Mathot). Lorsque la voisine handicapée cherche à se saisir de l'arme de Petit Paul, au sol, son bras serpent s'avance lentement vers elle. Et ce geste lent, qui « appareille vers » l'acte violent, pour reprendre l'expression d'Epstein, est plus terrifiant encore que le doigt qui appuie sur la détente. Jean Epstein filme à égalité l'homme et la femme, tous deux vecteurs de suspense à travers la lenteur et le déséquilibre de leurs déplacements.

La lenteur des déplacements est propre également à Madame Lepic dans *Poil de carotte*. Julien Duvivier dépeint un personnage-ombre, toujours présent derrière son fils, tapi dans les recoins de la maison pour l'espionner. Elle est en effet l'ombre de Poil de carotte, et tous ses déplacements, mais aussi les cadrages dépeignent cette omniprésence néfaste aux côtés de François. Lorsqu'elle rejoint son fils pour le réprimander, ses pas sont lents. Les cadrages la présentent très souvent par étapes successives. Une partie de son corps seulement apparaît dans un premier temps dans le cadre, la partie inférieure en général. Dans la scène où elle empêche Poil de carotte de rejoindre son père à la chasse, elle est d'abord cachée dans l'obscurité de la maison, et seule sa tête apparaît à la fenêtre. Une tête menaçante entourée de noir. Lorsqu'elle descend l'escalier de la maison pour s'approcher de son fils et lui interdire formellement d'aller à la chasse, on ne voit d'elle que ses pieds et le bas de sa longue robe sombre, dans un plan en légère contre-plongée. La lenteur de sa descente des marches la fait apparaître de façon progressive dans le cadre et accroît la sensation de menace. Poil de carotte est au premier plan et lui fait face. Le corps de sa mère constitue une ligne droite et noire, à peine visible, noyée dans la masse sombre de l'ouverture de la porte. Elle semble ainsi sortir sournoisement d'une pièce ténébreuse. Il est dans la lumière du jour, elle est dans l'obscurité. La composition du cadre met en valeur à quel point la présence de la mère est étouffante pour le fils. Elle est située en haut des marches de l'escalier, lui est en bas. Le bol qu'elle tient semble être à



91. *L'Argent*, Marcel L'Herbier, 1928 (02:20:30 - 02:24:45)

l'image du garçon, pris en tenaille comme un objet entre les mains de cette mère castratrice. La partie haute de son corps apparaît progressivement dans le cadre. Madame Lepic effectue ensuite des gestes lents, et semble jouir de la peur qu'elle suscite chez François. Elle lève la main lentement, le garçon se protège le visage de peur d'être battu. La lenteur des gestes est renforcée par la lenteur des mouvements de caméra, et notamment des travellings, fréquemment employés par le cinéaste pour filmer le corps de Madame Lepic de haut en bas ou de bas en haut. La lenteur révèle la cruauté et les réflexes défensifs de François suggèrent l'habitude de la violence subie au quotidien.

Dans *L'Argent*, on retrouve une même rythmique lente de la violence, quand Line Hamelin pointe son arme sur Saccard lors de la soirée mondaine qu'il organise chez lui [Fig. 91]. L'immobilité du corps du personnage et la lenteur de ses gestes semblent cristalliser l'action dans un arrêt sur image. Le bras armé de Line Hamelin est levé en direction de sa cible, mais il tremble. Son doigt, qui n'appuie pas sur la détente, trahit ses doutes. La composition du cadre révèle qu'elle se tient à la frontière entre le Bien et le Mal. En arrière-plan, la silhouette de Brigitte Helme, personnage pernicious qui souhaite la perte de Saccard, son ancien amant, s'impose comme une ombre nuisible aux côtés de Line. Témoin de la scène, dans l'attente du geste criminel, elle renvoie au spectateur sa propre image de voyeur. Par sa présence, elle matérialise en quelque sorte les pensées obscures de Line. Et à droite du cadre, l'ange sculpté semble symboliser le Bien. Cette composition du cadre qui traduit les hésitations de Line entre ce qu'il faudrait ou ne faudrait pas faire crée un suspense ; le suspense qui naît aussi du « silence gestuel », impulsant une autre rythmique de la violence.

Ce « silence gestuel » se construit principalement à partir du corps figé de la comédienne et se dissocie du « silence sonore visuel » perceptible ou non à l'image. Les mouvements de la bouche s'arrêtent, les gestes corporels s'interrompent, ou restent en suspens et façonnent ainsi ce « silence gestuel ». Cette impression d'arrêt, de rupture de l'action et des gestes naît encore de la répétition des plans identiques de Line tenant l'arme. Dans la séquence, l'image de Line pointant son revolver vers sa cible sans tirer apparaît huit fois, sous différents angles et à des échelles variées, entrecoupée de plans sur la baronne Sandorf ou sur la salle des festivités. Cette image omniprésente dans la séquence appuie ainsi l'impression de « silence gestuel ». Par contre, il n'y a pas de « silence sonore » visible à l'image, puisque la fête bat son plein dans la pièce adjacente.

Dans le cinéma muet, on serait tenté de dire qu'on ne peut pas « entendre » le silence, ni le bruit puisqu'il n'y a pas de bande son, et donc pas de contraste évident entre le brouhaha et le néant sonore. Le silence et le bruit dans le cinéma muet semblent en effet relever de l'infilmable, puisqu'ils sont par nature auditifs et non visuels. Néanmoins, on peut les percevoir à l'image. Par exemple, la détonation du revolver de Line Hamelin se perçoit à travers les regards des invités qui tournent simultanément la tête vers ce qu'ils pensent être la scène du crime. Dans cette séquence, le montage parallèle permet

de voir la fête bruyante qui se déroule dans le salon, à côté de la pièce feutrée, mais non hermétique au bruit, où Line prépare son meurtre. Le montage parallèle est ainsi un autre dispositif employé par Marcel L'Herbier pour construire un contraste entre les différentes rythmiques de la violence : celle de la fête et celle, mentale, torturée, de la jeune femme.

Les pas des danseuses, très saccadés, construisent une rythmique formelle qui fait écho à la respiration rapide de Line, nerveuse. Leurs mouvements de jambes semblent imiter visuellement le bruit que font les baguettes sur la caisse claire pour annoncer le danger. Leur présence imposante, formant des lignes droites, se dédoublant dans le cadre par le biais de surimpressions, crée une atmosphère étouffante, renforcée par les longues tiges verticales de l'orgue obstruant l'espace. Le reflet démultiplié des musiciens construit quant à lui un effet d'écho « sonore ». Cette « cacophonie d'images » qui se superposent rend compte visuellement du brouhaha de la fête. Et finalement, l'agitation physique et sonore du salon illustre le bouillonnement psychologique de la protagoniste, traduit à l'écran par un « silence gestuel » aux allures d'arrêt sur image. C'est par ce montage parallèle entre ce qui se joue dans la tête de Line avant qu'elle appuie sur la détente et ce qui se passe dans le salon mondain survolté et bruyant que Marcel L'Herbier construit le suspense de cette séquence. « *Faire un film, c'est inventer une musique d'images et de sons, de rythmes ; c'est composer des valeurs visuelles, sans aucune équivalence dans un autre art* »<sup>232</sup>, affirme Marcel L'Herbier en 1931. Dans cette séquence, le jeu des différentes rythmiques visuelles de la violence illustre précisément la pensée du cinéaste. La violence formelle fait aussi écho à la violence des propos du cinéaste à l'encontre de l'argent :

« *Après dix ans de casse-tête cinématographique, criblé de blessures financières saignantes, une seule idée m'obsédait : filmer à tout prix, même (quel paradoxe) à grand prix, un fougueux réquisitoire contre l'argent !* »<sup>233</sup>, avoue le réalisateur, qui nourrissait une véritable haine de l'argent.

Le documentaire *Autour de l'Argent* de Jean Dréville sur le tournage du film de Marcel L'Herbier témoigne des incroyables moyens techniques mobilisés à l'époque pour construire ces rythmiques visuelles et dénoncer les méfaits de l'argent. Le documentaire met ainsi en évidence les liens entre les appareils, le décor fastueux conçu par Lazare Meerson, les innombrables rythmes portés à la fois par les mouvements de caméra et des comédiens, eux-mêmes liés à l'espace et au temps. Noël Burch confirme cette imbrication rythme/mouvement/espace/temps dans un article des *Cahiers du cinéma* :

« *l'objet spatio-temporel qu'est L'Argent dérive d'un nombre de partis pris très précis, dont certains ne pouvaient être que sur de l'argent, beaucoup d'argent. Au premier rang de ceux-ci, figurent les dimensions exceptionnelles des décors.*

232. Claude Beylie, « Marcel L'Herbier ou l'intelligence du cinématographe », in *L'Avant scène*, n° 209, Paris, juin 1978, p. 28.

233. Marcel L'Herbier, *La tête qui tourne*, *Op. cit.*, p. 149.

*Proportionnellement à leur connotation scénaristique, on n'a peut-être jamais vu au cinéma des décors aussi spacieux : des bureaux de 20 mètres sur 20, avec des plafonds de quinze mètres, un salon de 10 000 mètres carrés, des boudoirs énormes, des halls monumentaux, un restaurant gigantesque... »<sup>234</sup>*

Germaine Dulac compte autant que ses homologues masculins parmi les inventeurs de trouvailles esthétiques. Elle fait partie des grands cinégraphistes qui ont su imaginer des rythmiques visuelles intenses, reflets des émotions de ses personnages, notamment féminins.

Pour Germaine Dulac, le cinéma s'apparente à la musique, comme l'a si bien décrit Henri Langlois :

*« Elle voit musique, elle pense musique. Elle considérera toujours le film, non comme une fresque, mais comme une symphonie d'images, où chaque plan, selon sa densité et sa durée, aura la valeur d'un son ; elle jouera du montage comme elle joue du piano. »<sup>235</sup>*

Dans *La Souriante Madame Beudet*, la réalisatrice met en scène une rythmique de la violence psychologique. Basée sur des images mentales obsédantes, elle exprime les tiraillements moraux de la protagoniste. Le gros plan de Monsieur Beudet, dont le visage massif bouche toute la surface du cadre, apparaît à plusieurs reprises dans le film. Le tempo de son rire agressif, filmé au ralenti, décrit le sentiment que ressent Madame Beudet d'être agressée au quotidien par son mari. Les mouvements répétitifs du carillon en surimpression sur le corps de l'épouse, dont les mouvements imitent ceux du pendule, expriment le désarroi de Madame Beudet face aux pensées meurtrières qui l'habitent.

Ses mimiques faciales semblent s'étendre, s'allonger dans la durée et traduisent ainsi le harcèlement répétitif qu'il fait subir à son épouse. Dans les songes de Madame Beudet, le tennisman fantasmé s'avance lui aussi au ralenti vers son époux pour le supprimer. Le ralenti imprime ainsi à l'acte violent une dimension démesurée.

Pour la cinéaste théoricienne, le rôle du cinéma est d'émouvoir non pas par l'action, mais par le jeu visuel des mouvements et de leur rythme :

*« Puisqu'un mouvement rétractif ou pleinement développé de l'un de ses muscles peut évoquer une pensée abstraite, sans que la physionomie ait besoin de s'émouvoir dans sa totalité, le drame visuel ne serait-il pas dépendant du rythme intervenant dans l'évolution du mouvement ? Qu'une main se pose sur une autre main. Mouvement. Ligne dramatique, analogue à la ligne géométrique qui relie un point*

234. Noël Burch, « Revoir *L'Argent* », in *Cahiers du cinéma*, n°202, Paris, juin-juillet 1968, pp. 47-48.

235. Henri Langlois, « L'Avant-garde française », in *Cahiers du cinéma*, n°202, Paris, juin-juillet 1968, p. 14.

*à un autre. Action. Que cette main réalise son geste, lentement ou rapidement, le rythme donne au mouvement sa signification intime. Crainte, doute, spontanéité, fermeté, amour, haine. Rythmes divers dans un même mouvement. [...] Le mouvement et ses rythmes, déjà épurés en leur forme, auront déterminé l'émotion, l'émotion purement visuelle. »*<sup>236</sup>

L'image isolée, mais aussi les associations d'images générées par le montage offrent ainsi différentes possibilités rythmiques propres à exacerber la violence à l'écran. Les inventions formelles du cinéma des années 1920 ont un impact direct sur la perception de la violence de l'acte. L'image elle-même, mais aussi les images assemblées par le montage peuvent intensifier la violence de l'acte commis par des personnages féminins. Elles semblent décupler la force, accroître l'horreur, renforcer l'angoisse. Léon Moussinac, journaliste et théoricien de l'époque, écrit d'ailleurs à juste titre :

*« Le film contient donc un rythme intérieur, celui de l'image, et un rythme extérieur, celui des images, c'est-à-dire créé par l'ordre de succession des images et la durée fixée à chacune dans les temps. Par-là, évidemment, le cinéma se rapproche de la musique, et l'œuvre cinématographique que tire du rythme l'ordre et la proportion sans quoi elle ne saurait avoir aucun caractère vraiment artistique. Aussi peut-on dire qu'un film doit être "une véritable orchestration d'images et de rythmes". »*<sup>237</sup>

Ces « rythmes intérieurs » et « extérieurs » évoqués par Léon Moussinac, peuvent construire, autant que les gestes des comédiennes, des images qui exacerbent la violence féminine. Qu'elle soit plastique, esthétique ou rythmique, la violence formelle qui accompagne l'acte violent est identique quel que soit le sexe du personnage. Le gros plan, les mouvements brusques de caméra, le montage rapide ne sont pas réservés à l'acte violent masculin. La caméra mobilise aussi ces procédés cinéplastiques au service de la violence féminine.

Au cinéma, l'homme n'a pas le monopole de la violence. La caméra qui filme l'acte violent au féminin semble ainsi franchir la frontière des sexes et mettre à mal la représentation traditionnelle de la femme.

---

236. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Editions Paris Expérimental, collection « Classiques de l'Avant-garde », 1994, p. 88.

