



**HAL**  
open science

# L'image de la femme dans l'industrie cinématographique française : une créature masculine au sein de la Nouvelle Vague jusqu'à aujourd'hui

Lily Gantelmi d'Ille

## ► To cite this version:

Lily Gantelmi d'Ille. L'image de la femme dans l'industrie cinématographique française : une créature masculine au sein de la Nouvelle Vague jusqu'à aujourd'hui. Sciences de l'information et de la communication. 2021. dumas-03721529

**HAL Id: dumas-03721529**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03721529>**

Submitted on 12 Jul 2022

**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.

Copyright

## Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias et management

# L'image de la femme dans l'industrie cinématographique française Une créature masculine au sein de la Nouvelle Vague jusqu'à aujourd'hui

Responsable de la mention information et communication  
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Jacqueline Chervin

Nom, prénom : GANTELMY D'ILLE Lily

Promotion : 2021

Soutenu le : 25/11/2021

Mention du mémoire : Très bien

## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier dans un premier temps Jacqueline Chervin, responsable du Master 1 Médias au CELSA et ma tutrice universitaire, pour son accompagnement, ses conseils de lectures, de films et de méthodologie. Je remercie également Coralie Lavergne, ma tutrice professionnelle, réalisatrice, scénariste et comédienne, pour son aide précieuse, son temps et sa générosité tout au long de l'écriture de mon mémoire. Je la remercie aussi grandement pour la confiance qu'elle m'a donnée en me transmettant des contacts professionnels grâce auxquels j'ai eu l'opportunité de mener des entretiens éclairants et formateurs.

Je souhaiterais aussi remercier Eric Guichard et Nathalie Dennes qui m'ont accordé du temps et m'ont offert leur expertise le long d'entretiens plus que nécessaire dans l'avancement de mon travail de recherche.

Mes remerciements s'adressent également à mes camarades du Master 2 Médias et Management, ainsi qu'à Virginie Juilliard et Pauline Brouard pour les séminaires de recherche au cours desquels j'ai reçu de leur part de précieux conseils méthodologiques concernant mes recherches et mes hypothèses de travail.

Enfin, j'adresse mes remerciements à l'ensemble de mes proches, de mes collègues ou de mes connaissances qui m'ont aidée à travers nos conversations, leurs lectures, leurs cultures cinématographiques à aiguïser mon sujet me permettant de mener à bien ce mémoire qui clôture mes trois années d'études au sein du CELSA.

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	5
<b>I) La Nouvelle Vague, phénomène cinématographique ancré dans une époque</b>	
1) le contexte d'apparition sociologique et historique de la Nouvelle Vague.....	10
a. l'essor économique, un rapport nouveau à la consommation et aux loisirs .....	10
b. la cinéphilie des années 1950.....	11
c. une jeunesse désemparée .....	12
2) Une génération marquée par l'émancipation des femmes	
a. l'émancipation et l'affirmation des femmes au sein de la société .....	13
b. Les femmes font la culture.....	15
3) l'apparition de la Nouvelle Vague : l'essor d'un cinéma au masculin singulier	
a. Les jeunes turcs et les cahiers du cinéma .....	17
b. Un cinéma au masculin singulier.....	19
c. Un objet de désir pour tous .....	21
<b>II) la place du regard dans le cinéma : le regard en tant qu'il est divisé entre l'actif masculin et le passif féminin</b>	
1) <i>Le male gaze</i> .....	23
a. la possession par le regard .....	23
b. La construction de l'objet de désir par le regard masculin .....	24
c. les procédés techniques, filmiques et esthétiques.....	26
2) L'actrice, créature du cinéaste	
a. Chabrol et la femme populaire.....	28
b. Godard et sa muse Karina.....	31
c. Truffaut, Rohmer et les femmes.....	33
3) le paradoxe du <i>male gaze</i> : interrogation autour de la période de la Nouvelle Vague	
a. Les actrices de la Nouvelle Vague : icône de la modernité .....	37
b. Resnais – Hiroshima monamour.....	39
c. Tout est une question de perspective : Modleski .....	40
<b>III) Le paradoxe de la période de la Nouvelle Vague : un regard neuf sur la femme et l'apparition du <i>female gaze</i> :</b>	
1) Les précurseurs d'un regard neuf sur la femme	
a. Alice Guy et l'invention du cinéma .....	43
b. Agnès Varda et la création de la Nouvelle Vague.....	44

<b>2) Etats des lieux du cinéma aujourd'hui : parité, me too, 50/50</b>	
a. L'industrie cinématographique française aujourd'hui.....	47
b. Les changements mis en place .....	49
<b>3) Le <i>female gaze</i> : une manière de faire du cinéma autrement</b>	
a. définition du <i>female gaze</i> .....	52
b. exemples et procédés .....	54
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>59</b>
<b>FILMOGRAPHIE .....</b>	<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>64</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>71</b>

## INTRODUCTION

« *Angela, tu es infâme - Non, je suis une femme...* »

Cette réplique tirée du film *Une femme est une femme* de Jean Luc Godard sortie en 1961 prononcée par Jean-Claude Brialy et Anna Karina est assez emblématique de la période de la Nouvelle Vague. Apparue en 1956 suite à la sortie du film de Roger Vadim, *Et Dieu créa la femme*, et suivie de très près par les premiers films des jeunes turcs, la Nouvelle Vague était et reste un véritable mouvement historique symbolisant une liberté artistique jamais vue auparavant. Les cinéastes de la période, alors tous âgés de moins de 30 ans, privilégient leur vision d'auteur, leur liberté créatrice sur les moyens techniques et financiers. Ils réinventent en un sens un art, une manière de créer. En effet, le mouvement de la Nouvelle Vague représente une véritable rupture avec les codes classiques du cinéma français de l'époque, un rejet des conventions usées qui passe tout d'abord par la simplicité de la production et de la réalisation : il y a une recherche du naturel dans la mise en scène. Cela se traduit par l'utilisation de décors en extérieur, de décors réels (appartement, bar, restaurant) mais aussi par l'utilisation de caméras plus légères, plus maniables pour des mises en scène des plus variées. Même si ces films sont tournés avec des budgets minimes c'est aussi une volonté assumée en opposition avec le modèle classique. L'envie réelle de filmer la vraie vie et le naturel va au delà du matériel utilisé et du décor choisi. L'ensemble du film doit s'approcher de ce but : le scénario, les personnages, les dialogues, la lumière. Chabrol lance la danse avec son premier long métrage, *Le Beau Serge* sorti en février 1959 suivi dès mars de son deuxième long : *Les Cousins*. Truffaut, remporte pour *les 400 coups* le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en mai 1959, et Godard sort en mars 1960 *A bout de Souffle*. Trois premiers longs métrages qui connaissent des succès publics spectaculaires et qui seront suivis de très près par de nombreux autres films et réalisateurs comme Agnès Varda, Jacques Demy, Jean Rouch, Jacques Rozier, Alain Resnais, Louis Malle, etc. Une nouvelle façon de faire du cinéma qui annonce la couleur : légèreté, jeunesse, désir, réalité. Cela passe par des scénarios qui bousculent les codes où la jeunesse et surtout les femmes sont mises en avant. En effet, les cinéastes mettent au cœur de leurs histoires des femmes libérées, jusqu'alors cloisonnées au cinéma à des rôles de femmes au foyer. Le mouvement artistique permet alors de faire sortir de l'ombre et de mettre sur le devant de la scène beaucoup d'actrices encore aujourd'hui considérées comme des symboles de la modernité et de la libération de la femme : Brigitte Bardot, Jeanne

Moreau, Jean Seberg représentent l'emblème de cette période, symbole d'une liberté sans fin pour les femmes de l'époque encore enfermées dans les carcans de la société.

Pourtant, cette femme représentée à l'écran semble prisonnière des rôles que ces réalisateurs lui ont créés. L'expérience est toujours masculine et nous n'accédons jamais à leurs ressentis, leurs pensées, leurs désirs. Les femmes de la Nouvelle Vague sont toujours « *infames* », en tant qu'elles vont venir troubler l'esprit des personnages principaux masculins. Elles existent uniquement à travers le regard du cinéaste, du personnage masculin. Elles ne se posent pas de questions et existent uniquement à travers les personnages masculins. Elles sont créées de toutes pièces par le regard de leur cinéaste. La notion de créature devient alors centrale dans ce travail de recherche. En effet, la définition de créature donnée par le CNRTL est assez parlante. Une créature est un être engendré, produit par l'esprit inventif d'un artiste, d'un homme. Au fil de leur filmographie ces actrices se figent un peu plus dans les rôles que les cinéastes leur ont créés. Mais alors comment cette idée de pouvoir, de possession, de création par le regard s'installe entre les deux sexes au sein du média cinéma ? Comment les réalisateurs de la Nouvelle Vague, tous masculins, font-ils des femmes des objets de leurs désirs ? Là où l'homme est créateur, personnage actif du film, la femme est passive et devient objet d'un désir masculin. Mais le cinéma est un média qui a pour objectif principal d'être diffusé, d'être montré à un public. C'est dans la réception que la femme devient véritablement objet d'un fantasme masculin. La notion de regard devient centrale : le regard créé par le réalisateur, le regard du spectateur à travers l'écran. Comment interpréter ce regard ? Que crée-t-il ? Que fait-il de la femme ? Comme le théorise Laura Mulvey en 1975, c'est en produisant un regard voyeuriste que le spectateur masculin prend du plaisir à regarder la femme objectivée à l'écran. Ce concept se nomme le « *male gaze* », le regard masculin. Le cinéaste en un sens nous impose sa libido, son désir, sans notre consentement. Pourquoi les femmes n'ont-elles accès qu'aux expériences masculines à l'écran ? Où sont les films qui parlent de femmes, qui partagent des expériences féminines ? Même si les expériences visuelles féminines se sont démocratisées post *MeToo* dans nos sociétés actuelles par le biais du *female gaze* théorisée par Iris Brey, le regard féminin a toujours été mis en scène dès l'invention du cinéma, mais son impact n'avait ni été théorisé ni été mis en avant dans le monde du cinéma. La femme artiste qui parle d'autres femmes, qui racontent des histoires de femmes a toujours été invisibilisée. Combien de films montrent à l'écran l'expérience des règles, de l'accouchement, de l'avortement, de l'orgasme, ou même s'attardent sur les inégalités entre les sexes, l'exclusion, la domination et ce que peuvent ressentir les femmes à travers ces expériences ? Les expériences féminines ne sont pas représentées, comme si ces états n'avaient pas d'importance, n'intéressaient pas. On pense et voit les femmes au cinéma et

dans notre imaginaire cinématographique collectif, uniquement à travers le regard de l'homme, à travers le regard que l'homme va poser sur ses expériences féminines.

Pourquoi la femme et l'expérience féminine sont-elles constamment invisibilisées du paysage cinématographique français alors qu'elles existent depuis l'invention du cinéma ? Pourquoi l'expérience féminine n'existe quasiment qu'à travers le regard de l'homme ? Pourquoi au sein de la Nouvelle Vague, les réalisateurs d'une véritable époque de libération des mœurs ont fait de leurs actrices, de leurs personnages féminins des objets de désir ? Pourquoi alors que les femmes sortent de l'ombre et deviennent de plus en plus importantes dans le paysage cinématographique français de l'époque, les cinéastes les objectifient ? Comment à travers leurs regards masculins ont-ils fait des femmes de leurs films des objets de désirs pour eux même et pour leurs spectateurs ?

***Comment à travers le cinéma de la Nouvelle Vague, l'image de la femme sort de l'ombre tout en devenant une créature objectivée par la subjectivité du regard masculin ?***

Dès lors, j'ai dégagé trois hypothèses qui m'ont permis de façonner et de structurer le travail de problématisation et de développement :

1. La Nouvelle Vague est un phénomène qui s'ancre dans un contexte historique, sociétal et des représentations sexuées.
2. L'actrice de la Nouvelle Vague est une créature du réalisateur.
3. Le *female gaze* permet de redonner de l'importance à l'expérience féminine au sein d'une industrie en pleine mouvance.

Interroger l'industrie cinématographique française en terme de parité, de place de la femme au sein de celle-ci en partant d'un constat, d'un mouvement historique tel que l'était la Nouvelle Vague, me semblait plus que pertinent. En effet, repartir d'une époque, d'une manière nouvelle qui marque encore aujourd'hui le cinéma français mais qui reste dans son essence paradoxale et s'interroger sur la place de la femme d'un point de vue sociologique, genrée, mais aussi technique, filmique, professionnel, féministe me semblait être une démarche importante dans ce travail de recherche.



Le terrain choisi pour l'analyse de notre sujet est celui d'un corpus de films. Il repose majoritairement sur des films de la période de la Nouvelle Vague allant de 1956 à 1962. J'ai choisi de concentrer ma filmographie sur des films qui mettaient en avant des personnages féminins forts de la Nouvelle Vague et de la filmographie de chacun de nos réalisateurs : Anna Karina pour Godard avec *Une femme et une femme* (1961) et *Vivre sa vie* (1962), Bernadette Lafont pour Chabrol dans *Le Beau Serge* (1958) et *Les Bonnes Femmes* (1960), Brigitte Bardot et Vadim dans *Et Dieu Créa la Femme* (1956) mais aussi Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (1962) et Françoise Dorléac dans *la Peau Douce* (1964) pour Truffaut, et enfin Jean Seberg dans *A bout de Souffle* (1960). Les seuls films qui sortent de cette période sont *la Collectionneuse* de Rohmer sorti en 1967, *La peau douce* de Truffaut sorti en 1964, et le *Mépris* de Godard (1963) que je jugeais malgré tout important de mettre en avant et d'analyser dans le cadre de notre recherche. Puis ma filmographie s'est étendue évidemment aux films *la Pointe Courte* (1956), *L'Opéra Mouffe* (1958) et *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda, mais aussi à la filmographie d'Alice Guy notamment *Madame à des envie* (1907), pionnière du cinéma et du *female gaze*. Enfin j'ai élargi ma filmographie à des films plus actuels pour agrandir notre champ de recherche à l'industrie cinématographique française d'aujourd'hui tel que *Titanic* de James Cameron (1997), *James Bond, Die another day* de Lie Tamahori (2002), *Slalom* (2020) de Charlène Favier ou encore *Le portrait de la jeune fille en feu* (2019) de Céline Sciamma.

Pour tenter de répondre à notre problématique et d'appréhender convenablement notre corpus de films il nous a fallu dans un premier temps partir d'une approche socio-historique de la période : dans quel cadre la Nouvelle Vague est-elle apparue ? Quelle était la place de la femme à l'époque ? Les ouvrages *La Nouvelle Vague, Portrait d'une Jeunesse*, d'Antoine de Bacque, historien officiel de la Nouvelle Vague et *Jean Luc Godard et La société Française des années 1960* de Jean Pierre Esquenazi nous ont permis de replacer le nouveau cinéma dans un contexte de bouleversement socioculturel et générationnel. Les *gender studies* furent aussi primordiales pour appréhender la place de la femme dans la société de l'époque. Toutes les questions que nous nous posons dans notre travail de recherche reposent sur des représentations genrées basées sur un cinéma au « masculin singulier » pour reprendre l'expression de Geneviève Sellier dans son ouvrage *La Nouvelle Vague un cinéma au masculin singulier*. Il était alors important de pouvoir appréhender et comprendre les rapports de domination des sexes en tant qu'ils sont construits socialement au sein d'une période et d'un courant mais surtout d'une industrie telle que l'est celle du cinéma. Nous avons ensuite abordé notre corpus de film à l'aide d'une approche esthético-pratique pour montrer comment à travers des procédés techniques, esthétiques, filmiques, les femmes deviennent des créatures masculines. Notre entretien avec Eric Guichard, grand

chef-opérateur français donne une contenance et une approche professionnalisante à cette démarche. Puis évidemment le regard de Nathalie Dennes, productrice engagée et membre actif au sein du collectif 50-50 nous a permis de réellement comprendre l'industrie cinématographique française d'aujourd'hui, la place de la femme au sein de celle-ci. C'est grâce à tous ces éléments et ces différentes approches complémentaires que nous avons pu répondre à nos hypothèses, proposer des recommandations professionnelles et surtout que notre plan s'est dessiné.

Dans un premier temps nous nous interrogerons sur la raison pour laquelle les femmes ont été rangées et catégorisées du côté du morcellement, de l'objectivité et de la passivité dans une période historique de libération des mœurs. Dans quelle contexte la Nouvelle Vague apparaît-elle et en quoi cette période engendre t-elle une invisibilisation de la femme artiste, de la femme créatrice ?

Dans un second temps nous nous pencherons sur les techniques propres au male gaze mis en place par tous les réalisateurs masculin singulier de la Nouvelle Vague. Nous analyserons leur manière de faire, ainsi que leur manière de représenter la femme, faisant des actrices passives leurs créatures. Aussi nous nous intéresserons au sein de cette partie au paradoxe de cette période, aux actrices mythiques qui ont permis de penser la femme d'une manière nouvelle.

Enfin, nous analyserons l'industrie cinématographique française d'aujourd'hui en terme de parité, nous regarderons et interrogerons les changements mis en place dans le but de recrédibiliser les femmes et de leur faire une place en tant que créatrice de regard. Nous relèverons le regard et nous intéresserons à la manière dont nous pouvons déjà à l'époque, mais surtout dont nous pouvons aujourd'hui faire du cinéma sans objectiver la femme.

## I) La Nouvelle Vague, phénomène cinématographique ancré dans une époque

### 1) le contexte d'apparition sociologique et historique de la Nouvelle Vague

La Nouvelle Vague, avant d'être un courant cinématographique, est surtout la désignation journalistique d'une génération née avant la seconde guerre mondiale qui devient adulte après la Libération. C'est la première génération à être appréhendée comme un phénomène sociologique.

En effet, enfant de la guerre, jeune adulte de la libération, cette génération a grandi dans un contexte très spécifique. Mais alors comment de cette descendance est née la « Nouvelle Vague » cinématographique qui a bousculé les codes, les normes et les représentations du cinéma ?

#### *a- l'essor économique, un rapport nouveau à la consommation et aux loisirs*

L'apparition de la Nouvelle Vague est liée à une conjonction d'éléments indissociables. Dans la France des Trentes Glorieuses, la légèreté, la paix et le renouveau ruissellent dans tous les domaines : la population française augmente de près de 30%, la mortalité infantile est divisée par six, la durée moyenne de la vie a augmenté de sept ans, le pouvoir d'achat moyen a été multiplié par 3. Dans les années 50, les conditions de vie changent radicalement : Le PNB augmentent de 50% entre 1950 et 1958, la consommation de 6% par an, on achète de plus en plus de matériels électroménagers, trois fois plus de voitures, les communications téléphoniques ont doublé.

Les modes de vie ont changé et les rapports à la consommation, aux loisirs, les rapports sociaux et familiaux sont grandement bousculés. En bref, on ne vit plus uniquement pour son travail : le travail devient, plus qu'un « gagne pain », un « gagne loisir » (Dumazedier ; 1962)<sup>1</sup>. Le loisir devient, un besoin nécessaire : de 1950 à 1959, les achats de disques ont été multipliés par 7, le matériel photo par 6. Entre 1950 et 57, le nombre de personnes qui partent en vacances est passé de 10 à 15 millions<sup>2</sup>. Sur le terrain de la culture, la demande augmente donc de façon considérable : les ciné clubs, les collectifs de théâtre amateurs, les groupes sportifs se multiplient. En effet, à présent la culture et le divertissement sont accessibles à tous et le loisir devient un véritable accomplissement de soi, un besoin nécessaire.

---

<sup>1</sup> Dumazedier. J, Vers la civilisation des loisirs ?, Paris, Seuil, 1962 p32.

<sup>2</sup> Godard et la société française des années 1960, la découverte de la consommation p52

Dans le même temps, la télévision devient un média plus qu'incontournable. Les foyers s'équipent et on passe alors de 1000 foyers possesseurs d'un poste en 1949 à un million en 1958. Les films diffusés sont alors anciens, mais le goût pour le cinéma redevient prédominant chez les français.

### *b – la cinéphilie des années 1950*

Le contexte culturel de la Libération est évidemment favorable à la cinéphilie. On veut tout voir des films censurés de la guerre, on souhaite rattraper tout ce qu'on a manqué du cinéma hollywoodien alors à son apogée, interdit pendant la guerre, tout en ne négligeant aucune sortie importante du cinéma français. Entre 1947 et 1958 la moyenne annuelle de fréquentation des cinémas dépasse les 384 millions d'entrées. La barre des 412 millions de spectateurs est atteinte en 1957, s'agissant du deuxième record historique après les 423 millions d'entrées enregistrées pour l'année 1947.<sup>3</sup> Le cinéma français et l'industrie cinématographique de l'époque se portent donc très bien d'un point de vue économique. Mais l'intervention des pouvoirs publics fût alors déterminante dans ce processus de modernisation de la culture et du cinéma français. En effet, pour soutenir et pousser l'industrie cinématographique française très affectée par la guerre et la concurrence étrangère, une loi d'aide temporaire est créée le 16 septembre 1948 pour faciliter le redémarrage du cinéma national. Cette politique d'aide publique au cinéma fût alimentée par deux taxes : la première, TSA (taxe spéciale additionnelle) est prélevée sur chaque place de cinéma vendue. La deuxième, est imposée à tout film sortant en salle. Elle consiste à reverser au producteur un pourcentage des recettes de son film précédent s'il s'engage à réinvestir cette somme dans une nouvelle production française. L'argent est donc systématiquement redistribué dans l'unique but de réaliser de nouvelles productions françaises.

Cette aide remplit d'abord pleinement sa mission première de relancer le cinéma, mais elle se met rapidement à produire un effet néfaste sur la création et la diffusion du cinéma français. En effet, la somme versée pour la production d'un nouveau film repose sur les recettes obtenues par le film précédent : finalement, plus le film a eu du succès, plus les financements du prochain seront élevés. Le cinéma français devient alors rapidement l'affaire de quelques producteurs, et l'industrie se verrouille. De plus, la pratique du cinéma est très encadrée et on ne peut avoir une autorisation pour tourner qu'en étant le détenteur d'une carte d'identité professionnelle. Or pour obtenir cette carte il est nécessaire de justifier

---

<sup>3</sup> Jacques Siclier, *Le cinéma français. 1., De La Bataille du rail à La Chinoise, 1945-1968*, Paris, Ramsay, 1990, p.105.

ces capacités professionnelles. Capacités qui sous-entendent d'avoir déjà travaillé sur plusieurs films, en tant que techniciens ou assistants. Finalement, le métier est hiérarchisé et il est donc impossible de pouvoir réaliser son premier film simplement en sortant des carcans préétablis pour la société française. L'industrie est verrouillée et empêche la jeunesse d'exprimer son talent.

*c – une jeunesse désemparée*

« *La Nouvelle Vague arrive !* »<sup>4</sup>

Avant d'être un courant et mouvement cinématographique, la « Nouvelle Vague » doit son nom à une enquête menée le 3 octobre 1957 par Françoise Giroud et Jean-Jacques Servan-Schreiber pour L'Express avec l'IFOP (Institut de Sondage de l'Opinion). Elle se fonde sur un questionnaire en vingt-quatre points auxquels les français âgés de dix-huit à trente ans, nés entre 1927 et 1939, peuvent répondre : « Êtes-vous heureux ? », « Trouvez-vous que vous avez plutôt de la chance ou de la malchance de vivre à l'époque actuelle ? », et d'autres questions leur sont posées.

L'objectif est ici sociologique : il s'agit de comprendre et d'apprendre à connaître en profondeur cette nouvelle génération des français de l'après-guerre. Les résultats de ce sondage permettent de mettre en avant un état d'esprit nouveau, celui d'une jeunesse face à des problèmes personnels mais aussi nationaux. C'est ainsi l'émergence de la jeunesse en tant que catégorie sociale.

Les résultats sont probants : On identifie au sein de cette génération un malaise généralisé, une mélancolie globale. On peut lire dans cette crise, la mentalité d'une génération arrivant après la guerre, après l'Histoire, dans un monde en reconstruction où l'on a cette fois-ci conscience des atrocités humaines et de la mort. Finalement, cette jeunesse est une jeunesse introuvable qui n'arrive pas à se trouver. Cela apparaît au sein de la société par un désengagement de la vie civique, une perte des valeurs nationales, politiques. On assiste aussi au déclin des croyances religieuses, l'augmentation des divorces et de la libération sexuelle.

« *Vous n'avez rien contre la jeunesse ?* »

Une jeune femme à Michel Poiccard dans *A Bout de Souffle*, (1960) JL Godard

Le gouvernement prend au sérieux cette succession de symptômes de crise de la jeunesse et, en 1958, Charles de Gaulle crée le haut commissariat à la Jeunesse et aux Sports. « *La*

---

<sup>4</sup> Titre de l'Express donnée par Françoise Giroud le 3 octobre 1957

*jeunesse actuelle se caractérise par son instabilité, sa lucidité, son isolement moral et son tourment permanent. L'esprit qui anime la jeunesse a subi une dégradation civique grave durant ces dernières années. Condamnant et méprisant les mœurs politiques, elle s'est réfugiée dans l'abstention ou les excès »*<sup>5</sup>

Et à cette époque, les médias, la presse, les sociologues et journalistes ont conscience qu'il existe une véritable identité de cette jeunesse pleine de mal-être et ils tentent alors par le biais d'enquêtes et de sondages de comprendre ce qui anime cette génération. Ils analysent leur comportement, leur manière d'appréhender la vie et les choses du quotidien. Cette génération sera prise d'assaut par les médias qui tentent de la comprendre, de l'analyser tel un objet d'étude, réduisant d'avantage la place, l'expression et la liberté de ces jeunes ne sachant pas où se mettre.

