



HAL
open science

La féminité au cinéma : être femme chez Fellini et Dolan

Alix Desoomer

► **To cite this version:**

Alix Desoomer. La féminité au cinéma : être femme chez Fellini et Dolan. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02362191

HAL Id: dumas-02362191

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02362191>

Submitted on 13 Nov 2019

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.

La féminité au cinéma,
être femme chez Fellini et Dolan



Master 2 cinéma et audiovisuel - UFR 04

Ecole des Arts de la Sorbonne

Septembre 2019

Vincent Amiel

La féminité au cinéma,
être femme chez Fellini et Dolan

Master 2 cinéma et audiovisuel - UFR 04

Ecole des Arts de la Sorbonne

Septembre 2019

Vincent Amiel

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à remercier Vincent Amiel, qui a su me rassurer dès le début quant à la pertinence de ce sujet et qui m'a guidé durant mon processus de réflexion ;

Je remercie infiniment Alice Dorbes, qui est la première à avoir témoigné de l'intérêt envers le sujet de ce mémoire et qui s'est pliée à l'exercice de la relecture et de la correction avec une très grande justesse et une passion non dissimulée (et bienvenue) ;

Je remercie Étienne Pietri pour son soutien, ses encouragements constants, et son assurance que ce mémoire n'est pas complètement illisible ;

Je remercie Erwan Le Parc pour ses questionnements et ses conseils avisés tout au long de l'écriture ;

Il me faut aussi remercier toute ma famille étendue pour leur soutien, leurs conseils et leur intérêt envers ce mémoire ;

Je tiens à remercier Simone de Beauvoir, Mona Chollet, Geneviève Sellier, Laura Mulvey et toutes les théoriciennes du cinéma, des études de genre et les féministes qui m'ont sauvé la mise plus d'une fois, bien qu'elles ne soient pas au courant ;

Je remercie aussi Manon Coquette, Antoine Legrand, Téa Chiffre et tous mes acolytes de tournage de ces derniers mois, qui par leur bonne humeur et leur détermination, m'ont permis de garder une motivation intacte durant tout ce temps ;

Je remercie également toutes les personnes que j'ai pu croiser au cours de cette année et qui ont démontré de l'intérêt envers le sujet de ce mémoire, celles qui ont voulu le lire alors même qu'il était encore en cours d'écriture, celles qui m'ont parfois aidé à y voir plus clair lors de mes remises en question.

SOMMAIRE

| | |
|--|------------|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| SOMMAIRE | 4 |
| INTRODUCTION | 5 |
| | |
| I - LE FANTASME | 16 |
| A. JEUX DE REGARDS | 19 |
| B. LES ATTRIBUTS | 37 |
| C. DES CORPS DÉCORTIQUÉS | 44 |
| | |
| II - LA SACRÉE | 51 |
| A. L'APPRENTISSAGE | 53 |
| B. LA CRÉATION | 64 |
| C. LA PURETÉ | 72 |
| | |
| III - L'AUTRE | 78 |
| A. L'ÂGE | 80 |
| B. LA SOCIÉTÉ | 85 |
| C. EST FEMME TOUT CE QUI N'EST PAS HOMME | 91 |
| | |
| CONCLUSION | 96 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 104 |
| FILMOGRAPHIE | 109 |
| | |
| TABLE DES MATIERES | 117 |
| | |
| ANNEXES | 119 |

La féminité au cinéma,
ou être femme chez Fellini et Dolan

"C'est pas pour dire, mais t'as une drôle de tête. Tu es sûre que tu es une femme ?

Tu serais pas plutôt un artichaut ?"

— Le Fou à Gelsomina

La Strada, Federico Fellini (1954)

Dans la série d'entretiens qu'il a accordée à François Truffaut : (et dont découlera la renommée interview éponyme publiée en 1966¹), Alfred Hitchcock affirme à propos de l'actrice Marilyn Monroe, qu'il n'a jamais fait tourner dans ses films : « *La pauvre Marilyn Monroe avait le sexe affiché partout sur sa figure...* »². Cette phrase anodine et passant inaperçue parmi les heures d'interview qu'il a accordées au cinéaste français, fait pourtant partie des premières citations que l'on peut lire dès que l'on souhaite se renseigner sur les blondes « Hitchcockiennes », ces blondes froides qu'il mit en scène durant toute sa carrière. Plus

¹ Truffaut François, Hitchcock Alfred, Scott Helen, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 2005.

² La phrase entière est la suivante : « *Poor Marilyn Monroe had sex written all over her face, just like Brigitte Bardot -not very subtle.* », ce qui se traduit ainsi : « La pauvre Marilyn Monroe avait le sexe affiché partout sur sa figure, comme Brigitte Bardot, et ce n'est pas très fin. », *ibid.*, p 188.

récemment, à ce propos, l'auteur Lolita Pille³, dans un entretien qu'elle a accordé à Lauren Bastide dans le podcast *La Poudre*⁴, ajoute ceci :

*« Ce qui est très amusant, c'est que cette affirmation est complètement projective. Je pense que pour un éléphant, ou pour un enfant, ou pour un extraterrestre, Marilyn n'a pas le sexe écrit partout sur la figure. (...) Marilyn a le sexe écrit partout sur la figure par Hitchcock, pour la raison que c'est Hitchcock qui lui écrit le sexe partout sur la figure. Il y a une projection d'un désir sur le visage des femmes, une assimilation de ce désir qui vient du masculin. »*⁵

Avec cette réflexion, Lolita Pille introduit un concept assez intéressant, celui du désir projectif des hommes sur les femmes. En psychanalyse, la projection est un « *mécanisme de défense inconscient par lequel le sujet projette sur autrui les craintes et les désirs qu'il ressent comme interdits et dont la représentation consciente serait chargée d'angoisse ou de culpabilité* »⁶. Sans nous enfoncer dans la psychanalyse pure qu'appelle cette notion, l'idée principale à retenir ici est que le désir projectif masculin est la manière inconsciente qu'a un sujet masculin à sexualiser un sujet féminin. À ce propos, Lolita Pille évoque l'essai existentialiste et féministe de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*⁷, et rappelle que « *certes, on appelle les femmes le deuxième sexe, l'autre sexe, le sexe faible, le beau sexe, mais aussi, parfois, peut-être parce qu'on n'a pas de temps, le sexe. Simplement le sexe.* »⁸ Et Pille d'ajouter : « *On trouve souvent des propos, dans beaucoup de livres : la confusion, le désordre,*

³ Lolita Pille est une autrice française. Elle a écrit les romans *Hell* (2002), *Bubble Gum* (2004), *Crépuscule Ville* (2008), *Eléna et les joueuses* (2019).

⁴ *La Poudre* est podcast présenté par Lauren Bastide et produit par Nouvelles Écoutes.

⁵ *La Poudre*, épisode 47, 00:28:24.

⁶ Encyclopaedia Universalis, « *Projection, psychanalyse* »

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/projection-psychanalyse/>

⁷ De Beauvoir Simone, *Le Deuxième sexe, tomes I et II*, Paris, Gallimard, 1949.

⁸ *Op. cit.*, 00:29:04.

la fragilité, ou l'hystérie coutumière aux "représentantes du sexe".⁹ » Constatant toutes ces représentations énumératives du féminin, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander : alors, la femme *serait-elle* le sexe ? Jusque-là, tout nous pousse à répondre par l'affirmative.

Si c'est un raccourci qui peut sembler un peu étriqué il semble cependant réel : on ne compte plus les publicités qui, pour vanter les mérites d'un produit, mettent en avant un corps de femme dénudé ou dans une position suggestive, ou la capacité d'une femme à utiliser cet objet (prouvant ainsi la facilité d'utilisation dudit objet : si même une femme est capable de s'en servir, c'est qu'il est accessible à tous¹⁰). Et malgré une prise de conscience qui semble prendre une place de plus en plus importante en France, à travers la montée de mouvements tels que *Me Too*, *Balance ton porc*, *Nous toutes* ; la sexualisation et l'objectification des femmes dans la publicité ne seront pas toujours remarquées comme telles du premier coup d'œil; signe d'une intériorisation d'idées préconçues dès l'enfance que les comportements et les aptitudes de chacun seraient différents selon les sexes¹¹. À peine adolescente, la femme est vue comme un objet sexuel, le prouvent autant de faits divers de société que d'œuvres artistiques désormais considérées comme classiques telles que le roman *Lolita* de Nabokov¹², le film *American Beauty* de Sam Mendes¹³ ou des chansons à texte ayant fait des ravages médiatiques par leurs sous-entendus suggestifs alors que leur interprète sortait tout juste de l'adolescence¹⁴. Ces

⁹ *Op. cit.*, 00:29:21.

¹⁰ Un exemple parlant, parmi une quantité d'autres, serait le visuel d'une publicité de 2017 de Lynjet, un service de location de jets privés, dont le slogan est « *Louer un jet privé devient un jeu d'enfant...* », et où le personnage mis en avant est une femme adulte, sous-entendant ainsi que ses capacités intellectuelles sont aussi développées que celles d'un enfant. <http://sexisteoupas.com/2017/01/pub-lynjet-taux-de-sexisme-100/>

¹¹ Lorriaux Aude, « *Sondage exclusif. Publicités sexistes : les Français les réprouvent... Mais ne les voient pas.* » HuffingtonPost, 05/10/2016.

https://www.huffingtonpost.fr/2013/03/01/publicites-sexisme-femmes-stereotypes_n_2790027.html

¹² Nabokov Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 1959. Ce roman relate l'obsession malsaine d'un homme adulte, Humbert Humbert, envers une fillette de douze ans, Dolorès « Lolita » Haze.

¹³ *American Beauty* de Sam Mendes (1999) raconte l'histoire d'une famille américaine banale qui va se déchirer lorsque le père, quarantenaire, développe une attirance pour la meilleure amie de sa fille adolescente ; et lorsque la mère fréquente un autre homme que son mari.

¹⁴ Nous faisons ici référence à la chanson *Les Sucettes* de France Gall, écrite par Serge Gainsbourg en 1966. Alors qu'à première vue elle ne semble décrire qu'une scène innocente où une petite fille va acheter des sucettes dans

exemples sont loin d'être des cas isolés ou appartenant à une autre époque ; encore aujourd'hui, des petites filles entrant tout juste en adolescence sont déjà considérées comme des femmes, et l'on vante déjà les mérites de leur corps alors même qu'elles n'ont pas atteint la puberté. L'actrice de quinze ans Millie Bobby Brown, révélée dans la série *Stranger Things*¹⁵ à l'âge de douze ans, fait ainsi partie d'un classement des acteurs et actrices « *qui prouvent que la télé n'a jamais été aussi sexy* » du magazine américain W, en 2017¹⁶. La présence dans ce classement de la jeune actrice, qui avait alors treize ans à cette époque, a créé des remous sur les réseaux sociaux, de nombreux internautes étant scandalisés par cette sexualisation très précoce¹⁷.

Toutes ces données soulèvent des questionnements, d'autant plus lorsque l'on est directement concernée. Est-ce cela, être une femme ? Est-ce cela, la féminité ? Être considérée en permanence comme un objet de désir, être sexualisée à outrance, être envisagée par la norme comme ayant « *le sexe affiché partout sur la figure* » ? Étudiante en cinéma, la question de la femme et ses représentations au cinéma m'est centrale. Et dès lors que l'on étudie le cinéma, il faut prendre en compte cette donnée caractéristique : le cinéma est un reflet de la réalité. Ou plutôt, comme l'a théorisé André Bazin : le cinéma enregistre la réalité et développe des effets de réel afin de pouvoir faire émerger la vérité intime du réel¹⁸. Ainsi, ce que l'on voit sur l'écran est une projection du réel, une représentation peut-être plus pure car plus brute de la réalité. Comment représente-t-on les femmes au cinéma ? Comment le cinéma représente-t-il la féminité ? Afin d'offrir une piste de réponse à ces questions thématiques, nous proposons

un drugstore ; elle décrit implicitement une fellation. La double lecture de cette chanson créa la polémique à sa sortie, notamment parce que France Gall n'avait que 18 ans à l'époque, et paraissait plus jeune que son âge.

¹⁵ Série télévisée de science-fiction diffusée sur Netflix depuis 2016, créée par Matt et Ross Duffer.

¹⁶ Hirschberg Lynn, « *Nicole Kidman, Milo Ventimiglia and 11 More Actors Who Prove that Television Has Never Been Hotter* », W Magazine, 28/06/2017. <https://www.wmagazine.com/gallery/hottest-television-actors-nicole-kidman-milo-ventimiglia/all>

¹⁷ Partonnaud Aymeric, « *"Stranger Things" : les fans oublient-ils que les acteurs sont des enfants ?* », RTL.fr, 09/11/17.

<https://www.rtl.fr/culture/cine-series/stranger-things-les-fans-oublient-ils-que-les-acteurs-sont-des-enfants-7790866130>

¹⁸ Casetti Francesco, Saffi Sophie, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p.44.

d'effectuer une analyse, certes succincte, mais nous espérons la plus précise possible, d'œuvres de deux cinéastes en particulier : Federico Fellini et Xavier Dolan.

À première vue, il peut sembler que rien ne les rapproche : leur époque, leurs choix scénaristiques, leur écriture, leurs mœurs sont éloignés. Et pourtant, il y a tout de même chez les deux une certaine poésie dans l'image¹⁹ et dans les relations entre les personnages, accouplée à une maîtrise folle du détail²⁰. L'on peut y ajouter une utilisation très personnelle de la musique, des thèmes récurrents (le cirque tant aimé de Fellini²¹ peut s'apparenter aux bains de foule des fêtes de Dolan²², un exemple parmi d'autres) ; mais aussi et surtout, et c'est là que s'éveille notre intérêt pour eux dans le cadre de ce mémoire, un traitement des personnages féminins tout à fait intéressant. Car chez Fellini comme chez Dolan, les femmes sont essentielles. Sans elles, il n'y a pas d'histoire, pas de film, pas de création. Ainsi, plutôt que de les comparer, nous voulons ici les mêler, les mettre côte à côte, utiliser leurs différences d'époque comme de style pour arriver à une possible définition de la féminité telle qu'ils la représentent dans leur cinéma. Nous ne nous pencherons pas sur les mœurs et le contexte social à la période de la création des films de ce corpus : car bien qu'il y ait entre Fellini et Dolan un fossé immense tant par les thèmes qu'ils aiment mettre en scène que par les mentalités de l'époque dans lesquelles ils évoluent ; notre but ici est de rester au sein même des œuvres, afin de comprendre et d'analyser leurs personnages féminins et la mise en scène de ces derniers de la manière la plus aboutie possible.

¹⁹ Federico Fellini fait s'envoler son héros Guido comme un ballon de baudruche dans la scène d'ouverture de *Huit et Demi* (1963); Xavier Dolan fait tomber une pluie de marshmallows autour de Nicolas, l'intéressé amoureux de ses personnages principaux, dans *Les Amours imaginaires* (2010) ; pour ne citer que deux exemples parmi tant d'autres.

²⁰ Xavier Dolan est connu pour occuper de nombreux rôles dans la création de ses films : écriture, production, réalisation, costumes, décors, acteur. Fellini, quant à lui, dessinait ses personnages d'abord ; et cherchait ensuite les acteurs et costumes qui se rapprocheraient le plus de sa vision initiale.

²¹ Le cirque traverse toute l'œuvre de Fellini, au littéral comme au figuré.

²² Xavier Dolan a réalisé de belles scènes de fête, notamment dans *Les Amours imaginaires* (2010) ou *Laurence Anyways* (2012).

Notre corpus comporte deux œuvres de chacun de ces réalisateurs. Pour Fellini, nous étudierons *Huit et Demi* et *La Strada*, respectivement réalisés en 1963 et 1954. Le choix de ces films n'est pas anodin, même s'il ne semble pas être le plus approprié à la question de la féminité. En effet, nous aurions pu nous pencher sur *La Dolce Vita*²³ ; dont la scène de la fontaine de Trevi pourrait sans doute se tenir au panthéon des scènes les plus connues du cinéma ; ou encore sur *La Cité des femmes*²⁴, où le large éventail de personnages féminins et féministes semble plus se rapprocher du thème de cette étude. Cependant, les deux films sur lesquels nous nous arrêterons sont très intéressants à étudier, pour la foule de femmes (réelles et imaginées) qui entourent le héros de *Huit et Demi*, Guido ; et pour la particularité de la touchante et singulière Gelsomina de *La Strada*.

Huit et demi relate la traversée du désert de Guido (joué par Marcello Mastroianni), réalisateur quarantenaire en vogue, qui peine à réaliser son prochain film. En repos dans une station thermale, alors que tous autour de lui le pressent de prendre des décisions concernant le tournage qui doit bientôt commencer, il préfère se réfugier dans ses rêves, ses souvenirs et ses fantasmes. Pour ne citer qu'un exemple que nous développerons plus tard dans ce mémoire, retenons la scène fantasmée inoubliable du harem de Guido. Entouré de toutes les femmes de sa vie, de ses nourrices à ses amantes réelles ou rêvées, Guido se fait tantôt câliner, tantôt dirige la maison de son enfance d'une main de maître ; et Fellini soulève ici (même sans le vouloir) tant par les dialogues, les personnages ou la mise en scène, de nombreuses réflexions sur la féminité.

La Strada est un choix plus adéquat à justifier, car il pourrait presque être l'inverse de *Huit et demi*. Là où ce dernier s'étend en fastes et échappées fantastiques, *La Strada* reste simple et poignant de sincérité. Dans une fable picaresque empreinte de néo-réalisme, Fellini relate

²³ Film réalisé en 1959.

²⁴ Film réalisé en 1980.

l'histoire de Gelsomina (Giulietta Masina), jeune fille que l'on nous présente comme simple et naïve ; vendue par sa mère à Zampano, un artiste de cirque itinérant qui lui apprend son métier et qui la traitera avec peu de bienveillance. Tous deux rejoignent un cirque et Gelsomina fait la rencontre du Fou, un funambule musicien et poète qui sera le seul à la considérer autrement que comme une « simplette ». Le personnage de Gelsomina est extrêmement intéressant à étudier, car il va à l'encontre des représentations « classiques » de femmes que l'on peut voir dans le cinéma de Fellini. Aliénée par sa condition, considérée plus comme une enfant que comme une femme, Gelsomina ne semblera en devenir une que lorsque l'attention du Fou se portera sur elle.

Concernant les films de Xavier Dolan sur lesquels nous allons travailler, notre choix s'est porté sur *Laurence Anyways*²⁵ et *Mommy*²⁶. L'intérêt de Dolan pour les personnages féminins et les relations mère-fils s'observe dans chacun de ses films, et c'est précisément ce qui fait de son œuvre un outil de réflexion pertinent pour notre thème.

Dans *Laurence Anyways*, Dolan narre l'histoire de Laurence et Fred, deux trentenaires amoureux dont le couple se déchire lorsque Laurence annonce à sa conjointe qu'il souhaite changer de sexe. Sa transition vers le sexe féminin est révélatrice de ce à quoi doit ressembler une femme (ou pas) pour en être réellement une ; et en fait un excellent sujet d'étude pour ce mémoire.

Le dernier film du corpus est *Mommy*, où l'on suit Die, veuve quarantenaire qui récupère la garde de son fils Steve, adolescent difficile qui est renvoyé de tous les centres spécialisés dans lesquels il a pu être placé. Accompagnés de Kyla, leur voisine d'en face qui se remet difficilement de la mort de son fils, le duo réapprend à vivre ensemble. Ici, deux des personnages principaux sont des mères, et sont presque des opposées : Die est exubérante et

²⁵ Film de 2012.

²⁶ Film de 2014.

Kyla est réservée ; l'une retrouve son fils alors que l'autre l'a perdu. La manière particulière qu'a Dolan de traiter chacune d'entre elles nous semble être une bonne approche pour mettre l'accent sur les personnages des mères, très présents dans tous les films de notre corpus.

Ces œuvres, traversées de part en part par de multiples personnages féminins²⁷ qui occupent parfois les mêmes rôles, les présentent pourtant tous sous des angles différents, faisant de chacune de ces femmes une personne singulière, différente de sa voisine. Leurs différences sous tant d'aspects d'abord narratifs (autant sociaux, qu'intellectuels), mais aussi par leur traitement esthétique, créent une complexité propre à chacune, ce qui en font des sujets d'étude pertinents pour le sujet que nous avons choisi.

À travers l'étude de la féminité chez Fellini et Dolan, nous essayons de comprendre comment, esthétiquement, ils la représentent au cinéma, pour pouvoir par la suite ouvrir la réflexion sur d'autres œuvres cinématographiques et ainsi élargir l'étude sur d'autres genres, d'autres réalisateurs, d'autres contextes culturels ; afin d'appréhender ce thème d'une manière plus globale.

L'origine de la réflexion se base, dans un premier temps, sur une définition de la féminité qui est la suivante : « *caractéristiques différentielles admises de la femme, liées biologiquement au sexe pour une part mais, pour une plus grande part conditionnées par l'influence du milieu sociopolitique et religieux* »²⁸. L'on peut y ajouter aussi une définition plus large, où ce terme regroupe l'« *ensemble des caractères spécifiques – ou considérés comme tels – de la femme.* » ; et il est bon de noter que ses antonymes sont « *masculinité, virilité* ». Ce mot est également considéré comme péjoratif lorsqu'on l'utilise pour parler d'une personne de sexe

²⁷ Un trombinoscope des personnages que nous allons étudier se trouve en annexe.

²⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « *Féminité* »
<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/féminité>

masculin²⁹. Un des objectifs de ce mémoire sera ainsi de voir dans quelle mesure cette définition est avérée dans les représentations de la féminité dans notre corpus.

À partir de cette définition découlent plusieurs interrogations. Quels sont les « caractères spécifiques » de la femme et comment le cinéma permet-il de rendre compte de ces derniers ? Plus largement, comment aborde-t-on les personnages féminins au cinéma ? Et plus spécifiquement : qu'est-ce que la féminité dans le cinéma de Federico Fellini et Xavier Dolan ? Comment ces cinéastes caractérisent-ils la féminité dans leurs œuvres ? Comment, esthétiquement, traduisent-ils et installent-ils la féminité (et donc, les « caractères spécifiques ») de leurs personnages ? Dans quelle mesure ces figures féminines permettent-elles de rendre compte de ce qu'est la féminité ? Enfin, comment le cinéma rend-il compte ou crée-t-il une idée de la féminité ?

Pour répondre à ces problématiques, nous nous intéresserons tout particulièrement aux thèmes suivants : la sexualisation du corps féminin ; les « attributs » féminins naturels et artificiels ainsi que leur impact sur les personnages féminins en question ; la féminité comme validation par et pour la société ; les archétypes féminins et la négation de ceux-ci : c'est-à-dire les rôles « traditionnels » que l'on attribue aux femmes et la manière de les représenter (une mère, une épouse, une amante...). Ces thèmes nous permettent alors de nous focaliser sur les aspects les plus attribués aux femmes que l'on retrouve dans le cinéma de manière générale (et plus particulièrement dans les films de notre corpus), sur lesquels nous fonderons les bases de notre analyse.

Cette dernière se voudra donc globalement esthétique et narrative. Nous chercherons, au sein de ce corpus, à voir comment (par les échelles de plans, les costumes, les lumières, le

²⁹ *ibid.*

scénario) les personnages féminins de ces films sont mis en scène, présentés, introduits, traités. Mais il nous faudra également avoir une approche sociologique, et parfois philosophique : la féminité est un sujet touchant à de nombreux champs qui permettent, en se complétant les uns et les autres, de l’appréhender de manière plus globale et plus juste, en comptant tous ses tenants et aboutissants.

Notre approche sera également abordée sous le prisme des études de genre³⁰. Malgré le faible développement de ces études en France pendant de nombreuses années³¹, surtout dans le domaine du cinéma ; quelques études jouent un rôle primordial dans l’écriture de ce mémoire.

Le but de ce mémoire est aussi d’inciter à la réflexion, car le fruit de ces recherches ne sera pas une simple réponse immuable mais très certainement une multitude de constatations en mouvement permanent.

En partant des archétypes féminins que l’on peut retrouver dans notre corpus, trois grandes idées des rôles que jouent les personnages féminins dans ces œuvres en ont découlé.

Tout d’abord, nous allons traiter les personnages féminins sous le prisme du fantasme. Dans cette première partie, nous aborderons le rôle décisif du regard porté sur les personnages féminins ; puis nous continuerons sur le traitement apporté aux attributs féminins ; pour enfin terminer sur une étude des corps des femmes fantasmées.