237. Léon Moussinac, « Théorie du cinéma », in *Cinéa*, n°95, Paris, 1<sup>er</sup> juillet 1923, p. 8.

### 3.3. La violence féminine au cinéma, une remise en cause l'image traditionnelle de la femme

*« J'aime les films sans bêtise, dans lesquels on se tue et on fait l'amour. J'aime les films où les gens sont beaux, avec une peau magnifique, vous savez, qu'on peut voir de près. J'aime les Mack Sennett-comédies avec des femmes en maillot, les films allemands avec de magnifiques scènes romantiques, les films de mon ami Delluc où il y a des gens qui se désirent pendant une heure, jusqu'à ce que les spectateurs fassent claquer leurs sièges. J'aime les films où il y a du sang. J'aime les films où il n'y a pas de morale, où le vice n'est pas puni, où il n'y a pas de patrie et de petits soldats, où il n'y a pas de Bretonne au pied d'un calvaire, où il n'y a pas de philosophie ni de poésie. La poésie ne se cherche pas, elle se trouve... »<sup>238</sup> (René Clair)*

Ces paroles du réalisateur d'*Entr'acte* (1924) traduisent le fait que les cinéastes d'Avant-garde des années 1920 aiment ce qui bouscule les codes et heurte les esprits bien pensants. Les auteurs et artistes avant-gardistes s'appuient précisément sur l'image des femmes, entre autres, pour subvertir les représentations dominantes et provoquer l'opinion. La ballerine barbue d'*Entr'acte* le confirme.

La personne du « sexe faible », belle, douce, passive, dominée, vouée à son rôle d'épouse et de mère, offre une définition du genre que les cinéastes d'Avant-garde rejettent parce qu'elle est restrictive et qu'elle présente le féminin davantage comme objet que sujet. La théoricienne du cinéma de genre (*Gender Studies*) Teresa De Lauretis souligne d'ailleurs très justement qu'avant-gardistes et féministes ont les mêmes questionnements autour de l'identification, de la définition du soi et de la possibilité même de s'imposer en tant que sujet<sup>239</sup>.

Nous tenterons ainsi de voir dans cette partie en quoi les images d'actes violents au féminin défient les représentations traditionnelles, imprégnées de l'adage : « *l'homme doit être viril et la femme féminine* ».

#### 3.3.1. L'acte violent, expression de la virilité chez l'homme et négation de la féminité chez la femme

*« Le monde social construit le corps comme réalité sexuée et comme dépositaire de principes de vision et de division sexuants. Ce programme social de perception*

238. René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 39-40.

239. Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 130.

*incorporé s'applique à toutes les choses du monde, et en premier lieu au corps lui-même, dans sa réalité biologique : c'est lui qui construit la différence entre les sexes biologiques conformément aux principes d'une vision mythique du monde enracinée dans la relation arbitraire de domination des hommes sur les femmes, elle-même inscrite, avec la division du travail, dans la réalité de l'ordre social. »<sup>240</sup>*

Comme le souligne Pierre Bourdieu, le corps sexué est le point de départ, la justification de la domination masculine dans nos sociétés. Dans l'imaginaire collectif, le corps de l'homme est associé à la force, et celui de la femme, à la faiblesse. Si l'acte violent conforte la virilité de l'homme, nous tenterons de voir s'il remet en cause la féminité de la femme.

Le cinéma, qui met souvent en avant la force de l'homme lorsqu'il commet un acte violent, offre une définition du genre liée à la virilité. Dans *Ménilmontant*, *Cœur fidèle*, *La Roue*, *Fièvre*, les hommes, robustes, musclés et courageux, se battent à mains nues, ou au couteau, dans un corps à corps effréné. Le corps de l'acteur est donc bien un élément à part entière qui véhicule (ou pas) la virilité, a fortiori lors d'un affrontement « entre hommes » comme nous l'avons vu précédemment. Les duels à l'écran mettent sous les projecteurs la robustesse du corps mais aussi l'honneur masculin, à défendre coûte que coûte. Dans *La Dixième Symphonie*, le Marquis de Groix Saint-Blaise et Fred Ryce défendent leur honneur lors d'un duel à l'arme à feu. « Je suis peut-être maladroit, mais mon honneur ne doit pas l'être », affirme le Marquis, comme le précise le carton. L'historien François Guillet rappelle d'ailleurs que le duel est une pratique dont la vocation est, pour l'homme, d'afficher son sens de l'honneur et son courage :

*« Parmi les qualités que réclame le rituel du duel figurent le courage face au danger et surtout le sang-froid et la maîtrise de soi, dont le combattant doit faire preuve. Le duel est ainsi une épreuve de vérité : il manifeste aux yeux de tous, et d'abord aux yeux du combattant, que celui-ci possède bien ces qualités et révèle de cette manière l'homme d'honneur, c'est-à-dire l'homme véritable. »<sup>241</sup>*

Tentons à présent de déceler quelle définition de la féminité le cinéma nous propose à travers les actes violents commis par des femmes. Line Hamelin, la baronne Sandorf (*L'Argent*), Ève Dinant, Claire Damor (*La Dixième symphonie*), Madame Beudet (*La Souriante Madame Beudet*), Claire Lescot (*L'Inhumaine*) Nana, ont des traits fins, des coiffures et des robes sophistiquées qui mettent en valeur leur beauté.

---

240. Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 16.

241. François Guillet, « Le duel et la défense de l'honneur viril », in Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, p. 83.

La coiffure, le vêtement, mais aussi le corps lui-même véhiculent cette part de féminité, que l'acte violent n'efface pas à l'écran. À travers l'acte violent, la caméra continue à mettre en valeur les atouts physiques des femmes. Au détour d'une bagarre, les épaules nues de Conchita (*La Femme et le pantin*) et de Carmen se dévoilent aux spectateurs. Le pied de Nana posé lourdement sur la poitrine du comte Muffat n'ôte pas sa grâce à la cheville légère. Les yeux surlignés de crayon noir de Salomé, filmés en très gros plan, semblent gigantesques, à la fois envoûtants et terrifiants. La peau lisse de Line Hamelin préserve la douceur de son visage dont les traits sont pourtant déformés par la haine que lui inspire Saccard dans la scène où ils s'affrontent. Les doigts fins de Madame Beudet qui glissent les balles dans le revolver restent empreints d'une certaine délicatesse. La nuque de Conchita, et l'ombre ondulante de son corps nu suscitent le désir, malgré la souffrance morale que la femme fatale fait endurer à Don Mateo. La douceur et la sensualité restent les attributs de la féminité portés fréquemment à l'écran, comme le souligne Thibaut Casagrande :

« Dans la lignée de la tradition artistique occidentale, le cinéma fait du corps féminin un objet de représentation particulier, idéalisé, manifestation d'une féminité exemplaire. Aux yeux de la société, le corps de l'actrice incarne ainsi un canon, comme celui de la "Blonde Bombshell" ("Bombe blonde") Marilyn Monroe, dont le corps est objet érotique. Ce corps est désigné par Grumbach comme objet du désir masculin : "The shadow of herself up there belonged to their fast, wet dreams." ("Son ombre là-haut sur l'écran appartenait à leurs rêves hâtifs et humides.") »<sup>242</sup>

Le portrait de Charlotte Corday par Abel Gance correspond lui aussi à cette description. Le réalisateur de *Napoléon* oppose la beauté toute féminine de Charlotte Corday à la laideur de Marat. Il confronte l'acte violent délicat de la femme à la brutalité de l'homme. Les gestes de la meurtrière sont lents, posés, alors que ceux de « l'Ami du peuple » sont saccadés, nerveux et désordonnés (le vin-sang coule sur son menton). Ses yeux globuleux, ses sourcils froncés, les déformations de sa bouche, ses gesticulations brutales, décrivent un être répugnant, tandis que le regard et les déplacements de Charlotte Corday sont lisses et harmonieux. Ce contraste dépeint par Gance fait ressortir la douceur féminine du personnage, malgré l'acte violent qu'elle prépare. Le portrait de Gance semble ainsi refléter les mots de Lamartine, « *L'ange de l'assassinat* » :

« Quant à nous, si nous avons à trouver, pour cette sublime libératrice de son pays et pour cette généreuse meurtrière de la tyrannie, un nom qui renfermant à

242. Thibaut Casagrande, « L'actrice, du cinéma aux arts plastiques et au roman : genre et représentation », in *Itinéraires* [En ligne], 2011-1, Paris, janvier 2011, p. 165, Disponible sur : <https://itineraires.revues.org/1676> (consulté le 8 novembre 2016).

*la fois l'enthousiasme de notre émotion pour elle et la sévérité de notre jugement sur son acte, nous créerions un mot qui réunit les deux extrêmes de l'admiration et de l'horreur dans la langue des hommes, et nous l'appellerions l'ange de l'assassinat* », écrit-il dans son *Histoire des Girondins*<sup>243</sup>.

Le portrait de Charlotte Corday réalisé par Abel Gance n'a rien de masculin, et se démarque ainsi des illustrations qui ont circulé au lendemain de l'assassinat de Marat, en 1793. Les illustrateurs de l'époque ne se privaient pas, en effet, de masculiniser la criminelle, comme le rappelle Eugène Defrance en 1909 :

*« C'est en vain que les graveurs de 1793, au lendemain du crime qui devait immortaliser cette héroïne, nous ont laissé en une série d'estampes populaires le portrait farouche d'une femme dont la main droite est crispée sur le manche d'un couteau : virago féroce, qui semble prête à renouveler le meurtre qu'elle vient d'accomplir. Cette iconographie fautive, œuvre d'un peuple en délire et qui venait de perdre son Ami, n'a eu aucune prise sur l'imagination de la postérité. Pour nous, la candide physionomie que Hauer a peinte dans le clair-obscur de la Conciergerie et le visage charmant tout encadré de frisons châtain-clair que nous ont légué Brard, Siccardi et Vestier, sont les seules personnifications de Charlotte Corday que nous aimons à contempler, pour fixer le souvenir que nous gardons de cette femme incomparable. »*<sup>244</sup>

Masculiniser une meurtrière est ainsi une façon de condamner le franchissement de la frontière des sexes mais aussi de marquer les distinctions sociales. En effet, la « beauté » et la féminité de Charlotte Corday, issue de la noblesse normande, se distingue de la « laideur » et de la « masculinité » des femmes du peuple présentes dans la rue lors de la journée du 10 août 1792.

La « masculinisation » de la femme violente à l'écran s'affiche chez de nombreux personnages issus de milieux sociaux défavorisés. Dans *Les Misérables*, Fantine perd le symbole même de sa féminité, sa longue chevelure, qu'elle vend pour subvenir à ses besoins et surtout à ceux de sa fille Cosette, hébergée chez les Thénardières. Les révolutionnaires et les prolétaires sont grimaçantes, crient et vocifèrent comme des hommes. Les marâtres présentent une apparence masculine (forte stature, visages carrés, moustaches). Les moustaches de Madame Lepic (Charlotte Barbier-Krauss) suffisent à mettre à mal l'image traditionnelle de l'actrice, et donc de la femme, véhiculée au cinéma et dans les journaux. Ce détail propre à son apparence suffit à bouleverser les habitudes de regard porté sur la femme, tout comme la ballerine à barbe d'*Entr'acte* de René Clair.

243. Alphonse de Lamartine, *Histoire des Girondins*, Tome 6, Paris, Plon, 1847, p. 267-268.

244. Eugène Defrance, *Charlotte Corday et la mort de Marat*, Paris, Mercure de France, 1909, p. 7-8.

Les femmes détentrices d'un pouvoir politique, telle Catherine de Médicis dans *Intolérance* ou *La Reine Margot*, peuvent, elles aussi, afficher une masculinité et prouvent que cette dernière n'est pas l'exclusivité des personnages de prolétaires. Les femmes dominantes empruntent aux hommes certains de leurs gestes (poing serrés). D'autres, comme Cléopâtre dans le film d'Andréani et Zecca, Antinéa dans *L'Atlantide* ou Salomé restent féminines, même si certains gros plans, qui mettent en valeur la monstruosité de leurs traits, peuvent faire oublier leur grâce.

Les femmes fatales, quant à elles, seraient à la fois « féminines » et « masculines » : féminines, car elles usent de leurs atouts féminins pour manipuler les hommes, et « masculines », dans le sens où elles adoptent une position de dominatrice. Les femmes dans une position dominante ne sont pas forcément masculines, et la domination féminine peut différer qualitativement de la domination masculine.

Nous serions donc tentés de répondre par la négative aux questions soulevées par Anne E. Kaplan à propos des différences qualitatives entre domination féminine et domination masculine à l'écran. L'auteure de *Femmes et film : les deux côtés de la caméra* pose en effet des questions essentielles : Quand les femmes sont dans une position dominante sont-elles dans une position masculine et peut-on envisager une position dominante féminine qui différerait qualitativement de la domination masculine ?<sup>245</sup>

La position dominante n'est pas propre à l'homme. Il n'y a pas une manière masculine de dominer, ni une manière féminine. Nana domine ses soupirants sans pour autant être dans une position « masculine » ou « féminine ». Elle les domine tout simplement et la caméra accompagne cette domination par des angles de vue et des échelles de plans qui pourraient tout aussi bien être employés pour des personnages masculins dominants.

En effet, la principale différence ne semble pas résider dans la forme. Par exemple, la contre-plongée renforce l'ascendant du personnage filmé sous cet angle, quel que soit son sexe. Cet angle de prise de vue est utilisé très fréquemment pour renforcer la puissance ou l'ascendant d'un personnage sur un autre. Madame Lepic, Line Hamelin, Nana, Conchita, la criminelle dans *Ménilmontant* sont filmées sous cet angle. Saccard dans *L'Argent* et Don Mateo dans *La Femme et le pantin*, aussi. Lorsque Don Mateo est en position de force par rapport à Conchita, et qu'il la frappe pour la punir de l'humiliation qu'elle lui a fait subir, la caméra met en relief les rapports de force. Don Mateo est filmé en légère contre-plongée. Lorsque Conchita s'écroule par terre, de la même manière que Muffat dans *Nana*, la caméra est au sol pour appuyer l'anéantissement de la ou du dominé(e). Néanmoins, dans *L'Argent*, on perçoit quelques distinctions entre Line Hamelin, qui regarde le financier de haut, avec mépris et dégoût, et Saccard, qui scrute la jeune femme avec désir lorsqu'il est en position de force. Dans ce film, la position de force masculine

---

245. Ann E. Kaplan, *Women and Film : Both sides of the Camera*, New-York, Methuen, 1983, p. 28.

cherche à imposer son désir sur la femme, alors que la femme en position de force affiche ostensiblement son mépris à l'égard de l'homme.