Finalement, la génération de la Nouvelle Vague est une génération qui apprend à ne compter que sur elle-même quand elle a l'impression d'être en trop, de ne pas faire partie intégrante de la société. Ces années-là voient naître la notion de la jeunesse considérée comme un groupe social à part entière : la jeunesse prend conscience d'elle-même, cherche à se faire reconnaître par la société toute entière et commence à ne plus se référer qu'à ses propres valeurs. Mais alors où se réfugie cette jeunesse ? Dans l'art, dans la culture, dans le cinéma, la littérature. Le champ culturel est le lieu de la distinction par excellence, des usages et postures assumés : On a donc affaire à cette époque à une véritable modernisation culturelle qui s'exprime dans l'engouement pour les sciences sociales de la jeunesse.

## **2) Une génération marquée par l'émancipation des femmes**

*a – les femmes s'émancipent et s'affirment au sein de la société*

Au début des années 50, la femme idéale est la femme qui s'occupe de sa maison, des tâches ménagères, et qui prépare le dîner pour son époux qu'elle attend sagement.

*« Monsieur, vous qui aimez la bonne cuisine, offrez lui une super cocotte »*<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Antoine de Baecque, la Nouvelle Vague, Portrait d'une jeunesse, le mal des jeunes, p 44 Flammarion

<sup>6</sup> Annexe 1

L'image de la femme au sein de la société médiatique et publicitaire se cantonne à cette femme jolie, ongles faits et bien coiffée, sourire aux lèvres de recevoir une nouvelle cocotte de la marque SEB pour concocter des bons petits plats à son mari. La publicité s'adresse à l'homme pour l'homme : il aime la bonne cuisine et a les moyens d'offrir à sa femme une cocotte dernier cri pour savourer des bons petits plats. La représentation de la femme au sein de la société des années 50 est réduite à cela. En effet, au seuil des années 1950, le féminisme d'avant guerre ne semble plus d'actualité. Devenues citoyennes en 1944, il reste pourtant beaucoup à faire en terme de reconnaissance sociale. Masculin et féminin, des catégories qui renvoient à des faits d'ordre biologiques, mais qui sont avant tout des constructions sociales élaborées depuis des siècles dans l'histoire des sociétés. Normes, habitudes, comportements auxquels les femmes ont du s'habituer et accepter pour ne pas être marginalisé. Françoise Héritier parle pour la première fois de « valence différentielle des sexes » dans un ouvrage intitulé L'exercice de la parenté en 1981. En effet Héritier fait le constat que toute l'organisation sociale place le masculin en son centre et répond à l'intérêt d'une prévalence sociale des hommes. En un sens, une universelle hiérarchie entre un masculin dominant et un féminin en seconde position. Pour elle, cette domination masculine vient de la nécessité pour les hommes d'avoir le contrôle sur ce qu'il leur est impossible de faire seule, sans passer par le corps d'une femme : la reproduction.

*« Dans les espèces animales et dans l'espèce humaine, il y a une impossibilité physique pour les mâles d'accoucher. Mais les femelles, en revanche, font les enfants des deux sexes. (...) Comment se fait-il qu'elles aient cette capacité de faire des mâles, alors qu'elles devraient se contenter de reproduire des corps semblables à elles-mêmes ? (...) Le résultat de cette observation a été la création, dans les temps archaïques, d'un modèle de pensée selon lequel les hommes mettaient les enfants dans le corps des femmes, que le corps des femmes étaient mis à leur disposition par les dieux, par les ancêtres ou par les génies, pour que eux justement puissent se reproduire à moindres frais, sans souffrance et sans problème ; et donc qu'il fallait qu'ils s'approprient des corps de femmes. »<sup>7</sup>*

Il s'agit de contrôler le corps des femmes car elles sont capables de créer le corps masculin, ce qui est pour l'homme absolument infaisable. La domination masculine passe alors par tous les moyens et toutes les formes de cette mise à disposition : limitation des libertés, inégalités de traitements, sexismes etc.

---

<sup>7</sup> Héritier Françoise, Molinier Pascale, « La valence différentielle des sexes, création de l'esprit humain archaïque », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 2014/1 (n° 17), p. 167-176. DOI : 10.3917/nrp.017.0167. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2014-1-page-167.htm>

Mais au cours des années 1950, malgré cette domination constante et rabaissante au sein de la société, on voit apparaître une véritable nécessité de redéfinir les rapports et les identités de sexe. Il est intéressant de s'attarder sur la variable de genre dans les réponses du sondage « Nouvelle Vague » de Françoise Giroud. Les résultats ont été si différents en fonction des sexes, qu'elle décide elle-même de les publier séparément. Geneviève Sellier en donne un résumé plutôt évocateur :

*« Les hommes expriment avec un égoïsme tranquille leur attachement à cette division sexuée (...) avoir un salaire pour entretenir femmes et enfants. Les femmes en revanche, souhaitent pouvoir accéder, comme les hommes à un métier qualifié »<sup>8</sup>*

Les femmes mettent en avant la chance qu'elles ont de vivre à une époque d'émancipation pour leur sexe. La fin des années 50 est une époque de libération des mœurs et de la sexualité pour les femmes. Comme le disait Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (1949) « *C'est par le travail que la femme a une grande partie franchie la distance qui la séparait du mâle, c'est le travail qui peut seul lui garantir une liberté concrète. Dès qu'elle a cessé d'être un parasite, le système fondé sur sa dépendance s'écroule* ». <sup>9</sup> La femme ne serait plus dépendante de l'homme, elle s'émancipe, travaille, et n'est plus cantonnée à son rôle de femme nourricière. L'homme craint de perdre sa place de dominateur, d'actif, de pouvoir qu'il a sur cette dernière. Finalement Françoise Giroud constate à propos des hommes que « *la crainte est exprimée par toute la Nouvelle Vague de voir les femmes se masculiniser* »<sup>10</sup>.

#### *b – Les femmes font la culture*

Comme nous l'avons vu, la jeunesse de la Nouvelle Vague existe et trouve sa place au sein de la société à travers la culture et l'art. Et il se trouve que celle-ci est portée dans le courant des années 50 par des icônes féminines (et souvent féministes)

Simone de Beauvoir publie en 1949, *Le Deuxième Sexe*, un essai existentialiste et féministe révolutionnaire. Elle est la première féministe à justifier ses positions par des thèses philosophiques et historiques. Selon elle, l'inégalité entre les hommes et les femmes est

---

<sup>8</sup> La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier, Geneviève Sellier, un phénomène sociologique p12

<sup>9</sup> Le deuxième sexe, Simone de Beauvoir *chapitre XIV*, « La femme indépendante », *Folio*, tome II, p. 587.

<sup>10</sup> Un sondage IFOP de 1961 sur les « 16-24 ans » confirme la différence de sensibilité entre les filles et les garçons quant à la sexualité, qui est vécue comme normale, sans gravité ou même utile par 66 % des garçons, mais seulement par 19 % des filles, qui, en revanche, dans leur immense majorité (77 %), la jugent répréhensible ou dangereuse.



historiquement et idéologiquement construite, aux dépens des femmes et à l'avantage des hommes. Cette domination masculine s'exprime notamment par le « piège » du mariage, exemple qu'elle développe où elle affirme qu'assigner la femme à l'espace privé (en l'occurrence la maison) l'empêche d'occuper un rôle au sein de la société. Pour reprendre possession de leur destin, les femmes doivent sortir de ce rôle inférieur de « deuxième sexe » auquel elles sont cantonnées par les rapports de forces patriarcaux. Ce livre, véritable référence féministe, invite à la libération des mœurs et à l'égalité des genres.

En 1954 sort *Bonjour Tristesse*, premier roman d'une jeune femme de 18 ans, Françoise Sagan. Dans ce roman d'apprentissage féminin, écrit à la première personne elle raconte de manière crue la jalousie qu'elle développe envers la maîtresse de son père, tout en invitant à la libération de la pensée et de la sexualité des jeunes femmes.

Autre icône féminine majeure, Brigitte Bardot apparaît sur le grand écran en 1956, à l'occasion de la sortie au cinéma de *Et Dieu Créa la Femme* de Roger Vadim, jeune femme splendide, à l'allure sauvage complètement libérée sexuellement. Quelques années plus tard le mouvement du Yéyé apparaît, mettant sur le devant de la scène des chanteuses comme Françoise Hardy, ou Sylvie Vartan.

Ainsi, le cinéma, la littérature ou encore la musique rendent vivante cette Nouvelle Vague et la jeunesse qui la constitue, elles sont majoritairement portée par des icônes féminines fortes auxquelles les femmes de l'époque s'identifient.

Pour mieux comprendre le contexte d'apparition de la Nouvelle Vague en tant que courant cinématographique, ainsi que la manière dont les hommes vont représenter les femmes de leur époque, attardons nous sur le film de Vadim, *Et Dieu créa la Femme*.

*Et Dieu créa la femme* sort le 28 novembre 1956 dans trois salles seulement à Paris. L'affiche du cinéma des Champs-Élysées annonce la couleur : « *Dieu créa la femme... et le diable inventa BB* ». BB, c'est Brigitte Bardot, la femme du réalisateur Roger Vadim. Pour ce film, il conçoit le personnage de Juliette, héroïne du film, « *comme une incarnation de la jeunesse vivante et désirable, insouciant, comme un corps doté d'une liberté et d'attitudes radicalement nouvelles* »<sup>11</sup>. Il tente en un sens de représenter la jeunesse d'aujourd'hui, la femme d'aujourd'hui, émancipée, libre. Le but de ce film n'est plus de faire du cinéma comme il en était question avant, mais de faire les choses simplement, naturellement. Juliette conçoit sa vie sentimentale et sexuelle comme totalement libre, elle affirme sa personnalité uniquement à travers ses désirs et ses envies. Mais à sa sortie le film ne fait pas que parler de lui en bien. Il est interdit aux moins de 16 ans et plusieurs coupes sont déjà imposées par la commission de censure. 170 000 entrées à Paris en trois semaines, 60

---

<sup>11</sup> La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse, Antoine de Baecque, Bardot, p 13

millions de francs de recettes pour un film qui en a coûté 140<sup>12</sup> millions, autant dire que ce n'est pas un succès. Par ailleurs, à sa sortie, Brigitte Bardot ne fait pas encore sensation. Il faudra attendre un an, que le film soit diffusé à l'étranger pour qu'il devienne une référence, voir même un phénomène. Brigitte Bardot enclenche un bouleversement de la féminité à l'écran et devient un véritable mythe.

Ce film, représente en un sens l'an un de la Nouvelle Vague. Il montre la voie en dévoilant le besoin de changement nécessaire quant aux mœurs et aux références des jeunes générations. En effet, les futurs Jeunes Turcs, défendent le film de Roger Vadim et voient en lui un véritable précurseur.

« *Je remercie Vadim d'avoir dirigé sa jeune femme en lui faisant refaire devant l'objectif les gestes de tous les jours. (...) Vadim a voulu oublier le cinéma pour copier la vie* »<sup>13</sup> annonce François Truffaut dans l'hebdomadaire culturel *Arts*. Finalement *et Dieu Créa la Femme* est le film qui lance une Nouvelle Vague, une nouvelle manière de faire du cinéma ; mais il est aussi le film qui va figer la représentation de la femme à l'écran chez ses nouveaux réalisateurs : détenteur du regard et possesseur de celle-ci.

### 3. L'apparition de la Nouvelle Vague : l'essor d'un cinéma au masculin singulier<sup>14</sup>

#### *a- les jeunes turcs et les cahiers du cinéma*

En effet, le film de Vadim est une véritable révélation pour un jeune groupe de cinéaste de l'époque qui commence à se faire une place dans le milieu. Rivette, Chabrol, Godard, provinciaux d'origine bourgeoise, arrivés à Paris pour faire du cinéma, rejoignent Rohmer, un peu plus âgé et déjà installé à la capitale. Ils rencontrent François Truffaut dans le ciné-club qui se développent sous l'impulsion d'André Bazin et Jean-George Auriol. Rapidement appelé les Jeunes Turcs, ils vont bénéficier d'un instrument majeur pour exprimer leur passion et s'exposer aux grands publics : Les Cahiers du Cinéma. Fondé en avril 1951 par André Bazin et Jacques Doniol Valcroze, ces jeunes hommes se mettent à aiguiser leur talent critique dans un média qui attire rapidement l'attention. Ils prennent alors rapidement conscience de leur force, de leur médiatisation et commencent à affirmer leur envie de vouloir faire du cinéma. En 1954, François Truffaut publie un article « Une certaine tendance du cinéma Français » qui marque le début de la Nouvelle Vague. Pour justifier leur ambition

---

<sup>12</sup> Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot, Le monde

<sup>13</sup> Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot, Le monde

<sup>14</sup> Expression donnée par Genevieve Sellier dans son livre *La Nouvelle Vague un cinéma au masculin singulier*

et leur envie de modifier et casser une industrie cinématographique française enfermée dans une logique de production injuste et des schémas préconçus, ils formulent trois arguments : (1) le cinéma français est mauvais, il faut le renouveler, (2) Nous disposons d'un modèle précis et efficace, (3) Nous sommes les dignes porte-parole d'une jeunesse française qui attend impatiemment du changement <sup>15</sup>

Le mouvement de la Nouvelle Vague se place donc en véritable rupture avec les codes classiques du cinéma français de l'époque et rejette des conventions usées pour prôner la simplicité de la production et de la réalisation. Il y a une recherche du naturel dans la mise à scène. Cela se traduit par des décors en extérieurs, ou dans des décors réels (appartement, bar, restaurant). Les caméras sont légères, plus maniables pour des mises en scènes des plus variées. Même si ces films sont tournés avec des budgets minimes c'est aussi une volonté assumée en opposition avec le modèle classique. Les réalisateurs n'hésitent, également, pas à appliquer un montage plus originales et plus déconstruit ainsi que de demander aux acteurs un jeu décalé, afin d'être plus dans leur conception du naturel cinématographique. L'envie est de filmer la vraie vie, le naturel va au delà du matériel utilisé et du décor choisi. L'ensemble du film doit s'approcher de ce but, le scénario, les personnages, les dialogues, la lumière.

Chabrol lance la danse avec son premier long métrage, *Le Beau Serge* sorti en février 1959 suivi dès mars de son deuxième long, *Les Cousins*. Truffaut, remporte pour *les 400 coups* le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en mai 1959, et Godard sort en mars 1960 *A bout de Souffle*. Trois premiers longs métrages qui connaissent des succès publics spectaculaires, et qui seront suivis de très près par de nombreux autres films et réalisateurs : Agnès Varda, Jacques Demy, Jean Rouch, Jacques Rozier, Alain Resnais, Louis Malle, etc. Une nouvelle façon de faire du cinéma qui annonce la couleur : légèreté, jeunesse, désir, réalité.

Prenons pour illustrer ce mouvement l'exemple d'*À Bout de Souffle* (1960) de Jean Luc Godard, considéré comme le premier film de la Nouvelle Vague vu et apprécié du grand public, du public populaire. Le film raconte l'histoire de Michel Poiccard, jeune homme insolent, vole une voiture à Marseille pour se rendre à Paris. Mais en route, lors d'un contrôle, il tue un policier qui le poursuivait. Arrivé à Paris, il retrouve Patricia, une étudiante américaine avec laquelle il a une liaison amoureuse. Un scénario simple sans prétentieux, avec un personnage principale atypique : un véritable anti héros. Michel est un voleur, qui parle mal, se comporte mal. Il vient de tuer un policier mais n'a guère l'air de s'en soucier, et son unique intérêt est de fuir avec Patricia. Un protagoniste comme celui-ci est un trait

---

<sup>15</sup> Godard et la société des années 60, prendre place dans le champ culturel, p47

fréquent de la Nouvelle Vague : on filme une génération nouvelle, mais surtout on filme la réalité : les héros ne sont pas forcément tout gentil, tout lisse, au contraire. Patricia elle aussi a quelque chose de neuf : elle a une coupe à la garçonne ce qui se fait peu à l'époque, a des amants, travaille dans un journal, veut étudier à la Sorbonne. Ici aussi Godard filme une vraie femme de son époque, libre de faire ce qu'elle souhaite, jeune, et moderne. Aussi comme nous l'avons énoncé, c'est un cinéma qui est réalisé sans budget, pas de décors, très peu de matériel vidéo et sonore, les plans se passent en grande partie dehors dans la rue sans aucun décor. L'une des seules scènes en intérieur est tournée dans une petite chambre de bonne. Au montage, le cinéaste n'hésite pas à placer de nombreux *jump cuts* dans un même plan, cet effet qui crée des sauts dans l'image a un impact sur l'immersion du spectateur dans le récit. Aussi Michel Poiccard se met par moment à discuter avec les spectateurs, il regarde la caméra et exprime certaines de ses pensées. Encore une fois, le but de ce nouveau cinéma est de créer une véritable rupture avec le cinéma classique. Faire les choses simplement, et montrer la réalité.

« *Les copains des Cahiers et moi, passés à la réalisation, avons été promus, comme une marque de savonnette. Nous étions « la Nouvelle Vague »*<sup>16</sup> – Claude Chabrol

Ainsi, entre 1957 et 1962, cent cinquante cinéastes réalisent leurs premiers films : la moyenne d'âge est inférieure à trente ans. Nous l'avons vu donc en effet, ces cinéastes proposent alors un nouveau type de cinéma. Mais s'il est « rajeuni », s'est-il d'autre part féminisé ? En effet, parmi ces cent cinquantes cinéastes on comptera une seule femme, Agnès Varda. Et même si la répartition des genres dans la distribution des rôles y est moins inégale, et que la femme prend une place nouvelle dans ce cinéma, plus libre, plus centrale, comme nous avons pu le voir avec Brigitte Bardot dans *Et Dieu Créa la femme*, ou Jean Seberg dans *A Bout de Souffle*, elle reste malgré tout toujours sujette et dépendante au personnage masculin, alter ego du réalisateur. En effet, alors que la femme s'émancipe au sein de la société et dans les films, elle est toujours dictée par une pensée, un œil masculin.

*b – Un cinéma au masculin singulier*<sup>17</sup>

En effet, comme nous l'avons vu, alors que le film de Vadim, *Et Dieu Créa la Femme* sort en salle, l'affiche du cinéma des Champs Élysées parle d'elle même : « *Dieu créa la femme... et le diable inventa BB* ». Pourquoi l'affiche parle t-elle de diable qui invente Brigitte Bardot.

---

<sup>16</sup> Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne...*, Paris, Laffont, 1976, p.135.

<sup>17</sup> Expression créée par Genevieve Sellier dans son livre *La Nouvelle Vague un cinéma au masculin Singulier*

La femme libre de son époque sort-elle tout droit des enfers ? A-t-elle été inventée par quelqu'un ? De plus, Brigitte Bardot dans ce film représente-t-elle vraiment la femme de son époque ou bien plutôt la femme pensée par l'homme et représentée par l'homme ? L'homme au final ne serait-il pas le diable qui créa la femme ?

Au cinéma, à l'époque, les femmes sont enfermées dans une représentation sexuée car elles ne sont qu'assignées à exercer un seul rôle : celui de l'actrice. Mais toutes ces femmes que l'on découvre à l'écran sont dirigées par des réalisateurs masculins. Elles jouent et bougent selon les idées et pensées d'auteurs uniquement masculins. A une époque où la femme commence à s'émanciper au sein de la société, mais aussi et surtout dans la culture, pourquoi est-elle cantonnée au simple rôle d'actrice dictée par une pensée masculine ? La Nouvelle Vague n'est donc pas la représentation réaliste des relations nouvelles entre les genres dans une génération plus libre, mais plutôt une crainte de l'homme de perdre le pouvoir, de perdre son statut d'artiste actif, créateur, face aux femmes qui se révèlent dans la culture, et qui s'émancipent de plus en plus des tâches domestiques auxquelles elles ont toujours été assignées.

On remarque rapidement dans les scénarios des films de la Nouvelle Vague que l'homme est toujours le personnage central du récit, et que la femme, elle, est toujours « la concrétisation fantasmatisée d'une conscience masculine jalouse de son autonomie et arc-boutée sur la dénégation de l'Autre comme sujet ».<sup>18</sup> Là tout est dit par Genevieve Sellier : la femme est toujours mystérieuse, d'une beauté sans nom, libre, désirable, mais surtout dangereuse. Elle finit toujours par détruire le héros, psychologiquement ou même physiquement en provoquant sa mort. Jean Seberg dans *A bout de Souffle* finit par dénoncer Jean-Paul Belmondo qui se fait tirer dessus, Jeanne Moreau dans *Jules et Jim*, se jette d'un pont avec son amant, Brigitte Bardot meurt dans un accident de voiture avec son amant alors qu'il s'enfuit avec elle dans *Le Mépris* (1963). Si la femme n'est pas le personnage secondaire qui fait flancher la raison du héros, elle est un objet de recherche. Le réalisateur, tel un sociologue va décrire et montrer l'errance du personnage féminin, son aliénation sociale et sexuelle comme c'est le cas par exemple dans *Vivre sa vie* (1962) de Godard, où Anna Karina ne parvenant pas à devenir comédienne, se retrouve à devoir se prostituer dans les rues de Paris, ou encore dans *les Bonnes femmes* de Chabrol, où l'on peut observer

---

<sup>18</sup> Geneviève SELLIER, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.265>

l'ennui quotidien de quatre femmes qui travaillent dans une boutique d'électro ménagers et qui cherchent l'amour par dessus tout.

La femme est un fantasme, elle reste toujours un objet de fascination, de désir sans nom pour le personnage masculin. Elle est provocatrice, séductrice et empêche le personnage masculin de prendre des décisions rationnelles. Elle est objet de tourment. Mais avant tout, elle reste toujours, un objet. L'homme, le réalisateur, l'acteur qui l'incarne est toujours actif, alors que la femme est reléguée à la passivité. A travers leurs films les jeunes réalisateurs explorent avec un mélange de mépris et de compassion la nouvelle image de la femme de l'époque et tourne à la dérision son émancipation. Finalement on comprend une volonté sous-jacente de toujours posséder la femme, de reprendre le pouvoir, de la rendre passive face à son émancipation pour toujours rester le sexe dominant. Le réalisateur masculin, pose un regard sur l'actrice, sur la femme, lui attribuant, une représentation genrée et sexuée faisant d'elle un objet de fascination, de désir, de crainte, pour le personnage, pour le réalisateur, mais aussi et surtout pour le spectateur

### *c – Un objet de désir pour tous*

Comme nous avons donc pu le voir la Nouvelle Vague et de manière plus large l'industrie cinématographique est donc en partie régie par des hommes. Mais au delà du cinéma en tant que tel et des réalisateurs, les médias et plus particulièrement la presse font du cinéma un art masculin. L'homme fait du cinéma et l'homme parle du cinéma. Il est alors posé comme un a priori non questionné que le regard du cinéphile ne puisse être autre que masculin, et dirigé vers des objets féminins.

*« Le cinéma est l'art de faire faire des jolies choses à des jolies femmes » - François Truffaut*

Le cinéaste prend possession de la femme et comme l'évoque Truffaut lui fait faire « de jolies choses ». Faire apparaître une femme à l'écran, c'est la rendre jolie et lui faire faire des jolies choses pour appâter un public cinéphile masculin. De plus, au cours des années 1950 la jeunesse va massivement au cinéma. En 1955, 43% des spectateurs des salles parisiennes sont âgés de quinze à vingt-quatre ans<sup>19</sup>. Cette génération de cinéphiles va grandir avec les films et les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Comme nous l'avons vu plus

---

<sup>19</sup> Antoine de baecques, la Nouvelle Vague portrait d'une jeunesse, le cinéma et la jeunesse p74

tôt la génération est marquée par un manque de conviction envers la société de son époque, une perte de repères et de valeurs communes. Or le cinéma va permettre à cette jeunesse de s'ancrer dans un imaginaire commun, vivre une vie parallèle dans une société où elle ne trouve pas sa place. Finalement, le cinéma devient de manière générale pour cette génération un réel pourvoyeur de fantasme. De plus, avec les films de la Nouvelle Vague, la réalité est palpable, ce qui va amplifier cette idée fantasmagorique d'une jeunesse qui se reconnaît et s'identifie aux héros de ces films. On retrouve sur l'INA un montage d'archives consacré à la réaction du public face aux œuvres des cinéastes de la Nouvelle Vague, et les mêmes réactions reviennent sans cesse : « *j'aime bien ce film, parce qu'ils sont très sensuels* », « *je connais beaucoup de jeunes et parmi beaucoup de jeunes que je connais j'en retrouve certain parmi les personnages de ce film* », « *C'est vraiment le cinéma qui montre la vie telle qu'elle est* ». <sup>20</sup>

Finalement les mêmes choses reviennent : un véritable regain de réalité et de sensualité.

