



HAL
open science

Présences, figures & Regards masculin.e.s dans les scènes de viol(s) : quand le Gaze perd son Male pour capter l'Altérité

Ross Buchla-Minot

► **To cite this version:**

Ross Buchla-Minot. Présences, figures & Regards masculin.e.s dans les scènes de viol(s) : quand le Gaze perd son Male pour capter l'Altérité. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03890836

HAL Id: dumas-03890836

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03890836>

Submitted on 8 Dec 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.

Recherche Cinéma, esthétique et création

*Présences, Figures & Regards masculin.e.s
dans les scènes de viol(s)*

Quand le Gaze perd son Male pour capter l'Altérité

Sous la direction de José Moure

Ross Buchla-Minot

Remerciements

*Ce mémoire ne serait exister sans le soutien et le concours de Mr José Moure,
dont les avis, suivis, conseils et propositions ont permis
cette cohérence et engagement de recherche,*

*Également sans l'appui de Me Camille Bui,
dont les conseils furent aussi déterminants à cette présente recherche,*

*Mais aussi sans les présences et les échanges avec ceux qui ont marqué,
de près ou de loin, un intérêt pour ce sujet
et dont les questions ont permis les impulsions essentielles dans la recherche.*

*Enfin, merci à tou.te.s ceux qui participent à faire émerger, à construire, à développer
et à visibiliser ces problématiques et dont le travail et la dévotion ont été la source infinie
de richesse et de motivation pour aller au bout de cette recherche*

A tou.te.s ceux qui, lorsque je leur ai parlé de mon sujet m'ont dit "moi aussi..."
et dont les discussions ont motivé sans faillir l'écriture de ce mémoire.

A tou.te.s ceux qui se sont montré.e.s d'un courage si incroyable
en osant aborder frontalement toutes ces questions.

A tou.te.s ceux qui, par leurs témoignages et leurs mots
ont nourris ce mémoire et ces réflexions.

Enfin, à tou.te.s ceux qui n'en ont pas parlé,
cette étude vous est aussi dédiée.

Également à M. , S. , A. , A. , D. , S. , M. , M. , O. , D. , et L.
vous avez supporté ces mois et ces mots,
parfois avec les vôtres,
car une réflexion ne se construit jamais toute seule..
Merci pour vos présences et soutiens si puissants et indéfectibles.

Introduction

I. Typologie des figures masculines portées à l'écran au sein des scènes de viols

1. Le violeur, figure "par excellence" des masculinités dans les scènes de viol(s)
2. Le violé, l'inattendu répartition des rôles ou l'anti-masculin à l'écran
3. Le témoin, l'autre figure incontournable des scènes de viols

II. Dispositif cinématographique "viol" comme moyen d'informer les figures masculines

1. Inventaire des composants présentes dans la mise en scène du viol
2. Rapports de forces et de violences concentrés dans les figures : traitements des corps, visages et regards masculins au sein de ces scènes
3. Le contrechamp : qui regarde l'homme/ces hommes ?

III. Que faire de la présence masculine au sein des scènes de viols au cinéma ?

1. L'impossible passivité des présences masculines dans les scènes de viols
2. Viol sans violence (?) : quand l'absence de consentement est du côté du "sexe for
3. Mise à distance et confrontation : vers un anti-*male-gaze* ou un "alter-gaze" dans les scènes de viol

Conclusion

Corpus

Bibliographie

Index des images

Annexes

WARNING

Les scènes, images, propos et autres éléments suivants au sein de cette étude ont un rapport plus ou moins direct avec le **viol**.

Aucune lecture complète ne saurait être imposée aux personnes ne le souhaitant pas.

The following scenes, images, talks, words and other elements inside these study have a more or less link with **rape**.

No full reading can be imposed on people who don't wish it.



Mais si t'es gentille...

OPVEL Niels Arden – *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film (fr.)*], 2009

« *Soit gentille avec moi... Si tu es gentille avec moi,
je serai gentil avec toi.* »
Män som hatat kvinnor [Millénium, le film]

VIOL : 1/ rapport sexuel imposé à quelqu'un par la violence obtenu pas la contrainte, qui constitue pénalement un crime¹

2/ acte par lequel une personne en force une autre à avoir des relations sexuelles avec elle, par violence²

3/ atteinte sexuelle avec pénétration commise sans le consentement de la victime. Il s'agit d'un crime. Le viol est un acte de pénétration sexuelle commis sur la victime ou sur l'auteur de l'acte avec violence, contrainte, menace ou surprise (dans ce dernier cas la victime est trompée par la ruse de l'agresseur). Tout acte de pénétration sexuelle est visé : vaginale, anale ou buccale. La pénétration peut être effectuée par le sexe de l'auteur du viol, par ses doigts ou par un objet. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait des violences physiques pour qualifier un acte de viol. Il suffit que la victime n'ait pas donné son consentement clair et explicite.³

Vous avez dit « viol » ?

Bien que tout le monde semble capable de concevoir ce qu'un « viol » est, il est pourtant très facilement observable qu'un nombre très grand de définitions correspondent à ce mot, certaines apportant des variations si grandes que le mot devient bien plus large mais surtout vague dans sa réalité tangible et factuelle.

De plus si ce mot possède déjà un nombre conséquent de définitions, il semble encore plus incertain et flou lorsque l'on s'attache à ses représentations culturelles. Car si les définitions factuelles ne possèdent pas toutes la même rigueur, les représentations du viol ne sont pas moins complexes et parfois floues quant à ce qu'elles renvoient de ce crime...

Ainsi les difficultés qui se dessinent initialement à toute recherche autour du viol et de ses représentations s'articulent souvent autour des points suivants :

– enjeu **temporel** : un viol aujourd'hui n'était peut-être (sûrement) pas « viol » hier (ou parfois inversement)

– enjeu **légal** : le crime « viol » n'a pas toujours été désigné et reconnu ainsi (tout comme le viol d'aujourd'hui peut également être obsolète demain) accentuant la difficulté à se saisir précisément de ce crime

– enjeu de **clarté** : comme nous venons de le voir, en plus d'évoluer dans le temps, il est peu facile, aujourd'hui encore, d'obtenir une définition claire du viol sans s'en référer à la loi (qui elle-même est en encore aujourd'hui en évolution sur cette question). Ainsi les représentations d'un viol, et au cinéma en particulier, les mises en scènes doivent résoudre un souci dans la conception même de ces scènes : trancher ce qui est du viol et ce qui n'en est pas au moins dans le traitement en soi de la scène. Ainsi toute équipe de création de représentation de pareille scène doit pouvoir formuler à un moment si oui ou non, c'est un viol qui est représenté ici. Pour cela une clarté de définition, au

1 Cnrtl définiton « viol »

2 Les Dictionnaires Le Robert

3 Service-public.fr "Viol commis sur une personne majeure"

moins ponctuelle et partagée par l'équipe, et nécessaire. L'enjeu de clarté tient dans le fait que l'équipe de création à l'origine de la scène a du trancher la question (et donc la définition) en évitant au maximum cette dernière ne puisse pas être comprise par les critiques, analystes ou encore le public qui va recevoir une telle scène. Il va s'agir pour l'équipe de création de trouver un registre d'expressivité et de mise en forme suffisamment clair pour que leur représentation soit lisible, et donc d'éviter ces mésinterprétations, y compris pour des publics qui auraient eu une évolution de la définition du viol.

– enjeu de **correspondance** : le fameux « où commence un viol ? » qui infuse alors à travers la culture, les représentations et surtout les réceptions possibles de ces représentations de viol, occasionnant relectures et comparaisons hasardeuses fautes de sens commun clair et tranché accolé à ce mot. Cela est accentué par le fait que posséder une définition partagée unanimement par le public est quasiment impossible, encore aujourd'hui. Ainsi malgré la nécessité de devoir posséder un système de registre d'expressivité claire, les représentations de viol peuvent être dépassée par un manque de clarté dans la lecture et/ou la réception de ces scènes. Car si l'équipe les concevant a du trancher la question et prendre le temps de poser sa définition du viol, le public lui, n'a pas forcément pris le temps de son côté de le faire. Cela peut amener à des décalages dans la réception d'une scène de viol, jusqu'au point où dans la clarté et dans les procédés de représentation l'équipe créatrice assume qu'il s'agit d'une scène de viol, mais que par manque de correspondances (et donc de définition) possédée par le public, ce dernier ne puisse pas y lire une scène de viol. Le fait ne de pas trouver son équivalence de représentation auprès du public peut être un souci de réception mais aussi un enjeu culturel au sens large, le public n'ayant pas dans sa culture, la définition proposé par la représentation, ne pouvant alors pas lire clairement qu'il s'agit d'un viol. Enfin ce manque de correspondance est particulièrement flagrant lorsque l'on commence à étudier le phénomène de Culture du viol, qui amène à relire des scènes sous de nouveaux systèmes de correspondances vis à vis de cette question du viol tout en amenant une définition précise de ce dernier, relectures parfois dénigrées par une partie du public de ses mêmes scènes et dont le

système de correspondance ne correspond pas à la définition proposée dans ses relectures, mettant en lumière l'absence de correspondances communes pour analyser et re/lire ces représentations.

Ces quatre enjeux présents dans les représentations du viol mettent en lumière la nécessité d'une définition claire, commune, posée dès le début des recherches et réflexions autour des questions de viol(s) au cinéma. Car si les définitions d'un phénomène aussi évident (en apparence⁴) que le viol sont malgré tout aussi nombreuses, cela illustre un souci culturel et de représentations mais pose surtout, dans le cas des études, des soucis de rigueur quant à ce qui est à étudier. Et dans l'étude des représentations du viol, ce manque de rigueur initial est d'autant plus dommageable qu'il va engendrer des soucis interprétatifs, de correspondances et même d'impacts sur le public, pouvant aller jusqu'à biaiser totalement la réception d'une œuvre cinématographique traitant de ce sujet. Cela a pu par exemple s'observer lors de la réception du film *Straw Dogs* de Sam Peckinpah (1971) où la scène de viol, pourtant centrale au sein de la narration du film, a été qualifiée par une partie du public « d'ambiguë » alors même que l'on peut entendre à plusieurs reprises le personnage qui subit le viol exprimer son absence de consentement à l'acte sexuel, notamment par la répétition très présente du « non » largement audible⁵.

L'enjeu que portait cette scène était centrale : le personnage de Amy se fait violer par deux anciennes connaissances à elle, dont l'un d'eux étant un peu plus lié à elle et affichant à son égard des jeux de séductions (parfois agressifs) qui se dessinent depuis le début du film. Cette scène de viol est assez longue et montrée dans son entier, la scène ne s'arrêtant qu'à la fin du double viol d'Amy. Durant cette séquence, le personnage d'Amy est manifestement non-

4 Force est de constater que ce n'est pas toujours le cas, y compris légalement, la dernière mise à jour du texte de loi en France datant de 2021, il semble évident que ce crime peine encore à stabiliser sa définition quand bien même une relation sexuelle forcée semble un phénomène évident à identifier.

5 Cf. décision du BBFC de 1999 et 2002, source Wikipédia *Les Chiens de pailles (film)*, dernière mise à jour en mai 2022

consentant à l'acte sexuel. A ce titre le viol a bel et bien lieu et aucune ambiguïté ne pourrait être perçue. Mais comme nous l'avons déjà évoqué, le manque de correspondance quant à ce qu'est un viol pour le public, peut donner lieu à une relecture faussée de cette scène. En effet malgré un non-consentement explicite, Amy ne se débat que très peu au cours de la scène, rendant cette dernière moins violente que d'autres représentations de viol où les cris et coups pleuvent. Cette scène de double viol pourtant montrée en entière et plutôt explicite semble alors moins violente pour une partie du public, le manque de gestes (et non de paroles) de refus d'Amy faisant alors passer la scène pour une séquence ambiguë.

Pourtant la scène est clairement un double viol et clairement le personnage d'Amy n'est pas consentant. Mais la violence qui accompagne habituellement les représentations de viols (cris, coups etc) n'est ici que très peu voire pas présente, seule violence du viol pour lui-même est montrée ici. La violence peut alors passer pour plus « subtile » à percevoir et saisir pour le public, le viol étant avant tout associé à un phénomène éminemment violent avant d'être lié à une absence de consentement, ce qu'il est pourtant uniquement à la base. Pour rappel, le viol se définit avant tout comme un acte sexuel forcé, non-consenti par au moins l'une des personnes concernées par cet acte. Bien que pouvant l'accompagner, la violence de coups, blessures et autres sévices physiques, n'est en rien déterminante dans la définition d'un viol. Le glissement viol comme étant absence de consentement vers un sens où un viol est avant tout un acte sexuel exercé avec violence et force est très observable dans les correspondances d'un viol pour le public, ce dernier ayant alors du mal à lire le viol si ce dernier n'est pas accompagné de violence.

Et dans le cas de *Straw Dogs*, il semble que ce manque de lien de correspondance débouche sur cette lecture de scène de double viol comme scène « ambiguë » alors même que l'absence de consentement est formulé et que le visage du personnage d'Amy montre clairement des expressions de douleur. Ainsi la réception sera impactée par ce manque de correspondance claire du viol puisqu'une polémique accompagnera la sortie du film, alors même que le

réalisateur traite sans réelle équivoque cette scène, accompagnant cette dernière de *flash-backs* traumatiques dans la suite du film, actant donc explicitement du choc qu'a eu ce moment sur Amy. A noter également que cette polémique et que les problématiques autour de cette supposée ambiguïté de la scène du double viol impactera directement la sortie du film puisqu'une première version coupée sortira aux États-Unis, la coupe de cette scène permettant l'obtention du « R », ne prenant pas en premier lieu la mesure narrative d'une telle coupe. En effet, cette version coupée de la scène sera ensuite largement requestionnée par la BBFC qui indique que par ce montage se trouve « l'indication claire que le personnage d'Amy apprécie de se faire violer » ce qui est un non-sens en plus d'être à l'opposé de ce que raconte la scène. Il faudra attendre 2002 et la sortie en supports physiques pour que la version intégrale de la scène soit remise au sein du film, permettant une clarification de la scène de viol qui à présent entière (et toujours selon les retours de la BBFC) permet de saisir qu'« Amy montre clairement qu'elle ne profite pas du viol »⁶.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

6 *Ibid.*

Outre le fait que cette version intégrale permet le maintien de la cohérence narrative du récit (le fait que des vagues de violences s'exercent entre les individus) et son intention, deux éléments importants se dégagent de toute cette polémique : il existe une clarté de représentation présente dans mise en scène initiale de cette scène, clarté pensée et établie par l'équipe de création du film et nécessaire à la lisibilité de cette scène, permettant de saisir l'importance de la cohérence de cette mise en scène au sein de séquence de viols où la clarté de représentation est essentielle. Ôter ou scinder cette mise en scène impacte ainsi directement cette clarté et donc la lisibilité d'une telle scène et de ses enjeux.

L'autre élément important est la question de la lecture du consentement qui est au centre des questions interprétatives vis à vis de cette scène, mais également des scènes de viol(s) en général. En effet dans l'avis de la BBFC, on peut lire ceci :

« *La version autorisée de 2002 est sensiblement la version originale du film non coupée, restaurant une grande partie de la seconde scène de viol dont la violence est sans ambiguïté. L'ambiguïté de la première scène étant mise en contexte par ce second viol, qui rend désormais tout à fait clair que l'agression sexuelle n'est finalement pas voulue par Amy.* »⁷

Si cet avis met en avant la clarification de la lisibilité des scènes de viol où une progression de la violence s'observe de l'une à l'autre, permettant ainsi de montrer la cohérence globale de la scène et l'importance de sa version intégrale pour bénéficier de la clarté de traitement des viols, il est ironique de noter par ailleurs cette formulation vis à vis de ces viols « *finalement pas voulu par Amy* ». On pourrait alors se formuler cette étrange question : comment vouloir un viol / un viol pourrait être voulu ? qui correspondrait à pareille formulation quant à *vouloir* l'agression. Cette disparité de formulation présente dans cette verbalisation est nécessairement problématique, sous-entendant l'une des minimisations du viol la plus présente dans la culture et dans la perception sociale autour du viol, en ce qu'elle permet un flou quant au fait qu'une victime de viol (ou d'agression sexuelle) pourrait à un moment donner, vouloir pareille

⁷ *Ibid.*

action envers elle-même. Non seulement cela accentue la confusion entre relation sexuelle consentante et viol (« après tout les deux sont des relations sexuelles non? ») mais elle donne corps à cette confusion en décalant le point de focalisation sur ce qui fait le viol en lui-même, en rognant sur une partie de sa réalité. Ce n'est pas uniquement l'aspect sexuel pour ou moins prononcé qui fait la caractéristique première du viol, mais bien son absence initiale de consentement. De là il est aberrant de penser qu'à un seul moment la victime de pareils agissement envers elle pourrait *vouloir* ce qu'on lui fait subir. En aucune façon cette volonté de vivre une agression peut coexister avec le concept même de viol, car par définition ce dernier prend racine dans son existence par cette absence de volonté (consentement) à la base de l'action sexuelle engagée. Pourtant cette formulation problématique (en liant une possible volonté d'agression avec l'agression elle-même, mais nous y reviendrons plus tard⁸) vient soulever l'une des questions centrales dans l'identification du viol au sien de ses représentations cinématographiques : la lecture du consentement ou plutôt de son absence, nécessaire aux représentations du viol. En effet pour être identifié, il faut que le public puisse être certain qu'il n'y a aucune *volonté* d'acte sexuel pour la victime et donc que la mise en scène le marque clairement.

Ainsi l'enjeu central du consentement est en réalité le point essentiel du viol, alors la question de représentation cinématographique est double : représenter la violence du viol mais surtout faire passer cette absence de consentement initialement présente. Cette absence de consentement est en fait déterminante à la suite de ce qu'est la scène de viol et doit donc être traitée avec attention et clarté dans les représentations (et signifiés associés) car point de départ de toute la scène et du crime dépeint. Cette absence de consentement originel doit pouvoir être identifiée rapidement et nettement par le public afin que celui-ci puisse relier l'action montrée à ce qu'elle est, soit dans notre cas une relation sexuelle sans consentement initial : un viol. Ainsi un élément important dans les

⁸ Cf. partie III de ce mémoire, sous partie 2 « viol sans violence : quand l'absence de consentement est du côté du « sexe fort » » qui aborde plus précisément cette question d'un *vouloir* possible du viol

représentations cinématographiques de viols est l'élément temporel, valorisant cette absence initiale de consentement à l'acte et qui détermine toute la suite de la séquence, mais nous reviendrons sur ce point précis juste après.

D'où la demande de clarté dans la mise en scène comme nécessité dans la réalisation de telles scènes. Car pour que les liens de correspondance s'exercent au sein du public confronté à ce scènes, il faut aussi que les éléments présentés tranchent cette question non seulement du consentement absent mais lui en donne un signifiant cohérent et lisible afin de le représenté clairement et pour ce qu'il est.

PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971



Car si un manque de correspondance peut être présent du côté du public, un manque de clarté est tout aussi dommageable, n'apportant pas de représentations appropriées pour signifier l'absence de consentement et biaisant ou limitant l'interprétation qui en découle. Cela amène à se poser la question du signifiant optimum pour chaque non-consentement découlant sur la scène de viol associée, de proposer par la mise en scène, cet ensemble de codes et images qui sauront indiquer ce non-consentement, cette non-volonté à l'acte

sexuel, via les modalités disponibles au sein du médium cinématographique. Encore faut-il que ces moyens, lorsqu'ils sont plus discret ou moins commun, fasse échos aux codes maîtrisés par le public de la scène et que la correspondance puisse s'exercer, y compris au sein d'autres images sexuelles amenant à une mésinterprétation possible...

Ainsi le cinéma doit, pour mettre à l'écran des représentations de viols se poser des questions précises afin de guider ou d'induire les interprétations et donc les correspondances pour son public : Comment manifester le décalage entre non-consentement mental et réactions corporelles automatiques ? Comment marquer de façon différentes un cri de plaisir et un cri de douleur, y compris au sein d'une même scène? Comment montrer l'absence de toute verbalisation de consentement comme condition précédant un viol, y compris face au vieil adage du « qui ne dit mot consent » possiblement partagé par le public ?

Où se trouve la violence du viol ?

Le simple fait qu'une scène contenant personnage exprimant clairement une absence de consentement à l'acte sexuel puisse malgré cela être qualifiée comme pas assez claire ou « ambiguë » permet de saisir ce décalage de correspondances bien présent pour aborder les représentations de viols. Car alors, un non-consentement explicite et audible est mise en second plan par rapport à une représentation d'un acte sexuel avant tout (que pourtant le public sait comme non-consenti) parce que les expressions du personnage subissant l'acte peuvent être interprétées comme « pas assez » marquées de contrainte et/ou de souffrance⁹ et donc n'exprimant pas assez « clairement » le viol. Cela acte d'un décalage dans la réception d'un tel acte pour le public axé sur cette définition : le viol est avant tout un acte violent et douloureux. Définition trop tranchée certainement pour correspondre à la définition probable du réalisateur

9 Il serait intéressant et en même temps absurde de parler d'une possible « échelle de souffrance » possible pour quantifier la gravité du viol, auquel le cinéma ajoute très souvent d'autres formes de violences comme pour accentuer la gravité de ce dernier.

pour qui le viol est avant tout absence de consentement (c'est le premier élément mise en avant dans la scène de *Straw Dogs*).

Ici la définition du public n'est pas assez précise pour englober celle du réalisateur, engendrant ce décalage de réception, mettant par la même en valeur un phénomène très présent dans la réception des scènes de viol : **le viol est nécessairement et en premier lieu un acte sexuel violent, avant d'être une absence de consentement à l'acte sexuel.** Cette différence bien qu'au premier abord un peu précise est en fait largement significative, surtout pour le cinéma qui doit poser narrativement l'acte dépeint et donc en structurer sa temporalité mais aussi son enjeu premier par la mise en scène.

Pour continuer sur l'exemple de *Straw Dogs*, l'absence de consentement est très claire dès le début de la scène et même avant l'acte sexuel. Très vite, par cette mise en avant du non-consentement en amont de l'acte, on sait s'il y a viol ou non puisqu'on connaît l'état de consentement présent à l'initiative de l'acte. Un découpage temporel s'effectue alors pour distinguer l'absence de consentement de l'acte sexuel en lui-même. En effet la violence du viol se situe temporellement dans deux temps : l'absence de consentement initiale et dans l'acte sexuel lui-même. Et lorsque c'est principalement cette dernière partie du viol qui est montrée, il est donc plus difficile de parler de consentement en premier lieu/amont de l'acte, ce dernier ayant déjà commencé. Et dans ce cas, le viol montré à l'écran porte alors **en même temps** que l'acte comme seule origine de la violence possible de ce dernier, la première violence du non-consentement étant écartée par l'acte, soulignant une réalisation du non-consentement « en même temps » et pas d'une absence de consentement déjà présente. Et cette différence est essentielle puisque impactant directement la temporalité de l'acte et donc la narration de ce dernier. Car en télescopant dans le même temps ces deux étapes du viol et donc les deux violences de ce dernier, le non-consentement peut passer plus facilement en second plan, rattrapé par la violence du viol « se faisant » montré directement à l'écran. Ainsi des films comme *Elle* de Paul Verhoeven (2016) vont même faire l'économie, durant la scène d'*incipit* du moment de l'absence de consentement explicité, plaçant le public *in media res* du crime en train de se commettre. Le viol se passe donc de

cette phase initiale, laissant le public lire qu'il s'agit bien d'un acte sexuel non-consenti par la seule violence de cet acte mais aussi par l'ajout d'autres violences orientant la lecture de la scène. Évidemment, il ne s'agit pas de dire que pour que soit identifiable et lisible tout viol montré à l'écran la phase de non-consentement doit être obligatoirement explicitée, mais plutôt de saisir ce qui va, en l'absence de ce non-consentement initial, rendre lisible au public l'absence de ce dernier en amont de l'acte. Un moyen de mise en scène sera d'ailleurs de réunir ensemble dans une seule temporalité l'absence de consentement et l'acte sexuel lui-même, notamment par les dialogues. L'autre moyen sera de montrer uniquement un acte sexuel avec un surplus de violence et des visages dont les expressions seront tournées vers la douleur.



VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016

Mais se repose alors irrémédiablement la question de la correspondance pour le public, ce dernier pouvant, nous l'avons vu, avoir des difficultés à lire les expressions et/ou les gestes au sein d'un tel acte qui finira par être interprété comme consenti ou en consentement indéfini, « ambigu ». S'il peut y avoir alors un manque de correspondance pour le public, il convient de souligner que ce

qui, au cinéma, distingue de l'extérieur un acte sexuel souhaité d'un viol tient justement en cette explicitation de l'absence de réciprocité dans le consentement. Un souci alors de clarté dans la représentation et donc la mise en scène, qui se voit souvent résoudre par un ajout d'autres violences en plus de l'acte sexuel, confondant alors plusieurs sévices en un seul acte mais surtout résumant le viol à ce seul ajout de violence, donnant l'équation suivante :

si **Acte Sexuel + Coups/Violence = Viol**
résumé ainsi si **AS ∈ V ↔ C = Vi**

Et cela peut conduire à des condensations de représentations où un viol n'est pas distingué d'un acte sexuel impliquant nécessairement des coups et/ou de la violence, rendant moins (voire plus du tout) perceptible les représentations de viols sans cette violence ajoutée. La différence entre viol et tout autre scène de sexe souhaité au cinéma semble devoir passer par cet ajout, requérant des codes supplémentaires de représentation plutôt que de composer avec ceux propres au viol. Ainsi un autre enjeu de représentation et de lecture apparaît : la perte de la singularité du viol comme acte sexuel forcé se voit suppléé à cette violence autre, les viols étant alors davantage représentés comme des scènes de luttes qu'autre chose. Cela décale légèrement la perception dans la violence lisible à l'écran, soulignant davantage la lutte de corps que le fait d'outrepasser le consentement et l'intégrité de l'autre va cantonner le viol à un acte physique seul et non physique **et** comportemental, contournant ainsi l'un des enjeux composant le crime principal du violeur ou de la violeuse à savoir le fait d'ignorer et d'outrepasser cette absence de consentement initiale.

Et si dans les représentations cinématographique le « refus » de l'autre doit s'en trouver d'autant plus marqué par des gestes et expressions de rejet, un dernier élément complexe reste alors à gérer dans ce télescopage temporel du viol. En effet dans cette réunion temporelle de l'acte et du non-consentement se pose alors la question de l'identification de l'acte lui-même mais aussi de son commencement. Dans le premier cas, si l'absence de consentement se trouve explicité *pendant* l'acte sexuel comment le violeur ou la violeuse serait-il/elle

lui-même ou elle-même « au courant » également qu'il/elle commet un tel acte, floutant alors davantage cette question de consentement et de responsabilité du violeur/de la violeuse dans une telle scène. Mais surtout, si le consentement arrive **pendant** que se réalise l'acte sexuel, qu'en est-il de tout ces plans et ces temps qui précèdent l'explicitation du non-consentement? Et comment le public est-il supposé les interpréter et établir des correspondances ? Doit-il considérer à rebours, une sorte de rétroactivité de l'acte où tous ces plans précédents sont parties intégrantes de ce viol au même titre que les plans suivants? Doit-il y lire un flou, un manque de clarté ? De plus ces plans précédents auront déjà induit du sens et orienterons nécessairement la suite de la lecture d'une telle scène, pouvant tout aussi bien accentuer la violence du viol lui-même que la diminuer voire même la minimiser.

Et cela peut se voir illustré dans le film *The Accused* de Jonathan Kaplan (1988) dont l'un des enjeux sera précisément de montrer ce moment de bascule entre jeux de séduction et dépassement de consentement. En adoptant le point de vue de la victime très régulièrement, ce film place le public dans le même état de sidération mais aussi de surprise vis à vis de l'acte en train de se faire, et pour la victime, d'être subi. La « découverte » du viol mais surtout la bascule vers ce dernier, pour le public se fait donc dans le même élan que la victime qui saisit, en le vivant en direct, cet abus. Les dialogues participent à ce flou présent en premier temps, puisque l'on peut entendre Sarah repousser son agresseur, rire (de gêne ?) lorsque ce dernier n'arrête pas, le repousser encore tout en souriant etc. Ce moment de flottement dans les gestes, cette confusion est totalement axée sur la subjectivité de Sarah, subjectivité que le public partage alors, ne sachant pas précisément où commence le « vrai » refus et donc le moment du viol.

Mais ce cas précis permet justement, par deux procédés de mise en scène, de mettre en évidence par la violence du non-consentement et du viol pour eux-même, sans en passer par d'autres violences, tout en réunissant partiellement les temporalités du non-consentement et de l'acte sexuel qui s'en suit. Le premier procédé tient dans le fait que le viol n'est montré dans son intégralité

que très tard dans le film, mais que depuis le début de la narration la victime parle explicitement de viol, clarifiant en amont l'événement vécu. Ainsi une fois l'amorce de la scène de viol établie, il est plus facile pour le public de reconnaître ce dernier.

KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988



L'autre élément de mise en scène est que justement cette verbalisation du non-consentement est présente très tôt dans la scène mais ne semble prendre effet qu'au moment du l'acte sexuel à proprement parlé. D'une apparente confusion dans la distinction du début du viol en mélangeant les temporalités de non-consentement et d'acte concret qui pourrait induire un manque de clarté mais aussi de correspondance à reconnaître le viol pour le public, apparaît en fait, via la répétition des refus outrepassés, un procédé de mise en scène qui souligne la présence de ce non-consentement très tôt mais dont la valeur est minimisée (voir inexistante car niée) et ne prenant réalité qu'au moment de l'acte sexuel. Par ce flou quant au début du viol et que sa réalisation arrive « en même temps » qu'il s'établit, soit bien **trop tard**, le film souligne bien à rebours l'absence de consentement, en la répétant et l'infusant ainsi tout au long de la scène, noyant cette dernière dans ces refus qui se perdent dans le bruits de la

scène alors qu'ils devraient être entendus. La réunion temporelle vient alors en ce que la valeur du non-consentement est considérée (ou plutôt pas considéré) « trop tard », le public actant en même temps que la victime de ce qui se passe mais aussi du viol en train de se commettre alors parfaitement clairement, liant les échos des refus répétés (comme en effet de gradation vers l'instant dramatique) jusqu'à cet instant concret d'acte sexuel subi **malgré tout**.

Dans son livre *Trouble dans le consentement*, Alexia Boucherie consacre un chapitre entier à la question du viol et de sa définition pour les individus. Ainsi « *Recevoir et produire de la violence : interpréter le viol* » pose dès ses premières lignes ce constat : « *Si les limites entre consentement et non-consentement, désir et contrainte (personnelle ou initié par la partenaire), peuvent être floues, le processus de cadrage de ces situations comme « bonnes » ou « mauvaises » expériences par les individus est tout aussi trouble.* »¹⁰ Par cette idée, il est possible de saisir que le concept de « viol » bien que partagé communément par tous n'est pourtant pas clairement identifiable en tant que tel. L'ensemble de ce chapitre sera d'ailleurs agrémenté de nombreux témoignages actant de cette difficulté de donner une définition précise de ce crime. Par ailleurs il est également possible d'y voir le lien étroit qu'entretiennent viol et violence car pour une majorité, le viol est presque automatiquement accompagné de violence(s) physique(s) et/ou verbale(s). Le viol, qui, en lui-même un crime possédant déjà sa violence intrinsèque, est alors comme « complété » en permanence par un besoin d'une autre violence en « surplus » actant alors de l'aspect brutal de ce dernier, comme nous l'avons vu précédemment avec le cas de *Straw Dogs* où l'acte seul et le non-consentement clairement prononcé ne semblent pas toujours suffire à établir de la présence du viol, devant être appuyé par une violence encore plus mise en avant et donc lisible.

10 Alexia Boucherie, *Trouble dans le consentement, Du désir partagé au viol : ouvrir la boîte noire des relations sexuelles*, 2019, chapitre 5 « Recevoir et produire de la violence : interpréter le viol », p.117

De fait le nombre de scènes de viol au cinéma accompagnée d'autres formes de violence (insultes, coups etc) est majoritaire, y compris au sein de notre corpus qui ne se concentre que sur les scènes de viol explicite. La scène de viol est ainsi presque systématiquement accompagnée de violences autres qu'uniquement sexuelles, posant un problème terminologique : le viol ainsi articulé à d'autres formes de violences perd sa spécificité mais aussi son sens particulier, celui d'un rapport sexuel non-consenti par au moins l'une des personnes participant à l'acte. Cette confusion ou plutôt ce glissement de sens où le viol doit, pour être perçu et lisible, se voir ajouté d'autres formes de violences qui lui sont extérieures, est d'autant plus dommageable au cinéma. En effet, pour qu'une représentation de viol soit lisible et donc reconnaissable, elle doit presque systématiquement être augmentée de violences autres qui viennent marquer et accentuer la violence du viol, pourtant déjà très violent en lui-même.



NOE Gaspar — *Irréversible*, 2002

Ainsi dans *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), la victime venant d'être violée pendant de longues minutes voit encore son visage se faire détruire sous les coups de son violeur. Mais ce cas n'est pas le plus dommageable du biais de

constat dans la reconnaissance du viol, en ce que les violences physiques viennent juste après ce dernier, venant renforcer son effet destructeur déjà explicite par ailleurs. Et même si on peut s'interroger quant au fait qu'un viol par sodomie ne serait être en lui-même assez violent pour en plus être doublé par un visage éclaté sur le même sol où vient d'avoir lieu ce viol, cette violence vient à posteriori du viol. Et ce dernier est tout de même reconnu comme tel et dans sa violence propre avant que les coups ne soient ajoutés pour marquer la violence de la scène.

Mais ce n'est pas le cas d'autres scènes comme dans les films *Elle* ou encore *Baise-moi* où les scènes de viols sont accompagnées durant leur déroulé, de coups et blessures infligées aux victimes pendant leur viol. Ici la valeur violente du viol est dépendante de cette autre violence portée aux victimes, le sang coulant d'ailleurs avant le moindre fluide sexuel. Cette double violence présente dans ces scènes vient certes accentuer la brutalité de l'action en cours, mais vient aussi prolonger cette correspondance pour le public du viol archétypale qui doit posséder une autre forme de violence qui pourtant lui est extérieure, pour être perçu comme violent lui-même mais surtout d'être acté comme « réel » viol. Et le viol pour posséder pleinement la mesure de sa violence doit ainsi dans les représentations cinématographiques, et donc dans les correspondances pour le public, se voir associer des éléments de violences non-liés à son acte en lui-même, posant un souci de lecture quant à la réception de la gravité de ce crime représenté à l'écran, en particulier lorsqu'il n'y a pas de violences autres associées.

Ainsi les représentations d'un viol montré pour sa spécificité et sa violence propre, doivent se démarquer des représentations de viols qui elles-mêmes possèdent une forme de confusion impactant la « gravité » de l'acte ainsi montré. Car un viol sans coups et blessures risque de ne pas être perçu et reconnu comme viol par le public car ne possédant pas une forme de violence assez marquée pour être reconnue comme élément problématique vécu par la victime. Cela alors même que l'aspect déterminant d'un viol est avant tout

l'absence de consentement à l'acte sexuel et pas une forme de violence vécue ou associée.

Or sans violence physique autre, le viol étant en premier lieu perçu comme un acte sexuel viol (avant d'être un acte sexuel forcé), les représentations cinématographiques ont tendance à utiliser les deux registres de représentation que sont la violence physique d'une part, et l'acte sexuel de l'autre part. L'acte sexuel est identifié comme non-consenti avant parce qu'il est précédé ou associé à de la violence (et en général une forme très forte). Or si l'une de ces composantes n'est pas (ou pas assez) présente, le public, en vient alors à poser des questions ou des affirmations telles que :

*Mais vraiment il/elle n'était pas d'accord ?
Dans son expression on peut clairement identifier du plaisir, donc
quelque part c'est que il/elle aime bien, donc qu'il/elle était un peu d'accord..
bien*

*Dans le fond, il/elle a juste feint de ne pas être d'accord et il/elle le
voulait quand même (sans le dire)*

Cela marquant des soucis évident de définition et donc d'identification du viol, comme le cas de Straw Dogs a pu en faire les frais, alors même qu'une violence physique est présente.

Ainsi une clarification semble nécessaire dès lors que la question des représentations de viol est abordée, notamment pour cerner, dans un premier temps au moins pour cette étude, de quoi il est exactement question.

Pourquoi alors parler des figures masculines ?

Jusqu'ici nous avons parlé de quelques films dont *Straw Dogs* de Sam Peckinpah (1971), *Elle* de Paul Verhoeven (2016), *The Accused* de Jonathan Kaplan (1988), *Irréversible* de Gaspar Noé (2002), *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi (2000). Ces films se regroupent au sein d'un corpus dégagé pour cette présente étude, possédant le point commun de détenir au sein de leur diégèse au moins une scène de viol explicite montrée à l'écran. Et tous ces 5 films proposent une représentation de violeur masculin.

Ils sont à la base de ce travail concernant les représentations de pareilles scènes, s'attachant précisément aux figures masculines présentes dans celles-ci. Afin de mener cette étude, un resserrement d'œuvres cinématographiques sera nécessaire car nombre de violents sont présents au cinéma. Comme il ne serait pas possible d'étudier tous les violents cinématographiques en si peu de pages (de par leur quantité mais aussi l'étude à mener sur chacun) et pour la pertinence de la réflexion à développer par la suite, des critères ont du être appliqués pour restreindre ce nombre sinon bien trop conséquent.

Ainsi le premier (et déterminant) critère est le suivant : la ou les scène/s de viol/s sont explicites soient montrant directement le moment du crime à l'écran. Cette monstration nécessitant non seulement une approche visuelle réfléchie dans la mise en scène mais permet aussi d'explicitement les rôles et compositions des figures masculines présentes dans ces scènes, donnant ainsi un support cinématographique directe à ces figures en prises avec un contexte particulier et au sein duquel elle doivent se placer.

De plus le corpus s'articulera principalement autour des critères tels que :

- films issus de la culture occidentale (en particulier l'Europe et les États-Unis)
- films datant des années 1970 à nos jours
- au moins deux films par décennies
- films dont le sujet principal (ou à fortiori l'un de ses sujets centraux)

est le viol

- films où le viol et ses conséquences impactent la narration et son déroulé, et/ou où le viol a une part entière et importante dans la narration
- films dont une approche précise de l'acte « viol » est proposée, via une réflexion sur la mise en scène et dont un point de vue se démarque au sein de cette scène
- films où les victime(s) et les agresseur.e.s est/sont identifiée(s) et sont intégrée(s) à la narration en tant que personnages principaux ou secondaire (mais dans ce cas sont identifiables), présentes, visibles et audibles à l'écran

Concernant les deux premiers critères, voici quelques précisions importantes à soulever afin d'ancrer davantage la démarche de ce travail.

Le fait de placer le curseur culturel dans les cultures occidentales réside dans le fait que c'est au sein de celles-ci que s'ancrent les représentations dites « dominantes » qui seront ensuite remise en perspectives par les mouvements féministes. C'est également dans ce contexte culturel principalement défini comme issu d'un modèle patriarcal que s'est ancré et installé un paysage culturel possédant en son sein des enjeux de représentations et de répartitions de rôles de genres précis. Ce contexte culturel enfin sera donc questionné par des approches et réflexions queer et féministes, portant au sein de leurs enjeux des analyses autour (entre autre) de la question spécifique des violences, notamment sexuelles, infligées aux femmes et aux minorités (par exemple de genre).

Placer cette étude des représentations des figures masculines dans les scènes de viol au cinéma au sein de ce contexte culturel propose de poursuivre ces réflexions mais aussi de saisir ce qui a pu se jouer au sein de ce paysage culturel et des représentations alors en présence et de fait secoués par ces réflexions alors en plein développement et dont les réflexions se prolongent aujourd'hui dans le paysage culturel et cinématographique.