Ensuite, nous étudierons dans une deuxième partie la sacralité de la figure féminine dans notre corpus, en commençant par le rôle d’apprentissage qu’elle possède auprès des personnages masculins ; puis nous développerons une analyse de la femme en tant que créatrice ; et finalement nous verrons en quoi certains personnages féminins de notre corpus sont synonymes de pureté.

³⁰ Champ de recherches pluridisciplinaire développé à partir des années 1970 ; qui se concentre sur les études des rapports sociaux entre les sexes.

³¹ C’est ce que Geneviève Sellier observe dans son article « *Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises* », *Diogène* n° 225, 2009, p. 126-138.

Enfin, une troisième partie nous amènera à analyser ce statut particulier de la femme comme étant « autre » dans ce corpus. Premièrement, nous aborderons la question de l'âge ; puis de la société ; et nous terminerons avec un questionnement sur la nature de la femme qui n'est pas homme.

I – Le fantasme

Walter Benjamin écrivait que le cinéma révèle un « *inconscient visuel* » qui permet de regarder autrement la réalité, en la voyant plus riche³² ; or la conséquence de cette révélation est que nous considérons notre réel comme étant plus fade. La réalité au cinéma est déformée, le monde qu'est le nôtre y devient le théâtre d'une société améliorée aux multiples visages, se pliant au bon vouloir des acteurs de sa création. Art des masses, art du divertissement, le cinéma présente alors aux yeux populaires un univers faisant évoluer des normes différentes de notre quotidien : sublimé, il est aussi peuplé de créatures merveilleuses n'évoluant qu'en son sein. Ainsi, le grand écran crée sa propre existence d'illusions parallèle à la vie réelle, désirée de tous, mais inaccessible au plus grand nombre. Geneviève Sellier l'observera aussi :

« (...) le cinéma de fiction est moins un reflet de la réalité sociale qu'une fabrique des normes sexuées et des mécanismes de domination qui les sous-tendent. »³³

Cette déformation de la réalité devient une norme ; et c'est dans ce système que des acteurs et actrices durant l'âge d'or du cinéma Hollywoodien (années 30 à 50), sont élevés au rang de stars, car devenus un idéal, une image construite pour susciter le désir du public. Représentant cette existence utopique, créées pour le seul regard de l'audience : c'est ce qui fera d'actrices comme Marilyn Monroe ou, un peu plus tard en France Brigitte Bardot, les icônes qu'elles sont aujourd'hui. Une autre élue de ce statut d'icône est Rita Hayworth. Dans les années 40 aux États-Unis, l'actrice accède au statut de star adoubée par les G.I. avec *La Reine de Broadway* (Charles Vidor, 1944), mais devient une véritable étoile grâce à son rôle

³² Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 1936 (traduction de 2012).

³³ *op. cit.*

dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946), ce qui lui vaudra la renommée internationale et une image de femme fatale qui lui collera à la peau pour le reste de sa carrière et de sa vie privée. Aux yeux de tous, il n'y eut plus de Rita, mais seulement Gilda, ce dont elle souffrit : « *Les hommes s'endorment avec Gilda et se réveillent avec moi* », dira-t-elle³⁴. Le cas de Rita Hayworth n'est qu'un exemple parmi tant d'autres créations par le cinéma de femmes merveilleuses, d'icônes désirables, qui existent en tant que corps plutôt qu'en tant que personne (Marilyn Monroe était connue pour son physique, moins pour sa sensibilité poétique³⁵).

Alors, si le cinéma peut façonner sa propre réalité, il peut tout y faire. Depuis ses débuts, le septième art a construit une image de la femme comme étant un objet de désir, généralement soumis à une domination masculine. En atteste le tout premier baiser filmé de l'histoire du cinéma, (*The Kiss* de William Heise en 1896) qui est un baiser forcé, appelant au supposé érotisme qu'aurait la domination de l'homme sur la femme. Par ailleurs, le test de Bechdel, créé par Alison Bechdel et Liz Wallace en 1985³⁶, démontre bien³⁷ que dans une grande majorité de films les femmes parlent peu d'autres sujets que les personnages masculins, qu'elles ne sont parfois même pas nommées, ou en sous-nombre. Les actrices du septième art ont en effet eu l'habitude de peindre des intérêts amoureux ou des faire-valoir du personnage principal masculin, et leur corps était plus mis en valeur que leur intellect.

Ainsi, le cinéma a un lourd passé d'objectivation sexuelle. Paradoxalement, c'est ce qui va déterminer leur féminité aux yeux des spectateurs (même femmes) : encore aujourd'hui, des actrices sont critiquées ou moquées pour avoir un physique ne correspondant pas assez aux

³⁴ Kirkitadze Nicolas, « *Rita Hayworth, par-delà le mythe* », Agoravox.fr, 19/10/18 <https://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/rita-hayworth-par-dela-le-mythe-208764>

³⁵ Monroe Marilyn, *Fragments*, Paris, éditions du Seuil, 2010.

³⁶ Tiré d'une page (« *The Rule* ») de la bande dessinée d'Alison Bechdel (*Lesbiennes à suivre (Dykes to watch out for)* Ithaca, Firebrand Books, 1986) ; le test repose sur trois critères : y a-t-il des personnages féminins nommés ? Ces femmes parlent-elles entre elles pendant plus de cinq minutes ? Dans leurs conversations, parlent-elles d'autre chose que d'un personnage masculin ?

³⁷ Ce test présente tout de même des limites, il est à prendre en considération comme étant un test empirique : certains films ne passent pas le test alors qu'ils présentent des personnages de femmes largement mises en avant et individualisées ; ou encore certains films vont passer le test alors que les idées qu'ils véhiculent restent très sexistes.

attentes des spectateurs, telle Daisy Ridley³⁸, héroïne de la troisième trilogie *Star Wars*³⁹. Le cinéma crée une réalité à laquelle les spectateurs vont se rattacher, et qui va façonner leur manière de voir le monde qui les entoure (entre autres choses, telles que la publicité comme cela a déjà été évoqué). A travers les films de notre corpus, nous allons essayer de déterminer les manières de mettre en place ce fantasme autour des personnages féminins ; de voir ce que cela induit de façon plus large ; et comment, aux yeux de tous, une femme sera féminine dès lors qu'elle et son corps sont présentés en tant qu'objets de désir. La problématique que ces thèmes soulèvent, et à laquelle nous allons tenter de répondre dans un premier temps, est la suivante : la féminité serait-elle un attribut extérieur ?

³⁸ Wackoner Mackenzie, « *Daisy Ridley Joins the Anti-Body Shaming Movement With a Powerful New Instagram Response* », Vogue.com, 10/03/16

<https://www.vogue.com/article/daisy-ridley-instagram-body-shaming-response>

³⁹ Univers créé par George Lucas en 1977, films de cette nouvelle trilogie réalisés par J.J. Abrams et Rian Johnson.

A – Jeux de regards

Dans les films de notre corpus, il semble que l'affirmation de la féminité chez une femme doive passer par un regard extérieur ; le désir qu'une femme suscite chez les autres est ce qui déterminera sa féminité. Ce désir passe par le regard que portent les autres personnages, généralement masculins, sur ces femmes.

1 – Les amantes

Il nous faut entamer cette étude par l'analyse de personnages féminins qui traversent le cinéma de part en part depuis ses débuts : les amantes. Femmes aux physiques souvent ravageurs, personnifications du péché de la luxure, maîtresses d'une nuit ou d'une vie ; elles sont également très présentes dans notre corpus. Représentant l'interdit car elles ne sont pas les femmes « officielles », elles sont généralement cachées ou peu estimées par les hommes qu'elles fréquentent. Comment sont-elles mises en scène ?

Dans *La Strada*, Zampano présente Gelsomina comme étant sa femme. Cependant, il n'hésite pas à séduire et aller passer la nuit avec d'autres femmes, au nez de Gelsomina. Une scène à retenir est celle du restaurant, où Gelsomina et Zampano mangent après avoir présenté leur spectacle avec succès. Après le repas, et au bout de quelques verres, le regard du forain est attiré par une femme rousse près du bar, qui parle et rit très fort (fig.1, 0:17:40).



Figure 1 - *La Strada* - Zampano (Anthony Quinn) accompagné de Gelsomina (Giulietta Masina) invite La Rossa (Yami Kamadeva) à leur table.

Après l'avoir hélée - nous ne saurons d'ailleurs jamais son nom, car elle est seulement nommée d'après sa couleur de cheveux : La Rossa (la rouquine) ; Zampano lui offre à boire et entreprend de la séduire. Alors que notre regard est attiré en premier lieu par le serveur que Zampano vient d'appeler et à qui il tend sa carafe vide, nous sommes vite interpellés par le rire de La Rossa, qui se situe au centre du plan. Un contre-champ sur Zampano qui la remarque nous l'introduit alors entièrement, par un champ en plan moyen où la femme débat sur la qualité des tissus que semble vendre l'homme à la valise. Elle parle fort, rit fort, et tout dans son costume et son maquillage nous interpelle : sa chemise à pois est ouverte sur un décolleté mettant en valeur sa poitrine, elle a soigné sa coiffure, ses lèvres sont peintes et ses yeux entourés de noir. Elle attire l'attention et se positionne donc comme étant l'opposé de Gelsomina. Alors qu'elle vient s'asseoir à la table de Zampano et Gelsomina, Fellini a construit ses plans de sorte à ce que Gelsomina soit toujours seule dans le cadre, tandis qu'en contre-champ Zampano et La Rossa restent unis dans le même espace ; prédisant ainsi la nuit que passeront les deux ensemble, et la solitude de Gelsomina qui attendra Zampano sur le trottoir

jusqu'au lever du jour. Ainsi, La Rossa est mise en valeur dans la mise en scène même, et son statut d'amante d'une nuit de Zampano est souligné par sa place dans les plans, ses vêtements, son maquillage et son comportement. Cependant, ses répliques ou la manière dont le rustre Zampano la traite (en lui attrapant les fesses ou la poussant pour qu'elle monte sur sa moto) ne font que renforcer l'idée qu'elle n'est qu'un corps avant d'être un personnage.

Dans *Laurence Anyways*, Laurence et Fred sont séparés depuis quelques années. Fred a un mari et un enfant ; et Laurence qui assume pleinement son identité de femme habite non loin de chez elle. Elle fréquente une femme, Charlotte, qu'elle ne considère pas réellement comme sa compagne : pour elle, il n'y a que Fred, qu'elle appelle la « *femme A-Z* » (1:28:00).

Laurence : *Vous voulez pas que je vous parle des correspondances non-envoyées ? À la femme A-Z ?*

Journaliste : *Avez-vous l'impression, en l'appelant comme ça, de la prototyper ?*

Laurence : *Non. Je dis A-Z parce que c'est la première et la dernière.*

Ces phrases sont prononcées avant même que le personnage de Charlotte n'apparaisse, ce qui diminue déjà sa valeur à nos yeux : on comprend qu'elle ne sera qu'une passade, une compagnie, puisque Fred est la « *première et la dernière* ». Elle nous est introduite par petites touches seulement, avant que l'on ne voie son visage (fig.2, 1:30:32).

Alors que Fred sort faire des courses avec son fils, Charlotte l'observe depuis sa voiture, puis la suit au supermarché. Elle va même jusqu'à frôler Fred, comme une manière pour elle de toucher ce qu'elle n'atteindra jamais : être l'amour de la vie de Laurence. Les amis de Laurence l'appellent même Charlène devant elle sans qu'elle n'ose les reprendre ou que son amante ne le remarque ; et cette dernière ne semble d'ailleurs jamais lui prêter grande attention,

elle est constamment effacée. Charlotte sortira de la vie de Laurence sans qu'elle, ni le spectateur, ne la remarque : la porte sera déjà claquée lorsque Laurence enlèvera ses écouteurs pour lui parler.



Figure 2 - Laurence Anyways - Charlotte (Magalie Lépine-Blondeau) espionne Fred, l'ancienne compagne de Laurence, devant chez elle; et la suit dans un supermarché.



Figure 3 – *Huit et demi* – Première apparition de l'amante de Pace (Annie Gorassini), accompagnée de ce dernier, en blanc (Guido Alberti)

Dans *Huit et Demi*, tous les hommes gravitant autour de Guido, le personnage principal, semblent avoir des amantes. D'abord, son producteur Pace, homme puissant devant lequel Guido s'agenouille, se déplace toujours accompagné de la même jeune femme blonde dont on comprend vite le statut. Sa première apparition (fig.3, 0:28:43) est marquée par sa position dans le plan : lors de la descente des escaliers, elle en occupe le centre et enlève le héros du film de notre champ de vision. Sa démarche est exagérément chaloupée ; et elle se tient en retrait du groupe des trois hommes, ce qui accentue d'autant plus sa mise en valeur. Elle ne nous est pas présentée ; pourtant sa position centrale dans le plan et le gros plan sur elle lorsqu'elle prend la parole attire notre œil sur elle. Également, ses vêtements dénotent de ceux des autres femmes vues à l'image jusqu'à présent : en pantalon et le ventre à l'air, elle semble ne pas appartenir à ce monde où toutes sont en robes ou jupes, très habillées. Tout laisse à penser que son personnage a de l'importance, mais paradoxalement, à chacune de ses rares prises de paroles, elle est directement rabrouée par Pace qui lui ordonne de se taire. Mise au centre de l'attention en permanence mais diminuée dès qu'elle cherche à s'exprimer ; on comprend vite que cette jeune fille (dont on ne connaîtra jamais le nom) est l'amante de Pace qui, peut-être par honte et

certainement par manque de considération à son égard, lui rappelle sans cesse qu'elle n'est pas la femme qui est supposée occuper la place légitime à ses côtés, donc avoir droit à la parole.

Puis encore, un ami de Guido présent par hasard dans la même station thermale que lui, Mario Mezzabotta, va lui présenter sa fiancée Gloria, sa fiancée « illégitime » car le divorce d'avec sa femme n'est pas encore finalisé. Mario semble avoir du mal avec la différence d'âge entre lui et Gloria, et même si c'est une chose qui nous est peu montrée à travers la mise en scène, cela se comprend à travers ses propres répliques dans lesquelles il ne peut s'empêcher de s'en justifier auprès de Guido (0:34:22).

Mario : Bien sûr, tu crois que je suis complètement gâteux... J'ai trente ans de plus qu'elle ! Je suis un idiot, tout ce que tu veux... Tu sais, je ne me fais aucune illusion ! C'est peut-être mon argent qui l'intéresse, d'accord.



Figure 4 – Huit et demi –Gloria (Barbara Steele) et Mario (Mario Pisu) dansent.

Un exemple en mise en scène serait le moment où Gloria et lui dansent, lors d'un dîner. Mario, mené par sa fiancée, a du mal à garder le rythme et est couvert de sueur alors qu'elle-même semble avoir moins de difficultés à effectuer cet exercice (fig. 4, 0:30:18) ; figurant ainsi le décalage présent entre les deux.

Mais le personnage d'amante le plus récurrent est celui de Carla, la maîtresse de Guido. Cette dernière vient le rejoindre dans la station thermale où il se repose, et lui l'attend à la gare (0:13:21). Il a d'abord l'impression qu'elle n'est finalement pas venue, car il ne la voit pas parmi les personnes qui descendent du train. Soulagé, il est en direction de la sortie de la gare lorsque le sifflet du train et la voix criarde de Carla l'interpellent. Dans un premier temps, il nous est difficile de deviner qu'elle est son amante : il ne mentionne pas son existence avant cette scène, et l'on ne connaît pas encore son prénom. Elle pourrait très bien être sa femme Luisa, dont Mario lui a demandé des nouvelles, mais que nous n'avons pas encore vue ; cependant, quelques gestes et quelques phrases nous font vite comprendre que ce n'est pas le cas. Mais c'est la construction du plan lors des retrouvailles entre Guido et Carla qui va nous intéresser ici. Lorsque le train est arrivé en gare, d'autres passagers en sont descendus : un ecclésiastique puis une dame avec un enfant ; passagers que Guido a vus. Ce n'est que lorsque le train repart dans la direction par laquelle il est arrivé que Carla apparaît, sur l'autre quai. Alors que Guido va pour la rejoindre, il croise les autres passagers qui se dirigent vers la sortie de la gare, à sa droite. Ce plan est très intéressant dans la mesure où le simple placement des personnages nous donne des indices sur la culpabilité qui habite le personnage de Guido à avoir une maîtresse (fig. 5, 0:14:31).



Figure 5 - *Huit et demi* - Sur le quai de la gare, Guido, à droite (Marcello Mastroianni) rejoint Carla, au centre

Tout d'abord, la séquence se joue dans une gare. Considéré communément comme un endroit symbolique au cinéma où les personnages choisissent une direction à prendre (au sens littéral comme au sens figuré) ; il semble ici que l'on donne à Guido la possibilité de changer d'avis et de se diriger vers la sortie plutôt que d'accueillir Carla. Sa culpabilité serait d'autant plus renforcée que Carla se situe entre lui et l'ecclésiastique, symbole de son mariage, qui s'apprête à sortir de la gare et que Guido devrait moralement suivre. Juste après lui, ce sont la dame et l'enfant qui prennent le même chemin, possibles métaphores d'une vie de famille à laquelle le réalisateur renonce en choisissant Carla. Ainsi, même si Guido fait quand même le choix de garder sa maîtresse, toute la construction de ce plan le met en garde sur ce qu'il risque de perdre, et nous informe sur son état d'esprit. De plus, une fois encore, l'amante est mise en évidence par sa présence centrale dans l'image, et au son par ses babillages incessants. Malgré sa décision, Guido s'avèrera cependant ne pas être très préoccupé par Carla, seulement présente pour lui faire passer du bon temps. Dépeinte comme une demoiselle bavarde et peu instruite (elle lit des *Mickey* et ne semble pas avoir de sujets de conversations autres que ses rêves, la nourriture ou les vêtements), qualifiée de « *jolie poulette dodue* » par Guido qui ne l'écoute pas lorsqu'elle parle, Carla sera finalement peu prise en considération par Guido, peut-être car elle n'a pas réussi à séduire son intellect.

Ainsi, dans les films de notre corpus, les personnages d'amante sont très présents, souvent mis en avant dans la mise en scène par la place qu'elles y occupent ; mais toujours rabaissées par les personnages desquels elles sont les maîtresses, renforçant leur statut particulier de femmes-corps plutôt que femmes-esprits.

2 – La mise en scène du fantasme

Le choix de ces films dans notre corpus est aussi motivé par la récurrence de scènes fantasmées, trop oniriques pour être réelles et qui tranchent avec une œuvre où nous est globalement donnée une impression de réalisme. Ces scènes fantasmées font le plus souvent irruption dans la réalité narrative sans signe avant-coureur, comme par exemple la scène du harem de Guido dans *Huit et demi*. Elles peuvent aussi être un montage alterné de moments qui semblent fantasmés et d'autres qui paraissent plus réels, comme la scène de fête à laquelle Fred assiste dans *Laurence Anyways*. Ces deux exemples que nous allons étudier présentent des similitudes narratives, et sont toutes deux des mises en scènes mettant en valeur des corps féminins le plus souvent objectifiés.

Dans *Laurence Anyways*, Fred vit depuis plusieurs mois une dépression : suite à l'annonce du désir de Laurence de changer de sexe, Fred décide de tout faire pour l'aider, mais se rend vite compte qu'elle est enceinte. Réalisant qu'elle ne pourra porter ce bébé alors que Laurence est dans son processus de transition qui s'avère éprouvant, elle avorte et tombe en dépression. En sortant d'un entretien d'embauche non fructueux, Fred croise une connaissance qui l'invite à une soirée, pour laquelle la jeune femme ne montre pas d'intérêt. Mais suite à une dispute avec Laurence, elle décide finalement d'y aller.

La séquence s'ouvre sur un plan en contre-plongée d'un grand lustre ouvragé, centre du plan autour duquel la caméra tourne. Une musique de fond démarre alors, *Fade to Grey* du groupe Visage, et le reste de la séquence prendra des allures de clip. S'y succèdent des plans zoomés sur des personnages costumés et maquillés comme pour figurer dans un magazine de mode, cheveux dans le vent compris (voir fig. 6, 1:20:30) ; et des plans où Fred, point de rencontre de tous les regards, semble voler au-dessus de tous, déploie sa cape en guise d'ailes, tournoie immobile et victorieuse au milieu de son public qui s'écarte sur son passage. Objet de

tous les regards, elle se met en scène elle-même, dans une robe au dos échancré accompagnée d'une coiffure qui élève ses cheveux flamboyants au-dessus de sa tête, comme pour figurer le phénix qui renaît de ses cendres (fig. 7, 1:21:00).



Figure 6 - *Laurence Anyways* - Tous les regards se tournent vers Fred lors de son arrivée à la soirée.

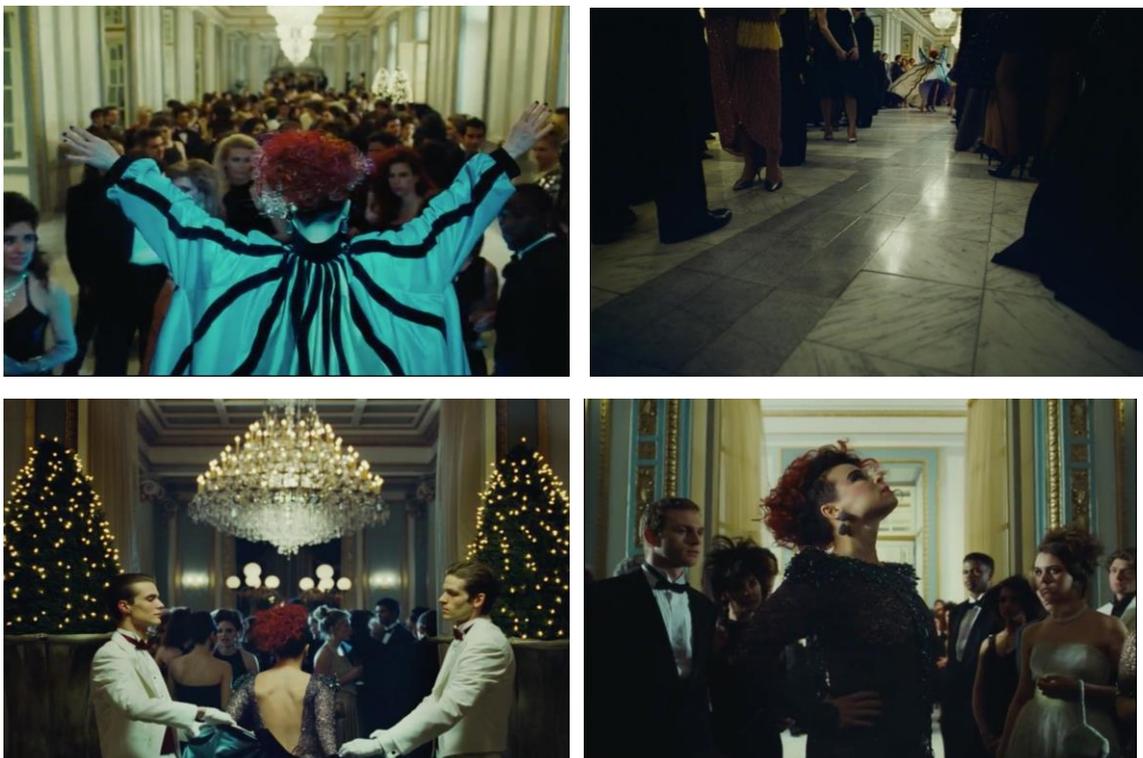


Figure 7 - *Laurence Anyways* - Fred (Suzanne Clément) fait son entrée à la soirée.

Et c'est en effet l'impact qu'aura cette soirée pour Fred : réussissant à se libérer le temps de la fête du poids de ses problèmes, elle y rencontrera un homme qui prendra peu à peu la place de Laurence dans sa vie, et avec lequel elle se mariera. Son entrée dans la soirée, trop stylisée pour être réelle, peut être considérée comme une projection de sa volonté de redevenir femme : de son avortement à cette fête, la dépression avait pris le dessus sur sa vie et elle ne semblait plus être la même qu'avant. Au début du film, elle est joyeuse, un poil excentrique, et prend soin d'elle ; et durant sa période de dépression, elle n'est plus que l'ombre d'elle-même. Avoir la capacité de porter un enfant et de le mettre au monde est une caractéristique spécifiquement féminine, et le non-accomplissement de cette dernière semble avoir retiré à Fred sa capacité à se sentir femme ; surtout qu'en face Laurence le devient (physiquement) de plus en plus. Se placer, mentalement, comme étant au centre de tous les regards, de tous les désirs, permettrait alors à Fred de redevenir celle qu'elle n'était plus.