Le cinéma prend donc une place considérable dans la vie de cette jeunesse, et tout ce qui le constitue devient objet de désir, notamment et surtout les actrices. En effet, après le mythe Marilyn Monroe qui arrive très vite en France, vient le mythe Brigitte Bardot suite à la sortie du film de Vadim qui devient très rapidement l'un des objets médiatiques français favoris. « *Et Dieu créa la femme, et le diable créa BB* », qui se transforme rapidement en « *Et Vadim créa BB* » Brigitte Bardot devient alors un objet de création d'un réalisateur, mais aussi objet de désir, de fantasme constant pour une population entière. Comment alors comprendre cette mise en avant sur écran des femmes ? Leur objectivation au même titre que leur émancipation, comment d'un point de vue esthétique, filmique et technique se met en place ce regard masculin sur la femme ?

Comme nous l'avons vu dans cette partie, la place de la femme dans le cinéma de la Nouvelle Vague est paradoxale. On souhaite représenter la femme libre et émancipée d'une nouvelle époque et d'une nouvelle génération, tout en l'enfermant dans une représentation sexuée où elle n'est qu'objet de désir et de fantasme pour tous les hommes qui l'observent : réalisateur, personnage et spectateur. La connaissance de la période et de la génération est fondamentale pour comprendre ce paradoxe de représentation. La place de la femme dans le cinéma n'est finalement pas du au hasard. La femme s'émancipe des carcans préconçus de la société, elle écrit, chante, joue et devient icône de la culture et de sa génération. Elle effraie les hommes par son émancipation soudaine, son envie d'égalité. Elle plait aux spectateurs, à une jeunesse en quête de valeurs et de repères et elle devient alors prisonnière des hommes, réalisateurs uniquement masculins à l'écran qui l'objectivent et la

---

<sup>20</sup> INA archives « il y a 50 ans... la Nouvelle Vague, le public réagit »

rendent passive, pour garder le pouvoir sur celle-ci, et spectateurs qui par le regard en font leur chose, objet de désir et de fantasme infini.

Nous verrons dans un second temps la manière dont ces hommes s'approprient ses femmes à travers les caméras, à travers leur regard, comment de manière technique, esthétique, filmiques ces réalisateurs ont-ils fait de ces actrices leur propre créature.



## II) la place du regard dans le cinéma : le regard en tant qu'il est divisé entre l'actif masculin et le passif féminin

### 1. Le male gaze

#### *a- la possession par le regard*

Comme nous avons pu le démontrer dans un premier temps, le cinéma de la Nouvelle Vague est moins le miroir de la société de l'époque qu'une machine à produire des normes sexuées et des mécanismes de domination. En effet, bien qu'il soit un cinéma nouveau, avant-gardiste, celui-ci réitère de manières différentes des mécanismes et des normes de dominations genrées. Les réalisateurs tous masculins, en montrant une image « nouvelle » de la femme pour l'époque, sont finalement des agents créateurs de nouvelles normes de domination sexuée. Mais alors comment se met en place au sein de ces films cette domination sexuée, cette objectivation de la femme ? Cela se traduit évidemment par le scénario, mais aussi par des mécanismes bien plus sous-jacents, des stratégies filmiques, techniques, esthétiques, des mouvements de caméra, des plans particuliers. Finalement tel un œil subjectif, la caméra de ces réalisateurs redéfinit ces normes genrées et les offrent tout droit servi sur un plateau d'argent aux spectateurs. C'est finalement dans l'esthétisme qu'un propos politique/ dominant, genré vient se dessiner : ce processus d'objectivation des femmes dans le but de donner du plaisir à celui qui la regarde s'appelle le *Male Gaze*. Théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans son Essai « Visual Pleasure and Narrative Cinema », elle s'appuie sur le cinéma hollywoodien et la psychanalyse freudienne pour développer sa théorie. Elle entend démontrer qu'au sein de ces grands classiques hollywoodiens, l'image sexualisée de la femme devient objet de désir et de fantasme pour le regard de l'homme, afin de satisfaire son seul plaisir. Elle explique en effet que le cinéma permet d'offrir un certain plaisir, le plaisir scopique. La scopophilie est définie chez Freud dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle (1905)*, comme « le plaisir de posséder l'autre par le regard ». Il s'agit d'une pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes, où l'individu s'empare de l'autre comme objet de désir, de plaisir uniquement au travers de son regard contrôlant. Cette pulsion existe en tant que l'individu s'empare d'autrui par le regard comme objet de plaisir. On peut coupler à cette idée celle du *Panopticon* décrit par Foucault dans *Surveiller et Punir (1975)* :

« Le panoptique est une machine à dissocier le couple voir / être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir, dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu. »

On peut rapprocher cette idée de pouvoir avancé par Foucault avec le dispositif du *Panopticon*, à l'image de la femme dans le cinéma, l'homme possède la femme par le regard en tant qu'il la regarde sans jamais être vu. La femme est possédée par le regard de l'homme, du réalisateur mais aussi du spectateur.

Elle ajoute que l'obscurité de la salle en contraste avec la luminosité de l'écran accentue le plaisir voyeuriste donnant l'illusion d'être isolé dans le noir, de n'être vu de personne et de pouvoir désirer par le regard à l'écran les formes lumineuses féminines mouvantes comme objet sexuel. Mais la scopophile freudienne va plus loin au cinéma chez Laura Mulvey. En effet, celle-ci explique que l'être humain se reconnaît inconsciemment au travers des personnages présents à l'écran, et qu'il finit par développer « *de l'identification à l'image vue* »<sup>21</sup> un plaisir narcissique. Une identification de l'objet à l'écran à travers la fascination que le spectateur a pour lui-même. Il s'identifie aux acteurs à l'écran, et développe une scopophilie, un plaisir de posséder par le regard narcissique.

#### *b - La construction de l'objet de désir par le regard masculin*

Puis dans une seconde partie de son texte, elle s'attarde sur cet objet de désir, sur la figure féminine, et se demande comment elle se construit par le regard de ces créateurs : les réalisateurs, mais aussi les acteurs, et surtout les spectateurs, tous. En effet, le regard est toujours subjectif, en tant qu'il vient d'un sujet, d'une personne unique, consciente. Mulvey prend comme exemple pour démontrer sa thèse, des films et réalisateurs classiques hollywoodiens, mais son analyse s'applique parfaitement aux cinéastes de la Nouvelle Vague.

*« Les femmes au cinéma ce ne sont pas seulement les femmes faites par l'homme, mais surtout les femmes faites pour l'homme » - Pierre Kast<sup>22</sup>*

La femme se meut dans l'espace dictée par le regard de l'homme. Elle est faite par l'homme, pour l'homme. Elle exécute ce que lui demande le réalisateur dans le but de plaire aux spectateurs masculins. Et ce regard est toujours subjectif, en tant qu'il vient d'un sujet, d'une personne unique, consciente. Il vient toujours des hommes, dans le but de plaire aux autres hommes. Il fait de la femme un objet de désir constant. Finalement comme nous l'explique Laura Mulvey, ce plaisir de regarder créé par les hommes pour les hommes a été divisé entre l'actif masculin et le passif féminin. La femme se retrouve modelée par le regard de l'homme. L'homme a donc le pouvoir sur la femme, c'est lui qui est porteur du regard, créateur du regard et qui va le transmettre aux spectateurs. L'homme finalement, en

---

<sup>21</sup> Laura Mulvey, *Visual pleasure et narrative cinema*, 1975

<sup>22</sup> Fondateur de la revue du cinéma en 1928

contrôlant et en possédant la femme par le regard, devient détenteur du pouvoir. Et comme Laura Mulvey l'explique dans la première partie de sa thèse, le plaisir scopique passe aussi par le plaisir narcissique d'identification : le spectateur masculin va donc s'identifier au personnage masculin, lui-même possesseur de la femme au sein du film. De sorte finalement que le pouvoir conféré au héros dans le film, se retrouve dans les mains du spectateur à travers son regard. L'homme, personnage actif, moteur du récit, est porteur du regard, la femme, personnage féminin passif, est réduite au statut objet du regard, de désir. Laura Mulvey conclut en faisant une triangulation de sa pensée : elle explique que trois types de regards font des personnages féminins des objets de désir : le regard de la caméra, le regard entre les personnages, et le regard du spectateur sur le film.

Il ne s'agit pas de nier l'objectification/ réification que subissent également les personnages masculins dans les films : on peut prendre l'exemple de Brad Pitt dans *Once Upon A Time in Hollywood* (2019) de Tarantino, torse nu, en sueur en train de réparer l'antenne du toit de la maison de Léonardo DiCaprio. Ici, cette scène clichée, fait de Brad Pitt un véritable objet sexuel de désir pour les spectateurs. Il existe sans conteste une sexualisation, une objectification des acteurs, qui est tout autant du *male gaze* que lorsqu'il est question de femme. Mais le problème du *male gaze* réside dans ce traitement déséquilibré. Les personnages féminins ne sont jamais aussi importants que les personnages masculins et ils sont rarement représentés de la même façon. Et lorsqu'il est question de la Nouvelle Vague, la question ne se pose même pas : le *male gaze* est omniprésent et 100% masculin sur les femmes.

La théorisation du *male gaze* par Laura Mulvey en 1975 est absolument fondamentale dans la manière de pensée le cinéma. En effet, aujourd'hui nous vivons dans des sociétés où le *male gaze* est prédominant et cette façon de pensée le regard de manière triangulaire est au fondement de notre plaisir visuel : désir de posséder l'autre, désir de regarder sans être vu, désir d'identification, le moindre plaisir procuré par le regard est orienté dans cet optique. Le cinéma repose sur le *male gaze* et la Nouvelle Vague, aussi innovante soit-elle n'a fait qu'accentuer et prolonger cette manière de faire du cinéma, de posséder la femme par son regard. Comme nous l'avons vu, trois types de regard font de la femme un objet sexuel pour l'homme : le regard des personnages, des spectateurs mais aussi de la caméra. Penchons nous à présent sur tous ces procédés techniques, esthétiques, visuels qui font de la femme dans les films de la Nouvelle Vague, un objet de désir.

### *c - les procédés techniques, filmiques et esthétiques*

Deux éléments combinés produisent du *male gaze* : la narration et les techniques filmiques. En effet c'est tout d'abord au travers du scénario que la femme prend la place réduite que le réalisateur lui donne. Très rares sont les films de la Nouvelle Vague où la femme détient le rôle principal. Elle tient toujours une place en fonction du personnage masculin. Elle est l'amante, l'épouse, la femme désirée. Si son rôle dépasse celui du personnage masculin, alors elle est étudiée comme un animal en cage dans un zoo, comme un objet sociologique qui a du mal à se faire à son milieu, mais qui pour autant ne se pose pas trop de question. La femme de la Nouvelle Vague ne se pose pas trop de question de manière générale, elle est là pour plaire au personnage masculin, et aux spectateurs masculins. L'homme est projeté en observateur de la femme.

Il est toujours question de sublimer la femme au cinéma aujourd'hui, en effet, c'est le travail du chef opérateur, avec le réalisateur de faire en sorte que la photogénie du personnage féminin colle à l'esthétisme du film, à l'histoire etc. Aujourd'hui il est démocratisé que la femme doit être sublimé, doit être parfaite, avec la peau lisse, sans aucun défaut, contrairement à l'homme qui peut recevoir une lumière plus dur.

*« Je pense que concernant les actrices en général, on a toujours l'idée de les sublimer. Ça ne passe pas que par nous, ça passe pas le maquillage, la coiffure, le costume, etc la lumière vient simplement orchestrée tout ce qui a été mis en place avant. »<sup>23</sup>*

- Eric Guichard, Directeur de la photographie -

En effet, Eric Guichard, grand chef opérateur, avec plus de 40 films à son actif depuis 1986 et un César de la meilleure photographie, explique qu'il est convenu que la femme doit être sublimé, cela se fait au service de l'histoire, du jeu et de la mise en scène, mais surtout la femme plus que l'homme doit être sublimé. Sa photogénie est primordiale. Le travail du chef opérateur, de la lumière, du cadrage est donc nécessaire à cette mise en avant de la femme. Un gros plan ou une fragmentation par exemple, morcelant le corps d'une actrice, remontant sur les jambes, les formes ou même le visage, participe à un certain type d'érotisme où la femme est toujours objet de regard de l'homme.

Un plan, caché, d'observateur, une caméra purement subjective qui épie une femme, intègre à la narration un véritable plaisir scopique pour le spectateur. On peut prendre par exemple la scène<sup>24</sup> du James Bond, *Die another day*, (2002) où Halle Berry sort de l'eau. Elle est

---

<sup>23</sup> Annexe entretien eric guichard

<sup>24</sup> Annexe 2 Halle Berry

filmée trempée qui avance vers la plage. James Bond l'observe au loin avec des jumelles, mais elle ne sait pas qu'il la voit. Ici à travers le regard de James Bond, on prend du plaisir à regarder ce corps sublime sortir de l'eau. Un plaisir scopique comme nous avons pu le définir. Pour que l'identification avec le héros soit possible, la caméra se doit d'être subjective, pour que le spectateur puisse s'identifier au héros masculin, porteur de l'action.

Orchestrés par le regard du réalisateur, de nombreux éléments font donc de l'actrice un objet de désir pour le spectateur. En effet la préparation en amont comme nous l'avons évoqué avec Eric Guichard, est fondamentale : maquillage, coiffure, costume sont des éléments qui font partie intégrante de ce processus de faire toujours plus de la femme toujours plus un objet de désir. Par ailleurs, toutes les actrices de la Nouvelle Vague sont extrêmement apprêtées : coiffées, maquillées avec beaucoup de noir sur les yeux. Brigitte Bardot, Anna Karina sont réputées pour leurs allures qui passent en partie par le maquillage. Yeux de biches tirés par l'eye-liner, le mascara et le crayon noir. Il suffit de taper « maquillage Brigitte Bardot »<sup>25</sup> sur la barre de recherche Youtube pour tomber sur des milliers de tutoriels nous permettant d'apprendre à se maquiller comme ces actrices. La lumière aussi est fondamentale, elle vient sublimer les visages, rendre les peaux diaphanes.

Le grand pas et le paradoxe de la Nouvelle Vague, c'est finalement que la photogénie change. La Nouvelle Vague apporte une forme de liberté aux actrices : un champ plus large, des situations moins figées mais toujours dans des lumières travaillées pour l'histoire. Comme nous l'avons vu, les décors changent, on tourne davantage à l'extérieur, le fait de pouvoir sortir la caméra à l'extérieur, d'avoir des pellicules plus sensibles, des éclairages plus portatif ont joué sur la manière de filmer la femme et d'appréhender son rôle dans les films. Jusqu'alors cantonnée à la maison éclairée avec des lumières artificielles, tirée à quatre épingles, les actrices n'avaient aucune liberté de mouvement dans les carcans de leur rôle.

*« C'est une volonté du metteur en scène à l'époque de la Nouvelle Vague de rendre la femme plus libre, et donc automatiquement de se détacher du studio. »<sup>26</sup>*

Mais la rendre plus libre à l'écran ne veut pas dire faire d'elle un personnage actif de la fiction, bien au contraire. Maintenant que nous avons établi ce qu'était le *male gaze*, et que nous avons commencé à appréhender les procédés techniques, filmiques, scénaristes qui font de la femme un objet de désir, mettons en pratique ce que nous venons de voir à travers ces films de la Nouvelle Vague.

---

<sup>25</sup> Annexe entretien Eric Guichard

<sup>26</sup> annexe entretien Eric Guichard

## 2. L'actrice, créature du cinéaste

Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette, tous ces réalisateurs de la Nouvelle Vague ont travaillé avec des actrices, qu'ils ont magnifiées, fabriquées à travers leur regard, leur mise en scène, pour finalement en faire leur créature. Nous allons montrer au sein de cette partie, en quoi les cinéastes de la Nouvelle Vague font des actrices de leurs films leur créature.

*« Etre engendré par l'homme, produit de l'intelligence, de la sensibilité, de l'esprit inventif humain, Production issue de l'art, de l'imagination d'un artiste »<sup>27</sup>*

La définition de créature donnée par le CNRTL est assez parlante. Une créature est un être engendré, produit par l'esprit inventif d'un artiste, d'un homme. Il est intéressant de voir que chacun de ces réalisateurs a travaillé sur plusieurs projets avec les mêmes actrices, qu'ils mettent en avant souvent de la même manière. Au fil de leur filmographie, ces actrices se figent un peu plus dans les rôles que les cinéastes leur ont créés. Elles devenaient au fur et à mesure les créatures de leurs créateurs. On peut aussi parler de muse. Une muse, selon le CNRTL c'est « *Une inspiration poétique, souvent imaginée par le poète sous l'apparence d'une femme, c'est une femme inspiratrice, d'un écrivain, d'un poète, d'un artiste.* »<sup>28</sup> Finalement, la définition de muse se rapproche de celle de créature, et de ce qu'étaient ces femmes dans les films de la Nouvelle Vague. Des femmes qui inspirent un poète, un artiste, un homme, des femmes qui inspirent en tant qu'elles sont toujours un objet de désir créée par et pour le cinéaste et le spectateur masculin. Il est donc intéressant à ce stade de regarder dans la filmographie de chacun de ces cinéastes. Comment ont-ils fait de leur muse, de leurs actrices des créatures ? Comment ont-ils au travers de leur regard, de la mise en scène, du choix des décors, des costumes, du maquillage, de la lumière, fait de ces femmes leurs choses, leurs objets de désir ?

### *a – Chabrol et Bernadette Lafont : la femme populaire*

Le but n'est pas de faire un portrait précis et parfait de ce que Chabrol a fait de Bernadette Lafont dans ces films, mais d'essayer de dessiner, de s'approcher de ce qu'elle représentait pour lui et pour les hommes spectateurs, en tant qu'actrice dans ces films. Ici, nous nous pencherons sur deux des premiers films du réalisateur : *Le Beau Serge* (1958) et *les Bonnes Femmes* (1960). Dans ces deux films, le personnage de Marie et de Jane sont deux femmes

---

<sup>27</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/créature>

<sup>28</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/muse>

qui viennent d'un milieu social assez semblable. Marie est née à Sardent, un petit village de la Creuse dans lequel elle vit toujours, elle ne vit qu'à travers son image de femme libérée, elle ne se pose pas de question sur son avenir, elle n'a pas l'air d'avoir un travail, elle ne lit pas, ne fait pas d'étude. Jane habite à Paris mais sa vie n'est rythmée que par l'ennui de son travail dans un magasin d'électroménager la journée, et la débauche le soir dans le cabaret du coin. Comme Marie, elle ne se pose aucune question sur sa vie, et ne prend conscience de sa condition que matériellement. Elles ne désirent pas changer de situation, ou essayer de l'améliorer. Elles subissent tout ce qui rythme leur quotidien. Cette particularité de ces deux personnages est intéressante quand on les compare aux personnages masculins du film. En effet dans le Beau Serge, l'histoire se concentre autour de François qui rentre dans le village de son enfance et cherche à retrouver un vieil ami Serge, très brillant qui rêvait de devenir architecte. Il le croise à la gare complètement ivre, et essaye de renouer les liens. François apprend rapidement que Serge est devenu alcoolique à cause d'une femme, qui serait tombée enceinte de lui, mais aurait accouché d'un enfant mort-né. Le film se construit alors autour de la vie des deux hommes, et de leur relation avec les femmes du film : Yvette, la femme de Serge, coupable de la déchéance de Serge, et Marie, la sœur de la femme de Serge, jeune femme libérée, coureuse d'homme. Finalement les deux seules femmes du film se trouvent être deux stéréotypes genrés : d'un côté la femme nourricière rangée, de l'autre la fille facile, coureuse de bas étage.

*« Dis donc ça marche avec Marie ? C'est une petite garce tu sais, je te dis que c'est une petite garce » - Serge dans le Beau Serge*

Mais alors qu'elles vivent toutes les deux un drame. (Yvette a perdu son enfant à la naissance, et Marie est victime d'inceste paternel), le film laisse entendre qu'elles sont les responsables des vies misérables de ces deux hommes ambitieux. Si Serge voulait partir de ce village pour devenir architecte mais Yvonne est tombée enceinte : le bébé est mort né, ce qui a foutu en l'air la vie de Serge considéré comme un impuissant devenu alors alcoolique. Yvonne à nouveau enceinte retient Serge de vivre sa vie. On ne prend jamais en considération ce qu'elle a pu ressentir de perdre son bébé.

De l'autre côté, Marie représente la jeune femme simple, facile qui drague dès sa première apparition le personnage de François. De même, après son viol, alors que Serge dit explicitement à François que ce viol est normal et qu'il devait se produire, Marie confirme ces dires en venant draguer François puis Serge au bal le lendemain comme si de rien était.

La simplicité mais aussi la construction de la femme comme dangereuse et séductrice se traduit aussi à travers les plans et la manière dont Chabrol filme Bernadette Lafont. Les scènes où Marie est érigée en personnage principal sont des scènes de séduction où elle

est explicitement érotisée voire limitée au seul caractère de son corps (elle entraîne François dans sa chambre, la caméra se penche alors sur son pied), la scène de promenade dans la forêt: « Vous m'accompagnez ? » dit-elle avec un sourire de séduction alors que l'image se fixe sur son décolleté. On retrouve aussi souvent des cadres où François, au premier plan est pensif, et en second plan on aperçoit Marie qui l'observe. Cette manière de cadrer les personnages confirme cette nécessité pour Chabrol de montrer le personnage féminin comme vicieux pour l'homme. Alors que François se pose des questions importantes sur son existence, Marie, tout en dépendant exclusivement du personnage masculin, va l'empêcher d'arriver à ses fins.<sup>29</sup>

De même dans *les Bonnes femmes*, le film s'ouvre sur le personnage de Jane qui sort le soir. Alpaguée par des hommes dans une voiture, Jane ne se pose pas de question, elle monte dans la voiture des deux hommes qui lui sont inconnus. Son personnage n'est pas distingué, presque désagréable, elle fait du bruit, rigole fort. Un peu plus tard dans cette soirée, l'un des deux hommes lui tape les fesses quatre fois de suite, elle lui dit d'arrêter, qu'elle en a marre, mais il continue. Une seconde plus tard, elle rigole et l'embrasse. En dehors de sa vie nocturne, Jane s'ennuie dans le magasin d'électroménager dans lequel elle travaille. Elle attend que les journées passent pour sortir à nouveau. Elle ne vit qu'à travers ses sorties et ses histoires avec les hommes. Son seul souhait, son seul divertissement, son seul plaisir, est celui du corps.

La scène de la piscine<sup>30</sup> est assez qualitative de ces « bonnes femmes » et de l'objet de désir qu'elles représentent : On y voit des jambes de femmes qui s'agitent dans tous les sens, et des hommes observateurs, fascinés par tous ces corps mouvants.

« *La plus perverse l'ensorceleuse, celle qui brise les ménages* » - le gérant du bar dans les  
*Bonnes Femmes*

Finalement, Marie comme Jane, sont deux femmes populaires : sans aucune particularité physiques ou intellectuelles, elles vivent la vie au jour le jour sans se poser la moindre question sur leur existence. Elles se contentent de vivre à travers la matérialité de la vie et la liberté de leur corps. Ainsi, les personnages créés par Chabrol pour Bernadette Lafont, représente cette femme populaire, jolie, mais pas splendide, sans ambition qui se laisse vivre à travers des choses simples de la vie. Si Chabrol fait de Bernadette Lafont une femme populaire, il travaillera par la suite avec d'autres actrices à qui il donnera d'autres traits plus tard dans sa carrière. Mais on remarque ici que le cinéaste a créé une personnalité, une image à l'actrice qui lui a ensuite collé à la peau.

---

<sup>29</sup> Annexe le Beau serge

<sup>30</sup> Annexe les Bonnes Femmes la piscine



### *b – Godard et sa muse Anna Karina*

La Nouvelle Vague s'est rapidement cristallisé autour du nom de Godard après la sortie d'*À Bout de Souffle* en 1960. En effet, le premier film du cinéaste redessine les codes d'une jeunesse qui se perd au sein de la société. Notamment, le film expose de nouvelles manières d'appréhender les relations hommes-femmes à l'écran, un élément clé des films de la Nouvelle Vague. De manière générale les films de Godard racontent très souvent une histoire entre un homme et une femme, ou plutôt l'histoire d'un homme dans laquelle une femme détient une place importante. En effet, les films de Godard développent toujours un discours ambivalent sur les femmes, objet de désir, elle fascine le personnage masculin, mais cette fascination est tout aussi menaçante et incompréhensible pour l'homme.