Quant aux bornes temporelles, elles prennent place au sein des années 1970 car c'est durant cette période que les mouvements féministes connaissent un essor dans leurs questionnements de cette culture dominante. Et particulièrement pour

le sujet qui nous intéresse, c'est durant cette période que Laura Mulvey conceptualise et propose la notion de *Male-gaze* comme outil d'analyse de la création et réception cinématographique. Cette notion propose en effet de questionner le rapport de monstration des femmes dans les œuvres cinématographiques, ainsi que le regard particulier qu'un réalisateur va possiblement adopter dans ses représentations et ses moyens de représentations et/ou de mises en scènes des narrations et personnages montrées à l'écran. Ce *Male-gaze* vient ainsi infuser dans l'ensemble des représentations de différents éléments culturels montrés au public dont les relations hommes-femmes, proposant ainsi des codifications des relationnels inter-genres entre autre de séductions, de sexualités et donc, par extension de violences et d'agressions sexuelles¹¹. Prendre comme point d'origine chronologique le moment d'apparition de cette notion permet de voir le contexte dans lequel celui-ci prenait origine, son arrivée, son impact mais aussi ses conséquences au sein de ce paysage culturel via l'étude de son évolution dans le temps. Cela permet enfin d'englober plus largement d'autres théories queer et féministes de la même période et portées sur les représentations de genres au sein de la culture et en particulier du cinéma, afin là aussi, d'en voir leurs origines, impacts et conséquences sur ce dernier.

Si déjà un grand nombre d'ouvrages et de réflexions traite du viol au cinéma, de sa mise en scène, de la place des victimes au sein de ces scènes, ou encore de la place accordée au public qui y sera confronté, il reste une partie, ou plutôt une figure au sein de ces scènes, moins traitée que les autres, ou plutôt abordée mais en négatif lorsque l'on parle de ces scènes : celle des personnages masculins au sein des scènes de viols. Car si la figure de masculine du violeur est effectivement très présente et donc évoquée dans les études de ces scènes, le cinéma ne propose pas que cet archétype au sein des films représentant des

11 Au sujet des relations inter-genres dans le cinéma américain en particulier, Linda Williams dans son ouvrage *Screening sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, 2008, propose entre autre une réflexion sur les rapports de force entre les genres qui ont pu s'observer dans ce médium, à partir des années 1950, et l'incidence de tout cela sur les scènes de sexes au cinéma, inspirant cette présente étude

viols. Et si les agresseurs peuvent et sont souvent des figures masculines, elles ne sauraient représenter l'intégralité des figures masculines réellement présentes au sein de ces scènes. Car si l'archétype le plus commun pour dépeindre ces scènes repose sur cette répartition : l'homme violeur et la femme violée, il semble qu'un médium artistique, ici le cinéma, permet de mieux questionner les représentations au sein des viols, présentent dans la culture mais dans l'esprit du public, en proposant justement des représentations variées des masculinités liées au viol.

En effet, si le viol est semble souvent dans le cinéma fait par un homme, ce dernier ne saurait être limité à cet unique rôle de violeur dans ces scènes, à cette seule figures de représentation. Il s'agit dans ce mémoire de dépasser cet archétype du violeur masculin par excellence, effectivement très genré. Mais pas seulement, puisque cet archétype, quasiment omniprésent, empêche aussi de penser l'homme autrement qu'en violeur, invisibilisant toutes les autres figures masculines possibles liées à ces scènes. Ainsi via l'étude cinématographique de toutes ces figures masculines présentes autour du viol, il s'agira penser autour de ces représentations liées à ce crime et d'élargir les réflexions sur celles-ci, ouvrant à d'autres représentations masculines dans ces scènes. Car le rôle de violeurs pensé comme seul rôle attribuable aux hommes limite énormément les représentations et la diversité des masculinités cinématographiques proposées ainsi que leurs portées.

Enfin, outre le fait que les figures masculines représentent logiquement au moins 50 % des figures présentes dans les scènes de viols dites « classiques » (soit d'un homme envers une femme) et que de ce seul fait, cette figure mérite d'être analysée dans ces représentations cinématographiques. Et il apparaît rapidement qu'en plus de cela, que de nombreux films ne se contentent pas seulement de dépeindre des violeurs mais aussi de nombreuses variations de figures masculines orbitant de façon plus ou moins étroites avec les scènes de viols. Cela va du témoin à celle de victimes, augmentant de fait non seulement les figures masculines autour de la question du viol, mais les complexifiant nécessairement en posant régulièrement et sous plusieurs angles possibles le

sujet suivant : les hommes et les masculinités présentes et représentées dans les scènes de viol au cinéma.

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie – *Baise-moi*, 2000



Il semble que dans les scènes de viol, les figures masculines reçoivent un traitement particulier de la part du cinéma, mais lequel ? Et surtout comment un médium artistique a-t-il envisagé ce traitement différencié entre les genres partageant pourtant une même mise en scène ? Comment et pourquoi ces représentations ont ainsi divergées et surtout quelles conséquences pour le cinéma ? Et pour ces figures ?

Car si la figure masculine est souvent associée au violeur, il est évident que le cinéma possède dans ses représentations des figures bien plus diverses : du violé au témoin masculin. Or il semble que ces masculinités soient bien moins mises en avant dans les études des représentations, quand elles n'en sont pas tout simplement absentes... Ce qui est dommageable dans un contexte de questionnement des représentations des genres. Aussi il convient de s'interroger les interactions possibles entre la virilité, intimement liée au *Male-Gaze*, et ces figures et d'analyser les codes de représentations qui leurs sont associés. Cela afin de saisir les impacts de ces liens sur les figures masculines de cinéma.

De plus, les scènes de viols sont des scènes exacerbant les rapports inter-genres, actant d'une violence toute particulière qui, en elle-même pose de nombreux questionnements de représentations pour le cinéma. Comment représenter une violence sexuelle sans tomber dans le voyeurisme, mais surtout comment échappé à ce voyeurisme si le *Male-Gaze* est engagé ? Une scène de viol contenant au moins une figure masculine (la grande majorité de ces scènes) peut-elle seulement échapper à ce voyeurisme objectivant l'autre via l'envie sexuelle non-réciproque ? Le contexte « extrême » de représentation contenu dans la donnée « viol » au cinéma peut alors être un filtre assez précis pour affiner les questionnements des représentations de genres au cinéma, les masculinités y étant particulièrement présentes, une telle étude semble nécessaire. S'il n'y a pas de scène de viol sans composantes sexuelles, existe-t-il par ailleurs des scènes de viols non sexistes ? Comment proposer un viol homosexuel qui ne soit pas nécessairement une relecture punitive d'une telle sexualité ? Enfin de quelles façons la mise en scène peut-elle dissocier deux figures masculines dans une scène où les répartitions de genre les rassemble à première vue ?

Et il s'observe par ailleurs que lorsque le cinéma met en scène des viols, les figures masculines proposent bel et bien différentes versions de la/des masculinité/s. Alors pourquoi si peu de variété perçue et valorisé dans le paysage culturel et cinématographique ? Car non seulement les masculinités représentées sont diverses, mais les rôles des figures masculines le sont tout autant. La présence de victimes masculines n'est pas rare, tout comme les témoins, ainsi les rôles et répartitions des figures masculines au cinéma sont effectivement diverses. Mais comment alors ne sont-elles pas plus cernées dans leurs diversités par les spectateur.trice.s ? Comment aujourd'hui cette archétype de violeur très violent semble bien plus présent que n'importe laquelle des autres figures masculines engagées dans la scène de viol ? Et qu'est-ce que cela peut induire dans nos paysages cinématographiques et culturels ?

De même, l'autre figure complexe et encore trop peu mise en avant est celle du témoin masculin qui gravite autour de la scène de viol. Cette figure regardante qui peut incarner un/des point/s d'accroche essentiel/s dans ces scènes mais aussi venir questionner ce rapport scopique au crime sexuel, celui-là même que Laura Mulvey met en évidence et en critique dès les années 1970. Aujourd'hui, qu'en est-il de cette figure de témoin ? Et de ces figures de témoins ? Et si ces figures sont des points pivot possibles pour envisager une opposition au *Male-Gaze* dont l'impact sur les scènes de viols est considérable ? D'autant que le témoin en lui-même pose déjà cette problématique de voyeurisme hors des scènes de viols, de quelles manières la présence de cette figure peut-elle impacter la scène de viol, pouvant aussi bien la rendre comme complaisante ou au contraire encore plus atroce ? Et comment deux figures de témoins peuvent-elles cohabiter dans une même scène de viol ? Et quels enjeux de réception cela soulève-t-il pour les spectateur.trice.s ? D'autant plus si ce témoin est **un** témoin, quelles sont les conséquences de sa masculinité sur la scène, sur la mise en scène et sur sa perception ?

Standardisées par le *Male-Gaze*, les figures masculines se retrouvent agglomérées en une seule masculinité viriles qu'elles semblent en plus devoir partager avec le public dans une inter-intégration complaisante, notamment dans la scène de viol. Or le *Male-Gaze* requiert justement point de vue masculin particulier et toutes les figures masculines des scènes de viols sont à même de venir directement questionner ce rapport scopique engagé dans le *Male-Gaze*. Les figures masculines sont alors non seulement des représentations de la masculinités dont le pluriel semble devoir aujourd'hui être réaffirmé, mais elles sont aussi des visions masculines encore très tronquées par les applications du *Male-Gaze* encore présent, mais dont une revalorisation semble aujourd'hui nécessaire pour prolonger les questions de représentations binaires, genrées et sexualisantes présentes dans les scènes de viols. Car que faire de la connivence masculine vis à vis du viol, alors érotisé, au cinéma décelable encore aujourd'hui ?

Au croisement de plusieurs enjeux représentation mais aussi de réception des œuvres cinématographique, les figures masculines semblent un angle d'analyse encore peu développé, malgré le médium « fait par des hommes pour les hommes » où elles se trouvent. Une valorisation des figures féminines ayant été amorcée, une proposition similaire avec les figures masculines semble aussi nécessaire en ce que ces figures sont aussi devenus des moyens de représentations objectivés, s'étant vue réduire leurs masculinités au virilisme singulier et leurs regards au *Male-Gaze*.

Car si le *Male-Gaze* a été identifié, critiqué et écarté, pourquoi alors toujours cette réticence aux figures masculines, en particulier dans les scènes de genre ? Car si l'homme virilisé est effectivement une norme dominante déjà largement assez affirmée et présente par ailleurs pour avoir besoin de présence culturelle, qu'en est-il **des autres masculinités** proposées dans le cinéma ?

Car si la distinction de genre existent dans les représentations et donc dans les analyses de celles-ci, ce moyen de distinction ne saurait être un moyen réducteur limitant l'analyse ou les objets sur laquelle cette dernière porte. Et lorsque la séparation féminin-masculin s'opère dans le cinéma et dans les analyses de ce médium, elles ne sauraient écartier l'un ou l'autre des genres départagés.

Apporter une réflexion queer et cinématographique sur ces répartitions de genres permet aussi d'envisager cette distinction comme constructive et non comme moyen d'ostraciser « l'autre genre ». En considérant la masculinité comme un spectre, cette distinction devient un moyen d'analyses des masculinités mais aussi de leurs applications dans une scènes visant justement à les exacerber. Les figures masculines semble importantes en ce qu'elles portent autant de regards possiblement alternatif au *Male-Gaze* dont il convient de limiter l'impact mais aussi la présence, y compris dans la déduction par défaut de sa présence opérante dès lors qu'une masculinité est en jeu et visible à l'écran.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Car qu'est-ce qu'un regard masculin ? Mais surtout qu'est-ce qu'un regard masculin sur le viol ? Ou plutôt, quelles sont ces présences masculines dans les scènes de viols et donc tous ces regards associés dans une telle scène ? Et qu'est-ce que cela nous dit du viol ? Et qu'est-ce que cela nous dit des masculinités ?

Le cinéma actuel n'est pas que Male-Gaze et les figures masculines ne sont pas seulement les relais directs d'un tel regard. Visibiliser ces masculinités, les présences et leur regard au sein de tout le cinéma semble encore à entamer alors quoi de mieux qu'un contexte exacerbant les rapports ter-genres pour proposer une mise en lumière de ces masculinités ? Si le masculin des scènes de viols au cinéma n'est pas que le violeur, qui est-il/qui sont-ils ? Comment cette violence sexuelle inter-genre nous oblige aussi à questionner les représentation de genre du masculin lui-même ?

Les questionnements sont encore si nombreux vis à vis de ces masculinités alors multiples :

Comment les hommes voit le viol au cinéma ? Comment les figures masculines vivent les viols dans ces scènes ?

Comment les hommes regard le viol au cinéma ? Comment les figures masculines regardent les viols dans ces scènes

Comment le cinéma engage les masculinités dans une scène de viol, et les figures masculines autant de présences singulières et de regards subjectifs sur ces viols ?

Enfin comment une transformation du regard masculin peut-elle se produire dans ces scènes de viols grâce aux figures multiples qui s'y trouvent ?

Comment les figures masculines dans les scènes de viols, par leur multiplicité de présences et de regards nous éclairent-elles sur leurs places et implications dans les viols de cinéma ? Et comment elles en génèrent du sens ?

Comment les figures masculines, par leurs regards, nous informent-elles sur le traitement du viol représenté au cinéma ?

Et comment les figures masculines au sein d'une scène cinématographique de viol engagent par leurs présences un regard et une réflexion sur les masculinités et leurs représentations ?

Dans un premier temps nous procéderons à une forme de recensement de toutes ces masculinités possibles dans les scènes de viols au cinéma avec une approche typologique afin de cerner les figures et leur diversité. Enfin nous les catégoriserons en premier lieu suivant leur rôle intera-diégétique vis à vis du viol, mettant ainsi à égalité de traitement le violeur mais aussi le violé ainsi que les témoins masculins que portent ces scènes.

Cela afin de permettre, dans un second temps, de saisir les articulations possibles entre ces figures et le dispositif « viol » au cinéma. Ainsi nous pourrons cerner en quoi le positionnement narratif des figures masculines est essentiel dans leur construction. Mais surtout ce positionnement mise en évidence nous permettra de dégager l'enjeu précis du regard de ces figures masculines sur et dans le viol.

Cet enjeu du regard lié à masculinité cerné, nous pourrons enfin analyser les incidences de ces regards masculins sur les représentations du viol, mais aussi quant aux figures elles-mêmes, en particulier celle du violé masculin. Cette figure analysée comme le croisement possible de regard et de subjectivité partageable au public, en ce qu'avec lui, elle subi le viol à l'écran, sera finalement l'angle possible pour proposer un outil d'analyse quant au regard sur le viol. Ce dernier incluant tous les genres permettra de déceler une altérité partageable par la subjectivités du regards, notamment masculins, alors à valoriser dans les représentations de viols. Cette altérité proposée pourrait alors affiner les questionnements autour du viol au cinéma dans ses représentations en prise avec les genres.



BLIER Bertrand – *Tenue de soirée* , 1986

I. Typologie des figures masculines portées à l'écran au sein des scènes de viols

*« Je plaisante jamais avec ces choses là, je vais t'enculer, je vais
t'enculer et tu jouiras, ton fion il en pourra plus d'extase.
Et ça sera pas la peine d'appeler au secours,
en liberté y a pas de gardien, personne vient.
T'es tout seul avec ta honte... »
Tenue de soirée*

Au début de la scène une femme s'isole du reste d'un groupe d'amis pour aller changer de tenue. Au début de la scène de dos, elle enlève une première couche de vêtements, la caméra insistant en quatre plans précis et distincts sur ce déshabillage : un premier plan découpant sa chute de rein en plan serré où la vois défaire sa ceinture, un second plan, serré lui aussi, sur le haut de son corps pour laisser ensuite apparaître sa poitrine très soulignée dans un corset et par un mouvement du personnage faisant bouger sa poitrine alors qu'elle continue d'ôter son vêtement. S'ensuit un troisième plan, toujours serré, montrant ses pieds en chaussures de cuir noir à talons hauts, sur lesquelles le vêtements vient tomber, et un dernier plan, toujours très serré, sur le haut des jambes du personnage alors que cette dernière vient détacher l'attache qui tient ses bas.

*Ce plan se prolonge, la caméra entamant un travelling latéral pour contourner le personnage afin de laisser voir une autre partie de la pièce où elle se trouve et actant alors la présence dans le second plan, par ce décalage puis par un basculement de focale, d'un autre personnage : un homme, dont on peut alors deviner qu'il la regarde depuis le début de la scène. Ce constat venant de deux éléments : le dialogue qui s'en suit entre les deux personnages, acte la décision volontaire de l'homme de se trouver là à ce moment-là et de la surprendre. Mais surtout le fait que la série de quatre plans découpant le corps de la femme narre un regard et le rend présent en le signifiant dans ce découpage précis de plans et du corps féminin dont on ne prélève que les parties sexualisées (chute de reins/fesses, poitrines, pieds avec talons hauts et enfin haut des cuisses). Ce découpage particulier porte aujourd'hui un nom : le **Male-Gaze** et il correspond à une représentation particulière des genres et de leurs rapports entre eux au sein de la fiction, proposant pour cela des codes et des visions particulières de ces mêmes figures genrées.*

Cette scène se prolonge d'ailleurs sur une tentative de viol, interrompue par deux autres personnage (des hommes), raison pour laquelle elle se trouve dans cette présente étude. Il s'agit d'une scène du film Watchmen de Z. Snyder (2009) présentant la raison de la tension latente qui existe entre le personnage féminin et le personnage masculin dont les relations houleuses infusent dans la toute la narration du film.

Et si cette scène de tentative de viol possède déjà en elle-même une importance diégétique, elle possède également une importance cinématographique. En effet, de par sa réalisation et sa mise en scène, cette scène propose une énième représentation du viol (et de la culture associée) par le prisme particulier, et pourtant déjà daté à cette période, qu'est le Male-Gaze. Nous avons parlé du découpage du corps féminin, mais nous pourrions aussi parler du champ/contrechamp qui suit ces premiers plans, plaçant l'homme en domination de la femme aussi bien dans le champ que dans le contrechamp. Ou encore des plans serrés sur le haut du corps et le visage de la femme dont les mouvements sont identiques entre les plans où elle se fait frapper et les moments où elle va se faire violer, actant d'un parallèle direct dans les deux actions à son encontre alors posées comme semblables. Le corps de la femme violenté mais séduisant, le corps de l'homme puissant mais vicieux sont les deux représentations genrées qui se dégagent de cette scène. La violence sexuelle est ici montrée dans sa forme la plus classique, reprenant la narration « type » du viol, la répartition « type » des rôles et figures genrées au sein de cette scène.

Or le Male-Gaze proposé ici n'est pas si évident dans son utilisation des archétypes. Ainsi le corps de la femme est objectifié de façon évidente tout en exprimant par la voix de ce même personnage un refus de sexe clair et précis. Ce corps féminin aurait une action de défense en frappant au visage le personnage masculin, réaction

« virile » qui sera reprise ensuite par le deuxième personnage masculin de la scène venant interrompre le viol. Il est possible de lire un personnage féminin « fort » par ces deux éléments (refus de consentement marqué et geste de défense) et objecter que le Male-Gaze s'équilibre ainsi, donnant de l'importance par son action au personnage féminin du coup actif, ou encore en posant son personnage masculin comme foncièrement détestable et violent. Mais ces éléments sont eux-mêmes contrebalancés par d'autres représentations au sein de la scène : la « faiblesse » physique du personnage féminin est soulignée, en ce que son geste de défense s'avère inutile alors que le même geste (frapper au visage) perpétré par un homme cette fois montrera son efficacité ; le nombre de plans serrés sur le haut du corps de la femme conservant une image de corps séduisant (lien à la proie tremblante si évident qu'une fois mentionné il semble presque parler de lui-même) ; tenus femme et action en elle-même de l'homme qui vient violer la femme en raison de sa beauté, caractère séduisant volontairement souligné et partagé par la caméra.

Ainsi il semble que le Male-Gaze soit plus une maladresse de mise en scène qu'autre chose, des éléments reproduisant les archétypes patriarcaux genrés et infériorisant la femme étant contrebalancé par d'autres éléments de représentations d'une femme qui s'affirme malgré tout. Une confusion s'en ressort de la scène et il faudrait alors faire une sorte de comparaison proportionnelle entre les codes issus du Male-Gaze et ceux qui les remettent en perspective pour analyser cette scène. Cette méthode semble en réalité inadaptée pour donner une cohérence symbolique à la scène, mais surtout pour en dégager ce qui est le centre probable de l'intégralité de la scène : un Male-Gaze présent, ironique, qui encombre beaucoup mais qu'on semble porter malgré tout.

Et cela tient dans le plan final de la scène, sans doute le plus significatif : pendant que l'agresseur se fait frapper par un autre homme en représailles de son action, un plan serré à nouveau est

proposé mais exposant le visage amoché de la femme. Et ce visage nous regarde. Cette fois-ci pas de poitrine en vue, juste ce regard féminin frontal qui fait face au public mais aussi à la caméra, cet autre qui la regardait et la découpait auparavant.

Ce plan peut à lui seul donner une portée symbolique à l'ensemble de la scène qui vient d'être montrée et qui, selon l'interprétation que l'on veut en tirer, acte d'une condamnation de ce regard masculin sur elle mais qu'elle seule porte ou au contraire, en ce qu'on montre les dégâts sur son corps, acter d'une féminisation de ce regard qui vient souligner l'horreur de la violence masculine.

Pourtant ce seul plan ne suffit pas à ôter le Male-Gaze qui plane sur la scène : le regard féminin nous fait bel et bien face, prenant à parti le public et la caméra qui, de fait, ne partage pas son point de vue. En cela ce regard féminin s'oppose à cet autre regard qui, deux minutes avant, prélevait sur son corps des parties précises pour en donner une vision très sexualisée. Ce regard objectifiant est dans ce plan final comme pris à parti par le personnage féminin. Mais alors ce Male-Gaze semble par ce regard féminin porté sur lui, être assumé par la caméra, et donc par le public. Ce dernier doit alors assumer qu'effectivement était porté sur ce personnage une vision sexualisante alors interrompue.

Cette échange de regard et cette polarisation des répartitions du regardant-regardé semble être le cœur du réel Male-Gaze de cette scène, soit la conservation de la femme regardée et d'un regard « Male » assumé par le regardant. Le fait est que dans cette mise en scène la caméra, et dans son geste le public, est cet autre regardant...

1. Le violeur, figure “par excellence” des masculinités dans les scènes de viol(s)

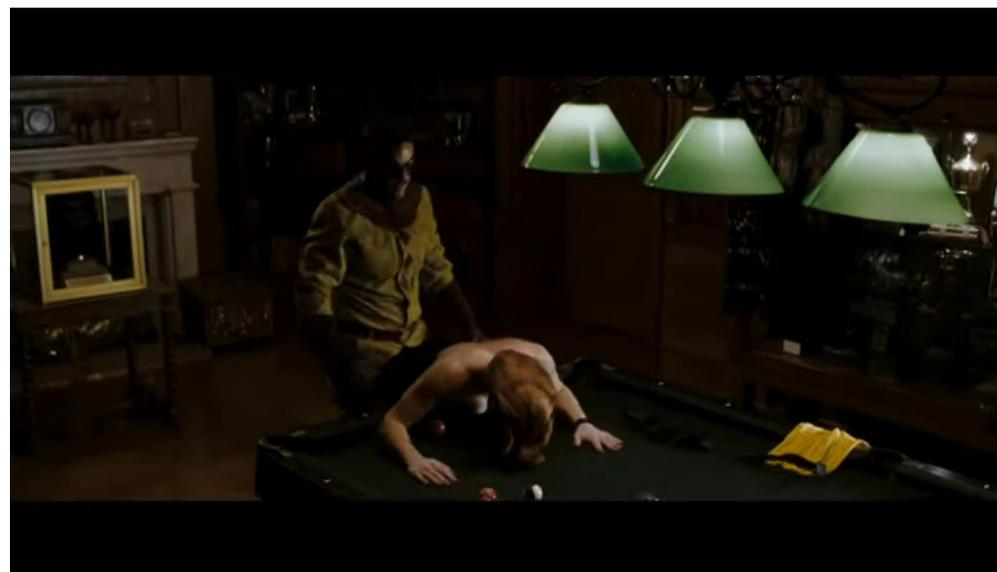
Comme nous venons de le voir, une scène de viol (ou ici de tentative de viol) propose une représentation spécifique des genres mais surtout de leurs rapports dans la narration et pour la scène de viol précisément, cristallisé autour d'un conflit fort : le viol. Et il s'agira dans ces scènes de proposer des visions propres de ces mêmes figures genrées via des codes cinématographiques significatifs. Et en premier lieu, dans ces scènes de viol(s) à l'écran, il s'agit de représenter un **violeur**.

Figures masculines dans les scènes de viol(s) = violeurs (Vraiment ?)

Avec plus de 50% (soit 27 figures masculines présentes sur 47 figures représentées sur 20 films du corpus¹), la principale figure genrée au masculin au sein des scènes de viol est celle de l'agresseur soit celui qui viole. Nombre conséquent tant en proportion totale qu'en nombre de récurrences à l'écran : au moins un violeur par film (rapport nombre de figures du violeur/nombre de film total) serait présent si une scène de viol venait à être montrée au public. Et si l'on prend ces chiffres seuls, une sur-représentation des figures masculines comme violeur se dessine alors de façon évidente, venant conforter la pensée genrée accolée à ces scènes : l'homme (est le) violeur, allant d'ailleurs très souvent avec la femme (comme) victime.

¹ Cf Partie II, 1 « Inventaire des composantes présentes dans la mise en scène du viol » pour plus de précisions statistiques

Il est à noter que suivant ce schéma archétypal, la femme est donc représentée en victime en tout premier lieu, actant totalement une représentation genrée et plutôt patriarcale du crime, la vulnérabilité de la femme étant exacerbée face à un homme dont la force est plus que mise en avant. Le crime peut alors être montré via une certaine complaisance, que l'on peut aisément rapprocher d'un *Male-Gaze*, l'homme devenant évidemment coupable mais aussi tout puissant. Cela comme nous l'avons vu plus tôt avec *Watchmen* où la figure masculine sera avant tout ancrée dans les représentations virilistes classiques sur lesquels nous reviendrons juste après.



SNYDER Zack – *Watchmen* [*Watchmen : Les Gardiens* (fr.)], 2009

Pourtant, ce recensement des figures et cette lecture classifiant les figures masculines sous-tendent des représentations d'une mise en scène des viols très archétypale en plus d'être très genrée. Et bien qu'elle repose sur une réalité statistique (effectivement plus de 50 % des figures masculines impliquées dans les scènes de viol(s) assument le rôle de violeur) il semble surtout qu'elle s'inscrit dans une sorte de consensus au sein du public (et de la culture qu'il

partage) actant d'une sorte de cliché de représentation cinématographique du viol. Ainsi bien souvent les études sur la culture du viol et qui abordent les questions de représentations cinématographiques du viol vont, par exemple, principalement porter leur attentions sur les figures masculines de violeurs. Ainsi dans *Culture du viol à la française*, Valérie Rey-Robert ne consacre qu'une seule sous-chapitre de trois pages² sur la question du viol masculin, soit subit par un homme, qu'il soit infligé par une femme ou un autre homme. Du reste, l'ouvrage développe le schéma habituel homme-violeur/femme-victime très largement. Ou encore dans le livre *En finir avec la culture du viol* de Noémie Renard, où aucune mention du viol masculin n'est présente dans le sommaire et où la question des violences sexuelles également infligées aux hommes n'est que très rarement abordée. Et si ces ouvrages traitent en premier lieu de la problématique autour de la visibilisation du cas des femmes comme premières victimes des agressions et violences sexuelles (élément factuel qui n'est plus à prouver statistiques et études à l'appui³) il semble toutefois incomplet de mettre en lumière leur seul et unique cas, invisibilisant de fait les autres victimes et rapports problématiques de violences sexuelles inter-genres (exemple : viols entre hommes, femmes violeuses ou abusives, la question des personnes trans etc.).

Enfin si ces études sont extrêmement importantes pour permettre de poser des problématiques servant à faire avancer la cause des Femmes, des femmes victimes de ces violences ou encore de problématiques féministes en général, il semble qu'une étude cinématographique des figures masculines et de leur représentations dans les films mettant en scènes violences sexuelles et/ou viols

2 *Une culture du viol à la française, du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »* – REY-ROBERT Valérie, nouvelle édition 2021, partie 3, sous-partie 2 « La victime était « presque » parfaite », sous-élément « Le viol d'homme, un crime impossible » occupant de la page 165 à 168 dans l'ensemble de son ouvrage de plus de 280 pages.

3 Intérieur.gouv.fr « *Les viols et tentatives de viols* », rapport d'enquête « *Cadre de vie et sécurité* » 2019, p.185 ; ainsi que Insee.fr « viols et agressions sexuelles hors cadre familial », 2021 ; Vie-Publique.fr « *Insécurité et délinquance en 2020 : bilan statistique* », « #3 Violences sexuelles », 2021, p.99

n'est pas encore été menée. Et cela alors même que la figure de l'homme violeur est présente partout dans les ouvrages abordant les représentations du viol et la culture associée. Ainsi un constat peut apparaître : bien que dans des proportions différentes, les hommes aussi subissent des violences sexuelles et/ou des viols, ou sont témoins de ces derniers au même titre que les femmes, alors pourquoi les ignorer dans de pareilles études ? Car si la culture du viol perpétue des représentations biaisées et erronées des femmes et de leur consentement, il en va de même pour les hommes, dont les idées-reçues issues de la culture du viol les plus extrêmes qualifient de « chanceux⁴ » les hommes violés. Comment se limiter au seul pendant alors « adverse⁵ » de la femme qu'est l'homme en le cantonnant au rôle de seul violeur comme élément de représentations masculines quasiment unique dans les viols au cinéma ? Et surtout, quand bien même ces études abordent la question de la représentation de l'homme violeur notamment au cinéma, pourquoi ce dernier n'est pas analysé en profondeur mais principalement exposé comme un étendard de la virilité volontairement posé ainsi par le patriarcat et la culture du viol, alors même qu'il y a une grande diversité de représentations présentes dans ce seul cas de figures masculines ?

Car si l'on prend à présent la proportion complémentaire, il apparaît que toujours sur les 20 films du corpus se trouvent malgré tout 16 victimes de viols masculins soit plus de 25 % (16 figures masculines présentes sur 47 figures représentées au total). Ainsi il semble qu'une partie de l'idée aujourd'hui commune de la représentation que fait le cinéma des figures masculines au sein des scènes de viol(s) soit en réalité faussée et que le cinéma, dans ses moyens de représentation, a très tôt proposé des versions diverses et diversifiées de ces figures masculines liées au viol. Ainsi, si la figure masculine du violeur est effectivement très présente dans ces scènes, et donc logiquement souvent étudiée (ou au moins citée), ou encore que le regard masculin porté sur de

4 Wikipédia – « *Viols des hommes* » ; « *Croyances sur les hommes victimes de viols* », dernière mise à jour 2022 ; ainsi que l'article de Salek Christine « *19-Years-Old Toronto Man Sexuality Assaulted By 4 Woman, Police Say* » lbtimes.com, 2013

5 Terme repris de l'ouvrage et de la réflexion de Valérie Rey-Robert

pareilles scènes soit questionné, le cinéma, lui, ne propose pas que cet archétype au sein des films traitant de viol(s). Et si les agresseurs peuvent et sont souvent des figures masculines, elles ne sauraient représenter l'intégralité des figures masculines réellement présentes au sein de ces scènes.

Ainsi, outre le fait que les figures masculines représentent logiquement au moins 50 % des figures présentes dans les scènes de viols dites « classiques » (soit d'un homme envers une femme) et que de ce seul fait, cette figure mérite d'être analysée dans ces représentations cinématographiques, il apparaît rapidement qu'en plus de cela de nombreux films ne se contentent pas seulement de dépeindre des violeurs mais aussi de nombreuses variations de figures masculines orbitant de façon plus ou moins étroites avec les scènes de viols, allant du témoin à celle de victimes. Mieux, en plus de proposer une réelle augmentant des figures masculines liées au viol présentes dans la culture, le cinéma va également complexifier ces figures en proposant nombre de variations autour de chacun de ces rôles et figures masculines au sein des scènes de viol. Pas plus qu'il n'y a un rôle unique porté par l'homme au sein de ces scènes (celui du violeur) il n'y qu'un seul archétype, qu'une seule figure de violeur portée à l'écran. Variations de rôles mais aussi diversité des figures, voici deux éléments portés intrinsèquement au cinéma qui se confronte à la question de représentation du viol.

En effet, si le viol est souvent fait par un homme, ce dernier ne saurait être limité à cet unique rôle de violeur dans ces scènes, mais surtout à ce seul archétype de représentation. Et encore, de quel archétype cinématographique parle-t-on ? Car de toutes les 24 figures de violeurs du corpus seules 7 correspondent (presque) effectivement dans les représentations à l'homme très virile (ou virilisé) usant de la force et dont le comportement n'est pas remis en question dans ses aspects problématiques et violents. Et également seulement 7 figures masculines prennent place dans une narration emprunte de *Male-Gaze* qui ne repense pas cette virilité ou ne la contrebalance pas. Certes, le corpus ne recense pas l'intégralité des scènes de viols explicites au cinéma et l'étude ne pourrait être exhaustive car le nombre de scène de ce type présentes au cinéma

est très conséquent. Cependant au vue de la proportion statistique de la présence de cette figure masculine au sein de notre corpus, sur l'ensemble des figures masculines présentes au sein de celui-ci, force est de constater que celle-ci représente environs un huitième, donc une réelle minorité au sein des figures masculines proposées par le cinéma dans les scènes de viol(s). Ainsi il est intéressant de notifier que bien qu'elle soit minoritaire proportionnelle dans un corpus occidental post-1970, elle semble avoir largement marqué l'esprit du public, apparaissant comme la figure masculine la plus emblématique dans ces scènes. Ainsi quel procédé de mise en scène peut-il bien être à l'œuvre pour permettre qu'une figure moins présente soit comme inversement proportionnellement présente dans l'esprit du public ?

De la brutalité et du monstrueux masculin

Il semble alors important dans un premier temps de s'attacher à développer autour de cette diversité des figures de violeurs et de proposer un questionnement qui désaxe l'angle habituellement proposé : passer pour ainsi dire « l'autre côté du viol », soit du côté et de celui qui commet le crime mais aussi de dépasser ces attributions de rôles et à cette réductions des figures de violeurs à une seule synthèse type de « violeur ». Type qui correspond à une vision très genrée et essentialisante de l'homme violent sexuellement mais qui surtout ne semble pas coller à l'ensemble des représentations et des figures possibles et accessibles aux hommes au sein de ces scènes complexes. Car si les hommes sont bien présents dans ces scènes, et largement en tant que violeurs, il n'en reste pas moins que de nombreuses variations autour de ce rôles sont déjà présentes en tant que telles, ne serait-ce qu'en limitant l'étude à la seule figure du violeur.

Si, comme évoqué plus haut, le ratio du nombre de figures cinématographiques du violeur suivant l'archétype de l'homme violent, puissant et affirmant fort sa masculinité via un surjeu de virilité n'est pas si élevé, cet archétype semble

rester comme celui le plus marquant dans l'imaginaire du public. Et pour cause, cet archétype étant très charismatique il marque autant les esprits qu'il permet en réalité une chose importante au sein du film : être une figure archétypale donc nécessairement éloignée du public mais aussi très facilement identifiable dans son rôle et ses actions, « rationalisable » sur l'échelle de la morale où se placent les autres personnages (ainsi qu'une partie des regardeur.euse.s via certains procédés d'identification), permettant enfin ce lien évident à une figure brutale, une monstruosité, une cruauté bref, un instinct condensé en une figure seule.

Cela se voit particulièrement dans l'une des scènes de viol explicite les plus connues du cinéma occidental à savoir la scène dans le passage souterrain d'*Irréversible*. Ici l'archétype de l'homme négatif et violent, monstrueux est poussée si loin que le public ne connaîtra même jamais son identité, ce personnage étant nommé durant tout le récit « Le Ténia ». Cette appellation pour ce personnage apparaît d'ailleurs très tôt dans le film puisque le début du récit présente deux personnages cherchant « Le Ténia » avec énervement, accentuant l'effet désagréable autour du personnage que l'on s'énerve à chercher. Énervement qui augmentera à mesure que la séquence se prolonge et que l'agacement se fait sentir pour les personnages en même temps que l'attente du public se prolonge, attente mise en exergue par le manque d'informations alors possédées par le public qui ne sait pas ce que ce personnage a fait de si grave pour être ainsi recherché. Par ce simple procédé présent au début du film permet non seulement une attente vis à vis de ce personnage mais aussi de placer directement ce personnage en antagoniste : c'est lui que l'on cherche, les personnages que l'on suit et dont le public va possiblement plus spontanément adhérer au point de vue s'opposent à lui. Mais surtout, lors de son apparition à l'écran la gestuelle du personnage, son visage brusqué renforcent l'effet déjà produit par son nom : le personnage est donné comme rustre, violent, moqueur et associé à quelque chose de négatif, effet que la lumière rouge et le contraste très fort avec le noir renforce. La scène de son apparition est longue, un effet de montée en tension est créé afin de faire attendre après ce moment de découverte du personnage, mais surtout la scène sera éprouvante à cause du son

très fort et bouclant ainsi que la caméra tournoyante mettant à l'épreuve les sens du public.

NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002



Mais surtout cette scène vient amorcer son pendant qui arrivera plus tard dans le récit et qui sera la scène de viol très iconique dans ce passage rouge lui aussi. L'effet miroir de la scène est évident de par ce rappel de couleur mais aussi parce que c'est l'autre grande scène très violente du film, mais aussi l'autre unique scène où Le Ténia sera présent. Ainsi ce personnage ne semble pas exister en dehors d'un contexte de violence. Mieux, le public ne sait rien ni de lui, ni de ses motivations, ni de ce qui le pousse à faire ce qu'il fait, ni de son histoire et ce sera jusqu'à son visage, très souvent agité et à peine visible qui ne sera presque pas reconnaissable, aussi bien dans la boîte de début dont l'éclairage saturé brouille les contours, que dans ce passage souterrain où ses mouvements brusques floutent énormément ses traits. Mais ce sera surtout l'absence de plan le montrant de près et de face qui manquera pour achever son portrait, Le Ténia s'apparente alors davantage à une forme, une force, une suite de cris et d'injures et surtout de violence. En effet dès que Le Ténia sera visible à l'écran la violence sera associée à lui, donc à son image. La figure masculine

qu'il dépeint est non seulement violente mais réduite à cette seule violence au niveau narratif comme diégétique. Cela sera vérifié à presque chaque plan où il apparaît et où il est visible, élément de mise en scène porté à son paroxysme dans la scène de viol.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

Outre cette couleur rouge qui l'accompagne, couleur symboliquement liée à la violence au sein du film depuis la scène de la boîte de nuit initiale qui se termine par un meurtre face caméra d'une brutalité très grande, tous les autres éléments qui composent ce personnage sont l'expression de cette violence et brutalité, jusqu'à l'acteur casté pour ce rôle et dont le visage est couvert de cicatrices. Nous avons abordé son nom, mais s'ajoute à cela sa gestuelle, son attitude et surtout ses gestes. Dès les premières secondes de la scène de viol il brutalise une autre femme en lui tirant les cheveux et la frappant au sol. Il crie, frappe, poursuit puis menace l'autre personnage, Alex (joué par Monica Bellucci) l'insulte encore, l'immobilise contre un mur, la menace d'un couteau

et lui ordonne de le toucher à l'entre-jambe avant de la mettre au sol pour la sodomiser tout en continuant de l'insulter et de lui hurler dessus. Cette description reste malgré tout assez évasive et porte pourtant déjà un immense niveau de violence. La brutalité qui se trouve comme intrinsèquement dans ce personnage s'exprime à presque chaque plan le rendant littéralement et cinématographiquement le visage et la représentation ultime de la violence non seulement brutale mais aussi inhumaine. Dans les derniers instants de la scène, après le viol, il frappera encore Alex au visage, à coups de pieds, comme un ultime geste rompant définitivement toute projection possible que pourrait avoir (ou qu'aurait pu avoir) le public ou une partie envers ce personnage, passant définitivement de personnage violent à représentation totale de la violence, incarnant la violence verbale, physique, sexuelle, devenant un monstre de brutalité.