Huit et demi est un film naviguant entre les souvenirs, les rêves, les fantasmes et la réalité de Guido. La frontière entre chacun de ces moments est parfois floue : le rêve commence à apparaître dans la réalité (lorsque Guido dort près de Carla dans sa chambre d'hôtel, sa mère décédée est soudainement là à agiter un chiffon dans le vide, geste qui introduit le rêve de Guido où on la retrouve nettoyant les vitres autour de la tombe de son père, 0:20:57) ; le fantasme efface tout signe extérieur de vie pour ne laisser que Guido qui contemple le spectacle. C'est notamment le cas pour la séquence sur laquelle nous allons nous pencher. Alors que Guido a été rejoint par sa femme Luisa et son amie Rossella à la station thermale, tous trois profitent d'une terrasse au soleil pour prendre un café (1:29:57). C'est alors qu'arrive au même endroit Carla, la maîtresse de Guido. Bien que ce dernier tente de l'ignorer, Luisa la reconnaît et l'insulte dans sa barbe. C'est alors que, soudainement, la terrasse est entièrement vide ; Carla se met à chanter et est rejointe par Luisa qui la félicite pour sa jolie voix et ses beaux vêtements

(voir fig. 8, 1:33:32). Les deux femmes se font des compliments et se mettent à danser ensemble, tandis que Guido, désormais seul à table, les observe en souriant.



Figure 8 - *Huit et demi* - Carla (Sandra Milo) et Luisa (Anouk Aimée), respectivement maîtresse et femme de Guido (Marcello Mastroianni) s'entendent tout à coup à merveille, sous l'oeil approbateur de ce dernier.

Une transition en fondu fait tout à coup apparaître un chaudron où bout de l'eau et autour duquel Luisa s'affaire. Elle porte désormais un foulard sur la tête et une robe simple. La caméra la suit alors qu'elle s'écrie « *Le voilà !* » pour dévoiler le lieu où elle se trouve, la maison d'enfance de Guido, où toutes les femmes que Guido a croisées dans sa vie attendent impatiemment le retour de ce dernier. Il arrive par la porte d'entrée, couvert de neige, les bras remplis de cadeaux, qu'il offre aux différentes femmes qui peuplent la maison et qui le remercient chaudement. Les plans se succèdent, fluides, le cadre voguant de femme, en femme, à Guido ; entrecoupés de moments où Luisa s'occupe de dresser la table pour le dîner ou de rappeler à l'ordre certaines des habitantes qui se plaignent.

Pendant ce temps, toutes s'occupent de Guido (fig. 9) : elles lui donnent son bain, l'enroulent dans un drap propre, virevoltent autour de lui comme des abeilles autour d'un sucre. C'est alors que Jacqueline, une des habitantes ancienne danseuse de music-hall jugée trop vieille par Guido

pour rester au rez-de-chaussée, refuse de monter à l'étage rejoindre les autres femmes qui ont subi le même sort.



Figure 9 - *Huit et demi* - Dans la maison de son enfance, Guido est choyé par les femmes de sa vie.

En se rebellant, elle sème le doute parmi les autres, qui commencent à se retourner contre Guido. Replié contre un mur, il saisit un fouet et réussit à les dompter. La malheureuse Jacqueline effectue un dernier numéro laborieux où elle perd des plumes de son costume et des bijoux, et se résout à monter à l'étage. Ces incidents passés, les habitantes restantes et Guido se retrouvent autour de la table pour partager un dîner. Mais bientôt, Luisa se lève et continue de tenir la maison propre et en ordre, signifiant le retour à la réalité.



Figure 10 - *Huit et demi* - Guido entre dans son bain, toutes s'affairant autour de lui dans la bonne humeur.

L'esthétique de cette séquence est très intéressante dans la mesure où tout est organisé autour de Guido. Il se situe au centre de tous les plans (fig. 10), de toutes les discussions. Plusieurs fois, certaines des femmes présentes s'adressent directement à la caméra pour vanter les qualités de Guido, ou pour lui parler : preuve que le Guido de la réalité observe cette rêverie tout en y participant. Le moment du fouet semble reproduire un numéro de cirque où Guido serait le dresseur et les femmes les félins à dompter (certaines d'entre elles montreront même les dents), réduisant ainsi leur condition à celle d'animaux à rabrouer dès qu'elles se rebellent. Même si toutes se croisent et se bousculent en un joyeux capharnaüm, cela n'empêche pas le cadre de se poser sur leurs corps à de maintes reprises, signifiant ainsi la considération que Guido peut avoir pour elles. Elles sont des enveloppes jolies à regarder, des voix suaves ou des distributrices de compliments à tout-va. Lorsqu'il demande à une de ses femmes fantasmées rencontrées la plus récemment son nom, celle-ci lui répond que cela n'a pas d'importance et qu'elle est heureuse ; renforçant l'impression que leur seul but est de rester belles, jeunes (sinon elles seront évincées, comme Jacqueline) et de s'occuper de Guido pour être digne de rester à ses côtés.

La mise en scène du fantasme serait alors un moyen d'asseoir la féminité des femmes à travers le regard et l'attention portés sur leur corps. Dans un espace-temps où tout est possible puisqu'il est le fruit de l'imagination, tous se plient aux volontés du rêveur ; Fred a besoin d'être au centre des attentions et des désirs pour se retrouver, et Guido a besoin que toutes les femmes de sa vie le choient et lui portent tout leur intérêt dans cette échappée qu'il se crée, pour réussir à avancer dans une réalité dans laquelle il stagne.

3 – Devenir femme par le regard

Il semble alors que pour devenir femme ou le rester, l'approbation des regards extérieurs est nécessaire. C'est de manière générale le regard masculin porté sur la femme en question qui lui permettra de se considérer elle-même comme une femme, comme le prouve l'exemple de Fred dans *Laurence Anyways* exposé précédemment.

Nous allons rester dans ce film pour étayer notre propos. Tout au long du film, Laurence est en interview avec une journaliste chargée de dresser son profil en vue de la publication de son nouveau livre. Alors que l'interview touche à sa fin, et que Laurence lui reproche de ne pas l'avoir regardée une seule fois dans les yeux, la journaliste lui demande (2:20:05):

Journaliste : *Ça vous importe les regards ?*

Laurence : *Et vous ? Vous avez besoin d'air pour respirer, non ?*

Suite à cet échange, un souvenir de l'emménagement de Laurence dans son nouvel appartement nous est relaté. Après son installation, Laurence profite de son balcon. À cet instant, un adolescent sort sur le balcon de son propre appartement, à l'étage au-dessus (fig. 11, 2:21:30).



Figure 11 - *Laurence Anyways* - Sur le balcon de l'étage du dessus, un adolescent (Antoine-Olivier Pilon) drague Laurence (Melvil Poupaud).

L'adolescent l'interpelle, mais avant d'avoir pu engager la conversation, son téléphone sonne. Avant de rentrer chez lui afin d'y répondre, il mime une douleur au cœur, comme une flèche que Cupidon lui aurait envoyé, qui se transforme en baiser qu'il lui envoie. Laurence, surprise, sourit puis se met à rire. Dans tous les souvenirs que relate Laurence à la journaliste et qui forment le corps du film, la transition de Laurence d'homme en femme n'est pas bien perçue par les gens autour d'elle, hommes comme femmes. Ainsi, cet adolescent qui ne voit qu'une femme devant lui et qu'il trouve désirable, représente l'accomplissement de Laurence à ce qu'elle soit enfin reconnue par les autres comme étant une femme. Suite à cet épisode, la journaliste qui était au début gênée par la transidentité de son interlocutrice, lui dira finalement qu'elle est belle ; ce que Laurence prend comme une nouvelle victoire.

La Strada met en scène une femme qui est, tout au long du film, associée à l'enfance : entourée d'enfants en permanence, nageant dans des vêtements trop grands pour elle ; Gelsomina se comporte parfois comme un enfant aussi. Son visage très expressif trahit toutes ses émotions, elle est incapable de mentir, et croit tout ce qu'on lui raconte. Zampano, son compagnon malgré elle, la traite avec autant d'indifférence que si elle était un animal. Comme il le dit si bien à sa mère au début du film, qui s'inquiète car Gelsomina ne sait rien faire : « *Bien sûr, je pourrais même apprendre des tours à un chien !* » (0:04:03). Décidant qu'elle serait mieux sans Zampano, elle s'enfuit et fait la rencontre du Fou, un funambule en spectacle dans une ville avoisinante. Après l'avoir récupérée contre son gré, Zampano emmène Gelsomina au cirque où ils ont été embauchés, et où Le Fou travaille aussi. Voyant en elle autre chose qu'une enfant, Le Fou prend Gelsomina sous son aile et lui apprend des tours, ce qui agacera Zampano. Les deux hommes se connaissent déjà et ne s'entendent pas, pour une raison qui nous est inconnue. Le Fou, taquin, ne cesse de s'en prendre à Zampano à coup de répliques bien senties, auxquelles Zampano réagit par la violence. De plus, voir que Gelsomina et Le Fou sont complices énerve encore plus Zampano.

Il aura fallu qu'un autre homme s'intéresse à Gelsomina pour qu'il se rende compte de sa valeur, bien qu'il ne lui avouera jamais et mettra du temps à s'en rendre compte lui-même. C'est un constat que l'on retrouve dans la mise en scène. Là où Gelsomina était assimilée à l'enfance au début du film (car toujours entourée d'enfants), sa rencontre avec Le Fou a l'effet d'une épiphanie pour elle, et elle glisse peu à peu vers le monde des adultes (fig. 12, 0:11:07 ; 00:13:56 ; 0:40:22 ; 1:02:50), la faisant par la même occasion devenir femme aux yeux de Zampano.



Figure 12 - *La Strada* – D'enfant à adulte, suite à sa rencontre avec Le Fou (Richard Baseheart), Gelsomina devient femme.

Les films de notre corpus nous donnent ainsi à voir des femmes qui, seulement parce qu'elles sont regardées et désirées, sont considérées comme femmes. Au-delà de leur personne, elles sont avant tout un corps soumis au désir masculin, désir qui définira leur statut, et qui peut se traduire par la mise en scène ou par les dialogues. D'abord, les personnages d'amantes voient ainsi leur corps mis en valeur, mais représentant l'illégitimité, sont réduites à un statut de femme-corps. Dans notre corpus, les séquences fantasmées sont très présentes, là encore, le corps désiré seul joue le rôle de facteur de féminité. Enfin, le regard masculin porté sur les femmes est ce qui va acter sa condition de femme, comme une validation nécessaire pour que la femme puisse être réellement considérée comme en étant une alors que ce n'était pas le cas auparavant ; et à travers cela, on réduit les personnages féminins à une position passive alors que le personnage masculin agit.

B – Les attributs

En continuant sur notre supposition principale que la féminité serait une donnée corporelle ; nous allons tenter de voir comment elle est accentuée par des attributs qui vont venir renforcer l'idée qui peut nous être donnée de cette féminité.

1. L'amour du précieux

Il semble dans notre corpus que les femmes que nous rencontrons sont caractérisées par leurs accessoires, leurs objets fétiches, qui traduiront leur nature « typiquement » féminine.

Dans *Mommy*, le personnage de Die est ici très intéressant à étudier sous cet angle. Die est toujours associée à une idée de la féminité très « genrée », où les paillettes, le rose, les objets associés de manière générale au sexe féminin sont mis en avant dans ses possessions ou ses vêtements. Plus particulièrement, elle est toujours parée d'accessoires sur lesquels l'accent est mis dans la mise en scène. Tout d'abord, le premier plan où nous l'apercevons est un insert sur sa main aux doigts vernis de rouge et bagués, qui cueille une pomme ; le second plan est un travelling bas/haut en plan moyen de ses hautes chaussures à talons à ses hanches (fig. 13, 0:02:03).



Figure 13 - *Mommy - Die* (Anne Dorval) cueille une pomme dans son jardin.

Peu après, Die est convoquée par la directrice du centre où est placé son fils afin qu'elle en récupère la garde, ce dernier causant trop de problèmes à l'établissement. Au moment de finaliser l'accord, Die doit signer un document et utilise un stylo rose qu'elle a accroché à son porte-clés, auquel elle a aussi ajouté un nombre significatif de gri-gris roses, pailletés, et bruyants. Sa signature est son prénom, où le i n'est pas surmonté d'un point mais d'un cœur, et la directrice lui jette un regard condescendant (fig.14, 0:05:35).

Ainsi, les deux premières images par lesquelles Die nous est présentée mettent l'accent sur sa manière de s'habiller et de prendre soin d'elle, avant même que l'on ne voie son visage. La première scène qui va lancer la trame narrative du film (Die récupère la garde de son fils) nous montre une Die jugée par une autre femme, présentée comme beaucoup plus simple dans son style vestimentaire et dans ses manières. Là où Die est très apprêtée, maquillée et s'exprime avec un accent québécois rural au vocabulaire fleuri ; la directrice en face porte des vêtements simples, peu de maquillage, et a un accent français.

Au Québec, lieu où se déroule le film, il est parfois vu comme arrogant de parler avec un accent français : la simple différence d'accent entre les deux femmes creuse d'emblée le fossé qui les sépare. En faisant se confronter ces deux figures féminines en tous points différentes, Dolan nous permet ici de contextualiser la personnalité extravagante de Die, mal perçue par les



Figure 13 - *Mommy* - La directrice (Michèle Lituac) regarde Die signer le document.

gens qui l'entourent ; extravagance qui est principalement exprimée à travers son style vestimentaire, que l'on pourrait considérer comme très féminin. Elle se pare en effet de vêtements ou d'accessoires qui sont très rattachés à des codes visuels exprimant la féminité : le rose ; les paillettes ; les cœurs ; les talons ; les vêtements moulants ; les ongles vernis ; les bijoux ; les porte-clés avec une petite poupée, une chaussure, un stylo fantaisie, un signe astrologique... Tant de détails qui nous permettent de cerner le personnage et la vision ont d'elle ceux qui l'entourent en quelques instants, à cause de la connotation que portent ces signes féminins distinctifs.

Dans son ouvrage *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Mona Chollet développe toute une partie sur « l'univers en modèle réduit »⁴⁰. Elle y évoque la disposition culturelle créée chez les filles dès le plus jeune âge de s'extasier sur les « petites choses » ; et prend la définition qu'en fait Nancy Huston dans un livre qu'elle écrit à propos d'Annie Leclerc :

« Une petite chose, c'est le début de la magie. C'est le secret. Le talisman. L'univers en modèle réduit, qui tient, et se tient, dans le creux de la paume. »

Chollet relie à cela la ferveur des magazines féminins à cultiver ce goût du petit, du secret, du talisman ; et cet attrait semble être très incarné chez Die dans *Mommy*.

2. Les attributs artificiels

Plus largement, les films de notre corpus nous offrent un éventail de personnages féminins qui sont présentés comme prenant soin d'elles et de leur corps. En mettant en avant leur utilisation d'attributs artificiels (c'est-à-dire des attributs qui ne sont pas naturellement présents chez elles) dans la mise en scène, les réalisateurs amplifient leur féminité ; si elles sont coquettes, bien apprêtées, si elles aiment les jolies choses, si leur corps est mis en valeur, alors elles sont bel et bien des femmes.

Dans *Laurence Anyways*, le point de départ de la transition de Laurence se fait en premier lieu par le port d'artifices typiquement féminins : cela va passer par le maquillage, les bijoux, les vêtements. Dès lors qu'il a pris sa décision à la fin des vacances d'hiver, Laurence

⁴⁰ Chollet Mona, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2015, pp 67-69.

revient au lycée où il est professeur habillé en femme, portant une jupe, une boucle d'oreille, et maquillé. Dès lors, Laurence devient le centre d'attention de tous, mais aussi de la caméra. Là où il n'avait jamais été filmé comme tel, son corps portant les marqueurs de sa transition vers le féminin devient le centre des regards, ceux des élèves et des collègues de Laurence tout comme ceux des spectateurs (fig.15, 0:38:53).



Figure 14 - Laurence Anyways - Laurence marche dans les couloirs du lycée où il enseigne, pour la première fois habillé en femme.

Arrivé au lycée, l'accent est mis sur son corps, qu'on filme de bas en haut (des chaussures à talons à la boucle d'oreille), et il est encore plus accentué par la présence des étudiants et collègues de Laurence qui le dévisagent lorsqu'il marche dans les couloirs. Sa féminité est ainsi introduite à tous et mise en avant à travers l'intérêt tout particulier porté à ses attributs artificiels. Le point culminant de cette représentation du féminin par les artifices sera illustré à travers la chute de vêtements autour de Fred et Laurence, lorsqu'elles se seront

retrouvées des années après leur séparation et que Laurence aura presque terminé sa transition. (2:01:42).

Dans *Huit et Demi*, l'on remarque assez aisément que les personnages d'amantes (que nous avons présentées un peu plus tôt) sont sans cesse ramenées à leur matérialité, comme si leur valeur ne pouvait être comptée que grâce à leurs possessions matérielles. Ces dernières sont souvent des vêtements, des bijoux, ou des objets de décoration qui n'ont pas d'intérêt particulier aux yeux des autres personnages (masculins) ou du spectateur. Par exemple, Carla, l'amant de Guido, est à peine arrivée à la gare que son premier souci est de s'étendre en long et en large sur le contenu de ses valises, dans lesquelles se trouvent de belles toilettes (0:14:44). Arrivés à l'hôtel, la gérante dira à Guido combien sa compagne est jolie, et accentue son compliment en commentant la valeur de ses vêtements (elle s'extasie sur la matière de son chapeau). Dans la chambre, Carla admire le lustre au plafond et décrète qu'elle souhaiterait avoir le même chez elle ; nous ne verrons cependant jamais à quoi ce lustre ressemble, soulignant ainsi le fait que les préoccupations de Carla sont moindres et ne valent pas la peine d'être prises en compte (0:19:26). On lui demande d'être jolie, bien apprêtée, d'aimer les jolies choses, mais ses goûts ou décisions n'ont pas d'impact sur les personnages faisant réellement l'histoire.

Toujours dans *Huit et demi*, l'amante du producteur est également mise en avant par sa toilette (comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, ses vêtements dénotent des autres femmes, attirant ainsi l'attention sur son corps svelte) ; mais aussi chaque fois qu'elle prendra la parole, cela sera pour des préoccupations matérielles, elle va commenter la valeur d'une montre, cherche la piscine de l'hôtel (sous-entendant ainsi qu'elle souhaite s'y prélasser et par extension prendre soin de son corps). Lors du numéro de magie après le dîner, le magicien et

sa femme lisent dans les pensées des convives. C'est alors que la jeune femme s'inquiète, par sa réponse sèche Pace lui sous-entend qu'elle n'a pas à s'inquiéter puisqu'elle n'a pas de pensées (0:38:02) :

Jeune femme : Ah, ben moi j'aurais peur qu'on lise dans mes pensées...

Pace : Sois tranquille chérie, tu ne cours aucun risque.

Cependant ces injonctions ont parfois mauvaise presse. Et celles qui ne sont pas autant enfoncées dans ces impératifs (comme la directrice du centre face à laquelle Die se retrouve dans *Mommy*) ou ceux qui n'en ressentent pas la pression (les personnages masculins, de manière générale) les voient parfois d'un mauvais œil lorsqu'elles sont suivies à la lettre. Les femmes jouissant entièrement de leur pouvoir sont généralement considérées par leurs consœurs tout comme le sexe opposé comme étant des femmes de « petite vertu », des « bimbos », et elles ont beaucoup de mal à être prises au sérieux. De plus, si on attend d'elles qu'elles portent de l'intérêt aux choses matérielles, jolies, aux « petites choses », on comprend aussi que leurs paroles sont babillages pour les hommes qui les entourent, et qu'elles ne sont pas à prendre au sérieux. Leurs avis et considérations ne sont pas à prendre en compte, on n'y porte aucun intérêt.

Dans le corpus que nous avons choisi, nous avons ainsi pu observer que l'on joue beaucoup sur les codes « traditionnels » de la féminité, c'est-à-dire tout un ensemble de symboles qui se retrouvera dans des objets miniatures ou dans des attributs artificiels dont les personnages féminins se parent. Il semble que plus ces derniers sont parés, plus féminins ils sont – et le regard qu'on porte sur eux change.

C – Des corps décortiqués

L'idée de la féminité comme étant une donnée corporelle ne se crée pas seulement à travers la mise en avant d'attributs artificiels ; mais aussi par un traitement particulier des attributs naturels, les corps mêmes, à l'image.

1. L'éveil sexuel

« *Saraghina ! La rumba, la rumba !* »

Certains personnages de notre corpus ont été créés uniquement dans le but de représenter l'éveil sexuel du personnage principal : c'est le cas de la Saraghina dans *Huit et demi*. Alors que Guido rencontre le cardinal à la station thermale, grâce auquel il espère trouver l'apaisement qui lui permettra de retrouver l'inspiration, des souvenirs de son école catholique lui reviennent, et notamment sa première rencontre avec la sexualité. Son groupe d'amis et lui se rendent à la plage, et appellent une prostituée qui y vit, recluse dans un bunker. Lui réclamant une rumba, ils la paient pour qu'elle danse pour eux, et elle s'exécute. Au bout d'un moment, Guido la joint dans sa danse, mais très vite deux de ses professeurs à l'école catholique le retrouvent et vont le punir (1:01:53).

Là encore, afin d'exprimer toute la sensualité du personnage, la caméra se focalise sur son corps, sur ses formes, avant de réellement apercevoir son visage. Ainsi, elle apparaît dans le champ d'abord par le corps (fig. 15, 1:02:35) : l'ouverture du bunker laisse apparaître sa chevelure, puis par la porte nous voyons ses mains, puis son corps au visage baissé, puis elle nous fait enfin dos, alors qu'elle récupère l'argent que lui tend un des amis de Guido.

Puis enfin, la Saraghina danse (fig.16, 1:03:25). Une contre-plongée sur son buste accentue ses formes généreuses ; puis un travelling de bas en haut sur tout son corps, vêtu d'une robe noire se détachant du sable blanc, le tout mettant là encore en valeur son corps, et elle n'a pas décroché un seul mot. Enfin, en contre-jour avec la mer en fond, elle se détache une fois de plus du reste du décor, au centre de l'image : mise en valeur par sa position, c'est cependant seulement son corps que l'on admire, car son visage est peu mis en avant, il est secondaire.



Figure 15 - *Huit et demi* - La Saraghina (Eddra Gale) qui vit recluse sur la plage sort de son bunker, et accepte l'argent du jeune garçon qui lui demande de danser en échange.



Figure 16 - *Huit et demi* - La Saraghina danse.

Les amis queer de Laurence dans *Laurence Anyways* pourraient d'une certaine manière symboliser eux aussi son éveil à sa sexualité. Après s'être fait violemment frapper, Laurence cherche de l'aide, sans succès (1:04:33). Un jeune homme maquillé lui porte secours en le soignant et le laissant utiliser son téléphone. Le lendemain, Laurence retourne chez le jeune homme et apprend qu'il habite en réalité avec d'autres personnes dont Mamie Rose, à qui appartient le lieu. Ce dernier est un immense magasin d'antiquités, dans lequel elle vit accompagnée de sa sœur, sa cousine, un ancien amant, et le jeune homme ; les cinq forment les Five Roses. En apprenant leur activité réelle (c'est-à-dire animer un cabaret queer), Laurence prend confiance en elle et ne laisse pas la bagarre de la veille l'abattre : elle a trouvé des alliés et des personnes qui la comprennent réellement.

Le traitement narratif comme esthétique de ces personnages en dit long sur leur statut social. Mis aux bans de la société (la Saraghina vit dans un habitat précaire loin de tous ; les Five Roses sont obligés de cacher leurs réelles activités derrière un magasin trompe-l'œil), ces personnages sont cependant dépeints comme des femmes et des hommes assumant pleinement leur sexualité et leurs désirs ; cependant, alors même que cela puisse plaire à beaucoup, ces personnes sont mis aux bans de la société. Car la sexualité féminine est généralement considérée comme plus dérangeante que la sexualité masculine ; et cette « tradition sociétale » tenace de marier les vierges tout en étant fasciné par les prostituées reste très ancrée dans les sociétés occidentales à la lourde histoire catholique.