On peut prendre l'exemple de la scène de la chambre de bonne dans *À bout de Souffle*. La scène se structure sur l'envie de Michel de coucher avec Patricia, et la résistance qu'elle lui apporte avant d'accepter. Cette scène montre très justement l'ambivalence des personnages féminins de Godard : Jamais le scénario n'expliquera dans le film pourquoi Patricia lui résiste, ni pourquoi elle finit par lui céder. Le personnage féminin est donc incompréhensible et contradictoire pour les hommes spectateurs qui partagent le moment de la scène avec Belmondo. En effet, Godard alterne entre les gros plans sur le corps et le visage de Patricia, qui font d'elle un pur objet de désir et de fantasme tant pour le personnage masculin que pour les spectateurs, réceptacle du film, et les plans plus large où il essaye de créer une véritable relation entre les deux personnages. Il positionne à travers le scénario et les plans choisis, le spectateur du côté du personnage masculin, en laissant des points d'interrogations sur les motivations et les pensées du personnage féminin, et en faisant de celle-ci toujours un objet de désir pour les spectateurs. Après avoir giflé Michel car il a soulevé sa jupe, il se met à lui caresser les fesses sans qu'elle réagisse. Le plan est tout d'abord cadré jusqu'à la taille des deux personnages légèrement vers le bas pour nous permettre de découvrir la main de Michel sur les fesses de Patricia. Cela permet de rendre le spectateur complice de Michel.

Ce paradoxe du personnage féminin, comme nous l'avons déjà vu, est emblématique des films de la Nouvelle Vague et de l'image que les réalisateurs masculins veulent donner des femmes. *Le Mépris* est aussi un très bon exemple de film qui fait de la femme un personnage désirable, contradictoire et menaçant pour le personnage masculin. En effet, *Mépris* raconte l'histoire de Camille qui aime son mari Paul, écrivain vivant à Rome. Un jour un producteur américain, demande à Paul de travailler sur le scénario d'un film. Subitement sans aucune raison flagrante expliquée, Camille s'aperçoit qu'elle n'aime plus son mari, et

même qu'elle le méprise. Ici, l'histoire même du film est basée sur la contradiction et l'incompréhension d'une femme. Godard ne donnera jamais aucune explication concernant les motivations de Camille. En ne donnant aucune explication, Godard, en un sens, souhaite généraliser la manière dont il pense que les femmes se comportent avec les hommes. Elles agissent de manière irrationnelle guidée par leurs pulsions et envies, elles sont égoïstes et font ce que bon leur semble. Mais avant tout Camille est un véritable objet de désir. Interprétée par Brigitte Bardot qui est en 1963 déjà une icône absolue de beauté, Camille est tout au long du film absolument splendide. Rien est laissé au hasard : son maquillage, sa coiffure, ses tenues, sa nonchalance, tout est fait pour que le spectateur tombe amoureux de Camille comme l'est son mari au début du film. Le but encore ici est de vivre le film, avec Paul le personnage principal masculin du film. Il est alors impossible de parler du *Mépris* sans aborder la scène la plus emblématique de l'objectivation d'une femme dans un film de la Nouvelle Vague.

« *Tu vois mes pieds dans la glaces ? Tu les trouves jolies ? Et mes chevilles tu les aimes ? Tu les aimes mes joues aussi ? Et mes cuisses ? Tu vois mon derrière dans la glace ? Tu les trouves jolies mes fesses? (...) Ma bouche, mes yeux, mon nez, mes oreilles...? Donc tu m'aimes totalement? »*

Dans cette scène, Brigitte Bardot est entièrement nue sur un lit<sup>31</sup>, on ne voit pas son visage mais juste la forme de son corps parfait allongé sur le lit. Le plan balaye son corps nu la morcelant de la même manière qu'elle le morcelle elle même en demandant à son mari ce qu'il pense de chaque partie de celui-ci. Godard fait de Brigitte Bardot un pur objet de désir, son mari l'aime totalement car il aime chaque partie de son corps nu. Elle n'est que son corps, et ne se définit finalement que par celui-ci.

Mais la véritable muse de Godard c'est Anna Karina. Alors qu'il la remarque dans une publicité pour Palmolive, où elle est allongée dans une baignoire recouverte de mousse, il lui propose un petit rôle dans *A Bout de Souffle*. Anna Karina refuse, repoussée par la présence d'une scène de nudité. Quelques mois plus tard il lui propose alors le rôle principal dans *Le Petit Soldat* (1960). Coup de foudre, les deux artistes entament une liaison sur le tournage. Ils se marient le 3 mars 1961. De cette relation naîtra 6 films : Un record entre un cinéaste et une actrice. *Une femme est une femme, Vivre sa vie, Bande à part, Alphaville, Pierrot le Fou et Made in USA*. L'amour entre Jean-Luc Godard et Anna Karina fait de leur relation à travers l'écran quelque chose d'encore plus complexe et intéressant. En effet, alors que nous parlions de male gaze et de ce besoin des réalisateurs de faire de la femme un objet

---

<sup>31</sup> Annexe Brigitte bardot le mépris

de désir, ici Godard fait de sa femme un véritable objet de fantasme et de désir subjectif : elle est sa femme, sa muse, sa créature. Pour commencer, Anna Karina n'exista quasiment qu'à travers l'œuvre de Godard, il lui donne son premier rôle puis tourna sept films avec elle. Finalement, Godard tel un sculpteur, fit d'Anna Karina au travers de ses films sa créature. Pour illustrer cela prenons l'exemple très parlant de *Vivre sa Vie* (1962). Le film se découpe en douze tableaux de Nana le personnage principal du film interprété par Anna Karina. Ce sont 12 tableaux de la femme telle une peinture, une créature créée tout au long du film par le réalisateur. Le film raconte donc l'histoire de Nana qui renonce à son rêve de devenir comédienne suite à des problèmes d'argent et finit par tomber dans la prostitution. La femme, comme un objet de recherche est analysée sociologiquement dans son environnement. La voix-off masculine, ainsi que le découpage en 12 tableaux la rend complètement dépendante d'une figure masculine. De plus, n'arrivant pas à devenir comédienne, elle se met à se prostituer, elle dépend alors du pouvoir de l'homme a même de s'offrir ses services. La lumière ainsi que ses costumes, maquillages et coiffures mettent en valeur la beauté d'Anna Karina, participant alors à faire d'elle la créature de Godard. Enfin, l'apparition subtile de Godard vers la fin du film semble éclairer les intentions de Godard. Il fait appel à une nouvelle d'Egdar Poe, « Le Portrait ovale » dans lequel un peintre effectuant de manière si réelle le portrait de sa femme, finit par la délaissier. Une fois le portrait achevé, celui-ci étant si vivant, sa femme meurt. Dans le film, Godard prête soudainement sa voix à l'amant de Nana lisant la nouvelle d'Edgar Poe à celle-ci :

*« C'est notre histoire, un peintre qui fait un portrait de sa femme »*

*« En vérité c'est la vie elle même, et il se retourna un instant pour regarder sa bien aimée, elle était morte »*. Sur ces mots, le portrait d'Anna Karina disparaît dans une fondue noire. Puis quelques minutes après, Nana meurt et le film se termine. Les plans du film sont cadrés de proche sur Anna Karina, qui assiste en un sens à son exécution en écoutant Godard, lire la nouvelle d'Edgar Poe. Finalement, comme avec le peintre de la nouvelle, lorsque Godard met la touche finale à son film, son modèle meurt. Ici, on comprend bien qu'il ne s'agit pas de la mort de Nana, ni même de l'histoire d'un peintre et de sa femme, mais bien de celle d'Anna Karina, et de son histoire avec Jean Luc Godard, comme une anticipation déroutante de l'issue inévitable de leur relation. Le cinéaste, dans ce film, exprime explicitement le rapport qu'il entretient avec sa femme : elle est sa muse, mais surtout sa créature, qu'il a forgé au travers de son œuvre.

### c- Truffaut, Rohmer et les femmes

Contrairement à Godard, Truffaut n'eut pas simplement une muse dont il était amoureux, mais plusieurs : Il aimait, il tournait. Il tournait, il aimait. Truffaut avait besoin de séduire et d'être séduit pour tourner avec une actrice. « *Quand je travaille, je deviens séduisant et séducteur* », écrit-il à son amie Liliane David<sup>32</sup>. C'est un cinéaste qui fait du cinéma dans le but de sublimer et de désirer la femme, cela fait partie de sa démarche créative de s'unir à elle et de les aimer. Finalement on se trouve au cœur de la démarche de *male gaze* et de plaisir scopique : Jeanne Moreau, Marie-France Pisier, Françoise Dorléac, Claude Jade, Catherine Deneuve, Jacqueline Bisset, Fanny Ardant etc. Toutes ses femmes furent les créatures mais aussi quasiment toutes les amantes de Truffaut. Tous ses films mettent donc en avant des femmes qu'il a aimées et qu'il a voulues sublimer et surtout désirer. Il y a donc une véritable sensualité au sein de tous ces films. Un plaisir scopique pur et dur crée par l'œil d'un homme amoureux. Prenons l'exemple de *la Peau Douce* (1964), qui raconte l'histoire d'un grand écrivain marié qui se met à entretenir une relation avec une hôtesse de l'air interprétée par Françoise Dorléac. « *A l'époque, il n'existe pas de fantasme plus puissant dans l'imaginaire masculin français* »<sup>33</sup>. Avant d'être une histoire d'amour, c'est surtout une histoire charnelle d'un homme marié qui tombe fou amoureux de Françoise Dorléac alors qu'il la croise dans un avion pour Lisbonne. Il tombe amoureux d'elle au premier regard dans l'avion : C'est son corps et sa beauté qui l'attire d'abord. Puis il devient rapidement obsédé par celle-ci, prenant tout au long du film des décisions irrationnelles portées par le désir qu'il a pour son amante. Les yeux de Desailly, sont les yeux de Truffaut qui projette l'idéal féminin en Dorléac. Le film est parsemé de beaucoup de détails érotiques : En effet, Truffaut met en scène le désir que le personnage masculin a pour l'hôtesse de l'air à travers des plans très érotisés : le plan dans l'avion<sup>34</sup>, derrière le rideau de l'hôtesse de l'air se cachant pour remettre ses chaussures à talon avant l'atterrissage, et le contre champs de Jean Desailly contemplant les pieds de l'hôtesse. Ou encore la scène où Françoise, endormie se fait déshabiller par l'écrivain<sup>35</sup>, filmé par un plan serré qui remonte de ses pieds, où il lui enlève ses chaussures, à ses genoux, puis il remonte sa jupe pour lui enlever ses bas. Aussi, pour saisir la beauté d'une femme à l'écran et saisir du même temps la stupeur de celui qui l'observe, Truffaut arrête le mouvement et fige l'image. Cela arrive à plusieurs reprises dans le film, notamment au cours de la séance photo de Françoise improvisée lors de leur balade en forêt. Finalement, tout le film est basé sur le désir qu'éprouve le cinéaste pour son actrice principale.

---

<sup>32</sup> <https://www.telerama.fr/cinema/comment-truffaut-tombait-il-amoureux-de-ses-actrices,117571.php>

<sup>33</sup> Truffaut et les femmes, Elizabeth Goussain, François aime Françoise, p 96

<sup>34</sup> Annexe la peau douce 1

<sup>35</sup> Annexe la peau douce 2

Un autre exemple intéressant est celui de *Jules et Jim* (1962) et de la relation qu'entretenait Jeanne Moreau avec François Truffaut. Le film repose sur un triangle amoureux où deux amis développent une réelle fascination par la même femme.

« *Elle est toutes les femmes désirables en une seule : la garçonne, la mère, l'amie, l'amante, la sœur, la libertine, la chaste, le repos du guerrier et la tentatrice* »<sup>36</sup>.

En effet, Catherine s'impose comme une véritable héroïne de cinéma. Elle ne fait que ce qu'elle veut : elle se travestit en homme, chante, rit, danse, saute dans la Seine, drague, quitte, etc. Elle est consciente de son pouvoir et c'est elle qui décide, qui donne des ordres et propose aux deux hommes qui l'écoutent toujours. Elle est libre, porte des pantalons, et n'a pas peur de se travestir ou de prendre des décisions : « *c'est une vraie femme c'est elle que tous les hommes désirent* » explique Jules à Jim. Catherine représente la concrétisation de la femme idéale, et Truffaut l'amène déjà au début du film avant même que Jeanne Moreau entre en scène. Les deux amis se rendent sur une île de la méditerranéen contempler une statue qui les fascine déjà. Mais comme une statue Catherine ne nous montre jamais son intériorité. Du moins Truffaut ne nous donne jamais accès à son intériorité et c'est en cela qu'elle est dangereuse : trop libre, trop sûre d'elle, trop incertaine, les deux garçons développent un réel rapport de dépendance envers elle « *Attention à elle, et à vous* ». Une fois encore, ici on ressent une fascination pour le personnage de Catherine qui ne vient pas que des deux hommes, mais surtout de Truffaut lui même envers Jeanne Moreau. Truffaut représente donc ce cinéaste amoureux des femmes qui fait d'elles à chaque fois un véritable objet de désir, de fascination, de sensualité pour les personnages masculins qui embrassent un bout de sa propre histoire avec ses comédiennes.

Rohmer, a lui aussi une relation particulière avec les femmes : "*Le cœur féminin, je le sens en moi*"<sup>37</sup> cette déclaration faite par le cinéaste en interview témoigne de son rapport complexe avec ses personnages féminins. En effet, les personnages féminins d'Eric Rohmer sont très souvent des personnages très indépendants, mais cette liberté est mal perçue par les personnages masculins des films. C'est donc encore une fois dans un rapport de pouvoir entre homme et femme que les films de ce cinéaste se placent. Pour cela attardons-nous sur le film *La Collectionneuse* (1967). Le film raconte l'histoire d'Adrien, délaissé par sa fiancée qui doit se rendre à Londres, il décide de passer ses vacances à faire l'expérience d'une vie monacale dans le calme d'une grande maison. Mais la villa est déjà occupée par deux habitants : Daniel, un ami artiste, et une jeune inconnue, Haydée qui collectionne les

---

<sup>36</sup> Truffaut et les femmes, Elizabeth Goussain, François aime Françoise, p 55

<sup>37</sup> <http://www.cinepsis.fr/eric-rohmer-et-les-femmes/>

amants, rentre à des heures abusives et trouble surtout le projet ascétique d'Adrien. Encore une fois ici, dans un film de la Nouvelle Vague, le personnage féminin n'est perçu qu'à travers les yeux du personnage principal masculin. La scène d'ouverture du film montre Haydée en maillot de bain qui se balade au bord de l'eau, elle ne sait pas qu'elle est vue, et nous ne savons pas encore qui elle est. Mais le réalisateur décide avant même de nous présenter son identité, de nous montrer son corps<sup>38</sup>. En effet la camera zoom sur différentes parties de son corps. On commence sur ses pieds, puis son torse, son dos, sa nuque, sa tête. Elle est découpée en morceau avec un montage saccadé qui fait déjà d'elle un objet de désir, alors qu'encore aucun des personnages ne nous a été présenté. Ici, le regard est celui du réalisateur sur cette femme. Puis, le personnage d'Adrien rentre en scène, et il rencontre pour la première fois Haydée alors qu'elle est en train d'avoir un rapport sexuel avec un homme. On ne saura rien du personnage féminin avant 30 minutes de film et sa présence est alors insupportable au personnage principal masculin. Il ne supporte pas sa vie de débauche, qu'elle collectionne les amants. Pourtant Haydée finira par devenir le centre d'attention d'Adrien qui ne pourra plus se passer d'elle. Encore une fois ici, même si la femme devient le centre d'attention du film, c'est toujours ce qu'elle provoque chez le héros qui importe. En elle-même, la femme n'a pas d'importance. Haydée est un objet érotique qui va motiver l'action du personnage masculin. Adrien est un collectionneur d'art, Haydée devient son œuvre d'art qu'il veut à tout prix collectionné. Haydée est tout au long du film réduite à sa dimension corporelle objectivée quand les deux hommes sont les collectionneurs d'arts. Tous ces personnages féminins sont des femmes libérées, mais toujours contrôlées et objectivées par les hommes.

Comme nous l'avons dit une créature est un être engendré, produit par l'esprit inventif d'un artiste, d'un homme. Ici on remarque finalement à travers ces différents exemples que les réalisateurs de la Nouvelle Vague, ont chacun, à leur manière fait de ces actrices ce qu'ils voulaient dire des femmes, ce qu'ils pensaient des femmes, leur manière des les désirer, des les craindre. En un sens ils ont fait de ces actrices, qui apparaissent toutes durant la période de la Nouvelle Vague, leur propre créature à travers leur regard, le choix de leur mise en scène, leur lumière, leur maquillage et coiffure.

Pourtant la Nouvelle Vague c'est aussi une période de libération des mœurs, où la femme est montrée plus libre et plus indépendante. Les femmes dans les films de la Nouvelle Vague sont-elles si passives ? C'est tout le paradoxe de cette période cinématographique. Malgré tous ces procédés filmiques évoqués, certaines figures de cette Nouvelle Vague sont ambivalentes. Brigitte Bardot représente-elle uniquement une créature masculine engendrée par Vadim ? L'image de Jeanne Moreau n'est-elle pas celle de la modernité ? Les

---

<sup>38</sup> Annexe la collectionneuse

personnages féminins rohmérien ne sont-ils pas annonciateurs de la révolution sexuelle et morale qui s'annonce ?

### 3. le paradoxe du male gaze : interrogation autour de la période de la Nouvelle Vague

#### *a – Les actrices de la Nouvelle Vague : icône de la modernité*

Les actrices de la Nouvelle Vague ont toutes marquées leur époque à leur façon. Elles ont toutes incarnées des changements sociaux forts à l'époque où les femmes commencent tout juste à s'émanciper des représentations archaïques sociétales. En effet, elles ont toutes été objectivés au sein des films des réalisateurs masculins, toutes été ramenés au statut de jolies filles, sex symbole, fille facile, etc, mais elles ont aussi été de véritables modèles pour des femmes de l'époque qui voient alors en ces actrices un modèle d'émancipation personnelle, sexuelle, professionnelle, etc.

Tout commence avec Brigitte Bardot, qui explose comme une bombe dans *Et Dieu Créa la Femme* en 1956. Elle incarne le rôle de Juliette, une orpheline qui est convoitée par plusieurs hommes. Alors que le film n'est pas très bien reçu à sa sortie en France, c'est un an après qu'il devient un véritable phénomène mondial, notamment aux Etats-Unis. Le magazine Life publie un dossier sur la nouvelle vedette :

*« Brigitte Bardot représente moins une fille qu'une excitante attitude métaphysique. Elle symbolise la rébellion de l'éternel féminin qui découvre que la vie est malheureusement parfois triste et fréquemment futile. Depuis la statue de la Liberté, qui domine New York, aucune Française n'a projeté un tel faisceau de lumière sur les Etats-Unis. »<sup>39</sup>*

On ressent bien à travers cette citation l'ambivalence dans le positionnement que commencent à avoir les médias ainsi que toute la population sur le personnage qu'incarne Brigitte bardot. Elle fascine par son physique, elle est un objet de désir et de rêve, mais elle incarne aussi une révolution, un esprit de rébellion, une véritable attitude à adopter pour les femmes de l'époque. Brigitte est libre et fait ce qu'elle veut. Elle s'habille et se maquille comme elle le souhaite, a des relations avec les hommes qu'elle veut et cela est nouveau

---

<sup>39</sup> Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot, Publié le 08 août 2021 à 19h00 - Mis à jour le 09 août 2021 à 11h49, Samuel Blumenfeld

avant les années 1960. Brigitte engage la révolution de l'émancipation de la femme, mais elle ne sera pas la seule.

Jean Seberg se fait remarquer à la sortie du film de Godard en 1960, alors qu'elle incarne une jeune étudiante américaine venue faire ses études à Paris. Elle devient alors l'emblème du mouvement cinématographique de la décennie. On retient tous l'image de cette vendeuse ambulante du New York Herald Tribune, aux traits fins, aux cheveux très courts, vêtue de jupes plissées, de marinières et de jeans trop larges. Son look androgyne reflète quelque chose de cette nouvelle époque. Sa fraîcheur, sa vivacité, la pureté de son visage viennent complètement à l'encontre de tout ce que représentent à l'époque les actrices plus voluptueuses comme Marilyn Monroe, ou même juste quelques années avant Brigitte Bardot. La grâce androgyne de Jean Seberg vient définir un nouveau style qui symbolisent un esprit de liberté, une émancipation, un désir d'aller au delà des frontières entre les genres, et les manières de faire plus conventionnelles. Tout ce que Jean Seberg représente en tant qu'actrice de la Nouvelle Vague est symbole de modernité.

Il en est de même pour Jeanne Moreau. Elle est considérée comme la seule actrice du cinéma d'auteur de la Nouvelle Vague à devenir une véritable star, c'est à dire au sens économique et médiatique. La comédienne eu une carrière assez conséquente avant de tourner pour la Nouvelle Vague, mais malgré tout c'est au travers du mouvement cinématographique qu'elle fera véritablement sa place comme grande actrice du cinéma d'art et essai. Par son physique moins photogénique que celui de Brigitte bardot, Anna Karina ou encore Jean Seberg, Jeanne Moreau va tout de suite incarnée des personnages plus élégant, moderne et bourgeois aux antipodes de la femme populaire de la classe moyenne ou encore de la femme émancipée sexuellement. Ginette Vincendeau analyse l'actrice comme étant « *l'incarnation de la femme moderne, mélange de sensualité et d'intelligence, symbole de libération intellectuelle et sexuelle* »<sup>40</sup>. Jeanne Moreau deviendra en un sens l'incarnation même de la femme idéale de l'intelligentsia moderne, du public de la Nouvelle Vague. Elle représente la femme moderne, élégante, qui sait ce qu'elle fait, qui ose, qui prend des décisions. Finalement, c'est la Nouvelle Vague, qui a créée cette Jeanne Moreau. Loin des normes de la photogénique classique, ou des scénarios traditionnels. En un sens, on voit donc que malgré la dimension misogyne et l'envi de faire des femmes des objets de désirs pour les spectateurs, les actrices de la Nouvelle Vague reflètent une image d'émancipation très forte à l'époque, elles sont des modèles de liberté mais surtout d'indépendance pour des femmes qui vivent encore dans une société où les mœurs restent traditionnels. Finalement, la période de la Nouvelle Vague est paradoxale : elle fait de ces

---

<sup>40</sup> <https://www.genre-ecran.net/?Jeanne-Moreau-star-de-la-Nouvelle-vague#nb1>



actrices des objets de désirs passifs et soumis aux désirs des réalisateurs masculins, mais dans le même temps, elle développe des véritables modèles de liberté et d'émancipation actifs de son époque.

Aussi, un film de la Nouvelle Vague s'est distingué des autres car il est l'un des seuls à avoir mis au cœur de son récit et de sa mise en scène son personnage féminin, sans en faire un objet de désir, et sans avoir un regard dominant sur celui-ci. Ce film c'est *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais.

#### *b - Hiroshima mon Amour, Alain Resnais*

*Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais rompt complètement avec les représentations dominantes du courant cinématographique. En effet, pour son premier film le réalisateur s'accompagne de l'écrivaine Marguerite Duras, et centre son récit sur un personnage féminin, son histoire d'amour avec un japonais et le souvenir d'un amour passé avec un allemand pendant la seconde guerre mondiale. Le personnage principal est féminin, et c'est elle qui est le sujet de l'action, c'est elle qui revit son histoire d'amour à travers sa rencontre avec son nouvel amant japonais. Il n'est jamais question ici de plaisir scopique. Le spectateur découvre et revit les souvenirs du personnage féminin en même temps qu'elle. Il est avec elle dans ses pensées. Comme nous l'avons vu, les films de la Nouvelle Vague centrent leurs histoires sur les personnages masculins, et les personnages féminins sont toujours objets de désirs. Elles représentent toujours des êtres incompréhensibles, dangereux et fascinants pour les personnages masculins. Ici à l'inverse on est pleinement avec le personnage féminin qui est l'élément central du film. Il est intéressant ici de s'attarder sur le synopsis du film. Pour la première fois, le sujet du synopsis est au féminin.

*« De passage à Hiroshima où elle doit participer à un film sur la paix, une jeune comédienne française va partager un amour passionné, mais bref, avec un Japonais. Au fil de cette relation, les souvenirs d'un autre amour l'assaillent: à Nevers, pendant la guerre, elle aimait un jeune Allemand. »*

Mais ce n'est pas seulement le scénario qui fait de ce film un film en marge des œuvres de la Nouvelle Vague. Beaucoup d'éléments de mise en scène servent aussi l'histoire et mettent la femme au centre du récit et de l'action. Par exemple, le film se fonde sur une voix-off féminine : elle narre ce qu'elle ressent pour Hiroshima. Parfois la voix de son amant vient la rejoindre comme dans un dialogue sur fond d'image du pays. Mais c'est la voix de la femme qui mène la conversation. Grâce à ce procédé, le spectateur est toujours avec le personnage féminin, il pense avec elle, se souvient avec elle. Il fait partie du récit et de son histoire.

On peut aussi s'attarder sur une scène de sexe entre les deux amants. Alors que la plupart des films érotisent les corps des femmes lors des scènes intimes<sup>41</sup>, ici on ressent le plaisir féminin. En effet, en filmant de proche le dos de l'homme et la main de la femme serrée sur celui-ci on ressent et comprend le plaisir procuré par le rapport, ce qu'éprouve la femme sans aucun besoin de nous montrer ni son visage ou son corps nu. En effet c'est d'ailleurs ce que Eric Guichard, directeur de la photographie explique :

*« puis après il y a le geste amoureux, ce qu'on va chercher finalement c'est le geste amoureux, qu'est ce que c'est qu'un geste d'amour, une main, une bouche, c'est tous ces mouvements là qu'on va essayer de mettre en place pour que la scène devienne érotique. »<sup>42</sup>*

Ici, Alain Resnais ne cherche pas à érotiser les corps : on voit un dos d'homme et une main de femme et cela suffit à comprendre la tendresse et le désir que les deux protagonistes ressentent l'un pour l'autre. Ce film va donc contre les tendances traditionnelles de la Nouvelle Vague. Il exclut complètement le *male gaze* et propose un regard neuf sur les femmes encore trop rare à l'époque.