Dans *L'Argent*, le revirement des relations entre les sexes montre que la domination féminine peut s'apparenter à la domination masculine, sans pour autant revêtir les apparences de la masculinité. Line Hamelin, aux traits fins et gracieux, garde une photogénie féminine qu'elle soit en position de force ou de faiblesse. Dans son refus d'être un objet sexuel et son engagement dans la lutte physique, elle ne montre aucune fragilité. À l'inverse, face à la femme en position de force, Saccard dévoile sa fragilité malgré sa stature virile, comme le démontre le gros plan sur son visage en larmes. En effet, comme le souligne Anne Vincent-Buffaut dans son article « Constitution des rôles masculins et féminins au XIX<sup>e</sup> siècle : la voie des larmes » :

*« Quand les larmes deviennent un signe féminisé, l'économie de ce signe corporel en est profondément modifiée. Preuve de faiblesse chez les hommes, elles sont abandonnées aux femmes et se trouvent ainsi doublement dévaluées puisque les femmes en font un usage excessif immodéré. La figure de l'homme en larmes paraît dès lors troublante puisqu'elle met en jeu la définition même du rôle masculin : dans le nouveau régime des comportements qui s'élabore au XIX<sup>e</sup> siècle, l'image d'un homme en larmes est rarement tolérable. »<sup>246</sup>*

La féminité de l'homme, présente chez Saccard larmoyant dans *L'Argent*, se retrouve dans *Nana* à travers le corps efféminé de Georges (Raymond Guérin-Catelain), qui se suicide d'ailleurs à l'aide d'une paire de ciseaux, symbole de la castration. Nana, qui enfonce le talon de sa chaussure à la forme phallique dans le torse du comte Muffat, est, quant à elle, castratrice, tout comme Salomé, au regard foudroyant, qui demande la tête de Jonakaan.

Ces exemples prouvent que les notions de féminité et masculinité ne sont pas propres au sexe. Comme le souligne Carol J. Clover, la féminité et la masculinité peuvent être partagées par les deux sexes au cinéma. La théoricienne des *Gender Studies* explique, à travers des exemples de films d'horreur des années 1960-1980, dont *Halloween* (John Carpenter, 1978), que la femme qui survit (*Final Girl*), est « phallicisée » en tuant elle-même le tueur en série, à l'aide d'un objet contondant à la forme phallique, ou en lui échappant grâce à sa force et son courage dignes d'un homme, alors que le criminel est féminisé par la castration réelle ou symbolique qu'il subit à la fin<sup>247</sup>.

246. Anne Vincent-Buffaut, « Constitution des rôles masculins et féminins au XIX<sup>e</sup> siècle : la voie des larmes », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* [En ligne], 42<sup>e</sup> année, n°4, Paris, 1987, pp. 927, Disponible sur : [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1987\\_num\\_42\\_4\\_283425](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283425) (consulté le 9 janvier 2017).

247. Carol J. Clover, « Her Body, Himself : Gender in the Slasher Film », in *Representations*, n°20, Special Issue : Misogyny, Misandry, and Misanthropy, University of California Press, Autumn 1987, pp. 210.

Représenter l'acte violent féminin n'empêche pas que la caméra filme la beauté et la sensualité photogéniques des femmes. Néanmoins, la femme violente à l'écran peut aussi perdre sa féminité et afficher une masculinité, réelle ou symbolique, qui traduit, d'une certaine façon, la crainte à l'égard de la femme/« sexe fort » qui prive l'homme du monopole de la violence et semble mettre à mal à l'écran l'image traditionnelle de la femme passive.

### 3.3.2. La femme violente, en rupture avec l'image de la femme-objet « passive »

Le cinéma est une industrie, qui, comme le dit si justement Molly Haskell, « *a manœuvré pour garder les femmes à leur place* »<sup>248</sup>. Leur place est d'abord d'être, si possible, non pas derrière, mais devant la caméra, et d'incarner des rôles d'ingénues, passifs. Leur présence à l'écran met souvent en valeur les personnages masculins, qui, la plupart du temps, sont le moteur de l'histoire. Dans les westerns, par exemple, le héros masculin agit, et la femme semble être une simple figurante. Ann E. Kaplan souligne que les figures de héros au cinéma renvoient au spectateur masculin un reflet de l'homme idéal, capable de domination et de contrôle. Les femmes quant à elles sont limitées à des personnages victimes, dépourvus de pouvoir, imparfaits, accentuant ainsi la dévalorisation dont elles sont déjà l'objet dans la société. Réduites aux rôles de femmes-objets, elles ne sont là que pour combler le désir de l'homme, dans l'apparence et la passivité et non dans l'action<sup>249</sup>.

Pourtant, la remarque d'Ann E. Kaplan, pertinente pour la période et l'ère géographique qu'elle considère à partir d'un corpus de films classiques hollywoodiens, ne peut pas être généralisée à l'ensemble des œuvres de l'histoire du cinéma.

La femme-objet passive, dont parle Ann E. Kaplan, pourrait être présente dans le personnage de Line Hamelin, objet de désir pour Saccard plus que pour son mari, d'ailleurs, qui lui préfère son avion. On pourrait considérer le personnage de Line Hamelin comme passif dans la mesure où elle se contente d'attendre son mari à la maison, pendant que celui-ci part à l'aventure dans des contrées lointaines. Saccard aussi est dans l'action, en tant que directeur de la Banque universelle. Il met des sommes d'argent et des vies en jeu. Face à ces hommes actifs, la passivité de Line Hamelin est éclatante. Pendant que Saccard s'affaire, et que son époux voyage, elle s'assoupit sur le canapé, reste enfermée chez elle. Même sa tentative de meurtre à l'encontre de Saccard est un échec, et démontre qu'elle n'est pas capable de passer à l'acte. Elle reste le bras tendu vers sa cible sans être capable de tirer. Madame Beudet, dominée par son époux castrateur, serait, elle aussi, un personnage passif. Elle reste chez elle, ne sort pas, pendant que son mari travaille. Lorsqu'elle tente de tuer son mari encombrant de manière indirecte en plaçant les balles dans le revolver de son époux, elle rompt la passivité qui caractérise sa vie d'épouse. Mais

248. Molly Haskell, *La Femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977, p. 12.

249. Ann E. Kaplan, *Women and Film : Both sides of the Camera*, New-York, Methuen, 1983, p. 29.

l'échec de sa tentative de meurtre et le retour à la situation initiale semble condamner la femme à rester passive, dominée par l'homme.

Cependant, l'acte violent participe à remettre en cause cette image de la femme passive. Dans *La Dixième symphonie*, le meurtre de la sœur de Fred Ryce par Ève Dinant, qui inaugure le film, projette ce personnage féminin dans l'action. D'emblée, elle apparaît à l'écran non pas comme passive, mais active. De même, la scène dans laquelle Claire Darmor, à la fin du film, pointe son arme sur Fred Ryce après avoir découvert qu'il était l'amant de sa belle-mère, contrarie son image de femme passive. Dans *Cœur fidèle*, la voisine de palier de Marie, ne reste pas passive face au danger qui menace le couple Jean et Marie. Elle intervient pour tuer Petit Paul et défendre le couple. La caméra qui accompagne ses longs et pénibles déplacements dans la rue puis dans la cage d'escalier prouve que le personnage campé par Marie Epstein est une femme d'action, et non une femme passive. Les déplacements incessants de Nana et de Salomé dans l'espace scénique mettent également en valeur le fait que ces femmes sont actives. Nana, cruelle envers ses soupirants, se déplace incessamment autour de ses proies. Les plans d'ensemble soulignent sa mobilité, ses allers et venues constantes dans la pièce où elle humilie les hommes. Salomé aussi est mobile, et elle refuse de rejoindre la table des convives lorsque le tétarque l'invite à s'asseoir à côté de lui. Elle reste debout presque tout au long du film, et fait face à son beau-père assis.

Cette mobilité des personnages féminins dominants contrarie ainsi l'image traditionnelle de la femme à l'écran, souvent représentée comme « passive » et soumise à l'homme. De même, dans *La Femme et le pantin*, Conchita n'est ni passive, ni soumise. Au contraire, elle agit constamment. Elle travaille, danse, déménage. Elle séduit et repousse Don Mateo, le séduit encore, et le repousse à nouveau de manière répétitive. Carmen, quant à elle, est la femme d'action par excellence. Cigarière à l'usine de tabac, elle travaille dur, se bat avec ses collègues, est arrêtée par les représentants de l'ordre, prépare subtilement son évasion en manipulant Don José, s'échappe, se cache, séduit les hommes. Tout le film de Feyder est construit autour des actions de cette femme qu'aucun homme ne peut retenir. Les révolutionnaires qui revendiquent leurs droits aux côtés des hommes dans la rue, s'écartent, elles aussi, de l'image de la femme passive.

L'image de la femme passive semble davantage correspondre à l'épouse bourgeoise qu'à la prolétaire ou à la femme fatale. La prolétaire travaille et la femme fatale use de ses charmes physiques pour séduire et manipuler les hommes. Dans ces deux derniers cas, elles sont actives, et ne restent pas passives à la maison.

Les protagonistes féminines qui ne sont pas « passives », et qui, par leur action, font avancer le récit, comme Nana, Carmen, Conchita, Claire Lescot (*L'Inhumaine*), seraient malgré tout réduites à cette image de femme-objet dont parle Ann E. Kaplan car, d'une manière ou d'une autre, elles suscitent le désir masculin.

Pour Laura Mulvey, le fait que la femme soit cantonnée dans des rôles dont la vocation est d'attiser le désir de l'homme est intimement lié au *male gaze*, c'est-à-dire au regard masculin. L'auteure distingue trois types de regards : celui que se portent les personnages entre eux, celui du réalisateur et celui du spectateur. Selon elle, le point commun entre ces trois types de regards est le *male gaze*.<sup>250</sup> Pour Laura Mulvey, la femme, exhibée et regardée, serait l'élément passif sur lequel l'homme, l'élément actif, projetterait ses fantasmes. Le corpus sur lequel s'appuie Laura Mulvey est celui du cinéma hollywoodien des années 30-50, et n'aborde pas les années 1920. Le cinéma hollywoodien de cette période a la caractéristique de mettre en scène des personnages féminins qui correspondent en effet, pour la plupart, à cette description. Néanmoins, certains personnages de femmes fortes, notamment comme ceux notamment campés par Katherine Hepburn, contredisent les propos de cette auteure. Indépendamment du fait que les théories de Laura Mulvey sont remises en cause par de nombreux chercheurs, elles ne sont pas pertinentes pour la période et la zone géographique qui nous intéressent. Noël Burch et Geneviève Sellier nous mettent d'ailleurs en garde à juste titre sur le danger d'appliquer au cinéma français les réflexions des théoriciens des *Gender Studies* :

« Il nous est apparu assez vite que les analyses qui, depuis l'article fondateur de Laura Mulvey, tentent de comprendre le fonctionnement symbolique du film et de son/sa spectateur/trice dans le champ des rapports de sexe, ne pouvaient s'appliquer directement au cinéma français, pour des raisons qui relèvent justement de l'histoire en général et de l'histoire culturelle en particulier. [...] De même que le cinéma français continue à s'adresser aux spectateurs des deux sexes de manière non discriminée, nous pensons que les relations affectives et sexuelles concernent les hommes autant que les femmes. Et nous refusons également d'écarter de nos analyses, comme le font la plupart des féministes américaines, la problématique de classe qui, dans le cinéma de toutes les époques et de toutes les cultures, interfère profondément avec la problématique de sexe. »<sup>251</sup>

En effet, dans les films abordés par notre étude, le regard porté sur les personnages féminins qui commettent des actes violents ne se limite pas à ce que Laura Mulvey appelle le *male gaze*. Le *female gaze* est tout autant présent. Dans *Nana*, par exemple, le personnage de la servante, Zoé, porte un regard voyeuriste sur les victimes mâles de sa maîtresse. L'homme, qui devient homme-objet, est soumis au plaisir du regard du personnage féminin (Nana et Zoé).

---

250. Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », in Constance Penley (dir.), *Feminism and film theory*, New York, Routledge, 1988, p. 62.

251. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma Français (1930-1956)*, Paris, Nathan, collection « Cinéma », 1996, p. 11.

Dans *Ménilmontant*, *Celles qui s'en font*, *La Souriante Madame Beudet*, *Eldorado*, *L'Inhumaine*, le spectateur s'identifie au personnage féminin, au centre de l'histoire. Germaine Dulac nous fait ressentir le désir féminin de Madame Beudet à l'égard du beau tennisman qu'elle regarde dans son magazine, mais aussi son dégoût pour son mari, qui la pousse au crime. Dans *L'Inhumaine*, Marcel L'Herbier décrit avec délicatesse l'amour que Claire Lescot ressent pour Einar Norsen, un de ses nombreux prétendants, et la tristesse qui l'envahit lorsqu'elle le croit mort. Dans *Ménilmontant*, Dimitri Kirsanoff met sous les projecteurs la détresse dans laquelle se trouve son personnage de fille-mère, abandonnée par son amant, désœuvrée avec son enfant dans les bras. Le *female gaze* est incontestablement présent dans le cinéma français des années 1920, aux côtés du *male gaze*, et participe à rendre actifs à nos yeux les personnages féminins dont nous partageons les désirs, les pensées et les émotions.