La brutalité contenue dans le personnage est ainsi contenue dans son visage, son attitude, ses gestes, ses mots etc. le construisant alors en véritable incarnation de celle-ci dans ce qu'elle a de plus violent voire monstrueux. La brutalité masculine est portée à son paroxysme, presque exagérée dans ce personnage qui devient le violeur-type, cette figure terrifiante à tous les niveaux (physique, psychologique, moral) pour le public. Cette incarnation semble rassembler à elle seule la somme de toutes les figures masculines de violeurs violents, la poussant extrêmement loin dans la brutalité et la cruauté affichée, l'éloignant alors de tous les autres personnages par ce unilatéralité de traitement.

En effet, là où le public suit les autres personnages, leur évolution et leurs émotions, leurs choix (et la raison de ces derniers) tout au long du film, Le Ténia n'a pas droit à ce traitement. Au contraire, il n'apparaît que succinctement, apportant comme nous l'avons vu à chaque fois une grande violence avec lui et disparaît du cadre aussi vite. C'est l'un des personnages que l'on voit le moins alors que c'est celui qui sera le plus cité dans les dialogues, étant omniprésent dans intrigue et dans l'esprit du public, tout en restant constamment absent par ailleurs à l'image. Cela permet de laisser planer sa

présence, inscrivant la logique d'apparition du personnage d'abord comme une attente (pourquoi ces deux personnages cherchent-ils autant Le Ténia ? Pour quelle(s) raison(s)?) qui au fur et à mesure que l'intrigue permet de faire comprendre la dangerosité du personnage ainsi que son crime, devenant alors une menace, le public sachant alors de quoi il est capable. Mieux, le public connaît le crime qui va advenir, se figure un certain niveau de violence par anticipation, la menace et l'attente concordant alors jusqu'à l'apparition du personnage. Ce dernier passe de menace invisible à brutalité frontale en ce que la violence qu'il déploie dépasse celle que le public s'en ait fait, par son intensité déployée, la scène étant d'une violence extrême accentuée par l'effet « réaliste » de la mise en scène, mais aussi grâce à la longueur de la scène de viol. Le Ténia comme menace-absence devient brutalité-omniprésente, le personnage étant en position de domination non seulement de l'autre personnage violenté-violé mais aussi de la temporalité du public qui se retrouve exposé à sa violence dans un temps qui semble se dilater à l'infini dans la réception⁶. Le personnage du violeur est alors comme le moteur de toute la narration et de l'action qui s'y passe mais aussi une forme de décideur, imposant l'acte sexuel à Alex mais aussi la temporalité de ce dernier au public. Ainsi le public se retrouve dépendant de l'entière action du Ténia, alors placé dans une position de puissance et de domination très forte, passant de menace à incarnation de la violence dans ce qu'elle a de monstrueux, le public se retrouvant alors à subir la vision de l'acte imposé. Ainsi, par cette double imposition diégétique (le viol) et extra-diégétique (le temps du viol) Le Ténia, en ce qu'il impacte aussi ce qui « sort » du film, est moins un personnage qu'une figure seulement, une réduction de forme pour incarner la violence du viol. Sa monstruosité est totalement confondu avec la monstruosité de l'acte qu'il comment, condensant la monstruosité dans sa forme brutale en une seule

6 Une rapide enquête de proximité réalisée dans le cadre de ce mémoire a permis de constater que la quasi intégralité des personnes ayant vu la scène la pensent et se la rappelle comme bien plus longue qu'elle ne dure en réalité, inscrivant sa durée autour des 15mins alors que la scène s'approche davantage des 10mins (9mins 40) accordant un souvenir modifié de la scène au moins dans la perception du temps au moment de sa réception qui semble avoir été laborieuse à supporter dans sa durée.

apparition. Cette monstruosité s'exprimant par la brutalité extrême du personnage mais aussi par la puissance qu'il déploie, imposant sa violence au personnage et au public qui va, par ce fait, s'opposer au Ténia, lui conférant un statut l'éloignant de lui, la violence comme séparation vis à vis de sa brutalité intrinsèque qui lui donne ce statut de « monstre ».

Ce statut de « monstre », de figure éloignée du public s'en ressent jusque dans le nom du personnage, un parasite, un animal qui vient donc parasiter et détruire le monde où il évolue, portant dans son existence la violence. L'ensemble de tous ces éléments ont fait de ce violeur une figure masculine d'anthologie de la brutalité de l'homme, qui a marqué de façon indélébile les représentations des violeurs, qui seront plus ou moins comparés par rapport à lui.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

Le Ténia semble porter dans la représentation qu'il propose le paroxysme de la figure du violeur-violent, marquant par son ampleur l'ensemble du paysage cinématographique relatif à ces scènes. Mais il n'est pas le seul personnage

relevant de cet archétype du violeur-violent, d'autres violeurs de cinéma portant à l'écran cette aspect de la figure du violeur masculin. Et si la puissance et la brutalité déployées restent inférieures (au moins dans leur mise en scène et portée) à celle du Ténia, ces personnages déploient également une violence très forte.

Parmi ces autres figures à l'écran du violeur-violent se trouvent les jeunes hommes du films *Baise-moi* de V. Despentes et C. Trinh Thi (2000), ceux présents dans *Boys don't cry* de K. Peirce (1999), le voisin de *Elle* de P. Verhoeven (2016), les geôliers de *Sleepers* de B. Levinson (1996), le tuteur des deux films *Millénium* (2009 et 2011) ou encore le fermier de *Deliverance* de J. Boorman (1972). D'autres exemple de cet archétype se trouvent encore dans les films *Watchmen* (2009), *Scarecrow* J. Schatzberg (1973) ou encore dans *The Neon Demon* de N. Winding Refn (2016), films qui proposent tous les trois un exemple de violeur-violent, usant de sa force pour arriver à ses fins. Bien que ne représentant pas un absolu de représentation il est possible de voir qu'après 2002 (date de sortie d'*Irréversible*) le nombre de violeur-violent est moins conséquent mais surtout les formes de violences que produisent à présent les violeurs passent progressivement de violences physiques presque uniquement (coups et insultes), à violence psychique (manipulation), de menaces ou de contention (attache et immobilisation de la victime). Ainsi le violeur-violent passe d'homme usant de sa seule force dans les années 1970 à 1990 dans la réalisation du viol, à homme usant de multiples moyens de domination pour arriver à ses fins dans les années 2010. Le monstrueux masculin change de focalisation passant de la force et de la brutalité à la manipulation, le chantage ou la soumission par différents moyens extérieurs. La violence passe ainsi du seul corps de l'homme à d'autres éléments s'y suppléant afin d'exercer de la violence sur l'autre⁷. Si on peut observer ce changement autour des années 2000, moment de sortie de *Irréversible* il semble

7 Cf. partie II, 2 « Rapports de forces et de violences concentrés dans les figures : traitements des corps, visages et regards masculins au sein de ces scènes » qui traitera plus précisément de l'utilisation du corps comme moyen de violence représentative et symbolique du violeur, ainsi que de l'évolution des formes de violences portées par ce dernier.

évident que ce seul film ne constitue pas à lui seul un point de non-retour assez significatif dans les représentations pour acter de ce changement. Cependant il est possible de saisir qu'un effet de comparaison est dommageable pour tout film lui succédant dès lors qu'une figure aussi jusqu'au-boutiste dans la violence a été montrée, cela sans tomber dans la surenchère toujours plus forte de violence montrée pour elle-même et pour le seul choc sur le public selon une certaine « gratuité » de représentation.

Car si *Irréversible* n'était pas réellement de l'ordre de cette violence gratuite, il semble intéressant de se demander ce qu'induit la récurrence de la figure du violeur-violent dans le paysage cinématographique. Car s'il y a un intérêt particulier, en particulier narrativement parlant, pour un film d'investir cet archétype, une présence abondante de ce dernier dans les représentations cinématographiques peuvent sembler dommageables. Non seulement parce que cela réduit grandement la diversité des masculinités proposées à l'écran, mais aussi parce que cela va produire un impact direct sur la construction du personnage portant cet archétype. Comme nous l'avons vu dans *Irréversible*, Le Ténia est moins un personnage qu'un monstre, incarnant, voire incônisant la violence brutale de l'homme-violent. Ne possédant pas d'histoire, peu de dialogue et aucune intention lisible par ailleurs, Le Ténia se place alors hors de la narration, ne se trouvant plus au même niveau diégétique que les autres personnages avec lesquels il interagit pourtant et sur lesquels il a un (fort) impact. Et si pour *Irréversible*, Le Ténia sonne comme la représentation inhumaine de la violence (pourtant très humaine) un peu comme dans la démarche de Sam Peckinpah avec *Straw Dogs*⁸, Le Ténia ne fonctionne que dans la narration d'*Irréversible*, incarnant un monstre mais aussi une fatalité, largement soulignée par le reste de la mise en scène en particulier le découpage et le montage à la chronologique inversée du film.

8 Le metteur en scène S. Peckinpah expliquait son intention pour ce film de montrer la violence dans ses déchaînements, explorant ses aspects forts. Simmons Garner, *Peckinpah : A Portrait in Montage*, 1982, p.137-138, cité sur Wikipédia « Les Chiens de paille (film) »

Or la récurrence de l'utilisation de ce personnage du violeur-violent semble dommageable à l'ensemble des représentations masculines dans ces scènes. Non pas parce que cela éloignerait ces scènes de la réalité effective des viols, le cinéma dont il est question ici n'étant pas documentaire, les représentations de viol(s) sont nécessairement éloignées de la réalité. Mais bien parce que cela ancre alors au sein du paysage cinématographique, et donc dans l'esprit du public, un archétype avant de présenter un personnage en lui-même. En ayant une forte codification (homme fort, bourru, brutal, vulgaire et rustre, violent et si possible avec le physique spontanément associé) dans sa représentation, l'identification du violeur-violent est alors immédiate et très aisée pour le public qui va voir avant tout la fonction narrative de ce personnage avant de voir le personnage et donc ce qui le constitue ainsi que ce qui va narrativement conduire à cet acte. Le viol est certes un élément narrative ayant un sens en tant que tel dans la lecture du film, mais il en possède un également au sein de la diégèse pour les personnages. Or ne proposer qu'un archétype semble revenir à ne penser le viol que comme élément narratif seul et pas comme événement narrative intra-diégétique, alors que nécessairement il est les deux. Ainsi la récurrence de l'archétype violeur-violent semble non-seulement inadaptée à de nombreuses narrations (rappelons que le *Le Ténia* ne fonctionne en tant que tel que dans l'univers et la narration du film *Irréversible*) mais il pose un souci de construction même de la logique diégétique que propose le film : en apportant un archétype, voire même une fonction (ici le rôle-fonction de « violeur ») avant d'apporter un personnage à part entière, le film vient alors poser au sein de ses personnages un élément supérieur appartenant à un registre de sens et d'utilisation (de fonction narratif) différent, tout en leur faisant partager la même diégèse. L'archétype obéit en partie aux mêmes règles mais se détache narrativement, se permettant d'être réduit à sa seule fonction narrative « utile » ou effective à savoir perpétrer la violence. En se réduisant alors à cette seule fonction, le personnage devenu archétype s'efface derrière son action, étant réduit à celle-ci : c'est LE violeur. En plus de réduire considérablement la richesse que peut apporter le cinéma sur les représentations des hommes violeurs et des masculinités violentes et violeuses, cela va dans le même coup, réduire également les réflexions que peut porter le cinéma en proposant lesdites

représentations diversifiées et donc s'inscrire dans une réflexion autour de la masculinité et de la violence qui lui est associée dans ses représentations.

Il ne s'agit pas seulement de casser un cliché qui est appauvrissant pour le cinéma ou qui répéterait des idées fausses de cette problématique. Pas uniquement. Il s'agit également de défendre la possibilité qu'à le médium cinématographique de proposer, via ses représentations, des réflexions autour de la problématique du viol et du lien avec les masculinités, les posant directement à son public, le lui transmettant par la même. L'archétype du violeur-violent comme présent et utilisé « par défaut » dans n'importe quelle narration cinématographique devient alors, par cette récurrence de présence, extrêmement limitant non seulement dans la narration (le violeur-violent étant avant tout une fonction il n'a pas/peu besoin d'histoire) mais aussi quant à la possibilité pour le cinéma de se placer au sein de ces représentations, ce qui est très dommageable pour un médium ayant une possibilité toute particulière de proposer une réflexion, notamment artistique ou politique, autour du viol en ce qu'il vient rendre visible à l'écran une mise en forme de ce qu'il est. La représentation cinématographique permettant alors d'appréhender cette question tout en la cadrant dans une forme fictive, ôtant la gravité effective d'un tel acte (qui ici ne se passe pas en vrai) tout en conservant la gravité intrinsèque de l'existence et de la portée de ce même acte.

Le film *Baise-moi* va ainsi utiliser cet archétype dans cette réduction du personnage à sa seule fonction, ici de violeur-violent. En effet dans sa scène de viol, le film montre deux jeunes femmes kidnappées par un groupe de jeunes hommes pour être emmenées dans un garage où elles vont se faire violer par ces mêmes hommes. La scène est très violente dans ses représentations (femmes fragilisées et violentées, hommes très dominants et violents, coups et sang) comme dans sa mise en scène (caméra à l'épaule, sur-cut, cris et saturations de sons, lumière froide) et usant d'une construction narrative « classique » du viol violent : une groupe d'hommes forts et brutaux, inconnus vont menacer et violenter des jeunes femmes, les violer et les laisser à leur sort après. Les violeurs ne seront plus jamais présents dans le film, aucune

conséquence pour eux, ne serait-ce que narrativement parlant, une fois sortis du cadre ces hommes devenus en une scène violeurs, disparaissent.



DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie – *Baise-moi*, 2000

Ces hommes n'ont pas d'histoires, pas d'intentions, le public ne connaîtra jamais leur motivation, ils ont à peine un visage (flou qui plus est), le cadrage montrant très peu le haut de leur corps, à peine une voix (surtout des cris, donc peu d'expressivité en dehors de la violence) et à aucun moment un prénom ou un élément de personnalité pouvant les caractériser en dehors cette action qu'ils vont perpétrer et qui va les définir irrémédiablement dans la narration : ces hommes sont des violeurs-violents et c'est tout. Rien n'existe de ces personnages en dehors de cette scène (il y a certes leur apparition très succinctes dans la scène précédente afin de faire saisir au public la logique du récit et de l'enchaînement de plans) et rien d'autre de ces hommes ne sera mentionné après cette scène si ce n'est leur action : le viol. Ces figures masculines sont réduites à deux éléments principaux : leur brutalité comme élément les caractérisant aux yeux du public (ce sont des hommes violents) et

leur action comme fonction justifiant leur présence diégétique et finissant leur caractérisation (ce sont des violeurs), actant le condensé suivant : ce sont des violeurs-violents, ce qui les place en illustration quasiment parfaite de l'archétype cité précédemment.

Or la réduction de la figure masculine de cette scène, cantonné à ne représenter qu'une action et sa violence pose non seulement le problème de placement diégétique et de représentation vu précédemment, mais vient en plus, possiblement, contrer l'objectif premier de cette scène, de l'intention même d'une telle exposition de violence.

En effet, *Baise-moi* est un film revendiquant un féminisme radical non dissimulé et souhaitant, entre autre via cette scène, montrer la violence que subissent deux femmes (même si seulement l'une sera concernée par ce viol) et comment un mécanisme de vengeance va s'en suivre dans une recherche de liberté pour elles. Il s'agit donc bien de dénoncer le comportement phallocentré, patriarcal et dominant des hommes sur les femmes. Or en déshumanisant les personnages masculins des violeurs en les traitant suivant l'archétype du violeur-violent, ce n'est plus le comportement qui est dénoncé mais l'archétype lui-même, ratant ainsi la dénonciation du comportement de l'homme violeur. Car montré comme archétype et limité à sa seule action de violer, la figure masculine ici n'as pas d'autre réalité que celle de violeur, remettre en question son action signifie alors diégétiquement remettre en question l'existence de ce personnage fonction avant de remettre en question son action elle-même, puisque celle-ci est nécessaire à l'action. L'action de violer, le comportement que l'on souhaite montrer comme problématique n'est pas alors requestionné puisqu'il est donné comme « logique » narrativement parlant, s'apparentant davantage à de la fatalité qu'à une attitude problématique des hommes vis à vis de ces femmes qu'il faut par ailleurs effectivement dénoncer et dont le cinéma peut tout à fait se faire l'instrument pour cela. Mais ici, l'homme viole, c'est « logique », c'est ainsi, il n'y a ni raison, ni explication, c'est une information de l'ordre du donné, de l'acquis narratif, que l'on ne semble pas pouvoir éviter. Or si un

homme ne peut éviter de violer, le souci n'est plus le viol mais l'homme directement, le problème est donc ailleurs.



DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie – *Baise-moi*, 2000

Ainsi on peut voir les limites d'un tel traitement de la figure masculine de la brutalité et de l'utilisation récurrente de cet archétype en ce qu'il vient réduire le champ des représentations cinématographiques possibles des masculinités violeuses tout en ôtant au cinéma la portée possible d'avoir recours à de telles représentations pour souligner l'aspect problématique d'un tel comportement. En limitant le violeur à sa seule brutalité, en lui conférant ce statut de monstre on vient certes souligner la violence et l'intensité de la violence du viol, mais par le même temps on ne vient pas montrer l'auteur du crime, ce dernier se confondant en lui, empêchant ainsi de saisir la construction mentale derrière ce comportement problématique et violent, axant davantage sur la violence que sur ses raisons et sa construction, actant de ce fait ces derniers comme acquis et intrinsèquement présent dans la masculinité de ces personnages. Or en marquant le personnage et non le comportement comme

problématique et questionnable, le public se retrouve à condamner le personnage et l'action qu'il porte avant l'action seule, pouvant alors plus aisément contourner en quoi cela le concerne réellement, puisque face à un monstre, il n'y a pas (ou très peu) d'identification possible.

Violeur comme un homme « fort »

Si la monstruosité ou la brutalité (plus ou moins surjouée) n'est pas toujours au rendez-vous, il n'en reste pas moins que beaucoup de figures masculines sont par contre représentées comme autant d'incarnations rappelant la puissance et la force (physique ou psychique) souvent données comme fondamentalement masculines, du moins dans les représentations, s'opposant par la même à la « faiblesse » féminine. Et si seulement 7 figures se rapportent à un archétype (le violeur-violent) très violent de fait, 22 figures (compris dans 9 films de notre corpus) elles représentent des hommes « forts » au sein de leurs scènes de viol(s).

Par hommes « forts » comprendre plusieurs éléments représentatifs engagés dans ces figures masculines, en premier lieu, la proximité avec l'archétype de l'homme-violeur-violent, dont il partage certains éléments de codification. Ainsi les deux figures masculines vont partager un usage de la force physique, de l'intimidation, de l'affirmation de la domination (associée de façon évidente à la masculinité dans les éléments de représentation narratif) vis à vis de l'autre/de la victime. Mais à la différence avec l'archétype de la brutalité, cet « homme fort » dont il est question ici ne va pas user à outrance de la violence, en particulier des coups et des insultes. Le côté monstrueux sera aussi un élément largement diminué voire même absent de cette figure masculine. De la violence certes, mais encore socialement « normalisée » en ce qu'elle ne passe que peu dans la violence physique directe. Il s'agira de geste servant davantage à empêcher et obstruer l'autre (se placer en travers de sa route, tenir les mains) appartenant plus à la contrainte qu'au coups, de fait « moins grave » dans les conséquences. Il n'en reste pas moins que ces gestes appartiennent au registre

de la violence, quand bien même elle est donnée comme moindre au public. Il n'est pas rare de voir, y compris dans des films extérieurs à ce corpus, nombre de configuration inter-personnages où l'homme va se mettre en travers de la route de la femme (ou d'un autre personnage catégorisé comme « faible/plus faible ») afin de l'empêcher de partir de sa présence. Acte de domination (presque) subtile mais largement relayé dans le paysage cinématographique, apparaissant largement dans des scènes le positivisant, l'exemple le plus répandu étant la scène de *Star Wars* entre Leia et Han Solo, mais on retrouve nombre de variantes telles les scènes de *Goldfinger* de G. Hamilton, 1964⁹). Ici la masculinité est violente par son attitude mais bien moins par son action « directe », en tout cas pour ce qui concerne notre corpus, pas dans un premier temps. Il s'agira plutôt de ne pas faire passer la violence comme caractéristique interne au personnage masculin mais bien d'induire pour lui un ensemble comportementale « limite », une attitude dominante manifestant comme « malgré lui » d'une puissance qui elle, lui est bien intrinsèque.

La mise en image de cette puissance comme émanant de ce personnage va alors venir appuyer cette qualité du personnage par une approche le plus souvent « sensible » en ce que les cadrages, les échelles de plans et parfois le montage vont venir appuyer ou bien le corps du personnage, le montrant comme puissant de lui-même, ou bien en venant souligner son geste, s'y accordant par la même induisant une sorte de prise de contrôle de la réalité diégétique par ce personnage « fort » qui va alors avoir une force opérante sur celle-ci, sur ce qui s'y passe, la contrôlant en quelque sorte. Ainsi pour souligner la puissance du corps, le cadre viendra valoriser le corps masculin dont la stature frontale viendra s'imposer au cadre, comme dans *Straw Dogs* où le personnage de Charlie Venner va prendre quasiment tout le cadre et à plusieurs reprises, relayant sur certains plans le personnage d'Amy comme bien moins présent, effacé par rapport à lui, parfois jusque dans les effets de perspectives où il paraîtra bien plus grand qu'elle, l'écrasant littéralement à l'écran de sa présence.

9 Exemple notamment cité par Mithu M. Sanyal in *Culbute : nos sexualités sous influences* / ARTE, ARTE, hébergé sur Youtube 2022, timecode : 0:30 à 1:19



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

La force de ce personnage n'est que très peu démontrée dans cette scène, Amy étant donnée comme plus « faible » que lui, on pressent qu'il n'a pas besoin de toute sa force pour la retenir, ses gestes paraissant à l'image comme requérant peu d'effort lorsqu'il s'agira de la forcer à s'allonger sur le canapé en la frappant. Ce personnage est donné comme pouvant « naturellement » soumettre un autre à sa volonté, construire par sa seule volonté cette réalité sans même user de toutes ses ressources, la réalité se pliant à lui tout comme le personnage lui faisant face, mais aussi la mise en scène qui va s'ajuster à lui et à ses gestes, soulignant cet effet d'homme « fort » pouvant plier le monde (intradiegétique) à ce qu'il souhaite, l'informant à sa mesure et à son échelle jusque dans le plan et le cadre.

L'autre homme « fort » de ce film est quand à lui un peu plus cynique dans sa mise en scène de par un élément extérieur à lui : un fusil. Il s'agit du personnage de Norman Scutt qui viendra violer une seconde fois Amy. Pour cela il va menacer Charlie Venner de son canon de fusil, lui intimant de s'écarter et

de l'aider à maintenir Amy le temps qu'il la viole à son tour. Ici un retournement s'opère dans la mise en scène et dans les rapports de force, y compris inter-masculins. Si Charlie Venner est montré comme fort en lui-même, par son corps et son attitude seuls, Norman Scutt lui va avoir recourt à un objet extérieur, une arme, afin d'affirmer une domination plus forte encore, dépassant alors celle de Charlie. Ici la mise en scène va utiliser le champ/contrechamp pour exprimer comment, par la possession de son arme qu'il va pointer sur Charlie, Norman va devenir encore plus dominant. Et nul n'est besoin d'une interprétation symbolique ou psychanalytique quant à un objet phallique ou non que possède l'un ou l'autre plus que l'autre pour saisir le basculement du rapport de force qui s'opère. La mise en scène conserve le point de vue de Charlie, qui jusque là dominait par le cadre le personnage d'Amy, pour s'inscrire dans un champ où le regard de Charlie ne sera plus en plongé mais en contre-plongé, lisiblement « inférieur » à l'écran à ce qui lui fait face et que le public découvrira avec le contrechamp : le fusil de Norman qui le pointe, menaçant, prenant la tête du rapport de force dans le même temps. La lisibilité du basculement est évidente en ce que le public partage principalement le point de vue de Charlie depuis le début de cette scène, l'ayant en référence de personnage qui possède la puissance la plus forte et la plus active. Partageant son point de vue, la rupture va se sentir d'autant plus facilement en ce que soudainement la narration va comme être suspendue par un plan où Charlie va devenir immobile et donc « passif », subissant un plan qu'il ne contrôle alors plus.

Le plan suivant le public comprend pourquoi : une autre force, elle aussi masculine est parvenue à le dépasser et vient alors surplomber le « dominant » redistribuant alors les puissances en présence, le public vivant avec Charlie cette passation de puissance en la subissant. La force est alors la mesure de la narration de la scène elle-même, de son déroulé en ce qu'elle va se suspendre ou se poursuivre selon si une force masculine va ou non la diriger. L'homme « fort » est celui qui agit, mais surtout qui va se donner les moyens de son action, quitte à user de moyens violents pour y parvenir, celui face auquel on ne s'oppose pas.

Par ailleurs il peut y avoir une forme d'ironie d'une force masculine « aidée » d'une arme sans pour autant ôter l'aspect « fort » de l'homme qui la porte. Cela semble se rapporter à une surenchère de la masculinité « forte » et puissante qui, à la base se suffit à elle-même comme c'est le cas pour le personnage de Charlie qui porte dans son seul corps sa force. Une fois cette unité-étalon de force posée, la dépasser sans tomber dans une virilité excessive pouvant tomber dans le ridicule ou impactant trop fortement le genre du film ou le registre de la scène. Ainsi pour dépasser cette force intrinsèque à l'homme « fort » il s'agit d'ajouter un élément augmentant sa puissance, le tout étant de trouver un élément extérieur mais pas trop éloigné de l'homme pour ne pas lui être trop dissocié. L'arme revêt ainsi ce caractère intermédiaire en ce qu'elle ne peut être usitée seule, nécessitant encore l'action du personnage pour avoir un impact narratif, tout en étant assez puissante intrinsèquement pour garantir la supériorité de puissance au personnage la possédant. Par exemple on peut notifier que pour ce rapide affrontement entre ces deux hommes, Norman ne fera à aucun moment usage de son arme, s'en servant uniquement comme élément menaçant. En cela elle se confond avec lui, de même que le comportement dominant vu plus haut. Elle revêt une caractéristique semblable en ce qu'elle va porter (et faire porter, donc conférer) une force-puissance qui ne sera pas interne au personnage, ici l'homme « fort » mais va induire de lui un comportement lui faisant prendre une attitude (encore plus) dominante en le rendant menaçant. Ainsi l'homme « fort » est l'homme dominant, l'homme puissant qui menace, qu'importe le moyen (son corps ou une arme) c'est bien l'attitude par laquelle il use de ce moyen et de l'action qu'il va ou peut engendrer par ce moyen, qu'il va affirmer sa force.

Alors la force conférée au personnage masculin n'est pas nécessairement physique. Elle n'est pas non plus uniquement le résultat d'une sublimation d'un corps masculin musclé et à la force particulièrement prononcée. Elle passe donc pas cette attitude de menace qui tend, par son affirmation à s'opposer à l'autre, à le forcer à lui faire reconnaître la supériorité de force. L'homme « fort » n'est pas nécessairement fort en lui-même dont, il va s'opposer par une attitude acquise forçant l'autre personnage à se placer vis à vis de cette domination.

L'homme « fort » est donc avant tout fort parce qu'il fait force d'opposition et en ce qu'il va induire, par son attitude mais aussi parce que la mise en scène vient au service de cette articulation de force suivant des échelles de puissance qui induisent alors un.e « dominant.e » contre un.e « dominé.e ». L'homme est « fort » en ce qu'il va prendre l'ascendant sur l'autre, en ce que sa puissance, toute relative qu'elle puisse être, lui donne accès à un niveau de menace qui sera significatif sur l'autre, le tout (sup)porté par la mise en scène qui devient moyen de manifestation de cette force en action.

Cette force par contraste avec l'autre et qui rend le personnage puissant à titre comparatif sans que le personnage masculin ne fasse preuve de cette qualité de puissance se trouve de façon presque inversée dans le film *Sausage Party* de G. Tiernan et C. Vernon (2016). Dans cette scène de viol en animation, le personnage masculin du violeur est en premier lieu montré comme faible : il pleurniche en s'accablant sur son propre sort, ne prenant au début de la séquence que la partie inférieure de l'écran. Ses gestes sont lourds et tombant, son entité va rester souvent près du sol tout en étant circonscrit dans le cadre qui arrive à le cerner en entier, et cela même lorsqu'il va se refléter dans des parties miroitantes, étant deux fois présent dans le cadre mais diminué à l'image, permettant de saisir à quel point il est perdu au sein de son espace tant mental que diégétique. Mais au fur et à mesure de la scène, son corps prendra de plus en plus d'espace dans le cadre, ce dernier parvenant de moins en moins à le conserver dans ses limites. Tout cela pour qu'au moment du viol, ce personnage non seulement dépasse le cadre mais qui va en plus prendre quasiment tout l'espace de l'image. Ainsi l'image se retrouvera débordée par ce personnage qui passe de « faible » à « fort » en ce qu'il va trouver plus « faible » que lui, et va littéralement dans la diégèse et cinématographiquement à l'image « aspirer » l'autre personnage, tirant sa puissance de la faiblesse, s'y mesurant ainsi et trouvant sa place de « fort » vis à vis de celle-ci, par opposition. La fin de cette scène montrera d'ailleurs un plan de ce personnage aspirant la caméra elle-même, le fondu au noir de la fin s'entamant au moment de l'entrée dans la bouche du personnage montrant alors l'amplitude de sa nouvelle « puissance » acquise par le fait d'avoir profité du plus faible, devenant

« plus fort » par le viol qu'il a commis, par cette domination qu'il s'est autorisée et cet autre qu'il a pris par la force, bien que toute relative diégétiquement.

TIERNAN Greg, VERNON Conrad – *Sausage Party*, 2016



A noter enfin que les mouvements de caméra eux aussi vont être impactés par l'évolution rapide de ce personnage, passant de plan en travelling latéraux qui tournaient autour du personnage, soulignant sa vulnérabilité et son isolement en le contenant et l'entourant aisément, à des plans qui vont au fil de la scène prendre de la distance avec le personnage, le laissant davantage se mouvoir librement dans ces derniers. Et puis au moment du viol et jusqu'à la fin de la scène, le plan seront centré sur ce personnage mais celui-ci dépassant du cadre, les plans alternent entre zoom (pour focaliser l'action produite par le personnage) et dézoom pour montrer la scène dans son ensemble. Les dézooms seront de plus en plus éloignés au fur et à mesure de la montée en puissance du personnage, pour devoir au final avoir un plan en travelling arrière avec un mouvement ascendant afin de contenir au mieux l'ombre du personnage qui va contaminer tout le cadre en grandissant en son sein. Cette montée en puissance très rapide du personnage est particulièrement visible par ces changements de

cadrage de ce dernier qui changent radicalement au début du viol. Cette fois encore, on retrouve cette idée de force qui agit sur l'environnement par cet impact sur le cadre, quand bien même ici, l'échelle de puissance est très basse, le personnage du violeur étant plus « fort » qu'un autre personnage déjà blessé et au sol, donnant une mesure très ironique dans cette montée en puissance par le fait de profiter du plus faible, sorte de mesure par le négative du « moins faible que ».



(2) TIERNAN Greg, VERNON Conrad – *Sausage Party*, 2016

Cette force comme moyen de puissance sur l'autre par l'opposition via la menace se retrouve aussi dans l'une des figures masculines d'homme « fort » proposé dans le film *Deliverance* avec le personnage du fermier. En effet ce dernier usera de sa force pour traîner Bobby au sol avant de le violer, mais ici aussi ses mouvements ne relatent pas d'une puissance ou d'une force particulièrement présente dans les caractéristiques même du personnage. Il sera là encore, davantage un homme « moins faible » que sa victime, qui elle est un homme terrifié, donc pas une mesure neutre car déjà affaibli par la peur. La puissance s'exerce alors par l'opportunité, le fait de pouvoir profiter d'un autre

qui se trouve à ce moment-là « plus faible » que soit, la force n'étant pas de l'ordre du « plus [fort] que » mais du « moins [faible] que ». A l'image cela se lit en ce que les deux personnages se retrouvent à ramper côté à côté, et si le personnage du fermier va davantage guider l'action par ses gestes quand la victime s'y plie, le cadrage, dans un premier temps, va les filmer au même niveau les enserrant tous deux dans l'image. Un plan se permettra même de montrer le future violeur comme assis au sol quand sa future victime sera debout à côté de lui, répartition contre-intuitive des corps dans l'image suivant les rapports de force alors présents entre les personnages.



Mais si l'image et le cadre sont à ce point égaux dans le traitement des deux figures, les cadrant suivant les mêmes plans c'est bien pour souligner en réalité la différence entre ces deux figures : elles partagent la même image et pourtant il apparaît de façon évidente, en un clin d'œil, lequel des deux personnages subit et lequel agit. Et cette évidence s'ancre dès le début de la scène où l'on voit le fermier attacher par le cou à l'aide d'une ceinture, l'ami de sa future victime à un arbre afin de l'immobiliser efficacement, puis le menacer d'un

couteau avant de le blesser légèrement et de s'en prendre à Bobby. Sa présence, son influence dans la séquence est majoritaire en réalité et si l'on regarde le montage des plans très rares sont les plans où ce fermier n'apparaît pas, contrechamps exceptés (ce film étant dans une diégèse réaliste, le même personnage ne peut donc pas apparaître au champ et au contrechamp). Les raccords de contre-hamps sont quasiment des raccords regard de ce personnage sur le reste de l'environnement et c'est au moment où lui va traverser le cadre (et en sortir) que le champ et le contrechamp vont s'inverser, la caméra suivant l'action de la scène en suivant celui qui la produit alors, à savoir ce personnage. Il est le personnage agissant de la scène, le découpage venant appuyer cela en ce que le contrechamp sera le plus souvent une réaction des autres personnages face à son action. L'ensemble de la trame narrative et de montage suit donc en premier lieu ce personnage qui dirige la scène et dont on subit la puissance d'action.

De plus ce personnage apparaît comme directement menaçant et ce alors même que ce n'est pas lui qui possède l'arme à feu qui braque les deux personnages qu'il victimise. C'est un ami à lui qui tient cette arme mais qui, en comparaison et par son inactivité (durant toute la scène il va juste tenir en joue les autres personnages et rire), paraît bien moins « fort » que lui. Comme pour la scène de *Straw Dogs*, l'arme à feu est un élément de comparaison de force, mais ici la comparaison s'exercera en inversée : cette fois c'est celui qui n'a pas l'arme qui est plus « fort » en ce qu'il n'en a pas besoin pour agir et exercer sur les autres sa force et ses envies. Par cette répartition des figures-menaces (celui qui agit/celui qui n'agit pas et celui qui a l'arme/celui qui ne l'a pas) le rapport de force inter-personnage se lit aisément, celui qui agit devenant directement une menace plus grande en ce qu'il n'a finalement pas besoin de cette dernière pour exercer sa force. La figure de l'homme « fort » tient ici de la menace, de l'influence latente de représailles possibles de la part de ce personnage. Sa force est donc une force en puissance plus qu'elle n'est présente réellement. Et le cadre nous le montre bien, la narration suivant ce personnage en premier lieu, se focalisant sur lui, il y a un effet d'attente quant à ses gestes, un manque de visibilité quant à ce qui peut arriver, qui rend les personnages de mais aussi le

public dans cet état de suspens sidéré par manque d'anticipation possible. La force de ce personnage tient en cela, en ce que son impulsivité induit le déroulé de la réalité diégétique, coupant toute forme d'action d'opposition à cause de la menace latente (supérieure en « force » à celle d'une arme à feu) qu'il contient en lui, mais aussi en ce qu'il mène totalement l'action, relayant les autres personnages à des éléments de réactions à lui, donc devant en passer par lui et arrivant après son action, et non plus comme personnages d'action eux-même. Et le public suivant cette narration uniquement menée par ce personnage, mis au même niveau que les autres victimes de ce personnage et ne pouvant faire autre chose que subir avec eux. Là est sans doute l'un des archétype de l'homme « fort » les plus marquant du cinéma, cette figure masculine qui ne possède pas plus de force en elle-même mais qui induit, par la seule menace de sa présence, l'ensemble du déroulé narratif que rien ni personne (pas même le cadre) ne semble pouvoir contenir.



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Une dernière figure masculine de l'homme « fort » se trouve dans la série *Unbelievable* par S. Grant, L. Cholodenko et M. Dinner (2019). Cette série

commence par une scène de viol très confuse à l'image sombre et floue, reprenant le point de vue interne de la victime alors en étant de sidération. Puis cette scène reviendra plus nette dans la suite de la série à mesure que ce personnage tente de retrouver la mémoire et de revenir sur ce qui s'est passé. Dans le même temps d'autres victimes feront un chemin de remémoration similaire. Dans ces scènes, l'homme violeur apparaît selon des enjeux de mise en scène similaires à la figure que nous venons de voir avec *Deliverance* : la mise en scène suit en premier lieu son action à lui, l'absence de lecture de cette dernière met le public dans la même position que le personnage qui subit l'action de cet homme, celui de la réaction, appuyé par le fait que public et victime partagent le même point de vue de l'action qui est alors subie.

Mais une différence de mise en scène sera très significative au sein de l'ensemble de la série : on ne verra le visage et l'entièreté de cet homme que très tard dans la série, dans les deux derniers épisodes. Ce dévoilement tardif possède un moyen de rationalisation efficace de la figure du violeur¹⁰ mais permet aussi de conférer, sans jamais le montrer, une force à cette figure masculine en la plaçant dans la forme de la menace invisible. Technique qui se retrouve beaucoup dans les fictions d'horreur et d'épouvante, cette construction d'une menace que l'on identifie pas totalement et que l'on peine à décrire, ne voyant que les conséquences désastreuses de son action, permet de maintenir un suspens durant un temps assez important (ici qui s'adapte très bien à la série) tout en préservant la menace présente puisque non identifiable par le public qui va tenter la reconnaître partout tout en subissant en permanence son impact. Chercher après le violeur que l'on ne peut pas reconnaître, tout en soulignant l'impact de sa destruction confère nécessairement une force de domination et de puissance intradiégétique forte pour une telle figure. Et cela permet narrativement d'économiser un personnage en ne le donnant pas directement, laissant son influence agir et sa puissance être évaluée par le public en le retraçant, le rendant par ce fait actif dans la recherche de menace.

Mais surtout cette construction permet de saisir un élément important dans la figure du violeur masculin « fort » : sa force-puissance est en premier une

10 Cf. partie II, 2. 2.1 « Virilisme corporel et carrures oppressantes »

question de circonstance. Contrairement à la figure masculine de la brutalité emprunte de violence, ici la force et la violence par domination ne sera pas nécessairement intrinsèque au personnage mais avant tout issue de la situation, de l'opportunité que va voir l'homme de prendre l'ascendant sur l'autre, qu'il soit femme ou homme. Cette différence est fondamentale, plaçant ainsi la figure du violeur non plus sous l'idée d'un homme-violeur, le personnage étant diégétiquement indifférencié de son rôle et qui posséderait ce trait et qui va nécessairement violer, mais sous une figure d'homme qui, à tout moment si les conditions le lui permettent, va choisir d'utiliser d'un moyen de domination et affirmer sa force sur l'autre et ainsi avant tout définir par son action de « forcer », le violeur passant de personnage à rôle que le personnage prend.

Violeur comme « ami »

Cette différence fondamentale permet ainsi de cerner et d'analyser des figures masculines bien plus mélangées dans leur construction. Car parmi toutes les figures masculines dépeintes dans les scènes de viol se trouve une particulièrement ambivalente à étudier et pourtant présente dans au moins trois films de notre corpus : celle du violeur comme, proche, collègue, ami même, bref, le violeur non seulement proche de la victime mais ayant, durant la narration, le temps d'avoir noué par ailleurs d'autres liens avec elle. Cette figure complexe du violeur qui n'est pas nécessairement « mauvais » à la base, mais surtout absolument pas diégétiquement donné comme violeur à la base et qui va prendre ce rôle au débotté, comme l'homme « fort » vu précédemment, à ceci près qu'il ne se trouvait pas, narrativement, autant dans une correspondance de menace si haute pour le public.