2. La femme désirée : fastueuse et opulente

Traditionnellement, le rond est porteur d'une symbolique très forte. Le cercle étant une forme naturelle (par opposition au carré, qui est une forme créée par l'homme), il symbolise la perfection de l'univers, le tout fini et infini, et plus largement est le symbole de la création : il

représente la forme ronde des planètes, du soleil sans lequel la vie ne pourrait exister. Cette symbolique se retrouve aussi dans le traitement du corps, au fil de l'Histoire : les artistes de la Renaissance célébraient la vie à travers la représentation de corps ronds, puissants, jouissant des plaisirs de la vie ; et loin des fléaux de l'époque comme les famines ou la peste noire qui rendaient les corps maigres. Plus tard, les années suivant la Seconde Guerre Mondiale mettent là aussi en avant des corps qui étaient plus ronds car la guerre et son rationnement étaient terminés. Ainsi signe de santé, le rond devient alors signe de fécondité chez la femme, et aussi signe de plaisir. Mises grandement en avant par Fellini, le rôle de chaque femme dans ses œuvres peut immédiatement être deviné grâce à l'étude de leur silhouette.

Ainsi, dans *Huit et demi*, Carla est un exemple parfait de la femme « fellinienne ». Présentée comme une bonne vivante, elle est un des rares personnages que l'on voit boire goulûment, manger avec les doigts, chanter et jouer d'un instrument de musique (fig. 17, 0:17:28 ; 1 45:25). Plaisirs de la vie, plaisirs de la chair, son corps est tout seul un témoin de ce qu'elle signifie pour Guido. En comparaison, sa femme Luisa, plus mince et aux formes moins prononcées, semble froide, rigide, sérieuse (fig. 18, 1:15:35 ; 1:30:45).



Figure 17 - *Huit et demi* - Carla (Sandra Milo), représentante des plaisirs de la chair, mange avec appétit et joue de la musique.



Figure 18 - *Huit et demi* - Luisa (Anouk Aimée) est la femme de Guido et l'opposé de Carla ; elle représente la vie rangée et maritale.

De manière plus générale, nous pouvons ci-après citer quelques personnages marquants de femmes aux formes généreuses qui sont les personnifications mêmes de la jouissance, de la célébration de la vie, de l'amusement : dans *Huit et demi* nous avons la Saraghina (prostituée), Carla (amante), Jacqueline (danseuse de music-hall) ; et dans *La Strada* nous avons la Rossa, l'amante d'un soir de Zampano, que nous avons déjà évoqué.

3. Regarder les corps

Grandement mis en avant avec toutes les symboliques qu'il contient, il nous faut maintenant nous attarder sur la manière dont est regardé le corps de la femme désirée. Très sexualisée voire trop dans les œuvres de notre corpus, cette dernière est mise en avant à travers le regard que les autres personnages portent sur elle, mais aussi sur celui que la caméra porte sur elle ; ce que Laura Mulvey appelle le *male gaze*.

Dans son article paru en 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,⁴¹ Laura Mulvey théorise pour la première fois le concept de male gaze. Selon elle, le male gaze dans un film est le fait que la caméra oriente le regard du spectateur de manière à ce que les femmes apparaissent presque toujours comme des choses regardées par un homme. C'est très fréquent, selon elle,

⁴¹ Mulvey Laura, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », Screen, 1975.

dans le cinéma classique hollywoodien, principalement parce que la caméra adopte le point de vue subjectif du personnage principal qui est presque tout le temps un homme (hétérosexuel). Dans les exemples précédemment cités, ce n'est pas seulement le regard de la caméra qui est induit comme étant masculin, mais le regard de tous les personnages ayant la capacité d'agir, ceux-ci s'avérant tous masculins. Nous voulons dire par là que c'est seulement grâce au regard masculin posé sur les personnages féminins que ces derniers évoluent, et que donc la narration avance. Ainsi, le *male gaze* théorisé par Mulvey se retrouverait au sein même de la narration en plus du regard de la caméra ; les personnages masculins sont positionnés comme étant les réels personnages valables car ils sont presque toujours les seuls qui permettent la résolution des problèmes rencontrés au cours de la narration.

Dans *Mommy*, la toute première scène où nous voyons Die est purement illustrative et contient des plans où, nous l'avons brièvement évoqué, la caméra balaye très lentement ses jambes et ses fesses, et cela même avant de voir son visage ; de la même manière que la caméra balaie le corps de la Saraghina lorsqu'elle danse. Le parallèle peut vite être créé ici, surtout lorsque l'on remarque que l'amie de Die, Kyla, n'est pas filmée de la même manière. Le corps féminin serait ainsi au summum de sa féminité quand il est opulent, désiré, regardé. Il est adoré de loin, presque caressé par la caméra, mais nous avons vu que ce regard porté dessus est finalement typiquement masculin et que la femme désirée est considérée comme un objet plutôt que comme un sujet.

La féminité est, dans ces œuvres, présentée comme quelque chose d'extérieur à la femme elle-même en tant que sujet, comme étant quelque chose de purement corporel, par le fantasme qui est créé autour de ce corps. Cela passe par le traitement scénique des personnages d'amantes dans ces films, déterminé par leur statut ; cela passe également par l'accentuation

d'attributs considérés comme étant typiquement féminins, comme des objets ou des parures (le maquillage, les vêtements qui sont considérés comme étant typiquement féminins) ; et enfin par le traitement du corps en tant qu'objet de regard.

Cependant, nous devons nous poser la question suivante : la féminité se résume-t-elle seulement à la notion de fantasme ? Car dans les œuvres de notre corpus sont présents d'autres archétypes de personnages féminins, et ils sont tout autant considérés comme des femmes alors qu'ils n'entrent pas ou seulement partiellement dans ces « catégories » que nous avons évoquées précédemment.

II – La sacrée

Notre première partie nous a amené à croire que la féminité serait une donnée corporelle ; que l'on est pleinement femme que lorsque l'on est un objet de fantasmes. Cependant, dans notre corpus, nous pouvons observer d'autres personnages féminins qui ne remplissent pas ces critères et qui sont tout autant considérés comme des femmes par les personnages évoluant autour d'eux. Ces personnages ne sont pas des personnages désirés, mais respectés ; soit par la place qu'elles prennent dans le cœur du personnage principal, soit parce qu'elles représentent quelque chose d'autre que « le sexe ». Plus tôt, nous avons évoqué brièvement cette culture « ancestrale » qui met en avant la femme vierge, pure ; et qui délaisse totalement la prostituée alors même qu'elle reste l'objet de toutes les fascinations. Ici, c'est cette dualité que nous évoquerons en nous penchant sur le côté « pur » du féminin.

Le film de 1962 de Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, traite avec justesse de cette dualité ; avec laquelle l'héroïne du film tente de vivre. Il relate l'histoire d'une femme, Mamma Roma, qui a travaillé comme prostituée durant une bonne partie de sa vie, et qui est libérée de ses fonctions suite au mariage de son maquereau. Elle récupère son fils Ettore, qui a grandi loin d'elle, et qui est désormais adolescent. Elle tente de nouer une relation avec ce dernier, en lui cachant son passé et essayant de leur créer un avenir plus conventionnel en devenant vendeuse de légumes. Ainsi, aux yeux du jeune Ettore, sa mère est une femme qu'il aime et qu'il respecte. Il découvrira cependant son passé et, sous le choc, tombera dans la délinquance. Malgré tout, avant de connaître la vérité sur sa mère, il la considérait bel et bien comme ce qu'elle était : une femme avant tout. Il n'a pas eu besoin de porter de jugements sur son corps ou de savoir à quelles fins elle utilisait ce dernier pour la voir comme étant femme ; et la découverte de son ancien métier de prostituée crée en Ettore un choc intense car sa mère passe d'un être idéalisé, sacralisé ; à un être conventionnellement et socialement inacceptable, qu'il abhorre.

Ainsi, il semble qu'une femme qui n'est pas considérée par rapport à son corps même peut être porteuse de féminité.

Comment dans les films de notre corpus la féminité correspond-elle aussi à l'idée de sacralité ? Comment la femme non sexualisée et donc considérée comme appartenant peut-être au même « rang » que l'homme reste-t-elle une femme ; alors même que ces caractéristiques lui assurant l'égalité pourraient lui enlever ce statut ? Possèdent-elles alors quelque chose de plus grand que l'homme ?

A – L'apprentissage

Dans les films de notre corpus, il semble que la femme non fantasmée apparaît comme la seule personne capable de remettre l'homme dans le droit chemin, la seule à lui apprendre les choses de la vie, à lui faire comprendre le monde autour de lui. Elle est la seule à pouvoir l'aider à surmonter les obstacles qui se présentent à lui tout en lui offrant, malgré ses torts ou ses vices, une salvation quasi-divine.

1. Des figures intemporelles

Certaines des femmes dont nous allons parler dans cette partie sont présentées comme des personnages sans âge, auxquels on voue un amour et un respect profond, et elles ne sont pas sexualisées par le personnage principal auquel elles sont rattachées. Cette caractéristique est très intéressante car elle englobe alors tous les personnages féminins qui évoluent autour du personnage principal masculin sans être un intérêt amoureux, où la séduction est impossible. Parmi les personnages que nous allons étudier dans cette partie, nous allons brièvement évoquer ici les nourrices de Guido dans *Huit et demi*.

Femmes à regrouper sous la catégorie « figures maternelles », elles sont pourtant différentes des mères et on ne leur accorde pas la même importance. Leur statut est cependant très particulier car là où la mère de Guido est évoquée à travers sa mort (lorsque Guido rêve d'elle et de son père après avoir rejoint Carla, 0:20:57), les nourrices sont présentes à deux reprises à travers un souvenir et un fantasme, mais sans aucune altérité et aucun vieillissement alors même que d'autres femmes vieillissent (ou meurent) autour d'elles. Nous les rencontrons pour la première fois lors du souvenir du bain et du coucher de Guido enfant (0:40:08). Elles prêtent une grande attention à ce dernier, l'embrassent, le câlinent, sont très présentes autour de lui ; et

l'on comprend alors l'attachement que Guido a pour elles (fig. 19). Lorsque nous les voyons pour la deuxième fois, elles sont dans le fantasme de Guido et sont chargées, dans l'ombre de Luisa, de tenir la maison et d'envoyer à l'étage les femmes qui deviennent trop vieilles pour rester avec Guido et les autres au rez-de-chaussée (1:34:29). Ce sont elles qui, par exemple, vont entraîner Jacqueline en haut des escaliers lorsque cette dernière aura accepté sa triste condition. Il semble qu'elles soient identiques aux nourrices du souvenir : elles ne sont pas sujettes au vieillissement, alors que Jacqueline et toutes les autres le sont (fig. 20). De plus, lesdites nourrices ne sont pas chassées du rez-de-chaussée lorsqu'elles s'y trouvent, et peuvent aller où bon leur semble (étage, rez-de-chaussée, ou sous-sol), or les femmes du reste de la maison ne jouissent pas de ce droit. Ainsi, l'on remarque que leur place est différente de celle des femmes désirées qui errent dans l'esprit de Guido : bien qu'elles y apparaissent (ce qui n'est pas le cas de la grand-mère ou de la mère de Guido que nous voyons pourtant en rêve et en souvenir) et qu'elles représentent peut-être dans l'esprit de Guido les premiers émois amoureux ; elles ne subissent pas les affres du temps qui passe. Elles ont un statut différent des autres, et restent alors des figures intemporelles.



Figure 19 - *Huit et demi* - Une des nourrices de Guido dans son souvenir.



Figure 20 - *Huit et demi* - Les nourrices de Guido dans son fantasme.

2. Les épouses

Dans notre corpus, les personnages d'épouses sont peu nombreux mais occupent un rôle primordial dans la vie du personnage principal masculin.

Dans *Laurence Anyways*, après la séparation de Laurence et Fred, cette dernière se marie et nous assistons à une séquence particulièrement éprouvante pour elle : elle doit tenir une fête, alors que son mari n'est pas à la maison. Elle est la seule du couple à subir la pression sociale et domestique qu'engendre un tel événement, ce qu'elle vit mal. Malgré tout, devant ses invités et son mari, elle fait bonne figure, et ne craque que lorsqu'elle est seule dans la cuisine, où elle semble être reléguée depuis qu'elle n'est plus avec Laurence et qu'elle a une vie de famille. Celle qui fut autrefois une brillante assistante mise en scène ne ressemble en rien à la personne qu'elle était lorsqu'elle n'était pas mariée.

L'épouse de Guido dans *Huit et demi*, Luisa, est particulièrement intéressante à étudier. Nous l'avons mentionné précédemment, elle est à l'opposé de Carla, l'amante « officielle » de Guido. Tout d'abord physiquement : là où Carla est ronde, tout le temps très habillée et très

maquillée ; Luisa est l'inverse. Très fine, aux vêtements sobres, elle porte des lunettes rectangulaires qui durcissent les traits son visage. Elle a les cheveux coupés courts (fig. 21, 1:22:05) : traditionnellement, les cheveux longs sont un signe de féminité, un attribut de séduction. Nous pouvons alors faire le parallèle de l'après la Seconde Guerre Mondiale, où l'on tondait les femmes auxquelles on reprochait d'avoir collaboré avec les Nazis, et ce geste punissait ainsi lesdites femmes en leur enlevant symboliquement leur statut même de femme⁴². Ici, le fait que Luisa ait les cheveux courts véhicule une idée d'absence de désir, particulièrement de la part de son mari ; d'ailleurs Guido ne dort pas dans le même lit qu'elle et a très peu de gestes tendres envers elle.



Figure 21 - *Huit et demi* - Luisa (Anouk Aimée), épouse de Guido, est une femme fine et simple.

Luisa est une femme cultivée : là où Carla lit des bandes dessinées, Luisa lit le journal. Elle voit très clair dans le jeu de son mari et ne supporte pas qu'il ait une amante ; bien qu'elle ne blâme que cette dernière (qu'elle insulte dans sa barbe) et pas forcément son mari. Dans le fantasme de Guido, elle s'entend à merveille avec Carla et n'est pas du tout sexualisée : elle porte des habits de travail de femme au foyer, s'occupe de toutes les tâches ménagères. Dans l'esprit de son mari elle représente une barrière, une contrainte à sa liberté, mais elle est aussi

⁴² Virgili Fabrice, « Les « tondues » à la Libération : le corps des femmes, enjeu d'une réappropriation », Clio, 01/01/05. <http://journals.openedition.org/cliio/518>

et surtout celle qui met de l'ordre dans sa vie (à sa place) et qui lui permet, dans une certaine mesure, de garder le droit chemin. Elle maternelle Guido.

Nous remarquerons ainsi que la mise en scène la mettra particulièrement en avant lorsqu'elle est associée à l'image maternelle. Lors de la clôture de cette séquence de fantasme, elle est seule au centre du plan, éclairée par une douche alors qu'elle nettoie le sol et qu'elle énumère la liste des choses qu'elle doit faire pour tenir la maison propre et rangée (fig. 22, 1:46:51).



Figure 22 - *Huit et demi* - Dans le fantasme de Guido, Luisa est la maîtresse de maison.

Par ailleurs, sa première apparition dans le rêve que fait Guido est étroitement liée à cette position qu'elle occupe dans son esprit : ce dernier se penche pour embrasser sa mère, et lorsqu'il se recule, il fait face à Luisa, qui lui reproche de ne pas la reconnaître alors qu'elle est sa femme. La première apparition réelle de Luisa dans la narration se fait lors d'une vente aux enchères, au milieu d'une foule de gens tous très habillés et très chics (1:13:45); elle se démarque dans sa tenue simple, mais passe presque inaperçue. Seule la caméra, qui figure le regard de Guido, nous permet de ne pas la perdre de vue, en suivant son allure et en la plaçant au centre des plans. Cette séquence nous permet de remarquer dès le premier abord que c'est une femme qui occupe une place différente dans la vie de Guido : la difficulté à la suivre dans

cet espace parmi la foule crée un sentiment de fugacité, mais malgré le fait qu'il manque de la perdre de vue à chaque instant, le regard de Guido reste fixé sur elle. Cela en dit long sur la relation des deux époux : Guido, volage et coureur de jupons, reste tout de même attaché à cette femme qui semble toujours vouloir lui échapper, mais qu'il parvient à retenir de justesse à



Figure 23 - *Huit et demi* - Luisa (Anouk Aimée) se balade parmi la foule lors d'une vente aux enchères, Guido la suit du regard sans qu'elle ne le remarque.

chaque fois. Le désir qu'il a pu éprouver pour elle auparavant est effacé : la mise en scène du corps de Luisa reste très respectueuse, presque pudique.

Par ailleurs, dans tout le film, elle sera peu associée aux plaisirs de la chair, mais plutôt à ceux de l'esprit : elle participe au visionnage des auditions pour le film de Guido ; elle va visiter le décor dudit film mais reste finalement loin des mondanités ; elle est la seule femme qui semble, pour Guido, être à la hauteur de son esprit. Et même si elle est courtisée, Luisa reste fidèle à son mari malgré les aventures de ce dernier ; elle semble intouchable et subit ses tromperies sans lui rendre elle-même la pareille.

3. Les guides

Notre corpus est parsemé de personnages féminins qui semblent jouer le rôle de « bouées de sauvetage » pour les personnages masculins.

Dans *Huit et demi*, lors de la séquence de fantasme, l'amie de Luisa Rossella sera avec les autres femmes dans la maison d'enfance de Guido, ce qui étonnera ce dernier : elle n'est pas un objet de désir à ses yeux. Cette dernière lui rétorquera qu'elle est son Jiminy Cricket, et passera le plus clair de son temps à observer le chahut dans la maison, se moquer de Guido, et aider Luisa à maintenir l'ordre. Cette référence que Rossella fait au conte *Pinocchio* semble tout à fait convenir au réel rôle qu'elle occupe auprès de Guido, rôle présent également pour Laurence dans *Laurence Anyways* à travers la sœur de Fred, Stéfie : celui de la confidente. Rossella sera pour Guido une alliée précieuse qui tentera de lui expliquer le comportement de sa femme, qu'il ne parvient pas à cerner ; et Stéfie (qui est plus proche de sa sœur que de Laurence, soit) joue le tampon au sein du couple.



Figure 24 - *Huit et demi* - Rossella (Rossella Fark), amie proche de Luisa, est aussi une alliée précieuse pour Guido.

Rossella, à l'instar de Luisa, n'est pas représentée comme étant particulièrement sexualisée : on retrouve chez elle quelques caractéristiques qui font d'elle un personnage qui n'est pas à considérer comme étant désirable, comme les cheveux courts, les vêtements simples, la silhouette fine et la toilette simple (fig. 24, 1:36:47). Pourtant, elle n'en reste pas moins une femme, et elle est elle aussi présente dans l'imaginaire de Guido au sein de son harem. Sa qualité de confidente l'élève à un rôle égal à celui de l'épouse pour Guido, car elle est la

personne qui lui permettra de mieux comprendre sa femme, qui fera office de traductrice du comportement féminin.

Le statut de la confidente fait qu'elle est la seule qui est capable d'avoir du recul sur la situation du personnage principal, qu'elle observe de loin (comme Rossella perchée à l'étage dans le fantasme de Guido, ou Stéfie qui a le caractère trempé et qui n'hésite pas à dire ce qu'elle pense sans crainte de heurter) et elle est ainsi en position de pouvoir guider les personnages principaux dans ce qu'ils traversent.

Dans cette même idée, nous pouvons observer la présence d'un personnage qui a comme rôle de réparer les maux, de permettre au personnage principal masculin de trouver son salut par la protection, la rédemption qu'elle a à offrir : c'est la sauveuse. Être exagérément pur, qui parle peu, la sauveuse permet au personnage principal de se diriger dans la bonne direction : elle est son guide dans son voyage d'apprentissage.

Fellini met en scène dans *Huit et demi* un personnage qui incarne tout cela et plus encore : Claudia représente, pour Guido, l'actrice idéale, celle qu'il cherche à retrouver dans toutes les photos d'actrices qui jonchent son lit et le sol de sa chambre d'hôtel. Sa première apparition (fig. 24, 0:08:35) est clairement irréelle, et crée pour Guido des attentes que la réelle Claudia ne saura remplir. Alors que Guido attend près de la fontaine de recevoir un verre d'eau thermale, son regard est attiré par une jeune fille qui sort d'un bois, toute de blanc vêtue. Elle vient à la fontaine et sert un verre d'eau à Guido, sans dire un mot. Ce dernier, troublé, est rappelé à la réalité par la réelle infirmière qui l'appelle et lui demande de se dépêcher. Alors qu'il prend son eau et s'en va, une vieille femme vêtue de noir qui attendait son verre d'eau prend sa place dans la file d'attente. La Claudia de ses rêves est la première femme importante dans la vie de Guido à nous apparaître. L'espace-temps autour d'eux est comme figé dès le

moment où Guido pose les yeux sur elle, figement qui se traduit par une absence totale de bruit, et un nouvel espace dans lequel les deux personnages évoluent : ils sont seuls, au milieu de la nature (Claudia vient de la forêt, et en contre-champ l'on remarque que Guido s'y trouve également) avec la fontaine. Les lumières sont beaucoup plus fortes dans cette scène, rehaussant le blanc de la tenue de Claudia, et accentuant l'aura de pureté qu'elle dégage. Arrivée depuis les bois telle une biche, dénuée de tout bijou, elle ne parle pas et sourit docilement, présente seulement pour servir Guido ; elle semble la personnification même de l'innocence.

La contre-plongée effectuée sur elle accentue l'impression qu'elle crée pour le spectateur et pour le personnage principal : celle d'une apparition divine dont le seul but est d'aider Guido dans sa création. Plus loin encore : elle pourrait d'ailleurs être la création même, pure et simple, que Guido désespère à retrouver. Le retour à l'instant présent est tout aussi brutal que Claudia est auratique : rappelé par l'infirmière qui râle, transpire et grimace, l'image est tout à coup ternie et Guido quitte à contrecœur sa rêverie. Il laisse alors sa place à une vieille femme vêtue de noir, l'exacte opposée de Claudia ; dur rappel à la réalité pour Guido qui souffre de se voir vieillir.

Toutes les apparitions de Claudia dans *Huit et demi* sont teintées de mystère, de douceur et d'innocence : plus tard, elle sera dans la chambre de Guido et s'occupera de lui alors qu'il ne parvient pas à travailler ni à comprendre le monde qui l'entoure. Cependant, Guido sera bien déçu lorsqu'il rencontrera Claudia, la vraie, vêtue de noir et pas aussi docile qu'il la rêvait.

Un autre exemple de sauveuse peut être Gelsomina dans *La Strada* : c'est suite à sa rencontre avec elle que Zampano sera capable de changer. Parce qu'elle est un être pur et innocent, la sauveuse ne peut être sexualisée ; mais parce qu'elle est patiente et obéissante, elle ne peut être qu'une femme.



Figure 24- *Huit et demi* - Claudia (Claudia Cardinale) apparaît à Guido pour la première fois.

Bien qu'elles ne soient pas présentées comme étant objets de fantasmes, les femmes dont nous venons de parler ont un rôle en commun : figures intemporelles dont le seul rôle est d'éduquer, de guider le personnage principal masculin à travers ce que la féminité représente aussi : la patience, la tendresse, l'obéissance, le savoir. Elles sont les seules qui offriront au personnage principal masculin une possibilité de rédemption.

B – La création

Plus loin encore que la salvation, la femme peut aussi endosser le rôle de la créatrice – en tant que source de vie, origine du monde.

1. La mère

Là encore, nous nous intéressons à des personnages non sexualisés, non mis en scène comme étant des objets de désir, mais ayant un statut différent et plus important que les femmes que nous venons d'étudier : les mères. Traitées sous de multiples aspects, elles sont uniques car toutes rattachées particulièrement au personnage principal, qui ne naît que d'une seule femme. Elles sont parfois représentées comme étant vieilles, ce qui est à l'encontre d'une idée de la féminité que nous avons pu observer précédemment. Cependant, comme elles sont mères, elles sont forcément femmes : cela est particulièrement visible pour la mère de Guido dans *Huit et demi* (fig. 25, 0:23:36) et celle de Gelsomina dans *La Strada* (fig. 26, 0:02:39).



Figure 25 - *Huit et demi* - Guido embrasse sa mère (Guiditta Risson)



Figure 26 - *La Strada* - La mère de Gelsomina (Anna Primula) est triste de voir sa fille partir.

La vieillesse est la première caractéristique de ces femmes : la mère de Guido est vue à deux reprises, en rêve et en souvenir, et à ces deux occasions elle est représentée exactement sous le même aspect et dans la même tenue. Cela nous amène à penser que Guido se représente sa mère dans ses rêves et dans ses souvenirs exclusivement comme étant cette petite femme âgée, dans ses habits du dimanche, aimante et attentionnée. Lorsque dans son souvenir d'enfance Guido est grondé et puni par son école, elle est présente et pleure, se lamentant des frasques de son fils. Elle rejoint ici la mère de Gelsomina, qui pleure de voir sa fille s'éloigner d'elle, alors même qu'elle est celle qui la « vend » à Zampano. Ces deux femmes évoquent la figure de la Madone.