Cette réflexion nous amène ainsi à nuancer notre postulat de départ, selon lequel une femme qui n'agirait pas à l'écran serait « passive », comme Madame Beudet, ou Line Hamelin, qui ne parviennent pas à commettre le meurtre qui les libérerait de l'oppression masculine qu'elles subissent. Leurs pensées, leurs désirs, leurs hésitations, même dans l'inaction, créent de l'action, et font avancer le récit.

Le personnage féminin qui commet un acte violent ou l'envisage est loin d'être passif, et semble ainsi proposer une autre voie à ceux qui voudraient cantonner les femmes dans des domaines où elles ne pourraient pas agir aussi librement que les hommes. La création artistique, et notamment cinématographique, en est une.

### **3.3.3. La femme derrière la caméra pour filmer la violence féminine : une autre forme de transgression de la frontière des sexes**

À la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, filmer, pour une femme, est déjà en soi une transgression de la frontière entre les sexes.

*« En, France, nous sommes des femmes, seulement des femmes, traitées avec toute la déférence souhaitable par les hommes de bonne éducation ; et nous sommes choyées et comblées d'affection. Mais les femmes sont généralement dans un réel état de dépendance et ne sont pas susceptibles d'exercer leurs facultés en toute liberté. L'art sous certaines formes est pratiquement le seul champ qui leur est ouvert. Il y a des exceptions, bien sûr, mais elles sont rares. »*<sup>252</sup>, confie Alice Guy-Blaché dans un article du *New York Dramatic Mirror* du 6 novembre 1912.

---

252. Harvey H. Gates, « Alice Blaché, a dominant figure in Pictures », in *The New York Dramatic Mirror*, n°1702, New York, November 6, 1912, p. 28.

La première réalisatrice de l'histoire du cinéma témoigne de la difficulté d'être cinéaste et femme à la fois au début du XX<sup>e</sup> siècle. Alice Guy-Blaché a en effet dû se battre pour exister dans un monde masculin, comme elle l'explique elle-même :

« *M'armant de courage, je proposai timidement à Gaumont d'écrire une ou deux saynètes et de les faire jouer par des amis. Si on avait prévu le développement que prendrait l'affaire, je n'aurais jamais obtenu ce consentement. Ma jeunesse, mon inexpérience, mon sexe, tout conspirait contre moi. Je l'obtins cependant, à la condition expresse que cela n'empiéterait pas sur mes fonctions de secrétaire.* »<sup>253</sup>

Alice Guy-Blaché, qui confie d'ailleurs qu'on lui a souvent demandé pourquoi elle avait choisi « *une carrière si peu féminine* »<sup>254</sup>, décrit dans son autobiographie les difficultés qu'elle a rencontrées pour s'imposer comme réalisatrice, metteuse en scène, directrice de production. Dès 1910, année de son installation aux Etats-Unis avec son époux Herbert Blaché, elle fonde sa propre société de production, la Solax Film Co. Le succès de ses films n'empêche pas à cette auteure de tomber dans l'oubli, et à son œuvre d'être partiellement perdue. Ce n'est qu'en 1955 que son rôle de pionnière du cinéma est reconnu par une décoration de la Légion d'Honneur.

Son sexe est en effet un handicap dans une société qui n'imagine pas la femme autrement que secrétaire ou à la maison. Son film *Les Résultats du féminisme* chahute d'ailleurs les idées reçues en inversant les rôles des hommes et des femmes. Montrer une femme en train de boire, fumer et donner des instructions aux hommes pendant que ceux-ci s'occupent du repassage et de la couture est une manière de soustraire les sexes aux « *principes de vision et de division sexuants* »<sup>255</sup> dont parle Pierre Bourdieu, et de franchir la frontière entre les sexes.

Chez Alice Guy-Blaché, si la femme peut se comporter en homme dans *Les Résultats du féminisme*, elle est aussi capable de commettre des actes violents dans *La Marâtre*. Aux images d'hommes qui s'occupent affectueusement de leurs enfants dans *Les Résultats du féminisme*, elle oppose une image de femme qui frappe le fils de son époux dans *La Marâtre*. Pour la pionnière du cinéma, la femme ne semble pas avoir le monopole de la douceur maternelle, ni l'homme celui de la violence.

Si la cinéaste cherche à brouiller la frontière entre les sexes en intervertissant les rôles traditionnellement réservés à l'homme et à la femme, Germaine Dulac tente plutôt de décrire ce qu'est une femme et ce qu'elle ressent. Ainsi, par exemple, elle s'intéresse à l'état d'esprit de Madame Beudet, en prise avec ses pensées criminelles, dictées par son désir

---

253. Alice Guy-Blaché, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, Paris, Denoël/Gonthier, collection « Femme », 1976, p. 61.

254. *Ibid.*, p. 29.

255. Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, *Op. cit.*, p. 16.

de liberté ; et dans *Celles qui s'en font* (1930), au mal-être de la jeune femme abandonnée par son amant qui ère dans les rues de Paris en songeant au suicide jusqu'à passer à l'acte. Chez Germaine Dulac, les femmes qui commettent un acte violent sur autrui ou sur elles-mêmes, sont des femmes qui souffrent, et la réalisatrice s'attache avant tout à décrire en images leurs états d'âme.

La journaliste et réalisatrice Germaine Dulac fait partie de celles qui portent la voix des femmes, par le biais de l'écriture et de l'image. Elle écrit de nombreux articles dans le journal féministe *La Française*, dès sa création en 1906 par Jane Misme, critique de théâtre. À travers ses écrits, elle participe à forger des images de femmes qui illustrent l'existence d'individualités plurielles, dépassant la traditionnelle image de la maîtresse de maison, cantonnée aux rôles de ménagère et mère de famille. Ses portraits d'artistes, romancières, journalistes, femmes d'affaires, militantes, décrivent la réalité de la vie de ces personnalités, en rompant avec les stéréotypes qui circulent à l'époque, comme le souligne Tami Williams :

*« En décrivant ces femmes d'après son observation directe, elle s'efforçait d'élaborer pour elles une nouvelle identité, qui contredisait les représentations dominantes produites par les hommes. De plus, en pliant les descriptions aux exigences conventionnelles, et en accentuant les incohérences et les contradictions entre tradition et modernité, elle rendait non seulement ces figures moins menaçantes, mais aussi rassurantes pour le lecteur qui aurait douté de "l'utilité sociale" de l'émancipation féminine. Enfin, elle refusait ainsi l'idée d'une seule et unique identité féminine. »<sup>256</sup>*

Les femmes en ce début du XX<sup>e</sup> siècle sont en effet plurielles et constituent non pas une mais des féminités, qui dépassent largement l'opposition de l'époque entre la « femme traditionnelle » d'un côté et la « femme moderne » de l'autre. Germaine Dulac participe à les rendre « visibles », à travers ses articles, mais aussi par le biais de ses films, qui décrivent la vie et les états d'âmes de ses personnages féminins, comme le confirme Bruno Lo Biundo :

*« Par exemple, la visualisation des rêveries des femmes a été l'une des principales innovations introduites par elle à l'écran, et ce à travers une variété de "types" féminins. D'une part, il y a des femmes qui, conscientes de leur pouvoir de séduction, s'en servent pour mener les hommes au désespoir; non sans une pointe d'ironie. De l'autre, au contraire, on retrouve des femmes soumises qui essaient de*

---

256. Tami Williams, « La naissance d'une avant-gardiste : idées progressistes et stratégies subversives dans la carrière pré-cinématographique de Germaine Dulac (1906-1913) », in Laurent Véray, Tami Williams (dir.), « Germaine Dulac, au delà des impressions », Paris, in *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Hors-série, juin 2006, p. 39.

*s'affranchir de la rigide institution du mariage bourgeois à travers la puissance de l'imagination. Ainsi, plus que féministe au sens strict, le cinéma de Germaine Dulac nous apparaît comme une visualisation de l'inconscient féminin. Le désir, souvent insatisfait, est le fil rouge de nombreuses réalisations de cette cinéaste. »<sup>257</sup>*

Dans *L'Invitation au voyage* (1927), *Celles qui s'en font*, *La Souriante Madame Beudet*, la réalisatrice invite en effet le spectateur à s'identifier à son personnage en partageant ses ressentis. Dans *Celles qui s'en font*, Germaine Dulac filme la détresse sentimentale de la jeune suicidaire, abandonnée par son amant, à travers ses lentes déambulations le long des quais, qui rappellent celles de la jeune mère dans *Ménilmontant*. Dans *L'Invitation au voyage*, la réalisatrice décrit les désirs d'évasion et d'aventures amoureuses d'une femme mariée délaissée par son époux.

Dans *La Souriante Madame Beudet*, les pensées meurtrières de Madame Beudet sont évoquées par le biais du rêve. Les rêveries de Madame Beudet, qui imagine le beau tennisman de son magazine emporter son mari, traduisent habilement son désir de liberté. Ses lectures, ses rêveries, son interprétation au piano de « Jardins sous la pluie », partition nostalgique de Debussy, traduisent la mélancolie, l'ennui et le désir de fuite de Madame Beudet. Germaine Dulac décrit avec minutie les détails de la vie quotidienne de son personnage pour traduire son mal-être. « *Le cinéma n'est pas un art pour exprimer des actes purement extérieurs, mais pour visualiser les moindres nuances de l'âme, dans sa vie intérieure* »<sup>258</sup>, affirme la cinéaste, qui s'emploie à retranscrire à l'écran l'état d'âme de Madame Beudet. La manière dont elle joue avec son alliance, en la jetant d'une main à l'autre, indique sa lassitude vis-à-vis de sa situation familiale. La réalisatrice met en scène l'absence d'amour entre les époux par le biais d'un duel entre l'homme et la femme. Elle décrit des rapports humains difficiles au sein du couple à travers des oppositions, mais aussi des similitudes. Les hochements d'épaules et les rires de l'épouse répondent à ceux, similaires, du mari. Le bouquet de fleurs que l'un et l'autre disposent d'une manière différente sur la table, symbolise les désaccords au sein du couple. Madame Beudet place plusieurs fois le bouquet à l'extrémité de la table, vers l'extérieur, comme si cet objet était une projection d'elle-même et de son désir de s'échapper, alors que le mari le ramène toujours vers l'intérieur, au centre de la table, comme pour signifier son souhait de garder son épouse dans le cocon familial. Le mari, qui ferme à clé le piano de Madame Beudet, pour la priver du plaisir de jouer, se montre castrateur. Par des jeux de fermeture/ouverture de

---

257. Bruno Lo Biundo, « Figures de l'érotisme dans quelques films de Germaine Dulac (*La Fête espagnole*, *La Souriante Madame Beudet*, *La Coquille et le clergyman*, *L'Invitation au voyage*) », in Tami Williams, Laurent Veray (dir.), « Germaine Dulac, au-delà des impressions », Paris, 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Hors-série, juin 2006, p. 166.

258. Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, *Op. cit.*, p. 27.

l'instrument de musique, Germaine Dulac traduit le sentiment de frustration de son personnage féminin, mais aussi son mal-être dans un mariage contraint.

En décrivant ainsi la vie banale de son personnage au quotidien ennuyeux, Germaine Dulac semble devancer d'un demi-siècle Chantal Akerman. Madame Beudet serait en quelque sorte une Jeanne Dielman<sup>259</sup> avant l'heure. Leurs points communs sont nombreux. Toutes deux commettent un acte violent pour se libérer de leur condition de femme non émancipée. Jeanne Dielman, qui se prostitue pour arrondir ses fins de mois, tue un de ses clients. Madame Beudet ne tue pas son mari, mais projette de le faire. Toutes deux sont prisonnières de leur vie ennuyeuse, qui se résume à la tenue du foyer. Les longs plans de Jeanne Dielman (Delphine Seyrig) en train d'éplucher des pommes de terre, mettre le couvert ou se doucher, évoquent en effet, ceux, beaucoup plus brefs, de Madame Beudet en train de jouer du piano, se coiffer devant son miroir ou rester assise sur son fauteuil, pensive. Les deux réalisatrices bousculent nos habitudes de regard et nous invitent à ressentir au plus près la condition féminine, dans les détails de la vie quotidienne. Elles nous aident l'une et l'autre à avoir une véritable connaissance du vécu des femmes. Les portraits qu'elles offrent rompent ainsi avec les représentations traditionnelles, muettes sur la véritable vie des femmes, dont parle Michelle Perrot :

*« on les peint, on les représente depuis la nuit des temps, des grottes de la préhistoire, où l'on ne cesse de déchiffrer leurs traces, aux magazines et aux publicités contemporaines. Les murs de la ville sont saturés d'images de femmes. Mais que nous disent-elles sur leur vie et leurs désirs ? »<sup>260</sup>*

Madame Beudet et Jeanne Dielman sont des criminelles mais aussi et surtout des femmes avant tout. La manière dont les réalisatrices les filment invite le spectateur à s'identifier à ces personnages. Teresa De Lauretis souligne d'ailleurs que, grâce à Chantal Akerman, Sally Potter, Yvonne Rainer, entre autres, le regard des personnages, de la caméra mais aussi du spectateur, n'épouse plus forcément le point de vue masculin, et se libère ainsi du *male gaze* théorisé par Laura Mulvey<sup>261</sup>. On peut regretter néanmoins que Teresa De Lauretis oublie de citer Germaine Dulac, mais aussi Dimitri Kirsanoff (*Ménilmontant*) qui ont participé, bien avant Chantal Akerman, à imposer, aux côtés du traditionnel *male gaze*, un « *female gaze* », qui contribue à modifier le regard du spectateur face aux images de femmes à l'écran.

Mais en soulignant que le *female gaze* se retrouve aussi bien dans des films réalisés par des femmes que par des hommes, comme Michelangelo Antonioni (*L'Éclipse*, 1962),

---

259. Personnage principal du film *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de la cinéaste belge Chantal Akerman.

260. Michelle Perrot, *Mon Histoire des femmes*, *Op. cit.*, p. 28.

261. Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, *Op. cit.*, p. 113.