Ainsi trois films qui développent ces liens particuliers entre violeur et victime(s) au sein de leur narration sont *Elle* de P. Verhoeven (2016), *En Flirt* de Z. Elkington (2019) et *Boys Don't Cry* de K. Peirce (1999) ; présentant respectivement un lien de séduction entre voisins, une attirance d'une femme envers un boss et un groupe d'amis. Pour chacun de ces films la simple relation

inter-personnage violeur-victime est dépassée, ouvrant à un lien bien plus complexe et sur le viol aura un impact déterminant. A noter également que quelques autres films abordent le lien du personnage allié de la future victime qui devient son agresseur, comme dans les deux films *Millénium* (versions de N. A. Opvel en 2009 et de D. Fincher en 2011) et *A Cure for Wellness* de G. Berbinski (2016), avec cette fois-ci, respectivement, les personnages du tuteur et celui du père. Bien que pour ces trois derniers exemples le lien soit exploité de façon moins forte, le cas de ces figures étant certes à la base des personnages aidant la future victime, des adjuvants ou alliés plus ou moins proches, mais la trahison effectuée, la figure masculine se verra narrativement « punie » très vite par la suite, bloquant alors toute poursuite relationnelle avec la victime. En cela ces exemples sont moins probant narrativement bien qu'ils permettent de montrer la rupture de ton que peu occasionner une telle figure.

Et pour ce qui est de la rupture de ton, c'est justement l'une des caractéristiques centrales de cette figure autre de masculinité dans les scènes de viol, bien qu'elle vienne ensuite s'associer avec une figure masculine plus ou moins proche de l'homme « fort » vu juste avant. Cette figure masculine amicale ou proche de la future victime est en quelque sorte cette alternative de l'homme « fort » en ce que la menace n'est pas prévisionnelle dans la narration mais soudaine. Ainsi la différenciation entre les deux figures sera dans cette construction narrative de la menace et de son efficacité :

– pour la figure de l'homme « fort », la force qui lui est associée nécessite une évaluation par le public afin que celui-ci cerne la menace-violence que représente cette figure, sa construction est donc en amont de son action de violer qui sera alors le point d'orgue de la violence qu'il représente en plus d'en être la concrétisation-résolution

– pour la figure de l'ami-voleur, la menace que représente cette figure n'est pas évaluée en amont de la scène mais trouve sa mesure en ce qu'elle vient d'une trahison et donc usant de l'inversion proportionnelle de l'aide qu'apportait jusque là le personnage à sa future victime, renversant alors celle-ci en menace, mais immédiate cette fois-ci. C'est l'effet de

surprise de cette trahison ainsi que le retournement de l'aide en élément négatif qui donner la mesure de nocivité de cette figure, la narration étant alors comme cassée, la menace saisit dans son immédiateté, d'où la rupture de ton venant appuyer ce mécanisme. C'est aussi une figure qui se construit en post-action en ce que le public va relire son schéma narratif afin de mieux saisir les raisons de sa trahison (ou du moins essayer).

Cette figure va donc se construire dans l'immédiateté de l'action qu'elle va exercer, passant d'allié à ennemi par son action de violer, accédant au statut de violeur seulement à ce moment-là. Cette rupture de ton venant donner, par sa force d'impact, la mesure de cette figure sur le moment même de son basculement. Le public se retrouve une fois encore dans un point de vue proche ou partagé de celui de la victime, subissant avec elle ce revirement. Ainsi des films comme *Elle* ou *En Flirt* vont développer une problématique relationnelle entre les personnages qui prendront ensuite les rôles de violeurs et victimes suivant un enjeu précis : un personnage très appréciée par un autre mais qui vient commettre sur lui ce crime indélébile. Dans ces deux films il est en plus question non seulement d'un personnage aidant mais qui va être plus ou moins attirant pour la future victime. Il ne s'agit pas là de la figure du séducteur qui arrive à ses fins puisque la construction d'une telle figure nécessiterai une menace perceptible en amont de l'action. Or pour *Elle*, le public découvre en même temps que la victime, le visage de son violeur (malgré quelques indices auparavant, bien d'autres personnages plus menaçant et « nocifs » gravitent autour de la victime, brouillant les pistes de l'identification et accentuant sur le fait que la menace n'est pas été totalement lue ici non-plus). Et bien que le public connaisse une attirance pour la future victime envers son future-voleur, ce dernier n'est pas encore identifié comme tel par le public. Au moment du basculement et de la reconnaissance du personnage ami mué en ami-voleur, la suite de la narration s'en retrouvera impactée irrémédiablement, les scènes entre les deux personnages devenant des affrontements dont chacun vient accentuer le portrait de la figure du violeur qui se construit et se caractérise petit à petit. La porosité, contre-intuitive pourtant, entre figure ami et violeur s'articulera aussi dans la durée du film, ce sera la résolution du

relationnel victime–violeur qui sera le plus mis en avant dans cette construction de figure masculine, élément qui la différencie des autres.



(2) VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016

En effet, jusqu'ici (exception faite de *Straw Dogs* sur laquelle nous reviendrons) le viol et le violeur étaient des éléments ponctuels de la narration et ce malgré des conséquences importantes, y compris narrativement parlant. Le fait est qu'une fois le viol commis et, selon les cas, une fois le violeur « puni » ou écarté, le viol était clos et la figure masculine du violeur associée souvent écartée elle aussi ou du moins « résolue » (mort, condamnation narrative, écartement, disparition, etc). Les figures masculines étaient, au même titre que l'action perpétrée, bien souvent uniquement une des étapes narratives de l'intrigue globale, prenant une puissance ponctuelle et très forte, souvent du choc, mais dont la portée directe pour la figure masculine elle-même se trouvait réduite en sa qualité de violeur une fois la scène passée (le viol ayant pour les films de notre corpus un impact plus grand sur la suite narrative). Ainsi une fois ses viols perpétrés et après avoir été lui-même puni, l'homme allié qu'est le tuteur devenu violeur de Lizbeth dans *Millénium* (au sein des deux films) ne sera plus mentionné ou même visible à l'écran, son acte étant passé et son cycle « résolu » narrativement parlant. De même pour *Baise-moi* il ne sera plus jamais question de ces violeurs, une fois la scène d'aveux à son frère de l'une des victimes de ces hommes.

Et si dans *Boys don't cry*, il est possible d'observer la rupture de ton de toute l'amitié construite durant une partie du film, devenant une rivalité progressive, que va occasionner le viol de Brandon par ses deux « amis » mais il y a là aussi une résolution rapide de ce schéma relationnel inter-personnage par le mort de Brandon. Ainsi il n'y a que peu de cohabitation durable post-viol entre les personnages, traduite par une opposition de plus en plus forte lors de cette fin fatale mais comme suite directe du viol jusqu'à la résolution de ce dernier. Malgré tout la rupture de ton engagée par la trahison très forte des deux amis conserve un des impacts forts de la figure de l'ami-violeur, ici par un revirement complet et soudain des personnages.



PEIRCE Kimberly – *Boys Don't Cry*, 1999

Le cas de *En Flirt* quant à lui vient poser une figure masculine de violeur comme allié-ami singulière en ce que le public sait que la future victime de ce dernier a une attirance envers lui. Sans non plus tomber dans la figure du séducteur menaçant en amont, le public prend le point de vue interne du personnage de Eva, voyant donc le personnage de Martin via son point de vue, ne décelant pas la menace. Et lorsque celui-ci vient la retrouver pour la violer la rupture de ton est double en ce que le public n'avait pas de moyen de pressentir ce viol, mais aussi en ce que le point de vue d'Eva, qui jusque là manifestait de l'attirance (y compris sexuelle) pour cet homme prend alors la forme d'un refus qui n'est pas entendu. La rupture de ton est accentuée par une caméra fixe en plan large à la hauteur du canapé sur lequel est allongée Eva, mettant le public dans une proximité avec son point de vue, mais aussi par le plan séquence de cette scène qui, par la fixité de son cadre arrive aussi frontalement que le personnage d'Eva est paralysée ainsi que le public. Mais la figure du violeur-ami/allié ne s'arrête pas là puisque le film vient ensuite prolonger la présence de ce personnage à l'écran, tout comme dans *Elle* et va développer les nouvelles tournures que prendront les relations violeur-victime. Le choc du personnage qui change de

rôle (sa trahison) va ainsi narrativement s'ancrer dans la durée du film, réactualisant ce choc et prolongeant cette relecture de personnage. Ce dernier ayant une « suite » après la scène de viol continue de s'enrichir de la narration et vient donc complexifier la figure initiale du violeur masculin uniquement pris dans son rôle, permettant d'insister diégétiquement sur la caractère de cette figure, mais aussi sur les aspects problématiques du personnage ayant mené à ce choix d'action aussi violente, non pas comme justification mais bien comme un démêlage proposé au public mais aussi une proposition d'opposition et de lutte inter-personnage qui s'ancre dans la durée, hors films de jugements tels que *The Accused* et *Sleepers* qui eux ancrent leur narration dans le jugement donc la résolution du viol. De même dans *Straw Dogs* il va s'agir de développer narrativement les suites que va prendre une figure de violeur « ami » (du moins ancienne connaissance) et de montrer à posteriori non seulement la nocivité de cette figure mais aussi l'impact total narratif d'une telle action sur le récit.



ELKINGTON Zinnini – *En Flirt*, 2019

En ce qu'il s'ancre profondément dans la narration, avant le viol comme figure masculine seulement, puis post-viol comme figure masculine du violeur-« ami », cette figure masculine possède une double construction diégétique ou plutôt, une construction puis une déconstruction par l'action perpétrée. Le viol commis devenant une raison d'opposition pour la victime mais qui pourra se développer par la durabilité du lien avec le violeur, par cette plus lente résolution du viol narrativement parlant. Cette figure se construit donc narrativement parlant en premier lieu, contrairement à celles présentées jusqu'alors, partageant du reste nombre de caractéristiques avec les autres figures masculines dont il est questions dans les scènes de viol, la « qualité » d'ami de la victime devenant une sorte d'élément additionnelle à une autre figure, mais qui vient par cette spécificité, bouleverser son développement narratif entier. De plus, se développant davantage dans la durée et actant d'un choc d'autant plus fort diégétiquement par la rupture de ton (et de confiance des personnages) cette figure masculine permet le développement de l'avant-après viol, pas toujours exploité dans le paysage cinématographique, permettant de casser complètement l'archétype de montre brutal très éloigné du public qu'est le violeur-violent, quand bien même le violeur-ami pourrait être très violent. De par cette allongement de temps de présence et ce développement diégétique poussé, cette figure devient donc ce contre-archétype du violeur-violent, non pas en ce qu'il serait moins violent, mais en ce qu'il use du choc autrement : dépassant le choc ponctuelle, sa violence s'ancre dans la durée, permettant au public d'en saisir la mesure, mais aussi d'avoir le temps de rationaliser ce personnage. Ainsi il est l'opposé du monstre violent, devenant la partie « ordinaire » ou plutôt abordable pour le public de la violence qui est perpétrée, devenant violent en ce qu'il est compréhensible.

Un dernier élément que permet cette figure du violeur-« ami » dans sa présence durable narrative, c'est de penser la répétitivité possible de l'acte de violer qu'il commet. En restant narrativement présent, il réactualise, par sa présence non seulement la scène qui va se lier à lui et être rappelée par sa présence visuelle à l'écran. Mais aussi il devient alors une menace effective dans la narration, prenant le schéma inversé de l'homme « fort » qui est d'abord perçu comme tel.

En restant narrativement présent, le violeur-« ami » permet de penser un autre viol possible en ce qu'il est désormais associé à cette action, conservant ainsi la menace mais aussi assumant l'effet de ce dernier sur le long terme. En restant diégétiquement présent, cette figure permet ainsi de penser des questions plus larges telles que : où et quand s'arrête le viol au cinéma ?

Du viol collectif et de l'effet de groupe : quand les hommes entre eux décident de violer (démultiplication des figures masculines dominantes)

Une dernière situation cinématographique proposant une figure ou plutôt des figures masculines comme avant tout composées par la narration se trouvent dans les scène de viol collectif. En ce que ces scènes sont particulièrement violentes elles voient souvent en leur sein les deux premières figures masculines que nous avons étudiées plus tôt, soient les figures de violeurs-violents et d'hommes « forts » qui vont bien souvent user de multiples moyens de domination lors de la scène en question. En cela les figures présentes lors de ces scènes ne diffèrent que très peu des autres figures masculines déjà citées.

Ainsi dans les multiples viols de groupes du film *I Spit on your Grave* les figures présentes seront plutôt proches de la figures des hommes « forts » bien que possédant aussi des caractéristiques de violence très prononcées. Ces hommes forment cependant un groupe comme indissociable, agissant comme une sorte d'entité entière composée de plusieurs individus traités diégétiquement de la même manière en ce qu'il partage en réalité le même rôle : celui de violeur/s. Leurs apparitions à l'écran se fait pour la plupart du temps à plusieurs, les faisant agir comme un corps (entité entière assemblée) composé de plusieurs corps (individuels), proposant nombre de plans où ils sont ensemble, bougent et agissent ensemble. Une fluidité de passage de plans et de raccords d'un homme à l'autre dans les séquences de viols permet de saisir le paradoxe d'une telle formation : l'unité de l'ensemble par de nombreux plans larges où ils sont tous présents au cadre et réunis par l'action menée, effet accentué par le fait qu'au

sein du groupe des 4 hommes qui tour à tour vont violer la victime, partageant de fait l'action (et la culpabilité de cette action). Mais il y a également durant ces scènes de viol, des plans rapprochés et serrés montrant uniquement le visage individualisé des violeurs, un par un, leur conférant un traitement montrant leur spécificité à chacun. Pourtant ils semblent tous belle et bien être une version multiple de la même figure masculine au sein de ce film qui revêt seulement différentes versions avec très peu de variations, à l'exception d'un seul membre qui se singularise en premier lieu par son handicap mental mais qui, au fur et à mesure qu'il va suivre le groupe, finira par se confondre avec lui, partageant la culpabilité en violant à son tour la victime (chose qu'il refusait au début) et partageant alors également le traitement scénique que posait le cadre sur les violeurs, soit cette vue subjective de la victime, voyant le visage de son violeur au dessus d'elle en une vue très en contre-plongée.



Partageant le même traitement par le cadre, la même action narrative et la même entité de groupe diégétique, ce personnage à la base plus singularisé que

les autres va se confondre au groupe par le viol. Ici la violence revêt ce caractère de contagion et de dilution de l'individu en son sein, idée appuyée par la mise en scène qui traite ces hommes comme autant de cellules appartenant en fait au même corps (entité) qui violent et violentent, ces figures étant les déclinaisons d'une seule et même figure, sorte de ub-figure du violeur. Il y a enfin le côté coercitif présent dans ce groupe d'hommes qui violent, où un viol semble en entraîner un autre et ainsi de suite, les faisant presque se confondre.



(2) ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Si le caractère coercitif est aussi présent dans le film *Sleepers* où l'on voit de même un traitement de groupe indistinct formé par les gardiens du centre de détention réunis dans le viol, mais dirigé par le « chef » du groupe qui poussera les autres au crime, l'exemple le plus fort d'un tel cas se trouve en réalité dans la scène du triple viol de *The Accused*. La première distinction entre les deux films tient en ce que le personnage coercitif dans le premier prend totalement part dans le crime est en l'initiateur, partageant la culpabilité directement avec les autres, alors que pour le second film, le personnage masculin coercitif ne

viole pas, tout en s'intégrant bel et bien au sein du groupe de violeurs. Ainsi les violeurs présents forment non seulement un groupe très soudé mais se confondent en plus avec un autre groupe celui des témoins qui assistent au viol qui se passe sous leurs yeux. Et au centre de ces deux ensembles, les liant aussi bien visuellement que narrativement, se trouve le témoin très actif Cliff qui va diriger le crime, l'observant de haut et intimer aux autres personnages masculins en présence d'y passer aussi, poussant au viol notamment un autre personnage en le dénigrant en public tant qu'il ne le fait pas. La mise en scène de ce moment très rude propose une indistinction entre les violeurs et les témoins du viol, dont le paroxysme est concentré dans la figure de Cliff qui ne touchera jamais la victime tout en se rendant responsable par l'engouement qu'il suscite, de ce dernier. La coercition a alors un visage et une voix mais surtout elle semble être communicative et surtout active par cette personnalisation.

La figure du témoin se mélange ici avec celle du violeur en ce que la culpabilité est partagée. La mise en scène faisant se confondre les corps, les points de vue, Cliff bénéficiant à ce titre de plusieurs raccords regards et possédant un nombre de plan à l'image égal si ce n'est supérieur à certains autres violeurs de cette scène, il devient le centre de l'attention mais surtout de l'action, lui donnant un rythme par le montage alternant les moments où on le voit et l'effectivité que vont prendre ses paroles. Le plaçant au-dessus des autres, il semble ainsi les diriger et, pour reprendre cette idée de corps, semble être la tête de ce corps (entité) de violeurs qui répondent à ses ordres. Sa voix couvre souvent celle des autres, s'entendant distinctement dans le brouhaha, son visage apparaît au-dessus de la foule tout en s'y confondant parfois pour conserver l'unité globale du groupe et la caméra prendra par moment des angles proches de son point de vue, plaçant le public dans une vision particulièrement violente en le confondant avec ce personnage. La dilution des individus dans l'action et le groupe prend ici une tournure presque passive, les individus semblant être muets par la voix de Cliff qui incarne à lui seul cette figure de ub-violeur sans pour autant être affecté directement, projetant plutôt une sorte de reflet sur chacun les poussant au crime, devenant ce qui pourrait s'appeler un « effet Cliff » dans cette scène

soit une forme de charisme excessif agissant comme un contrôle sur les autres personnages qui soudainement ne semblent être que le prolongement matériel de sa voix, devenant comme ses membres dont il est la tête.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Le groupe qui viole est ici encore comme cette entité où les figures partageant une action et un rôle semblent se confondre mais aussi dans ce groupe qui devient comme cette norme diégétique auquel tous appartiennent, non plus comme individus mais bien comme constituante. Cette indistinction des figures est bien visible dans la mise en scène qui gomme le plus souvent leur différence, comme dans *The Accused* toujours, en mélangeant visuellement dans une masse floue les corps des violeurs dans la foule ou encore en mélangeant leurs voix en un seul amas sonore indistinct. Mais de cette indistinction des figures de violeurs, se trouve un autre effet, celui d'amplification possible de chacune des figures masculines en ce que chacune va exprimer successivement sa violence mais aussi la montrer aux autres, fondant comme lien premier l'application du « pire » au centre commun du groupe, les autres figures devant

nécessairement incarner ce « pire » en échos pour y adhérer. Cela se vérifie particulièrement dans le duo de violeurs formé dans le film *Boys don't cry* où les deux personnages masculins de violeurs s'entraînent mutuellement dans le viol en regardant l'autre agir. Une intensification de la violence en ce qu'elle est répétée mais aussi communicative au sein du groupe apparaît dans ces scènes de viol(s) collectif(s) dont la mise en scène donne cet effet de micro-cosme dont le centre mais aussi la mesure est le viol lui-même. Ainsi le viol collectif ne semble pas tant être une suite de viols individuels mais plutôt un viol multiple dans ses participants mais lié par l'unité d'action (et même possiblement de temps, puisque dans *The Accused* les viols s'enchaînent littéralement), les figures masculines de violeurs se confondant toutes dans cette entité de groupe violente et écrasante les absorbant dans le crime commis et la culpabilité de ce dernier.

Figures multiples de violeur/s : le voleur-type de cinéma reste finalement « absent »

Après avoir constaté la diversité des figures masculines de violeurs présentes dans le paysage cinématographique post années 1970, il semble légitime de se poser la question de l'existence véridique de cette figure absolue de « l'homme-voleur-type » comme véritablement présent dans cet ensemble filmique.

Dans notre corpus, la figure s'en rapprochant le plus est celle du voleur-violent même si son caractère monstrueux l'éloigne trop du public. L'autre figure serait celle de l'homme « fort » mais ici encore le côté violent n'étant pas toujours présent, le « voleur-type » absolu ne semble pas tellement s'ancrer dans une réalité effective de figures existantes au cinéma, mais bien dans une sorte de composition résiduelle et assemblée de toutes ces figures, du moins des deux précédemment dont il semble partager les caractéristiques. Ne semblant pas prendre sa réalité matérielle directement dans les films mais plutôt dans une

synthèse très globale des caractéristiques les plus fortes des figures de violeurs, en particulier celles violentes.

Et si l'idée du « voleur-type » semble bel et bien exister dans le paysage culturel (le fameux inconnu dans la ruelle, fort, violent et cruel qui va frapper puis violer sa victime, le plus souvent féminine, et la laisser ensuite là), sa réalité cinématographique elle ne semble pas certaine et cela pour une raison évidente : que cela soit de la figure du voleur-violent ou de l'homme « fort » jusqu'à celle du voleur-« ami » ces figures ne prennent l'intégralité de leur sens qu'au sein d'une diégèse qui leur est propre, adaptée, à leur mesure. Ainsi si des figures fortes dans leur impact émergent et s'ancrent dans la culture de façon logique, la réception constituant une partie du paysage culturel partagé par les spectateur.trice.s (cela il ne s'agit pas de le remettre en question) il semble néanmoins important de souligner que ce « voleur-type » ne semble pas nous aider dans l'analyse cinématographique, notamment en ce qu'il ne permet pas d'englober totalement et pour toutes ses caractéristiques, au moins l'une des figures présentes au sein de ce corpus.

Mais si la constitution de cet absolu ne semble pas réellement nous aider à analyser les figures masculines de violeurs, précisément parce qu'il en condense trop, effaçant par la même leurs caractéristiques propres, il permet de souligner que les figures masculines de violeurs se construisent aussi au sein de leur diégèse, s'y attachant et l'impactant en même temps dans une articulation de construction. De même il semble un peu vain de les classer ou les comparer pour elles-mêmes et entre elles sans prendre le temps de les lier à leur diégèse, ce procédé leur ôtant une part significative de leur logique et construction cohérente. Ainsi Le Ténia n'est pas le plus violent des violeurs en ce qu'il dépasserait la violence portée par Cliff ou encore Norman, mais il est la figure la plus adaptée à sa diégèse, induisant à lui seul la mesure de la violence entière présente dans le film. Bien sûr des analyses comparées de figures restent possibles, tout comme des synthèses de ces dernières, à condition de ne pas les séparer tout à fait de leur narration. Car si chacune de ces figures peut partager des caractères communs qui ensemble font sens, elles restent

cinématographiques avant tout, donc nécessairement liées à leur médium pour lequel elles sont informées à l'origine.

Cet élément est à conserver à l'esprit dans chacun des analyses de figures masculines proposées dans cette étude. Et, force est de constater, certaines figures vont résister à cette réduction par le type, et encore plus par un type de violeur absolu. Ainsi si les figures de violeurs ont pu être répertoriées et classées ici, les outils de classifications restent adaptés à une recherche précise et ne sauraient en rien les réduire. De fait certaines figures de violeurs masculins établies ici partagent des caractéristiques communes avec des figures masculines proches, comme pour le violeur de *Deliverance* (entre homme « fort » et violeur-violent), le duo de violeur de *Boys don't cry* (entre violeurs-« amis » et hommes « forts ») ou encore de *Elle* (entre violeur-« ami » et violeur-violent) marquant d'une porosité effective entre les figures, court-circuitant d'ailleurs un possible absolu de violeur-type au cinéma pour les regrouper toutes (sauf s'il s'agit de dire que tous les violeurs violent...). De même si les figures masculines du film *I Spit on your Grave* semblent entrer dans la figure des hommes « forts », toutes ces 3+1 figures masculines sont en fait autant de présences répétées de cette figure les regroupant, conférant un aspect sériel au groupe dont les figures, issues du même « moule » possèdent en fait chacune une variation propre qui la différencie sans pour autant l'écarter de la figure d'homme « fort » initiale. Ainsi les figures proposées en catégories au sein de cette étude possèdent un nombre conséquent d'application cinématographique, observable directement dans les films. Et si des caractéristiques communes sont proposées pour penser ces figures-catégories, il est important de le conserver comme référentiel de regroupement et non de construction de ces figures, l'application de ces caractéristiques dans la mise en scène à l'écran étant différente d'un film à l'autre car de diégèses différentes.

De plus les figures masculines entrant dans deux figures plus larges proposées en haut permettent de penser l'aspect composite que peuvent prendre les personnages de violeurs, revêtant telle ou telle caractéristique en ce qu'elle sert au récit. Non seulement une figure masculine peut entrer dans deux grandes

figures masculines mais en plus chaque figure composite dans le même cas ne prendra pas des mêmes caractéristiques pour établir cette porosité. Ainsi un violeur-type semble être une figure compromise dès lors qu'elle ne peut pas trouver une application concrète et répétée dans d'autres figures par des caractéristiques partageables et communes, ne serait-ce que parce que le violeur opère au sein d'une logique diégétique invisibilisée alors, et le violeur-type manquerait d'outil de catégorisation à sa base.

Mais alors pourquoi penser ces figures masculines catégoriques développées précédemment ? et pourquoi parler de « ub-figure » au sein de certaines diégèses ?

L'idée de catégoriser les figures masculines de violeurs a permis une mise en distinction d'au moins trois figures pour mieux mettre en avant leurs caractéristiques propres. Or cela a permis aussi de mettre en évidence trois schémas de construction possible de la figure du violeur :

– le violeur-violent est avant tout une construction de la figure par le rôle, le personnage et l'action se confondant tous deux, la figure masculine du violeur étant réduite narrativement à cette seule caractéristique de violence et viol, comme intrinsèquement violeur

– l'homme « fort » qui lui possède des caractéristiques de personnage extérieur à son action de violer, sans pour autant se confondre avec celle-ci, trouvant un ancrage narratif et diégétique à son action, formant un violeur de circonstances avant tout

– le violeur-« ami » qui enfin se construit principalement dans le récit et la narration présente dans le film, trouvant sa caractéristique première dans son contexte d'apparition et d'évolution narratif avant de proposer des caractères affirmés de violence ou d'action de violer, formant un violeur de choc et de rupture narrative

Ces trois schémas de construction de figures de violeurs permettent en effet davantage de s'attarder sur l'établissement et l'ancrage de ses figures dans leur base narrative même en plus de pouvoir analyser l'ensemble diégétique où elles s'inscrivent. Cela permet ainsi de lier la figure à sa représentation de figure précise intra-diégétique, en pensant l'application formelle de cette figure dans la narration en même temps que l'idée à la base de la figure présente.

Enfin l'idée de « ub-figure » permet de penser la mesure de base de la figure du violeur et de la catégoriser dans ce qu'elle est en fait une synthèse appliquée de plusieurs figures masculines de violeurs au sein d'une seule et même diégèse. Ainsi cette mesure de référence n'est possible que dans un seul film à la fois mais permet de mettre en évidence cette sorte de « référence » de violeur effectivement « type » au sein du film étudié qui propose plusieurs figures de violeurs masculins. Un peu comme l'idée platonicienne va trouver son écho dans des idées plus formelles et concrètes, cette ub-figure ou cet ub-violeur permet en fait se saisir comment le film va dans sa diégèse établir un lien entre ses figures masculines de violeurs comme issues de la même base, se déclinant toutes de celle-ci. Ainsi il est possible de regrouper toutes les figures masculines de violeurs d'une même diégèse afin d'en donner une vision cohérente sans les effacer totalement en cette ub-figure, mais en plus il est possible ainsi de proposer un « violeur-type » sans fourvoyer le récit associé aux figures, en liant alors un « type » ou plutôt une ub-figure à la diégèse où elle opère et uniquement là.

2. Le violé, l'inattendu répartition des rôles ou l'anti-masculin à l'écran

Au sein des figures masculines présentes dans les scènes de viol(s) se trouve en quelque sorte l'anti-représentation de l'homme au sein de ces problématiques de violences sexuelles, du moins telles que classiquement admises : l'homme comme victime, le **violé**.

Manque de représentation du violé : paradoxe dans le paysage cinématographique

Un élément marquant au sein des études de représentations culturelles des violences sexuelles est certainement le manque significatif de traitement et de ressources sur la question des viols subis par les hommes, des hommes victimes de violences sexuelles et de viol(s). Comme si, dépassé la composition « classique » des rôles dans les scènes de viol(s), soit homme-voleur et femme-victime, la redistribution possible des rôles n'était que très peu envisagée, en tout cas trop peu considérée pour voir des ouvrages entiers traitant de cette question au cinéma.

Et pourtant, beaucoup de figures d'hommes violés apparaissent dans les films post-1970, bien que s'inscrivant encore dans une culture occidentale encore très en prise avec les représentations masculinistes ou virilistes associés aux hommes dont la sexualité est déjà une grande problématique en elle-même¹¹.

¹¹ Le concept sociologique de « Culture du viol » met en évidence les problématiques que soulèvent la sexualité masculine telle qu'elle est abordée encore aujourd'hui. Les travaux d'Eric Fassin, Mona Chollet, Camille Froideaux-Metterie, Bell Hooks ou

Ainsi dans notre corpus 16 figures d'hommes violés sont visibles à l'écran. Cette proportion est plutôt grande, notamment au vu du nombre total de figures (47) car représentant alors plus d'un quart de l'ensemble des figures que nous étudions ici, pas vraiment une minorité de ce point de vue là. Pourtant si on met de chiffre en perspective un autre constat apparaît : en réalité peu de films qui en parlent véritablement, un film comptant souvent plusieurs figures masculines dans les scènes de viol(s), notamment parce qu'un film donnant à voir des figures masculines de violés dont en regrouper plusieurs en un film. Et même si, malgré tout, quelques films ne contiennent qu'une seule figure masculine de violé, au sein de notre corpus, presque la moitié des figures (6) sont contenues à elles seules dans seulement 2 films. Il s'agit de *Sleepers* (4 figures masculines de violés) et *Pulp Fiction* (2 figures masculines de violés). Et dans le reste du corpus, le total de film possédant la figure du violé est de 12 films (*Pulp Fiction* et *Sleepers* inclus). Et bien que cela fasse la moitié des films du corpus, il ne faut pas oublier que parallèlement 19 films comptent de leur côté une figure de voleur.

Et si l'on souhaite remettre encore plus en question cette présence des figures masculines du violé dans le paysage cinématographique, on pourrait notifier qu'au sein de ces deux films, seul *Sleepers* prend le temps de développer autour de cet événement, l'intégrant totalement à sa narration en en faisant son sujet principal, alors que *Pulp Fiction* éludera presque totalement les problématiques autour du viol en lui-même. Ainsi, dans notre corpus, peu de films possédant des violés vont réellement inclure la problématique du viol dans leur narration, notamment quant à l'impact sur la victime ou des conséquences de ce crime sur la personne. Dans cette configuration-là, soit une narration qui prendrait le temps de développer autour du personnage du violé et des conséquences significatives de cet acte non seulement pour lui mais aussi dans la narration, seuls 5 films (sur 12 films possédant un violé) correspondent à ce cas. Pour le

encore Alexia Boucherie attestent de ces recherches quant au consentement tout en liant cet enjeu à la sexualité masculine dans son ensemble, visant aux intégrations des sexualités masculines par ailleurs minimisées face à une sexualité masculine culturelle dominante.

reste, les films font éluder la scène, voir même l'isoler narrativement en ne l'abordant pas du tout dans le reste du récit. Cela allégeant de fait la gravité de ce dernier, au moins narrativement, par ce manque d'éléments présents diégétiquement à la suite du viol et directement lié aux problématiques associés, ne permettant pas son inscription comme élément significatif dans la narration. Les films entrant dans ce cas de figure sont également de 5 sur 12 films.

Et encore moins de films vont développer le sujet du viol quand la victime sera un homme en tant que sujet à part entière et important au sein de leur diégèse, arrivant au nombre de 4 films toujours sur 12 films possédant un violé (et sur 20 films contenant des scènes de viols avec des figures masculines). Le viol d'homme restant bien (trop) souvent un élément secondaire dans la diégèse ou le propos du film. Enfin encore moins d'homme sont au cinéma violés par une femme, 2+ 1¹² figures seulement dans notre corpus entrant dans ce cas de figure. En comparaison rapide 10 hommes se font violés par un homme et au moins 15 femmes se font violées par un homme. Notons malgré tout deux figures d'hommes violés plus « complexes » car soulevant d'autres questions avec elles : celle de *Boys don't cry* qui aborde par sa figure masculine d'homme violé, la représentation d'un personnage transgenre lié à la question de l'identité de genre au sein des violences sexuelles subies. Précisons d'ores et déjà qu'au sein de cette étude ce personnage sera catégorisé comme homme uniquement, une partie sur la question précise des personnages transgenres sera développée plus tard dans cette étude¹³. L'autre figure est celle présente dans *Sausage Party* qui reprend dans ses codes de représentation audio-visuels à la fois féminin et masculin, la forme de sa déchirure évoquant une vulve bien que les termes se référant en anglais comme en français à cette partie du corps du personnage sont des termes utilisés pour caractériser des sexes masculins, sa voix étant celle d'un homme dans le doublage original et français, ce personnage présente un cas particulier difficile à analyser. En ce qu'il présente

12 Ce « + 1 » correspond au cas de *Midsommar* de Ari Aster (2019) pour lequel le viol masculin est complexe à trancher, mais sur lequel nous reviendrons.

13 Le cas du personnage de Brandon du film *Boys don't cry* de Kimberly Pierce, 1999 entre dans cette catégorie par ailleurs encore sous-représenté au cinéma

deux caractéristiques intradiégétiques (comment les autres personnages s'y réfèrent et la voix des doubleur) tendant vers un personnage masculin, il sera analysé avec les figures masculines de violés dans cette présente étude.

Ensuite s'observe un autre souci lorsque le violé est un personnage masculin : celui de la terminologie de l'expression « viol masculin » en elle-même. En effet là où il s'agit en premier lieu de souligner la masculinité de la victime (bien que l'on peut noter ici que le terme « viol féminin » n'est pas d'usage pour spécifier du genre et/ou du sexe de la victime, comme si cela relevait du pléonasme), focalisant effectivement l'importance sur la victime, il semble que l'expression « viol masculin » puisse aussi être interprétée comme un viol commis par un homme sur un autre homme spécifiquement, et non pas d'une femme sur un homme (il n'y a d'ailleurs pas d'expression pour le viol d'un homme perpétré par une femme). Or cette dernière utilisation pose une distinction qui change totalement la focalisation, incluant l'auteur du viol dans celle-ci, comme si le genre et/ou sexe de ce dernier définissait un changement significatif dans la violence subie, ce qui n'est factuellement pas le cas, un viol restant un viol qu'il soit commis par un homme ou une femme. Mais surtout elle apporte une confusion dans la reconnaissance du viol subit par un homme, réduisant le « viol masculin » au viol perpétré dans les relations sexuelles homosexuelles uniquement ce qui est encore une fois factuellement faux et réducteur. Pour la précision de notre étude, l'expression « viol masculin » ici sera utilisée pour qualifier tous types de viols (oral, anal, de pénétration ou d'être forcé à la pénétration) subit par un personnage masculin.

Non seulement le manque de figures masculines mais surtout de films abordant cette question est présente, mais on peut voir que le langage même pour en parler semble être encore en construction aujourd'hui. Et au sein du paysage cinématographique, force est de constater qu'encore très peu de films exposent des viols masculins et encore moins de viols masculins perpétrés par des femmes. Un manque de représentation mais surtout de diversité de représentation semble être présent pour cette figure masculine qu'est le violé, le

cinéma semblant ne posséder qu'encore trop peu de codes de représentation de tels crimes.

Le viol d'homme(s) comme impensable

De fait le nombre de viol masculins présents au cinéma est plutôt minoritaire, en particulier le nombre de viols masculins explicites. Cependant, un lien au viol féminin hétérosexuel peut s'établir en ce que les viols masculins possèdent aussi une représentation « absolue » de leur cas : celui de *Deliverance* souvent cité dès lors que la question du viol masculin est abordé, les viols féminins hétérosexuels étant eux associés à *Irréversible*. Mais il semble alors important de noter que *Deliverance* n'est pas un film très récent laissant penser qu'en terme de représentation de ce viol auprès du public peu d'autres viols masculins ont eu un tel écho et impact. De plus ce viol n'est pas un cas de viol hétérosexuel, le viol masculin homosexuel étant très largement majoritaire dans les représentations actant encore une fois d'une vision genrée mais surtout possiblement calqué sur des représentations hétérosexuelles en premier lieu. Enfin ce film s'inscrit dans un corpus de films (ceux montrant un viol masculin de façon explicite) assez réduit, une représentation devenant alors très vite symbolique en ce que peu d'autres représentations peuvent être citées par ailleurs.

Par rapport à l'identification du viol masculin, qu'il soit homosexuel ou hétérosexuel, là encore quelques soucis de correspondances semblent aussi compliquer la tâche : s'il y a bel et bien une figure masculine « type » du violeur, du moins dans l'esprit culturel partagé par les spectateur.trice.s (figure souvent calquée sans vraiment de hasard sur celle d'*Irréversible*, elle-même calquée sur une idée reçue du violeur « type » du réel) la figure type du violé semble bien plus vaporeuse. Et si un viol masculin « type » semble lui correspondre à un rapport anal violent imposé à un homme par un autre souvent dans un contexte d'humiliation et/ou de violence par ailleurs déjà entreprises. En cela ce viol correspond bien à celui de *Deliverance* mais constitue aussi une part importante

des viols masculins : *Pulp Fiction*, *Boys don't cry*, *Sleepers* ou encore *Tenue de soirée*. De leur côté les autres viols masculins homosexuels (fellation forcée sur la victime ou sur l'auteur du viol, forcer à pénétrer) sont eux bien moins présents : *Sausage party* et *Scarecrow* sont dans notre corpus les deux représentants de ces cas d'autres méthodes de viols masculins. Pour ce qui est du viol perpétré sur un homme par une femme, au moins 4 films se démarquent : *Nymphomaniac*, *Knock-Knock*, *Millénium* et *Midsommar*. Et il est à noter que ces films quant à eux possèdent une grande variations des actes en eux-mêmes portant presque tous les types de viols masculins principaux (rapport anal, fellation et pénétration sur l'autre forc.e.s) quant bien même cet acte se place dans un viol hétérosexuel. Ainsi une diversité de forme du viol dans ses représentations est présente mais uniquement dans ce cadre-ci, actant pour le reste de viols bien plus « classiques » soit hétérocentrés, au cinéma.



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Il est à présent important de souligner deux éléments présents au sein de cette étude des figures de violés masculins, impactant de fait la réflexion menée :

– là où pour la figure des violeurs masculins le choix de corpus fut facilité par le nombre de représentation, effectuant un choix par des critères supplémentaires et une réduction du nombre de film parfois arbitraire afin de saisir le plus de diversité de figures possible, un tel choix ne fut pas présent pour le corpus de films recensant des figures de violés masculins. Là où pour la figure du violeur, le nombre de représentation est conséquent, actant donc d'un ancrage fort au sein de la culture et du paysage cinématographique, le nombre de figures de violés masculins est bien moins grande, souffrant donc d'un manque de présence au sein du paysage mais aussi au sein de cette étude. En effet, en se basant sur un total de représentations bien plus exhaustif, les représentations dépeintes ici ne semblent pas encore faire preuve de récurrence de représentation, limitant l'étude ici au cas par cas des représentations, pouvant donner certes lieu à des perspectives et des catégories à proposer et étudier dans ces représentations, mais souffrant néanmoins d'une plus grande part hypothétique par limitation de contenu.