« Mais la madone (...) c'est aussi cette altérité féminine parfaite, rêvée par tous. La mère c'est ainsi le fantasme d'une insouciance perdue, et (...) une sorte d'abondance naturelle, arcadienne. Mais aussi une forme d'amour absolu, un principe métaphysique qui nous enveloppe et nous précède. »⁴³

⁴³ Antoine, « La Madone », *Retard Magazine*. <https://retard-magazine.com/la-madone/>

Être vénéré, déifié, la Madone pleure le départ ou les frasques de ses enfants, représente l'amour inconditionnel et une mélancolie de l'enfance que l'on peine à laisser partir. Et même si elle n'est plus là, elle se réincarne en un autre personnage, qui endossera (le temps d'une vie ou de quelques jours) ce rôle d'ange gardien pour le personnage principal : Guido retrouve une figure maternelle en sa femme Luisa ; Gelsomina pleure lorsqu'elle quitte le couvent où une religieuse avait été si attentionnée envers elle.

Deux autres personnages majeurs de notre corpus sont aussi des mères, Die et Kyla dans *Mommy*. Elles sont représentées de manière différente, presque à l'opposé des deux mères dont nous venons de parler. Die, par exemple, est un personnage très souvent sexualisé (comme nous l'avons déjà mentionné) ; mais nous pouvons remarquer qu'elle n'est pas sexualisée lorsqu'elle remplit ses « fonctions traditionnelles » de mère : lorsqu'elle fait le ménage, la lessive, ou qu'elle s'occupe de son fils (fig. 27, 0:15:30 ; 0:26:17). Kyla est quant à elle très à l'écart de sa propre famille, mais joue un rôle parental fondamental pour Steve, le fils de Die. Elle semble délaisser sa propre fille au profit d'un enfant qui n'est pas le sien. C'est un personnage qui semble au premier abord traité avec froideur, elle est effacée, parle peu ; et ne se révèle qu'avec Steve et Die.

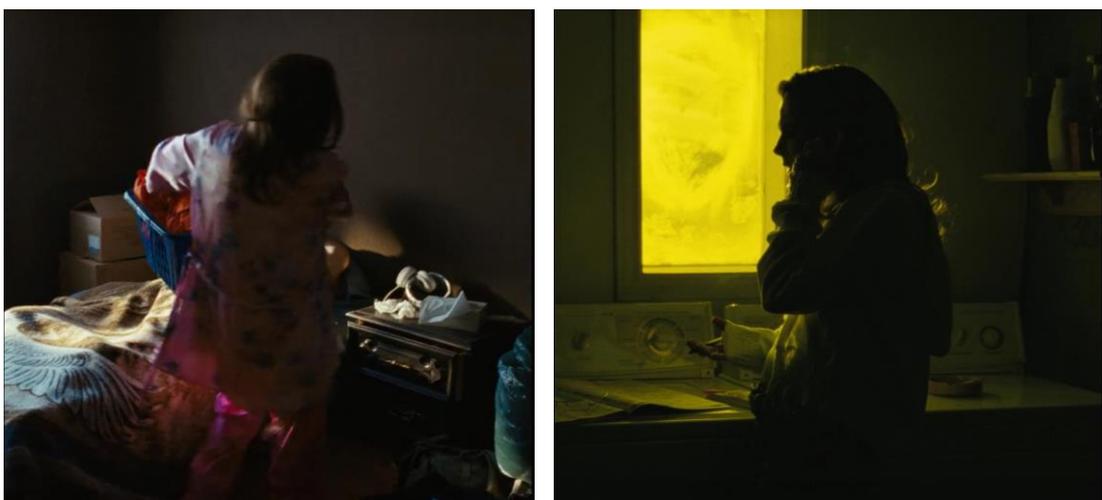


Figure 27 - *Mommy* - Lorsque Die (Anne Dorval) s'occupe du ménage ou cherche du travail pour subvenir aux besoins de sa famille, elle est mise en scène simplement.

2. Être une bonne mère

Derrière ces personnages aux traits marqués se cache en réalité une sorte de code de conduite, traduit par la mise en scène, sur le rôle de « mère » ou sur ce qu'il est supposé être.



Figure 28 - *Mommy* - Die (Anne Dorval) est toujours filmée simplement lorsqu'elle fume ou boit.

La mise en scène de *Mommy* montre Die comme étant une femme très « girly » selon les critères traditionnels de féminité, et elle est très souvent sexualisée. Cependant, et nous l'avons déjà mentionné, elle n'est pas sexualisée lorsqu'elle occupe ses « fonctions » domestiques. Or, cela n'est pas tout à fait exact, car elle n'est pas sexualisée également lorsqu'elle boit ou fume (fig.28, 0:13:06 ; 0:16:50). Cela nous amène à penser qu'elle perd, via la mise en scène, sa féminité lorsqu'elle se laisse aller, qu'elle ne parvient pas à supporter la pression de gérer son fils ; induisant peut-être par là qu'elle n'est pas supposée avoir recours à ces moyens de relâcher la pression pour réussir en tant que mère et donc en tant que femme. Elle apparaît simplement comme un individu, dont les attributs de genre n'ont pas leur place, ou du moins pas d'importance vis-à-vis du message véhiculé par la mise en scène.

Dans ce même film, Kyla est une mère de famille. Avec son mari ils ont une fille d'une dizaine d'années, et l'on comprend rapidement qu'ils également eu un fils décédé brutalement. Pour Kyla, c'est un traumatisme dont elle ne se remet pas, elle en garde même un bégaiement très prononcé et handicapant. La première fois qu'elle est filmée en entier et occupe réellement une place dans le champ, elle se trouve chez elle et vient de faire signe à Die qui la salue depuis la fenêtre (fig. 29, 0:18:14).



Figure 29 - *Mommy* - Après sa première interaction avec sa voisine Die, Kyla (Suzanne Clément) se montre plus intéressée par ses voisins que par sa famille.

Sa famille est mise en exergue : son mari travaille dans une pièce, sa fille fait ses devoirs dans la cuisine à côté d'elle, et elle regarde par la fenêtre, perdue dans ses pensées. Sa fille l'appelle pour qu'elle l'aide dans ses devoirs, mais elle ne réagit pas et c'est son mari qui finit par s'en charger. Entre-temps, il lui lancera un regard désapprobateur. Dans le même plan, elle

sera présentée comme étant au milieu de deux familles ; d'un côté une qu'elle délaisse, de l'autre une qui l'attire. Elle acceptera plus tard de donner des cours à domicile pour Steve qui ne va pas à l'école, et suite à une dispute, Kyla explose. Sa colère terrorise Steve mais lui permet par la même occasion de gagner son respect.

Cette scène est primordiale à deux niveaux : dans la narration même car elle représente un tournant décisif où Kyla deviendra un membre de la famille recomposée de Die et Steve ; mais d'un point de vue symbolique, nous pouvons remarquer que c'est parce qu'elle gagne le respect et l'approbation du personnage masculin principal qu'elle est réellement prise au sérieux, par les personnages de la narration tout comme les spectateurs du film. Non sexualisée, non considérée comme une « bonne » mère, ce n'est que parce que Steve l'accepte dans son quotidien qu'elle peut s'épanouir et commencer à se sentir mieux dans sa vie : elle ne bégaiera plus par la suite. Par ce moment clé où elle a réussi à s'imposer, elle prend le rôle d'un deuxième parent dans la vie de l'adolescent troublé ; par sa rigidité bienveillante à l'égard de Steve et le rôle de béquille qu'elle offre à Die. Elle complète cette dernière dans la parentalité, et aide à éduquer l'adolescent.

3. La femme est à l'origine de toute création

La mise en scène particulière que Fellini et Dolan réservent aux femmes dans leurs œuvres laisse une grande place à la mère, et plus largement, à la femme en tant que moteur de la création (physique comme artistique). Nous l'avons vu, la mère est une figure centrale dans les films de notre corpus, et induit par là également une dimension religieuse — celle de la Madone — faisant ainsi référence à la capacité purement féminine de créer la vie et de tout ce que cela implique, tant dans les fonctions maternelles que domestiques. Mais, comme nous l'avons aussi remarqué plus tôt avec le personnage de Claudia dans *Huit et demi*, la femme est aussi vue

comme la muse de l'artiste, l'origine de la création artistique. De la même façon que Laurence (*Laurence Anyways*) qui parvient à être publiée parce que son amour perdu, Fred, l'inspire dans son écriture (il lui écrit de nombreuses lettres et son recueil de poésie lui fait souvent référence) ; Claudia est la source d'inspiration de Guido : elle est l'idéal vers lequel il se rattache et lui pose des questions pertinentes qui l'amènent à de nouvelles réflexions. À ce propos, nous pouvons noter ce passage où une nuit, elle est présente dans sa chambre, après une soirée de questionnements (0:53:47).

Guido : Oui... Admettons : tu es la pureté. La sincérité. Mais qu'est-ce que ça veut dire être vraiment sincère ? Tu as entendu ce qu'a dit Daumier ? "Il est temps d'en finir avec les symboles, ces appels à la pureté, à l'innocence, à l'évasion." Alors, que viens-tu faire ici ?

Claudia met un voile sur sa tête.

Guido : Oui, ça pourrait être comme ça aussi : il y aurait un musée dans le pays, et toi tu serais la fille du gardien. Tu aurais grandi parmi les images de la beauté antique.

Claudia lit des carnets sur le bureau et se met à rire.

Guido : Tu as raison de rire.

Guido s'allonge sur les photos des actrices qui recouvrent son lit. Claudia place le voile sur une lampe et embrasse la main de Guido. Elle lui embrasse le front. Plus tard, elle est assise sur le lit, dos à la caméra. Puis allongée sur le lit, les draps sur elle.

Claudia : Je suis venue pour ne plus jamais repartir. Je viens pour faire de l'ordre. De la propreté. Faire de l'ordre. De la propreté.

Ainsi, nous voyons que la femme en tant que source d'inspiration est également un archétype très présent au sein de notre corpus. Si elles sont mères, elles n'ont pas besoin d'être sexualisées car en devenant mères elles ont rempli leur « destinée » de femme ; et si elles ne sont pas mères, elles vont aider le personnage principal à créer. Néanmoins, nous remarquons aussi qu'être mère ne suffit pas. En effet, la mise en scène permet très rapidement d'émettre un jugement sur ce qu'une « bonne mère » doit être ou non : si elle se rapproche de la Madone elle en devient presque déifiée, et si elle délaisse sa famille ou montre des signes de faiblesse à élever son enfant, elle essuie tout de suite de la réprobation de la part d'autres personnages dans l'œuvre, ou dans la mise en scène, remettant alors son statut de femme en question.

C – La pureté

Les personnages féminins dont nous avons parlés dans cette partie sont différentes de ces femmes fantasmées que nous analysons ici (même si certaines d'entre elles semblent pouvoir faire partie de ces deux catégories, comme le personnage de Die dans *Mommy*) ; et le terme de « sacrée » prend alors tout son sens. On remarque qu'une femme n'est considérée que lorsqu'elle est soit un objet de fantasme, soit lorsqu'elle représente quelque chose qui va attirer le respect chez le personnage masculin principal. Après tout, Gelsomina ne deviendra importante aux yeux de Zampano que lorsque sa détresse suite à la mort du Fou la rendra inconsolable et fera peur à son compagnon. Honteux, il préférera l'abandonner plutôt que de faire face à quelqu'un si innocent et qui lui fera regretter ses actions pour le restant de ses jours. Apprenant sa mort à la toute fin du film, le briseur de chaînes s'effondrera alors, rongé par les remords.

1. Le désir ne peut être que masculin

Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises ce paradoxe entre la femme que l'on veut vierge et la fascination que l'on a envers les prostituées dans les mœurs. Il semble ainsi dans notre corpus qu'à chaque fois qu'une femme exprime du désir, elle ne peut rester digne. Par exemple, la Saraghina est éloignée de tous et est considérée comme une paria simplement parce qu'elle est une prostituée. Dans *Mommy*, Die subit les foudres de son fils dès lors qu'elle tente de se rapprocher de son voisin Paul.

Notre corpus véhicule l'idée qu'être mère (et plus globalement ici, être sacrée) revient à renoncer à son désir. Nous remarquons bien que dès lors qu'un personnage féminin occupe une fonction autre qu'amante (et donc plus globalement d'être désiré, d'être purement

corporel), elle n'est pas sexualisée par la mise en scène ou même par les autres personnages. Dans leur ouvrage *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*⁴⁴, Noël Burch et Geneviève Sellier étudient les personnages féminins présents dans le cinéma français durant et après la Seconde Guerre Mondiale. Ils observent que la morale vichyste, ayant cours à ce moment-là, présentait des personnages féminins souffrants car vivants dans l'incompatibilité entre le devoir d'être mère et le désir d'être femme, entraînant ainsi un renoncement de la femme à son désir. Plus loin, ils font le constat suivant : les figures féminines qu'ils observent incarnent des femmes à la « fidélité aux vertus ancestrales ». Ils développent par la suite l'idée que le sexe féminin est associé depuis toujours « à la Nature, la Terre, la Mer, la Permanence du genre humain, alors que le sexe même relèverait de la Culture, de l'Histoire, du Progrès, de la Création »⁴⁵ ; ces dernières notions étant alors assimilées au sexe masculin depuis des siècles.

Il y a donc chez les femmes l'impossibilité de vivre pleinement leur sexualité car elles seraient alors considérées comme des parias. Elles feraient alors une croix sur leur féminité car cette dernière serait seulement déterminée par leur maternité. Et même si elles créent la vie, les femmes sont exclues de la création ; dans tous les cas elles ne sont « que » muses et ainsi motrices de création, d'inspiration. Dans *Huit et demi*, lorsque Gloria apparaît pour la première fois à l'écran, Guido lui porte une attention toute particulière car c'est une jolie femme, ainsi il la voit en premier comme un corps, un possible fantasme (fig. 30, 0:11:29) : elle est d'ailleurs présente parmi les femmes de son harem, séquence de fantasme absolu.

Cependant, elle est tout de suite accaparée par Mario qui l'empêche presque de parler en l'embrassant et en parlant à sa place. Et lorsqu'elle commence à parler de choses plus intellectuelles, elle est vite ignorée par Guido et Mario ; même si ce dernier vante son intelligence, elle n'est pas mise en avant. Tout le reste du film, Gloria sera toisée par Guido,

⁴⁴ Burch Noël, Sellier Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 105.

qui l'observera étrangement, voyant peut-être en elle une possible rivale dans le processus de création. Elle est belle et désirable, mais possédant une qualité intellectuelle différente de ses fantasmes habituels, elle semble intouchable.



Figure 30 - *Huit et demi* - Gloria (Barbara Steele), la partenaire de Mario, rencontre Guido pour la première fois.

2. Les femmes intouchables

Les femmes sacrées évoquées dans cette partie le sont pour plusieurs raisons : elles semblent être autre que de simples corps (dérogant ainsi à cet archétype de femme fantasmée que nous avons vu un peu plus tôt), elles semblent également représenter quelque chose « en plus », qui induit le respect, la considération. Que ce soit leur statut social (mère, épouse, confidente, nourrice), ou la manière dont le personnage principal masculin se les représente, elles ne peuvent être touchées, elles ne peuvent être désirées. Elles sont des personnages purs car non souillés par le désir qu'elles pourraient ressentir ou que les autres pourraient avoir à leur rencontre.

Cela se remarque tout d'abord dans la narration, comme nous l'avons déjà exposé tout au long de cette partie ; mais aussi et surtout dans la mise en scène. Les costumes de ces personnages féminins sacrés sont particulièrement révélateurs de leur statut. Nous avons évoqué le costume et le physique de Luisa et son amie Rossella dans *Huit et demi* : leur chevelure courte et leurs vêtements simples leur « enlèvent » toute forme de désir qu'elles pourraient susciter. C'est le cas aussi de Kyla dans *Mommy*, qui porte les cheveux courts alors que Die les porte longs, et leur traitement est différent. Mais la pureté se dégage réellement du personnage de Claudia dans *Huit et demi*, que nous avons déjà évoqué, par ses tenues simples et immaculées. Dans la scène de sa première apparition, la mise en scène et sa mise en lumière la présentent comme une personnification de la pureté et de l'innocence. Le blanc est connu pour, en Occident, être la couleur de la pureté, de l'innocence, et de la virginité chez les femmes : les mariées sont traditionnellement habillées de blanc car elles sont censées être vierges lorsqu'elles arrivent à l'autel. Lorsqu'elle apparaît à Guido pour la deuxième fois, elle est en contre-jour, entourée d'un halo de lumière, soulignant sa qualité d'apparition que l'on pourrait considérer comme divine. Plus tard dans la scène, elle mettra un foulard autour de ses cheveux à la manière d'un voile, symbole de pureté et d'éducation convenable dans les croyances populaires des années 60 (fig. 31, 0:53:47 ; 0:54:44).



Figure 31 - *Huit et demi* - Claudia (Claudia Cardinale) apparaît à Guido pour la seconde fois.

Rappelons ici que c'est un accessoire que Luisa porte également dans la scène fantasmée du harem de Guido et qui dépeint ce personnage dans l'esprit de son mari comme étant

maternelle et dévouée, docile et aimante. Au contraire de Carla ; l'amante qui porte principalement des couleurs sombres sauf justement dans la séquence de fantasme où elle est vêtue de blanc ; Luisa, l'épouse, ne porte que des couleurs claires tout au long du film. Les costumes de ces deux personnages renforcent ce qui les oppose dans la vie de Guido. L'une représente le désir par ses vêtements sombres (pouvant être noirs ou rouges⁴⁶), l'autre la sacralité à travers un style plus conventionnel, le mariage étant un des sept sacrements de l'église catholique.

La définition de la féminité que nous avons établie plus tôt dans ce mémoire semble teintée d'une dualité que l'on retrouve assez facilement à travers les différents personnages féminins de notre corpus. Les « *caractéristiques différentielles admises de la femme, liées biologiquement au sexe pour une part mais, pour une plus grande part conditionnées par l'influence du milieu sociopolitique et religieux* »⁴⁷ regroupent ainsi, naturellement, les caractéristiques physiques (« biologiques ») supposément propres aux femmes ; mais également les fonctions et positions qu'on attribuera aux femmes dans la société parce qu'elles sont femmes. Cela se jouera tout d'abord sur le plan de la maternité, qui est une caractéristique purement féminine puisque ce sont les femmes qui portent les enfants et leur donnent naissance, de ce fait elles seront automatiquement mères ; ce qui, nous l'avons vu, vient avec des responsabilités, un comportement et une image attendue. Au-delà de la figure maternelle qui est vue comme un être idéal, il y a les femmes qui gardent ce côté maternel en agissant comme étant des guides pour les personnages masculins principaux : elles restent sacralisées car leur parole vaut tout l'or du monde. Ainsi, à l'opposé des personnages d'amantes qui permettent la découverte de la sexualité et représenteront la luxure ; ces femmes sacrées sont les

⁴⁶ Le noir et blanc de l'image ne permettant pas de faire cette différence, malheureusement.

⁴⁷ *Op. cit.*

représentantes de la pureté et de la chasteté. Elles ne peuvent être sexualisées, elles sont élevées au rang de modèle qui est un être purement spirituel et dénué de physique.

Ces deux aspects de la féminité se retrouvent dans tous les films de notre corpus et positionnent toujours les personnages féminins comme étant différents des personnages masculins. Leur statut même de femme et de ce que cela implique dans leur vie est déjà un rôle à part entière, et elles semblent ne pas pouvoir être autre chose.

III – L'autre

La féminité serait ainsi emprise d'une dualité que l'on attribue depuis des centaines d'années aux femmes de manière générale. L'autrice Liv Strömquist, dans sa bande-dessinée *L'Origine du monde*⁴⁸ l'évoque à travers une approche sociologique, scientifique, historique, philosophique. En cherchant à éduquer le lecteur sur le sexe féminin et les tabous qui l'entoure, elle explique les possibles raisons pour lesquelles au cours de l'Histoire, la femme a été tour à tour considérée comme un être appelant à la luxure, et étant ainsi source de péchés ; ou considérée comme un être sacré, vers lequel tourner ses prières. Les raisons de cette dualité sont, selon les recherches de Strömquist, à la fois religieuses et scientifiques ; et une des conclusions que nous pouvons tirer de cet ouvrage est que lorsqu'une femme n'est pas fantasmée, elle est sacrée ; et inversement.

Nous pouvons ainsi observer que cette dualité fantasme/sacré est au cœur de la problématique de la féminité, et ce depuis toujours. Le cinéma ne fait que reproduire ce qu'il se passe au sein de la société dans laquelle il est créé. C'est pourquoi nous avons pu, au cours de nos deux premières parties, observer d'une part des personnages féminins pouvant être catégorisés comme étant des fantasmes et dressé une liste de leurs caractéristiques ; d'autre part des personnages féminins entrant dans la notion de sacralité propre à la féminité.

Ce que Liv Strömquist nous donne également à voir dans son ouvrage est la persistance, au cours des siècles, d'un fait qui va également nous intéresser ici : la femme a toujours été considérée comme *n'étant pas* un homme, elle est tout simplement autre. Toujours à propos des organes sexuels féminins, elle cite l'historienne de la culture Mithu M. Sanyal qui observe que « *la société n'accorde pas aux "organes sexuels féminins" le statut d'organe sexuel indépendant. Au contraire, ils sont toujours décrits (et représentés) par rapport aux "organes*

⁴⁸ Strömquist Liv, *L'Origine du monde*, Rackham, Collection Le Signe Noir, Paris, 2016.

sexuels masculins'' »⁴⁹. Et cette simple description d'une donnée physique qui peut sembler insignifiante, mais qui est en réalité au cœur de notre sujet et qui est même, finalement, la raison pour laquelle la dualité de la féminité existe ; peut être rapportée à la manière générale de considérer la femme comme étant autre que l'homme.

L'être féminin semble, dans notre corpus, évoluer en parallèle de l'être masculin. On lui attribue des réflexions et des mystères autres que ceux des personnages masculins, et l'on n'a de cesse de marquer la différence entre le féminin et le masculin.

Ainsi, être une femme c'est être autre. L'aliénation de la femme par rapport à l'homme induit-elle sa féminité ? Si elle n'est pas homme, est-elle forcément femme ? Mais si elle n'est pas femme – c'est-à-dire considérée comme fantasme ou comme sacrée – peut-elle le devenir ?

⁴⁹ *Ibid.*, p.32.

A – L'âge

Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard), réalisé par Billy Wilder en 1950, met en scène un scénariste endetté, Joe Gillis, qui se réfugie chez une ancienne star du cinéma muet, Norma Desmond. Cette dernière rêve d'un retour triomphant à Hollywood, et parvient à garder Gillis prisonnier dans sa villa, où il lui écrit un scénario qui lui permettrait de retrouver sa gloire passée. Outre la mélancolie du cinéma muet qui habite ce film, le personnage de Norma Desmond est très touchant, parce que c'est une actrice vieillissante qui ne parvient pas à retrouver sa gloire passée à cause de son âge : on lui préfère des femmes plus jeunes. La question de l'âge des femmes transcende le cinéma, et notre corpus met en lumière cette problématique de l'angoisse de la vieillesse.

1. De l'impossibilité de rester femme toute sa vie

Il existe au sein de l'association des actrices et acteurs de France associés (AAFA) une commission nommée « Tunnel de la comédienne de 50 ans »⁵⁰, lancée par l'actrice Marina Tomé. Dans leur manifeste, les membres de la commission déplorent la disparition des personnages féminins de plus de 50 ans à l'écran :

« Sur l'ensemble des films français de 2015, seuls 8 % des rôles sont attribués à des comédiennes de plus de 50 ans. En 2016, c'est encore moins : 6%. Les personnages féminins ne vieillissent pas... Ils disparaissent des écrans ! »

⁵⁰ Commission du Tunnel de la comédienne de 50 ans, Actrices Acteurs de France Associés. <https://aafa-asso.info/tunnel-de-la-comedienne-de-50-ans/>

Ils s'engagent alors à faire en sorte de « rendre visibles dans les fictions les femmes de plus de 50 ans », notant qu'il s'agit, plus qu'une volonté artistique et propre au métier d'actrice de plus de 50 ans, d'un réel enjeu de société⁵¹. Ils déplorent donc le manque de personnages féminins de plus de 50 ans, qui, lorsqu'ils sont présents, sont peu représentatifs de la réalité d'une femme de plus de 50 ans.