#### *c – Tout est une question de perspective : Modleski*

En effet, même si *male gaze* existe, et est omniprésent dans les films de la Nouvelle Vague, nous avons donc pu voir qu'il existe des exceptions tel que le film d'Alain Resnais, Hiroshima mon Amour, mais aussi que les actrices du mouvement des films dit de *male gaze* sont restées des icônes de la modernité à l'époque et sont encore aujourd'hui considérées comme des symboles de la libération de la femme. En effet, on peut voir les choses autrement et se demander si cette bivalence entre fascination et menace qui définit quasiment tous les personnages féminins des films de la Nouvelle Vague et qui en font des objets de désir, ne peut pas être appréhendée autrement. C'est la question que se pose Tania Modleski, professeure de cinéma et de littérature à l'université de Southern California, dans son ouvrage *« Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop »*. Modleski tente de voir comment, à travers un corpus de film d'Hitchcock, le spectateur et la spectatrice doivent se positionner par rapport aux questions de féminité et de masculinité. Elle précise qu'Hitchcock est un cinéaste considéré comme misogyne, qui objective toujours les femmes dans ces films en leur réservant très souvent des sorts peu glorieux, et même

---

<sup>41</sup> annexe hiroshima mon amour

<sup>42</sup> Entretien avec Eric Guichard

plutôt macabres. Mais l'auteure explique alors que l'attitude qu'Hitchcock développe autour de ses personnages féminins est plus complexe qu'il n'y paraît.

*« Toute son œuvre témoigne d'une tension, fascinée et fascinante, une oscillation, entre l'attrait du féminin – son identification aux femmes [...] – et un besoin corollaire d'ériger, parfois brutalement, une barrière contre une féminité perçue comme dévorante. »*

Son œuvre est finalement caractérisée par une ambivalence permanente à l'égard de la féminité. Pour comprendre cela, prenons l'exemple du film *Vertigo* sorti en 1958 comme le fait Jean-Pierre Esquenazi dans son article *L'interprétation du film*<sup>43</sup>. Le synopsis du film, que l'on trouve sur internet, met le personnage masculin au centre de l'action :

*« Scottie, inspecteur de police, a été limogé parce qu'il est sujet au vertige. Un de ses vieux amis le charge de surveiller sa très belle femme, Madeleine, dont le comportement étrange lui fait craindre qu'elle ne se suicide. Scottie la prend en filature, la sauve d'une noyade volontaire puis s'éprend d'elle. Cependant, en raison de sa peur du vide, il ne parvient pas à l'empêcher de se précipiter du haut d'un clocher. »*

S'il on se place du côté de Laura Mulvey et du male gaze, *Vertigo* n'est plus regardé comme un film d'Hitchcock, mais comme un échantillon de cinéma hollywoodien. Les traits filmiques auxquels s'intéresse Mulvey sont ceux qui dessinent ce rapport sujet masculin/objet féminin, caractéristiques selon elle du film hollywoodien. L'appât du film est Madeleine, qui est offerte à l'œil masculin. Le film tourne autour de ce rapport homme-femme, et du désir qu'à Scottie de réussir à posséder Madeleine, son pouvoir sur Judy, et la menace que représente le personnage de Madeleine sur lui.

Modleski propose une analyse complètement différente du film. Elle place les femmes comme véritable sujet de l'action. Malgré la misogynie présente, c'est à travers le regard des femmes que l'univers fictionnel nous apparaît. C'est l'histoire de Judy qui piège Scottie en se faisant passer pour Madeleine. C'est elle qui accepte de devenir Madeleine pour Scottie, de se soumettre à lui pour obtenir son amour. Même si le film propose un scénario misogyne, c'est du point de vue de la femme, victime de son action, que le film se passe. L'analyse du film par Modleski ne regarde plus le personnage féminin comme un objet de désir et de fascination, elle prend en compte la présence de Judy, véritable personnage principal du film. Modleski révisé la narration du film en centrant l'attention sur le devenir de la jeune femme dans le récit.

---

<sup>43</sup> <https://id.erudit.org/iderudit/1013367ar>

Tout n'est finalement qu'une question de point de vue. De plus, l'auteure soulève un point fondamentale : que pensent les spectatrices ? En effet, selon la théorie de Laura Mulvey, le cinéaste masculin, à travers son regard masculin fait de la femme un objet de désir dans le but de procurer du plaisir aux spectateurs masculin. Mais où sont les spectatrices dans tout ça ? La théorie féministe du cinéma n'offre que deux positions possibles à la spectatrice : elle a soit le choix de se placer dans la position de la victime féminine ou bien de se placer du point de vue masculin pour continuer à contrôler de la situation. Pour Modleski, fervente spectatrice du cinéma d'Hitchcock, il y a une troisième possibilité : celle de la femme qui comprend l'impact de la victimisation de la femme dans une démarche misogyne mais qui se révolte contre celle-ci ou contre les actions qui peuvent faire d'elle un objet passif. Aussi, dans les films d'Hitchcock, la victimisation du personnage féminin incite le spectateur à s'identifier à la victime. Il est tout à fait possible d'appliquer cette thèse aux films et cinéastes de la Nouvelle Vague. Tous grands admirateurs du cinéaste américain, ils développent un rapport aux femmes, des manières de les mettre en scène dans une ambivalence constante entre désir, fascination et menace proches d'Hitchcock. De plus comme nous l'avons vu ce n'est pas un hasard que la majorité des actrices de la Nouvelle Vague soient devenues des icônes et modèles pour beaucoup de femmes. Leurs personnages ne sont pas que des objets de désir dans le but de procurer du plaisir aux hommes, elles sont aussi des femmes de leur époque, qui soulèvent des problématiques communes à beaucoup de femmes de l'époque et à travers lesquelles il est tout à fait possible de s'identifier sans pour autant accepter de devenir un objet de désir pour l'homme. Dans la démarche que nous avons décidé d'entreprendre, l'émetteur, créateur du regard est primordial, mais le récepteur l'est tout autant dans un média tel que l'est le cinéma. Or cet émetteur n'est pas uniquement masculin, et le regard que la femme a sur les films est fondamental. Le male gaze existe et prédomine dans les films de la Nouvelle Vague mais aussi dans la majorité de l'industrie cinématographique d'aujourd'hui, mais ce qui compte réellement c'est le regard que les spectateurs vont avoir sur ces films, hommes comme femmes. Ce qui porte préjudice à la Nouvelle Vague c'est finalement l'annihilation de la femme comme porteuse du regard, comme créatrice du regard. Aujourd'hui il est difficile d'aller vers un cinéma qui ne prend pas la femme comme un objet de désir, car cela a toujours trop peu été mis en avant. Pourtant dès l'invention du cinéma, des femmes déjà présentes ont eu une approche inédite et nouvelle de mise en scène, de mise en avant de la femme. Nous nous attarderons dans cette dernière partie sur l'industrie cinématographique actuelle dictée par le regard masculin, mais nous essayerons alors de relever notre regard et de voir comment il est possible de faire du cinéma autrement.

### III) L'industrie cinématographique française aujourd'hui : un regard neuf sur la femme et l'apparition du *female gaze*

#### 1. Les précurseurs d'un regard neuf sur la femme

##### *a – Alice Guy et l'invention du cinéma*

Le 28 décembre 1895, dans une salle obscure du grand café de Paris, les frères Lumières présentent la 1<sup>re</sup> séance publique de leur nouvelle invention : le cinématographe. Neuf mois auparavant, le 22 mars 1895, à la société d'encouragement pour l'industrie nationale Auguste et Louis Lumière dévoilent leur cinématographe lors d'une projection privée à des amis et collègues. Dans la salle, l'ingénieur et inventeur Léon Gaumont, et sa secrétaire de 22 ans : Alice Guy. Rapidement, Alice, inspirée par la projection des Frères Lumières, pense que l'on peut faire mieux qu'exposer le quotidien. Pourquoi ne pas utiliser ce procédé d'images animées, pour raconter des histoires ?

Alice Guy devient alors, à tout juste 23 ans, la première réalisatrice, productrice et scénariste d'un film fictionnel : *La fée aux choux* en 1896. Dans ce film on voit une femme dans un jardin qui découvre des enfants dans des choux. Pour la première fois, on ne filme plus la réalité comme un train arrivant en gare, ou des vagues se cognant contre des rochers, mais on met en scène une histoire, avec des décors, des costumes et un jeu d'acteur.

*« Le cinéma aurait pu mourir et personne ne l'aurait remarqué. Il fallait des gens comme Alice Guy pour nous montrer que le cinéma était plus que des images d'archives »<sup>44</sup> -*

*Anthony Slide, historien du cinéma et auteur*

Jeune, femme et inexpérimentée elle va pourtant devenir une grande réalisatrice, métier qui à l'époque n'existait pas. Gaumont la nomme directrice de production, et elle est la première à utiliser de nombreuses techniques cinématographiques encore inconnues comme le grand plan, la colorisation, le son synchronisé. *« Ma jeunesse, mon inexpérience, mon sexe, tout conspirait contre moi. J'ai obtenu cependant, à la condition expresse que cela n'empièterait pas sur mes fonctions de secrétaire. »<sup>45</sup>* Alice développe le style Gaumont qui se tourne principalement vers le 7<sup>ème</sup> art lui permettant de rivaliser avec son concurrent Pathé et Gaumont distribue ses films en France et dans le monde. De plus, elle touche à tous les genres en tant que réalisatrice et productrice proposant ainsi du comique, de l'aventure, du drame, du policier, du fantastique, etc. en 1907, elle suit son mari aux Etats-Unis pour représenter Gaumont de l'autre côté de l'Atlantique. Elle fonde sa société de production

---

<sup>44</sup> Be Natural, l'histoire inédite d'Alice Guy-Blaché

<sup>45</sup> Véronique Le Bris « Alice Guy, la pionnière oubliée » Les Echos, 11 mai 2018 dans le regard Féminin d'Iris Brey p67

Solax et ses films ont un immense succès. Elle décide alors de construire son propre studio, qui devient l'un des plus importants et influents du pays. Mais en plus d'être la créatrice du cinéma fictionnel, Alice Guy met en avant des personnages forts de manière absolument inédite. *Madame a des envies (1906)* met en scène une femme enceinte qui succombe à ses envies liées à sa grossesse. Encore aujourd'hui, parler, filmer et montrer la grossesse d'une femme est quasiment irréaliste. Pourtant en 1906, cela avait déjà été fait. On la voit voler des aliments à des personnes car elle en a envie, et pour la première fois au cinéma, on filme une femme en plan serrée insérer des objets dans sa bouche et voit ses réactions, ses ressentis. On vit avec le personnage le désir procurer par le goût de la sucette volée à un enfant, le filet de poisson qu'elle renifle et dévore. Chaque plan nous permet de ressentir les émotions de cette femme enceinte qui a des envies impulsives. En 1906, Alice Guy, déjà précurseur d'une nouvelle manière de faire de l'art, et aussi précurseur d'un regard neuf sur la femme qui sera par la suite oubliée pendant plusieurs décennies comme nous avons pu le voir durant toute la période de la Nouvelle Vague. Mais au sein de ce mouvement, une personne s'est démarquée de ses collègues cinéastes. La seule femme de la période : Agnès Varda.

#### *b – Agnès Varda, avant-gardiste de la Nouvelle Vague*

Agnès Varda est figure fondamentale de la Nouvelle Vague en tant qu'elle est premièrement la seule femme du mouvement, mais aussi car elle en a été un précurseur. En effet, c'est en 1954 qu'elle réalise son premier film, *La pointe courte*, un film tourné en équipe réduite écrit complètement en dehors du circuit commercial. Cette première réalisation est aujourd'hui considérée comme avant-gardiste de la Nouvelle Vague puisque Agnès Varda filme en décors naturels avec une caméra mobile, six ans avant les futurs films du mouvement. Le film raconte l'histoire d'un jeune couple parisien qui passe quelques jours à la Pointe Courte à Sète, pour décider s'ils vont rester ensemble ou non. « *La Pointe Courte anticipe la Nouvelle Vague dans son maillage dialectique de documentaire et de fiction, d'esthétique néoréaliste et de haute culture.* »<sup>46</sup> Explique Ginette Vincendeau. En effet la cinéaste appréhende son film comme le feront quelques années plus tard ces collègues masculins. Elle décide de tourner à Sète alors qu'elle connaît très bien la ville : la dimension autobiographique du film étant un élément central des films de la Nouvelle Vague. Elle mêle la fiction de son scénario à l'aspect documentariste de la vraie vie des pêcheurs habitant dans le quartier qu'elle filme tout en plaçant des acteurs du Théâtre national populaire pour jouer le couple apportant une dimension de la haute culture parisienne à son film. Tous ces éléments nous montrent

---

<sup>46</sup> La pointe courte : Agnès Varda invente la Nouvelle Vague – Ginette Vincendeau

finalement qu'Agnès Varda fût en avance et annonça ce grand mouvement cinématographique.

*« La Nouvelle Vague était un mouvement apparu spontanément, rappelait-elle. Ce n'était pas l'objet d'un groupe organisé. Nous étions des cinéastes libres, qui faisaient des tournages à la main, avec des méthodes de travail nouvelles. Moi, je suis l'hirondelle qui a annoncé le printemps, car j'ai commencé en 1954 avant que la Nouvelle Vague prenne véritablement son envol. »* Agnès Varda <sup>47</sup>

Mais les films d'Agnès Varda se démarquent pourtant des autres productions de la Nouvelle Vague par la singularité de sa vision. Pour comprendre cela penchons nous sur deux de ses films : *l'Opéra Mouffe*, court métrage sorti en avril 1958 et *Cléo de 5 à 7*, son deuxième long-métrage réalisé en 1962.

*« L'opéra Mouffe c'est le quartier Mouffetard dans la subjectivité un peu particulière, un peu altéré d'une femme enceinte »* - Agnès Varda émission cinéaste de notre temps 19 mai 1964

En effet, *l'Opéra Mouffe* donne son nom à un jeu de mot entre la Mouffe, qui qualifie la rue Mouffetard, et l'Opéra bouffe, le genre d'opéra comique, parodique et spectaculaire issu de l'opéra bouffon italien. C'est un court métrage qui met en avant les angoisses, les ressenties, les peurs, les envies contradictoires d'une femme enceinte (Agnès Varda elle-même) qui se balade dans la rue Mouffetard. Le film se découpe en plusieurs chapitres de taille inégale, tel un carnet de bord d'une femme enceinte. Varda inscrit son court métrage dans le genre de l'essai, à la frontière du documentaire et du récit fictionnel. La figure majeure du film est le développement d'associations visuelles propres aux ressenties de la femme enceinte : le corps, la grossesse, la nudité qui sont des éléments liés à la procréation, et à l'amour, elle filme des amants nus, enlacés. La nourriture est aussi une image visuelle forte pour la réalisatrice enceinte : on voit d'abord des fruits et des légumes, puis de la viande, des poulets et lapins égorgés et pendus, des cœurs de vaux, des cervelles etc. Ici Agnès Varda mêle des envies absurdes comme manger une fleur, mais aussi du dégoût avec ces images de viandes crues pendues. C'est une matérialisation visuelle claire des envies, contradictoires, du dégoût que peut ressentir une femme enceinte vis à vis de la nourriture. Elle aborde aussi la thématique de la jeunesse, de la mort, de la maladie, qui sont des angoisses récurrentes chez une femme qui s'apprête à donner la vie. On voit donc dans ce court métrage de quinze minutes un film fort et innovant sur la manière de mettre en avant un personnage féminin. Comme nous l'avons vu avec Alice Guy, il est encore aujourd'hui très rare de parler de manière si crue

---

<sup>47</sup> Agnès Varda en entrevue avec Joël Le Bigot

d'une grossesse et encore moins des ressentis des femmes à l'époque. Avec ce film toutes les émotions, angoisses, peurs, envie de la femme sont représentés et comprises par le spectateur de manière claire par des associations visuelles fortes qui parlent à tous. Agnès Varda, au-delà d'être la seule femme de la Nouvelle Vague va avoir une approche de mise en scène inédite et rare au sein du mouvement. Elle va placer la femme au cœur de ses réalisations et avoir un regard neuf sur ces personnages.

*Dans Cléo de 5 à 7* le traitement du personnage de Cléo est différent de celui des autres personnages féminins de la Nouvelle Vague. En effet dans les films d'Agnès Varda le spectateur traverse le film avec le personnage principal, il est invité à ressentir et à vivre les émotions du personnage avec lui. La particularité du film qui accentue cette invitation à se plonger dans les ressentis de Cléo c'est le minutage du film en temps réel. Le temps que vit Cléo dans l'histoire coïncide quasiment avec le temps réel qu'on expérimente en tant que spectateur. Pourtant, si le temps s'écoule de façon réaliste certaines scènes vécues par Cléo semblent interminables. C'est ce qu'Agnès Varda décrit comme le temps subjectif. Cette volonté de respecter le déroulement réel du temps marque déjà une approche nouvelle qui rapproche le spectateur du vécu et du ressenti du personnage principale féminin. De plus, Agnès Varda apporte une ambivalence très forte et intéressante dans le traitement de son personnage en effet, elle explique dans une interview pour l'émission Souvenir et Anecdote en 2005, que Cléo pendant toute la première partie du film est décrite et définie par tout ceux qui la regardent : elle est finalement comme toutes les autres femmes des films de la Nouvelle Vague définie par le regard des autres : elle est un objet de regard. Au milieu du film au sein de sa réalisation, la cinéaste opère un véritable retournement de son personnage : A partir de là c'est une femme qui regarde. Elle regarde les gens dans la rue, les gens dans les cafés. Ce n'est plus une femme qui se définit par le regard des autres, mais c'est une femme qui se met à regarder et qui va changer. Elle va se redéfinir elle-même. Cléo passe donc d'objet de désir, à sujet d'action : elle passe du statut d'objet de regard à celui de sujet de regard et de conscience. Comme nous avons pu le voir et le montrer, à l'époque et surtout pendant la période de la Nouvelle Vague très peu de films montrent les femmes de cette manière. Aucun film n'adopte de point de vue féminin. Cléo de 5 à 7 est un personnage qui a ses propres objets de réflexions, elle n'est pas uniquement un objet du récit comme le sont les autres femmes des films de la Nouvelle Vague, toujours représentées comme objet de fixation amoureuse de personnages masculins. Il est alors impossible pour le spectateur d'accéder à leurs pensées. Elles ne sont perçues que comme une projection de la subjectivité et des fantasmes masculins. Cléo de 5 à 7 et le cinéma d'Agnès Varda est donc l'un des rares de la Nouvelle Vague à utiliser un point de vue féminin mais surtout il interroge ce regard à une époque où le cinéma en avait définitivement besoin.



Mais alors qu'Agnès Varda est presque à l'origine du mouvement, et qu'Alice Guy invente la fiction, pourquoi ne retient-on que les hommes ? Pourquoi associe-t-on Godard et Truffaut à l'émergence de la Nouvelle Vague ? Pourquoi les frères Lumières sont-ils les uniques inventeurs du cinéma ? Pourquoi est-ce qu'il y a seulement quelques années personne ne connaissait l'existence d'Alice Guy ? Même s'il est vrai qu'Agnès Varda a toujours eu une image de très grande cinéaste, seule femme réalisatrice de la Nouvelle Vague, il est rare de savoir que son premier film est à l'origine de ce que sera la Nouvelle Vague cinq ans plus tard. *La Pointe Courte* a été balayé par le raz-de-marée du *Beau Serge, des Cousins*, des *400 coups*, d'*Hiroshima mon amour*, et d'*A bout de souffle* dans les années 1960. Pourquoi les femmes ont-elles été effacées du tableau ? L'oubli est-il le sort commun des pionniers ? Ou était-ce parce qu'elles étaient des femmes dans un monde d'hommes, dans une industrie d'homme ?

## 2. Etats des lieux du cinéma aujourd'hui : parité, me too, 50-50

### *a- l'industrie cinématographique française aujourd'hui*

Aujourd'hui encore l'industrie cinématographique repose sur ce rapport inégal homme-femme. Selon l'étude sur *la place des femmes dans l'industrie cinématographique* (novembre 2020) du CNC. En 2019, 78 films sont réalisés ou coréalisés par des femmes soit 26 % de l'ensemble des films agréés. Les femmes réalisatrices gagnent en moyenne 42 % de moins que leurs homologues masculins et le budget moyen des films réalisés par des femmes est 1,6 fois moins élevés que ceux des hommes. De plus, plus le budget des films augmentent moins les femmes sont présentes et au delà de 20 millions d'euros les femmes ne sont plus de la partie. Pourtant en 2019 à la Femis, il y a 51%<sup>48</sup> de femmes dans les promotions. Pourtant il me semble que la moitié de la population mondiale soit des femmes. Pourquoi les hommes restent-ils et les femmes disparaissent ? On se rend compte finalement que l'on revient toujours à des stéréotypes de genre très basiques : on ne fait pas confiance aux femmes, on donne moins d'argent aux projets féminins. Tout ce qui est lié au féminin a moins de valeurs. Cela touche aussi les scénarios, et les histoires racontées. La seule femme ayant gagné un oscar par exemple est Kathryn Bigelow pour *The Hurt Locker* (2008), un film qui se penche sur le lieutenant James, au sein de son unité de déminage en Irak : un film qui parle d'un homme et rien ne montre au sein de celui-ci qu'il puisse être réalisé par une femme. Il est intéressant pour réaliser l'ampleur des dégâts dans le monde

---

<sup>48</sup> Podcast les couilles sur la table, le male gaze, entretien avec Iris Brey

du cinéma de confronter des films au test de Bechdel. Ce test permet d'évaluer la représentation des femmes dans une œuvre audiovisuelle. Il repose sur trois critères :

- il doit y avoir au moins deux femmes nommées dans l'œuvre
- elles doivent parler entre elles sans personnage masculin
- et elles doivent parler de quelque chose qui est sans rapport avec un homme.

Selon le site [bechdeltest.com](http://bechdeltest.com), 47% des films ne valident pas ces trois critères. 47% des films ne comportent pas deux personnages féminins capables de parler d'autres choses que des personnages masculins du même film. Le constat est affligeant. Or les films forment un imaginaire, dans la manière de former nos désirs, nos fantasmes. Notre imaginaire visuel regorge d'histoires, d'images, de films centrés sur les hommes. Les femmes sont réduites au silence. Nous sommes entourés de films qui ne donnent même pas la parole aux femmes. Les personnages féminins sont toujours réduits à des personnages secondaires qui servent le désir du héros masculin. Mais le pire dans tout cela c'est que nous nous sommes tous habitués à cette manière de faire. Vous-êtes vous déjà interrogés sur votre série préférée, votre film préféré ? Un nombre conséquent de références qui s'amassent autour d'une seule et unique notion : le *male gaze*. Finalement le cinéma s'est toujours centré autour de cette notion. D'après Iris Brey, et c'est une évidence, l'industrie cinématographique n'accorde pas assez sa confiance aux femmes. D'où l'écart majeur qui existe entre le nombre de réalisateurs et le nombre de réalisatrices. Par conséquent, cette faible présence féminine à ce poste explique la prédominance du *male gaze* au cinéma. Et cela fonctionne comme un cercle vicieux sans fin, notre imaginaire repose sur ces références, alors pourquoi changer ? Pourquoi faire confiance aux femmes et proposer autres choses ? Pourquoi financer des films qui parlent de femmes alors que la moitié de la population mondiale est féminine ?

*« C'est comme si j'enlevais des lunettes de soleil et que tout à coup je voyais le monde différemment. Parce que c'est partout, tout le temps, dans nos publicités, au cinéma, dans les séries. Cette année, je dirais que sur les 100 films et séries que j'ai vus, 80 étaient du male gaze. Alors que je cherche le female gaze ! On s'habitue tellement à voir les femmes filmées comme cela, qu'on ne s'en rend même plus compte. On pense que c'est un regard neutre. Mais apprendre à désirer les femmes comme des objets au travers de la caméra n'est pas neutre. »<sup>49</sup> - Iris Brey*

---

<sup>49</sup> <https://culotcreative.com/newsletter-2-lunettes-feminines-ou-masculines-entretien-avec-iris-brey/>

Enfin, sans s'en rendre compte, à force de s'approprier le regard et le point de vue des réalisateurs masculins, une certaine vision de monde vient s'imposer aux femmes. Pourtant un point de vue féminin du monde existe et les femmes ont besoin de s'identifier à des personnages qui leur ressemblent qui traversent et vivent des choses similaires à elles. Les femmes ont besoin d'avoir une culture officielle qui raconte leurs histoires.