– la figure du violé est en plus bien moins reconnaissable au sein des films et récits, portant donc l'utilisation de la catégorie « figure » pour acter d'une représentation comme possiblement moins évidente. En effet, très lié aux évolutions légales sur le sujet, un impératif de représentation des viols masculins semblent moins présent au sein des films. Sans acter d'un manque d'intérêt à ces représentations, il semble plutôt s'agir d'un manque de correspondance (cette fois non pas du public mais des créateur.trice.s cinématographiques elleux-mêmes) en ce que les lois n'étaient pas toujours aussi claires concernant ce cas de figures pour les viols. Mais il semble aussi que ce cas précis de viol soit encore peu internalisé au sein des représentations, souffrant entre autre de l'hétérocentrisme des représentations. Alors un lien légèrement décalé s'opère entre les viols commis sur des femmes et ceux commis sur des hommes, et par des hommes, au cinéma. Bien que dans tous les cas il s'agisse d'un crime sexuel, le viol commis sur des femmes exposent davantage dans les représentations un problème lié à la violence inter-relationnel hommes et femmes cristallisé par les rapports sexuels et juste après d'un souci de sexualité masculine alors nocive, quant lors d'un viol masculin commis par un homme, le

problème de sexualité masculine prend le pas sur la question du viol lui-même et au final porte bien plus sur un rapport à la représentation de la sexualité que du viol en premier lieu. En cela le viol féminin commis par un homme visibilise en premier lieu une sexualité hétéro et phallogénée en montrant la violence, quand le viol masculin commis par un homme lui parle avant tout de la sexualité masculine elle-même, valorisant encore une fois les rapports de force qui la structure. Dans les deux cas le centre de l'attention est la sexualité masculine centrée sur l'homme, mais dans le cas du viol masculin elle semble presque prendre le pas sur la violence du viol lui-même, l'homme violé devant alors comme résoudre son problème d'avoir été féminisé et conféré dans les représentations à une place qui n'était pas la sienne avant même d'aborder la violence du crime subi.

Ainsi difficile d'utiliser la catégorie « figure » en ce qu'elle peine à se discerner au sein de paysage cinématographique par manque encore de présences concrètes, de contenu en tant que tel. Mais en plus difficile de lier ces figures aux viols, alors même qu'elles ont sont totalement liées et dépendantes en ce qu'elles trouvent leur origine dans cette action, car avant de questionner le viol lui-même les figures masculines de violés semblent questionner la représentation de la sexualité masculine en premier lieu et en ce qu'elle est portée par des hommes.

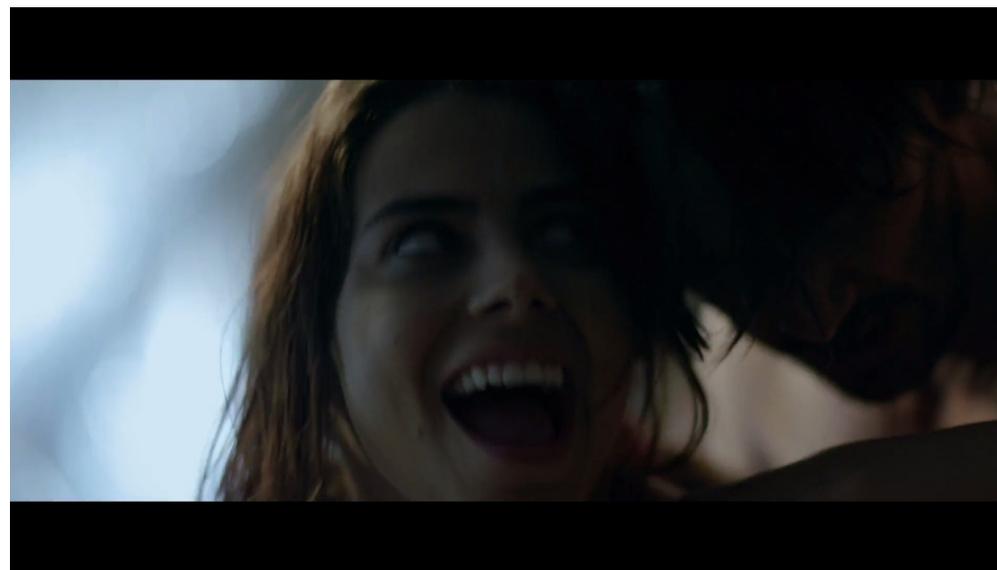
Et il est d'autant plus aisé alors de saisir pourquoi il y a si peu de viols masculins où le violé se voit forcé à pénétrer, représentation très rare au sein du paysage cinématographique. En effet un homme qui pénètre un autre corps (féminin comme masculin) est une représentation normale (en ce qu'elle est normée et normalisée) de la sexualité masculine, considéré comme la base de cette dernière. Or comment représenter cette configuration du rapport sexuel qui serait alors la norme, dans une logique de viol ? et comment transmettre et rendre compte de cette violence subie par un homme à ce moment-là quand ce dernier se trouve mis dans une scène sexuelle où l'intégralité des codes établis jusqu'alors rendaient comme positif ce geste ? Ainsi une scène de viol masculin telle que représentée dans cette configuration peut donner des difficultés

d'interprétation. Le film *Knock-Knock* en est un exemple typique en ce que le cas de viol est esthétisé via des représentations de scènes sexuelles consenties, traitées à l'image de la même façon, mais montre en plus une figure masculine pro-active, donc exerçant sa sexualité alors forcée et subie exactement de la même façon que dans n'importe quelle autre scène de sexe explicite mais consenti cette fois, proposée par le cinéma. Aucune différence de traitement n'est réalisé entre ce viol et une scène de sexe consenti, seul le contexte diégétique change, informé par le dialogue seul et non pas par l'intégralité des moyens de représentations que possède le médium, si ce n'est les lumières qui, à renforts de flashes, marquent une certaine dramatisation de l'acte. Mais même ce dernier élément ne vient pas tant marquer cette violence que cette dramatisation de la scène uniquement, servant par la même à faire passer l'augmentation des enjeux dramatiques de l'ensemble du récit, tout en ayant une utilisation des flash bien plus utilitaire que pour réellement souligner diégétiquement le crime qui se passe, permettant une suite d'ellipses dans la scène que de réellement porter une émotion par un recourt sensible de cette lumière, justifier en plus diégétiquement par un orage. Aucun geste, aucune parole interne à cette scène ne permet de réellement et clairement discerner le viol qui s'y déroule, l'absence de consentement étant manifesté à la scène précédente, isolé et coupé par un *cut* au noir très marqué. Ce viol masculin ne l'est donc que par une information intra-diégétique antérieure à la scène elle-même, usant de codes de représentation de scènes de sexe consentie, ne permettant en rien de saisir les enjeux de violence interne au viol qui devraient pourtant se jouer et donc se lire clairement à l'écran.

De même les cas de fellations forcées d'un homme sur un autre homme sont très rares et souvent montrés dans une séquence ridicule, ayant recourt à la comédie, moqué et dénigrante, invitant à rire du sort de la victime et ainsi non prise au sérieux et traitée de même, non-identifiable alors comme viol¹⁴.

14 *Une culture du viol à la française, du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »* – REY-ROBERT Valérie, nouvelle édition 2021, partie 3, sous-partie 2 « La victime était « presque » parfaite », sous-élément « Le viol d'homme, un crime impossible » p.167 « Même lorsqu'il est raconté sans aucun humour et de la

Notons enfin que le temps à l'écran d'un viol masculin est bien souvent moins important, actant d'un acte bien plus court souvent, recours à l'ellipse (*Knock-Knock*) et à des *cuts* quand les plans sont bien plus longs (*Deliverance*, *Boys don't cry*) ou peu marqué par la mise en scène (*Pulp Fiction* qui insiste bien plus sur le combat qui s'ensuit, le viol à l'écran étant visible moins d'une minute à l'image et audible que dans un temps minoritaire au sein de l'intégralité de la scène).



ROTH Eli – *Knock-Knock*, 2015

Dans ce cas le viol est relayé à une action de seconde importance (*Pulp Fiction*) ou bien considéré comme non-représentable. Le cas de *Sleepers* est un cas particulier en ce qu'il est très bon support manifestant le trauma comme cette impossibilité de représentation des faits pour la victime, illustrant alors très bien ce qu'un traumatisme génère sur la personne ayant subie les victimes. Mais cela ancre par le même temps cette impossibilité de représentation

manière la plus brutale qu'il soit, le viol d'homme reste un élément comique pour beaucoup de gens. »

cinématographique de ce viol, le point de vue étant interne au personnage, le public ne sera pas confronté à ce viol, justifiant sa non-représentation par cela. Et si ce film permet très bien de saisir l'importance d'un tel vécu et de son aspect destructeur pour la victime l'ayant subi, élément narratif malgré tout très peu assumé pour les personnage de violés masculins et ce film permet cela de façon très directe, ce film ne permet pourtant pas de se détacher de cette impensable du crime que le film peine lui-même à rendre concrètement à l'image, marquant donc bien plus les conséquences que l'acte lui-même. Le viol reste alors une donnée abstraite dans les représentations, sa forme concrète ne s'activant que dans les impacts sur la victime, donc une fois le viol passé, représentation visibles d'un viol alors absent-présent dans les représentations diégétiques du récit. Le viol reste ainsi dans l'irreprésentable en ce qu'aucun support audio-visuel, mais surtout visuel, ne lui est accordé. De fait, un manque de représentation flagrant du viol masculin est présent et avec lui un manque de présence des figures masculines de violés à l'écran.

Le violeur était une femme... et la question du violé féminisé

Mais alors que tirer de cette confusion de représentation des scènes de sexes hétéro et phallogcentrées et scènes de viols, en particulier masculins en ce que l'une sert de support de représentation à l'autre alors que leur fondement, fonctionnement, échos et impact sont diamétralement opposés ?

Ainsi il est possible de saisir un paradoxe de représentation du viol masculin : lorsqu'il est commis par un homme se calque sur des représentations hétérosexuelles alors que l'acte s'apparente à une homosexualité, bien que forcée. Mais lorsqu'il s'agit d'un viol masculin commis par une femme, ce dernier ne revêt que très peu de codes hétérosexuels, *Knock-Knock* étant une représentation minoritaire de ce cas précis de viol masculin, alors même que le rapport s'apparente à une hétérosexualité. Le viol masculin sclérose à lui seul cette question complexe de représentation de sexualité masculine autre que triomphante et dominante, et de préférence sur une femme. Et cela va avoir un

impact sur les représentations des figures masculines de violés en particulier lorsqu'ils sont violés par des hommes. Leurs représentations à l'image sera alors comme « féminisé » abordant des positions proches de celles de femmes dans de mêmes situation quand bien même les physiques et les genres de corps engagés sont différents à la base. Ainsi pourquoi un homme qui se fait violer par un autre homme en vient à être représenté comme un femme se faisant violée par un homme ? D'où cette idée de parler de « féminisation » du corps du violé masculin dans son traitement cinématographique uniquement. Non pas que cette représentation ait recours à des éléments efféminant son personnage dans son visuel et ses attitudes propres, mais au contraire, tout en maintenant les attributs masculins de la victime, l'homme violé se voit en fait soumis comme le serait une femme dans une même situation. D'où également la récurrence de la représentation du viol masculin comme viol anal en premier lieu lorsqu'il est perpétré par un homme. La figure masculine est alors féminisée par la diégèse.

Le viol masculin homosexuel devient comme un punition, le violé étant souvent hétérosexuel et montré comme tel dans la diégèse. Sur les au moins 7 viols homosexuels de notre corpus, l'orientation sexuelle de 6 figures masculines de violés est connue et signifiée dans la diégèse (il ne s'agit pas de considéré ici une sexualité et d'une orientation sexuelle hétérosexuelle « par défaut » mais bien de s'en référer à des marqueurs diégétique affirmant cette hétérosexualité) et ils sont alors dans ces 6 cas hétérosexuels¹⁵. Alors le viol homosexuel apparaît pour ces figures masculines de violés hétérosexuels comme une punition en tout premier lieu, et suivant des codifications identiques dans le geste que le viol exercé sur une femme, soit des gestes marquant de la domination et imposant la soumission avant tout.

15 Notons également que ce souci de présupposition d'orientation sexuelle existe tout autant chez les figures et les personnages féminins se faisant violées par un homme, où une hétérosexualité de ces femmes est comme sous-entendues par défaut, à moins qu'une marque diégétique nous indique le contraire, considération une fois encore extrêmement hétéro et phallogcentrée.

Et à cela s'accompagne l'humiliation de la pénétration montrée comme monstrueuse en premier lieu. Ainsi le film *Deliverance* fait une très bonne démonstration de ces représentations en ce que le viol subit par l'homme est un acte profondément humiliant pour lui. Ordonné de se déshabiller, traîné au sol puis rabaissé à un animal (« *like a pig* ») c'est sa faiblesse qui est soulignée mais aussi la domination que va tirer l'autre homme de cette supposée faiblesse en insistant sur l'incapacité qu'à l'autre homme à se défendre et à contrer ses humiliations, allant jusqu'au viol comme moyen d'humiliation ultime. En cela l'homme perd son statut d'humain (rabaissé à un animal) mais aussi d'homme puisqu'il sera alors pénétré pour être humilié, rôle de passivité dans le rapport sexuel associé à « l'autre » que l'homme, le féminin. Et dans ce cas, l'homme n'est pas féminisé parce qu'il va avoir des attitudes féminines, mais il sera traité dans une base de sexualité hétérocentrée actant d'un rôle de soumission que l'on retrouve pour les femmes et usant des mêmes représentations cinématographique : position, cris, plans sur le visage au moment de la pénétration ou encore incapacité à repousser par sa force seule son violeur. Ainsi ce modèle calqué sur les viols hétérosexuels avec un pénétrant soit l'homme le plus puissant et viril par rapport à l'autre homme et, de fait, un pénétré qui reprend un rôle de « femme », actant donc d'une reproduction des relations sexuelles hétéro et phallogocentrées,¹⁶ mais aussi d'une absence de figure masculine marquée de violé, donnant des codes de représentation déplacés de l'hétérosexualité à ces scènes comme on peut aussi le voir dans *Sausage Party* qui va même jusqu'à suggérer un sexe d'apparence féminin à son personnage de violé qui est bien un homme, alors même que le viol en question est une fellation forcée, donc bien plus loin des représentations de base hétérocentrées. Mais les plans vue du dessus et les gestes et l'intégralité des codes de représentations engagés (jusque dans les dialogues) sont issues de scènes hétérosexuelles.

16 Modèles relationnels de sexualités sur lesquelles nous reviendrons en détail plus tard dans la partie III



TIERNAN Greg, VERNON Conrad – *Sausage Party*, 2016

Enfin ces scènes de viols masculins apparentées à des représentations hétérosexuelles et cherchant à montrer l'humiliation subie par l'homme violé actent aussi d'une exhibition du dégoût plus que de la souffrance masculine. Car si quand le viol est subit par une femme, la souffrance vécue par cette dernière est largement soulignée, dans le cas d'un viol masculin perpétré par un homme ce sera davantage l'humiliation qui sera soulignée, nous l'avons vue avec entre autre *Deliverance*. Une décalage de focale sur l'acte du viol semble s'opérer alors, l'homme ne souffre pas de son viol comme une femme qui, elle, semble davantage en souffrir physiquement puis possiblement mentalement. Une des rares différenciation de représentations entre les viols féminins et masculins, dans son viol l'homme souffre dans sa virilité et sur l'instant mais reprend ensuite le contrôle très rapidement, présentant alors pas ou peu de dommages mentaux ni physiques engagés par le viol seul (coups exceptés).

L'homme violé ne souffre pas tant de ce qu'il subit que du fait même de subir cette action sexuelle, souffrant de la situation plus que du viol lui-même. Et dans les représentations il s'agit aussi de montrer avant tout la situation de viol

plus que le viol lui-même, cela se ressentant dans la mise en scène elle-même. Les plans sont souvent moins longs, moins de corps y sont visibles et peu de dispositifs de monstrations excessives sont présentes. Ainsi si des positions corporelles sont bien marquées et actant toujours d'une représentation sexuelle hétéronormée, les corps des hommes violés sont présents à l'image sans pour autant être esthétisés comme le sont les corps féminins violés. Donc homme violé lui ne relève pas d'une suresthétisation du corps qui est souvent caché par des vêtements, mis en retrait, peu de plans le cadrant pour lui seul et peu de plans latéraux de la scène totale actant d'une image sexuelle par ailleurs commune dans le cas du viol féminin. Le drame ne semble pas concerner le corps véritable de la victime masculine, seulement sa position indique l'humiliation subie. De même il n'y a presque pas de regard de violé en vue subjective, *Sausages Party* faisant lui seul exception à cela. Le viol subi par un homme au cinéma est alors bien moins une souffrance qu'une humiliation de statut ou de rôle au sein de sa masculinité, ce viol ne s'ancrant que très peu dans son corps, la mise en scène délaissant ce dernier pour se concentrer sur le visage dégoûté de la victime, mais également peu dans son ressenti ou son mental, seulement deux films (*Sleepers* et *Sausage Party*) s'attachant à dépeindre le vécu subjectif de ces viols. Enfin il est possible de saisir que ce décalage de représentation entre viols hétérosexuels comme base de représentations des viols masculins y compris des viols homosexuels au cinéma mais aussi cette absence de codification précise et donc de correspondances pour le public impactent aussi les figures masculines elle-mêmes prises au sein de ces scènes.

Et pourtant quand le viol masculin est perpétré par une femme, la mise en scène propose des codes et schémas de représentation de composites, où la figure masculine n'est pas diminuée et peu soumise visuellement. De plus si dans le cas d'un viol masculin par un homme la clarté du rapport anal forcé est présente, cette matérialisation physique et visuel du viol masculin est moins prononcé dans le cas du viol commis par une femme, où les gestes ne sont plus des gestes de soumission marqué aussi fortement et où un retour au corps en premier lieu est en œuvre. Dans *Nymphomaniac*, les paroles, la persuasion mais

surtout l'utilisation du corps de l'homme, alors paralysé de gêne/honte/stupeur, contre lui-même est le centre de cette représentation qui n'utilise d'aucune codification de genre hétéro ou phallogcentrée. Et cela en montrant un acte sexuel par ailleurs largement utilisé dans des cadres hétérosexuels pour marquer une soumission de la femme soit la fellation. Or ici ce geste sexuel se retourne contre l'homme violé, dans un cadre de rapport sexuel hétéro qui n'utilisera pas de codes à visée excitante ou insistant sur une féminisation d'un corps soumis sexuellement par le viol. Il y a une volonté de marquer le « vol » de corps et de jouissance à l'autre, le dialogue précédent indiquant cette interprétation. Ici l'homme est ramené à son corps, sa souffrance sera physique et mentale en premier lieu.



VON TRIER Lars – *Nymphomaniac* : vol. 1, 2013

Et si un code de représentation reprenant des répartitions au cadre à la base plutôt phallogcentrés avec une jeune femme à genoux et un homme mûr assis, cette représentation semble ici détournée pour être vidée de son excitation. Une esthétique « bâclée » semble se dégager de cet acte sexuel dont seul la

soudaineté et la violence reste, cette jouissance volée à l'homme qui subit son corps et son sexe physique/ment. Aucun recours à de la violence excessive ou extérieure au viol (pas de coups etc) et aucune méthode d'humiliation ne sont présente ici, seul le décalage de consentement est montré, suggéré notamment par l'espace scénique de la séquence : l'homme est au début de la scène à droite du cadre, la jeune femme à gauche. Cette dernière à son refus de coucher avec elle, va venir dans sa partie du cadre, l'homme se tassant dans son angle de cadre ne pouvant fuir comme paralysé, actant de son malaise. Puis la jeune femme va immiscer dans son espace et dans son corps, prenant au cadre une place qui va toujours bloquer le corps masculin dans un angle. Enfin une fois ce dernier violé elle repart dans sa partie gauche-cadre, rompant le contact mais reprenant l'opposition à l'image vis à vis de l'homme traumatisé et toujours tassé dans son angle. La soumission est absence mais l'ascendant de la jeune femme sur l'homme est totalement lisible sans autres méthodes d'humiliation mais via un procédé de mise en scène et en espace au sein du cadre laissant percevoir sensiblement ce qu'il advient.

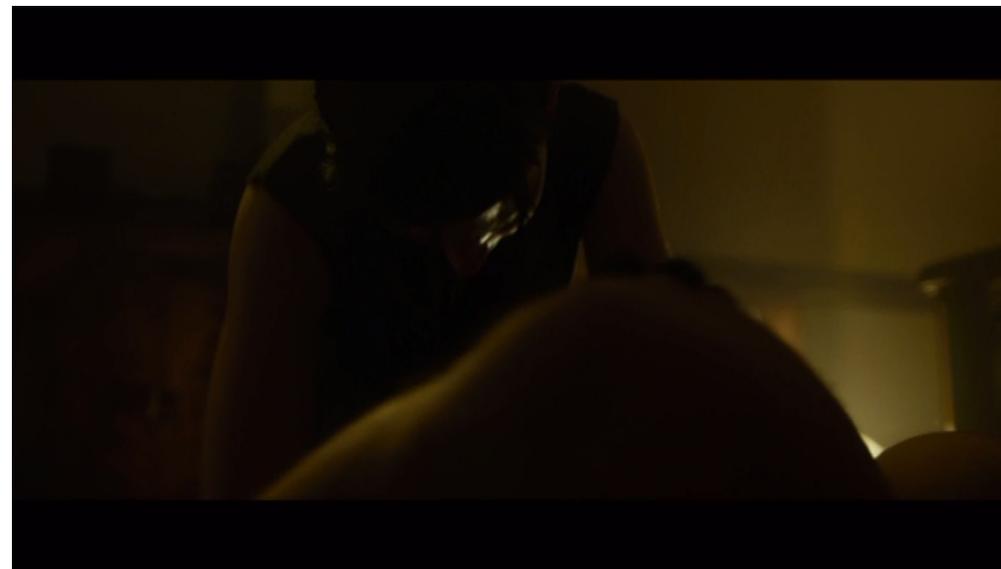
Deux autres films proposeront un traitement particulier du viol, il s'agit des deux films *Millénium* (version de 2009 et 2011) qui eux, remettent la violence du crime sexuel au centre de la représentation proposée. Il y a une violence très forte au sein de la scène totale et le viol est limité à un seul geste perpétré sur le corps de l'homme dans le but explicite de lui faire du mal physiquement. Et s'il n'y a pas d'interversion des rôles dans ces scènes c'est en ce que le viol est ici traité comme une arme, limité à ses seuls dégâts physiques, actant d'une codification plus proche du coup de poignard que du viol. Pourtant la scène n'en est pas moins un viol et divers éléments dans la scène viennent souligner le fait de forcer un corps, ici masculin, à subir des traitements qu'il ne veut pas et qui vont lui porter atteinte physiquement. Les rapports de violence sont au centre de la scène et la violence sexuelle en est l'une des applications possibles, usité par le personnage de Lisbeth comme un outil supplémentaire pour blesser, proposant un viol alors totalement déssexualisé mais violent et destructeur uniquement. Enfin un égalité de viols subis semble être à l'œuvre au sein de la narration du film, ce viol d'homme faisant écho au viol subi par Lisbeth de la

part de ce même homme. Ces deux scènes sont alors à mettre en lien, le viol masculin étant une reproduction du viol féminin subi plus tôt. Et si ce dernier était déjà d'une grande violence, celle-ci sera reprise et investi de même pour ce viol masculin d'autant plus crue qu'il est une vengeance à la mesure de la violence subi par le personnage féminin. La violence du viol réduit à une pénétration anale très violente et à volonté destructrice, est montrée sans détour, simplifiant le viol à son geste et la violence intrinsèque de ce geste. Enfin ces films s'inscrivent dans le *Rape and revenge* en ce que la victime se venge de son violeur, mais ici le personnage féminin se réapproprie le viol quand par ailleurs le *Rape and revenge* classique fait mourir les violeurs, les femmes ne violent pas, comme pour acter que le viol était uniquement une affaire masculine. Or par cette vengeance à « égalité » avec son violeur qui devient lui-même violé, les films *Millénium* viennent non seulement proposé une diversité du viol au cinéma mais soulignent par le même temps la violence intrinsèque du viol en exposant une vengeance de victime où :

un viol = un viol

et donc où un viol est un viol qu'il soit masculin ou féminin, commis par un homme ou par une femme.

Cependant ce cas de figure est excessivement rare, les représentations cinématographiques du viol montrant non seulement des codes de représentations hétérocentrés et genrés. Ainsi lorsque le violeur est homme, une reprise des reprise d'un même code hétérocentré quand bien même le viol est sur un homme, actant d'une présence de code de représentation non seulement présente mais très ancré dans le paysage cinématographique et donc dans la lecture du viol, impactant sa reconnaissance à l'écran et donc sa lisibilité. Mais nous venons de voir que si le violeur est en fait une femme, cette codification hétérocentrée ne semble pas être utilisée dans les représentations. Cela permet de déceler un élément central dans les figures des violés masculins : la répartition des rôles au sein du viol se fait en fonction du genre du.e la violeur.euse avant tout, y compris dans les représentations mêmes de la scène de viol. Alors une figure de violé masculin se faisant violer par un homme rejoue les enjeux de domination avant tout, marquant alors ces codes partagés avec les figures féminines où le violé n'a pas su se défendre, actant non seulement d'une virilisation du violeur mais aussi d'une vision masculine du viol avant tout comme absence de défense de la part de la victime. un violé étant alors avant tout un homme qui n'as pas su conserver son rôle sexuel d'homme, avant d'être une victime de violences sexuelles, les figures du violé devenant alors avant tout des hommes faibles avant d'être des figures (d'hommes) violés.



FINCHER David – *The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011

OPVEL Niels Arden – *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009
(à gauche)

De la « faute » masculine de la figure du violé et de sa supposée « faiblesse »

Contrairement aux figures masculines de violeurs, les figures masculines de victimes semblent résister à une classification aussi stricte. Et si une classification « figures masculines féminisées par le viol », « figures masculines faibles/dépossédées » aurait pu être envisagée, force est de constater qu'il n'y pas de différences fondamentales dans le traitement de ces figures masculines. Quant à une distinction basée sur le genre du violeur, cela n'aborde la représentation de la victime que par la négative, ce qui ne semble pas plus pertinent.

Pourtant une première piste quant aux figures masculines de violées comme possiblement féminisées a permis de mettre en lumière le fait que les figures de violés étaient pour la plupart des hommes « affaiblis », ne possédant pas totalement la pleine mesure de leurs moyens (d'où le fait que la classification plus haut devenait caduque, « féminisé » devenant bien souvent cinématographiquement synonyme « d'affaiblir »)¹⁷.

Ainsi dans *Sausage party*, la figure masculine est déjà au sol, blessée, ne pouvant qu'appeler à l'aide sans pouvoir réagir à ce qui lui arrive. Dans *Deliverance* Bobby est terrifié, sidéré face à ce qui lui arrive, devenant alors maladroit devant le violeur, en état de choc jusqu'à ne pas pouvoir tenir debout, ici aussi, ne possédant pas totalement toutes ses capacités physiques à cause de la peur. Pour *Pulp Fiction* ou *Boys don't cry* les figures masculines de violés sont des hommes qui ont subi des coups et qui sont contraints par des liens matériels ou l'isolement spatial, à ne pas pouvoir s'enfuir, leurs possibilités d'actions étant réduites par la violence. Pour *Midsommar* la figure masculine est quant à elle isolée, manipulée et droguée, encore une fois privée de nombres de ses capacités physiques et même cognitives en partie. Le film *Knock-Knock* ne semble lui pas particulièrement affaiblir sa figure masculine dans les traitements de ses capacités physiques mais semble par contre le donner comme très vulnérable au chantage et à la manipulation, se « laissant faire » au final, sorte de résignation sans plus se défendre. Cette attitude qui peut part ailleurs être associée à un désir inavoué d'effectivement passer à l'acte sexuel et dénigrer la réalité de viol alors montré, cette lecture en réalité problématique restant proche de celle que la réception de *Straw Dogs* a eue. Pour *Knock-Knock*, le fait est que cet homme n'utilise pas de sa force physique pour se défendre, chose que nombre d'autres victimes de viols masculins vont faire pour affirmer leur force et donc leur désaccord.

17 Rapports de genres et de balance entre virilité masculine et féminité développés dans l'ensemble de l'ouvrage dirigé par Jean-Jacques Courtine, *Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? Le XXe – XXIe siècle*, 2011



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Pour toutes ces figures masculines il y a comme une impossibilité à pouvoir ou savoir « se défendre » qui se retrouvera le plus souvent justifiée par des coups et des dommages corporels subis, de la peur ou bien une résignation. Comme si intrinsèquement la figure masculine aurait pu (ou du) se défendre mais que sa condition de base étant altérée, cette défense de soi n'est alors pas ou plus possible. Ce lien de condition globale altérée entre les personnages masculins ne semble pourtant pas au cinéma être si facilement interprété comme telle, le manque de « force » ou du moins de réponses défensives, ces dernières étant souvent montrées : Bobby de *Deliverance* tente de repousser le fermier, de même pour la brique de jus violée dans *Sausage party* qui va voir ses mains écartées par son violeur ou encore *Boys don't cry* où les mêmes gestes de mises à distance et de repoussement sont réalisés par Brandon. Ainsi les figures masculines sont affaiblies mais pas sans défenses totalement, luttant malgré tout bien que leurs conditions soient effectivement altérées. Car si le cinéma ne semble pas aussi fortement associer « affaiblissement » avec « faiblesse » ou manque de défense, les films proposant davantage des mesures de forces différentes qui s'affrontent, occasionnant l'affaiblissement de l'une des figures

masculines vis à vis de l'autre, celle du violé devenant « affaiblie » mais pour autant avoir été donnée comme « faible » à la base. L'idée semble plutôt venir des visions virilistes modernes où la masculinité est opposée presque systématiquement à la faiblesse actant alors qu'un homme ne se fait pas violer/ne peut pas se faire violer, sauf s'il est trop « faible » pour se défendre. Cela sera d'ailleurs souvent lié au fait que de même une femme se ferait alors violer parce que trop « faible » elle aussi, faisant à nouveau planer l'idée d'être « violé comme une femme » au sens non-cinématographique.



PEIRCE Kimberly – *Boys Don't Cry*, 1999

Et justement le médium cinématographique, en ce qu'il propose des figures masculines non pas affaiblies à la base même de leurs constructions de personnages, mais bien affaiblies dans une suite narrative logique, pour la plupart. Car contrairement aux figures masculines de violeurs, qui impulse une sorte de fatalité narrative en allant jusqu'à parfois contrôler la diégèse elle-même, il semble que les figures masculines de violés portent une sorte de réalité contradictoire diégétiquement en ce que précisément, si elles avaient été

en pleine possession de leurs moyens elles n'auraient sans doute pas subi de telles choses.

Pourtant, et la proportion nous le montre bien, la plupart des figures masculines de violés font face à des figures masculines de violeurs, dont a pu voir précisément qu'elles n'étaient pas nécessairement « fortes » intrinsèquement mais plutôt relevant d'une force de circonstance, usant justement d'une puissance narrative au moment de la scène et qui leur donne l'opportunité de prendre le dessus sur l'autre/les autres figures en présence, notamment masculines. Et il semble qu'il en soit de même pour les figures masculines de violés en ce que précisément elles ne sont pas des figures de violés par essences elles non-plus, mais doivent s'inscrire dans un ensemble narratif où la figure masculine va se faire abusée donc se retrouver plus « faible » que l'autre figure masculine, celle du violeur. Une figure masculine de violé au cinéma n'est pas donnée comme un « violé » avant tout, mais s'inscrit lui aussi dans cet ensemble relationnel inter-personnage et narratif, en cela il y a un engrenage relationnel précis qui s'enclenche, notamment pour les scènes de viols masculins perpétrés par d'autres hommes, en ce que pour arriver à ses fins, le violeur va prendre l'avantage sur l'autre, l'affaiblissant de ce fait. Et en ce sens, *Deliverance* nous montre bien comment un homme « fort » ne va pas choisir sa cible au hasard, deux hommes pouvant potentiellement être violés par lui, mais s'attaquera au plus faible non sans avoir au préalable immobiliser l'autre. Usant de menace dissuasives (arme blanche) et générant la peur par la menace et autres moyens dominant. La figure masculine de violé n'est alors pas faible en soit, mais elle se retrouve en position de faiblesse vis à vis d'une autre figure qui elle a prit par la force, l'ascendant sur elle. Il s'agit de penser le violé en contraste avec le personnage de violeur, un violé n'étant donc pas réellement faible en lui-même mais faible face à un violeur ou une violeuse, ce dernier ou cette dernière usant justement de moyens précis pour prendre le dessus sur lui, et s'inscrivant narrativement dans ce rôle. En cela un parallèle peut même s'établir entre victimes de viol masculins et féminins car de même que ces figures masculines affaiblies par l'autre, de même les femmes sont également affaiblies dans les films suivant des schémas similaires, subissant elles aussi

coups et blessures, drogues ou menaces. Et ce point commun permet donc de saisir que cinématographiquement la faiblesse n'est pas une affaire de figures masculines pas assez « fortes » ou l'affaire des figures féminines uniquement, cette situation étant commune au deux genres.

Mais surtout, subissant des moyens d'affaiblissement similaires, les narrations cinématographiques permettent d'axer l'enjeu sur le fait que la personne soit dans une situation qui l'affaiblie et pas affaiblie de base et se trouvant alors dans cette situation. Le cinéma étant un médium de la durée, il peut ainsi montrer le rapport de causalité réellement présent dans les scènes de viols, soit affaiblir une personne pour ensuite abuser d'elle la changeant seulement alors en victime (et pas l'inverse une personne est faible donc une victime donc on abuse d'elle) et ainsi représenter que la faiblesse masculines supposées des scènes de viols n'est pas une affaire de caractérisation de figures masculines mais une situations de ces figures.

Ainsi la figure masculine du violé n'est pas caractérisable en premier lieu par son affaiblissement en ce qu'il se construit en contraste avec une autre figure masculine ou féminine qui lui est opposée et qui en plus est dépendant d'une circonstance narrative particulière à la situation. Les figures masculines de violés sont bien plus multiples que les figures masculines de violeurs en ce que justement elle se construisent en réaction de ces dernières. Et la « faute » supposée de ces masculinités trop « faibles » ne semble pas présentes dans le paysage cinématographique en ce que justement ces figures composent avec leurs moyens et leurs affaiblissements face à une situation qui les dépasse et qui les mets, y compris narrativement et diégétiquement à l'épreuve. Ainsi dans le film *Sleepers* propose des figures masculines de violés qui sont de jeunes garçons, certes donnés comme de base plus « faibles » que leurs violeurs en ce qu'ils ne sont pas encore adultes. Mais au lieu de venir souligner une faiblesse masculine chez les figures de violés, le décalage de force, ici intrinsèque vient de cet écart d'âge dont les violeurs vont profiter. Et si dans ce rare cas la diégèse donne les figures masculines de violés comme plus faibles, la narration va ensuite proposer ces mêmes figures à l'âge adulte et en plein possession de

leurs moyens et allant cette fois pouvoir se mesurer pleinement à leurs violeurs. Ce traitement cinématographique de la figure du violé, alors très circonstancielle, permet aussi davantage d'identification avec le public en ce que nécessairement ces figures proposent un autre forme de masculinité non-dominante mais surtout plus acceptable en ce qu'elles ne perpétuent pas de crime mais le subissent. Ces figures sont alors autant de supports de masculinités accessibles alors pour le public ces dernières devant trouver un moyen de faire face à cette situation où elles sont mise à mal et dont l'origine de dépend pas d'elles.



BLIER Bertrand – *Tenue de soirée*, 1986

D'autres films viennent également proposer des figures masculines moins affaiblies directement mais davantage en prise avec une situation complexe qui les enserrant et dont ces masculinités peinent à s'extraire. Ici se retrouvent les films *Tenue de soirée* et *Nymphomaniac*, deux films qui proposent des figures masculines qui ne sont ni violentées, ni battues, ni blessées, ni menacées directement, mais subissant elles aussi un viol. Ces figures sont elles aussi bien

plus proche du public, pouvant être en quelque sorte « n'importe qui » se retrouvant dans pareille situation et ne sachant pas réagir se retrouve à subir ce viol. Cette non-réaction ou plutôt cette perte de contrôle de la situation permet une dernière masculinité qui se retrouve là encore, bien plus proche des figures féminines qui se retrouvent dépassées par une situation de la même manière. Dans ces deux cas le traitement des figures masculines est adapté à leurs enjeux masculins en ce que ces derniers ne sont pas « féminisées » (ne changeant pas de caractère de personnage global au cours de ces scènes, ayant les attitudes logiques de leur personnage intradiégétique) en étant soudainement mise en scène comme des victimes féminines de viol, ni niés dans leur vécu de viol avec une mise en scène les montrant comme pro-actif malgré tout. Ici leur passivité n'est pas « féminisée » ou « féminisante » mais bien le résultat d'une sidération face à la situation, rendant ces figures masculines en premier lieu comme des figures de victimes de viol(s) qui se trouvent être masculines mais dont cette réalité de genre ne vient pas altérer ni le traitement d'viol (qui pourrait être minimisé) ni le traitement de leur masculinité (qui pourrait être altérée parce qu'ils sont « passifs »). En cela les figures masculines de violés au cinéma sont diverses mais proposent autant de variations possibles d'une masculinité qui n'est pas seulement donnée mais qui se développe narrativement en ce qu'elle est mise à l'épreuve par une autre, bien plus violente. En s'opposant à la figure du violeur, la figure du violé devient alors une masculinité non seulement accessible mais composite, proposant au sein des scènes de viol le moyen de dépasser la seule vision des genres et des rapports de violences sexuelles qui existent entre eux mais ouvrant alors à la possibilité cinématographique de trouver des représentations adaptées non pas seulement aux masculinités mais aux victimes de viols en général en partageant le statut de victime de viols avec les femmes sans pour autant se voir confondues avec elles, conservant ces particularités de représentations masculines pouvant alors établir la correspondance nécessaire au public afin d'établir l'existence identifiables des viols masculins au cinéma pour ce qu'ils sont : des viols (masculins).

D'homme à homme : la figure « type » du violé ?

Finalement, la figure masculine du violé n'est non seulement pas majoritaire au sein des représentations de figures masculines dans un contexte de scène de viol au cinéma, mais elle résiste à une classification par archétype des violés masculins présents dans les films. Et pour cause, l'une des caractéristiques que semble posséder la figure du violé masculin n'est pas dans sa structure même mais dans le fait qu'elle semble se définir en majorité par la négative vis à vis des figures de violeurs qui lui font face, s'informant selon les circonstances de leur viols. La répartition des figures de violés masculins se faisant en premier selon le genre de la/des personne/s qui les violent, le violé masculin faisant face à un homme étant la plupart du temps féminisé et le violé masculin face à une femme conservant davantage sa masculinité. Ainsi la figure du violé résiste quand même à la classification, ne possédant pas de réel archétype si ce n'est d'être un personnage féminisé par les rapports de forces diégétiquement soulignés à l'écran, étant alors une figure en contraste d'une autre se construisant en étant affaibli par une autre à l'écran mais aussi en ce qu'elle ne sera construit qu'en réaction de cette figure de violeur, n'étant alors que très rarement le centre de la scène.

De plus ces figures d'hommes violés échappent à l'archétype en ce qu'un manque d'investissement narratif et donc diégétique accompagne souvent le viol, réduisant la portée et donc la visibilité de ce dernier (ellipse, manque de conséquences, mort du violé etc.) et de son développement par la suite, le statut de violé se limitant souvent à la scène, étant éludé tout le reste du film. La figure du violé se cantonne ainsi majoritairement à la seule scène de viol pour ses représentations à l'écran, ses représentations ayant pour but premier de manifester la « faiblesse » souvent féminisée de cette figure par rapport à son violeur, limitant la portée des représentations en les limitant à leur aspects informels des rapports inter-personnages et très peu en les complétant avec des autres éléments plus internes à la victime elle-même. De fait, en ce que le viol d'homme n'est que très rarement déterminant dans leur diégèse (exception faite du film *Sleepers* mais dont les scènes de viols sont moins présentes à

l'écran, abordant bien plus le post-viol. Et ces figures masculines moins marquées car le viol lui-même sera moins marqué diégétiquement, ne permettant pas d'informer ensuite cette figure du violé masculin déjà limité dans ses caractéristique au seul temps de scène avec le violeur.

Malgré tout, cette absence de fantasmes montre qu'il s'agit d'un sujet possédant peu de répertoires de code précis, en particulier pour les viols masculins perpétrés par des hommes qui vont directement prendre leurs codes de représentations dans des viols hétérosexuels. En cela les scènes de viols masculins pourraient s'enrichir en bénéficiant de codes de représentation qui leur est propre comme cela se vérifie dès lors que la figure du violeur est une femme, cassant alors cette construction de la figure du violé uniquement par la négative d'une autre masculinité mais venant en plus questionner les rapports de forces entre les genres via leur rapport à la sexualité. Notons tout de même que le viol soit un viol féminin ou masculin, commis par un homme ou une femme, il s'agit toujours d'une violence sexuelle avant tout pensée autour de la question de la sexualité masculine, le viol féminin perpétré par une femme étant un grand absent du paysage cinématographique.