Jean-Luc Godard (*Une ou deux choses que je sais d'elle*, 1967), Roman Polanski (*Répulsion*, 1965), Teresa De Lauretis démontre que, quel que soit le sexe du cinéaste derrière la caméra, la manière de filmer peut inviter le spectateur à s'identifier au personnage féminin<sup>262</sup>.

Pour Teresa De Lauretis, s'interroger sur l'existence d'éléments stylistiques, formels et thématiques qui indiqueraient une présence féminine derrière la caméra et se demander s'il y aurait une esthétique féminine et un langage propre au films de femmes, est une manière de subordonner la création féminine à la création masculine, comme si elle n'en était qu'un sous genre<sup>263</sup>. En effet, lorsque le réalisateur est un homme, on ne cherche pas à savoir ce qu'il y a de masculin dans sa façon de filmer. On apprécie simplement l'esthétique, la forme et le style de l'œuvre ; alors que face à un film réalisé par une femme, on cherche les caractéristiques esthétiques et formelles de l'œuvre qui permettraient de dire qu'il s'agit d'un film de femme.

S'interroger sur la manière dont la femme filme l'acte violent au féminin revient au même. La violence est le propre à la fois de l'homme et de la femme. Elle fait partie de la nature humaine et c'est un sujet comme un autre qui peut intéresser à la fois le réalisateur et la réalisatrice. Il n'y a pas une manière féminine, ni une manière masculine de filmer l'acte violent au féminin. Certains réalisateurs de sexe opposé présentent d'ailleurs des sensibilités similaires lorsqu'ils filment la violence féminine, comme Germaine Dulac et Dimitri Kirsanoff. L'une, dans *Celles qui s'en font*, utilise des plans longs, et des angles de prise de vue divers. L'autre, dans *Ménilmontant*, privilégie les surimpressions, les mouvements de caméra et les plans très brefs. Mais tous deux filment les lentes déambulations de leur personnage le long des quais parisiens en mettant sous les projecteurs leurs états d'âme.

Il n'y a donc pas une manière féminine de filmer l'acte violent au féminin, ni une manière masculine. Il y a seulement un point de vue d'auteur(e), qui s'exprime avec son style et sa sensibilité artistique. Le regard du spectateur, non habitué à voir suffisamment de noms féminins aux génériques, notamment sous le titre « Réalisation », est ainsi incité à chercher des différences esthétiques ou formelles propres au sexe sous représenté, auxquelles il ne s'attacherait pas si la femme et l'homme avaient un égal accès à la création cinématographique.

---

262. *Ibid.*, p. 132.

263. *Ibid.*, p. 131.

## Conclusion

Et si *M. le Maudit* avait été une femme ?

Envisager une silhouette féminine à la place de celle de Peter Lorre nous conduit à questionner notre propre regard, conditionné par les stéréotypes sociétaux. Dans l'inconscient collectif, la femme est la mère nourricière. Cette représentation s'impose comme un filtre qui nous empêcherait d'avoir une lecture négative de l'ombre féminine penchée sur l'enfant.

Notre regard et l'image elle-même sont influencés par l'équation homme/« sexe fort », femme/« sexe faible ». Le cinéma, pas plus que la société, ne semble échapper à « *la valence différentielle des sexes* » dont parle Françoise Héritier.

Dans les années 1920, pourtant, le cinéma et la photographie cherchent à se soustraire à ce schéma binaire, qui impose à la femme d'être belle et douce, et à l'homme d'être fort et courageux. Le Septième art rencontre les préoccupations de l'époque concernant l'identité sexuelle, avec cette idée que la Première Guerre mondiale a perturbé les rôles traditionnels de l'un et l'autre sexe, depuis que la femme a remplacé dans les usines les hommes mobilisés sur le Front. L'entre-deux-guerres constitue une période historique qui voit émerger les mouvements féministes dont la particularité est précisément de refuser l'image de la femme-objet. Les féministes revendiquent les droits des femmes sur le marché du travail, le domaine politique et la sphère privée, précisément pour imposer une image de femme « active » qui fait entendre sa voix, et non plus une image de femme belle, « passive » et dominée. Marjorie Rosen remarque à juste titre que « *le début du cinématographe coïncide avec la naissance de la femme moderne, il en précipite même la genèse* »<sup>264</sup>. Les portraits d'hommes efféminés ou de femmes masculinisées perturbent les images traditionnelles de la virilité masculine et de la fragilité féminine, déjà bousculés par la Grande guerre, en brouillant la frontière des genres.

Filmer la violence féminine est une autre manière de refuser de cantonner la femme dans des rôles d'ingénues conformes aux stéréotypes, et d'offrir des portraits de femmes pluriels. Des marâtres et mauvaises mères qui maltraitent des enfants, des femmes fatales qui usent de leur pouvoir de séduction pour manipuler et humilier les hommes, des femmes de pouvoir qui ont droit de vie et de mort sur leurs sujets, des bourgeoises qui tuent ou tentent de tuer des maris ou amants oppresseurs, des mères misérables aux pensées infanticides ou suicidaires, des prolétaires qui se crépent le chignon dans les usines ou les trains, des femmes bandits de rue, des révolutionnaires qui usent de la violence

---

264. Marjorie Rosen, *Vénus à la chaîne*, Paris, Editions des Femmes, 1976, p. 15.

pour revendiquer leurs droits : les personnages féminins auteurs d'actes violents dans le cinéma français des années 1920 sont divers, variés, et offrent tous une image de femme « active », et non « passive ». La femme qui commet un acte violent est dans « le faire », alors que la belle ingénue est dans « l'être », et notamment « l'être belle et soumise », pour mettre en valeur l'homme d'action.

Les trouvailles esthétiques du cinéma, art du mouvement par excellence, rencontrent les avancées féministes sur le chemin de la modernité. La manière de filmer, enrichie d'innovations formelles, elles-mêmes rendues possibles par les modernisations de l'appareil, et les réflexions des théoriciens du cinéma de la Première Nouvelle vague, participe aussi à la création de nouveaux portraits de femmes.

L'appareil cinématographique est capable de grossir, allonger, modifier, couper le corps des femmes et de le rendre effrayant par des effets de loupe, de ralenti, d'accélération, de surimpressions, de déformations. Un œil borgne, des gros yeux menaçants surlignés de noir, des bouches grandes ouvertes, des lèvres pincées surmontées d'une moustache, des doigts crochus, une ombre menaçante, un bras-serpent qui rampe jusqu'à l'arme libèrent l'image traditionnelle de la femme du diktat de la beauté et de la douceur. La rythmique visuelle impulsée par les mouvements de caméra et le montage construit des images de femmes violentes aussi bien que des images violentes de femmes.

À travers l'analyse des films de notre corpus, nous avons pu constater que le cinéma des années 1920 parvenait, par le jeu de multiples effets esthétiques, à renverser la hiérarchie des proportions, basée sur le principe de la supériorité physique masculine.

Représenter la violence féminine au cinéma est donc bien une manière de transgresser la frontière entre les sexes et de rompre avec « l'éternel féminin », pour reprendre l'expression de Simone de Beauvoir. « *Être féminine, c'est se montrer impotente, futile, passive, docile* »<sup>265</sup>, affirme l'auteure du *Deuxième sexe* pour dénoncer l'enfermement des femmes dans « *l'inessentiel* »<sup>266</sup>. Le cinéma français des années 1920 nous prouve qu'être féminine signifie bien d'autres choses.

Alors, peut-on filmer l'homme et la femme qui commettent un acte violent de la même manière ? Nous répondrions que oui. Car la magie du cinéma est précisément de pouvoir contrarier l'échelle des grandeurs et modifier notre perception de la réalité.

« *La main de gloire qui ordonne et dirige, elle aussi peut implorer. Un simple changement d'angle y suffit* ». La remarque de Maurice Pialat formulée dans *L'Amour existe* (1960) illustre parfaitement, selon nous, ce dont est capable la caméra : de nous dire tout et son contraire. Or, derrière la caméra, il y a l'auteur(e). La décision de filmer la femme

---

265. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe II, L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 1976 [1949], p. 98.

266. *Ibid.*, p. 99.

violente de telle ou telle manière revient au réalisateur et à la réalisatrice, qui portent un regard sur la société, comme le formule si justement Pierre Sorlin :

*« La “vision du Monde” est la manière dont un groupe comprend l’univers qui l’entoure ; elle est en somme la réalité réfractée à travers les préjugés ou les attentes de ce groupe ; le réel est bien au fond des choses, mais le film ne transmet que le réel “vu par”, “transformé par” ceux qui font le film. »<sup>267</sup>*

C’est peut-être là, d’ailleurs, que réside la grande difficulté du cinéma de s’éloigner d’une vision patriarcale. « *La vision du Monde* » qui nous est proposée est majoritairement celle du réalisateur. En effet, les inégalités entre les sexes sont présentes aussi bien devant que derrière la caméra. L’industrie cinématographique, qui compte très peu de réalisatrices et de productrices, est patriarcale. Alice Guy-Blaché, Germaine Dulac, Lois Weber<sup>268</sup>, Mary Pickford, Kashiko Kawakita<sup>269</sup>, font parties des réalisatrices ou productrices des années 1910-1930 qui sont vite tombées dans l’oubli. On se souvient davantage de Mary Pickford, « *La Petite fiancée de l’Amérique* » pour ses jolies boucles et ses rôles dans les films de Griffith que pour sa carrière de réalisatrice et de productrice.

Aujourd’hui encore, le sexisme au cinéma, que dénonce la journaliste Hélène Marzolf dans un article de *Télérama*, est d’actualité :

*« Depuis deux ans, le sexisme à Hollywood est devenu le sujet qui fait le plus d’entrées. De Patricia Arquette, dénonçant les inégalités salariales, à Liv Tyler, incriminant le jeunisme de la profession, en passant par Drew Barrymore, qui a expliqué avoir créé sa propre société de production pour échapper aux rôles de “petite copine du héros dans des comédies débiles”, pas une journée ne passe sans qu’actrices et réalisatrices ne fustigent les inégalités auxquelles elles se heurtent. [...] Sentiment d’ostracisme renforcé par la logique de “chasse gardée”, qui prévaut dans certains genres : spécialisée dans l’horreur et la science-fiction, Stacy Title affirme s’être “heurtée au fait qu’on ne vous envisage même pas dans un domaine considéré comme masculin” ! Hollywood, c’est simple comme un bon vieux cliché : aux hommes les films de biscoteaux, aux femmes les histoires d’amour. »<sup>270</sup>*

Dans *Et la femme créa Hollywood* (2016), les réalisatrices Clara et Julia Kuperberg soulignent d’ailleurs que, jusque dans les années 1920, « les femmes réalisaient toutes

267. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 259.

268. Lois Weber (1881-1939) est une scénariste, réalisatrice, productrice et actrice américaine.

269. Kashiko Kawakita (1908-1993) est une productrice japonaise. Elle participe à promouvoir les films de Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clair et Julien Duvivier au Japon.

270. Hélène Marzolf, « Sexisme, mensonges et vidéos. À Hollywood, révolte au-dessus d’un nid de machos », in *Télérama*, n°3450, Paris, du 27 février au 4 mars 2016, p. 22.

sortes de films » et avaient toutes leur place dans l'industrie du cinéma. Ce documentaire met en évidence le fait qu'à Hollywood, tout a changé pour elles à partir du moment où les hommes ont pris conscience que le cinéma était une véritable manne financière, avec des emplois très bien payés, qui ne pouvaient pas être laissés aux femmes.

Ce changement s'est produit précisément aux débuts du parlant. À Hollywood, mais aussi dans le cinéma français et européen des années 1930-1950, marqués par le Star system, les réalisatrices et productrices se font rares ; les rôles d'ingénues reprennent le dessus, comme Molly Haskell le met en évidence :

*« Prise isolément, la conception européenne traditionnelle des femmes n'est pas plus saine ou plus ouverte que la conception américaine et de plusieurs façons plus contraignante. Car si les metteurs en scène américains à leur stade le plus américain (Hawks et Walsh) voient les femmes sur le plan individuel, analogues aux hommes – entreprenantes, fortes, sympathiques, courageuses, non maternelles – les Européens voient les femmes comme les compléments des hommes – des servantes de la nature, interprètes de “l'éternel féminin”, immanentes plutôt que transcendantes ; pour utiliser les termes de Simone de Beauvoir, “l'autre”. »<sup>271</sup>*

Si la femme est « l'autre » à l'écran, c'est peut-être justement parce qu'elle n'est pas suffisamment présente derrière la caméra. Si la femme est « l'autre » derrière la caméra, c'est parce que notre société est encore considérablement patriarcale, et laisse peu de place aux femmes dans les plus hauts postes de l'industrie cinématographique.

De fait, le cinéma peut être un média qui perpétue les stéréotypes sur « l'éternel féminin », à travers des rôles de « petite copine du héros dans des comédies débiles », pour reprendre l'expression de Drew Barrimore, mais aussi un outil qui permet de les dépasser en proposant d'autres représentations.

D'ailleurs l'histoire du Septième art compte des noms de réalisateurs et de réalisatrices qui, grâce à leur talent et leur « vision du Monde », pour reprendre l'expression de Pierre Sorlin, ont composé des portraits cinématographiques de femmes pluriels, ont filmé la femme, non pas comme « l'Autre », mais comme un individu à part entière qui rit, pleure, souffre, fait souffrir, aime, hait, pense, agit, rêve, vit. Être femme, c'est tout cela.

Madame Beudet (*La Souriante Madame Beudet*, Germaine Dulac, 1923), Noriko (*Printemps tardif*, Yasujiro Ozu, 1949), Karen (*Stromboli*, Roberto Rossellini, 1950), Cléo (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1961), Vittoria (*L'Éclipse*, Michelangelo Antonioni, 1962), Mona (*Sans toit ni loi*, Agnès Varda, 1985), Jeanne Dielman (*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman, 1975), Collé Ardo (*Moolaadé*, Ousmane Sembene, 2004) sont capables de violence et de douceur, ressentent la joie et la

---

271. Molly Haskell, *La Femme à l'écran, De Garbo à Jane Fonda*, *Op. cit.*, p. 82.

colère, aiment et détestent, tout comme n'importe quel personnage masculin. L'homme et la femme sont humains, et en cela capables tous deux du meilleur comme du pire.