C'est pour cela qu'il est absolument nécessaire que règne une parité dans ce milieu qui à notre insu opère un conditionnement de notre pensée et de notre manière de voir les choses.

### *b- les changements mis en place*

Mais les choses changent. En février 2018 apparaît le collectif 50-50 à l'initiative de l'association féministe le Deuxième regard et d'une quinzaine de réalisatrices, productrices et distributrices. Leur but est de promouvoir l'égalité des femmes et des hommes, la parité et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel. Il s'appuie beaucoup sur des études chiffrées concernant les inégalités, la proportion de femmes dans les métiers de l'industrie cinématographique. Le 2 mars 2018 à l'occasion de la cérémonie des Césars, l'association appelle à créer un collectif mixte sous le nom de Collectif 50-50, dans le but de réduire les rapports de forces entre les sexes en favorisant la parité au sein des métiers du cinéma. Pour cela le collectif se charge de publier des études chiffrées sur la parité dans la réalisation et dans le palmarès des Césars. De même lors du festival de Cannes il décide de publier une nouvelle étude sur la place des femmes dans la compétition du festival, et lance une charte pour la parité et la diversité au sein des festivals de cinéma. Pour marquer le coup de leur présence sur la croisette Cannoise, il organise avec la fondation Time's Up la montée des marches exclusivement féminine pour la projection des Filles du Soleil d'Eva Husson, l'une des trois seules femmes en compétition officielle. Quarante-deux femmes dont Cate Blanchett, Agnès Varda, Céline Sciamma, ont réclamé l'égalité salariale au sein de l'industrie cinématographique. Un véritable coup médiatique qui entraîne la signature de la charte par la Mostra de Venise, le festival de Toronto, d'Annecy et de la Berlinale. En décembre 2020 c'est 156 festivals qui ont signé la charte pour la parité.

En septembre 2018, le collectif organise avec le CNC leurs premières assises pour « la parité, l'égalité et la diversité ». Elles entraînent la mise en place de mesures concrètes dans le but de favoriser l'égalité entre les hommes et les femmes dans le cinéma.

- Rendre obligatoire les statistiques de genre dans les dossiers d'agrément des films ;
- Assurer la parité des présidences et des membres de l'ensemble de ses commissions ;

- Atteindre la parité des jurys des festivals et écoles soutenus par le CNC ;
- Veiller à la mise en valeur des films de patrimoine réalisés par des femmes en portant une attention particulière à leur restauration et leur numérisation ;
- Inclure, dans le cadre de la renégociation des conventions CNC-régions, un volet dédié à l'égalité femmes-hommes ;
- Accroître la représentation des femmes dans les sélections de films proposés pour les programmes d'éducation à l'image à destination des plus jeunes ;
- Créer un Observatoire de l'égalité femmes-hommes dans le cinéma et l'audiovisuel afin de produire des statistiques sur l'emploi, les salaires et les aides attribuées aux femmes ;
- Lancer une étude sur le devenir des femmes diplômées dans le cinéma pour comprendre les freins qu'elles rencontrent et y répondre par des dispositifs appropriés.<sup>50</sup>

Depuis 2019 le collectif propose une Bible 50-50, un annuaire des professionnels du cinéma qui permet de lister et de rendre visible des profils peu connus. Ce nouveau dispositif permet de rendre la sélection des professionnels de l'industrie plus riche et diverse.

Parallèlement à l'apparition de ce collectif et de toutes ses mesures mises en place pour redonner une légitimité et une place aux femmes au sein de l'industrie cinématographique c'est le mouvement Metoo qui a relancé l'exigence d'un nouveau regard. En effet, suite à l'affaire Weinstein en octobre 2017, l'actrice Alysse Milano relance le hashtag #metoo apparu et lancé 10 ans plus tôt par la féministe américaine Tarana Burke. Libérer la parole des victimes d'agressions et de harcèlement sexuel a permis d'ouvrir un critique globale du fonctionnement de l'industrie cinématographique. Cela a réellement lancé un mouvement permettant de remettre les femmes au cœur du changement.

Mais malgré tous ces changements, prises de consciences et règles mis en place ils restent des barrières difficiles à enlever, des normes et valeurs inculquées depuis l'enfance difficile à déconstruire. C'est en effet ce que nous raconte Nathalie Dennes, productrice française qui a créé sa société de production The Living en 2017 dans le but de soutenir majoritairement des projets de femmes. Elle nous raconte un véritable cas d'école très parlant.

Nathalie nous raconte qu'elle rencontre une jeune réalisatrice du nom de Jeanne, en lisant un scénario magnifique qui l'émeut beaucoup. Glissé au dossier se trouve deux notes

---

<sup>50</sup> [https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/le-cnc-sengage-pour-la-parite-legalite-et-la-diversite-femmeshommes-dans-le-cinema-francais\\_865514](https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/le-cnc-sengage-pour-la-parite-legalite-et-la-diversite-femmeshommes-dans-le-cinema-francais_865514)

d'intention, la note de l'auteur réalisateur et la note de la scénariste. Nathalie découvre que c'est un couple qui est donc à l'origine du projet, c'est l'histoire de la scénariste mais pour une raison inexplicable c'est l'homme qui réalisera le film. Les courts métrages du réalisateur sont transmis au dossier, mais cela ne ressemble en rien au scénario découvert par notre productrice. Cela n'a rien à voir avec le scénario, la manière de penser de faire etc. Nathalie se met à enquêter et elle réalise que Jeanne a elle aussi réalisé des courts métrages qui sont en total adéquation avec le scénario, Nathalie retrouve la poésie du scripte, le propos politique etc. Mais pourquoi alors que c'est son histoire et qu'elle est réalisatrice ce n'est pas elle qui réalise son film ?

Le couple n'obtient pas les financements mais la productrice veut rencontrer Jeanne car elle veut faire le film mais avec elle en tant que réalisatrice. Mais Jeanne ne veut pas le faire sans son mari elle ne s'en sent pas capable. Nathalie lui demande alors si elle a d'autres projets, elle pitch le projet d'un court métrage que la productrice adore. C'est un film très engagé, avec une jeune fille qui développe du désir pour son entraîneur de football, on y retrouve une réelle inversion des tendances. Un malaise s'installe et les jeunes hommes se mettent à l'insulter alors qu'elle ne dit pas un mot et que tout se passe par des regards. La productrice décide de financer le projet, elle trouve des subventions, le film peut se faire mais au sein de la commission du CNC ils ont un retour très controversé. Deux femmes très féministes déposent un jugement moral sur le film, expliquant qu'en 2021 en France, on ne peut plus représenter ce type de personnage féminin, c'est à dire un personnage féminin qui ne parle pas face à des hommes très actifs. La réalisatrice lâche, et abandonne le projet par manque de confiance en elle, par peur de la controverse.

Cette histoire témoigne parfaitement d'un manque de confiance d'une femme qui par peur de la controverse, abandonne son projet de film financé. Elle ne souhaite tout d'abord pas réaliser son premier scénario sans son mari, sans un homme, puis elle abandonne le second projet à cause des retours divergents.

*« Dans nos sociétés nous sommes éduqués d'une certaine manière qui conduit à avoir un comportement et un rapport bien spécifique au monde, qui n'est pas du tout neutre dans le travail, en particulier dans des professions qui demandent beaucoup de résilience, de combativité, de confiance en soi. »*

Nathalie Dennes fait elle aussi partie du collectif 50-50 et elle souhaite instaurer au sein de celui-ci des actions et modules plus personnels, plus intimes, plus qualitatifs. En effet, beaucoup de mesures incitatives ont été mise en place dans le but de faire avancer les choses, de pousser les producteurs à recruter davantage de femmes, d'inciter la culture officielle à se renouveler, mais il est aussi important de proposer des modèles différents qui

encourager la prise de conscience et l'action individuelle pour soi. Les études quantitatives sont fondamentales pour alarmer et développer des mesures concrètes, mais il y a aussi une partie fondamentale qui doit être qualitative : quel est l'impact de ces faits sociaux à l'échelle individuelle ?

*« Une fois que l'on sait que les festivals vont essayer de sélectionner 50% de femmes, qu'il y a un bonus crée pour la parité dans la fabrication des films, comment permet-on aussi aux réalisatrices, qui sont pour moi la pierre angulaire de l'avancée de l'égalité, car c'est elles qui portent les nouveaux regards, qui entraînent avec elles une génération, comment fait-on pour que ces femmes là, ne se mettent pas elles même des barrières et surmontent leurs blocages à un niveau individuel ? » - Nathalie Dennes<sup>51</sup>*

Elle réfléchit alors à un dispositif d'accompagnement, de sensibilisation qui permettrait aux réalisatrices de prendre confiance, d'avoir conscience des chiffres, des abandons de films de femmes, pour les pousser à se faire confiance et à aller jusqu'au bout de leur projet car aujourd'hui nous avons besoin que les femmes aillent au bout de leur projet et racontent leurs histoires, mais aussi et surtout nos histoires de femmes.

### **3. Le female gaze : une manière de faire du cinéma autrement**

#### *a- définition du female gaze*

Mais alors que les actions mises en place sont de plus en plus nombreuses pour revaloriser les femmes au sein de l'industrie, c'est surtout une nouvelle manière de faire du cinéma qui est mise en avant à travers cette revalorisation du féminin, une nouvelle manière de voir, un regard neuf sur le cinéma et sur les femmes.

Le cinéma nous a depuis toujours forcé en tant que spectateur à adopter un point de vue considéré comme universel mais qui n'est qu'un point de vue masculin. Le male gaze découle d'un inconscient patriarcale, d'un geste qui reproduit des normes. Les hommes sont là pour agir, les femmes sont là pour être regardé. Mais alors comment on peut se raconter en tant que femme quand les récits écrits de notre point de vue ont été évincés ? Comment faire du cinéma sans prendre du plaisir en objectivant la femme ? A quoi pourrait ressembler le désir au cinéma s'il n'était pas construit sur une asymétrie de pouvoir ? C'est tout l'enjeu du *female gaze*. Il propose une nouvelle manière de filmer les corps, une nouvelle mise en

---

<sup>51</sup> Annexe entretien Nathalie Dennes

scène où les spectateurs se trouvent à l'intérieur de l'expérience féminine. La spectatrice fait partie du film avec l'héroïne. Ce concept est une réponse au male gaze de Laura Mulvey, mais ce n'est pas l'inverse du male gaze : c'est sortir de l'identification au héros masculin pour aller vers un partage de l'expérience. C'est un regard nouveau qui permet au spectateur de partager l'expérience vécue par l'héroïne à l'écran. Le female gaze « *c'est ressentir avec les personnages* »<sup>52</sup>. Ressentir avec l'héroïne : être dans son corps. Le où la réalisatrice s'adresse à nous, spectateur. On rentre alors dans l'intimité du personnage, on découvre ses failles, ses peurs, ses souvenirs, ses rêves... On lui laisse la place de s'exprimer et de montrer vraiment qui il est. Il est le moteur de l'action et en tant que spectateur on partage tout cela avec lui. La notion d'inclusion est absolument fondamentale. Par ailleurs, le *female gaze* n'est pas exclusivement féminin. Le genre du cinéaste ne conditionne en rien sa manière de filmer les femmes. C'est la manière de regarder qui change. On peut prendre l'exemple de *Titanic*, réalisé par James Cameron, qui est un film raconté à travers le souvenir du personnage féminin Rose. L'utilisation de la voix off nous permet de glisser complètement dans le souvenir de Rose et donc dans son expérience du récit. A l'inverse le film *MILF* d'Axelle Lafont sorti en 2018 représente l'apogée du *male gaze*. Les trois personnages féminins sont sexualisées et filmés comme des objets de désir pour les personnages masculins du film et les spectateurs. Selon Iris Brey, le *female gaze* c'est « *un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne.* »<sup>53</sup> La méthode mise en place par Iris Brey est une approche phénoménologique et féministe, en effet, elle écarte toute interprétation abstraite pour se limiter à la description et à l'analyse des seuls phénomènes perçus au cinéma. L'expérience filmique permet selon elle de se rendre compte de la corporéité<sup>54</sup> du spectateur mais aussi de celle de l'image perçue. Se met alors en place un véritable dialogue entre le personnage féminin à l'écran et le spectateur devant l'écran. Comme nous l'avons déjà dit c'est une véritable expérience partagée qui implique les corps des acteurs comme ceux des spectateurs.

*« Il est précieux de penser à la peau du film non pas comme un écran, mais comme une membrane qui amène les spectateurs aux contacts des formes matérielles de la mémoire »*<sup>55</sup>

L'idée est donc pour Iris Brey de remettre le corps au centre de l'expérience féminine. Le corps de la spectatrice comme de l'actrice doit être engagé. Les personnages féminins devant comme derrière la caméra doivent toujours avoir la posture d'acteur, ils sont toujours

---

<sup>52</sup> Iris Brey dans le podcast les couilles sur la table sur le female gaze

<sup>53</sup> Le regard féminin – Iris Brey

<sup>54</sup> Iris Brey, le regard féminin

<sup>55</sup> Laura Marks, *The skin of the Film : intercultural cinema, embodiment and the senses*, dans *Le regard Féminin*, Iris Brey

actifs de l'expérience filmique. Personne n'est placé comme le voyeur qui prend du plaisir à regarder un objet de désir : tout le monde est engagé dans l'expérience de la même façon et agit.

Finalement Iris Brey développe une liste en six points mettant en place les caractéristiques du *female gaze* :

« Il faut narrativement que :

- le personnage principal s'identifie en tant que femme.
- l'histoire soit racontée de son point de vue
- son histoire remette en question l'ordre patriarcal

il faut d'un point de vue formel que :

- grâce à la mise en scène le spectateur ressent l'expérience féminine
- si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé
- le plaisir des spectateurs ne découle pas d'une pulsion scopique »

A l'inverse du *male gaze*, le *female gaze* est toujours un geste conscientisé comme l'explique Iris Brey. On filme des corps de femme pour une raison, et non simplement pour procurer un plaisir voyeuriste au spectateur. Le *female gaze* est une réelle expérience qui rend le spectateur et les personnages féminins acteurs du récit.

### *b- exemples et procédés*

Maintenant que nous avons défini ce qu'était le *female gaze* ainsi que ces propriétés, illustrons nos propos à travers des films et des exemples plus parlants. Ironiquement, alors que l'on pourrait penser que le *female gaze* semble s'être construit récemment en opposition au *male gaze*, on réalise qu'il existe depuis la création même du cinéma. En effet, comme nous l'avons vu Alice Guy, cinéaste et créatrice de la fiction, réalisa déjà des films ayant toutes les propriétés du *female gaze*. *Madame a des envies* (1906) nous permet en tant que spectateur de partager à l'écran les envies de cette femme enceinte. On vit l'expérience féminine avec elle à travers l'écran et la caméra s'adapte aux envies de cette femme pour que le spectateur puisse au mieux vivre et ressentir ses envies avec elle. Alice Guy est la première à utiliser le gros plan pour intensifier l'action. De même Agnès Varda, avant même que ces collègues de la Nouvelle Vague se mettent à objectiver les femmes, avait déjà un regard différent sur la femme. Dans *l'Opéra Bouffe* (1958) comme nous l'avons vu, Agnès Varda partage ses ressentis, ses craintes, ses envies, son expérience de femme enceinte. Le spectateur découvre ses pensées, son imagination. C'est une matérialisation visuelle



claire des envies contradictoires, du dégoût, des angoisses que peut ressentir une femme enceinte. Le *female gaze* existe donc depuis l'invention du cinéma, mais il n'est pas devenu la norme dans nos sociétés patriarcales dictées par les désirs masculins. Aujourd'hui il s'affirme de plus en plus grâce à tous les changements mis en avant dans l'industrie cinématographique.

Il existe plusieurs techniques filmiques et scénaristiques qui permettent de faire vivre aux spectateurs cette expérience féminine.

Comme nous venons de le dire avec Alice Guy, l'utilisation du gros plan permet d'accéder à sa subjectivité : On ressent le sentiment de satisfaction qu'éprouve l'héroïne alors qu'elle suce une sucette ou dévore un poisson. Cela permet d'être au plus près du désir du personnage et de vivre au mieux l'expérience avec elle.

La camera subjective est aussi un procédé qui permet de faire du *female gaze*. La camera subjective est un type de prise de vue qui propose au public d'adopter le regard d'un personnage, obtenant ainsi des plans subjectifs. Voir à travers les yeux du personnage permet au spectateur de ressentir et de vivre exactement ce que le personnage ressent au moment de la scène. Par exemple,

Aussi la sensation de lenteur ou de rapidité au sein d'une scène permet de réellement appréhender ce que le personnage ressent au moment de la scène. Par exemple dans *Cléo de 5 à 7*, le temps est très long alors qu'elle attend les résultats de ses examens médicaux. C'est d'ailleurs ce qu'il y a de très vrai dans ce film, c'est qu'il dure exactement le vrai temps d'attente de Cléo, de 5h de l'après midi à 7h. On patiente et vit ce moment avec elle en temps réel. C'est dans ces moments d'attente, de crainte, d'angoisse, que le temps peut naturellement paraître très long, et cinq minutes peuvent s'apparenter à deux heures. Agnès Varda propose avec ce film une réelle expérience de partage d'émotions, de ressentis.

La voix-off est aussi un procédé de mise en scène et scénaristique très fort qui permet de faire vivre l'expérience féminine avec le personnage. En effet, comme nous l'avons déjà exposé plus haut, *Titanic* est le récit d'un souvenir du personnage féminin Rose, tout est raconté à travers son regard, son expérience, et la voix off permet d'accentuer cette idée de partage de vécu. Elle raconte son histoire d'amour sur le Titanic, avec ses mots, avec ses yeux, on est projeté dans son histoire, dans son souvenir.

Pour illustrer ses procédés techniques penchons nous maintenant sur deux scènes de films très fortes et qui permettent parfaitement de comprendre ce qu'est le *female gaze*.

Premièrement, *Slalom* de Charlène Favier, c'est un premier film sorti en mai 2020. Il raconte l'histoire de Lyz, 15 ans, jeune lycéenne qui vient d'intégrer un programme prestigieux de

ski-études. Fred, ex-champion et maintenant entraîneur, décide de tout miser sur cette nouvelle recrue. Lyz s'investit à corps perdu, physiquement mais surtout émotionnellement. Le film est basé sur le ressenti de Lyz, on vit et partage ses émotions avec elle, son adrénaline, son stress, son incompréhension, son envie de victoire etc. Elle se met lors du film à entretenir une relation avec son entraîneur sans réellement comprendre ce qui est en jeu et ce qu'il se passe entre eux deux. Elle a peur de le perdre en tant qu'entraîneur, en tant que père de substitution et est prête à tout pour lui et à tout pour lui plaire. Il y a lors du film une scène de sexe que l'on peut qualifier de scène de viol. La mise en scène est alors très parlante. La scène entière est un plan serré sur le visage de Lyz. Tout se joue dans son regard, dans son incompréhension, sa souffrance, mais aussi dans le fait que celui-ci soit vide, comme mort. Elle est silencieuse, elle subit le moment comme si elle n'était plus là, elle est comme dissociée de son corps. La scène est par ailleurs très longue. Aussi longue que la dureté et l'horreur de ce qu'elle est en train de vivre. On souffre avec elle, la scène est désagréable, on a envie qu'elle se finisse autant qu'elle souhaiterait que l'acte se termine. Cette scène de viol est alors vécue à travers l'expérience de personnage féminin. Si on regarde le viol à travers le male gaze, on aurait pu avoir une scène comme dans *Game of Thrones* où le viol n'est pas filmé et mis en scène comme un acte de violence, mais comme un acte presque érotique. Encore une fois le corps féminin devient un objet que le héros masculin peut prendre et maîtriser. Les scènes de sexe sont très intéressantes lorsqu'il est question de *male gaze* et de *female gaze*.

*« Dans les films, on tombe facilement dans des archétypes, des gimmicks censés représenter la manière dont une femme jouit, du bruit que ça fait, la position de son corps – par exemple, une main qui s'accroche aux draps. On a de plus une vision hétéro normée des rapports sexuels, avec un acte qui se terminerai forcément par la jouissance de l'homme. Ce manque d'imagination est problématique. Alors que, lorsque Céline Sciamma filme un doigt se glissant sous une aisselle, elle invente une nouvelle grammaire visuelle... »* Iris Brey

56

En effet, si au lieu de montrer toujours des corps féminins morcelés, des seins, des fesses, des morceaux de femmes pour montrer le désir féminin et surtout ce que les hommes pensent du désir féminin, on le montrait vraiment ? Si on montrait des visions de ce que les femmes pensent pour atteindre l'orgasme, des poils qui se hérissent, ou encore un doigt qui se glisse sous une aisselle comme le fait Céline Sciamma dans *Le Portrait de le jeune fille en feu*. Ce film sorti juste après le mouvement Metoo est une véritable révolution en terme

---

<sup>56</sup> <https://www.letemps.ch/societe/iris-brey-avons-formates-images>

de cinéma et de *female gaze*. En effet, dans ce film tout se joue autour du regard. Celui de l'artiste sur son modèle, de deux femmes qui s'aiment, de la réalisatrice sur ses actrices, du spectateur sur les personnages mais toujours dans un rapport d'égalité, de partage, d'action, de ressenti. Céline Sciamma nous offre cette histoire de femme, une histoire d'amour intense, une histoire de femmes artistes à l'époque, une histoire de mariage forcé, une histoire d'avortement, de grossesse non désiré. La réalisatrice met en avant toutes ses femmes oubliées, dont on ne raconte pas l'histoire. Elle met ses femmes à l'œuvre et leur rend leur place de femmes actives, de femmes qui prennent des décisions, qui enfreignent les règles imposées.

*"Je voulais aussi montrer que ces représentations de femmes par des femmes nous avaient manqué (...) faire en sorte que l'histoire ne soit plus seulement racontée par le prisme masculin",* explique Sciamma dans Sofilm<sup>57</sup>.

Il n'y a pas réellement de bonne ou de mauvaise façon de filmer un sujet. Le *male gaze* n'est pas puni au sein de ce mémoire, il n'est pas essentiellement mauvais, c'est sa généralisation comme unique manière de faire qui doit être remise en cause. Comme Laura Mulvey l'expliquait le *male gaze* vient de l'inconscient patriarcat, revenir au *female gaze* et créer un point de vue féminin permettrait alors de réinventer des codes visuels, de susciter un plaisir, un désir nouveau, trop peu montré jusqu'à lors. *Le female gaze* a toujours existé au cinéma comme nous avons pu le voir avec Alice Guy ou Agnès Varda, mais le réhabiliter aujourd'hui dans une société avide de changements, de progrès et d'actions, permet alors de faire avancer l'industrie cinématographique, la société dans laquelle nous vivons mais aussi de faire progresser l'art. Les films du *male gaze* ne disparaîtrons pas et tant mieux, mais l'idée est ici de prendre conscience qu'autre chose peut exister et que cela est beau. Alors comme le dit Iris Brey, « *il faut décoloniser notre imaginaire. C'est un processus long et violent car il remet en question la manière dont nous avons formé notre propre plaisir visuel. Mais prendre conscience d'avoir été formatés par certaines images, c'est aussi être pris par l'envie de s'en défaire et d'expérimenter autre chose.* »<sup>58</sup> Relevons notre regard et apprenons ensemble à regarder autrement.

---

<sup>57</sup> [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18684674.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18684674.html)

<sup>58</sup> <https://www.letemps.ch/societe/iris-brey-avons-formates-images>

## CONCLUSION

Pour finir ce travail de recherche penchons nous sur nos objectifs de départ, nos avancées et accomplissements tout au long de notre étude. Dans un premier temps nous avons voulu montrer que la Nouvelle Vague était un phénomène qui s'ancrait dans un contexte historique sociétal mais aussi au travers de représentations genrées. En effet il a été nécessaire et très intéressant d'avoir une approche sociologique et historique permettant de replacer dans son contexte, la Nouvelle Vague. D'où vient-elle ? Pourquoi est-elle apparue à ce moment là ? Et surtout pourquoi la femme de l'époque alors libérée de beaucoup de barrière, devient un objet de désir à l'écran ? L'apparition de la Nouvelle Vague est liée à une conjonction d'éléments indissociables et à travers beaucoup de lectures historiques, mais aussi de thèses sociologiques et anthropologiques, des publicités de l'époque ou encore des courants artistiques comme le Yéyés, la parution du deuxième sexe de Simone de Beauvoir ou de Bonjour Tristesse de Françoise Sagan nous avons pu comprendre dans quel contexte ce courant cinématographique apparaissait. En effet, les travaux de Jean Pierre Esquenazi, Antoine de Baecque et Geneviève Sellier sur l'histoire de la période d'apparition de la Nouvelle Vague, leur apport sociologique et genré, ainsi que la thèse anthropologique de Françoise Héritier furent nécessaires pour donner du sens à notre recherche. La validation de cette première hypothèse nous a donc permis de creuser davantage l'image de la femme dans les films de la Nouvelle Vague d'un point de vue plus techniques, filmiques.