Par ailleurs, si la figure masculine du violé permet de proposer des problématiques autour de la question de la représentation de la sexualité masculine, cette figure est aussi à conjuguer au pluriel, puisqu'à un violeur correspond un violé précis, et donc devient aussi possiblement un moyen d'accéder à d'autres représentations masculinités (et pas uniquement celles « affaiblies » par rapport à une autre) et à se détacher de cette « féminisation » par défaut de cette figure et du *Male-Gaze* qui impose encore ces rapports virilistes et phallogocentrés au sein de ces scènes. L'importance des viols masculins dans le questionnement de ces représentations est essentiel y compris pour dépasser ce *Male-Gaze* qui s'impose aux représentations masculines par l'injonction au virilisme et à la pensée d'une victime de viol comme nécessairement « faible ». Ainsi il est possible de voir l'évolution des représentations de viols masculins par une femme entre *Knock-Knock* valorisant encore une performance sexuelle d'un homme alors violé (donc subissant le

sexe) par deux femmes, qui ne « perd » rien de sa virilité d'homme actif dans le sexe¹⁸, et d'autre part le film *Nymphomaniac* qui permet de montrer un homme subissant un acte sexuel non-consenti, se trouvant victime sans être dégradé de sa condition d'homme mais affecté de la violence vécue. Ces deux exemples permettant de saisir l'évolution de représentation du viol masculins et notamment de la jouissance masculine liée à ces scènes et montré dans ces deux films mais dont la signification ne vient pas souligner la même chose.

Pour finir, les figures de violés cassent ce lien entre viol et sexualité masculine, en particulier ce lien à la jouissance masculine, permettant d'ouvrir à des perspectives de représentation bien plus riches concernant les rapports de genres au sein des sexualités, notamment d'homme à homme dans des représentations ne calquant pas en permanence des représentations sexuelles consenties, inappropriées pour un viol et affectant la lisibilité de la scène, et hétérocentré, le manque de codes de représentation de violences sexuelles homosexuelles étant dommageable, en plus de relayer les rapports genrés de la sexualité phallogocentree. En montrant cinématographiquement que les hommes peuvent subir leur sexualité aussi non pas en violant mais en étant victime, marquant alors une rupture avec la sexualisation du viol, permettant aussi de souligner, comme dans *Millénium*, la violence de cet acte dont on peut user comme d'une arme sur l'autre avant d'être une application de sexualité. Enfin les figures masculines de violés, en ce qu'elles sont multiples, sont de possibles supports d'identification possible pour des masculinités plus diversifiées au sein de leurs représentations cinématographiques et culturelles, comme dans *Sleepers* où le regard interne du violé permet un partage empathique avec ce dernier, permettant ainsi une voie de représentation possible des figures de violé.e.s en dehors des genres mais bien en ce que leurs vécus les uni.e.s en premier lieu, ouvrant ainsi à une compréhension et valorisation unanime et égalitaire dans les représentations.

18 Ironiquement, il est à souligner que pour ne pas impacter la virilité du personnage violé, ce dernier est face à 2 femmes, parvenant à conserver le « dessus » physique malgré l'infériorité numérique...



LEVINSON Barry – *Sleepers*, 1996

3. Le témoin, l'autre figure incontournable des scènes de viols

Retour sur le virilisme dans la masculinité des figures

Le virilisme semble se lier à de nombreuses questions de représentations des figures masculines dans les scènes de viols, notamment dans le rapport visuel de force violeur masculin – violé masculin, actant d'un dualisme par l'opposition : celui qui a le « plus » de puissance contre celui qui en démontre le moins, (même temporairement). Cette répartition du virilisme partagé entre les figures masculines sur une échelle de rapport de force uniquement basé sur l'action et le faire, ainsi que sur une attitude de domination (mais elle aussi basée sur une puissance « active ») acte la répartition figure active contre figure passive, répartition reprenant en plus la binarité de représentation des genres de l'actif-viril et du passif-féminin.

Or non seulement cette répartition semble très limitante pour les masculinités en présence dans les scènes de viols, notamment masculines, qui dès lors que deux hommes s'opposent, une logique de dévaluation de la virilité va s'engager vis à vis de la figure plus « affaiblie » et qui devrait regagner cette valeur masculine. Mais cette quête de la virilité, actant en réalité d'un virilisme de représentation des figures masculines, laisse échapper une des figures masculines possibles scènes, ou plutôt plusieurs figures, celles des témoins (26 sur 47 figures).

Comment un témoin masculin de scène de viol se place-t-il dans cette organisation de rivalité de puissance et de démonstration d'action valorisant le faire et la force dite « naturelle » de la masculinité ? Le témoin faisant avant tout état d'observation, impliquant de fait un détachement de la scène et donc une mise à distance de l'action également, ces codes de virilités ne s'appliquent que très difficilement à cette figure. De plus, bien que n'interagissant pas/peu

avec la scène, la « passivité » ou plutôt la non-action de ce témoin au sein de la scène possède déjà une valeur significative conséquente, manifestant donc de la portée de sa présence au cadre comme premier élément déterminant de sa lecture. L'observation devenant une action déterminante au sein de la diégèse, le témoin permet de penser une puissance de l'agir qui dépasse le cadre de l'action démonstrative et de puissance seule, liée au virilisme interne au scène de nombre de scènes de viols. De plus le fait que ce témoin soit masculin induit possiblement une valeur différente à cette observation unique de la scène, devenant porteur d'une action partagée avec le.a spectateur.trice, mais aussi possiblement emprunte de *Mal-Gaze*, pouvant aussi bien en devenir un relai qu'un opposant.

La figure du témoin masculin arrive alors dans une étrange triangulation dans la répartition du virilisme, y compris dans celle que pourra induire le film dans ses codes de monstration. D'une part le témoin se place au sein de la répartition genrée (et souvent binaire) de la scène de viol, masculinité supplémentaire et principalement inactive devant s'aligner aux rapports de force inter-personnages déjà établis, avec la masculinité viriliste et violence (pro-active) de la figure du violeur et de l'autre côté une victime (féminine comme masculine) « affaiblie » et subissant l'agir de l'autre figure masculine, le témoin devant alors s'établir en alternative de deux autres figures, dans un troisième relationnel vis à vis d'elles.

D'autre part le témoins doit aussi se placer dans une triangulation de regards et de masculinité, se plaçant vis à vis de la masculinité-viriliste du violeur et de la masculinité en puissance du public, devant alors se détacher de l'un tout en exprimant une place d'observation le rapprochant *de facto* du public, devenant alors aussi un relai de ce dernier.

Le témoin est alors au croisement non seulement intra-diégétique des masculinités et de leurs rapports de forces associées au sein de l'écran, mais en plus des schémas masculins possédés par le public afin de le cerner en tant que figure, mais aussi dans les identifications possible du public vers lui. Cette figure

se retrouve donc dans ce double espace diégétique, intra-fictionnel à la portée extra-diégétique, par le seul fait de son rôle diégétique.



TARANTINO Quentin – *Pulp Fiction*, 1994

De ce fait il devient non seulement un support d'identification, par cette proximité d'attitude avec les spectateur.trice.s, mais aussi support de projection de ces dernier.ère.s quant à la masculinité qu'il va porter en tant que figure. En étant déterminé par son observation, le rôle attendu tend à l'inaction, mais la scène où s'inscrit ce rôle porte quant à elle un ensemble problématique au sein duquel le témoin se construit. Et une résistance ou une justification dans la construction de son rôle par le prisme du virilisme sont deux façons possibles de résoudre ces problématique. Ainsi le témoin « résistant » au virilisme serait celui qui, ayant affiché lui-même en face de la puissance du violeur, un virilisme (ou une de ses formes) assez importante pour ne pas se voir « affaibli » à son tour et se retrouver lui aussi dans des rapports de violences. Le témoin et ami de Zed dans *Pulp Fiction* va ainsi démontrer un virilisme dans l'attitude (gestes brusques, action rude pour réveiller les victimes, affrontement avec les victimes

la scène précédente etc.) mais moindre que celui du violeur, se retrouvant relayé à une force « plus faible » lui aussi que le violeur dont il n'est qu'un homme de main, une virilité en demi-teinte mais qui s'affirme en dominante dès lors que ce personnage se retrouve sans sa propre figure dominante sur lui, formant une sorte d'échelle du virilisme dominant au sein de ce film. A noter ici que le virilisme du violeur de *Pulp Fiction* est maniéré et caricatural, reprenant des gestuelles associées aux personnes homosexuelles donc supposément moins « viriles » en cela, ce personnage ne faisant d'ailleurs aucun usage de force directe. Le témoin de la scène lui propose une attitude au contraire très virile, se battant et usant de sa force, tout en se plaçant comme inférieur à Zed, soulignant ainsi un virilisme que Zed ne démontre pas tout en se plaçant malgré tout comme supérieur à lui. Une complémentarité des figures violeur-témoin se construit alors via cette lecture viriliste des rapports de forces au sein de la scène, indiquant en cela deux propositions d'un virilisme appliqué mais également teinté d'ironie, qui pourrait aussi s'apparenter à une forme d'homophobie, en ce que Zed ne semble viril que par rapport à son alter-égo-témoin, ne l'étant pas de lui-même et en ce qu'il n'utilise pas directement de ce qui forme les caractéristiques virilistes, laissant cette action à un autre, n'en utilisant que le résultat, ne produisant pas de lui-même cette force et ne la rendant pas effective, l'artificialisant de fait.

Cette figure de témoin devient alors, pour ce film, une délégation du virilisme du violeur, un prolongement de ce rapport de force, actant de la circulation de cette masculinité dominante entre violeur et témoin. Cette circulation possible permet de mettre en évidence que la figure du témoin doit nécessairement se place sur une forme d'échelle d'intensité, si ce n'est du virilisme, au moins de la masculinité et des rapports de force interne à la scène, pouvant alors se trouver extrêmement proche du violeur (*Pulp Fiction*, *The Accused*, *I Spit on your Grave*, *Deliverance*), à une place intermédiaire (*Rocco e i suoi fratelli*, *The Accused*) ou très éloignée, plus proche du violé (*Irréversible*, *The Accused*, *Elle*, *A Cure for Wellness*). En prenant cette position diégétique nécessaire vis à vis de la figure du violeur et de celle du violé, le témoin s'inscrivant dans une scène de violence vient alors se placer au sein de ce spectre de proximité vis à vis de l'une ou

l'autre de ces figures, se voyant alors faire plus ou preuve de virilisme. Le paradoxe de cette échelle tient dans le fait qu'un témoin se retrouve à faire preuve de virilisme vis à vis de la victime pour la « dominer » de même que le violeur, se rapprochant ainsi de lui ; mais devant aussi, de l'autre côté de l'échelle, faire preuve d'un virilisme quasiment équivalent au violeur, se rapprochant de la victime mais devant, pour ne pas en devenir une lui-même, faire preuve de virilisme contre le violeur.

Ainsi ce virilisme semble construire les rapports de force d'une figure à un ou plusieurs autre/s, souvent par rapport à celles féminines « fragilisées »¹⁹, actant possiblement aussi d'une répartition genrée encore très présente. Pourtant ce virilisme de contraste peut aussi permettre une redistribution des échelles de puissance et de force entre les genres, actant d'un virilisme à la domination excessive face à un personnage non pas fragilisé mais resté lui à une échelle de domination plus réduite, mais dont l'attitude n'est pas négative, en particulier narrativement, ce personnage ne commettant aucun crime. Ainsi le témoin peut aussi bien appuyer le virilisme d'un personnage, valoriser ce virilisme en prolongeant son recours des rapports de forces ou contraire le redistribuer voire même le neutraliser via d'autres attitudes masculines non-dominante mais possédant une valeur effective dans la diégèse. La figure du témoin se plaçant à la base comme un rôle d'observation à la lisière de l'action pour au final s'y impliquer ne serait-ce que par son placement au sein de cette action, en particulier lorsque les rapports masculins virilistes y sont très affirmés, devenant ainsi un possible relai du public, tant dans une mise à distance que dans une identification.

19 Toujours les questions de rapports entre virilité et féminité dans l'ouvrage de Jean-Jacques Courtine, *Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? Le XXe – XXIe siècle*, 2011

Choisir un camp : complices ou alliés

Le témoin en tant que figure peut revêtir d'une classification aussi claire que le violeur et, comme la figure du violé, est déterminé bien plus par le contexte et les relations inter-personnage pour constituer ses caractéristiques à l'écran. Néanmoins certaines récurrences peuvent se déceler et en premier lieu cet épisode, plus ou moins allongé dans le temps, d'observation de l'action narrative. Ainsi la classification des témoins se fera en tout premier lieu selon l'action que ces derniers entreprendront, ces catégories se subdivisant pour ensuite s'aligner plutôt du côté du violeur ou plus de celui du violé, selon donc l'action entreprise (ou non) par le témoin. Ainsi on peut voir des caractéristiques partagées ou bien avec le violeur, comme le virilisme dont était question juste avant, ou bien avec la figure du violé.

BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972



En cela le film *Deliverance* offre un duo de témoins basé sur l'opposition de façon très lisible via le montage alterné de points de vue et propose par le

même temps deux attitudes vis à vis de l'action, à travers deux manières de regarder le viol qui se commet. L'un des témoins, et ami de la victime, sera attaché à un arbre, légèrement décalé par rapport à l'action et incapable d'agir pour l'empêcher. L'autre témoin et complice du violeur lui, fait face à l'action tout en tenant en joue avec un fusil l'autre témoin, étant hilare de ce qui advient. Le premier témoin est un allié impuissant qui souhaite voir au moins l'action, quand l'autre voit et peut mais n'agit pas en sa qualité de complice mais aussi de menace active dans la scène. Il représente un autre degré de dangerosité de l'action, tenant l'arme à feu et donc les moyens d'action.



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Cependant le témoin qui lui fait face est attaché donc réduit à l'inaction. Ainsi il est à supposer qu'en réalité ces deux témoins sont à égalité dans les possibilités diégétiques, mais inégaux dans la configuration présente de la scène, éléments narratifs diégétiques appuyant l'opposition des deux témoins : l'un pourrait agir contre le crime mais ne le fait pas, l'autre ne peut pas agir sur ce crime mais le voudrait. Ainsi l'échange de regard et cette surveillance mutuelle entre les deux

témoins vient accentuer le viol au second plan, actant tous les deux de possibilités très grandes quant à ce qui se passe, l'un pouvant faire empirer les choses l'autre les stopper, mais se tenant aussi dans une inaction réciproque, se surveillant chacun l'un l'autre. Ainsi le maintien à l'inaction est ce qui relie les personnages, se tenant par l'observation devenue surveillance et actant de la répartition de chacun et se maintenant dans cette opposition, que chaque plan renforce en les opposant dans le montage tout en les traitant à égalité dans la valeur des plans. Enfin cette opposition vient ancrer une lecture plutôt claire du rôle de témoins alors incarné dans deux figures incompatibles : le complice du viol/eur et l'allié de la victime, l'une excluant l'autre.

Et cela se traduit dans la mise en scène et le suspens dans l'inaction laissant comprendre que si l'un agit, l'autre en sera réduit à être incapacité ou exclu de l'action et de la narration. Pour le public cela marque aussi un placement clair par rapport au viol qui se passe en parallèle de ce face à face et du choix exclusif de l'une ou l'autre des attitudes, en ce que l'une induit nécessairement la mise sous silence de l'autre. Enfin nous pouvons noter que la mise en scène laisse le choix aux spectateur.trice.s de choisir leur « camp » sans plus d'impératif moral en ce que justement ces deux attitudes sont tenues inactives par rapport à l'action, n'influençant de fait pas directement le viol qui se poursuit en arrière plan tant que la surveillance mutuelle est en place (le complice ne pouvant pas faire empirer le viol ou violer à son tour et l'allié ne pouvant pas porter assistance à la victime). Ce suspens d'action, de capacité d'action et donc d'impact effectif sur la narration via ce face à face qui semble suspendre l'un à l'autre les deux témoins propose par la même deux positionnements vis à vis du viol, positionnements aussi possiblement assumables par le public, se retrouvant lui aussi au seuil de l'action du viol mais aussi en troisième regard sur ce dernier. Ainsi une remise du choix de positionnement vis à vis du viol est placé dans les mains du.e la spectateur.trice et appuyé par un cadrage du viol qui ne correspond à aucun des points de vue de l'un ou l'autre des témoins, n'appuyant de fait aucun de leur point de vue respectif, mais supposant ce troisième témoin qui lui, doit se départager, choix laissé au public, s'alignant alors avec l'un ou l'autre des témoins. Le simple regard suspendu dans l'action

ne semblant générer, au sein de ce film que peu d'impact sur le viol lui-même, c'est bien la façon de regarder elle-même qui est alors questionnée par une mise en scène qui semble étirer le temps du viol afin de laisser la place au regard de ces deux témoins, laissant ainsi aussi la résolution de ces derniers dans une intervention extérieure, conservant l'égalité des deux regards sur le viol.

Un procédé de répartition des témoins en deux camps distincts se retrouve aussi dans le film et la mise en scène de *The Accused* où le viol se passe aussi bien entre la victime et ses violeurs qu'au milieu de tous les témoins assistant au viol, formant une sorte de prolongement de la scène elle-même. Et dans ce cas présent, la mise en parallèle est également suggérée par un montage alterné entre les figures marquant du lien entre elles, mais appuyant aussi les oppositions de positionnements des un.e.s par rapport aux autres, dans les successions et les raccords de plans. Ainsi se départage plusieurs figures de témoins mais toujours axé dans la répartition complices-alliés, bien qu'au sein des complices, plusieurs degrés de complicité semblent possibles. Enfin un dernier effet de placement des témoins vis à vis du crime en deux attitudes très distinctes se développe via une répétition de la répartition totale des personnages : la victime est seule face à trois violeurs et le témoin-allié est seul face à l'ensemble des autres témoins-complices. L'isolement des deux figures se lit jusqu'à l'image où le visage du témoin-allié va surplomber (mais de loin) au premier plan le corps de la victime, ou encore dans le fait que cela soit principalement par ces deux figures que la scène est vue.

En effet il y a plusieurs points de vues internes dans cette scène mais seulement un seul est celui d'un témoin-complice et apparaît bien moins à l'écran, lorsque le point de vue interne appuyé par une caméra subjective vient marquer la gravité de la scène et que c'est surtout le point de vue du témoin-allié qui est souligné par la présence de plans de son point de vue interne bien plus présents. L'opposition est clairement marquée via le montage, les plans, la répartition des figures dans l'espace mais surtout par les regards des témoins eux-mêmes. En effet bien que tous les témoins (complices et allié) regardent

directement le viol, les témoins-complices sont filmés bien plus souvent de façon latérale quand le témoin-allié se retrouve filmé de face. Ainsi les témoins-complices sont vus en train de regarder un viol, alors que le témoin-allié voit le viol mais aussi les autres témoins-complices en train de regarder le viol, doublant l'effet d'observation mais insistant aussi sur la distance qui l'oppose à eux, lui n'étant qu'une seule fois regardé par l'un d'eux. Mais surtout ce regard qui observe les autres témoins-complices (eux-même observant) vient doubler l'effet de regard mais aussi de surveillance, le témoin-allié en faisant dans le cadre, face à la caméra, regardant alors aussi les spectateur.trice.s qui voient la scène. Une injonction peut être lue ici dans le positionnement du regard sur le viol, injonction relayé dans le propos même du film qui traite de la culpabilité de certains témoins dans ce triple viol. Ici l'opposition quant à la complicité est essentielle pour cerner l'enjeu du récit, la mise en scène plaçant le regard, mais aussi les attitudes de regard, au centre de la problématique de la scène.



TARANTINO Quentin – *Pulp Fiction*, 1994

Les effets d'opposition de placement entre complicité et allié pour les témoins seuls se retrouvent dans des structures diégétiques reprenant cette construction polarisante des regards sur le viol. Ainsi *Pulp Fiction* propose aussi un témoin qui sauve et un autre qui assiste et aide le violeur, les réunissant dans le cadre, les montrant en face de la caméra dans un jeu de regard où le témoin-complice regarde le viol et le témoin-allié regard ce témoin-complice avant de le tuer. L'opposition est claire et les deux regards ne cohabitent dans le cadre que pour mieux s'affronter, l'un « tuant » l'autre dans ce procédé, actant l'incompatibilité de leur coexistence.

Si le film *I Spit on your Grave* propose aussi, dans un premier temps une opposition entre témoins-complices et témoin plutôt allié qui refuse le viol, le témoin-allié deviendra progressivement un témoin-complice, jusqu'à devenir lui aussi un violeur sous l'effet de groupe. L'opposition ici se perd faute de figure de témoin-allié faisant face, du moins diégétiquement, le film proposant un regard alternant vue subjective, vue interne et vue extérieure à l'action, laissant dans ce dernier cas assez présent proportionnellement à l'image, la place pour un positionnement de témoin-allié alors possiblement assumé par le public, plaçant ce dernier en opposition avec les autres témoins eux complices du viol.

De même pour le film *Rocco e i suoi fratelli* qui reprend cette dialectique du choix proposé au public, l'impliquant avec le seul témoin-allié de la victime, au cœur des jeux de regards dans une scène où de nombreux témoins-complices sont aussi présents mais bien moins soulignés. Le viol a lieu en hors-champ, relayé par le regard de ce témoin-allié qui est isolé dans le cadre en plan serré sur son visage orienté de trois-quart tourné vers la droite du cadre, c'est à travers son regard de plus en plus choqué et douloureux que se dévoile le viol. L'opposition avec cet acte est d'autant plus forte qu'il ne partage avec le violeur et les témoins-complices, ni le montage, et à ce moment précis même plus le cadre, se positionnant comme diamétralement contre ce viol, se retrouvant directement opposé à ce dernier, non pas via une concurrence avec les autres témoins mais en contraste direct avec le viol et donc avec le violeur, le témoin-

allié le regardant faute de pouvoir s'en prendre physiquement à ce dernier. Cette figure de témoin-allié est ainsi proposé comme relai du.e la spectateur.trice dans le regard porté sur le viol, s'en faisant la figure quasiment métaphorique et influençant de fait le positionnement du.e la spectateur.trice vis à vis de ce qui se passe, s'en faisant le relai émotionnel à l'écran, le public se retrouvant à se regarder soi-même en regardant Rocco, témoin impuissant de ce crime, ainsi que le public.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

Enfin *Irréversible* propose lui aussi une opposition d'attitude de témoins mais bien plus sous-entendu dans la diégèse. En effet, au moment du viol, à l'arrière-plan et flou se distingue une silhouette, probablement d'homme, arrivant dans le fond du tunnel et assistant alors à la scène. Ce témoin finit par partir par le même endroit d'où il est arrivé. Cette figure de témoin est source de nombreuses interprétations, mais prise sous la question de la figure du témoin et de cette injonction au placement vis à vis du viol, une hypothèse peut se formuler. Cette silhouette arrivant devient témoin sans être vu des autres

personnages, arrivant par l'arrière du cadre et à l'opposé de l'orientation de leur regards, les personnages faisant face à la caméra. La direction du regard de cette silhouette-témoin est la même, regardant le viol au premier plan, mais regardant de fait, lui aussi, la direction de la caméra et donc du public. Absente au début de la scène, cette silhouette va rapidement en sortir, contrairement au public qui lui est là depuis le début et assistera à toute l'action et donc à tout le viol. De parce qu'il se place diégétiquement à l'opposé du cadre et donc du regard du public, lui faisant même face, mais aussi de parce qu'il refuse même un placement dans ce dernier, fuyant le cadre, ce témoin devient l'opposé direct du public, seul autre témoin de la scène de viol. Et si cette façon de sortir du cadre et de ne pas prendre de décision par la fuite lui est accordé, c'est tout autre chose pour le public qui lui, se retrouve aussi à une place mais aussi un choix par défaut.

Deux passivités opposées sont mise en évidence ici : la passivité de la fuite et la passivité de la présence seul, le témoin du fond du plan sortant du cadre, prenant « par défaut » le choix du violeur de ne pas intervenir et donc de stopper l'action, une complicité indirecte en quelque sorte est ici lisible. De son côté du cadre, le public lui prend aussi un choix « par défaut » celui de rester mais sans pouvoir agir. Là est la dernière opposition avec le témoin en silhouette qui peut agir mais ne le fait pas,, préférant partir, là où le public ne peut agir mais se voit rester avec la caméra pour assister à tout, y compris aux appels à l'aide de la victime. En ce positionnement cette fois imposé par la caméra et la mise en scène, le public se retrouve alors le témoin-allié de la victime actant par sa présence devant l'écran de son rôle de témoin impuissant mais allié. Et par ce témoin du fond du cadre fuyant qui nous est opposé et donné comme figure opposée, le film nous place en témoin-allié et nous demande de rester devant la scène en nous imputant cette responsabilité de voir, contrairement à tout le reste de la diégèse qui elle fuit devant le viol. Ici l'allié n'est pas actif, le regard sur le viol devient soudain un élément clef du film, et y assister, comme une présence extérieur mais prenant acte de ce qui est, une sorte de responsabilité envers la victime.

Retour du groupe de violeurs et de leurs témoins ou le partage de culpabilité

Au sujet de cette responsabilité envers la victime contenue dans la figure ou plutôt les figures de témoins, les cas des viols en groupes sont des contextes de représentations de ces enjeux de responsabilité permettant une exacerbation pour le public. En effet, ayant la possibilité de proposer de nombreuses variations de la figure du témoin, qu'il soit allié ou complice, les scènes de viols soit en groupes ou en présence d'un groupe engage de fait, un démultiplication possible de regards sur ce viol.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Ainsi le film *The Accused* place la question du groupe de témoins, en plus du groupe de violeurs, dans ses enjeux principaux narratifs. Les figures se départagent dans la scène, au-delà de la répartition témoins-violeurs, selon une répartition davantage suivant les degrés de complicité quant au viol qui se déroule. Car si le groupe formé des trois violeurs est identifiable il n'est jamais

totallement montré comme groupe à part entière mais plutôt comme des cellules marquées au sein d'un autre grand groupe, qui mélange témoins-complices et violeurs, celui des coupables. Réaxant la culpabilité au centre de la répartition des figures avant même la question de l'action concrète elle-même, le film permet dans cette proposition de questionner le regard sur un crime comme action effective, portant elle aussi une responsabilité de parce que ce regard est coupable par sa complicité et sa complaisance.

Ainsi la distinction entre les figures ne se fera ni sur le placement ni sur les actions physiques mais davantage sur le rôle, les paroles et les incidences de ces dernier.ère.s. Les trois violeurs se retrouvant physiquement et au cadre entouré et se confondant avec les autres témoins, la porosité entre les deux figures est clairement montrée à l'écran ainsi que la circulation des rôles entre les figures, des témoins devenant violeurs et inversement en plus certains témoins auront des attitudes clairement complices, retenant par exemple les mains de la victime pendant son viol. À l'image ce partage de culpabilité va être lisible par la construction en opposition entre les témoins-complices et le témoin-allié dont il était question plus haut mais aussi via un autre dispositif de mise en scène présent dans les plans en caméra subjective. Ces plans, marquant l'état physique et émotionnel de la victime, propose une vision flouté avec une image difficile à lire et où les figures sont difficiles à distinguer les unes des autres en raison du flou qui les traite comme une seule et même masse entourant la victime dont les spectateur.trice.s partagent à ce moment-là la vue. Si, ici aussi, une opposition est à l'œuvre, il s'agit surtout de montrer l'indistinction ressentie par la victime entre les hommes la violant et ceux qui la regardent, encourageant les autres. Ces figures masculines semblent alors être une seule et même frontalité, les visages se différencient peu, les déplacements semblent aléatoires et brouillons mais surtout leur placement en face de la victime suffit à les mettre tous à égalité. Le témoin-allié n'apparaît d'ailleurs pas dans ces plans précis.

De plus, plus visible et individualisé sur des plans d'ensemble, se trouve le personnage de Cliff qui est l'un des personnages central de toute la scène de viol alors que lui-même ne va à aucun moment même toucher la victime. Hissé

au-dessus des autres figures, il est celui qui « dirige » l'action, intimant à tel ou tel homme d'aller à son tour violer la jeune femme, poussant même par défi, le troisième homme qui la violera à passer à l'action en le prenant à témoin et de haut, deux éléments qui sont lisibles dans la narration et la mise en scène. D'une part Cliff va appeler cette autre figure de témoin, le faisant lâcher un peu les bras de la victime mais aussi avancer dans le cadre, se plaçant visuellement entre Cliff, dont le public prend la vue interne pendant l'échange, et la victime qui se fait toujours violer pendant le dialogue. Ce témoin se place à l'image entre Cliff et le viol, étant alors pris à parti par Cliff qui lui dit de violer à son tour. Au cadre, le découpage indique clairement son isolement et le fait que Cliff le domine via la vue en plongée sur ce personnage mais aussi le fait que ce soit le seul personnage de face durant ce plan et dont le regard est visible. Il est dans ce moment-là inactif, seul au cadre, littéralement à l'écran pris entre les injonctions de Cliff et le viol qui se déroule dans son dos, au centre de ce qui est encore de l'hypothétique (les ordres de Cliff) et de l'action concrète (le viol au second plan). Et le passage de l'un à l'autre, au moment où ce témoin poussé par Cliff va à son tour aller violer Sarah permet d'exprimer que les témoins peuvent devenir concrètement des violeurs à tout moment mais aussi qu'ils sont tous des violeurs en puissance puisqu'un simple ordre suffit à les pousser au crime.

De plus cela permet de marquer la porosité entre un hypothétique d'action et l'action elle-même, transmettant l'idée qu'une action n'a pas seulement besoin d'être réalisée pour exister, le fait de porter l'action en puissance, et ici l'action de violer, peut suffire à imputer une culpabilité à celui qui la pense ou peut la mener. Un constat assez pessimiste par rapport à ceux qui assistent à la scène tout en posant directement un choix de responsabilité basé sur cette même hypothétique d'action, ayant pour avantage d'intégrer aussi les spectateur.trice.s dans ce choix puisqu'ils assistent elleux aussi au viol. Et comme l'action ne requiert pas sa concrétisation mais seulement sa formulation mentale ou bien une façon de regarder tout cela pour induire une culpabilité ou non, cette culpabilité est l'affaire de tou.te.s ceux qui assistent à la scène. Ainsi toutes les figures masculines de témoins qui assistent et restent sans aider,

approuvant indirectement ce qui se passe portent bien une responsabilité. De même le public se formulant ce qu'il ferait au sein de la scène se retrouve lui aussi à répondre ou non de sa responsabilité et culpabilité dans tout cela. Cela permet enfin de résoudre le cas du témoin Cliff, une des rares figures de témoin-complice alors individualisée, qui lui participe à tout cela sans jamais toucher physiquement Sarah poussant les autres au viol, regroupant de sa voix les autres témoins, devenant un liant de cette masse, accrochant les regards et se plaçant aussi au milieu, s'en distinguant pour mieux les confondre par effet de contraste grâce à la mise en scène. Mais il en est aussi la « tête » les dirigeant tous et se plaçant au-dessus d'eux, laissant penser que sa culpabilité est la plus grande, possiblement à égalité avec les autres violeurs avec lesquels il partage l'individualisation par le cadre et le plan-visage, mais aussi coupable de cet appel au viol littéral. Ici le groupe formé par les figures masculines, témoins comme violeurs, semble indistinct, traité visuellement comme un bloc dont les individus masculins doivent se démarquer pour ne pas absorber la culpabilité partagée et échapper au conformisme au groupe, ce groupe masculin étant uni autour de l'accord tacite du viol.

Cette culpabilité partagée et contagieuse inter-figures masculines se retrouve aussi dans les films *I Spit on your Grave*, *Baise-moi* ou encore *Sleeper* où le groupe sera un facteur déterminant pour rendre compte du partage mais surtout du glissement de culpabilité entre témoins et violeurs. Ainsi *Sleepers* montre un groupe de gardiens abusifs se laissant convaincre par l'un d'entre eux de violer les jeunes garçons avec lui, marquant de la contagion du statut de violeur à l'ensemble du groupe mais cette fois la composante active requiert bien l'action concrète intra-diégétique pour acter du changement de statut. Au sein de *Baise-moi*, le groupe de plusieurs hommes est traité de la même façon que dans *The Accused* dans le sens où toutes les figures masculines partagent la même culpabilité, ayant participé physiquement au viol ou non, leur présence suffisant à les assigner au rôles de violeurs de façon indifférenciée, la caméra les traitant tous de façon indistincte, ne singularisant qu'un seul des violeurs. Seulement ce violeur montré comme la figure la plus active du groupe (reprenant ici la logique des suiveurs et de la tête de groupe) semble aussi être

la synthèse de toutes ces figures masculines, étant le seul isolé au cadre tout en étant peu différenciable des autres figures masculines présentes. Le lien entre ces figures étant ici encore réalisé par la mise en scène dont le traitement des figures masculines à l'image ne permet par une séparation claire entre les figures présentes qui se condensent non seulement en une seule figure (le violeur le plus visible à l'écran) mais semble s'y dissoudre par la culpabilité, marqué par l'image, qui les unit dans le viol.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Pour le cas de *I Spit on your Grave*, la culpabilité est là aussi partagée et le statut de témoin se dissout dans celui de violeur en ce que chacun des témoins va se retrouver à violer la jeune femme, alternant simplement de rôle d'une scène à l'autre. Le violeur est ainsi témoin et inversement, l'interchangeabilité des statuts n'étant au début mis en suspens par le personnage de Matthew qui refusera dans un premier temps de violer la jeune femme, fuyant même la scène dans un premier temps. Puis rejoignant le groupe des violeurs sous leurs injonctions, il entamera un partage de culpabilité dans un premier temps en

assistant au viol et en maintenant la jeune femme avec les autres violeurs. Pour finir il finira par la violer à son tour sous le regard du reste du groupe. Au sein de l'image ces graduations de culpabilité se traduisent par le montage alterné qui va de plus en plus intégrer au reste du groupe les plans où Matthew étaient présent afin de faire une alternance de montage qui, cette fois, le liera totalement au reste du groupe lors de la longue scène où il violera à son tour Jennifer, prenant alors lui aussi le statut de violeur-témoin. Cette gradation de culpabilité sera aussi présente dans le cadrage qui montrera Matthew, l'isolant au départ totalement du reste du groupe, appuyant son isolement et l'individualisant par le même fait, puis peu à peu les plans le montrant seront les mêmes plans que pour porter à l'écran les autres violeurs, le plan le plus explicite étant le plan en vue subjective alors qu'il viole la victime, plan qui le relie définitivement aux violeurs et au crime commis. L'effet de groupe ici est montré comme une contagion qui vient faire augmenter graduellement la culpabilité du témoin qui, plus il reste en présence des violeurs, plus il se confond avec eux pour au final partager le viol et la responsabilité avec eux. Le groupe lié par le viol devenant alors un élément de « désindividualisation » des figures masculines qui se conforment alors toutes à ce statut de violeurs-témoins et où aucune mesure alternative ne semble possible pour les masculinités absorbées alors par l'effet de conformisme et la culpabilité quant au viol.

Le fait de faire le viol en groupe un effet décuplant ou augmentant la culpabilité se voit aussi dans le système de duo de violeurs, présent dans *Pulp Fiction* ou *Boys don't cry*. Nous avons vu que *Pulp Fiction* propose un partage plutôt fort de culpabilité, le témoin ne violant pas mais aidant matériellement le violeur, partageant avec lui son cadre lorsqu'il est découvert par l'autre témoin dans un parallèle de posture flagrante appuyé par son expression montrant une observation appuyé du viol. Ici le témoin se fait voyeur, ne partageant pas le geste du violeur mais bien son regard, ne voyant pas le viol comme un crime mais comme un élément excitant (possiblement) prenant la culpabilité de ce fait, le voyant sans en saisir la violence. Figure extrême du témoin-complice, cette figure vient également appuyer le viol commis par ailleurs devenant en

quelque sorte le visage du corps du violeur alors hors-champ. Alors la réunion des deux figures est ici très prononcée ainsi que le partage de culpabilité par ces plans qui vient appuyer la narration les ayant déjà montré comme complices auparavant, le témoin-complice étant au service du violeur et en cela responsable avec lui du crime.

D'autre part *Boys don't cry* nous propose un duo du violeur-témoin où les deux figures seront presque indistinctes les plans les faisant de confondre de corps, d'attitudes et de visages assombris de la même façon par une lumière à contre-jour. Les deux figures sont des ombres indistinctes formant là aussi une masse mais bien plus fluide et mouvante à l'écran venant dans l'image afin de blesser et violer Brandon. Les gestes se confondent à l'écran, les distinguer l'un de l'autre devient de moins en moins possible transmettant à l'image la culpabilité partagée entre les deux hommes.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

De même, un procédé similaire est discernable dans le film *Straw Dogs* où Charlie est en premier lieu surpris par Norman qui le menace de son arme. A ce moment-là son statut de témoin est encore indéfini, pouvant passer d'allié pour Amy à complice de Charlie. Sa posture de menace vis à vis de Charlie tend à le donner comme allié en premier lieu, mais ce statut s'inverse dès lors qu'il utilise cette menace pour obliger Charlie à l'aider alors qu'il viole Amy à son tour. Ici l'attitude des deux figures est comme opposée, le cadrage les isole l'un de l'autre, il y a une menace avec une arme actant d'un rapport de force, le montage est alterné entre eux pour les opposer et pourtant le statut de leur action est le même, et leur culpabilité égale, ils sont tous deux violeurs et témoins d'un viol, bien que ne se confondant jamais l'un avec l'autre. Ici la culpabilité n'est pas seulement une question de contagion de violeur qui vient dissoudre le témoin, les figures ne se confondant pas par la suggestion de masse à l'écran, mais elle se ressert au niveau de l'action seul, actant de la rapidité de passage d'une attitude à une autre mais aussi du lien que peuvent alors avoir deux figures masculines unies dans le viol de l'autre, qui, si elle est partagée reste l'affaire individuelle de chacune des figures masculines en présence, remettant par la même le choix personnel de l'action au centre des enjeux portés par la narration et la diégèse.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

Cela permet enfin de transmettre l'idée qu'un témoin ne reste cantonné à son rôle de témoin que dans son inaction vis à vis de la victime mais aussi du viol en train de se faire. Dès lors qu'il y prend place, aidant le violeur, il prend avec lui une part de sa culpabilité pouvant aller jusqu'à se confondre avec lui et partager le viol en le commettant à son tour. Néanmoins si l'effet de groupe est souvent souligné par des plans montrant la masse des figures masculines entre elles, les plans des violeurs restent, au moment de l'action, plutôt individualisant, permettant une articulation autour de la question de la culpabilité, effectivement assumée par toutes les figures (violeurs et complices) avec celle de la responsabilité et donc du choix de violer ou non qui reste de l'ordre du choix individuel pour chaque figures masculines de témoin-complice décidant de passer à l'action. Ainsi l'effet de groupe sera souligné par une légère et/ou temporaire individualisation, du violeur cette fois ou du témoin devenant violeur, souvent par le montage et le recours au plan-visage ou plan-regard, utilisés comme contre-effet du groupe-masse actant donc de l'action individuelle et de la responsabilité tout aussi personnelle dans le viol, cassant l'effet de groupe quant à la responsabilité tout en conservant le partage de culpabilité.