Alice Guy-Blaché, Germaine Dulac, Dimitri Kirsanoff, Marcel L'Herbier, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Chantal Akerman font partie des cinéastes qui proposent des représentations de femmes qui résistent aux modèles traditionnels, dont le cinéma dit « grand public » n'est pas encore débarrassé. On peut imaginer que derrière cette réticence à s'écarter du modèle de la belle ingénue, prégnante dans le cinéma dominant, il y ait à la fois un désir inconscient de préserver le potentiel attractif de la femme belle, douce et désirable, qui nourrit les fantasmes masculins, et un désir conscient de maintenir le potentiel *bancable* de l'actrice glamour qui déplace les foules. Nous serions, finalement, davantage confrontés à un cercle vicieux des stéréotypes qu'à un diktat. Ce cercle vicieux des stéréotypes réfrène parfois certaines tentatives audacieuses qui vont à contrecourant des représentations traditionnelles, et empêche les publics d'envisager d'autres conceptions de l'« être femme ».

On peut ainsi regretter que dans ce double mouvement de perpétuation des schémas ou de leur remise en question, il se dessinerait malheureusement une séparation entre le cinéma grand public et le cinéma d'auteur. Et dès lors, bien des questions pourraient être posées quant à l'impact social du cinéma. Mais il reste néanmoins remarquable de constater qu'en filmant la violence féminine, le cinéma a, dès ses débuts, tenté de dépasser les schémas sociaux pour reconnaître que la femme est un être humain comme un autre.

# Bibliographie

## Ouvrages généraux

BENJAMIN, Walter, *Œuvres I, Critique de la violence*, Paris, Gallimard, collection « Folio essais », 2000, [1921].

BENNASSAR, Bartolomé, *Histoire de la tauromachie. Une société du spectacle*, Paris, Editions Desjonquères, 1993.

BLOCH, Marc, *Apologie pour l'Histoire, ou métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1997

DELEUZE, Gilles, *Cinéma I, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « Critique », 2012.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1961

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GOUGES, Olympe (de), *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [En ligne], Paris, 1791, p. 9., Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64848397/f9.image> (consulté le 4 septembre 2017).

PONTARA, Giuliano, « Violence », in Monique Canto Sperber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 1996, p. 1597.

REY, Alain, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Le Grand Robert de la langue française*, tome 1, Paris, Le Robert, 1992.

SENEQUE, *Œuvres complètes II, Questions naturelles*, traduit par J. Baillard, Paris, Hachette, 1914.

TARDE, Gabriel, *L'Opinion et la foule*, Paris, Editions du Sandre, 2006.

## Ouvrages généraux sur le cinéma

ASTRE, Georges-Albert et HOARAU, Albert-Patrick, *Univers du western*, Paris, Seghers, collection « Cinéma Club », 1973.

BALAZS, Béla, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Editions Circé, 2010.

BALAZS, Béla, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2011.

BONITZER, Pascal, *Décadrages, peinture et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Editions de l'Etoile, 1982.

CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, *Au-delà des étoiles*, Paris, 10/18, 1974.

- LAVANDIER, Yves, *La Dramaturgie. L'art du récit*, Paris, Le clown et l'enfant, 2014.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, collection « Le temps d'une question », 2002.
- PAÏNI, Dominique, *L'Attrait de l'ombre*, Liège, Yellow Now, 2007.
- SCHEFFER, Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.
- SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977.

## **Romans**

- MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, Paris, Le Livre de poche, collection « Classiques de poche », 1996, [1845].
- ZOLA, Émile, *Nana*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, [1880].
- ZOLA, Émile, *L'Argent*, Genève, Editions Rencontre Edito-Service, 1970, [1891].

## **Ouvrages sur le masculin et le féminin (Gender studies)**

- AUBRY, Chantal, *La Femme et le travesti*, Arles, Editions Rouergue, 2012.
- AUTHIER, Catherine, *Femmes d'exception, femmes d'influence : Une histoire des courtisanes au XIXe siècle*, Paris, Armand-Colin, 2015.
- BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 2015 [1949].
- BEAUVOIR, Simone (de), *Le Deuxième sexe II, L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, collection « Folio Essais », 2015 [1949].
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- CORBIN, Alain (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité, le XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2011.
- CRAMER, Bertrand, *Secrets de femmes, de mère à fille*, Paris, Calmann-Levy, collection « Passé recomposé », 1996.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- DUBY, Georges et PERROT, Michelle (dir.), *L'Histoire des femmes en Occident*, tomes 1 à 4, Paris, Plon, 1991.
- DUBY, Georges et PERROT, Michelle (dir.), *L'Histoire des femmes en Occident*, tome 5, Paris, Plon, 1992.
- DUBY, Georges, *Images de femmes*, Paris, Plon, 1992.
- GUILLET, François, « Le duel et la défense de l'honneur viril », in Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité, le XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2011, pp.83-124.

- HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin I, La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculin/féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- HÉRITIER, Françoise, « Du pouvoir improbable des femmes », in Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Femmes et histoire*, Paris, Plon, 1993, pp. 113-125.
- HIGONNET, Anne, « Femmes et images, Apparences, loisirs, subsistance », in Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Tome 4, Paris, Plon, 1991, p. 249-275.
- JABLONKA, Ivan, « L'enfance ou le voyage vers la virilité », in Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité. Le triomphe de la virilité, le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2011, pp. 33-61.
- PERROT, Michelle, *Femmes publiques*, Paris, Textuel, 1997.
- PERROT, Michelle, *Les Femmes et les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- PERROT, Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006.
- RAUCH, André, *L'Identité masculine à l'ombre des femmes. De la Grande guerre à la Gay Pride*, Paris, Hachette littératures, 2004.
- ROSEN, Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Paris, Editions des Femmes, 1976.
- SOHN, Anne-Marie, (dir.), *Une Histoire sans les hommes est-elle possible ?*, Lyon, ENS Editions, 2013.
- THÉBAUD, Françoise, « La Grande Guerre. Le triomphe de la division sexuelle », in Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *L'Histoire des femmes en Occident*, tome 5, Paris, Plon, 1994, pp. 31-74.

## Ouvrages sur la violence féminine

- AMBROISE-RENDU, Anne-Claude, « Criminelles sans visage : les femmes auteurs d'abus sexuels, 1880-2006 », in Loïc Cadiet, Frédéric Chauvaud, Claude Gauvard, Pauline Schmitt-Pantel, Myriam Tsikounas (dir.), *Figures de femmes criminelles. De l'Antiquité à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, pp. 41-56.
- BESNIER, Anne, *La Violence féminine, du vécu au transmis*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BOTCHKAREVA, Maria, *Yashka. Journal d'une femme combattante, Russie 1914-1917* (Édition présentée par Stéphane Audoin-Rouzeau et Nicolas Werth), Paris, Le Grand livre du mois, collection « Le Fait guerrier », 2012.
- CADIET, Loïc, CHAUVAUD, Frédéric, GAUVARD, Claude, SCHMITT-PANTEL, Pauline, TSIKOUNAS, Myriam (dir.), *Figures de femmes criminelles, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.
- CADIET, Loïc, « L'empoisonnement », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008, pp. 188-189.

- CARDI, Coline et PRUVOST, Geneviève (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Différence, 2012.
- CORNET, Jacqueline, *Faut-il battre les enfants ? Relations entre les accidents et la violence éducative*, Paris, Hommes et perspectives, 1997.
- CHAUVAUD, Frédéric, « Mères maltraitantes », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.
- CHAUVAUD, Frédéric et DUPRAT, Annie, « Mauvaises mères », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008, pp. 66-69.
- DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette (dir.), *De la violence des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997.
- DOYON, Julie, « L'Empoisonneuse. L'Ennemie de la famille », in Claude Gauvard (dir.), *Présumées coupables. Les Grands procès faits aux femmes*, Paris, Archives nationales/L'Iconoclaste, 2016, pp. 116-142.
- DUPRAT, Annie, « Criminelles politiques », in Myriam Tsikounas (dir.), *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008, pp. 146-156.
- GAUVARD, Claude (dir.), *Présumées coupables, Les grands procès faits aux femmes*, Paris, L'Iconoclaste, 2016.
- GODINEAU, Dominique, « Citoyennes, boute-feux et furies de guillotine », in Cécile DAUPHIN et Arlette FARGE (dir.), *De la violence des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 33-49.
- HÉRITIER, Françoise, *De la violence*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995.
- LAURENS, Camille, *Les Fiancées du diable : enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Toucan, 2011.
- MASCHINO, Maurice T., *Y a-t-il de bonnes mères ?*, Paris, Belfond, 1999.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Gallimard, collection « Folio Classique », 2016.
- PROAL, Louis, *La Criminalité féminine*, Paris, Editions De Soye et fils, 1890.
- REGINA, Christophe, *La Violence des femmes. Histoire d'un tabou social*, Paris, Max Milo, 2011.
- SIMON, Nicolas, 2003, *Le Poison dans l'Histoire : crimes et empoisonnements par les végétaux*, [En ligne], Thèse de Doctorat en Pharmacie sous la direction de François Mortier, Nancy : Université Henri-Poincaré – Nancy I, Faculté de Pharmacie, Disponible sur : [http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCDPHA\\_T\\_2003\\_SIMON\\_NICOLAS.pdf](http://docnum.univ-lorraine.fr/public/SCDPHA_T_2003_SIMON_NICOLAS.pdf) (consulté le 20 juin 2017).
- TILLIER, Annick, « L'infanticide. La mauvaise mère », in Claude Gauvard (dir.), *Présumées coupables. Les Grands procès faits aux femmes*, Paris, Archives nationales/L'Iconoclaste, 2016, pp. 148-189.

TSIKOUNAS, Myriam (dir.), *Éternelles coupables. Les femmes criminelles de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Autrement, 2008.

TSIKOUNAS, Myriam, *La Caméra explore le crime. Les causes célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, collection « Histoire », 2017.

## Ouvrages sur les femmes au cinéma

BURCH, Noël et SELIER, Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan Université, 1996.

BURCH, Noël et SELIER, Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

DOANE, Mary Ann, *Femmes fatales, Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York and London, Routledge, 1991.

HASKELL, Molly, *La Femme à l'écran, de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977.

KAPLAN, Ann E., *Women and Film : Both sides of the Camera*, New-York, Methuen, 1983.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, « Nana, le noir et l'invisibilité », in Paul Warren (dir.), *Zola et le cinéma*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 149-158.

MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », in Constance Penley (dir.), *Feminism and film theory*, New York, Routledge, 1988, pp. 57-68.

NERONI, Hilary, *The Violent Woman : Femininity, Narrative and Violence in Contemporary American Cinema*, New York, State University of New York, series in Feminist Criticism and Theory, 2005.

ROSEN, Marjorie, *Vénus à la chaîne*, Paris, Editions des Femmes, 1976.

SICLIER, Jacques, *Le Mythe de la femme dans le cinéma américain*, Paris, Editions du Cerf, 1956.

STARFIELD, Penny (dir.), *Femmes et pouvoir, Condé-sur-Noireau, Corlet Publications, collection « CinémAction »*, 2008.

## Ouvrages sur le cinéma muet et ses cinéastes

BASTIDE, Bernard (dir.), *Jacques de Baroncelli, Écrits sur le cinéma, suivi de Mémoires*, Paris, Institut Jean Vigo, 1996.

BURCH, Noël, *Marcel L'Herbier*, Paris, Seghers, 1973.

BURCH, Noël, « Ambivalences d'un réalisateur "bisexuel". Quatre films de Marcel l'Herbier », in Laurent Véray (dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2007, pp. 201-216.

- DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Editions Paris Expérimental, collection « Classiques de l'Avant-Garde », 1994.
- EPSTEIN, Jean, *Bonjour cinéma*, Paris, Editions La Sirène, 1921, reproduit dans Jean Epstein *Écrits sur le cinéma (1921-1953)*, vol. 1, Paris, Seghers, Collection « Cinéma Club », 1974.
- FAURE, Élie, « De la cinéplastique », in Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d'aujourd'hui, Collection « Les Introuvables », 1977, [Corréa, 1946], pp.266-278.
- GUY, Alice, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.
- LACASSIN, Francis, *À la recherche de Jean Durand*, Paris, Association de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2004.
- L'HERBIER, Marcel, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d'aujourd'hui, Collection « Les Introuvables », 1977, [Corréa, 1946].
- L'HERBIER, Marcel, « Canonisation du cinématographe », in Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d'aujourd'hui, Collection « Les Introuvables », 1977, [Corréa, 1946], pp.385-388.
- L'HERBIER, Marcel, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979.
- LHERMINIER, Pierre, *Louis Delluc et le cinéma français*, Paris, Ramsey poche cinéma, 2008.
- MARIE, Michel, *Le Cinéma muet*, Paris, Cahiers du cinéma/CNDP, 2005.
- MOUSSINAC, Léon, « Le Rythme cinématographique », in Marcel L'Herbier (dir.), *Intelligence du cinématographe*, Paris, Editions d'aujourd'hui, Collection « Les Introuvables », 1977, [Corréa, 1946], pp.250-256.
- RENOIR, Jean, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, Collection « Champs arts », 2005.
- VÉRAY, Laurent (dir.), *Marcel L'Herbier, l'art du cinéma*, Paris, Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2007.
- VEZYROGLOU, Dimitri, *Le Cinéma en France à la veille du parlant. Un essai d'histoire culturelle*, Paris, CNRS Editions, 2011.

## Ouvrages sur la censure

- DORLÉAC, Laurence Bertrand, « Art et censure », in Pascal Ory (dir.), *La Censure en France*, Paris, Complexe, 1997.
- DROUIN, Jean-Luc, *Films à scandale !*, Paris, Editions du Chêne, 2001.
- FOUASSIER, Christophe, *Le Droit de la création cinématographique en France*, Paris, L'Harmattan, Collection « Logiques juridiques », 2004.
- LEBOUTTE, Patrick (dir.), *Le Cinéma meurtri. Un siècle de censure à l'écran*, Rennes, Acor, 1995.