Cette tendance de l'industrie du cinéma à effacer les femmes vieillissantes se retrouve au sein même des films de notre corpus ; il semble qu'il soit impossible pour une femme de garder sa féminité constamment, sauf si elle est sacrée. La vieillesse viendra toujours enlever aux femmes leur statut de femme. Ou pour le dire autrement, elles sont vieilles avant d'être femmes.



Figure 32 - *Huit et demi* - Madeleine (Madeleine LeBeau), maternelle, tente de prouver à Guido qu'elle vaut toujours quelque chose en tant qu'actrice.

Dans *Huit et demi*, nous avons deux exemples parlants : tout d'abord celui de Jacqueline, la danseuse de music-hall, qui refuse de monter à l'étage avec les autres femmes devenues trop vieilles pour faire partie du harem de Guido au rez-de-chaussée (1:39:07). Elle insiste pour rester avec ce dernier, qui lui répète cruellement qu'elle a dépassé l'âge pour ça et qu'elle doit s'en aller. Elle fait ses adieux tant bien que mal et finit par monter. Alors, si une femme vieillit trop, elle ne peut plus être fantasmée, et doit se résigner à disparaître. Les autres femmes autour

⁵¹ Manifeste de la Commission du Tunnel de la comédienne de 50 ans. <https://www.change.org/p/franck-riester-manifeste-aafa-tunnel-des-50>

sont secouées par les évènements de la soirée, et l'une d'entre elles, Madeleine, sera notre deuxième exemple.

Actrice française venue rejoindre Guido dans la station thermale à la demande de ce dernier, elle est supposée jouer un rôle dans son nouveau film dont elle ne sait rien (et dont Guido ne semble rien savoir également). Tout le long du film elle et son agent lui courront après pour le persuader de donner un rôle consistant à Madeleine. Cette dernière est en réalité tétanisée à l'idée que l'on ne veuille plus d'elle car elle vieillit. Sa manière d'être avec Guido nous fait comprendre qu'elle fut autrefois une des femmes désirées par Guido, et sa présence dans son harem fantasmé nous le confirme. Cependant, Guido ne lui accorde que peu d'attention, et ses tentatives pour essayer de le séduire à nouveau afin de jouer dans son film s'avèreront inutiles : elle tentera (fig. 32, 0:45:16) par exemple, de s'occuper un peu de lui, de manière maternelle (à la manière de Claudia) ; s'intéressera beaucoup à ce qu'il dit ou fait, sans que l'intérêt ne lui soit retourné. Il est intéressant de noter que cette actrice a dans la quarantaine, et que cet âge lui vaut un statut d'entre-deux : ni femme à séduire, ni femme mourante. C'est ce qui pousse d'ailleurs Madeleine à se battre pour continuer d'être désirée, donc d'exister en tant que femme.

2. Le culte d'une éternité

Les œuvres de notre corpus semblent ainsi cultiver l'idée d'un idéal féminin où la jeunesse et la fraîcheur priment (et si ce n'est pas le cas, les femmes ont de bonnes raisons : elles sont mères, épouses, confidentes...). Pour être femme, il faut être désirée, et pour être désirée, il faut être jeune. Ce culte de la jeunesse éternelle est abordé par Mona Chollet⁵² : après avoir évoqué plusieurs exemples d'évènements ou d'objets culturels permettant un renforcement de clichés véhiculant les supposées caractéristiques de la féminité (elle évoquera un défilé Chanel, la série

⁵² *op. cit.*

Gossip Girl ou une publicité tournée par Sofia Coppola⁵³) ; elle emploie les termes de « *féminité éthérée, irréaliste, désincarnée* ». Elle continue ainsi, en tentant d'expliquer ce culte de la jeunesse qui fait rage dans la société actuelle :

« *Quant au culte de la jeunesse, au désir de fixer l'aspect lisse de la peau, il s'explique peut-être aussi par le fait que, en vieillissant, celle-ci trahit son humanité : on ne peut plus la confondre avec une matière artificielle, comme c'est le cas des pommettes et des fronts brillants, rebondis, que donne le Botox à certaines actrices.* »⁵⁴

Nous revenons ici à un concept que nous avons déjà exposé au tout début de ce mémoire : celui du culte du corps de la star, la norme idéalisée des acteurs et actrices tout-puissants. Un film de cinéma est une œuvre gravant un acteur ou une actrice dans un rôle (et ainsi un physique) pour toujours ; et le vieillissement de ces derniers est mal vu : le spectateur ne souhaite pas de *memento mori* à chaque fois qu'il vient se divertir au cinéma.



Figure 33 - *Huit et demi* - La station thermale que fréquente Guido est principalement peuplée de vieilles femmes.

⁵³ *op. cit.*, pp 101 à 111.

⁵⁴ *Op. cit.*, pp. 177-178.

Guido, le héros de *Huit et demi*, s'entoure dans ses fantasmes de femmes toutes jeunes car il ne supporte pas l'idée que lui-même vieillit (idée mise en scène par la multitude de personnes âgées évoluant autour de lui dans la station thermale, fig. 33, 0:29:32 ; 0:29:54 ; 0:37:30). Nous pouvons cependant noter que, bien qu'il soit entouré de femmes vieillissantes (apparaissant à maintes reprises et très longuement dans le champ de la caméra), il est également entouré d'hommes vieillissants, qui n'ont pas l'accent mis sur leur âge ou leur corps qui se ride. Ces derniers sont même mis en avant car ils parviennent à séduire de jeunes femmes (elles-mêmes considérées comme de simples corps) tels Pace ou Mario, ou parce qu'ils occupent une place importante dans la construction de la société (comme le cardinal par exemple). Un fossé évident se creuse entre les femmes et les hommes de notre corpus sitôt que la vieillesse les touche : les femmes sont considérées comme des êtres aliénés, à part, qui ne se déplacent plus qu'en bande et dont la vieillesse est mise en valeur avant le reste ; et les hommes gagnent en sagesse et en pouvoir.

Nous pouvons ainsi remarquer que la vieillesse aliène non seulement les actrices qui peinent à trouver des rôles de femmes plus âgées dans les films ; mais aussi les personnages eux-mêmes, qui, lorsqu'ils prennent de l'âge, perdent la donnée corporelle de leur féminité. Si ces femmes ne représentent pas un rôle de sacrée pour le personnage principal, elles sont automatiquement mises à l'écart, considérées comme étant « autres ».

B – La société

À travers les films de notre corpus, il semble que le statut social détermine la position des personnages masculins dans les œuvres. À contrario, il est intéressant de relever que ce sont ces mêmes personnages masculins qui vont déterminer le statut des personnages féminins. Comment la société interne à ces œuvres détermine-t-elle ou non des caractéristiques perçues comme étant typiquement féminines ?

1. Les artifices qui aliènent

Nous avons déjà mentionné l'idée que plus une femme est féminine en apparence (c'est-à-dire use d'artifices déterminés comme étant propres au genre féminin) plus elle sera perçue comme femme aux yeux de tous. Cependant, deux personnages dans notre corpus font exception à cette règle. Non considérées comme des femmes, elles utilisent pourtant des artifices féminins qui sont censés dévoiler leur féminité ; et pourtant, le statut de femme leur échappe encore : Gelsomina et Laurence.

Commençons par Gelsomina, dans *La Strada*. Nous l'avons déjà remarqué, elle est plus souvent considérée comme une enfant que comme une femme, et comme tout jeune enfant, son



Figure 34 - *La Strada* - Gelsomina (Giulietta Masina) ressemble plus à une enfant qu'à une femme.

genre semble indéterminé. Elle ne porte que des vêtements trop grands pour elle, est petite et chétive ; porte les cheveux courts, ne se maquille pas. Il suffit de remarquer la différence de traitement entre elle (fig.34, 0:09:05 ; 0:02:26) et la Rossa, que nous avons évoquée au début de cette étude : les deux femmes sont radicalement différentes, tant par leur physique que par la manière dont elles sont mises en scène. Et évidemment, c'est à La Rossa que Zampano fera la cour.

Or, Gelsomina utilise un artifice considéré comme étant typiquement féminin, le maquillage. Cependant, dans son cas, nous pouvons observer que ce dernier l'aliène encore plus (fig. 35, 0:13:56).



Figure 35 - *La Strada* - Gelsomina, lorsqu'elle se maquille, revêt le visage du clown blanc.

Face à elle, Zampano se maquille en clown auguste, le pitre qui enchaîne gaffe sur gaffe ; alors que Gelsomina, clown blanc, endosse le rôle du maître de piste sérieux. Le maquillage, au lieu de dévoiler sa féminité, dévoile son statut et la positionne ironiquement en tant que meneuse face à l'audience, alors qu'en coulisses c'est Zampano qui contrôle sa vie. Plutôt qu'une affirmation et une libération, le maquillage l'enferme.

Laurence, dans *Laurence Anyways*, souhaite devenir une femme, et cela passe par l'étape incontournable du maquillage, qui, plus que les vêtements, sera l'avant-dernière étape de sa transition, la dernière étant les cheveux longs⁵⁵. Dans cette scène charnière de sa fin de vie d'homme au début de sa vie de femme, Laurence se maquille avec application, Fred la regarde assise par terre près d'elle (0:36:35). C'est pour cette dernière un point de non-retour, et, malgré ce qu'elles vivront encore par la suite, ce moment marquera le début de la fin de leur relation. Le miroir que tient Laurence représenterait alors la barrière qui se dresse entre elles : Laurence ne regarde plus Fred, mais elle-même. Sa transition l'emportera sur l'amour qu'elle éprouve envers Fred, et bousculera ainsi les dynamiques fondatrices de leur relation.

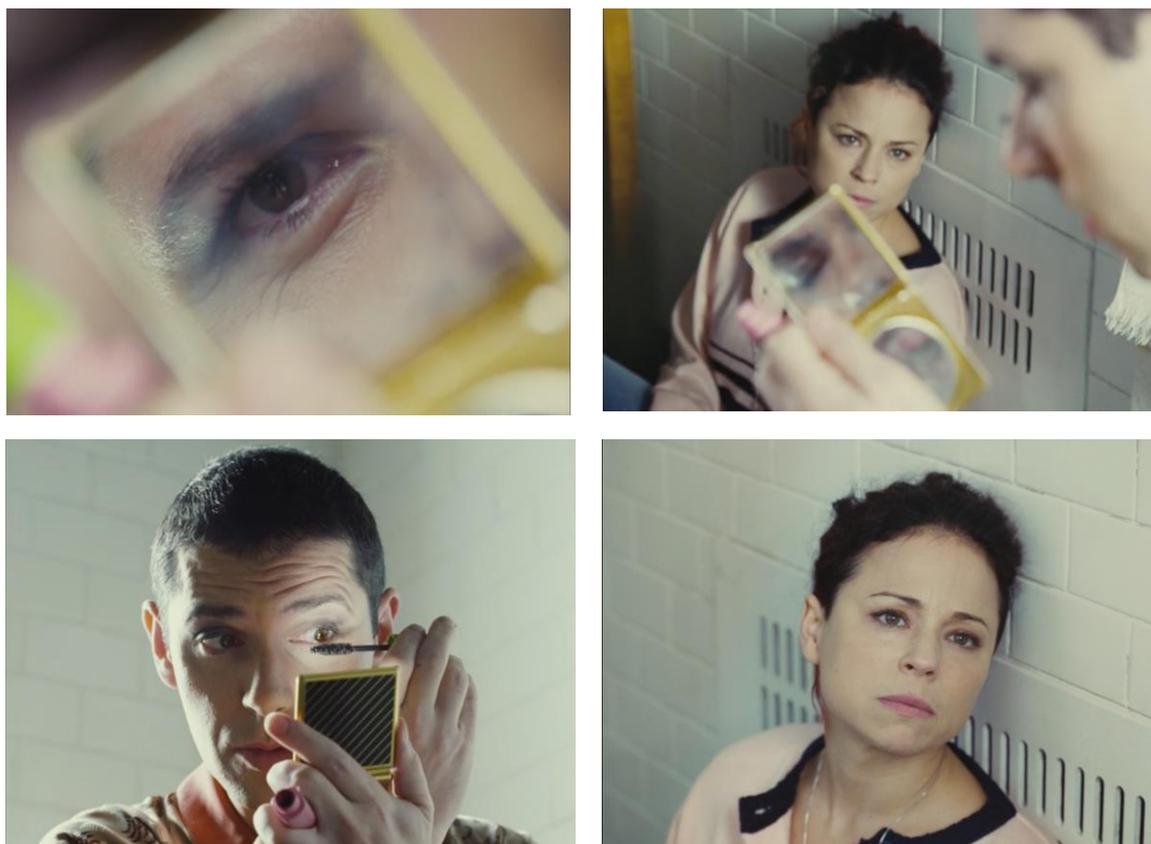


Figure 36 - *Laurence Anyways* - Fred regarde Laurence se maquiller pour la première fois.

⁵⁵ Fred cherchera d'ailleurs à lui offrir une belle perruque pour son entrée dans le monde en tant que femme.

L'utilisation du maquillage par ces deux personnages évoque l'idée d'un changement physique nécessaire pour atteindre l'approbation de leurs pairs. Mais là où habituellement cet artifice joue en faveur de la personne (le maquillage étant un passe-droit vers la féminité), dans ces deux cas de figure c'est une problématique différente qui s'inscrit : Gelsomina et Laurence s'aliènent encore plus. Gelsomina ne réussira à être considérée comme une femme qu'à partir du moment où Le Fou s'intéressera à elle ; Laurence sera l'objet de commentaires désobligeants et de bagarres dès lors qu'elle fera face au monde extérieur maquillée. Ce qui est intéressant chez elles, c'est que leur statut n'est pas déterminé par un homme à la base ; et de cette façon il apparaît difficile de les situer dans les dynamiques esthétiques et sociétales que ce dernier engendre. Dès lors qu'elles usent d'artifices supposés leur donner une certaine féminité, elles en sont d'autant plus exclues.

2. Féminité comme validation par et pour la société

Ainsi, nous remarquons que pour pouvoir être considérée comme féminine, malgré l'utilisation d'attributs supposés typiquement féminins, la femme souhaitant être reconnue comme telle doit être approuvée par le monde qui l'entoure. C'est ce que traverse notamment Laurence, et la journaliste avec laquelle elle s'entretient dans *Laurence Anyways* n'acceptera de la voir comme une femme qu'à la fin du film. C'est d'ailleurs à ce moment où Laurence se sera entièrement dévoilée à la face du monde et aura réussi à asseoir sa féminité face à une femme elle-même, ce que Fred n'a jamais réussi à accepter. Il est intéressant de noter que l'approbation ne vient pas que des intimes du personnage, mais d'une société entière. En effet, lorsque Laurence commence à venir sur son lieu de travail en femme, elle se fait presque aussitôt renvoyer : on lui fait comprendre qu'elle n'a pas sa place dans ce lycée, microcosme exacerbé du monde extérieur. Le seul endroit où elle se sentira acceptée sera au sein de la

forteresse des Five Roses, ses amis queer, personnages éloignés des codes habituels de la société (toutes les rencontres que Laurence aura avec les Five Roses se feront d'ailleurs en huis-clos).

Là aussi, le personnage de Gelsomina dans *La Strada* est un exemple parlant : elle n'obtiendra l'approbation des autres que lorsqu'elle sera déguisée. Le reste du temps, elle sera considérée comme une enfant et non comme une femme. Dans *Mommy*, on semble refuser à Kyla son statut de femme car elle n'est pas considérée comme une bonne mère par sa propre famille. Finalement ce statut lui sera rendu à partir du moment où jouera un rôle parental notable et déterminant pour Steve. Dans *Huit et demi*, les femmes du fantasme de Guido sont représentées plus comme un animal sauvage à dompter que comme des femmes mêmes.

Dans ces œuvres, la féminité ne semble exister que dans un extérieur aux femmes : on ne leur demande pas si elles se sentent féminines ou pas, on leur fait comprendre qu'elles le sont ou non, et quelque part, elles n'ont pas leur mot à dire, elles doivent l'être que cela leur plaise ou non.

3. La solidarité féminine

Notre corpus dépeint ainsi des personnages féminins aliénés car seulement considérés par rapport à un personnage masculin. Néanmoins, entre elles, elles restent toujours soudées : dans *Mommy*, il semble que Kyla ne puisse exister sans Die, qui paraît être la seule à la comprendre. *Laurence Anyways* nous montre aussi plusieurs duos de femmes très proches qui se soutiennent malgré leurs choix de vie différents : Fred et sa sœur Stéfie, Laurence et sa mère Julienne, Fred et Laurence.

Luisa, dans *Huit et demi*, ne peut être comprise par son mari qu'à travers son amie Rossella (cette dernière parlera même à sa place lorsque les deux époux converseront au téléphone,

Rossella jouant le rôle d'intermédiaire entre garde du corps et garde-fou). Enfin, dans *La Strada*, Gelsomina trouvera en la religieuse du couvent la seule alliée qu'elle aura dans sa vie : les autres personnages ne semblent pouvoir la comprendre entièrement.

Lorsqu'une femme se sent autre car différente de ce qu'elle est supposée être aux yeux de la société qui l'entoure, elle essaiera d'entrer dans les cases à travers l'utilisation d'attributs artificiels considérés comme étant typiquement féminins. Cependant, elle restera quand même aliénée et même plus. Elle s'aliénera d'elle-même et plus fort encore : pour pouvoir être réellement considérées comme femmes et féminines, ce n'est pas à elles que revient la décision, mais à la société dans laquelle elle évolue. Ainsi, il semble que les personnages féminins ne peuvent s'extraire elles-mêmes de leurs problèmes, et ne pourront partager leur désarroi qu'avec d'autres personnages féminins : la communication est réduite entre les personnages masculins et les personnages féminins (sauf lorsque l'on parlera d'un personnage masculin).

C – Est femme tout ce qui n’est pas homme

Le philosophe Emmanuel Lévinas écrivait : « *Le féminin est autre pour un être masculin, non seulement parce que de nature différente, mais aussi en tant que l’altérité est, en quelque façon, sa nature* »⁵⁶. Ainsi, le féminin semble toujours se positionner non seulement en réponse face au masculin, mais aussi et surtout : toujours en « autre ».

1. Dominants et dominées

La dynamique entre les personnages féminins et les personnages masculins est intéressante à étudier dans notre corpus, et en dit long sur la relation de domination qui se joue entre eux. Nous avons déjà mentionné à plusieurs reprises cette idée que les femmes de notre corpus sont toutes présentées comme étant en relation avec un homme : sans cet homme, elles n’ont pas de raison d’exister. Faisons un tour de ces personnages.

Dans *Huit et demi*, tous les personnages tournent autour de Guido car certes il est le protagoniste de l’histoire mais nous pouvons pousser l’analyse plus loin. En effet, nous pouvons remarquer que les personnages féminins ont toujours un lien affectif avec Guido, tandis que les personnages masculins ont soit un lien professionnel, soit social, soit intime (fig. 37). Chacune des femmes présentes est définie grâce à ce qu’elle représente pour lui : les femmes sont amantes, épouses, et mères de ; tandis que les hommes sont amis, producteurs, référents...⁵⁷

⁵⁶ Lévinas Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, coll. « L’Espace intérieur », 1982, p.54.

⁵⁷ Les schémas des relations entre les personnages pour les autres films de notre corpus sont à retrouver en annexe.

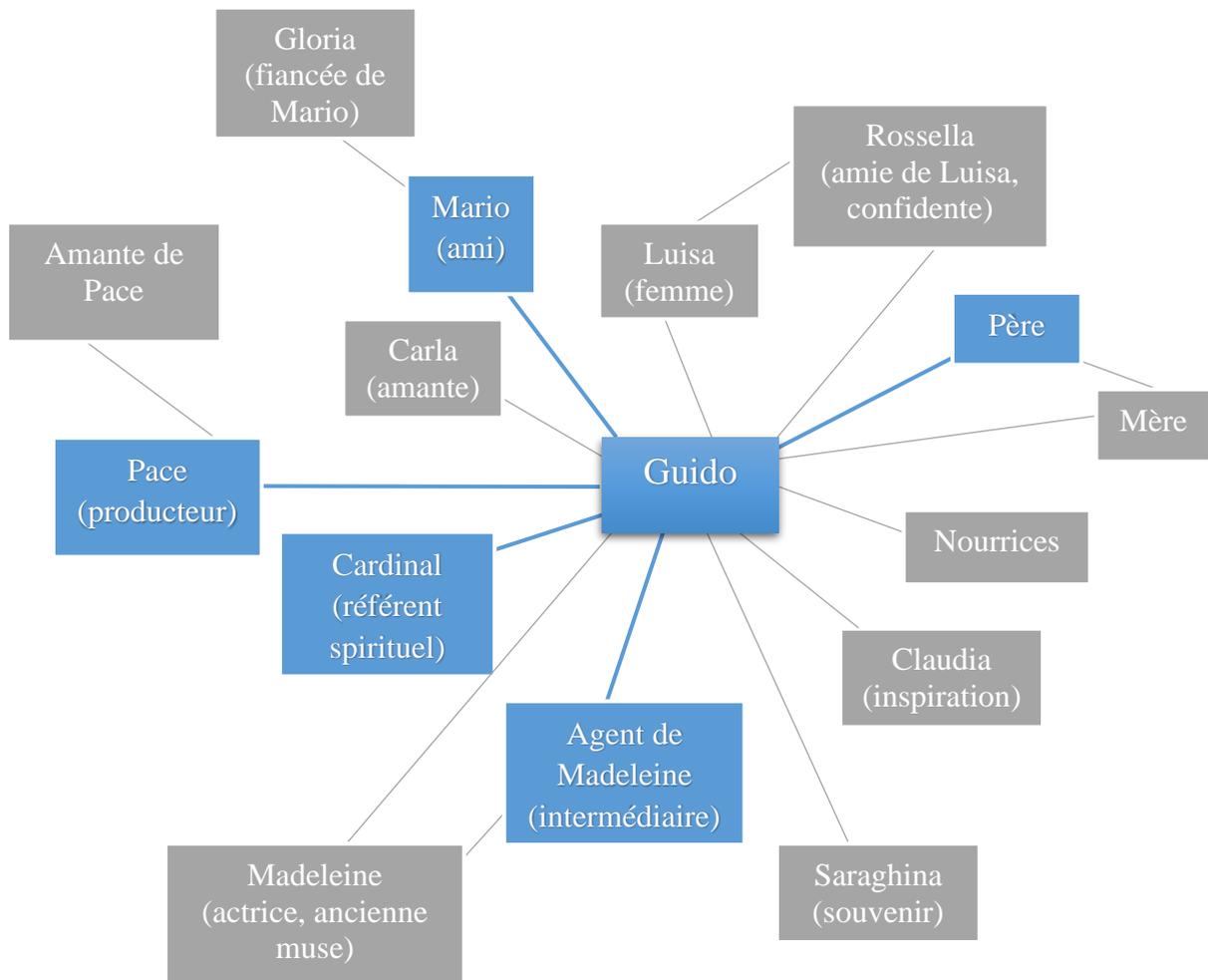


Figure 37 - *Huit et demi* - Relations entre les personnages : en bleu, les hommes; en gris, les femmes.

Vient ensuite la question de la différence dans le traitement esthétique ; et elle est encore ici intéressante à étudier. Nous avons déjà remarqué à plusieurs reprises que la plupart des personnages féminins apparaissent en premier lieu (et parfois en unique représentation) comme des corps avant d'être des personnes : c'est ce que nous avons pu développer en conséquence dans notre première partie. Existe-t-il un tel traitement du corps masculin dans notre corpus ? Non ; le seul homme subissant ce balayage de caméra sur son corps étant déjà, à ce moment de la narration, à considérer comme une femme : sans grand suspens à ce niveau de lecture, nous évoquons donc Laurence dans *Laurence Anyways*. Une différence de traitement esthétique notable est le choix de l'habillement : les costumes des hommes sont toujours plus

sombres que ceux des femmes, nous supposons ici un rappel à la pureté et virginité dont les femmes sont supposées être les ambassadrices. Et comme ces dernières se posent en altérité des hommes, il apparaît comme logique que les personnages masculins, figures sources, se parent de vêtements sombres.