Effet(s) de scopie et effet miroir : l'autre soi dans la scène de viol

Pour le traitement des figures de témoins au sein du médium cinématographique, la mise en scène semble tendre à démontrer au sein du spectre de proximité ou bien avec le violeur (complice) ou bien avec la victime (allié) une diversité importante de positionnements possible pour les figures masculines au sein des scènes de viol(s). Brisant une supposée passivité, la présence même du/des témoin/s masculin/s dans la scène demande un traitement particulier, notamment en ce que :

- pour la plupart des cas de viols au cinéma, le viol est commis par un violeur masculin (viols féminins et masculins confondus), le témoin masculin devant alors inscrire sa masculinité en lien ou en rupture avec celle du violeur,

afin de rapidement clarifier et rendre lisible au public son positionnement vis à vis du crime commis, la neutralité n'étant à l'écran et suivant les exemples étudiés plus haut, qu'une variation d'une complicité très légère par la fuite (le plus souvent) en ce que le témoin « laisse faire » actant d'une faiblesse vis à vis du violeur mais aussi d'un placement très éloigné aussi bien par rapport au violeur que par rapport qu'à la victime

– les figures masculines de témoins du cinéma post-1970 doivent elles aussi composer avec le *Male-Gaze*, précisément parce qu'elles sont au centre des questionnements quant au plaisir scopique du voir de l'autre et de son objectivisation pour cela, en particulier du corps féminin mais aussi, on peut l'imaginer, également du corps masculin ou des corps masculins lui faisant alors face. En effet là où le *Male-Gaze* vient prélever du corps féminin que les contours ou les formes et éléments fractionnés étant supposément agréable à l'homme, on peut aussi penser que ce regard objectivant se prolonge aussi sur le corps masculin, non pas à des buts de séduction cette fois mais à des fins de comparaison. Si on exclue le regard homosexuel qui lui assumerait une vue du corps masculin comme séduisant, le *Male-Gaze* vient aussi donner, par contraste du féminin, une définition de la masculinité dont on suppose entre autre une puissance de domination sur la féminité (puisque se permettant de l'inférioriser) mais aussi emprunte d'un virilisme modelant aussi les processus de monstration du corps masculins mettant en exergues ces caractéristiques « viriles ». Ainsi au sein de cette normalisation sexualisante et sexualisée des corps genrés (les corps des personnages et figures trans et d'identité de genre non-binaires et autre n'étant pas non plus inclus dans les questionnements de *Male-Gaze*) les figures du témoins, notamment en ce qu'elles se retrouvent souvent moins actives dans le viol et dans l'entour du viol, se trouvent en confrontation avec ces représentations très codifiées. Ainsi un témoin excessivement virilisé sera immédiatement assimilé au violeur (*Pulp Fiction*) ne serait-ce que dans la narration et la diégèse, prenant même le pas sur le violeur (*Straw Dogs*) pour le remplacer. A l'inverse, un témoin « affaibli » devra en permanence être valorisé par la mise en scène à égalité avec les autres figures masculines présentes pour ne pas être sur-« féminisé » et se voir associé

(voire confondu) à la figure du violé (*Deliverance*). La figure du témoin se retrouvant donc au milieu de ces codifications, bien plus discret mais surtout moins affirmé dans son rôle actif, le *Male-Gaze* laissant difficilement d'autres rôles que ceux de la binarité masculin-actif/féminin-passif.

Pourtant cette figure du témoin possède de très nombreuses ses possibilités dans son investissement cinématographique, justement en ce qu'elle doit se positionner précisément dans un rapport de proximité inédit et adapté à chaque diégèse, demandant au médium un traitement précis par la mise en scène afin de rendre cette position lisible au public. Mais en plus, cette figure du témoin se déclinant en de nombreuses variations, c'est aussi la figure privilégiée pour l'identification avec le.a spectateur.trice, partageant avec ellui une caractéristique de base, ne serait-ce que par le partage de la condition de base déterminant l'identification de la figure : c'est un personnage regardant ellui aussi la scène (ici) de viol.

Un lien de regard ou d'inter-regardant se crée alors, le témoin devant alors résoudre un second rapport de proximité : celui vis à vis des spectateur.trice.s. De fait les variations d'une telle figure sont essentielles, ne serait-ce que par l'inscription dans la diégèse inédite du film, mais surtout en ce que chaque figure de témoin (masculin pour notre cas) devient aussi un élément porteur de sens et informant même la conception des spectateur.trice.s telle que portée par le film et son propos.

Ainsi le témoin n'est pas seulement une figure multiple en ce qu'elle s'adapte mais aussi en ce qu'elle porte en elle un potentiel positionnement alors accordé au public et donc à la conception que le film possède de ce dernier et de la place que le film souhaite faire prendre au public dans cette diégèse. Cela permet de saisir la différence intrinsèque entre le témoin passif et lointain d'*Irréversible* et celui tout aussi passif et lointain de *The Accused*, alors même que ces deux figures prennent la fuite au cours de la scène de viol (proximité d'action, de positionnement vis à vis du viol mais différence de proximité avec les autres figures en présence). La différenciation entre ces deux figures sera lisible dans le placement accordé par la mise en scène (via la caméra entre autre) aux

spectateur.trice.s vis à vis du viol qui se déroule à l'écran. Dans un des cas, le public étant placé en opposition (y compris visuellement) du témoin et de son attitude passive–fuyante marqué par le fait que le public reste face au viol. Dans l'autre cas, le public est l'autre seul alter–ego de ce témoin–allié, dont il partage à plusieurs reprises le point de vue, s'opposant par la même aux autres masculinités et prenant le relai lorsque le témoin marque son refus de participer à un tel crime par la fuite, évitant ainsi de tomber dans la passivité complice qui se complaît dans l'observation du viol, le public conservant son inaction dans le déroulé de la diégèse comme présence témoin à sa place, sa place extra–diégétique le « protégeant » de appels aux violés autres figures et avec leur culpabilité en ce que justement une intervention n'est pas possible pour lui. Ces deux figures de témoins fuyant pose la question : pourquoi rester ? Au sein d'une scène de viol longue, crue et rude à regarder frontalement, apportant tous deux un élément de réponse similaire tout en se faisant le relai ou au contraire la contraposée du public. Il s'agit dans les deux cas de rester pour attester de ce qui se passe à l'écran, s'en faisant le témoin mais aussi le témoin en capacité de témoigner, rôle actif que prendra Ken (*The Accused*) plus tard dans la diégèse, mais rôle que n'assumera jamais la silhouette–témoin (*Irréversible*) laissant cela au public.

A ce titre les diverse figures de témoins dans leurs variations proposent aussi différents relais de regards et donc de placement et/ou d'attitudes possibles pour les spectateur.trice.s. C'est ainsi que les autres témoins du viol de Nadia dans *Rocco e i suoi fratelli* qui détournent le regard face au crime et fuit avant la fin de ce dernier, portant la culpabilité première de retenir contre son gré le seul témoin–allié de la victime mais allégeant en même temps la responsabilité de vis à vis de ce viol en se désolidarisant du plaisir scopique quant à ce viol, portant la sidération sur leurs visages, faisant de leur proximité de complices avec le violeur une proximité fluctuante, actant de l'évolution de leur placement vis à vis du viol.

Enfin la figure du témoin peut même se faire le prolongement du public, s'en faisant une sorte de moyen d'action concret et effectif au sein de la diégèse,

précisément en ce que certaines mises en scène l'auront placé dans une grande proximité avec le public. C'est par exemple Ken dans *The Accused* qui portera son témoignage de façon concrète dans la diégèse par le dialogue–témoignage et dans le récit au sein d'un tribunal concernant ce qui s'est passé pendant le viol, conférant à son statut de témoin–allié qu'il partage avec le public, un valeur active dans la diégèse. Ou encore c'est le temps d'un plan dans le cas de *Elle* où regard du témoin et regard des spectateur.trice.s vont se mêler par la vision subjective du témoin–allié venant porter assistance juste avant qu'un énième viol ne soit commis en assommant à mort le violeur, action dans lequel il entraîne avec lui le public, actant d'une proximité très forte mais aussi d'une forme de prolongement intra–diégétique de ce statut de témoin–allié mais jusqu'alors incapable d'agir qu'était le public, s'en faisant alors la forme agissant incarnée dans la diégèse, réunissant point de vue et action d'opposition au viol qui commençait.



VISCONTI Luchino – *Rocco e i suoi fratelli* [*Rocco et ses frères* (fr.)], 1960

Omniprésence d'une figure par défaut ?

La diversité proposée des figures de témoins masculins mais aussi la diversité des masculinités proposées dans ces figures tient justement en ce qu'elles doivent se placer aussi bien vis à vis d'une proximité avec le violeur ou la victime, d'une autre proximité (ou non) avec le public mais aussi par rapport à l'ensemble du *Male-Gaze* qui lui impute un placement vis à vis de sa capacité et de sa valeur active au sein du récit, actant d'un nombre de variation conséquent au cœur de ces placements intra et extra diégétique, informant aussi bien les éléments du récit que la place conféré aux spectateur.trice.s elleux-mêmes justement en ce qu'il est une figure scopique avec elleux.

Ainsi cette figure très diversifiée porte avec elle nombre de questions associées à sa capacité scopique mais aussi à son lien au public, questions posées directement au film où elles se trouvent mais également au cinéma lui-même, en particulier à la suite des conséquences que la mise en lumière du *Male-Gaze* suscitent dans l'activité scopique vis à vis du cas particulier du viol au cinéma.

– Au sujet de l'intérêt de telles scènes de viols explicites à l'image : si une scène si frontale et explicite de représentation du viol est engagée, **pour qui l'est-elle ?**

– Au sujet de la présence même de cette scène de viol : si la représentation diégétique est engagée et que justement elle se retrouve visibilisée à l'écran, y aurait-il alors, de façon plus ou moins assumé par la diégèse et/ou la mise en scène l'idée qu'il y a **toujours quelqu'un pour voir ?**

– Au sujet de la présence de la scène de viol explicite à l'écran et du regard porté sur cette scène de viol : en ce que précisément la confrontation avec une telle scène est violente mais implique aussi une responsabilité du voir, comment le film compose, propose ou plutôt induit-il cette **importance du voir l'explicite ?**

Enfin le témoin étant la condition nécessaire pour qu'en dehors des seules figures, notamment masculines, engagées dans la scène de viol, un point de vue alternatif au lien victime-violeur existe, le public n'en serait-il pas le premier support ? Et si oui, quels regards cela peut-il engager alors / peuvent être engagés alors ? Mais surtout qu'est-ce qu'une telle donnée impute au cinéma dans ces représentations de viols mais aussi des figures alors nécessairement observées et faites pour l'être : **qui regarde qui (et de quelles manières) ?**



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)],
1972

ROACH Jay – *Bombshell* [*Scandale* (fr.)], 2019



II. Dispositif cinématographique “viol” comme moyen d’informer les figures masculines

« Squeal like a pig ! »
Deliverance

*« Now, pull your dress up, i wanna see your legs.
It's a visual medium [...] come on »*
Bombshell

1. Inventaire des composantes présentes la mise en scène du viol

Que reste-t-il du viol pris, isolé et décortiqué sans implications émotionnelles réceptives associées ?

Des scènes de viols dans les films

Partir des scènes de viol(s) telles qu'elles sont proposées au cinéma, décomposer leur contenu, l'inventorier pour le répertoire et établir ainsi le panel cinématographique de ces représentations de viols explicites à l'écran.

Cette sorte d'autopsie du viol au cinéma dans les moyens de représentations, codes et mise en scènes utilisées pour le porter à l'écran tend à rationaliser cet élément cinématographique fort et violent en ne le prenant que pour l'élément diégétique, narratif bref, artistique qu'il est, établir ainsi un répertoire de correspondances accessible et utilisable. Comment se saisir d'un tel élément cinématographique dans sa réalité de représentation seule ? Et que peut nous apporter une telle étude formelle du viol au cinéma, par ce travail de dissection des outils de représentations de ce crime au cinéma ?

Données basiques et répartition des scènes de viol(s) dans les films

Films	Nombre au sein du film	Durée de la/des scènes (+ timecode)	Placement dans le film (minutage précis + au sein de la narration)	Importance dans le récit
<i>The Accused</i>	1	7mins (1:21 amorce + 1:23 à 1:30)	Dernier tiers (résolution de narration)	Fondamentale, raison du récit
<i>Baise-moi</i>	1 + 1	2mins 50 (7:40 à 10:28) + moins d'une 1min (1:04:57 à 1:05:46)	Premier quart du film + tout dernier quart du film	Moyenne-basse, permet caractérisation d'un personnage + peu importante, actant un niveau de violence
<i>Boys don't cry</i>	1	3mins 26 (1:23:30 à 1:26:56)	Dernier quart du film (avant dernier moment de la résolution en gradation)	Moyenne-haute, résolution des conflits
<i>Deliverance</i>	1	3mins (40:16 à 43:12)	Premier tiers du film (2 ^e partie)	Importante, apporte l'un des

			du lancement de l'intrigue)	élément perturbateur principal
<i>Elle</i>	3	36secondes (0:22 à 0 :58) + 49secondes (15:31 à 16:15) + 1mins30 (1:40:03 à 1:41:33)	Début et fin, à chaque quart du film (lancement et résolution de l'intrigue)	Fondamentale, raison du récit
<i>En Flirt</i>	1	7mins (16 à 23)	Milieu (scelle l'intrigue totalement basculement et enclenchement de résolution)	Très importante à fondamentale, point de bascule dans l'intrigue
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	3	4mins26 (24:00 à 28:26) + 4mins50 (30:30 à 35:21) + 5mins30 (41:17 à 46:53)		Fondamentale, raison du récit du film
<i>Irréversible</i>	1	9Mins40 (42:50 à 51:30)	Milieu du film	Fondamentale, raison du récit du film
<i>Knock-Knock</i>	1	2mins12 (35:40 à 37:52)	Premier tiers	Moyenne, intégrée au récit mais péripétie
<i>Midsommar</i>	1	7mins (1 :56:10 à 2 :03:50)	Dernier quart	Haute, 1e étape de résolution de

				l'arc narratif de la victime
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	2 + 1	2mins15(39 :09 à 40:44) + 12mins30(40 :10 à 52 :40) + 4mins30(58 :59 à 1:03:28)	Premier tiers à moitié de film	Moyenne-haute, caractérisation + arc de situation du personnage (victime)
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	2 + 1	1min30(44 :10 à 45:40) + 2mins13 (50:30 à 52:43) + 4mins 22 (1:01:23 à 1:05:45)	Première moitié (les 3)	Moyenne-haute, caractérisation + arc de situation du personnage (victime)
<i>Nymph()maniac</i>	1	1min40 (38:40 à 40:19)	Premier tiers	Moyenne-basse, aide à la caractérisation
<i>Pulp Fiction</i>	1	11mins (1:33:23 à 1:44:12)		Moyenne-basse, participe à la résolution de l'arc des victimes
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	1	1min40(1:42:13 à 1:44:00)	Milieu du film	Moyenne-haute, élément de l'intrigue entre les personnage
<i>Sausage party</i>	1	1min20(20:20 à 21:47)	Premier tiers	Moyenne-basse, caractérise un personnage
<i>Sleepers</i>	2	1min13(42 :30 à 43:43) +	Premier tiers du film +	Fondamentale, raison du récit

		1min13 (1:25:30 à 1:26:43)	Dernier tiers du film	
<i>Straw Dogs</i>	1	8mins13 (55:13 à 1:03:26)	Milieu du film	Importante, point de bascule du récit
<i>Unbelievable</i>	1 (décou pé en deux temps)	3mins23 (2:23 à 5:40, 1e épisode) + 3mins50 (12:50 à 16:40, 1e épisode)	Incipit de la série	Fondamentale, raison du récit

Cartographie des scènes de viol(s)

Films	Lieu	Précision(s)
<i>The Accused</i>	New Bedford (Massachusetts)	Intérieur : bar (sur un flipper)
<i>Baise-moi</i>	Région parisienne	Extérieur : Hangar (au sol) + Intérieur : club libertin (sur une table)
<i>Boys don't cry</i>	Falls City (Nebraska)	Extérieur : parking (sur une voiture)
<i>Deliverance</i>	"Cahulawasee River" = Chattooga River (Georgia)	Extérieur : forêt (au sol)
<i>Elle</i>	Saint-Germain-en-Laye	Intérieur : Villa (au sol)
<i>En Flirt</i>	Copenhague	Intérieur : lieu de travail (sur un canapé)
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Kent (Connecticut)	Extérieur : forêt (au sol) + Intérieur : maison (au sol)
<i>Irréversible</i>	Boulevard Berthier (Paris 17e) souterrain	Extérieur : souterrain (au sol)
<i>Knock-Knock</i>	Los Angeles	Intérieur : maison (douche et lit)
<i>Midsommar</i>	Suède village isolé	Intérieur : cabane rituel (au sol)
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Stockholm	Intérieur : appartement (fauteuil + lit + sol)
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Stockholm	Intérieur : appartement (fauteuil + lit + sol)
<i>Nymph()maniac</i>	Copenhague (train)	Intérieur : train (banquette)
<i>Pulp Fiction</i>	Los Angeles	Intérieur : arrière boutique (sur un cheval d'arçons)

<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Turin	Extérieur (au sol)
<i>Sausage party</i>	Non existant "Shopwell's"	Intérieur : magasin (sol)
<i>Sleepers</i>	Wilkinson Home For Boys (NY)	Intérieur : maison de redressement (table et sous-sol)
<i>Straw Dogs</i>	Wakely (Cornish Moorland)	Intérieur : maison (sur un canapé)
<i>Unbelievable</i>	Washington	Intérieur : chambre étudiante (sur un lit)

Synthèse localisation viol :

Intérieur	22
Extérieur	7
Total	19 films / 29 viols

Lit	4
Sol	14
Chaise / canapé / fauteuils	4
Voiture / autre(s) transport(s)	2
Autre (flipper; table, douche)	5
Total	29 viols

Du viol lui-même (non-consentement, description et particularités du viol)

Films	Moyen(s) de représentation du non-consentement (verbal, physique, absent)	Distinction du viol (fem./masc.) et engagement corporel	Présences/ représentations autres violences
<i>The Accused</i>	Gestes pour repousser avec gradation de force, cris, mots, confusion	Féminin / vaginal	Maintiens de la victime par la force, victime sous alcool et substance (<u>abus de sa condition</u>)
<i>Baise-moi</i>	Cris, gestes défensifs (d'auto-protection) et pour se débattre + apathie + aucune (personnage en état de choc)	Féminin / vaginal et anal (?) + Anal	Coups et blessures, insultes + Menaces, coups et utilisation d'arme, humiliations
<i>Boys don't cry</i>	Cris et supplications	Masculin / indéterminé (dont vaginal)	Coups et blessures, humiliations, isolement de la victime
<i>Deliverance</i>	Fuites, gestes pour repousser, supplications et cris	Masculin / anal	Menace (y compris avec armes) coups et humiliations
<i>Elle</i>	Cris, gestes pour se débattre et repousser	Féminin / vaginal	Coups et blessures et infraction dans le lieu de vie, surprise (2 premier)
<i>En Flirt</i>	Gestes défensifs (d'auto-protection)	Féminin / indéterminé	/

	et refus verbal explicite (« non »)		
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Gestes défensifs, cris, se débat, refus verbal, gestes pour repousser (pour les 3)	Féminin / vaginal (y compris avec bouteille pour le 3)	Coups et blessure, insultes, humiliations, isolement de la victime + séquestration
<i>Irréversible</i>	Cris, tentative de fuite, supplications, gestes pour repousser	Féminin / anal	Coups et blessure, insultes, menaces (y compris avec une arme)
<i>Knock-Knock</i>	Verbale et gestes d'évitement	Masculin / fellation forcée et forcée à pénétrer	Menaces et infraction dans le lieu de vie
<i>Midsommar</i>	Regards confus, yeux grands ouverts, aucune paroles	Masculin / forcé à pénétrer	Drogues et confusion, intimidation (légère), gestes de contrainte (légère)
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Rigidité de corps + Cris, se débat, tente de frapper + Cris, agitation	Féminin / fellation forcée + Féminin/anal + Masculin / anal	Abus d'autorité, intimidation et menaces (2 premiers) + attaches et coups + teaser, coups et blessures, intimidation et menaces
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Tétanie et résistance avec rigidification du corps	Féminin / fellation forcée + Féminin / anal	Abus d'autorité, intimidation et menaces

	+ Cris, se débat, tente de frapper + cris et hochement de tête	+ Masculin / anal	(2premiers) + attaches + teaser, coups et blessures, intimidation et menaces
<i>Nymph()</i> maniac	Refus répété, explication du refus, gestes pour repousser (légers)	Masculin / fellation forcée	Séduction appuyée et forcée
<i>Pulp Fiction</i>	Cris et gestuelle de refus	Masculin / anal	Contrainte physique, coups et blessures, confusion
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Cris et gestes pour repousser	Féminin / vaginal	Humiliation
<i>Sausage party</i>	Cris, verbal, gestes pour repousser	Masculin / fellation forcée	Abus de faiblesse (victime blessée)
<i>Sleepers</i>	Incompréhension, geste de défenses, tétanie (pour les 2)	Masculin / anal et indéterminé (pour les 2)	Abus d'autorité, menaces, coups et blessures, humiliations, cris (pour les 2)
<i>Straw Dogs</i>	Refus, cris, gifle, éloignements, gestes pour repousser	Féminin / vaginal et anal (possiblement)	Menaces, coups, vêtements déchirés, mains maintenus
<i>Unbelievable</i>	Cris étouffés	Féminin / vaginal	Menace (avec arme), mains attachées, infraction dans le lieu de vie, surprise

De la mise en scène du viol et d'éléments récurrents dans celle-ci (plans et montage)

Films	Plan/s récurrent/s	Plan(s) de pénétration explicite présent(s) (présence organes génitaux)	Effets de montage
<i>The Accused</i>	Plans serrés (visages) + Plans subjectifs (multiplication des vues subjectives de plusieurs personnages)	Oui (non)	Montage alterné
<i>Baise-moi</i>	Plans serrés (visages), gros plans (sexes) + plans courts dans la durée	Oui (oui) + Oui (non)	Coupes très peu présence + Montage saccadé (surcut)
<i>Boys don't cry</i>	Forte variation de plans, plans serrés sur visages	Moyen (non)	Montage alterné et rapide, saccadé par moment
<i>Deliverance</i>	Plans serrés sur visages et plans larges longs	Moyen bas (non)	Montage Alterné et hors-champs
<i>Elle</i>	Plans serrés et caméra à l'épaule	Oui (non)	Montage très saccadé et rapide
<i>En Flirt</i>	Plan séquence et fixe (large)	Oui (non)	Plan séquence

<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Plans larges + plans subjectifs (point de vue victime)	Oui (oui)	Alternance rapide des visages en plans serrés, montage alternant plans serrés et plans larges
<i>Irréversible</i>	Plan séquence et fixe	Oui (non)	Plan séquence
<i>Knock-Knock</i>	Plans serrés sur corps	Moyen (non)	Surcut et montage saccadé
<i>Midsommar</i>	Plans larges + plans serrés	Moyen-haut (oui)	Lent et alterné
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Plans serrés visage + plan larges (pour les trois scènes)	Oui (non) + Oui (non) + Oui (non)	Montage avec cuts réguliers, plans assez longs (2 premiers) + saccade légère du montage selon l'action + ralentis (3e)
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Plans serrés visages et larges (pour toutes les scènes)	Oui (non) + Oui (non) + Oui (non)	Altenance rapide entre les plan serrés des visages, cut très rythmé (pour les 3)
<i>Nymph()maniac</i>	Plans serrés	Oui (oui)	Plan qui alterne entre les deux visages (sans couper)
<i>Pulp Fiction</i>	Plans moyens et variations plans	Oui (non)	Ralentis légers + hors champs
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Plans serrés + plans moyens	Non (non)	Plans assez longs
<i>Sausage party</i>	Plans larges (vue en plongée) + plans serrés (vision	Oui (oui)	Reprise des plans caractéristiques de viols

	subjective victime)		
<i>Sleepers</i>	Plans serrés sur visages (pour les 2) + décors très présent (pour le 1e) filtre de couleur bleue (2e)	Non (non)	montage saccadé (pour les deux) + Courte focale (pour le 2)
<i>Straw Dogs</i>	Plans serrés + plans moyens	Oui (non)	Grande variation de plans et de rythme (suivant les actions à l'image), montage alterné, ralentis de certains plans
<i>Unbelievable</i>	Plans serrés + vision subjective	Oui (non)	Montage alterné et saccadé avec d'autres plans, fractionnement de la scène

Sons et présence de musique dans la scène (hors dialogue)

Films	Musiques (intra ou extra diégétique)	Sons (précisions)
<i>The Accused</i>	Oui –au fur à mesure de plus en plus forte– (extra)	Oui puis estompés (cris)
<i>Baise–moi</i>	Non + Oui (extra)	Oui (cris) + Oui (cris, pleurs)
<i>Boys don't cry</i>	Non (extra et rapide)	Oui (cris et gémissements)
<i>Deliverance</i>	Non	Oui (cris + ambiance forêt)
<i>Elle</i>	Oui (extra)	Oui (cris)
<i>En Flirt</i>	Non	Oui (sanglots bruissement tissus, bruits étouffés, gémissements)
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Non (pour les 3)	Oui (Cris + ambiance forêt)
<i>Irréversible</i>	Non	Oui (cris, bruits de pénétration + trafic au loin)
<i>Knock–Knock</i>	Oui (extra)	Oui (estompé, cris et gémissements)
<i>Midsommar</i>	Oui (intra)	Oui (gémissements, cris légers et voix)
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Oui (extra) (pour les 3)	Oui (paroles, bruits buccaux) + Oui (cris, hurlements puissants, mouvements de corps, bruit de coups)

		+ Oui (cris et bruits de chair)
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Oui (extra) (pour les 3)	Oui (paroles, bruits buccaux) + Oui (cris, hurlements puissants, mouvements de corps) + Oui (cris et bruits de chair)
<i>Nymph()maniac</i>	Non	Oui (train ambiance, bruits buccaux, gémissements et soupirs, mots soufflés)
<i>Pulp Fiction</i>	Oui (extra)	Oui (cris, corps, objets, voix étouffées, gémissements)
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Non puis Oui	Oui (cris, bruits de train, pleurs)
<i>Sausage party</i>	Oui (extra)	Oui mais peu (certains gestes accentués)
<i>Sleepers</i>	Oui (extra) + Oui (extra)	Oui (bruits agressifs et cris)
<i>Straw Dogs</i>	Oui (extra)	Oui (bruits de corps, soupirs, cris, pleurs)
<i>Unbelievable</i>	Non + Oui (extra)	Oui (respiration, cris légers) + Oui (respiration, cris légers et bruits de vagues)

Des figures masculines elles-mêmes

De même pour les figures masculines plus précisément, décomposer, inventorier leur compositions et caractéristiques de ces figures masculines (principalement) impliquées dans un tel élément cinématographique. Établir ainsi une typologie cinématographique encore plus précise des figures qui s'y trouvent, resserre l'analyse à leurs aspects formels et narratifs pour constituer un ensemble de prototypes de personnages et de liens diégétiques au sein de ces scènes.

Cette autre autopsie des figures masculines au sein des viols au cinéma dans leurs natures et caractéristiques particulières, souligner ici aussi les codes et moyens de mettre en forme ces figures ainsi que leurs impacts diégétiques. Tendre à rationaliser la violence en s'attachant aux auteurs et parties impliquées afin d'en saisir la puissance et la portée par les indices représentatifs à l'écran. Cerner les figures et leurs composantes pour mieux saisir le viol lui-même dans les moyens de représentations engagés pour le dépeindre et établir ici aussi un répertoire précis de correspondances utilisable. Comment se saisir de telles figures cinématographiques dans leurs réalités de représentation seules ? Et que peut nous apporter une telle étude formelle des figures des scènes de viols au cinéma, par ce travail de dissection des outils de représentations usités par le cinéma ?

Total figures :	26	10 (<i>The Accused</i>) + 16	4	15
------------------------	----	--------------------------------	---	----

Recensement de l'ensemble des figures masculine dans les scènes de viol

Films	Voleurs	Témoins		Violés
		Témoïn-compllice	témoïn-allié	
<i>The Accused</i>	3	+ de 10	1	/
<i>Baise-moi</i>	2 + 0	1 + 0	/	0 + 1
<i>Boys don't cry</i>	2	/	/	1
<i>Deliverance</i>	1	1	1	1
<i>Elle</i>	1	/	1	/
<i>En Flirt</i>	1	/	/	/
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	4	3 puis 4	1 puis 0	/
<i>Irréversible</i>	1	silhouette	/	/
<i>Knock-Knock</i>	/	/	/	1
<i>Midsommar</i>	/	/	/	1
<i>Millénium (2) 2009 + 2011</i>	1	/	/	1 (même que voleur)
<i>Nymph()maniac</i>	/	/	/	1
<i>Pulp Fiction</i>	1	1	1	1
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	1	2 + 1 (très en retrait)	1	/
<i>Sausage party</i>	1	/	/	1
<i>Sleepers</i>	4	4 (mêmes que voleurs)	/	4
<i>Straw Dogs</i>	2	2 (mêmes que voleurs)	/	/
<i>Unbelievable</i>	1	/	/	/

Lien violeur–victime (avant et après viol(s))

Films	Lien violeur–victime avant viol	Lien violeur–victime après viol
<i>The Accused</i>	Aucun (inconnus dans bar)	Aucun (procès)
<i>Baise–moi</i>	Aucun + Aucun	Aucun (disparition) + Aucun (mort victime)
<i>Boys don't cry</i>	Amis	Anciens amis (mort victime)
<i>Deliverance</i>	Aucun	Aucun (morts violeurs)
<i>Elle</i>	Aucun	Voisin (fascination)
<i>En Flirt</i>	Patron	Patron
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Aucun	Aucun (mort)
<i>Irréversible</i>	Aucun	Aucun
<i>Knock–Knock</i>	Aucun	Aucun
<i>Midsommar</i>	Aucun	Aucun
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Tuteur	Tuteur
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Tuteur	Tuteur
<i>Nymph()maniac</i>	Aucun	Aucun
<i>Pulp Fiction</i>	Aucun	Aucun
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Compagnon	Compagnon
<i>Sausage party</i>	Aucun	Aucun (mort victime)
<i>Sleepers</i>	Gardiens	Anciens gardiens
<i>Straw Dogs</i>	Ancienne ami	Ancien ami
<i>Unbelievable</i>	Aucun	Aucun

Violences verbales

Films	Présence insultes	Nature des insultes
<i>The Accused</i>	Oui	Humiliations et objectivisation victime et corps de la victime
<i>Baise-moi</i>	Oui + Oui	Insultes basiques + Humiliation et utilisation du mot « truie » pour humilier
<i>Boys don't cry</i>	Intermédiaire	Dénigrement et humiliations, culpabilisation
<i>Deliverance</i>	Intermédiaire	Humiliation et utilisation du mot « pig » pour humilier
<i>Elle</i>	Non (pour tous)	/
<i>En Flirt</i>	Non	/
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Intermédiaire	Humiliation, dénigrement, moqueries
<i>Irréversible</i>	Oui	Humiliations appuyées, fort dénigrement, objectivisation de la victime et de son corps, insultes diverses (« Pute »)
<i>Knock-Knock</i>	Non	/
<i>Midsommar</i>	Non	/
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Intermédiaire	Rabaissement et dénigrement (« sois gentille ») (2 premiers) + « taré »
<i>Millenium : l'homme qui</i>	Intermédiaire	Rabaissement et

<i>n'aimait pas les femmes (2011)</i>		dénigrement, dévalorisation (deux premiers) + adjectifs insultants
<i>Nymph()maniac</i>	Non	Un « Wow » ironique de la part de la violeuse à la fin du viol
<i>Pulp Fiction</i>	Non	/
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Non	/
<i>Sausage party</i>	Oui	Humiliations et objectivisation victime et corps de la victime, insultes basiques (« Putain »)
<i>Sleepers</i>	Oui	Humiliations, coups et dénigrement
<i>Straw Dogs</i>	Non	/
<i>Unbelievable</i>	Non	/

Traitements du visage et des corps des figures par l'image au sein de la scène de viol

Films	Plans serrés sur le visage du/des violeur/s (+ nombre de plan)	Plans serrés sur le visage de la victime (+ nombre de plan / précision figures masc. ou fem.)	Plans serrés sur le visage du/des témoin/s (+ nombre de plan/statut du/des témoin/s)	Plans où victimes et violeurs partagent le même plan (+ nombre) et partage de l'image
<i>The Accused</i>	Oui (18)	Oui (16 / fem.)	Oui (51/témoins-complice + 14 /témoin-allié)	Oui (29) récurrence de l'image où corps violeur sur victime, vue de dos, victime presque invisible
<i>Baise-moi</i>	Oui (6) + Non	Oui (11 / fem.) + Oui (4/masc.)	/	Oui (9) violeur prend + de 50 % de l'image + Oui (8) place de la victime très réduite
<i>Boys don't cry</i>	Oui (7)	Oui (9/masc.)	/	Oui (15) victime très écrasée par les violeurs
<i>Deliverance</i>	Oui (6)	Oui (6/masc.)	Oui (11 témoin-allié + 4 témoin-complice)	Oui (8) quasiment égale à l'image
<i>Elle</i>	Non + Oui (3) +	Non + Oui (11) +	/	Oui (1) + Oui (8) +

	Oui (8)	Oui (14)		Oui (11) répartition assez égale à l'image
<i>En Flirt</i>	Non	Non	Non	Oui (1) quasiment égale à l'image, avec disparition du corps violeur derrière celui victime
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Oui (15) + Oui (12) + Oui (8)	Oui (15/fem.) + Oui (15/fem.) + Oui (9/fem.)	Oui (14) + Oui (28) + Oui (9)	Oui (21) + Oui (19) + Oui (17) victime prend la minorité de l'écran, entourée des violeurs(pour les 3)
<i>Irréversible</i>	Non	Non	/	Oui (1) la victime prend le tiers inférieur de l'image puis la moitié
<i>Knock-Knock</i>	Non (violeuses)	Oui (3/masc.)	Non	Oui (16) quasiment égale à l'image
<i>Midsommar</i>	Non (violeuse)	Oui (9/masc.)	Non (témoins féminins)	Oui (12) partage très équilibré des espaces
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Oui (8) + (9)	Oui (10/fem.) + (24/fem.)	/	Oui (9) + (21) + (23) partage égale des écrans avec

		+ (16/masc.)		plans où violeur.euse et plu présent.e à l'image (pour les 3)
Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)	Oui (4) + (9)	Oui (4/fem.) + (19/fem.) + (28/masc.)	/	Oui (16) + (20) + (17) partage de l'écran suivant qui viole qui où le.a violeur.euse est dans la majorité de l'écran (pour les 3)
Nymph()maniac	Non (violeuse)	Oui (12/mac.)	/	Oui (1) victime retranché dans le quart droit de l'image
Pulp Fiction	Oui (4)	Oui (9/masc.)	Oui (3 témoin-complice)	Oui (3) victime poussé dans le tiers gauche de l'image
Rocco e I Suoi Fratelli	/	/	Oui (6 témoins-complices+ témoin-allié)	Oui (6) corps très proche au centre le l'image
Sausage party	Oui (7)	Oui (5/masc.)	/	Oui (6) victime souvent écrasée par le violeur
Sleepers	Oui (3) + Oui (9)	Oui (4/masc.) + Oui (7/masc.)	Non + Oui (5 témoins-complice)	Oui (2) + Oui (3) changement rapide de répartition, lutte à l'image
Straw Dogs	Oui (19)	Oui (22/fem.)	Oui (12/témoin-complice)	Oui (37) victime souvent écrasée sous le corps du

				violeur
Unbelievable	Oui (1) + Oui (1)	Non + Oui (6/fem.)	/	Non + Non

Caractéristiques physiques et accessoires de la/des scène de viol(s)

Films	Habits		Accessoires utilisés par le violeur		Autre/s objet/s phallique/s présent/s et utilisé/s dans le viol
	Victime	Violeur	Autres (nature)	Arme(s)	
<i>The Accused</i>	Oui	Oui	Non	Non	/
<i>Baise-moi</i>	Oui + Oui	Oui + Oui	Non + Non	Non + Oui (pistolet)	/ + /
<i>Boys don't cry</i>	Oui puis à moitié	Oui	Canette alcool	Non	/
<i>Deliverance</i>	Non	Oui	Ceinture large (liens)	Oui (couteau + fusil)	/
<i>Elle</i>	Oui	Oui	Cendrier (arme de la victime) siège bébé (arme de la victime)	Oui (ciseaux, tenus par la victime)	/
<i>En Flirt</i>	Oui	Oui	Non	Non	/
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>			Non	Non	Bouteille d'alcool (3e viol)
<i>Irréversible</i>	Oui	Oui	Drogue (poppers)	Oui (couteau)	/

<i>Knock-Knock</i>	Oui puis Non	/	/	Non	/
<i>Midsommar</i>	Non	/	Drogues (inconnus)	Non	/
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Oui + à moitié + Non	Oui + à moitié + Oui	Attaches (liens divers et menottes), bâillons (tissus) + Attaches (liens divers), bâillons (scotch)	Non	/ + Godemiché (3e)
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Oui + à moitié + Oui	Oui + à motié + Non	Attaches (liens divers et menottes), bâillons (tissus) + Attaches (liens divers), bâillons (scotch)	Non	/ Godemiché en acier (3e)
<i>Nymph()maniac</i>	Oui	Oui	Non	Non	/
<i>Pulp Fiction</i>	Oui	Oui	Attaches (liens divers) bâillon (gagball),	Oui (arme à feu)	/

			cheval d'arçons		
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Oui	Oui	Non	Non	/
<i>Sausage party</i>	-	-	Non	Non	/
<i>Sleepers</i>	Indéter miné + à moitié	Indéter miné+ Oui	Indéterminé (pour les 2)	Indéterminé + Oui (matraque)	Probablement (pour les 2)
<i>Straw Dogs</i>	À moitié	Non	Non	Oui (fusil)	/
<i>Unbelievable</i>	Non	Oui	Attache (lacets), bandeau sur yeux, préservatif	Oui (Arme blanche :co uteau)	Indéterminé

Punitions et conséquences pour les figures masculines

Films	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s violeurs	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s témoins	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s violé/s masculin	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s violée/s féminines
<i>The Accused</i>	Jugement et condamnation	Jugements et condamnation	/	Slut-shaming et recherche de justice, PTSD
<i>Baise-moi</i>	Aucune + aucune	/	/ + mort	Choc, PTSD
<i>Boys don't cry</i>	Fuite	/	Mort	/
<i>Deliverance</i>	Mort	Mort + PTSD (2 témoins)	PTSD	/
<i>Elle</i>	Mort	/	/	PTSD et fascination
<i>En Flirt</i>	Aucune	/	/	PTSD et engagement contre le viol
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Mort		/	Choc et vengeance
<i>Irréversible</i>	Aucune (mort d'un ami)	/	/	PTSD + blessures physiques très grandes (gravité inconnue)
<i>Knock-Knock</i>	Aucune	/	Choc, fort impact global sur sa vie	/
<i>Midsommar</i>	Aucune	/	Choc et mort	/

<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Violé en retour, torturé et tatoué son crime sur son corps	/	/	Choc et vengeance
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Violé en retour, torturé et tatoué son crime sur son corps	/	/	Choc et vengeance
<i>Nymph()mania c</i>	Aucune (culpabilité tardive)	/	Choc très fort	/
<i>Pulp Fiction</i>	Mort	Mort (complice) + choc (allié)	Choc et déni	/
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	/	Choc (témoin-allié) + aucune (témoins-complices)	/	Choc et désespoir
<i>Sausage party</i>	Mort (non-lié)	/	Mort	/
<i>Sleepers</i>	Jugement et condamnation et mort	Jugement et condamnation et mort	Chocs, PTSD très fort	/
<i>Straw Dogs</i>	Vegeance	/	/	Choc et perte de repères
<i>Unbelievable</i>	Jugement et condamnation	/	/	PTSD très fort

Du viol-type & des figures masculines-types

Par ces approches « matérialistes » mais surtout formelles visant à une répertorisation des éléments clefs constitutifs dans scènes de viols explicites et des figures masculines les composant au sein du médium cinématographique, s'attachant à rendre visible les éléments et codes de mise en scène investis dans de telles scènes dans leurs aspects concrets et signifiant (intra et extra diégétique) tel que l'utilise le cinéma afin de générer du sens auprès des spectateur.trice.s.

Ces mise en inventaire des scènes de viols propose alors une vision réduite ou plutôt concentrée de la mise en scènes et de ses composantes, se focalisant sur les aspects formels uniquement, permet de repérer les récurrences qui composent ces scènes, voire même de cerner si des éléments irréductibles existent au sein des scènes de viols. Cela permet aussi de voir comment une mise en scènes utilise les moyens propres au cinéma pour rendre compte de tel ou tel aspect que le film veut « valoriser » ou souligner sur le viol, en donnant une adéquation particulière entre signifiant et signifié.