Nous nous sommes donc rapprochés de la matière propre à savoir les films, pour voir comment, à travers leurs regards les réalisateurs de la Nouvelle Vague faisaient de leurs actrices, leurs propres créatures. Notre approche au sein de cette partie fut moins sociologique ou historique mais plus filmique, esthétique, scénaristique. Comment se met en place au sein de ces films cette domination sexuée, cette objectivation de la femme ? Cela se traduit évidemment par le scénario, mais aussi par des mécanismes bien plus sous-jacents, des stratégies filmiques, techniques, esthétiques, des mouvements de caméra, des plans particuliers. Finalement tel un œil subjectif, la caméra de ces réalisateurs redéfinissait petit à petit ces normes genrées. Pour nous aider au sein de cette partie, tout d'abord c'est la thèse de Laura Mulvey qui fut absolument primordiale. Définir et comprendre les termes et enjeux centraux de notre recherche tel que l'est par exemple le *male gaze*. Cette partie se base donc sur les travaux de Mulvey : le regard que l'homme pose sur la femme développe un plaisir scopique faisant d'elle un pur objet de désir. Aussi c'est notre entretien avec Eric Guichard, grand directeur de la photographie français qui nous a permis d'appréhender cette approche plus pratique. En effet il nous a expliqué la manière dont la femme était / devait être sublimé à l'écran. Cela nous permettant de comprendre de manière plus concrète, les

différents procédés techniques qui font de la femme une créature. Une fois toutes les cartes en main, nous nous sommes plongés dans la filmographie de la Nouvelle Vague et nous avons essayés de voir comment les créatures de nos cinéastes apparaissaient à l'écran à travers leurs regards. Nous avons donc pu valider notre deuxième hypothèse montrant à travers nos différents exemples que les réalisateurs de la Nouvelle Vague, ont chacun, à leur manière fait de ces actrices ce qu'ils pensaient des femmes, leur manière des les désirer, des les craindre. Ils ont fait de ces actrices, leur propre créature à travers leur regard, le choix de leur mise en scène, leur lumière, leur maquillage et coiffure.

Mais la période de la Nouvelle Vague est paradoxale et c'est pour cette raison que nous nous sommes penchés sur ce sujet. Même si le *male gaze* existe, et est omniprésent dans les films de la Nouvelle Vague, nous avons pu voir qu'il existait des exceptions tel que le film d'Alain Resnais, *Hiroshima mon Amour*, mais aussi que les actrices du mouvement des films de *male gaze* sont restées des icônes de la modernité à l'époque et sont encore aujourd'hui considérées comme des symboles de la modernité et de la libération de la femme. On peut voir les choses autrement et se demander si cette bivalence entre fascination et menace qui définit quasiment tous les personnages féminins des films de la Nouvelle Vague et qui en font des objets de désir, ne peut pas être appréhendée autrement. La thèse de Tania Modleski dans son ouvrage *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*, est alors extrêmement pertinente. En effet même si nous avons validé cette hypothèse selon laquelle les actrices de la Nouvelle Vague sont des créatures de leur cinéaste, tout n'est pas blanc ou noir et ce mémoire n'a pas pour vocation de faire le procès du cinéma de la Nouvelle Vague ou du *male gaze*. Il est important de garder un regard distant, nuancé et d'appréhender les choses avec du recul. La Nouvelle Vague est une période ambivalente et paradoxale qui a certes accentué certaines normes genrées mais c'est une période historique cinématographiquement parlant qu'il faut être capable de questionner, pour reconnaître ses tords mais aussi ses aspects positifs.

Enfin nous avons voulu apporter un aspect plus terre à terre à ce mémoire, nous avons voulu nous pencher sur l'industrie cinématographique française d'aujourd'hui. Voir la place qu'avait la femme au sein de cette-ci et voir comment faire pour que les choses changent et avancent. Nous nous sommes tout d'abord rendu compte qu'une expérience filmique féminine existait depuis l'invention du cinéma : les travaux d'Alice Guy et d'Agnès Varda en sont la preuve. Nous nous sommes donc demandés pourquoi avaient-ils été invisibilisés ? Ou sont les femmes et où se trouvent les films qui racontent des histoires de femmes ? Comme nous avons pu le dire l'industrie cinématographique française est en pleine mutation. Les choses changent et avancent grâce à des organismes comme le collectif 50-50, le mouvement Metoo, etc. Mais alors que les chiffres se rehaussent, que les quotas sont

mis en place, que les financements sont en faveur des femmes, ce n'est pas encore suffisant pour redonner confiance aux femmes toujours invisibilisée ou dénigrée dans leur démarche. En effet, grâce à notre entretien avec Nathalie Dennes grande productrice française et membres actifs du collectif 50-50 nous avons pu comprendre d'un point de vue plus concret la dureté du métier et de la place de la femme dans cette industrie. Le cas de Jeanne fût un exemple probant dans notre travail de recherche nous permettant de formuler grâce à l'aide de Nathalie Dennes une recommandation plus que nécessaire pour continuer de faire avancer les choses. Permettre aux femmes réalisatrices, scénaristes, d'avoir accès à un module, une formation leur permettant de prendre conscience des chiffres de films réalisés par des femmes en France, des chiffres de femmes réalisatrices qui abandonnent avant leur premier film, ou juste après, permettrait aux femmes qui ont peur de se lancer, de ne rien lâcher. De manière plus générale, avoir une approche plus qualitative, plus personnelle pour aider les femmes à gagner confiance en elles est très important aujourd'hui pour continuer de faire avancer les choses et de permettre à davantage de femmes de poursuivre leur projet.

Enfin nous nous sommes penchés sur la notion de *female gaze* mise en place par Iris Brey dans son ouvrage *Le regard féminin*. Cette manière de faire du cinéma est-elle une alternative au *male gaze* ? Doit-elle remplacer le *male gaze* ? Non, le *female gaze* est une autre manière de regarder, de faire du cinéma. Mais en aucun cas le *female gaze* ne remplacera le *male gaze* et comme nous l'avons déjà dit plus haut ce travail de recherche ne cherche pas à faire le procès d'intention du *male gaze*. C'est une nouvelle manière de faire plus inclusive, qui permet d'appréhender les choses différemment, de regarder différemment, de réinventer des codes visuels, de susciter un plaisir, un désir nouveau, trop peu montré jusqu'à lors. En un sens le *female gaze* est complémentaire du *male gaze* : le cinéma est un média qui est le reflet, le miroir de nos sociétés, de nos expériences humaines d'hommes et de femmes il est alors sain et normal d'avoir des regards variées sur l'infinité d'expériences et d'histoires qui peuvent être racontées.

La Nouvelle Vague elle, est une période très importante dans l'histoire du cinéma elle a mis en place une nouvelle manière de faire du cinéma à l'époque. Se pencher sur l'image de la femme au sein du courant, sur le *male gaze* mais aussi sur le paradoxe de la période permet de mieux comprendre l'impact et les répercussions qu'elle eut sur notre société actuelle, sur notre industrie cinématographique. Nous pourrions tirer des enseignements de la Nouvelle Vague différents de ce que nous avons pu voir jusqu'alors. Les réalisateurs de la Nouvelle Vague voulaient avant tout être libres pour défendre leur vision d'auteur. Pour cela ils se sont adaptés à leur liberté en tournant avec des caméras plus légères, en extérieur, avec les moyens du bord. Peut-être que les femmes aujourd'hui devraient davantage décider que ce

qui compte avant tout c'est leur liberté. Elle devrait accepter de se lancer et de faire des films avec les moyens qu'elles ont à leur disposition, et de les faire malgré tout en respectant avant tout leur désir de films, leur liberté, leur vision du monde. La liberté de création est une liberté encore difficile à accepter pour les femmes réalisatrices, mais c'est grâce à celles qui se lancent, aux femmes qui n'ont pas peur du regard des autres, qui n'ont pas peur du jugement que l'industrie cinématographique continuera d'avancer et que l'on pourra atteindre une véritable parité. Tant que les femmes ne s'autoriseront pas à prendre leur liberté comme une poignée d'hommes l'ont fait au moment de la Nouvelle Vague, les choses ne pourront pas changer. C'est un travail de longue haleine qui doit se faire ensemble. La Nouvelle Vague fut une grande période cinématographique que Geneviève Sellier qualifia de « cinéma au masculin singulier ». Aujourd'hui il est temps que les femmes fassent du cinéma ensemble au féminin pluriel.

## FILMOGRAPHIE

ROGER Vadim, Et dieu créa la femme, 1956, 95 min

GODARD Jean-Luc, A bout de Souffle, 1960, 89 min

GODARD Jean-Luc, Vivre sa vie, 1962, 82 min

GODARD Jean-Luc, Le Mépris, 1963, 103 min

TRUFFAUT François, Jules et Jim, 1962, 102 min

TRUFFAUT François, La Peau Douce, 1964, 113 min

CHABROL Claude, Les bonnes femmes, 1960, 92min

CHABROL Claude, Les cousins, 1959, 110 min

CHABROL Claude, Le Beau Serge, 1958, 98 min

ROHMER Eric, La Collectionneuse, 1967, 90 min

VARDA Agnès, Cléo de 5 à 7, 1962, 90 min

VARDA Agnès, Le Bonheur, 1965, 79 min

VARDA Agnès, L'Opéra Mouffe, 1958, 17 min

VARDA Agnès, La Pointe courte, 1955, 89 min

GUY Alice, Madame à des envies, 1905, 5 min

GUY Alice, La fée aux choux, 1896, 56 sec

RESNAIS ALAIN, Hiroshima mon amour, 1959, 91 min

CAMERON James, Titanic, 1997, 195 min

HITCHCOCK Alfred, Vertigo, 1958, 128 min

TARANTINO Quentin, Once Upon a time in Hollywood, 2019, 171 min

TAMAHORI Lee, Die another day, 2002, 132 min

FAVIER Charlène, Slalom, 2020, 92 min

SCIAMMA Céline, Portrait de la jeune fille en feu, 2019, 120 min



## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES :

**BREY Iris**, *Le regard féminin*, Paris, Editions de l'Olivier, 2018, 248p

**BURCH Noël, SELLIER Geneviève**, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, 128p

**DE BAECQUE Antoine**, *La Nouvelle Vague, Portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 2019, 224p

**DE BEAUVOIR Simone**, *Le deuxième sexe tome II*, Paris, Gallimard, 1986, 656p

**DE BEAUVOIR Simone**, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, Paris, Arno Press, New Edition, 1976, 220p

**ESQUENAZI Jean-Pierre**, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004, 291p

**FREUD Sigmund**, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1989, 224p

**GOUSLAIN Elizabeth**, *Truffaut et les femmes*, Paris, Grasset, 2016, 251p

**GODARD Jean-Luc**, *Godard par Godard, Les années Karina*, Paris, Champs contre-champs, Flammarion, Editions de l'Etoile, 1985, 18p

**MACCABE Colin**, *Godard : Images, Sounds, Politics*, England, British Film Institute Cinema Series, Ed Buscombe, 1980, 175p

**MODLESKI Tania**, *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*. Paris, L'Harmattan, « coll. Champs visuels étrangers », 2002, 185 p.

**MULVEY Laura**, *Visual Pleasure and narrative cinema*, England, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, 2016, 64p

**ROSS Kristin**, 1997, *Aller plus vite, laver plus blanc : la culture française au tournant des années soixante*, Paris, Abbeville. 1998, 333p

**SELLIER Geneviève**, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Editions, 2005, 213p

**ARTICLES :**

Geneviève SELLIER, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 10 | 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 01 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clio/265>; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.265>

Margolis Harriet Elaine. Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud, direction (1993), *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*. In: *Communication. Information Médias Théories*, volume 15 n°1, printemps 1994. pp. 194-198.

Calling the Shots: Women as Deleuzian Material in the Cinema of Godard, Amy Vegarivol. 19, Fall 2005-Spring 2006, Issue title: Bodies: Physical and Abstract, URL : <http://hdl.handle.net/2027/spo.ark5583.0019.005>

Kosakowski, Arianna, "Les réalisatrices et le « regard masculin » dans le cinéma francophone" (2019). Honors Theses. 2312. URL : <https://digitalworks.union.edu/theses/2312>

Sellier Geneviève, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène*, 2009/1 (n° 225), p. 126-138. DOI : 10.3917/dio.225.0126. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-126.htm>

Freitas Gutfreind Cristiane, « Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire », *Sociétés*, 2009/1 (n° 103), p. 21-31. DOI : 10.3917/soc.103.0021 . URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-2009-1-page-21.htm>

Auger, M. (2003). Compte rendu de [Tania Modleski *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*. Paris, L'Harmattan, « coll. Champs visuels étrangers », 2002, 185 p.] *Recherches féministes*, 16(2), 226–231. <https://doi.org/10.7202/007778ar>

**SITES INTERNET :**

BREY Iris, *Comment le male gaze repense la notion de désir féminin à l'écran*, *Les Inrouptibles*, <https://www.lesinrocks.com/2020/02/04/cinema/actualite-cinema/comment-le-female-gaze-repense-la-notion-de-desir-feminin-a-lecran-par-iris-brey/>, Mis en ligne le 4 février 2020

LES JASEUSES, *Laura Mulvey, Plaisir visuel et cinéma narratif*, *Les Parleuses* <https://lesparleuses.hypotheses.org/532>, mis en ligne le 01 juillet 2019

SERFATI Juliette, *C'est quoi le female gaze*, *Caminteresse.fr*, <https://www.caminteresse.fr/culture/cest-quoi-le-female-gaze-11134529/>, mise en ligne le 4 mars 2020

HARDY Gabrielle, *Plaisir visuel et cinéma narratif*, *Laura Mulvey*, *Debordements.fr*, <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>, mis en ligne le 20 février 2012

BRAIBANT Sylvie, *Brigitte Bardot par Simone de Beauvoir*, *Informationtv5monde*, <https://information.tv5monde.com/terriennes/brigitte-bardot-par-simone-de-beauvoir-3371>, mis en ligne le 27 septembre 2014

TRUFFAUT, *Truffaut par Truffaut*, *cinémathèque.fr*, <https://www.cinemathèque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=5>, mis en ligne le 27 octobre

GESBERT Olivia, *Truffaut le cinéaste qui aimait les femmes*, *France culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/truffaut-le-cineaste-qui-aimait-les-femmes>, mise en ligne le 16 novembre 2020

LIGER Baptiste, *Truffaut était-il mysogine ?* *lexpress.fr*, [https://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-truffaut-etait-il-misogyne\\_1791340.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-truffaut-etait-il-misogyne_1791340.html), <http://nezumi.dumousseau.free.fr/truffem.htm>, mis en ligne le 14 mai 2016

DAUMAS Cécile, *Le « male gaze », bad fiction* ; *liberation.fr* [https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction\\_1752173/](https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173/), mis en ligne le 18 septembre 2019

DAUMAS Cécile, *Laura Mulvey, A l'origine du « mâle »* ; *liberation.fr* [https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/laura-mulvey-a-l-origine-du-male\\_1752169/](https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/laura-mulvey-a-l-origine-du-male_1752169/), mis en ligne le 18 septembre 2019

CTOUBOULIC, *La Nouvelle Vague ou la mutation du cinéma d'après guerre*, *masterccs.org*, <https://masterccs.hypotheses.org/14196>, mis en ligne le 10 décembre 2018

LE MOINE Eva, *Le male gaze, procès d'intention ou vraie révolution*, *cinépsis*, <http://www.cinepsis.fr/le-male-gaze-proces-dintention-ou-vraie-revolution/> mis en ligne le 5

janvier 2021

DANEL Isabelle, La nouvelle vague 60 ans et toute son écume, lelephantlarevue.fr, <https://lelephant-larevue.fr/thematiques/nouvelle-vague-60-ans-toute-ecume/> mars 2017

BEAUVILLARD Ariane, Représentation de la femme dans l'œuvre de Claude Chabrol, iletatunefoislecinema, <http://www.iletaitunefoislecinema.com/representation-de-la-femme-dans-loeuvre-de-claude-chabrol/>,

BREY Iris, On est tous le produit du male gaze, les inrocks, <https://lesinrock.cosavostra.com/cinema/iris-brey-on-est-tous-le-produit-du-male-gaze-141664-06-02-2020/> , mis en ligne le 6 février 2020

HENNEBIQUE Mélanie, Anna Karine et Jean Luc Godard, l'histoire emblématique de la Nouvelle Vague, <https://www.vanityfair.fr/culture/people/story/cinema-anna-karina-et-jean-luc-godard-lhistoire-damour-emblematisque-de-la-nouvelle-vague/12508> , mis en ligne le 22 septembre 2020

MAMALET Lou, Eric Rohmer le plus féministe des réalisateurs de la Nouvelle Vague ? les inrocks, <https://www.lesinrocks.com/cheek/eric-rohmer-feministe-308695-05-02-2019/> , mis en ligne le 5 février 2019

ESQUENAZI Jean-Pierre, L'interprétation du film, erudit.org, <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2012-v23-n1-cine0388/1013367ar/> , mis en ligne le 21 décembre 2012

YAKOUBALY Samya, Jean Seberg, icône de la Nouvelle Vague, purepeople, [https://www.purepeople.com/article/jean-seberg-icone-de-la-nouvelle-vague-son-premier-mari-raconte-la-trahison\\_a75437/1](https://www.purepeople.com/article/jean-seberg-icone-de-la-nouvelle-vague-son-premier-mari-raconte-la-trahison_a75437/1) , mis en ligne le 7 mars 2011

SELLIER Geneviève, Jeanne Moreau, star de la Nouvelle Vague, genreecran.net, <https://www.genre-ecran.net/?Jeanne-Moreau-star-de-la-Nouvelle-vague>, mis en ligne le 1<sup>er</sup> août 2017

ADMINAUDENCIA, Alice Guy, la pionnière oubliée du cinéma, cultura, audencia, <https://information.tv5monde.com/terriennes/alice-guy-pionniere-oubliee-du-cinema-mondial-3249>, mis en ligne 3 mars 2018

VINCENDEAU Ginette, La Pointe Courte : Agnès Varda invente la Nouvelle Vague, genre et écran, <https://www.genre-ecran.net/?La-Pointe-courte>, mis en ligne le 3 avril 2019

COULOMBE Michel, La vie et l'œuvre d'Agnès Varda, radiocanada, <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/samedi-et-rien-d-autre/segments/chronique/112079/agnes-vara-mort-michel-coulombe-visages-villages-sans-toit-ni-loi>, mis en ligne le 30 mars 2019

CNC, Le CNC s'engage pour la parité, l'égalité et la diversité femmes-homme s dans le cinéma français, [https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/le-cnc-sengage-pour-la-parite-legalite-et-la-diversite-femmeshommes-dans-le-cinema-francais\\_865514](https://www.cnc.fr/professionnels/actualites/le-cnc-sengage-pour-la-parite-legalite-et-la-diversite-femmeshommes-dans-le-cinema-francais_865514) , 20 septembre 2018

CNC, Parité dans les festivals : premier bilan pour le collectif 50-50, [https://www.cnc.fr/cinema/actualites/parite-dans-les-festivals--premier-bilan-pour-le-collectif-5050\\_993831](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/parite-dans-les-festivals--premier-bilan-pour-le-collectif-5050_993831) , mis en ligne le 20 mai 2019

MIRELLA, L'impact du male gaze au cinéma, lesoursaplumes, <https://lesoursaplumes.info/2020/04/08/limpact-du-male-gaze-au-cinema/> mis en ligne 15 février 2020

LORRIAUX Aude Cinéma et féminisme : « le female gaze c'est ressentir avec l'héroïne, c'est un regard qui met en valeur l'expérience féminine », 20 minutes, <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2730971-20200302-cinema-feminisme-female-gaze-ressentir-heroine-regard-met-valeur-experience-feminine-selon-iris-brey> , mis en ligne le 2 mars 2020

ANONYME, C'est quoi le « female gaze » sur les femmes au cinéma , acapcinéma, <https://www.acap-cinema.com/index.php/2021/03/09/cest-quoi-le-female-gaze-sur-les-femmes-au-cinema/> , mis en ligne le 15 avril 2020

FROMMER Jeanne, Portrait de la jeune fille en feu, genre-ecran, <http://www.genre-ecran.net/?Portrait-de-la-jeune-fille-en-feu>, mis en ligne le 20 septembre 2019

BODIN Léa, Portrait de la jeune fille en feu, c'est quoi le female gaze au cinéma ?, allocine, [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18684674.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18684674.html), mis en ligne le 4 octobre 2019

NUSSBAUM Virginie, Iris Brey, nous avons été formatés par les images, letemps, <https://www.letemps.ch/societe/iris-brey-avons-formates-images> , 8 mars 2020

LAPOINTE Emmy, Portrait de la jeune fille en feu ou comment regarder autrement, impactcampus, <http://impactcampus.ca/le-mag/fevrier-2021/portrait-de-jeune-fille-feu-regarder-autrement/>, mis en ligne le 6 février 2021

FABRE Clarisse, Sur la croisette, un premier Bilan pour la plateforme 50-50 en 2020, le monde, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/18/sur-la-croisette-un-premier-bilan-pour-la-plate-forme-50-50-en-2020\\_5463814\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/18/sur-la-croisette-un-premier-bilan-pour-la-plate-forme-50-50-en-2020_5463814_3246.html), mis en ligne le 18 mai 2019

## **RADIO :**

GESBERT Olivia, Truffaut, le cinéaste qui aimait les femmes, France culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/truffaut-le-cineaste-qui-aimait-les-femmes>, 18 novembre 2020

Toute une vie à inventer le cinéma : Alice Guy la femmes aux mille films, France culture, <https://www.franceculture.fr/emissions/toute-une-vie/toute-une-vie-a-inventer-le-cinema-alice-guy-1873-1968-la-femme-aux-mille-films> , 12 septembre 2020

GRANDBESANCON Laure, L'incroyable vie d'Alice Guy, la première réalisatrice de l'histoire du cinéma, France inter, <https://www.franceinter.fr/emissions/les-odyssees/alice-guy-la-premiere-realisatrice-de-l-histoire-du-cinema>

## **PODCAST :**

TUAILLON Victoire, Les couilles sur la table, Female Gaze ce que vivent les femmes

TUAILLON Victoire, Les couilles sur la table, Male Gaze ce que voient les hommes

## **DOCUMENTAIRE :**

<https://www.youtube.com/watch?v=p4wAK191Ccw> : entretien avec Jean Luc Godard

<https://www.youtube.com/watch?v=x-mNn758INM> : Emission "Affaires sensibles" sur France-Inter le 6 avril 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=eZqLyPzPmSw> : Arte, French new wave

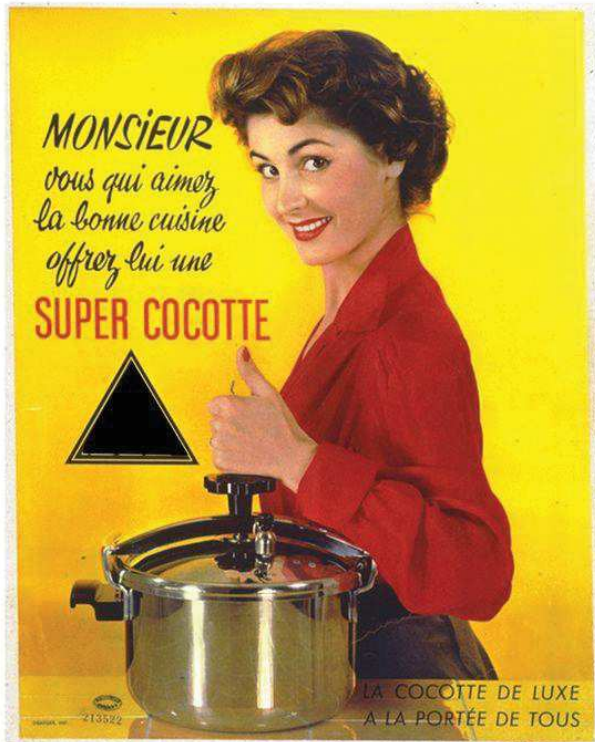
<https://www.youtube.com/watch?v=3OurCLj42HM> : BLOW UP ARTE, Jean Luc Godard

<https://www.youtube.com/watch?v=GggxfKgYoAE>

<https://www.youtube.com/watch?v=0R7R0JHvgo>

[Be Natural : l'histoire inédite d'Alice Guy-Blaché](#)

**Annexe 1 : Publicité années 50 pour moulinex**



**Annexe 2 : Halle Berry dans Die Another Day**



**Annexe 3 : Le Beau Serge, Chabrol**





**Annexe 4 : Les Bonnes Femmes, Chabrol**



**Annexe 5 : Le mépris, Jean Luc Godard**



**Annexe 6 : La peau douce, Truffaut**



**Annexe 7 : La collectionneuse, Rohmer**



**Annexe 8 :** Hiroshima mon amour, Resnais



**Annexe 9 :** Entretien avec Eric Guichard

RETRANSCRIPTION ENTRETIEN

Eric Guichard : Oui bonjour

Lily : Oui bonjour c'est Lily

E : Ca va ?

L : Ca va très bien et vous, merci beaucoup de m'accorder un peu de votre temps, je vais essayer de ne pas être trop longue

E : pas de soucis, je ne sais pas du tout ce que je vais vous raconter. Dites moi ce que vous voulez

L : alors je suis étudiante en master 2 au CELSA et je fais mon mémoire sur l'image de la femme dans les films de la Nouvelle Vague et la manière dont les réalisateurs qui sont tous des hommes ont objectivé les femmes de manière technique, à travers les plans, l'esthétisme, etc.