JEANCOLAS, Jean-Pierre, « Cinéma, censure, contrôle, classement », in Pascal Ory (dir.), *La Censure en France*, Paris, Editions Complexe, 1997.

## **Ouvrages sur l'acteur et le corps**

AMIEL, Vincent, « L'objet premier du cinéma », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 7-9.

GUIDO, Laurent, « Le corps et le regard : images rythmiques de la danse dans La Femme et le pantin », in Bernard Bastide et François de la Bretèque (dir.), *Jacques de Baroncelli*, Lassay-les-Châteaux, Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2007, pp. 232-241.

MASSON, Alain, « D'où vient le geste ? », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Christian Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 83-94.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 2015.

NACACHE, Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, Collection « Nathan cinéma », 2003.

SAGAERT, Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.

VILLIERS, André, *L'Art du comédien*, Paris, Presses universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1968.

## **Ouvrages sur la vie privée et la famille**

LAMARTINE, Alphonse (de), *Histoire des Girondins*, Tome 6, Paris, Plon, 1847.

MARTIN-FUGIER, Anne, « Les rites de la vie privée bourgeoise », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome 4, Paris, Seuil, 1987, pp. 193-262.

PERROT, Michelle, « Figures et rôles », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande guerre*, Tome 4, Paris, Seuil, 1987, pp. 121-186.

PERROT, Michelle, « La famille triomphante », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Révolution à la Grande Guerre*, tome 4, Paris, Seuil, 1987, pp. 93-104.

PROST, Antoine, « Frontières et espaces du privé », in Philippe Ariès et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Première Guerre mondiale à nos jours*, tome 5, Paris, Seuil, 1987, pp. 13-154.

SOHN, Anne-Marie, *Chrysalides, Femmes dans la vie privée (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Volume 1, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

WINNICOTT, Donald W., *Le Bébé et sa mère*, Paris, Payot, Collection « Science de l'homme », 1992.

## **Ouvrages sur les femmes célèbres**

CLOULAS, Ivan, *Catherine de Médicis*, Paris, Fayard, 1979.

CLOULAS, Ivan, *Catherine de Médicis. La passion du pouvoir (1519-1589)*, Paris, Tallandier, Collection « Historia », 1999.

DEFRANCE, Eugène, *Charlotte Corday et la mort de Marat*, Paris, Mercure de France, 1909.

HAUER, Jean-Jacques, *Note sur l'Authenticité du portrait de Charlotte de Corday*, Paris, Imprimerie de Ch. Jouaust, 1861.

ROLAND, « Lettre de Madame Roland n° 506, à Servan, 15 décembre an 1<sup>er</sup> (1792) », in Claude Perroud (dir.), *Lettres de Madame Roland*, Tome second (1788-1793), Paris, Imprimerie nationale, 1902.

SCHWENTZEL, Christian-Georges, *Cléopâtre, la Déesse-Reine*, Paris, Payot & Rivages 2014.

## **Ouvrages sur les armes et la criminalité**

CHEVALIER, Louis, *Montmartre du plaisir et du crime*, Paris, La Fabrique, 2016.

KALIFA, Dominique, *L'Encre et le sang, Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

TARDIEU, Ambroise, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, Paris, J.-B. Baillière, 1857.

VENNER, Dominique, *Les Armes qui ont fait l'Histoire*, Tome 1, Paris, Crépin-Leblond, Collection « Saga des Armes et de l'Armement », 1996.

## **Revue, périodiques, sites Internet**

BATAILLE, Albert, « Cour d'Assises de la Haute-Vienne : Une mère qui assassine ses cinq enfants. Verdict », in *Le Figaro*, n° 226, Paris, mercredi 14 août 1889, p. 5.

BEYLIE, Claude, « Marcel L'Herbier ou l'intelligence du cinématographe », in *L'Avant scène*, n° 209, Paris, juin 1978, pp.27-29.

BOURSE, Alexandra, « Claude Cahun : la subversion des genres comme arme politique », in *Itinéraires* [En ligne], 2012-1, Paris, 2012, pp.137-145, Disponible sur : <https://itineraires.revues.org/1300> (consulté le 28 août 2017).

BURCH, Noël et FIESCHI, Jean-André Fieschi, « La Première Vague », in *Cahiers du cinéma*, n° 202, Paris, juin-juillet 1968, pp.20-25.

- BURCH, Noël, « Revoir *L'Argent* », in *Cahiers du cinéma*, n° 202, Paris, juin-juillet 1968, pp. 44-49.
- CADÉ, Michel, « La femme, la Révolution et le cinéma », in *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 53, *Les Regards sur la Révolution*, Paris, décembre 1989, pp. 37-42.
- CASAGRANDE, Thibaut, « L'actrice, du cinéma aux arts plastiques et au roman : genre et représentation », in *Itinéraires* [En ligne], 2011-1, Paris, janvier 2011, pp. 155-170, Disponible sur : <https://itineraires.revues.org/1676> (consulté le 8 novembre 2016).
- CHIANTARETTO, Jean-François, « À propos de la première transgression », in *Topiques*, pp. 111-125.
- CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE, « Zoom sur le robot de *Metropolis*, Fritz Lang, 1926 » [En ligne], à Editions en ligne/Cinémathèque française, 2011, Disponible sur : <http://www.cinematheque.fr/zooms/robot-metropolis/index.htm> (consulté le 29 juin 2017).
- CLOVER, Carol J., « Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film », in *Representations*, n° 20, Orlando, University of California Press, Autumn 1987, pp. 187-228.
- DELLUC, Louis, « Huit jours de Fièvre », in *Cinéa*, n° 20, Paris, 23 septembre 1921, pp. 9-12.
- DELLUC, Louis, « Notes », in *Cinéa*, n° 6, Paris, 10 juin 1921, p. 9.
- DUCA, Lo, « Technique de la vamp », in *Cahiers du cinéma*, n° 30, Numéro spécial *La Femme et le cinéma*, Noël 1953, pp. 11-14.
- ÉPARDAUD, Edmond, « *L'Argent*, le nouveau film de Marcel L'Herbier », in *Cinéa pour tous*, n° 125, Paris, 15 janvier 1929, pp. 13-15.
- ÉPARDAUD, Edmond, « *L'Atlantide* », in *Cinéa*, n° 85, Paris, 9 février 1923, pp. 16-17.
- ÉPARDAUD, Edmond, « *La Femme et le Pantin*, un chef d'œuvre français », in *Cinéa pour tous*, n° 132, Paris, 1<sup>er</sup> mai 1929, pp. 12-13.
- JALABERT, Louis, « Le film corrupteur », in *Action populaire*, n° 68, Paris, 1921, p. 12.
- LANGLOIS, Henri, « L'Avant-garde française », in *Cahiers du cinéma*, n° 202, Paris, juin-juillet 1968, pp. 8-19.
- LAPIERRE, Marcel, « Opinions de cinéastes. Dimitri Kirsanoff », in *Cinéa pour tous*, n° 127, Paris, 15 février 1929, p. 12.
- LASTMAN, Pieter, « Nana à Berlin », in *Cinéa pour tous*, n° 131, Paris, 15 avril 1929, p. 11.
- LO-BIUNDO, Bruno, « Figures de l'érotisme dans quelques films de Germaine Dulac (*La Fête espagnole*, *La Souriante Madame Beudet*, *La Coquille et le clergyman*, *l'Invitation au voyage*) », in Tami Williams et Laurent Veray (dir.), « Germaine Dulac, au delà des impressions », in 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Hors-série, Paris, juin 2006, pp. 165-180.
- M., A., « *L'Atlantide*, un film de deux millions », in *Cinémagazine*, n° 5, Paris, 18-24 février 1921, pp. 11-14.
- MOUSSINAC, Léon, « Théorie du cinéma », in *Cinéa*, n° 95, Paris, 1<sup>er</sup> juillet 1923, pp. 8-10

- MUTERT, Susanne, « Une intégration ambiguë : Femmes et syndicats en Bavière 1868/69-1892 » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, [En ligne], 3/1996, Paris, mars 1996, pp. 1-18, Disponible sur : <http://clio.revues.org/463>, (consulté le 4 septembre 2017).
- NOIRIEL, Gérard, « De l'enfance maltraitée à la maltraitance. Un nouvel enjeu pour la recherche historique » in *Genèses* [En ligne], n° 60, Paris, mars 2005, pp. 154-167, Disponible sur : <http://www.cairn.info/revue-geneses-2005-3-page-154.htm> (consulté le 30 mai 2017) .
- PASCAL, Henri, « Les crimes contre l'enfance : l'ogresse Jeanne Weber, sa vie, les exploits d'une détraquée, neuf victimes à Paris, Châteauroux, Commercy... », Paris, Henri Pascal Editions, 1909.
- TEDESCO, Jean (dir.), « Douglas intime », in *Cinéa*, n° 87, Numéro spécial consacré à Douglas Fairbanks, Paris, 9 mars 1923, pp. 4-18.
- VÉRAY, Laurent et WILLIAMS, Tami, « Germaine Dulac, au-delà des impressions », Paris, in *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Hors-série, juin 2006.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, « Constitution des rôles masculins et féminins au XIX<sup>e</sup> siècle : la voie des larmes », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* [En ligne], 42e année, n° 4, Paris, 1987, pp. 925-954, Disponible sur : [http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1987\\_num\\_42\\_4\\_283425](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283425) (consulté le 9 janvier 2017).
- WILLIAMS, Tami, « La naissance d'une avant-gardiste : idées progressistes et stratégies subversives dans la carrière pré-cinématographique de Germaine Dulac (1906-1913) », in Laurent Veray et Tami Williams (dir.), « Germaine Dulac, au delà des impressions », in *1895, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, Hors-série, Paris, juin 2006, pp. 25-46.

## Articles de presse

- « L'ogresse Jeanne Weber, Crime ou fatalité ? », in *Le Petit journal* du 19 mai 1907.
- « La ruse atroce d'une mère de famille », in *Le Petit journal illustré*, 19 décembre 1926.
- DEMAILLY, Ch., « Le drame du Figaro devant la Cour d'Assises », in *Le Gaulois*, n° 13429, Paris, 21 juillet 1914, pp. 1-4.
- GATES, Harvey H., « Alice Blaché, a dominant figure in Pictures », in *The New York Dramatic Mirror*, n° 1702, New York, November 6, 1912, p. 28.
- HAYARD, Léon, « L'ogresse du Pré-Maudit : 7 enfants étranglés et étouffés par l'horrible mégère Jeanne Weber », Paris, Léon Hayard Editeur, 1908, p.1.
- MARZOLF, Hélène, « Sexisme, mensonges et vidéos. À Hollywood, révolte au-dessus d'un nid de machos », in *Télérama*, n° 3450, Paris, du 27 février au 4 mars 2016, pp. 21-25.

# Filmographie

## Par ordre chronologique

### Le corpus

- Dixième symphonie (La)* (Abel Gance, 1918), 90 min.  
*Atlantide (L')* (Jacques Feyder, 1921), 163 min.  
*Eldorado* (Marcel l'Herbier, 1921), 108 min.  
*Fièvre* (Louis Delluc, 1921), 44 min.  
*Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923), 96 min.  
*Souriante Madame Beudet (La)* (Germaine Dulac, 1923), 38 min.  
*Inhumaine (L')* (Marcel L'Herbier, 1924), 135 min.  
*Poil de carotte* (Julien Duvivier, 1924), 108 min.  
*Misérables (Les)* (Henri Fescourt, 1925), 359 min.  
*Carmen* (Jacques Feyder, 1926), 163 min.  
*Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926), 38 min.  
*Nana* (Jean Renoir, 1926), 150 min.  
*Napoléon* (Abel Gance, 1927), 332 min.  
*Argent (L')* (Marcel L'Herbier, 1928), 195 min.  
*Femme et le pantin (La)* (Jacques de Baroncelli, 1929), 110 min.

### Films cités

- Bataille de femmes* (Félix Mesguish, 1896), 2 min.  
*Cléopâtre* (Georges Méliès, 1899), 2 min.  
*Jeanne d'Arc* (Georges Méliès, 1900), 10 min.  
*Femme collante (Une)* (Alice Guy-Blaché, 1906), 2 min.  
*Résultats du féminisme (Les)* (Alice Guy-Blaché, 1906), 7 min.  
*Marâtre (La)* (Alice Guy-Blaché, 1908), 7 min.  
*Macbeth* (André Calmettes, 1909), 35 min.  
*Cléopâtre* (Henri Andréani et Ferdinand Zecca, 1910), 19 min.  
*Cleopatra* (Charles L. Gaskill, 1912), 87 min.

*Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (Georges Méliès, 1912), 23 min.  
*Railway de la mort (Le)* (Jean Durand, 1912), 15 min.  
*Jeux d'Enfants* (Henri Fescourt, 1913), 12 min.  
*Reine Margot (La)* (Henri Desfontaines, 1914), 35 min.  
*Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915), 59 min.  
*Embrasse-moi, idiot / A Fool There Was* (Frank Powell, 1915), 67 min.  
*Forfaiture / The Cheat* (Cecil B. DeMille, 1915), 59 min.  
*Sin* (Herbert Brenon, 1915), 50 min.  
*Vampires (Les)* (Feuillade, 1915)  
*Intolérance* (David Wark Griffith, 1916)  
*Poor Little Rich Girl* (Maurice Tourneur, 1917), 65 min.  
*Cléopâtre* (J. Gordon Edwards, 1917), film perdu  
*Carmen* (Ernst Lubitsch, 1918), 80 min.  
*Male and female* (Cecil B. DeMille, 1919), 116 min.  
*Cabinet du docteur Caligari (Le)* (Robert Wiene, 1920), 71 min.  
*Deux orphelines (Les)* (David Wark Griffith, 1921), 150 min.  
*Trois Mousquetaires (Les)* (Fred Niblo, 1921), 120 min.  
*Kid (The)* (Charlie Chaplin, 1921), 68 min.  
*Crainquebille* (Jacques Feyder, 1922), 65 min.  
*Docteur Mabuse le joueur / Doktor Mabuse, der Spieler* (Fritz Lang, 1922), 297 min.  
*Folies de femmes/Foolish Wives*, (Eric von Stroheim, 1922)  
*Nosferatu* (Murnau, 1922), 94 min.  
*Garçonne (La)* (Armand du Plessy, 1923)  
*Roue (La)* (Abel Gance, 1923), entre 273 min. et 500 min selon les montages.  
*Salomé* (Charles Bryant, 1923), 72 min.  
*Ballet mécanique* (Dudley Murphy et Fernand Léger, 1924), 19 min.  
*Voleur de Bagdad (Le)* (Raoul Walsh, 1924), 155 min.  
*Cuirassé Potemkine (Le)*, (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, 1925), 68 à 80 min. selon la version.  
*Grève (La)* (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, 1925), 78 min.  
*Mère (La)* (Vsevolod Poudovkine, 1926), 90 min.  
*Metropolis* (Fritz Lang, 1926), 145 min.  
*Six et demi, Onze* (Jean Epstein, 1927), 81 min.  
*Autour de L'Argent* (Jean Dréville, 1928), 66 min.  
*Maldone* (Jean Grémillon, 1928), 102 min.  
*Octobre* (Eisenstein, 1928), 102 min.

*Zone (La)* (Georges Lacombe, 1928), 29 min.  
*Autour de « L'Argent »* (Jean Dréville, 1929).  
*Loulou* (Georg Wilhelm Pabst, 1929), 100 min. ou 152 min. selon la version.  
*Ange bleu (L')* (Joseph von Sternberg, 1930), 100 min.  
*Celles qui s'en font* (Germaine Dulac, 1930), 6 min.  
*Chantage / Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1931), 84 min.  
*Chienne (La)* (Jean Renoir, 1931), 91 min.  
*M. le Maudit* (Fritz Lang, 1931), 117 min.  
*Freaks* (Tod Browning, 1932), 64 min.  
*Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932), 83 min.  
*Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934), 100 min.  
*Arsenic et vieilles dentelles* (Frank Capra, 1944), 118 min.  
*Péché mortel / Leave Her to Heaven* (John M. Stahl, 1945), 110 min.  
*Enchaînés (Les)* (Alfred Hitchcock, 1946), 101 min.  
*Vallée de la peur (La) / Persued* (Raoul Walsh, 1947), 101 min.  
*Printemps tardif* (Yasujiro Ozu, 1949), 108 min.  
*Outrage* (Ida Lupino, 1950), 75 min.  
*Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), 107 min.  
*M.* (Joseph Losey, 1951), 88 min.  
*Poison (La)* (Sacha Guitry, 1951), 85 min.  
*Affaire des poisons (L')* (Henri Decoin, 1955), 105 min.  
*Amour existe (L')* (Maurice Pialat, 1960), 21 min.  
*Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1961), 86 min.  
*Eclipse (L')* (Michelangelo Antonioni, 1962), 118 min.  
*Petit soldat (Le)* (Jean-Luc Godard, 1963), 84 min.  
*Répulsion* (Roman Polanski, 1965), 105 min.  
*Souffle au cœur (Le)* (Louis Malle, 1971), 118 min.  
*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), 201 min.  
*Violette Nozière* (Claude Chabrol, 1977), 124 min.  
*La Luna* (Bernardo Bertolucci, 1979), 142 min.  
*Sans toit ni loi* (Agnès Varda, 1985), 105 min.  
*Moolaadé* (Ousmane Sembene, 2004), 120 min.

# Lieux de consultation des films

## Par ordre chronologique

### À la bibliothèque municipale François Truffaut

*Atlantide (L')* (Jacques Feyder, 1921).

*Eldorado* (Marcel l'Herbier, 1921).

*Fièvre* (Louis Delluc, 1921).

### À la bibliothèque d'arts plastiques de Paris 1 Saint-Charles

*Femme collante (Une)* (Alice Guy-Blaché, 1906).

*Résultats du féminisme (Les)* (Alice Guy-Blaché, 1906).

*Marâtre (La)* (Alice Guy-Blaché, 1908).

*Cœur fidèle* (Jean Epstein, 1923).

*Cuirassé Potemkine (Le)* (Sergueï Eisenstein, 1925).

*Metropolis* (Fritz Lang, 1926).

*Arsenic et vieilles dentelles* (Frank Capra, 1944).

*Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1961).

*Répulsion* (Roman Polanski, 1965).

*Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975).

### À la Cinémathèque française de Paris

*Cléopâtre* (Georges Méliès, 1899).

*Jeanne d'Arc* (Georges Méliès, 1900)

*Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (Georges Méliès, 1912)

*Railway de la mort (Le)* (Jean Durand, 1912)

*Jeux d'Enfants* (Henri Fescourt, 1913)

*Vampires (Les)* (Feuillade, 1915)

*Intolérance* (David Wark Griffith, 1916)

*A Poor Little Rich Girl* (Maurice Tourneur, 1917)

*Male and female* (Cecil B. DeMille, 1919)

*Cabinet du docteur Caligari (Le)* (Robert Wiene, 1920)  
*Deux orphelines (Les)* (David Wark Griffith, 1921)  
*Kid (The)* (Charlie Chaplin, 1921)  
*Eldorado* (Marcel l'Herbier, 1921)  
*Crainquebille* (Jacques Feyder, 1922)  
*Docteur Mabuse le joueur / Dr Mabuse der Spieler* (Fritz Lang, 1922)  
*Folies de femmes / Foolish Wives* (Eric von Stroheim, 1922)  
*Nosferatu* (Murnau, 1922)  
*Salomé* (Charles Bryant, 1923)  
*Ballet mécanique* (Dudley Murphy et Fernand Léger, 1924)  
*Inhumaine (L')* (Marcel L'Herbier, 1924)  
*Voleur de Bagdad (Le)* (Raoul Walsh, 1924)  
*Cuirassé Potemkine (Le)*, (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, 1925)  
*Grève (La)* (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, 1925)  
*Carmen* (Jacques Feyder, 1926)  
*Metropolis* (Fritz Lang, 1926)  
*Mère (La)* (Poudovkine, 1926), 90 min.  
*Nana* (Jean Renoir, 1926)  
*Six et demi, Onze* (Jean Epstein, 1927)  
*Argent (L')* (Marcel L'Herbier, 1928)  
*Octobre* (Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, 1928)  
*Loulou* (Georg Wilhelm Pabst, 1929)  
*Ange bleu (L')* (Joseph von Sternberg, 1930)  
*Celles qui s'en font* (Germaine Dulac, 1930)  
*Chienne (La)* (Jean Renoir, 1931)  
*M. le Maudit* (Fritz Lang, 1931)  
*Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1932)  
*Enchaînés (Les) / Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946)  
*Printemps tardif* (Yasujiro Ozu, 1949)  
*Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950)  
*M.* (Joseph Losey, 1951)  
*Poison (La)* (Sacha Guitry, 1951)  
*Affaire des poisons (L')* (Henri Decoin, 1955)  
*Amour existe (L')* (Maurice Pialat, 1960)  
*Éclipse (L')* (Michelangelo Antonioni, 1962)

*Petit soldat (Le)* (Jean-Luc Godard, 1963)  
*Le Souffle au cœur* (Louis Malle, 1971)  
*Violette Nozière* (Claude Chabrol, 1977)  
*La Luna* (Bernardo Bertolucci, 1979)  
*Sans toit ni loi* (Agnès Varda, 1985)  
*Moolaadé* (Ousmane Sembene, 2004)

### **À la cinémathèque française de Toulouse**

*Roue (La)* (Abel Gance, 1923).  
*Zone (La)* (Georges Lacombe, 1928).

### **Aux archives françaises du film du CNC à la BNF :**

*Autour de « L'Argent »* (Jean Dréville, 1929).  
*Bataille de femmes* (Félix Mesguish, 1896).  
*Misérables (Les)* (Henri Fescourt, 1925).  
*Maldone* (Jean Grémillon, 1928).

### **Aux archives françaises du film du CNC à Bois d'Arcy :**

*Macbeth* (André Calmettes, 1909).  
*Carmen* (André Calmettes, 1910).  
*Cléopâtre* (Henri Andréani et Ferdinand Zecca, 1910).  
*Cleopatra* (Charles L. Gaskill, 1912).  
*Reine Margot (La)* (Henri Desfontaines, 1914).  
*Femme et le pantin (La)* (Jacques de Baroncelli, 1929).  
*Freaks* (Tod Browning, 1932).  
*Vallée de la peur (La) / Persued* (Raoul Walsh, 1947).

### **Films en DVD**

*Poil de carotte* (Julien Duvivier, 1924), Paris, Arte France Développement [éd.], Lobster Films [distrib.], 2008.  
*Napoléon* (Abel Gance, 1927), Londres, The British Film Institute video [éd., distrib.], 2017.  
*Chantage / Blackmail* (Hitchcock, 1931), Janus Diffusion [éd.], Alpa Media [distrib.].  
*Péché mortel / Leave Her to Heaven* (John M. Stahl, 1945), 20<sup>th</sup> Century Classic [éd., distrib.], 2004.  
*Outrage* (Ida Lupino, 1950), New York, Turner Classic Movies [éd., distrib.], 2017.

### **Films en ligne sur archives.org**

*Trois Mousquetaires (Les)* (Fred Niblo, 1921) [En ligne], Disponible sur : [https://archive.org/details/The\\_Three\\_Musketeers](https://archive.org/details/The_Three_Musketeers) (consulté le 29 août 2017).

*Souriante Madame Beudet (La)* (Germaine Dulac, 1923) [En ligne], Disponible sur : <https://archive.org/search.php?query=Germaine%20Dulac> (consulté le 6 septembre 2017).

*Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926) [En ligne], Disponible sur : <https://archive.org/details/youtube-V7AyQxEq3ZY> (consulté le 17 avril 2017).

### **Films en ligne sur YouTube**

*Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915) [En ligne], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=oDE0tyZso1g> (consulté le 20 juin 2017).

*Embrasse moi idiot / A Fool There Was* (Frank Powell, 1915) [En ligne], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=rYYn7YIExtg> (consulté le 6 mars 2017).

*Carmen* (Ernst Lubitsch, 1918), [En ligne], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=i06MLZxSgRk> (consulté le 20 juin 2017).

*Dixième symphonie (La)* (Abel Gance, 1918) [En ligne], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=W2ofz410500> (consulté le 4 septembre 2017).

*Mère (La)* (Vsevolod Poudovkine, 1926) [En ligne], Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=3U51Jg7P0\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=3U51Jg7P0_E) (consulté le 4 septembre 2017).

*L'Invitation au voyage* (Germaine Dulac, 1927) [En ligne], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=eJduxQHEghU> (consulté le 22 juillet 2017).

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>3</b>
<b>1. La visibilité des différentes formes de violence féminine au cinéma : reflet d'un tabou social ?</b> .....	<b>16</b>
1.1. L'acte violent cruel assumé à l'écran .....	16
1.1.1. Les marâtres et mauvaises mères : une visibilité relative .....	17
1.1.2. Les femmes de pouvoir : une visibilité sublimée à l'écran .....	23
1.1.3. Les femmes fatales ou la théâtralisation de l'humiliation masculine .....	27
1.2. La violence, expression d'une peur de l'émancipation féminine .....	31
1.2.1. La violence politique : le cas des révolutionnaires .....	32
1.2.2. L'acte violent qui libère de l'oppression masculine .....	37
1.3. Le tabou social de la violence féminine exprimé à l'écran .....	40
1.3.1. L'image confrontée à la censure .....	40
1.3.2. Le hors-champ, l'ellipse : au service de « l'invisibilité » de l'acte .....	46
1.3.3. L'infanticide : l'acte violent « infilmable » .....	51
<b>2. Au cœur d'une esthétique qui bouleverse l'image du « sexe faible » : le corps filmé comme une arme</b> .....	<b>57</b>
2.1. Le corps est l'arme .....	58
2.1.1. La laideur : le corps vecteur de monstruosité .....	58
2.1.2. La beauté : l'arme de la femme fatale .....	63
2.1.3. Différentes parties du corps, différentes armes .....	67
2.2. Les gestes et mouvements corporels : supports de l'acte violent .....	71
2.2.1. Le corps à corps féminin : entre affrontement et danse .....	71
2.2.2. Les gestes et postures des femmes dominantes .....	78
2.3. L'usage de l'arme .....	82
2.3.1. Arme féminine/arme masculine : un cliché? .....	82
2.3.2. Le maniement de l'arme : révélateur de distinctions sexuées et sociales .....	90

<b>3. La représentation cinématographique de la violence féminine : une transgression de la frontière des sexes</b> .....	<b>96</b>
3.1. Les effets esthétiques perturbateurs de la « valence différentielle des sexes » ...	97
3.1.1. Le maquillage, les costumes et le décor, outils d'une cinéplastiqe de la violence .....	97
3.1.2. L'ombre et les images mentales : les silhouettes de l'angoisse .....	104
3.1.3. Les échelles de plans et l'inversion de la hiérarchie des proportions .....	109
3.2. La rythmique de la violence féminine : un pas vers l'égalité des sexes .....	113
3.2.1. Les mouvements de caméra et le montage rapide : une rythmique au tempo de la violence .....	114
3.2.2. Le silence, la lenteur : une rythmique de la violence au tempo du suspense .....	118
3.3. La violence féminine au cinéma, une remise en cause l'image traditionnelle de la femme .....	125
3.3.1. L'acte violent, expression de la virilité chez l'homme et négation de la féminité chez la femme .....	125
3.3.2. La femme violente, en rupture avec l'image de la femme-objet « passive » ...	131
3.3.3. La femme derrière la caméra pour filmer la violence féminine : une autre forme de transgression de la frontière des sexes .....	134
<b>Conclusion</b> .....	<b>140</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>145</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>155</b>
<b>Lieux de consultation des films</b> .....	<b>158</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>162</b>