2. Est féminité tout ce qui n'est pas masculinité

Jacques Lacan a repris dans son séminaire XI consacré aux *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* un concept qui nous intéresse particulièrement ici, celui de la « culture de la mascarade »⁵⁸. Développé d'abord par la psychanalyste anglaise Joan Rivière pour qui la féminité et la mascarade sont une seule et même chose, Lacan pousse le concept un peu plus loin. Pour lui, la différence entre les femmes et les hommes se joue à un autre niveau que la passivité/activité. Il évoque l'idée de « mascarade », une organisation consciente d'un trompe-l'œil par les femmes. Être femme c'est n'être rien, car la femme a un manque par rapport à l'homme : elle crée donc une mascarade, un trompe-l'œil, où pour pallier à ce manque, elle donne à voir et maintient l'illusion d'une essence féminine, tout en cachant qu'elle possède quelque chose de moins que l'homme. Lacan précise bien que cette « stratégie » est symbolique et n'est pas perverse : le but de la mascarade n'est pas de tromper l'Autre ; mais que le manque que cette mascarade souligne et cache soit constitué en un objet de désir pour l'Autre. Car le seul recours pour se reconnaître femme est souvent l'expression du désir de l'Autre. Lacan définit ainsi la féminité en ce qui sera mis en place par la femme pour cacher un manque qu'elle aura par rapport à l'homme. Selon lui, la femme pour exister doit désirer l'homme, lui porter donc une attention toute particulière, et se rendre désirable de l'homme. En désirant l'homme

⁵⁸ Vives Jean-Michel, « *La vocation du féminin* », Cliniques Méditerranéennes n°68, 2003.

elle se rend déjà désirable, mais en ajoutant à cela des artifices comme le maquillage, elle montre à l'homme qu'elle fait des efforts pour qu'il la désire pleinement.

Ce qui est intéressant ici, c'est que cette définition de la mascarade semble très appropriée à ce que nous avons pu étudier jusqu'ici dans notre corpus : les attributs supposément féminins semblant relever parfaitement de cette culture de la mascarade, et les corps féminins ne semblant exister que pour être désirés. Mais ce que Lacan pointe surtout, c'est qu'il existe une réelle différence entre les hommes et les femmes ; et ce que l'on comprend aussi, c'est que les femmes ne peuvent s'élever ou exister sans être une comparaison ou une copie des hommes, elles ne sont que des êtres « copiés » sur l'homme, auxquels il manquerait quelque chose⁵⁹. L'homme n'a pas besoin de se rendre désirable pour la femme, comme nous avons pu le voir dans les œuvres de Fellini : ce sont les femmes qui courent après Guido et Zampano. Une femme sans artifices n'est rien, elle est une enfant, un clown. Un homme sans artifices reste un homme. Sinon, il serait un travesti, faux semblant de masculinité. La femme travaille donc à désirer et se rendre désirable ce qui explique qu'elle ne soit réduite qu'à sa féminité dans notre corpus. Ce qui explique alors ces différences de statuts entre les femmes et les hommes dans notre corpus ainsi que la visible domination des hommes sur les femmes, autant intellectuelle que physique.

Alors, le féminin ne se créerait que par rapport au masculin, et l'on ne pourra définir la féminité qu'en ce qu'elle diffère de la masculinité. Il semble que, même dans leurs habitudes typiquement féminines (le maquillage, en particulier), les femmes agissent par rapport aux hommes. Et, dans notre corpus, cela semble vrai : par exemple, Die (*Mommy*) redouble d'efforts pour sa toilette lorsqu'elle et Steve sortent avec Paul le voisin. Mais est-ce tout ? Si la féminité

⁵⁹ Cette idée rejoint aussi les fondations de la psychanalyse émises par Sigmund Freud ; ainsi que la Genèse dans la Bible où Eve est supposée avoir été créée à partir d'une côte d'Adam, créant ainsi une domination du masculin sur le féminin bien ancrée dans les coutumes traditionnelles.

se définit par rapport à la masculinité, alors que fait-on des personnages de femmes que nous avons définies comme sacrées qui ont, elles, quelque chose que l'homme ne possède pas (la capacité d'être mère, la sagesse, la connaissance...), c'est-à-dire quelque chose en plus ? Leur processus de féminité est terminé : elles n'ont plus besoin de plaire ou de désirer car leur rôle de femme est rempli par la maternité ou la vieillesse. Elles pourraient presque être confondues avec des hommes. Pas de grands hommes, mais plutôt des enfants ou des vieillards, voire même des fous, mais elles ont dépassé le statut de femme. Elles se situeraient peut-être dans une entre-deux homme/femme, où la séduction ou la sexualité ne seraient plus jamais envisagées.

Conclusion

Le thème de ce mémoire a été tout d'abord motivé par un constat : celui de la manière dont sont considérées les femmes dans la société. Quelques recherches sur le sujet nous permettent de nous rendre compte assez rapidement que cette vision du féminin par le masculin et parfois même par le féminin lui-même pose problème. En effet, la femme ne semble être estimée que comme étant un corps avant toute chose ; et plus particulièrement un corps sexué, sexuel, désiré et désirable. Malgré les protestations de plus en plus nombreuses et virulentes, une question subsiste : pourquoi les femmes sont-elles avant toute chose considérées à travers le prisme du désir ? Est-ce cela, être une femme ? La féminité se définit-elle par des données purement corporelles ?

Afin de tenter de répondre à cette interrogation, nous avons décidé de nous pencher sur le média des masses par excellence qu'est le cinéma. Le septième art est en effet connu pour véhiculer des représentations en miroir de la société dans laquelle il évolue ; il apparaît donc comme un outil intéressant pour notre étude. En vue de brasser une large période et différentes mœurs, notre choix s'est arrêté sur deux réalisateurs que tout semble éloigner, tant par leur époque que par leurs coutumes. Fellini est un Italien né dans les années 1920, et du fait de la morale assez conservatrice de son pays marqué par une forte présence de la religion catholique, a ainsi pu développer une vision plus machiste de la femme que Dolan, né dans les années 1990 au Canada, ouvertement homosexuel, et à la pensée plus éduquée et ouverte sur la condition féminine de manière générale. Mais ils sont toutefois proches dans les thèmes qu'ils évoquent à travers leurs œuvres ainsi que leurs personnages, marqués par une forte présence féminine. À travers deux films de Federico Fellini (*La Strada*, 1954 et *Huit et Demi*, 1963) et deux films de Xavier Dolan (*Laurence Anyways*, 2012 et *Mommy*, 2014), nous avons essayé d'analyser, par l'esthétique et par la narration, les façons qu'a leur cinéma de représenter la féminité.

Partant de notre toute première supposition, nous nous sommes donc penchés sur la féminité en tant que donnée purement corporelle, et nous sommes attelés à l'étude de la femme en tant que fantasme dans une première partie. Le cinéma est un art connu pour sublimer la réalité, et a créé le concept même de star. À travers des figures déifiées, il crée des codes qui modifient la perception de l'humain dans la réalité : c'est un être fait pour le regard.

C'est alors tout naturellement que le premier volet de notre première partie s'est concentré sur le regard porté sur les personnages féminins au sein de notre corpus de films. Le personnage de l'amante est le plus évident à étudier dans cette partie : en effet, nous avons pu remarquer qu'elle bénéficie d'une mise en scène et d'une place dans la narration toute particulière. Elle est souvent au centre du plan et des regards, mais la parole ne lui est que rarement donnée. Elles sont des corps appelant au péché de la luxure avant d'être des êtres humains à part entière : on les rabaisse, on les cache, elles sont présentes pour le plaisir seul et ne semblent pas avoir de réelle incidence narrative. Cette mise en scène particulière de l'amante nous amène à étudier la mise en scène du fantasme de manière plus globale. À travers deux scènes complètement opposées (l'une étant la visualisation d'un harem, l'autre une soirée chic) nous avons ainsi vu que le poids du regard est déterminant dans la représentation que l'on se fait de la femme : il semble qu'elle doive être regardée afin d'être pleinement femme. Plus largement, nous remarquons que l'accent est mis sur le masculin regardant le féminin, et que c'est ce regard et cette approbation seule qui valide la femme pour réellement acter sa féminité.

Le deuxième volet de notre première partie s'est alors concentré sur les attributs féminins : puisque la féminité apparaissait d'abord comme une donnée corporelle, il nous fallait étudier ce qui créait physiquement la féminité. Cette recherche nous a permis de conclure que la femme est immédiatement associée au précieux, aux petites choses, cultivant une façade plus qu'un intérieur. Par la suite, nous avons également constaté que l'accent est lourdement mis sur

les attributs féminins purement physiques (nous pensons notamment à la danse de la Saraghina, l'arrivée de Laurence en vêtements féminins au lycée, le plan d'introduction de *Mommy* dévoilant le corps de Die avant son visage), appelant une mise en scène différente de celle des personnages masculins. Paradoxalement dans les attributs féminins, aucune chair n'est mise en avant ; même lorsque Guido retrouve Carla dans sa chambre, les corps restent pudiques. La sexualité et même les attributs sexuels ne sont que suggérés.

En poursuivant cette constatation, nous avons alors étudié la mise en scène du corps féminin d'une manière plus large. Surtout, nous avons pu observer une tendance qui se crée chez les personnages féminins appelant à l'éveil sexuel, de mise en retrait de la société. Il semble que les représentantes évidentes du fantasme n'aient pas le droit à une reconnaissance ou un statut social. Nous avons également pu voir que le corps fantasmé est un corps qui suggère, rien que par ses actions, le plaisir et la luxure. Enfin, nous avons pu lier nos constatations à la théorie du *male gaze* et ainsi conclure que la représentation de ces personnages féminins en tant qu'êtres fantasmés les prive d'un rôle moteur dans la narration ; elle les rend passives.

Notre première partie s'est alors terminée sur une problématique qui reste encore sans véritable réponse. Les personnages féminins que nous avons pu étudier jusqu'alors sont loin d'être les seuls présents dans les œuvres de notre corpus ; pourtant les autres femmes de ces films ne correspondent pas aux critères de la femme fantasmée. Toutefois, elles ne sont pas moins considérées comme des femmes. Y aurait-il alors une donnée autre que purement corporelle à la notion de féminité ?

Notre deuxième partie s'est alors concentrée sur l'autre face de la dualité qui définit la féminité. Ainsi, plus que simplement corps fantasmé, la femme peut représenter quelque chose de plus grand, qui outrepassé sa simple « fonction » d'objet de désir : elle peut être sacrée.

En considérant les personnages féminins en tant que guides de vie, sources d'apprentissage, nous avons ainsi relevé leurs figures intemporelles qui transparaisaient à travers ces œuvres. Sources d'apaisement ou de sagacité, elles sont là pour faire retrouver au héros son droit chemin, l'empêcher de s'égarer vers des routes moins chastes. C'est là que l'épouse joue un rôle important, généralement représentée comme étant à l'opposé de l'amante. Il existe aussi des personnages féminins trop purs ou trop rusés pour n'être que des corps ; leur sagesse ou leur innocence permet au personnage principal masculin de garder la tête froide et son but bien en vue.

Le second volet de notre deuxième partie nous fait avancer dans cette hypothèse en étudiant de plus près les personnages féminins qui sont à l'origine de la création. Elles sont, en premier lieu, à l'origine de la création de la vie : les mères. Ce sont les êtres les plus sacralisés dans la multitude de femmes que nous avons pu voir : elles sont traitées avec respect, déférence, et cela se ressent également dans la mise en scène. Toutefois, ce statut ne les exempte pas d'efforts et il se trouve qu'elles doivent faire face à un jugement constant : celui d'être ou de ne pas être une bonne mère. C'est ce qui est attendu d'elles, et cela semble être leur seul destin. Plus largement, nous avons pu étudier des personnages féminins qui, par leur statut, représentent la création en elle-même et sont des êtres d'inspiration, qui ne peuvent être sexualisés.

Cela nous guide vers notre troisième sous-partie, qui traitait de la pureté. Car elles sont des êtres immensément respectés, de par leur statut ou leur lien avec le personnage principal, elles ne peuvent évoquer le fantasme, et ainsi, ne peuvent désirer. Le désir ne semble pouvoir être qu'à la portée des personnages masculins. Nous l'avions vu dans notre première partie : les femmes qui expriment pleinement leur désir et leur sexualité sont écartées de la société et très mal considérées. Ainsi, nous faisons face à des personnages qui semblent intouchables ;

puisqu'elles ne sont pas fantasmées, elles sont forcément sacrées, et ne peuvent être autre chose. Revient alors cette idée de dualité de la féminité, qui semble osciller entre désir et pureté.

Cette constatation nous amène à un autre questionnement, encore, car il reste des figures féminines qui ne semblent pas entrer dans ces deux grandes catégories que nous avons observées. Néanmoins ces figures restantes évoluent d'une manière différente des fantasmes et des sacrées, comme à l'extérieur de tout cela. À quoi servent-elles alors ?

Notre dernière partie se concentre ainsi sur la femme dans ces films comme altérité. Nous remarquons que les personnages féminins, bien que marqués de cette dualité qui imprègne le féminin dont nous avons déjà longuement parlé, sont toujours établis en rapport avec les personnages masculins. Elles n'existent qu'à travers eux.

Si au sein de l'industrie cinématographique même, les actrices peinent à trouver des rôles de femmes vieillissantes ; dans ce second volet, à travers les films de notre corpus nous remarquons que la vieillesse aliène les femmes, et que ce phénomène y est traité de la même manière. En effet, une femme semble pouvoir être âgée si elle est sacrée, car elle a une fonction définie par rapport au personnage principal masculin. En revanche, si elle n'a aucun lien avec lui, elle n'est plus désirable à ses yeux à cause de son âge. Ayant perdu son statut de fantasme, n'ayant jamais eu celui de sacrée, elle est vouée à l'abandon et inspire le dégoût.

Nous nous sommes penchés, dans la seconde sous-partie sur l'altérité de la femme, et à la place qu'elle occupe dans la société. Nous avons ainsi vu que, malgré certains efforts de personnages féminins initialement non considérés comme tels, la féminité n'est pas une donnée qui pourrait s'auto-gratifier : c'est le monde environnant qui décidera du statut ou non de femme. De plus, la solitude féminine se renforce lorsque l'on remarque que le dialogue entre les personnages masculins et les personnages féminins semble toujours voué à l'échec, et que seules les femmes entre elles parviennent à se comprendre les unes avec les autres. Cette

caractéristique renforce le fossé entre les femmes et les hommes de notre corpus, positionnant ainsi les femmes comme « autres » par rapport aux hommes.

Enfin, nous avons pu approfondir cette dernière idée en remarquant que les relations entre les personnages de notre corpus peuvent aisément être classées en « dominants/dominées » : tous les personnages féminins existent par rapport à un personnage masculin, et paraissent ne pas pouvoir évoluer seules. L'étude brève de la féminité telle qu'elle a été décrite par Lacan nous conforte dans l'idée que le féminin ne se construit qu'en rapport avec le masculin et nous permet un dernier parallèle : on ne naît pas femme, le masculin le construit.

Cependant, d'autres problématiques se soulèvent encore à la suite de cette étude. Bien qu'emploie d'une dualité certaine et étant diamétralement opposée à la masculinité, la féminité est toutefois dans notre corpus toujours vue sous le prisme de cette même masculinité. Il semble que l'un ne peut évoluer sans l'autre, mais aussi et surtout que les personnages féminins ne parviennent à se positionner comme tels qu'en étant comparés ou liés d'une manière ou d'une autre aux personnages masculins. Tantôt prostituée, tantôt vierge à marier, ce portrait de la féminité par le cinéma ne diffère pas selon les époques ou les mœurs. Mais est-il réellement fidèle à la réalité ? En tant que femme moi-même, je peux personnellement affirmer que cela n'est pas l'idée que je me fais de la féminité. Mais mon avis est très certainement biaisé par mon éducation, mes convictions, et l'époque dans laquelle je vis. Une femme des années 1960, des années 1920, du XIXe siècle ne penserait certainement pas de la même manière que moi. Il faudrait peut-être alors entamer une analyse plus sociologique et étudier la réception des œuvres de notre corpus par une audience féminine et une audience masculine à l'époque de la sortie desdites œuvres ; mais aussi le ressenti que ces mêmes audiences auraient aujourd'hui, pour garder cette même volonté de transcendance des époques. Cela requerrait aussi de faire une

étude sur la féminité, non seulement à travers le cinéma mais surtout à travers toutes les sciences humaines. Est-ce une donnée aux caractéristiques changeantes au fil des siècles ? Quelles sont les études menées à ce sujet, en sociologie, en philosophie, dans les arts, en géographie, en anthropologie ? Les femmes elles-mêmes ont-elles eu leur mot à dire sur la chose, qu'elles soient universitaires ou citoyennes d'éducation plus modeste ? (Si l'on en croit Virginia Woolf, les femmes ont rarement eu leur mot à dire sur elles-mêmes...)

Nous pourrions également pousser notre étude un peu plus loin et analyser la représentation de la féminité à travers un seul genre cinématographique en particulier. Cela nous permettrait d'ajouter une donnée temporelle à notre analyse et de noter tout changement ou évolution dans les manières de représenter les femmes ; le tout en parallèle avec les évolutions des mœurs au fil des époques. Comment la féminité est-elle représentée dans les films musicaux, par exemple ? *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *West Side Story* (Robert Wise et Jerome Robbins, 1961), *Chantons sous la pluie* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952), *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy, 1967) nous donnent à voir des identités de genre exacerbées, poussées à l'extrême, il serait très certainement passionnant d'étudier les différentes représentations de la féminité et de la masculinité dans ce genre cinématographique ; et de voir comment elles évoluent dans des œuvres plus actuelles comme *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) ou *The Greatest Showman* (Michael Gracey, 2017).

Par ailleurs, existe-t-il des œuvres où le regard féminin prédomine ? Notre réponse se trouve peut-être dans les comédies romantiques, où le protagoniste est très souvent un personnage féminin. Cela exempte-t-il une dominance du masculin sur le féminin ? Finalement, l'analyse que nous avons tenue là avec ces deux auteurs peut se tenir sur presque tous les films de toutes les époques, de toutes les cultures (les différences de traitement des personnages féminins dans le cinéma occidental et le cinéma oriental peuvent également être intéressantes). Ce que les auteurs de cinéma vont chercher à montrer évolue très probablement au regard des

avancées féministes et des écrits de leurs contemporains. Quel impact créent-ils sur les œuvres ? Qu'est-ce que les cinéastes vont vouloir montrer ?

Une autre alternative, encore, serait d'étudier la masculinité dans les mêmes films de notre corpus, afin de pouvoir créer une analyse comparative des représentations du féminin et du masculin dans les films de Federico Fellini et Xavier Dolan. Comment y traite-t-on la masculinité ? Mon regard de femme me fait croire que c'est une masculinité sans artifices et à la mise en scène n'ayant pas la même portée symbolique que la féminité. Mais un regard masculin sur ces films y notera peut-être autre chose, et pour lui ces films véhiculeraient peut-être une sorte de masculinité mascarade ?

BIBLIOGRAPHIE

Études de genre appliquées au cinéma ; femmes et cinéma

Ouvrages

- Burch Noël, Sellier Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Vrin, 2009.
- Burch Noël, Sellier Geneviève, Perrot Michelle, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Dupont Sébastien, Paris Hugues, *L'adolescente et le cinéma: de Lolita à Twilight*, Toulouse, Erès, 2013.
- Micheli-Rechtmann Vannina, Moscovitz Jean-Jacques, *Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, Toulouse, Erès, 2013.

Revue

- Moine Raphaëlle, Sellier Geneviève, Genre = Gender, *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, vol. 22, n°2-3, 2012.

Articles

- Brückner Jutta, « Cinéma des femmes. Violences du cinéma », *Les Cahiers du GRIF*, n°25, 1982, pp. 79-96.
- Dargis Manohla, « What the Movies Taught Me About Being a Woman », *The New York Times*, 30 novembre 2018.
URL : <https://www.nytimes.com/interactive/2018/11/30/movies/women-in-movies.html>
- Flisfeder Matthew, « Est-il possible de représenter le rapport sexuel au cinéma ? », *Érudit, Cinémas*, 26(1), 2015, pp. 49–67.

- Kaplan Ann, « The Feminist Perspective in Film Studies », *Journal of the University Film Association*, Vol. 26, No. 1/2, Women In Film, 1974, pp. 5, 18-20, 22.
- Lardoux Xavier, « Le cinéma français au féminin pluriel ». *Le Débat*, n°116, 2001, pp. 94-104.
- Manlove Clifford T., « Visual “Drive” and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey », *Cinema Journal*, vol.46 n°3, 2007, pp. 83-108.
- Mulvey Laura, « Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative” Inspired by “Duel in the Sun” (King Vidor, 1946) », *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n°15/17, 1981, pp. 12-15.
- Mulvey Laura, « Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture », *October*, vol. 65, 1993, pp. 3-20.
- Sellier Geneviève, Burch Noël, « Fantômes du temps de la Libération », *Clio : Femmes, Genre, Histoire*, n°1, 1995.

Podcast

- Mallet Pauline, *Sorociné*, depuis 2018.

Théories du cinéma ; travaux relatifs à la filmographie

Ouvrages

- Burch Noël, *De la beauté des latrines: pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, Harmattan, 2007.
- Wiegand Chris, *Federico Fellini. Filmographie complète*, Paris, Taschen, 2013.
- Zapponi Bernardino, *Mon Fellini*, Paris, Editions de Fallois, 2003.

Articles

- Bittinger Nathalie, Benhessa Ghislain, « Les nouveaux enfants terribles », *Esprit*, 2018, pp. 67 à 74.
- Grosset Quentin, « Xavier Dolan : venger la mère », *Troiscouleurs.fr*, 7 octobre 2014.
URL : <http://www.troiscouleurs.fr/cinema/mommy-notre-entretien-avec-xavier-dolan/>

Films

- Louise-Salomé Tessa, *Il était une fois... « Mommy »*, 2016.
- Morin Gérard, *Sur les traces de Fellini : Fellini raconté par ses proches*, 2013.
- Pettigrew Damian, *Huit et demi en six mémos*, 2009.
- Sambuchi Chiara, *La Cité des femmes : trente ans après*, 2012.

Études de genre ; féminisme

Ouvrages

- Bourdieu Pierre, *La domination masculine*, Paris, Points, 2014.
- Brey Iris, *Sex and the series*, Paris, L'Olivier, Les Feux, 2018.
- Butler Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.
- Chollet Mona, *Beauté fatale: les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte, 2015.
- De Beauvoir Simone, *Le Deuxième sexe, tomes I et II*, Paris, Gallimard, 1949.
- Malle Mirion, *Commando Culotte : les dessous du genre et de la pop culture*, Paris, Ankama, Label 619, 2016.

- Segarra Marta, *Le désir et ses interprétations*, Paris, Editions l'Improviste, 2008.
- Strömquist Liv, *L'Origine du monde*, Paris, Rackham, Collection Le Signe Noir, 2016.
- Woolf Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris, 10-18, 1928, réédition 2001.

Articles

- Dubost Matthieu, « Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas », *Les Études philosophiques*, n°78, 2006, pp. 317 à 334.
- Rieunier-Duval Sandra, « Publicité, dessins animés : quels modèles pour les filles ? » *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 24, 2005, pp. 84-95.

Podcasts

- Bastide Lauren, *La Poudre*, Nouvelles Écoutes, depuis 2016.
- Tuailon Victoire, *Les Couilles sur la table*, Binge Audio, depuis 2017.

Œuvres cinématographiques citées

Films

- *Boulevard du crépuscule (Sunset Boulevard)*, Billy Wilder, 1950.
- *Chantons sous la pluie (Singin' in the Rain)*, Stanley Donen et Gene Kelly, 1952.
- *West Side Story*, Robert Wise et Jerome Robbins, 1961.
- *Mamma Roma*, Pier Paolo Pasolini, 1962.
- *Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy, 1967.
- *Grease*, Randal Kleiser, 1978.
- *American Beauty*, Sam Mendes, 1999.

- *La La Land*, Damien Chazelle, 2016.

- *The Greatest Showman*, Michael Gracey, 2017.

Série

- *Gossip Girl*, Josh Schwartz (d'après la série littéraire de Cecily von Ziegesar), The CW, 2007-2012.

FILMOGRAPHIE

LA STRADA, FEDERICO FELLINI (1954)



Une jeune femme lunaire, Gelsomina, est vendue par sa mère à Zampano, un artiste de cirque itinérant. Gelsomina est heureuse de commencer une nouvelle vie, mais déchantera vite suite aux mauvais traitements de Zampano. Tous deux, ils réaliseront des numéros de cirque sur des places de villages, dont un clown qui fait rire tout le monde ; mais Gelsomina est malheureuse.

Alors qu'une nuit Zampano va voir ailleurs et cherche à voler les gens qui les hébergent, Gelsomina refuse de prendre part à ce petit jeu et

s'enfuit. Elle erre jusqu'à la ville voisine, où sont données des célébrations religieuses, qui se clôturent par le spectacle d'un funambule, Le Fou. Gelsomina est émerveillée par ce personnage et fera la fête jusque tard dans la nuit, avant d'être retrouvée par son bourreau.