Et du coup j'aborde la notion de male gaze : je sais pas si vous en avez déjà entendu parler.

E : Non

L : Ca a été théorisé par une américaine en 1975, elle prenait en exemple des films hollywoodien de l'époque et elle explique que le plaisir qu'on a à aller au cinéma est un plaisir qu'elle appelle scopique, qui est le fait de prendre du plaisir à regarder l'autre et donc posséder l'autre par le regard. C'est quelque chose qui s'est démocratisé dans notre société aujourd'hui, et du coup ca amène à toujours objectiver et faire des objets de désirs les personnages.

J'avais vraiment envie de m'entretenir avec un directeur photo car je vais faire une partie beaucoup plus technique ou j'aimerais appréhender comment les plans se mettent en place, dans le travail avec le réalisateur est ce que c'est conscientisé de faire du male gaze ou pas.

E : Super, alors n'hésitez pas, vous pouvez lancer des questions et puis si je peux pas y répondre je vous dirais !

L : oh bah oui pas de problème surtout que c'est une notion qui est pas hyper connu : d'ailleurs il n'y a pas de bien ou de mal, je ne suis pas du tout en train de juger et dire que le male gaze c'est pas bien, c'est juste une manière dont le cinéma s'est mis en place et moi j'essaye juste d'analyser et de voir comment on le met en place de manière technique.

Du coup avez vous déjà entendu parlé de cette notion de male gaze ?

E : alors pas du tout c'est la première fois

L : depuis combien de temps exercer vous le métier de directeur de la photographie ?

E : j'ai commencé en 1992. Avant j'étais assistant camera et mon travail en tant que directeur photo a commencé en 1992.

L : A travers votre filmographie qui est quand même assez conséquente, est ce que vous avez (maintenant que je vous ai expliqué ce qu'était le male gaze) l'impression d'avoir déjà filmé de manière conscientisé une femme pour la rendre plus désirable ?

E : c'est une question un peu compliquée car je pense que concernant les actrices en général, on a toujours l'idée de les sublimer. Ca passe pas que par nous, ca passe pas le

maquillage, la coiffure, le costume, la lumière vient simplement orchestrée tout ce qui a été mis en place avant. Quand je dis sublimer ça veut pas dire rendre belle, sublimer c'est sublimer le jeu, c'est pas que de la photogénie au sens technique, mais au sens de ce que l'histoire raconte, de ce qu'est le personnage, et comment photographiquement parlant on va essayer de retranscrire les intentions du metteur en scène et aussi le jeu de l'actrice. On essaye de tendre toujours vers cette idée là : il y a des femmes comme Agnès Godart par exemple avec Claire Denis qui ont fait des choses assez extraordinaire autour du corps que ce soit de l'homme ou de la femme. C'est d'ailleurs ça que je trouve passionnant, c'est un peu la Nouvelle Vague. Moi j'ai fait plus des films classiques mais j'ai toujours essayé d'approcher le mieux possible ce que voulais raconter le metteur en scène à travers les plans, que ce soit de femme ou d'homme d'ailleurs.

Alors évidemment, on pense toujours à la femme, car c'est peut être pas plus difficile, mais les actrices sont plus fragiles que les acteurs, l'acteur peut supporter une lumière plus difficile, moins travailler alors qu'une actrice est plus rattachée à l'image qu'elle renvoie et aussi au fait qu'elle a besoin de sentir la lumière. Je pense que les acteurs sont moins attentifs à ça. Donc effectivement quand on parle de photogénie au cinéma on se raccroche beaucoup à la photogénie des femmes. D'ailleurs dans le film de Céline Sciamma c'est très clair, on voit bien le travail que fait Claire par rapport au projet : il y a une attention forte sur la photogénie.

Après ce que je crois, c'est que le grand pas de la Nouvelle Vague finalement c'est certainement que la photogénie change de ce qu'on appelait la période glamour. On arrive à la fin des années 50 au bout du système du glamour, c'est à dire l'actrice, dans la lumière qui n'a quasiment pas les moyens de bouger ou très peu, qui est extrêmement bien éclairé, et mise en valeur mais comme un objet. Alors que la Nouvelle Vague apporte une forme de liberté aux actrices : un champ plus large de situation moins figé mais toujours dans des lumières travaillées pour l'histoire. Alors ce ne sont pas que les moyens techniques qui s'améliorent : le fait de pouvoir sortir la caméra à l'extérieur, d'avoir des pellicules plus sensibles, des éclairages plus portatif. C'est une volonté du metteur en scène de rendre la femme plus libre, et donc automatiquement de se détacher du studio. Les outils de travail ne sont plus les mêmes qu'en studio, et le glamour se transforme petit à petit en une image plus.. Alors moi j'aime pas le mot naturel car ça n'existe pas, mais disons qu'elle paraît naturelle, moins sophistiqué, mais tout aussi belle. Et là on rejoint Raoul Coutard avec les films de Godard, toute cette Nouvelle Vague qui magnifie vraiment la femme. Par exemple si on prend Catherine Deneuve dans le sauvage qui est absolument sublime. Mais elle est plus en liberté que ne l'étaient les actrices durant l'époque du studio. Voilà, je sais pas si ça sert votre propos

L : ah oui oui c'est très intéressant ! Du coup, vous en avez un peu parlé, mais je me demandais comment est ce qu'on met en place, avec le réalisateur, en tant que chef opérateur, comment ça se passe, comment on décide du plan qu'on va faire, comment par la suite vous vous mettez à travailler ; toujours dans cette idée de male gaze ?

E : Tout dépend de la situation, extérieur ou intérieur. Si vous êtes en extérieur, ce qui va être très contraignant c'est le soleil. Donc il va falloir proposer au metteur en scène de tourner dans des lumières qui soient plus facile pour l'actrice, qui la magnifient et la mettent en exergue. Donc par exemple un gros plan à midi. A moins d'un effet intentionnel, qui peut être plausible au scénario, on ne fait pas un gros plan à midi. Par contre si on tourne tôt le matin à 9h ou vers 17h/18h, c'est plus simple. La discussion avec le metteur en scène va donc tourner autour de ça. Si on ne peut pas faire autrement, alors on va venir, « toiler » c'est à dire on va casser la lumière naturelle, la soleil, on va l'empêcher d'arriver et on va ré éclairer totalement l'actrice. Ce qui demande un gros travail, des moyens, du temps, pour écarter l'idée de faire une lumière trop dur ou qui ne raconte pas l'histoire. Rare sont les plans ou on nous demande d'enlaidir une actrice. Enlaidir une actrice, photographiquement parlant, c'est aussi dur que de la rendre belle. Les deux se retrouvent. Alors qu'un homme, on ne le mettra pas non plus à midi sous le soleil mais on le mettra à 14H. Est ce que c'est du, je pense que c'est du aussi beaucoup au fait qu'on a une tradition de photographie des

femmes qui est très ancrée. Même si aujourd'hui elle a tendance à disparaître. Moi je vois certain films qui m'effraient tant la photogénie est terrible, mais bon voilà je crois aussi qu'on manque de temps, d'argent, on nous demande d'aller vite : c'est un vrai questionnement. Les metteurs en scène parfois oublient dans la précipitation que la photogénie crée l'histoire et amplifie l'émotion. Ça ne veut pas dire qu'il faut passer 1h dessus mais c'est une attention qui est en train de se perdre, et j'avoue que dans ce que je peux voir parfois aujourd'hui, j'avoue que je suis un peu atterrée parce que je sais que ce sont des collègues qui sont de bons chefs op mais à un moment donné il n'y a plus le temps, les moyens de faire attention.

En intérieur c'est différent : d'abord on maîtrise la lumière. on va beaucoup parler de focal, c'est à dire du choix de l'objectif, l'intention de l'actrice par rapport à la focal ça peut changer beaucoup de choses. On peut partir sur des longues focal et écraser tout mais aussi partir sur des focales plus courtes qui vont forcément un peu déformer mais ce qui crée d'autres intention, une autre manière photographique, qui va peut être raconter plus le personnage. Le plus important en intérieur c'est certainement d'avoir le choix de la focal. La lumière après elle est inscrite ce sur quoi on s'est mis d'accord sur l'intention du film. On va pas changer une lumière juste pour un gros plan d'actrice. On va s'inscrire dans ce qui a été décidé avant. Mais dans la mesure où vous maîtriser la lumière, en intérieur, on peut dire que les discussions sont plus simples. Après vous avez des exemples d'actrices qui vous diront « moi les gros plans c'est entre midi et 13H et après c'est fini quoi » ahaha. Voilà c'est pas à 9h c'est pas à 16h. Parce que le temps que, enfin on peut le voir, une actrice qui dort pas la nuit, elle veut pas être filmé en gros plan le matin. Elle voudra attendre un peu que la peau s'assouplisse, qu'elle soit plus réveillée etc. et puis il y a certaine règle parfois imposée, d'enrober la lumière de rendre tout ça diaphane. Et là on est plus du tout dans l'histoire, on rentre dans un mode de fabrication où l'actrice peut imposer le style photographique. Ce qui était aussi le cas pendant la Nouvelle Vague, c'est pas parce qu'on a sorti la camera à l'extérieur qu'on était beaucoup plus libre hein. Il y avait aussi ces contraintes là.

Après comme je vous dis, c'est vraiment primordial pour moi : comment l'actrice est entourée, habillée, maquillée c'est tout autant important que la lumière proprement dite. Un bon maquillage, d'abord c'est un maquillage qui ne se voit pas, et ça c'est important. On a souvent l'impression que le maquillage c'est quelque chose qu'on voit mais pas du tout. Un bon maquillage c'est un maquillage qu'on ne voit pas, que le spectateur ne ressent pas du tout. On confond souvent ça en ce moment aussi, on dit « non on ne maquille plus » mais c'est une erreur, le maquillage au cinéma c'est quand on ne le voit pas, et la coiffure aussi. En ce moment on confond un peu ça, le fait qu'il faille rester naturel donc on ne maquille pas ; mais c'est une erreur. Les peaux ne sont pas forcément faciles, le matin, on peut avoir une mauvaise nuit. Le maquillage c'est quelque chose qui efface des traits qui ne sont pas forcément très intéressants à capter. Surtout avec le numérique, qui amplifie tous ses défauts. C'est ça aussi la grande différence avec la Nouvelle Vague qui a eu la chance d'être tout en pellicule.

Lily : ça lisse un peu les peaux et les traits

E : toutes les questions que l'on se pose aujourd'hui sur la photogénie, ils se la posaient moins d'une certaine manière. Et puis ils avaient le temps. A cet époque on fait 5/6 plans par jours, aujourd'hui on en fait 30 à 40 à 50.

L : ah oui ok.

E : ah oui oui, on est plus du tout dans le même type de fabrication. Alors tout c'est accéléré hein, les moyens techniques, les équipes, le matériel, les solutions en post production tout ça a beaucoup évolué, mais je pense pas que le ration entre 6 et 50 soit en faveur du 50 ahah

L : du coup vous parliez du maquillage, de la coiffure, qui viennent enrober la lumière et l'actrice, mais pour les scènes par exemple charnelle, on l'on doit filmer des corps nus de femmes, comment est ce que ca se passe pour sublimer les corps ?

E : alors ca pour moi c'est avant tout le talent du metteur en scène, d'abord, premier talent c'est de convaincre les acteurs que ces scènes là sont nécessaires, qu'elles racontent l'histoire et qu'elles ne sont pas là uniquement pour attirer le public. Parce que les acteurs sont souvent très sensibles au fait qu'ils vont tourner nu. Après il y a des techniques pour éviter qu'il y ait trop de contact. disons protéger les acteurs et les actrices dans ces scènes là, très peu de monde sur le plateau et mettre les comédiens dans un mood qui fait qu'ils vont se sentir protégés et par le metteur en scène et par le chef operateur souvent. A partir de là si on a un metteur en scène qui a ce désir là, de filmer les corps, et pas seulement parce que c'est écrit dans le scénario qu'ils font l'amour et bah ca devient passionnant, on va trouver des solutions à la fois artistiques, techniques, esthétiques qui font que la scène va prendre de l'affaire quoi ? Après moi j'ai pas travaillé avec Kechiche, on sait que Kechiche c'est sur la longueur qu'il prend les choses et c'est au montage qu'il décide ce qu'il veut garder. Mais bon moi j'ai pas fait des films comme ca, j'ai toujours fait des films où l'on prenait soin de protéger les acteurs. Oui la lumière compte beaucoup à ce moment là :est e que c'est la peine ombre, du plein jour, un effet de nuit, qu'est ce qu'on peut voir ou pas voir, car il y a des actrices et des acteurs qui vont dire « moi je veux pas qu'on voit mes fesses, ou ma poitrine, ou mon sexe » enfin voilà il y a aussi des règles qui sont imposées par les acteurs, qui ne veulent pa que certaines parties de leur corps soient dévoilées. puis après il y a le geste amoureux, ce qu'on va chercher finalement c'est le geste amoureux, qu'est ce que c'est qu'un geste d'amour, une main, une bouche, c'est tous ces mouvements là qu'on va essayer de mettre en place pour que la scène devienne érotique. Et ca c'est vrai ; quand je vois les films de Godart, il y a toujours un érotisme incroyable dans ses plans quoi. Moi je trouve que plus on explicite moins ca marche. C'est peut être pour ca que j'aime pas les films de Kechiche. Un œil qui se ferme ou une main qui se referme ca raconte 10 fois plus de choses que de voir un acte sexuel à l'écran. Mais il faut un metteur en scene qui soit objectivement ambitieux et qui ne se contente pas de simplement filmer quelque chose. mais photographiquement c'est sur que ce sont des scènes où l'on est très attentifs à ce que les peaux soient belles, les visages soyeux. il y a vraiment tout un travail du chef operateur pour que ces images, même si elles sont dures ou tranchées, aient du caractères quoi.

Lily : j'ai une dernière question maintenant : est ce que vous avez vu dans votre métier une évolution dans ce sens là encore une fois, en terme de parité, est ce que par exemple vous avez l'impression d'avoir travaillé avec plus de femmes récemment, ou qu'il y ait des manières de faire des films qui aient changé, des rôles féminins qui aient pris des places plus importantes ?

E : alors, au niveau technique, moi j'ai toujours eu, d'ailleurs mon assistante camera quand j'ai commencé été une femme. J'ai toujours eu dans mon équipe des femmes. Dès que ca a été possible en machinerie ou en électricité, et ca c'est très générationnelle, les femmes machino ou électricienne c'est arrivé il y a une dizaine d'années maintenant. Ca devient de plus en plus systématique, mais c'est venu du fait que ces gens ont été formé dans des écoles, et ont décidé de faire ce métier, qui est quand même très dur. C'est des horaires difficile, porter du matériel lourd, la mixité commence à s'installer mais c'est du principalement au fait, ce n'est pas parce que ces métiers étaient fermés aux femmes, c'est que les femmes n'allaient pas vers ces métiers. Mais l'allègement aussi du matériel a permis ca. Et puis les changements de mentalité aussi, bien sur qui est quand même très fort. Du coté des équipes techniques, moi je n'ai jamais eu ce problème la. Mais par contre ce que je sens, c'est quand une assistante caméra décide de devenir chef opératrice, le chemin est soudainement beaucoup plus ardu. On a constaté par exemple que pour les films à gros budget on trouve plus de femmes. Le seul exemple que l'on a

aujourd'hui c'est cette américaine qui a eu un oscar, et qui est la première femme au monde à avoir un budget de plus d'1 million de dollar. Avant toutes les chef opératrices américaines de talents étaient reléguées sur les films dit indépendants, et pas sur les majors. Et en France on n'a pas vu de femmes dépasser des budgets de 6 millions d'euros. Je pense que le film de Celine doit être un tout petit peu au dessus mais à mon avis il ne dépasse pas 7. Donc on est encore dans une génération de femme chef opératrice qui n'ont pas accès aux grosses productions. Et ca c'est clairement car elles sont des femmes. Maintenant il y a des jeunes productrices de talent qui arrivent et qui vont à mon avis bousculer tout ca. Elles vont avoir accès à des films plus ambitieux plus importants et donc je pense que la barrière va tomber dans les 10 prochaines années, mais il faut encore du temps. Après pour les réalisateurs/ réalisatrices, moi je suis évidemment pour la parité, je suis pour que l'accès au cinéma soit le plus amplifié possible pour les femmes. Mais par exemple je suis pas pour les ratios, les rations imposés. Je suis pas sur que ce soit la bonne solution. Il faut que ce soit les talents des réalisatrices qui émergent et qu'on fasse émerger ces talents là. Mais qu'on soit obligé qu'en 2024 50% des films soient fait par des femmes à la tv, je trouve que c'est une fausse bonne idée. Par contre il faut absolument que les décideurs ne sachent pas forcément qui va réaliser, si c'est une femme ou un homme. Choisir en fonction vraiment du cv. Ca prouve qu'il y a des barrières qui existent encore. Après il y a des métiers féminins qui ont aussi du mal à se masculiniser, des scriptes il y en a très peu, maquilleur aussi. Il y a beaucoup de métier féminin dans le cinéma et qui a contrario ont du mal à se masculiniser. Moi je suis assez optimiste, à l'afc on avait 5% de femmes et on en est un à un peu plus de 17% ajd. Ca va pas assez vite mais ca avance. Mais encore une fois il y a une espèce de barrière à un moment donné très compliqué à passer. Et elle n'est pas logique, c'est une barrière très très bizarre. Il y a un vrai blocage.

L : et c'est un cercle vicieux car moins on fait confiance aux femmes moins on les engage puisce qu'on a pas vu leur travail.

E : Bien sur, heureusement il y a des figures comme claire Mathon qui est en train de casser ca. Elle fait des films plus ambitieux financièrement. Caroline Champeutier, de l'ancienne génération qui a réussi à s'imposer. Mais on voit bien que pour s'imposer c'est une bataille très dur. On espère qu'avec l'arrivée de femmes chef opératrices reconnues, que ces barrières tombent petit à petit. Moi quand j'ai commencé on m'a dit « à un moment donné tu vas vouloir des enfants » et il y a des femmes à qui on a dit ca qui ont quasiment abandonné leur carrière parce qu'elles se sont dit que pendant 2 ou 3 ans elles allaient élever des enfants et donc qu'après elles ne pourraient pas revenir dans le métier. Et ca aussi ca change. Aujourd'hui on dirait plus ca à une assistante. Mais bon ca a mis 20 ans ahah ! Moi je pense que la vraie parité ce sera dans 5 et 10 ans quoi.

L : ah oui c'est optimiste !

E : oui ca va aller vite oui, parce que les murs vont céder plus vite maintenant. Moi je suis de près les trucs 50/50 etc et je comprends qu'on ait à forcer le destin, mais c'est dommage de devoir en arriver là. Mais on ne parle pas d'une industrie ou l'on fabrique des portes blindés, donc à quel moment le quota n'est pas contre productif et anti artistique quoi. Mais c'est un bon sujet.

L : merci beaucoup

E : merci à vous, n'hésitez pas si vous avez encore des questions, je suis dispo le week end.

## **Annexe 10 : Entretien avec Nathalie Dennes**



Travailler avec des femmes c'est assez spécifique, et ce n'est pas du tout de l'essentialisme, moi je me mets dans le lot, notre génération, on a grandi, on était bien avant tout ce qui traverse notre société aujourd'hui. Et on a été éduqué comme des bonnes petites filles et c'est encore valable disons pour les générations qui ont grandi dans les années 2000 /2010, on est éduqué d'une certaine manière qui conduit à avoir un comportement et un rapport bien spécifique au monde, qui est pas du tout neutre dans le travail, en particulier dans des profession qui demande beaucoup de résilience, de combativité, de confiance en soi.

L'histoire de Jeanne : Projet rejeté par une commission qui a émis un avis qui l'a beaucoup déstabilisé, dans lequel elle s'est senti délégitimées. On avait les moyens de fabriquer le film. Mais elle anticipé déjà que le film réalisé, elle ne pourrait pas affronter la controverse.

C'est pour moi assez symptomatique des femmes et du rapport au jugement d'autrui.

C'est terrible car c'est l'exemple typique des barrières que l'on se met soi même.

C'est un auto sabotage assez terrible.

Ce que j'observe en générale chez les femmes autour de moi, comme blocage qui relève vraiment d'un conditionnement et d'un rapport d'une éducation, j'essaye de voir si moi aussi j'adopte ce type de comportement la. Moi j'y croyais à mort alors je vais pas m'arrêter la, même si tout s'effondre.

C'est un cas d'école pour moi : j'ai rencontré cette réalisatrice en lisant un scénario magnifique qui m'a beaucoup ému: il y a deux notes d'intention, la note de l'auteur réalisateur et la note de la scénariste : c'est un couple : la scénariste c'est son histoire et pour une raison inexplicé c'est l'homme qui réalise le film. Les courts-métrages du réalisateur sont transmis au dossier et là ce n'est pas du tout la même veine, ca n'a rien à voir avec le scénario, la manière de penser de faire etc. je creuse un peu et réalise que cette femme réalise aussi des courts-métrages et là tout est cohérent on retrouve la poésie du scripte, le propos politique etc. pourquoi alors que c'est son histoire, qu'elle est réalisatrice ce n'est pas elle qui réalise son film ?

Ils n'ont pas les financements mais Nathalie veut rencontrer Jeanne car elle veut faire le film mais avec elle en tant que réalisatrice. Elle ne veut pas le faire sans son mari elle ne se sent pas capable.

La productrice demande si elle a d'autres projet : elle pitch le projet d'un court métrage que la productrice adore : film très engagé female gaze, avec une jeune fille qui désire son entraîneur de football : inversion des tendances : malaise : les hommes sont très mal à l'aise, elle se fait critiquer, insulter alors qu'elle ne dit pas un mot : tout se passe par des regards. Elle finance le projet, le film peut se faire et là dans la commission du CNC ils ont un retour très controversé : jugement moral de deux femmes très féministes qui ont dit qu'on ne pouvait plus représenter ce type de personnage féminin en 2021 en France, c'est à dire un personnage féminin qui ne parle pas face à des hommes très actifs.

C'est 2 femmes qui empêchent une autre femme de faire son film.

→ la réalisatrice lâche, et abandonne le projet par manque de confiance en elle, par peur de la controverse.

## Le collectif 50-50

Le collectif a beaucoup œuvré dans le sens de la discrimination positive : qu'est ce qu'on peut faire pour faire avancer les choses en créant des mesures incitatives qui obligent ou encore les producteurs à recruter plus de femmes, la culture officielle à se renouveler à travers des films proposés au programme des écoles etc

Mais moi ce que j'essaye de proposer c'est quelque chose qui va plus dans le sens aussi, qui encourage la prise de conscience et l'action individuelle pour soi. C'est à dire qu'une fois qu'on sait que les festivals vont essayer de sélectionner 50% de femmes, qu'il y a un bonus crée pour la parité dans la fabrication des films etc, comment on permet aussi aux réalisatrice qui sont pour moi la pierre angulaire de l'avancée de l'égalité, car c'est elles qui portent les nouveaux regards, qui entraînent avec elles une génération, comment on fait pour

que ces femmes là, ne se mettent pas elles même des barrières ? Surmonte leur blocages à un niveau individuel ?

Donc je réfléchis à une forme de programme je sais pas quelle forme cela prendra : un dispositif d'accompagnement, d'un module de formation, de sensibilisation d'une demi journée ou on leur communique les chiffres, les études ou l'on peut entrer dans une approche plus qualitative de pourquoi, les filles abandonnent plus après leur premier long métrage par exemple ? Comment on peut faire sauter ces verrous là

Produire des outils concrets qui permettent déjà la conscientisation de certains problèmes à travers des données chiffrées très objective.

Mais voilà pour moi évidemment il y a les études quantitatives mis il y a aussi une partie importante de la démarche, l'approche qualitative qui est de rentrer l'impacte qu'ont les faits sociaux à l'échelle des individus.

On arrive peut être à un deuxième temps ou on peut se poser la question de savoir ce qui est à l'œuvre au plus proche de chaque individu.

Enseignement de la Nouvelle Vague :

On pourrait tirer des enseignements de la Nouvelle Vague qu'ils voulaient être libre avant tout pour défendre leur vision d'auteur et donc de s'adapter à leur liberté en tournant avec des caméras plus légères etc. peut être que les femmes devraient davantage décider que c'est leur liberté avant tout et de faire des films avec les moyens qu'elles ont à leur disposition mais le faire quand même malgré tout et respecter avant tout leur désir de films et leur liberté. Je pense que les femmes ne se sentent pas forcément enfermées dans cette image de femme désirable, elles sont assez libres, mais par contre c'est plus complexe de se dire que la liberté de création, j'ose me dire que je veux créer quelque chose et je me pose pas la question de savoir si ma vision du monde va poser problème, je fais.

J'ai créé ma boîte et 6 mois après Evidemment que je me suis sentie complètement encouragée portée dans cette décision de créer ma boîte pour soutenir des projets de femmes : je me sens porter par une époque, et par un moment historique mais encore une fois le cas de Jeanne montre que rien n'est gagné et il faut continuer à se battre collectivement. C'est très positif mais il faut rien lâcher.