Quelques jours plus tard, Zampano annonce à Gelsomina qu'ils vont désormais travailler dans un cirque. C'est justement dans cette structure que travaille également Le Fou, avec lequel Gelsomina va nouer une très forte amitié. Cela ne sera pas au goût de Zampano qui ne s'entend pas du tout avec le funambule, ce qui mènera à une bagarre entre les deux hommes et à une nuit en prison pour Zampano. Les deux hommes sont renvoyés du cirque ; Le Fou propose à Gelsomina d'abandonner Zampano et de venir travailler avec lui. Gelsomina, malgré son envie de suivre le funambule, décide de rester pour s'occuper de Zampano, car personne d'autre ne le fera à sa place.

Alors qu'ils roulent sur les routes d'Italie, Gelsomina et Zampano croisent Le Fou dont la voiture est en panne. Les deux hommes se battent à nouveau, et Zampano tue accidentellement le funambule. Gelsomina sera profondément choquée de la mort de son ami, tombera dans une très grande dépression et ne parviendra pas à garder toute sa tête les semaines qui suivront. Zampano, qui regrette son geste et qui ne sait pas quoi faire de Gelsomina qui ne lui est plus d'aucune aide, la laisse sur un bord de route alors qu'elle s'est endormie.

Plusieurs années plus tard, Zampano travaille dans un cirque en bord de mer. En se baladant, il entend une femme fredonner un air que Gelsomina jouait souvent à la trompette. Il apprend par cette femme que Gelsomina a vécu quelques temps avec elle et sa famille, mais est morte il y a déjà longtemps. Zampano s'effondrera plus tard dans la soirée sur la plage, et pleurera pour la première fois de sa vie.

Avec : Anthony Quinn, Giulietta Masina,

Richard Basehart

Réalisation : Federico Fellini

Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli et

Ennio Flaiano

Photographie : Otello Martelli

Décors : Mario Ravasco, Brunello Rondi

Costumes : Margherita Marinari

Son : Aldo Calpini

Montage : Leo Cattozzo

Musique : Nino Rota

Production : Carlo Ponti, Dino De

Laurentiis

Société de production : Ponti-De Laurentiis

Cinematografica

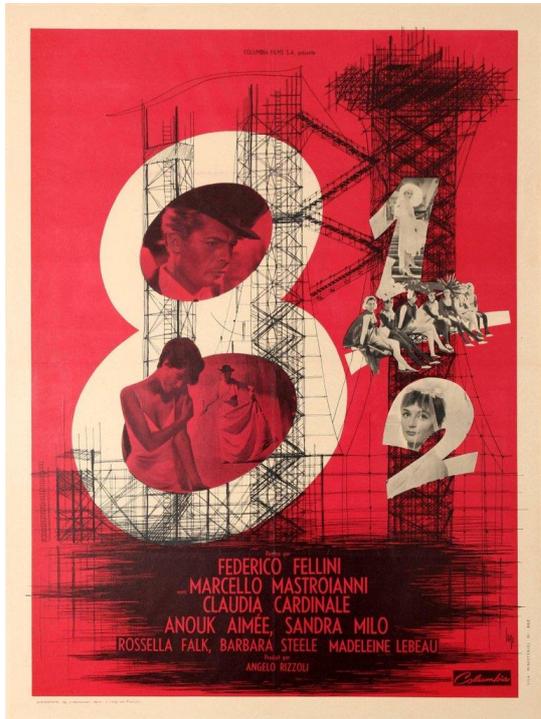
Langue originale : italien

Format : noir et blanc - 35mm

Genre : drame

Durée : 115 minutes

HUIT ET DEMI (OTTO E MEZZO), FEDERICO FELLINI (1963)



Guido Anselmi, réalisateur à succès, suit une cure de repos dans une station thermale. Il doit préparer son prochain film, dont le tournage est sur le point de commencer, mais il ne parvient pas à prendre de décisions, et souffre d'une panne d'inspiration. Il est aussi angoissé par sa quarantaine toute récente. Ses producteurs, amis, collègues viennent le rejoindre pour qu'ils travaillent ensemble directement depuis l'hôtel où il séjourne, car la production du film est lancée, et il ne peut plus faire marche arrière.

Il accueille près de lui son amante Carla, puis plus tard sa femme Luisa et ses amis. Il oscille entre rêves (il rêvera notamment de ses parents défunts), souvenirs (il se remémorera une soirée avec ses nourrices dans sa maison familiale étant enfant ; sa rencontre avec La Saraghina, une prostituée vivant non loin de son école catholique), fantasmes (il imagine un harem rêvé, son ancienne maison de famille, où vivent toutes les femmes de sa vie), visions (il aura à de nombreuses reprises la vision de Claudia Cardinale, actrice qui doit jouer dans son film, et qui le guidera lorsqu'il devra prendre des décisions). Il fait de nombreuses rencontres décisives qui l'aideront à voir un peu plus clair en lui-même, comme par exemple avec le Cardinal.

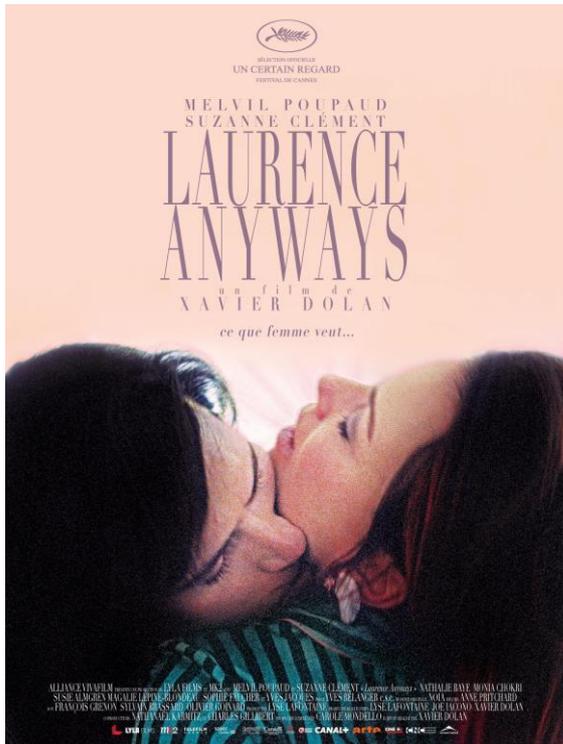
Alors que la production du film avance, tous autour de lui le pressent pour connaître ses décisions. Il ira visiter le décor de son film, visionnera des auditions pour les personnages de son film qui sont directement inspirés des personnes qui l'entourent dans la vraie vie. Claudia Cardinale, arrive en chair et en os pour rencontrer Guido. Elle se confondra avec sa Claudia

rêvée et Guido sera déçu de cet échange, se rendant compte qu'il ne sait définitivement pas ce qu'il veut.

Son producteur convoque une conférence de presse pour parler du film durant laquelle Guido, stressé et désespéré, finit par se cacher sous la table. Un coup de feu retentit. Une grande piste de cirque s'illumine dans la nuit, et tous les personnages du film, guidés par Guido, font une ronde sur une musique jouée par des clowns, eux-mêmes guidés par Guido enfant.

| | |
|--|---|
| Avec : Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Claudia Cardinale, Rossella Falk | Son : Mario Faraoni, Alberto Bartolomei Montage : Leo Cattozzo Musique : Nino Rota |
| Réalisation : Federico Fellini, assisté de Lina Wertmüller et Giulio Paradisi | Production : Angelo Rizzoli, Federico Fellini |
| Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano et Brunello Rondi | Sociétés de production : Cineriz, Francinex |
| Photographie : Gianni Di Venanzo | Langue originale : italien |
| Décors : Piero Gherardi | Format : noir et blanc - 35mm |
| Costumes : Piero Gherardi, Leonor Fini | Genre : comédie dramatique Durée : 138 minutes |

LAURENCE ANYWAYS, XAVIER DOLAN (2012)



Laurence Alia est interviewée par une journaliste à l'occasion de la sortie de son livre. Elle raconte sa vie de ces dix dernières années.

Laurence est un professeur de lettres dans un lycée, aspirant écrivain, et Fred est une assistante mise en scène. Tous deux sont trentenaires et vivent une belle histoire d'amour. Le soir de ses trente ans, Laurence annonce à Fred son souhait de devenir une femme. Fred le soutient dans sa démarche, malgré son incompréhension au premier abord.

À la rentrée des vacances scolaires, Laurence va travailler habillé en femme, ce qui semble accepté par tous, collègues comme élèves. Cependant, il est vite renvoyé et son couple bat de l'aile. Suite à une bagarre, Laurence rencontre les Five Roses qui l'aideront dans sa démarche et seront de précieux amis. Fred a beaucoup de mal à accepter le changement d'identité de Laurence, et suite à un avortement, elle tombe en dépression. Lors d'une fête, Fred rencontre un homme avec lequel elle a une aventure, et quitte Laurence.

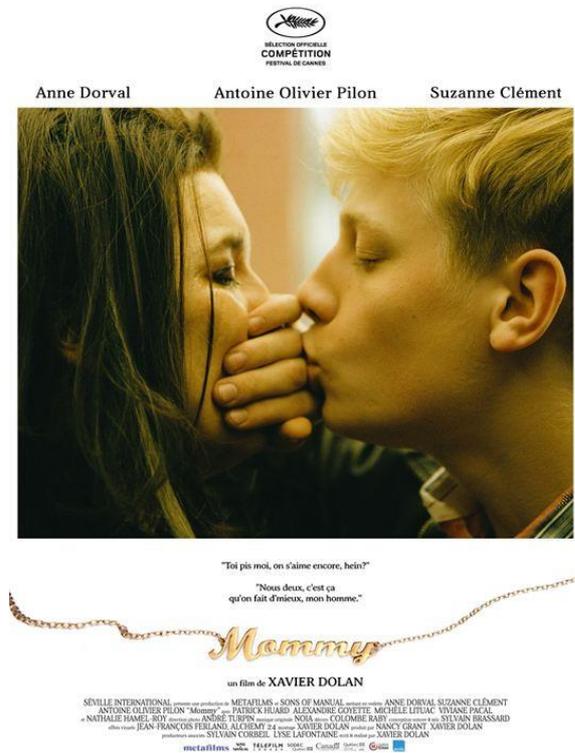
Plusieurs années après, Fred est mariée, a un enfant ; et Laurence vit de l'écriture. Elle est en couple avec une femme, Charlotte, qui suit Fred jusque devant chez elle. Le temps passe, Laurence envoie son recueil de poésie publié à Fred, qui lui répond. Charlotte découvre la réponse de Fred, et quitte Laurence, car elle se rend compte qu'elle n'oubliera jamais son ancienne amante. Grâce à cet échange, les deux femmes se retrouvent enfin, et partent en voyage loin de tout, pour quelques jours. Mais elles se séparent à nouveau, pour de bon, lorsque Laurence apprend que Fred a avorté d'elle quelques années auparavant ; et que Fred refuse

d'abandonner toute sa vie rangée pour elle. Elle se rend également compte qu'elle ne parviendra jamais à accepter son changement d'identité.

Quelque temps après, Laurence emménage dans un nouvel immeuble et se fait héler d'un « Bonjour Madame » par un adolescent. L'interview se termine, et un flash-back de plusieurs années nous montre la rencontre des anciens amants.

| | |
|--|--|
| Avec : Melvil Poupaud, Suzanne Clément, Nathalie Baye, Monia Chokri | Son : Sylvain Brassard et Olivier Goinard |
| Réalisation : Xavier Dolan | Montage : Xavier Dolan |
| Scénario : Xavier Dolan | Musique : NOIA |
| Photographie : Yves Bélanger | Production : Lyse Lafontaine |
| Direction artistique : Colombe Raby | Société de production : Lyla Films et MK2 Productions |
| Décors : Anne Pritchard | Langue originale : français |
| Costumes : Xavier Dolan et François Barbeau | Format : couleur - 35 mm |
| | Genre : mélodrame |
| | Durée : 168 minutes |

MOMMY, XAVIER DOLAN (2014)



Dans un Canada du futur proche, une loi autorise les parents d'enfants très difficiles à confier ceux-ci à une institution d'État de type hôpital psychiatrique pour mineurs.

Diane "Die" Després, veuve d'une quarantaine d'années, récupère la garde de son fils Steve, un adolescent souffrant de troubles psychiques. Il a été expulsé du centre de rééducation dans lequel il a été placé après la mort de son père : il est à l'origine d'un incendie dans

l'établissement, qui a gravement blessé un autre résident.

Diane a beaucoup de mal à subvenir à ses besoins et à ceux de son fils et enchaîne les petits jobs alimentaires. La cohabitation commence difficilement, surtout que Steve est sujet à de très vives colères. Steve offre à sa mère un collier, qu'elle soupçonne volé. Son fils enrage et les deux se battent. Après la bagarre, la voisine d'en face, Kyla, s'occupe des blessures du garçon. Kyla, enseignante en congé sabbatique qui souffre de bégaiement, commence à donner des cours à Steve, mais ce dernier se moque d'elle. Après une dispute où Kyla gagne le respect de l'adolescent, les trois protagonistes tissent des liens très forts.

Un jour, Die reçoit un courrier : son fils et elle sont attaqués en justice par le résident que Steve avait blessé dans son ancien établissement. Afin de les aider, Die contacte Paul, un voisin avocat. Ils vont manger avec Steve dans un bar karaoké, et ce dernier est bouleversé par le jeu de séduction qu'il remarque entre sa mère et Paul. Steve va chanter, mais se bat avec un

client du bar qui se moque de lui. En sortant du bar, Die, Steve et Paul se disputent, et ce dernier finit par partir.

Die cherche toujours comment aider son fils pour le procès, et tente de mener une vie normale. Un jour alors qu'elle et Kyla font des courses, Steve disparaît et est retrouvé le poignet tranché dans une des allées du magasin. Il survit, et Die se met à imaginer la vie qu'elle rêverait pour son fils, remplie de bonheurs.

Accompagnée de Kyla, elle emmène un Steve inconscient de ce qui l'attend dans un hôpital psychiatrique, auquel elle le confiera en vertu de la nouvelle loi. Elle regrette sa décision lorsqu'elle voit de quelle manière son fils, qui se débat violemment, est traité. Mais elle ne peut rien faire, car elle a déjà signé tous les papiers. Kyla annonce à Die qu'elle déménage à Toronto. Cette dernière est contente pour elle, mais sa propre vie semble très triste et elle doit toujours faire face à ses difficultés financières. À l'hôpital, le personnel enlève à Steve la camisole de force dans laquelle il est enfermé en espérant qu'il se montrera plus calme, mais aussitôt fait, Steve s'enfuit vers une grande fenêtre au bout du couloir.

Avec : Anne Dorval, Antoine-Olivier Pilon,

Son : Sylvain Brassard

Suzanne Clément

Montage : Xavier Dolan

Réalisation : Xavier Dolan

Musique : NOIA

Scénario : Xavier Dolan

Production : Xavier Dolan et Nancy Grant

Photographie : André Turpin

Société de production : Metafilms

Décors : Colombe Raby

Langues originales : français, joual

Costumes : Xavier Dolan

Format : couleur - 35mm

Genre : drame

Durée : 134 minutes

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| SOMMAIRE | 4 |
| INTRODUCTION | 5 |
| | |
| I - LE FANTASME | 16 |
| | |
| A. JEUX DE REGARDS | 19 |
| 1. L'AMANTE | 19 |
| 2. LA MISE EN SCÈNE DU FANTASME | 27 |
| 3. DEVENIR FEMME PAR LE REGARD | 33 |
| | |
| B. LES ATTRIBUTS | 37 |
| 1. L'AMOUR DU PRÉCIEUX | 37 |
| 2. LES ATTRIBUTS ARTIFICIELS | 40 |
| | |
| C. DES CORPS DÉCORTIQUÉS | 44 |
| 1. L'ÉVEIL SEXUEL | 44 |
| 2. LA FEMME DÉSIRÉE : FASTUEUSE ET OPULENTE | 46 |
| 3. REGARDER LES CORPS | 48 |
| | |
| II - LA SACRÉE | 51 |
| | |
| A. L'APPRENTISSAGE | 53 |
| 1. DES FIGURES INTEMPORELLES | 53 |
| 2. LES ÉPOUSES | 55 |
| 3. LES GUIDES | 58 |
| | |
| B. LA CRÉATION | 64 |
| 1. LA MÈRE | 64 |
| 2. ÊTRE UNE BONNE MÈRE | 67 |
| 3. LA FEMME EST À L'ORIGINE DE TOUTE CRÉATION | 69 |
| | |
| C. LA PURETÉ | 72 |
| 1. LE DÉSIR NE PEUT ÊTRE QUE MASCULIN | 72 |
| 2. LES FEMMES INTOUCHABLES | 74 |

| | |
|---|------------|
| III – L'AUTRE | 78 |
| A. L'ÂGE | 80 |
| 1. DE L'IMPOSSIBILITÉ DE RESTER FEMME TOUTE SA VIE | 80 |
| 2. LE CULTES D'UNE ÉTERNITÉ | 82 |
| B. LA SOCIÉTÉ | 85 |
| 1. LES ARTIFICES QUI ALIÈNENT | 85 |
| 2. FÉMINITÉ COMME VALIDATION PAR ET POUR LA SOCIÉTÉ | 88 |
| 3. LA SOLIDARITÉ FÉMININE | 89 |
| C. EST FEMME TOUT CE QUI N'EST PAS HOMME | 91 |
| 1. DOMINANTS ET DOMINÉES | 91 |
| 2. EST FÉMINITÉ TOUT CE QUI N'EST PAS MASCULINITÉ | 93 |
| CONCLUSION | 96 |
| BIBLIOGRAPHIE | 104 |
| FILMOGRAPHIE | 109 |
| TABLE DES MATIÈRES | 117 |
| ANNEXES | 119 |

ANNEXES

ANNEXE 1 – Les personnages féminins de *La Strada* (Fellini, 1954)



Gelsomina (Giulietta Masina)



La Rossa (Yami Kamadeva)



La mère de Gelsomina (Anna Primula)

ANNEXE 2 – Les personnages féminins de *Huit et demi* (Fellini, 1963)



L'amante de Pace (Annie Gorassini)



Carla (Sandra Milo)



Claudia (Claudia Cardinale)



Jacqueline (Yvonne Casadei)



Gloria (Barbara Steele)



Luisa (Anouk Aimée)



Madeleine (Madeleine LeBeau)



La mère de Guido (Giuditta Risson)



Rossella (Rossella Falk)



La Saraghina (Eddra Gale)

ANNEXE 3 – Les personnages féminins de *Laurence Anyways* (Dolan, 2012)



Fred (Suzanne Clément)



Charlotte (Magalie Lépine-Blondeau)



Laurence (Melvil Poupaud)

ANNEXE 4 – Les personnages féminins de *Mommy* (Dolan, 2014)

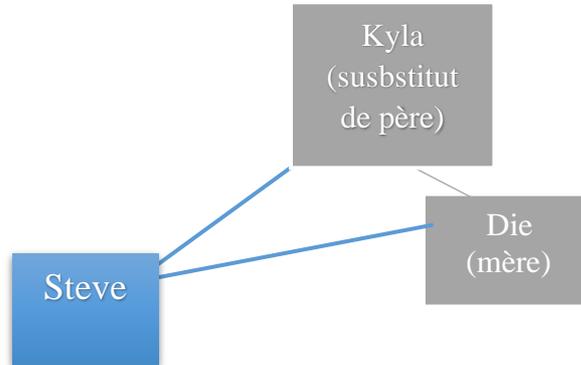


Die (Anne Dorval)

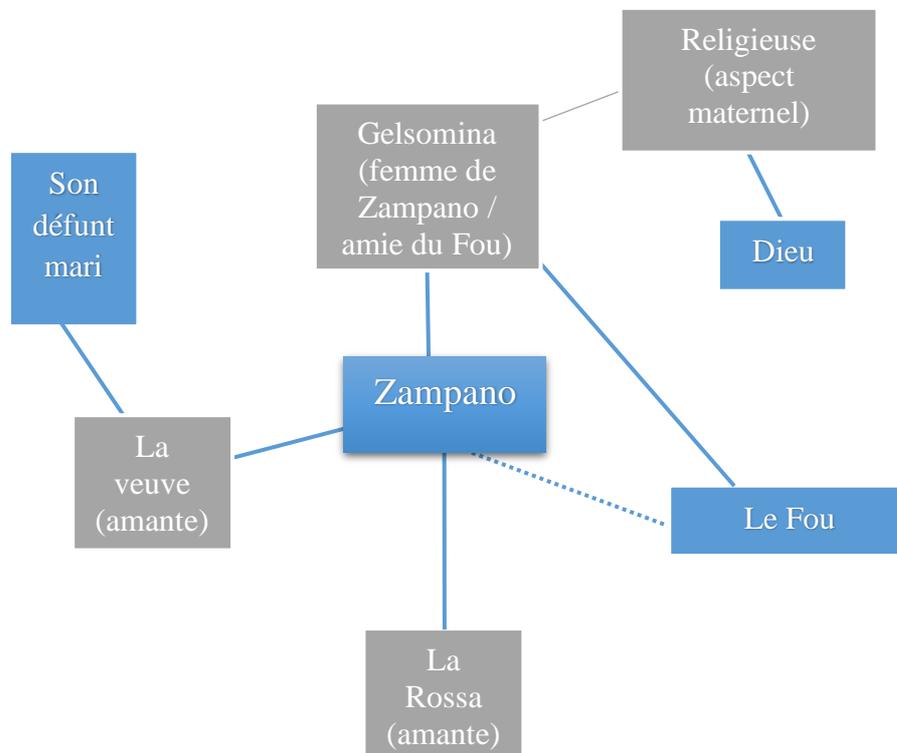


Kyla (Suzanne Clément)

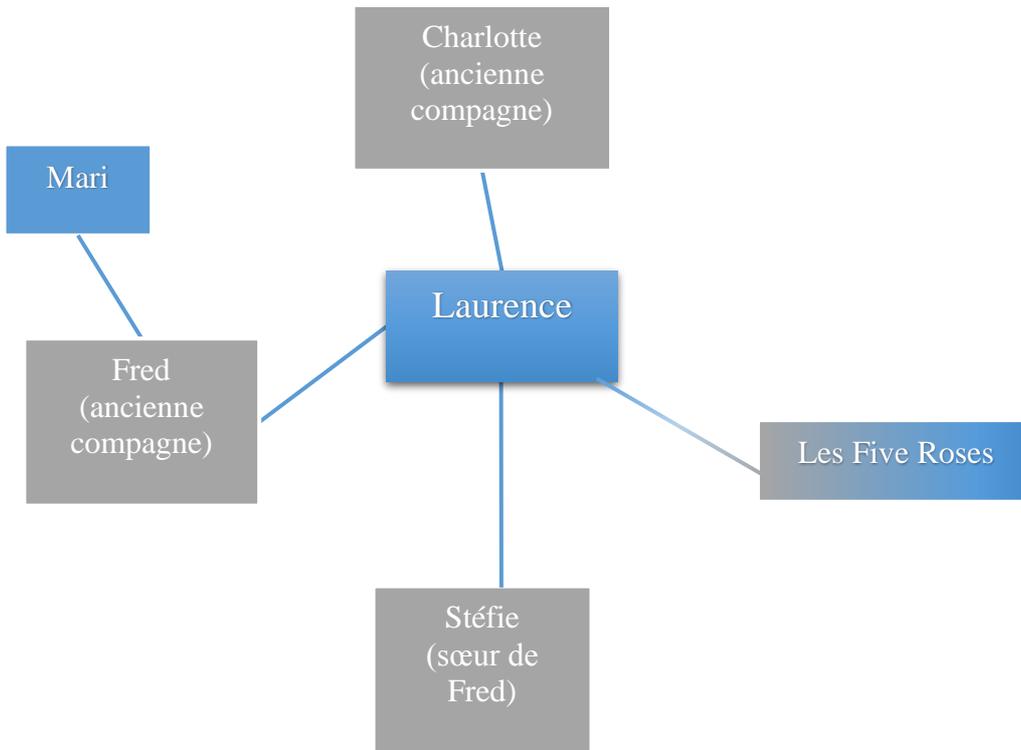
ANNEXE 5 – Schémas des relations entre les différents personnages de
notre corpus



Mommy - Relations entre les personnages : en bleu, les hommes; en gris, les femmes.



La Strada - Relations entre les personnages : en bleu, les hommes; en gris, les femmes.



Laurence Anyways - Relations entre les personnages : en bleu, les hommes; en gris, les femmes.