Données basiques et répartition des scènes de viol(s) dans les films

	Nombre au sein du film	Durée de la/des scènes	Placement dans le film (minutage précis + au sein de la narration)	Importance dans le récit
Total (moyenne)	1	3mins	Premier tiers	Haute, impactant le déroulé du récit

Localisation des scènes de viol(s)

	Localisation spatial	Précision(s)
Total (moyenne)	Intérieur	Lit

Du viol lui-même (non-consentement, description et particularités du viol)

	Moyen(s) de représentation du non-consentement (verbal, physique, absent)	Distinction du viol (fem./masc.) et engagement corporel	Présences/ représentations autres violences
Total (moyenne)	Cris et gestes pour repousser	masculin : anal féminin : vaginal	Coups et blessures, menaces, insultes ou humiliations

De la mise en scène du viol et d'éléments récurrents dans celle-ci (plans et montage)

	Plan/s récurrent/s	Plan(s) de pénétration explicite présent(s) (présence organes génitaux)	Effets de montage
Total (moyenne)	Plans serrés sur les visages et plans larges	Oui (non)	Saccadé et rythmé, alternant

Lien violeur-victime (avant et après viol(s))

	Lien violeur-victime avant viol	Lien violeur-victime après viol
Total	Aucun	Aucun

Violences verbales

	Présence insultes	Nature des insultes
Total (élément le plus récurrent)	Non à Intermédiaire	Humiliations et objectivisation victime et corps de la victime

Sons et présence de musique dans la scène (hors dialogue)

	Musiques (intra ou extra diégétique)	Sons (précisions)
Total (moyenne)	Oui (extra)	Oui (cris, gémissements)

Traitements du visage et des corps des figures par l'image au sein de la scène de viol

	Plans serrés sur le visage du violeur (+ nombre de plan)	Plans serrés sur le visage de la victime (+ nombre de plan / précision figures masc. Ou fem.)	Plans serrés sur le visage du/des témoin/s (+ nombre de plan)	Plans où victimes et violeurs partagent le même plan (présence + nombre) et partage de l'image (proportion)
Total (moyenne)	Oui (8)	Oui (12)	Non	Oui (10)

Recensement de l'ensemble des figures masculine dans les scènes de viol

	Voleurs	Témoins		Violés
		Témoin-complice	témoin-allié	
Total (moyenne)	2	2 à 3	0	1

Caractéristiques physiques et accessoires de la/des scène de viol(s)

	Habits		Accessoires utilisés par le violeur		Autre/s objet/s phallique/s présent/s et utilisé/s dans le viol
	Victime	Violeur	Autres (nature)	Arme(s)	
Total (le plus récurrent)	Oui	Oui	Attaches	Non	/

Punitions et conséquences pour les figures masculines

	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s violeurs	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s témoins	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s violé/s masculin	Conséquences et/ou punition(s) pour le/s violée/s féminines
Total (élément le plus récurrent)	Aucune ou mort	/	/	PTSD

Car si en résumé, si l'on se repose sur les éléments récurrents identifiés précédemment dans les scènes cinématographiques de viols et sur les figures masculines qui s'y trouvent, voici l'archétype qui se dégage :

Un viol de 3 minutes environs, assez important dans le récit, plutôt dans la première partie du film, à l'intérieur d'une bâtisse, sur un lit, viol commis avec coups et blessures, la victime hurlant et repoussant son violeur, qui lui l'humiliera ou la dénigrera par des mots mais pas nécessairement des insultes. Tou.te.s deux seront habillé.e.s, la victime attachée, le violeur sans arme. La victime et le violeur ne se connaîtront pas. Il y aura 2 violeurs en moyenne et 3 témoins pour voir le viol.

Le rapport sera anal si la victime est un homme, vaginal si c'est une femme, avec des plans explicites de pénétration mais pas de sexes visibles à l'écran. La musique sera extra-diégétique, les cris et gémissements seront audibles. des plans serrés sur les visages seront utilisés dans la mise en scène qui aura un montage alterné entre des échelles de plans larges et serrés, le montage sera saccadé et rythmé.

Il n'y aura pas de conséquences pour le violeurs ou les témoins et un choc important pour la victime.

Or cette approche serait également très réductive qui invisibilise la particularité de chaque scène et de son traitement spécifique, montrant que pour ces scènes notamment, le cinéma résiste à la synthèse dans l'absolu ainsi qu'à la fragmentation de ses composantes de représentations prises pour elles seules.

Cependant l'idée d'un tel répertoire/inventaire des aspects cinématographiques formels utilisés dans les scènes de viols permet justement de saisir la richesse des moyens investis par le médium pour rendre compte d'une scène aux enjeux très complexes, y compris pour le public, et qui requiert une précision importante. Cela constitue une étape d'appropriation analytique de ces scènes et

figures, support concret et efficace afin d'en rationaliser les éléments structurant et surtout de les avoir disponibles afin de les réinvestir et les relier ensuite à l'ensemble spécifique de l'utilisation de ces moyens représentatifs engagé par le médium lui-même.

Il s'agit donc dans ce répertoire/inventaire de décomposer l'ensemble des éléments constitutifs de ces scènes de viol(s) pour mieux en valoriser la structure et la composition mais aussi le fonctionnement particulier qui fait de chaque scène de viol au cinéma un mécanisme unique et complexe de représentation dans un ensemble diégétique cohérent qui informe d'une vision précise et particulière sur ce crime. Et cela permet aussi d'en visibiliser, en les soulignant afin de les interpréter, des aspects spécifiques afin d'en donner une somme cohérente et cinématographiquement compréhensible, constituant ce répertoire de correspondance possiblement partageable au public que ce dernier pourra lui aussi investir à son tour.

De ce qui ne se recense pas (ou difficilement)

Néanmoins, ce répertoire/inventaire constitué, force est de constater que malgré ce recensement fait, une part non-négligeable de ce qui constitue et surtout construit la spécificité d'une scène de viol(s) au cinéma n'est pas encore visible dans cette méthode. En effet, le cinéma étant un médium audio-visuel narratif et de la durée, construisant une mise en scène au service d'une narration –et d'une vision précise sur cette narration rendue à l'écran par la mise en scène– cet inventaire ainsi que cette mise en repertoire pour établir une correspondance entre les éléments constitutifs d'une scènes ou d'une figure et leurs effets ne suffisent pas à eux seuls pour saisir ce qui fera la spécificité du traitement de la scène de viol étudiée. Ainsi pour dépasser le seul listing formel afin de saisir spécificité de chaque scène, il s'agit d'analyser comment le médium cinématographique assemble ces éléments ensemble pour en constituer un ensemble diégétique non seulement cohérent audio-visuellement parlant en lien avec la narration, mais en plus possédant un apport supplémentaire dans un traitement spécifique de la narration conférant à la scène une portée sensible et émotionnelle lors de sa réception. D'une certaine façon, chaque scène de viol(s) au cinéma va, sur la liste des éléments (que l'on pourrait comparer à des domaines) placer ses partis-pris de mise en scène (que l'on pourrait comparer à des curseurs placés dans ces domaines) et par cet équilibre de facteurs générer son ensemble diégétique narratif cohérent. Ainsi le travail d'inventaire doit se compléter avec une mise en relation de tous les éléments ensemble afin de dégager la spécificité de traitement de mise en scène pour saisir ce qui sera le cœur de ces scènes cinématographique. Mais surtout ce travail ne doit pas perdre de vue que ce sont ces éléments travaillés suivant un parti-pris sur le viol qui engendrent un ensemble audio-visuel qui lui s'inscrit dans une cohérence globale et dont l'intégralité portée à l'écran, de parce que ces éléments et partis-pris agissent **en même temps** à l'écran et produisent un effet, ce travail de repertoire ne peut pas totalement cerner ce qui produira cet effet, justement

en ce qu'il ôte la cohérence mais surtout la simultanéité d'action à l'écran de tous ces éléments.

En effet, le cinéma doit, en particulier pour les scènes de violence, faire preuve de rigueur et de pertinence quant aux codes et outils de représentation utilisés afin d'avoir une clarté vis à vis de son signifiant. Mais surtout cela doit permettre une clarté auprès des spectateur.trice.s, afin que ces dernier.e.s saisissent aussi ce répertoire et que la correspondance entre signifiant et signifié soit la plus lisible possible lors de la réception. Aussi, il ne s'agit pas seulement de proposer une liste de domaine où chaque film vient placer son curseur d'intensité afin de montrer si le film va plus jouer sur les effets de montage ou sur la présence du visage du violeur à l'écran. Il s'agit de voir comment cette « partition » d'éléments plus ou moins investis se tient entre elle afin de rendre ce contenu particulier qu'est le viol.

En effet les catégories présentes dans les tableaux sont très générales quant aux éléments choisis, les réponses présentes dans les films étant bien plus précises en réalité, le tableaux ne regroupant que les aspects les plus évidents. Mais ce qui fait la spécificité de la mise en scène de viol(s) dans chaque film dépasse ces seules catégories qui permettent juste de saisir comment des éléments formels propre au médium sont investis pour développer la mise en scène la plus pertinente pour représenter un aspect précis du viol, ainsi qu'un point de vue sur ce dernier.

Ainsi il est possible de constater que si un viol-type était possible, en recoupant les codes de représentation les plus récurrents, il ne supprimerait par la même les choix de mise en scène adaptés à chaque diégèse pour rendre compte du crime dépeint, de la façon dont les représentations saisissent ce crime pour en rendre compte. Alors lister ces codes de représentation pour en tirer une synthèse à partir de leur récurrence à l'écran permet de saisir les recours le plus facilement utilisés et peut-être ceux particulièrement lisibles pour le public. Mais cela ne permet pas d'établir un « portrait-robot » du viol-type justement parce que les moyennes qui le constitueraient ne sont pas celles présentes en même temps à l'écran. Il s'agit de voir comment une scène de viol est une synthèse de

tous ces éléments et codes de mise en scène investis en même temps à l'image dans un dosage particulier, tout en se préservant d'en faire une moyenne commune à tous les films, la moyenne finale ne rendant pas compte de l'équilibre total diégétique de chaque scène telle que l'a construit la mise en scène, la moyenne arrivant à une scène de viol-type mais recomposée qui assemble des parti-pris possiblement inadaptés les uns aux autres et donc rendant compte d'une scène de viol en réalité inexistante au cinéma.

Il en va de même pour les figures masculines au sein de ces scènes qui synthétisent en elles plusieurs éléments de représentation à l'œuvre et les font interagir **en même temps** là aussi, au cœur du personnage en ce que ces éléments le constituent, se rendant présents simultanément à l'écran dans ce personnage. Ainsi disséquer une figure masculine (de violeur, comme de violé ou encore de témoin) n'a de sens que si l'ensemble des éléments la constituant est ensuite réassemblé afin de saisir quel sera la portée d'une telle incarnation de la masculinité au sein de cette scène particulière. L'ensemble de ces éléments ajustés étant des moyens de mettre en avant tel ou tel aspect du viol, par le biais des figures masculines entre autre, le traitement de ces figures et leur cohérence synthétisent le regard portée par le film sur le viol, mais ces figures vont en plus informer la mise en scène qui viendra alors souligner leur action, ici bien précise : violer, se faire violer ou regarder un viol. Et pour réaliser cette action l'ensemble de la figure masculine est investie afin de donner, elle aussi, une portée à cette action cinématographique particulière, l'ensemble de ses constituantes lisibles et montrées étant ici primordiales à la cohérence de la scène mais aussi à la portée de celle-ci.

Alors, de même, si l'on doit parler de l'archétype masculins « moyen » ou de figures masculines-types (qu'importe son rôle) au sein des scènes de viol, cela ne nous expose rien quant aux procédés de monstration cinématographiques précis de ces figures et de la façon dont les donne à voir au public et donc dont ce dernier les recevra. Ici se trouve non seulement le besoin de considérer la figure masculine dans son ensemble mais aussi d'en saisir la portée possible. Et cette dernière s'ajustant à la mise en scène, une spécificité d'autant plus grande est à l'œuvre, rendant d'autant plus caduque une figure « moyenne » de la

masculinité dans les scènes de viols, cette moyenne ne permettant pas de saisir cette portée auprès du public qui est pourtant un élément central de ces scènes.

Car une scène de viol, lorsque celui-ci est explicite, n'est pas une scène seulement informative justement en ce que le crime est commis aux yeux du.e la spectateur.trice et impliquant, de par la violence et la portée possible de la scène, un engagement particulier –et sans doute plus important– du public. Enfin, une sorte d'imbrication très forte entre les figures, actions et mise en scène des scènes de viol(s) semble se manifester. La mise en scène de viols alors n'est pas seulement au service de la figure (ou des figures) présente(s) mais vient elle-même impulser un prisme qui rend cette figure particulière dans ce contexte, en l'appuyant mais aussi en l'informant directement par les procédés qui répondent aux figures présentes. Ainsi la mise en scène vient appuyer les figures en les englobant dans ce contexte précis qui, montré sous le prisme de cette mise en scène, viendra rendre tels éléments de la figure plus flagrant. Une mécanique d'inter-influence est alors possible et il est possible de voir que non seulement chaque mise en scène de viol(s) est construite spécialement pour la diégèse du film (voire même de la façon dont le film propose sa propre vision du viol, informant parfois tout le film par cette scène, comme *Irréversible*, *The Accused*, *Elle*, *En Flirt* ou encore *Sleepers*) mais aussi de voir comment l'interaction avec les figures, notamment masculines, permet un effet sur ces dernières, dans une interdépendance de signifiant cinématographique et diégétique. Cela rend chaque scène de viol spécifique et chaque traitement des figures masculines particulier et produisant un effet total propre, indiscernable dans son ensemble par un simple inventaire tout en devenant repérable par ce dernier.

De l'élément spécifique et marquant de chaque viol dans chacun des films

Films	Élément spécifique et marquant
<i>The Accused</i>	Visions multiples et vision subjectives, alternance très fortes entre les différentes visions de toutes les figures présentes
<i>Baise-moi</i>	Sur-cut et gros plan de pénétration : inspiration pornographique accentuant la violence et la brutalité de la scène
<i>Boys don't cry</i>	Montage très organique suivant la perception d'un choc avec montage très saccadé à bien plus lent (léger ralenti)
<i>Deliverance</i>	Animalisation de la victime : l'humiliation incarnée dans une scène et une phrase « <i>squeal like a pig</i> »
<i>Elle</i>	Répétition et narration autour de la relation au violeur qui « évolue » à chaque viol : comment se laisser avoir encore
<i>En Flirt</i>	Réalité qui rattrape le fantasme sur une personne :
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Multiplication des viols, grand nombre de violeurs et allongement du temps de viol : éprouver la durée et attendre que tout cela s'arrête
<i>Irréversible</i>	Plan séquence qui s'étale dans la durée pour faire ressentir la longueur
<i>Knock-Knock</i>	Alternance rapide des plans et discontinuité temporelle entre les plans

<i>Midsommar</i>	Un rituel aux codifications totalement inconnues peut rendre esthétique et acceptable un crime :
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Réalisme froid et distant avec des plans moyens à larges très présents
<i>Millenium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Lumière faisant ressortir les ongles, visages vus de très près et cris forts
<i>Nymph()maniac</i>	Scène crue, très directe, très rapide et ainsi violente dans son déroulé : viol comme rapt de jouissance, précipitation subie avec la victime
<i>Pulp Fiction</i>	Beaucoup de hors-champs mais des cris forts et suggestifs, jeu de caché/mostré
<i>Rocco e I Suoi Fratelli</i>	Viol regardé à travers le regard du témoin qui se décompose : violence par suggestion où le pire n'est pas vu mais entendu, susciter l'imagination pour mieux impacter
<i>Sausage party</i>	Reprise des plans et codes de représentation issue du <i>Male-Gaze</i> et recours à la vue subjective
<i>Sleepers</i>	Flashes avec beaucoup de <i>cuts</i> , lumière bleue : entrer dans le PTSD
<i>Straw Dogs</i>	Gros plans sur le visage du violeur, corps mis en avant avec sueur et cris très proches de la caméra, ralenti
<i>Unbelievable</i>	Représentation nébuleuse très subjective de la victime et <i>flashbacks</i> : entrer dans le PTSD de l'intérieur

Moyens de mises en scène spécifiques investis pour montrer figures masculines impliquées dans les scènes de viols et de production d'effets associés

Films	Moyens de mises en scène spécifiques (pour figures masculines) = effets produits
<i>The Accused</i>	Plans vue subjective et montage alterné = passer de regards en regards
<i>Baise-moi</i>	Images crues, qualité basse de l'image, recours au gros plan pornographique et caméra-épaule = choc fort
<i>Boys don't cry</i>	Sur-cut, gros plans visages et montage organique = suivre la douleur de Brandon
<i>Deliverance</i>	Plans serrés sur visage, montage alterné = passer de regards en regards
<i>Elle</i>	Montage saccadé, gestes brusques = menace
<i>En Flirt</i>	Plan fixe, corps à l'arrière = menace silencieuse
<i>I Spit on your Grave (1978)</i>	Montage alterné entre les visages = groupe uni dans le crime
<i>Irréversible</i>	Gestes brusques, prend beaucoup d'espace = fatalité et brutalité
<i>Knock-Knock</i>	Plans serrés sur visage et sur-cut = perte du personnage
<i>Midsommar</i>	Plans serrés sur visage = incompréhension et choc
<i>Millénium (le film) (2009)</i>	Plan serré sur visage = regard valorisé

<i>Millénium : l'homme qui n'aimait pas les femmes (2011)</i>	Courte focale = déformation à l'image lui faisant boucher le centre de l'écran
<i>Nymph()maniac</i>	Plans serrés sur visage = douleur et détresse de l'homme
<i>Pulp Fiction</i>	Plans serrés = séparation des rôles
<i>Rocco e i Suoi Fratelli</i>	Plans serrés sur regard = douleur
<i>Sausage party</i>	Plan moyen sur corps = valorisé
<i>Sleepers</i>	Plans serrés sur regard = douleur
<i>Straw Dogs</i>	Plan moyen sur corps = valorisé
<i>Unbelievable</i>	Ombre fragmentée à l'image = menace

En réalité ce genre d'études formelles seules mettent avant tout en évidence qu'il n'y a pas de scènes de viol-type pas plus que de figures masculines-types dans les scènes de viols au cinéma.

Mais que ce sont bien les moyens de représentations impliqués qui déterminent une richesse de figures et de représentations cinématographiques proposées au public et qui par, ce fait, permet de saisir la complexité non seulement d'un viol mais aussi des places possibles pour les hommes et masculinités dans les problématiques de viols. En ouvrant (et non en réduisant comme nous venons de le faire) les possibles de représentations le cinéma ouvre à ces multiples représentations et aux enjeux présents dans ce qui constitue le viol dans sa forme concrète, la synthétisant et en rendant une forme de représentation codifiée et interprétable/identifiable pour le public, afin qu'il s'en saisisse pleinement. En ce que le cinéma est un médium de la durée et de la narration, dont des schémas cohérents d'imbrications et de liens causaux intra-diégétiques, le cinéma propose notamment, par sa mise en scène et sa narration particulière d'une action (ici le viol), de mettre alors en lumière certaines des mécaniques intrinsèques à ce crime, le rendant alors préhensible au public tout

en l'en préservant par ce prisme de représentation. Ainsi la réinterprétation cinématographique du viol propose chaque fois un ensemble de codes diégétiques de représentations précis facilitant l'accessibilité au public, ne serait-ce que dans sa réception.

Mais surtout en ne fixant pas une forme « ultime » de viol et surtout de figures masculines dans les viols à l'écran, le cinéma possède une possibilité de manifester l'horreur spécifique de chacun de ces viols et d'engager particulièrement le public dans chaque scène. Car si chaque scène de viol(s) est « unique » elle va requérir l'attention spécifique du.e la spectateur.trice qui ne peut pas la « prévoir » devant alors y faire face sans détour. Une responsabilité de regard peut alors s'engager pour le public vis à vis de la scène qu'il doit regarder pour en saisir la puissance/la particularité/la représentation particulière proposée.

Cette ouverture du cinéma à la multiplicité de représentation y compris pour ce crime important en ce qu'elle permet non seulement d'enrichir culturellement les idées dessus en en proposant des formes culturelles comme base réflexives mais cela appelle aussi à l'élargissement des moyens représentatifs, en ne se cantonnant pas en une redite de scènes préexistant mais en innovant et inventant chaque fois une forme particulière pour la scène de viol à montrer, afin de rendre compte d'un aspect précis de ce dernier.

Ainsi il n'y a pas une scène de viol(-type), qui serait alors un élément narratif amoindrit puisque codifié au point de ne pouvoir supporter un sens autre que son contenu informatif seul. Or ce qui fait l'une des particularité des scènes de viol(s) c'est bien la spécificité de son traitement, de cette réflexion particulière du contenant formelle au service du contenu qui lui dépasse la seule action narrative informative basique mais bien un ensemble complexe de sens, narratifs certes, mais aussi sensibles, émotionnels et intellectuels qui seraient alors amoindrit par une forme trop figée. Ainsi il y a bien **des** scènes de viol car il y a des multitudes de viols mais aussi de récits de viols, de moyens et surtout de besoins de représentations de ces viols dans leurs diversités.

Alors le viol traité dans ses représentations cinématographiques possède une unicité dans chaque diégèse, permettait de saisir le cas par cas et la spécificité ou plutôt l'unicité de chaque viol, unicité valorisée par la mise en scène et le traitement précis des figures présentes. Et en ce que l'expression « scène de viol » informe de l'action qui va être présente dans cette scène, il est à noter que, contrairement à d'autres scènes, par exemple les scènes de dialogues ou de baiser, où l'action est plutôt attendue et restera dans sa proposition audiovisuel assez proche de cette appellation quasiment description (dans une scène de baiser les personnages s'embrassent) la « scène de viol » elle résiste à cette description, entrant dans cette catégorie de scène complexe où l'appellation ne suffit pas à exprimer ce qui sera montré au public dans la précision, restant très vague (indiquant juste un niveau de violence possible pour la scène de viol).

Ainsi il n'y a pas de ligne de mise en scène prédéfinie pour une scène de viol, contrairement aux scènes de dialogue qui possèdent des formes de prédilection avec, dans ce cas-ci, le champ/contrechamp. Mais la « scène de viol » possède dans ses signifiants, des éléments qui dépassent le seul côté informatif mais aussi descriptif de la scène, le film ne devant pas seulement informer de ce que font les personnages (action) mais aussi de la façon dont cela détermine un personnage (figure) et dont l'ensemble signifie quelque chose sur cette action précise (mise en scène), tout cela en plus de devoir établir de quel viol précisément il s'agit, car le mot « viol », contrairement au mot « dialogue » regroupe dans sa forme et donc dans son champ d'événements possible par cette action, beaucoup d'autres actions en réalité. L'expression « scène de viol » est donc aussi informative qu'elle est évasive, le viol prenant une forme différente chaque fois, ces scènes ne pouvant alors répondre à un processus de mise en scène préétablie et qui se cantonnerait uniquement à rendre un contenu informatif au public. Ces actions inattendues qui peuvent se retrouver dans les scènes de viol(s) (alors que par exemple « tirer sur quelqu'un » au cinéma reste dans une action assez attendue et plutôt claire y compris pour le public, quand bien même des variations de formes et de mise en scène sont possibles) nécessitent donc ce traitement très travaillé par le médium et donc amène à ce

rendu unique, où chaque film doit formuler ce qu'il va représenter cette fois-ci de la réalité du viol pour ensuite investir les moyens de mise en scène adaptés non seulement à cette forme de viol mais aussi à ces figures, l'inter-influence de ces trois éléments (action-figure-mise en scène) étant porteuse d'un sens total qui empêche une fragmentation de ces éléments mais aussi une réduction du traitement de l'un au dépens des autres.

Enfin, ce travail de répertoire/inventaire permet de saisir qu'une esthétique du viol au cinéma en tant que telle relève quasiment de l'illusion et serait donc « absente » au sein de la culture.

Ce répertoire de formes permet de cerner que des moyennes de représentation sont possibles, ainsi que des récurrences, mais que cela ne dit que peu de chose sur la mise en scène totale de la scène et très peu de la façon dont cette dernière investit ces formes. Surtout cela ne dit rien sur la portée de telles formes et mise en scène, car deux mises en formes identiques peuvent mener à deux réceptions très différentes en ce qu'elles s'intègrent dans un ensemble diégétique. Il y a une nécessité de codes de représentations précis pour les viols au cinéma, afin justement de trouver des formes adaptées au signifiant et ce de façon très précise pour avoir assez de clarté afin d'être le plus lisible pour le public dans ses correspondances de réception. Mais cette liste servant à identifier les moyens cinématographiques de représentations ne peut que proposer un spectre de possibles représentatifs à l'écran. Il y a donc cette nécessité d'avoir des codes précis et lisibles mais dont l'application cinématographique, elle, reste unique dans chaque diégèse.

Et ce qui semble résister au recensement est alors ce travail méticuleux de la mise en scène en adéquation avec la narration et les figures, notamment masculines, qu'elle propose au sein de ces scènes particulières. Car malgré la précision de ce que le terme « viol » peut contenir dans sa définition, cette action devient bien plus complexe dès lors qu'il s'agit de la mettre en scène et surtout, cette action entraîne pour le public un ensemble sensible et émotionnel qui outre-passe l'analyse seule. Ainsi il existe dans la culture des représentations de viol(s) qui se retrouvent dans plusieurs diégèses donnant les

récurrences observées précédemment, mais de ces représentations ne semble pas en découler une esthétique globale du viol au cinéma dans un absolu de représentation.

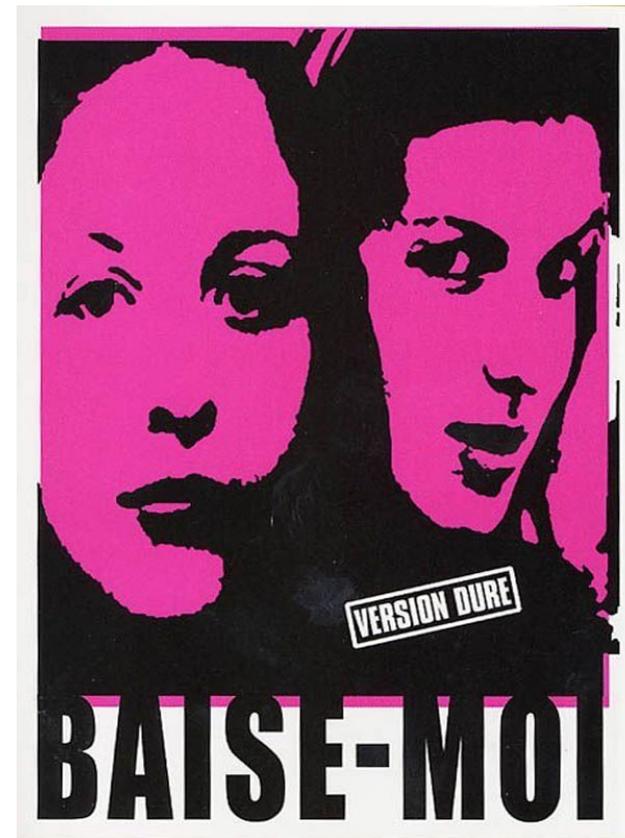
Pourtant des esthétiques du viol sont possibles, notamment celle du viol « brutal » qui engage tous les niveaux narratifs et diégétiques afin de rendre cet aspect-là du viol très présent et pouvant donner, culturellement parlant, une sorte de mise en scène cinématographique « étalon » de la scène de viol au cinéma. *Irréversible* serait possiblement de cela, engageant une telle cohérence du traitement action-figures-mise en scène que la portée sur le public fut sans appel et ne semble actuellement encore, pas être contournée dès lors que l'on aborde la question du viol au cinéma. Pourtant, si ces scènes incontournables semblent bel et bien impacter les représentations culturelles du viol au cinéma, elles ne forment pas pour autant une esthétique totale de ce dernier, seulement une des versions possibles d'une esthétique possible adoptée pour traiter de ce dernier. Ainsi *En Flirt* proposera une scène de viol à l'opposé de celle d'*Irréversible*, quand bien même les propositions de mise en scène sont proches avec l'utilisation du plan fixe un peu éloigné des personnages, insistant sur l'horizontalité et filmé en plan séquence, l'esthétique de la brutalité ne se reliant aucunement à cette scène. Ce film proposerait à lui seule une toute autre esthétique du viol au cinéma où la douceur suggérée dans la mise en scène vient contraster avec la violence de l'acte qui s'y perpétue, actant une esthétique du « contraste » pour aborder la scène de viol. En réalité, il ne semble pas y avoir **une** esthétique du viol au cinéma mais là encore **des** esthétiques possibles, que l'on pourrait classer par effets recherchés (par exemple) : esthétique de la brutalité froide pour *Irréversible*, brutalité plus « chaude »/sensible pour *The Accused*, esthétique du choc pour *Baise-moi*, esthétique du contraste pour *En Flirt* ou *Nymphomaniac*, du trauma pour *Unbelievable* ou encore d'une sublimation du viol par le rituel dans *Midsommar*...

Qu'est-ce qui fait l'horreur d'*Irréversible* ? Cette accumulation de froideur agencée à la violence ? Ce quelque chose de « simple » dans la mise en scène par cette caméra seulement posée à même le sol comme « sans effet » mais dont l'ensemble va produire un effet précis dans la sensation du.e la

spectateur.trice, une sorte de sensation « d'*overwhelmed* » [submergé.e] de toutes ces formes pourtant très facile à cerner mais dont l'effet produit semble proportionnellement inversé ? Souvent le public s'en rappelle pour la longueur et sa pénibilité de réception, mais d'autres films comme *I Spit on your Grave* ou encore *The Accused* possèdent eux aussi des scènes de viols très longues (parfois plus que celle d'*Irréversible* dont la longueur semble toujours être plus longue dans les récit du public que la scène originelle) et ce seul mécanisme de mise en scène ne suffit par à cerner ce qui rend *Irréversible* si choquant. De même, qu'est-ce qui fait la brutalité de *Baise-moi* ? Ces cadrages à l'épaule où tout semble instable et paniqué ? Le sang, les coups et les gros plans de pénétrations rappelant des images pornographiques et qui à l'image viennent frontalement comme « agresser » le public dans une des mise en image les plus crues du cinéma ? Pourtant *Nymphomaniac* aussi aura un plan serré sur une fellation forcée bien que l'effet soit diamétralement opposé... l'agencement particulier du choquant conférant à *Baise-moi* sa réputation de film « dur »¹ par cette frontalité de confrontation entre la scène proposée et son public. Ainsi une esthétique précise engagée visible semble aussi appartenir à ce qui ne se recense pas en ce que cette esthétique est unique à chaque film mais surtout en ce que son effet produit lui aussi précisément résiste à l'inventaire formel.

Alors une sorte « d'effet viol » pourrait être observé et répondre à ce qui ne se recense pas (ou peu) dans les répertorisations cinématographique de ces scènes. Cet agencement scénique, diégétique, d'action et de figures qui, coordonné.e.s possède une portée propre mais surtout difficilement cernable et dont l'analyse ne fait qu'une explication des effets produits en s'attardant sur les moyens engagés. Et si l'analyse reste essentielle, elle peine à résoudre ce qui va faire qu'une telle scène sera reçue de telle ou telle façon par le public, à saisir l'ampleur du choc possible ou de la rupture de représentation qui va s'engendrer auprès du public qui ne s'attendait pas à ces images, quant bien même il y était préparé, en ce que la mise en confrontation « réelle » à la scène engage plus ou moins fortement. Ce degré de choc ou de saisissement « réel »

avec ces scène échappe à l'analyse dans son ampleur, nécessitant une sorte d'étude de réception « à rebours » du choc ressenti par le public, comparant l'effet produit à son intensité ressentie, là aussi, non-recensable par le simple inventaire. La scène de viol et son utilisation des figures vient souligner l'interaction entre cinéma et public où l'analyse du médium ne suffit pas à le saisir dans son ensemble, requérant pour cela au moins une étude réceptive, qui appuie le caractère « opérant » qu'à le cinéma sur son public.



Pochette de dvd du film *Baise-moi*

1 Sur la pochette DVD précision "version dure", qui par ailleurs ne correspond à aucune norme de classification.

2. Rapports de forces et de violences concentrés dans les figures : traitements des corps, visages et regards masculins au sein de ces scènes

Virilisme corporel et carrures oppressantes

Traiter des figures masculines dans les scènes de viol(s) au cinéma passe sans doute nécessairement par le rapport au/x corps masculin/s et aux représentations que ce dernier possède au sein de pareilles scènes. Ici pourraient être rappelés les archétypes masculins très genrés, très affirmés dans leur masculinité : l'homme musclé, qui se tient droit et en impose, dont le corps manifeste la force, la puissance. L'homme aurait un regard franc et soutenu, une carrure présente à l'écran et qui s'affirme, un homme prendrait de la place, un homme serait torse nu pour souligner la puissance de ses actions, ce torse devenant à lui seul une menace qui entoure, empêche, bloque et contraint, un mur symbolique contre lequel lutter semble vain faisant barrière, y compris visuellement à l'écran, obstruant l'image de sa force et de son gabarit². Et ainsi de suite...

Les figures masculines à l'écran, et en particulier dans les scènes de viols, possèdent dans leurs représentations symboliques, quelque chose de très corporel, de très marqué quant au physique. Et si les figures féminine sont elles

² Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? Le XXe – XXIe siècle*, deuxième partie "La fabrique de la virilité" sous-partie 1 "On ne nait pas viril, on le devient" d'Arnaud Baudérot, ainsi que quatrième partie "Images, mirages, fantasmes", sous-partie 2 "Projections : la virilité à l'écran" d'Antoine de Baecque, 2011

aussi des corps (à prendre) avant tout, elles semblent davantage tendre vers un corps esthétisé, voulu et montré pour sa beauté, que les figures masculines semblent elles tendre vers un corps physique (pour ses composantes physiques) en premier lieu. D'où ce portrait de l'homme comme puissance qui semblent être présent dès lorsqu'il s'agit de sexe (y compris forcé) à l'écran, dont la composante représentative et symbolique première semble ce torse (musclé) filmé dans toute sa largeur et son envergure.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

L'homme « fort » dont il était question dans les figures du violeur entre tout à fait dans ces représentations—ci et pourtant pas totalement. Si de *Straw Dogs* en est une représentation assez fidèle, d'autres comme le fermier de *Deliverance*, les gardiens de *Sleepers* ou encore les adolescents de *Boys don't cry* permettent malgré tout de se demander si cet archétype masculin sublimé dans sa masculinité corporelle est bien présent au final dans ces scènes. Ainsi, l'homme « fort » possédant le corps associé qui le manifeste visuellement à l'écran comme tel ne semble pas si présent au final, n'apparaissant que dans 3 films de

notre corpus (*Straw Dogs*, *I Spit on your Grave* et *Elle*), au dépens de figures masculines certes d'hommes « forts » en violeurs mais dont la masculinité physique semble être bien moins investie ou mise en avant par cet effet de sublimation du corps puissant masculin.

Cependant, bien qu'elle ne soit pas issue d'un déballage de muscles presque pour eux-même en premier lieu, une masculinité reprenant d'autres codes virils se met en place malgré tout pour insister sur la puissance intrinsèque de l'homme, de cette masculinité dite « active » et qui en appelle à la puissance et à l'action, de la même façon que le muscle en sous-entendait la présence dans le corps masculin exhibé.

Ainsi le corps masculin n'est pas pour autant mise à l'écart d'une façon si grande, n'étant pas nécessairement moins mis en avant. Mais dans le cas de la virilité déshabillée, cette dernière sera finalement peu utilisée dans les scènes de viols, au dépens d'une autre : la virilité de carrure.

De même que pour le basculement entre le monstrueux masculin qui change de focalisation passant de la force et de la brutalité à la manipulation, le chantage ou la soumission, le corps masculins des violeurs verra sa virilité passer de l'esthétique du muscle et du corporel seul pour aller vers une esthétique de la présence qui impose, ce physique moins corporel (en premier lieu attaché au corps visuel de l'homme pour ses composantes caractéristique, muscle en premier lieu) mais plus comme élément matériel en soit induisant une stature, une attitude dont le corps est l'incarnation. Le corps masculin passe de puissance incarnée par la mise en avant uniquement corporelle, presque statuaire du corps et de ses muscles, à une puissance performative, qui nécessite une action de la part du corps alors bien plus agissant. A noter que le fait de poser son corps dans le cadre, attitude qui rappelle alors le côté statuaire, entre également dans le rapport actif du corps puisque le corps masculin marque sa retenue et son contrôle de lui-même en imposant une pose strict à ce dernier. Cette puissance contenue dans la posture (ici la puissance est de l'ordre de la contention) et/ou dans les attitudes (ici la puissance sera déployé, le contenue n'étant pas retenue dans ce cas-là), et non exhibée par le

muscle semble constituer deux approches du virilisme à l'écran et qui, dans le cadre des scènes de viols, fait passer la violence du seul corps physique de l'homme à un corps comme présence manifeste d'une puissance moins visible mais en réalité contenue, dormant et menaçante avant d'être utilisée afin d'exercer sa force sur la victime.

Il s'agira plutôt de ne pas faire passer la force et donc la violence qui va lui être associée dans le cas de scènes de viol(s) comme caractéristique interne au personnage masculin mais bien d'induire chez lui un ensemble comportementale « limite », une attitude dominante manifestant comme émanant « naturellement » de lui, une puissance qui elle, lui est bien intrinsèque. Le viril n'est plus vraiment violent et force agissante et destructrice, mais de ses attitudes en premier lieu. Et pour se faire, il s'agit aussi pour la mise en scène d'appuyer l'effet de dominance que le personnage masculin possède, ou en tout cas démontre pour appuyer cette virilité, la mise en scène devenant un outil de domination avec l'homme « fort ». Cela sera notamment visible avec les incipits de scènes de viols où la répartition des personnages selon leur « puissance » et leur rôle sur cette échelle de force (le/la « forceur.euse » contre le/la « forcé.e ») va s'effectuer au niveau de la mise en scène, directement visible au cadre, la figure virile prenant une place importante dans le cadre, ou bien apparaissant de façon plus récurrente à l'écran quand elle ne vient pas directement se substituer à l'image de sa victime. La mise en scène alors permet la monstration de cette virilité davantage contextuelle dans son expression puisque dépendant de l'attitude de personnage qu'il faut marquer, quand il s'agissait avant d'une virilité symbolique qui répondait à une forme ponctuelle, le corps musclé étant l'expression de cette virilité, la mise en scène n'avait qu'à la mettre en avant (parfois en un seul plan) pour marquer cela.

Deux éléments de mise en scène vont pouvoir être effectués pour souligner cette virilité de l'attitude : s'approcher du point de vue de l'homme dont la virilité doit être soulignée pour faire ressentir sa puissance ; ajuster l'ensemble des dispositifs de monstration alors présents à l'image à la seule présence de l'homme virilisé, la traitant de façon centrale dans la scène. Le premier dispositif qui se rapporte à adopter le point de vue du « dominant »

en appuyant sa puissance active peut, par cela, rappeler le *Male-Gaze* en ce que la mise en avant de cette puissance va aussi conférer une sorte d'adhésion de la caméra à ce point de vue « fort » et « dominant » venant notamment cerner le personnage plus « faible » par son cadrage et son échelle de plan. Le corps masculin puissant et virilisé va ici induire un rapport de force agissant par la caméra, mais non subjectif au personnage virilisé par ce dispositif. Ainsi sans voir à travers ses yeux, la figure masculine virilisée va être comme la mesure de la réalité diégétique, induisant des plans et cadrages avant tout centrés sur ses actions. Mais il y a aussi la composante qui consiste à rendre cette virilité jusque dans la mise en scène qui aura recours à des monstrations reproduisant cette domination viriliste. Et c'est en cela que ce dispositif se rapproche du *Male-Gaze*, la caméra venant dominer elle aussi les autres personnages, agençant notamment le corps des victime comme passif et à regarder, à s'appropriier.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

Autre élément à noter dans ce dispositif sera le recours au plan large montrant la scène d'un peu plus loin, accentuant certes un rapport de force entre les

personnages mais aussi reproduisant par la même des images sexuelles tombant bien plus dans les codifications de représentation d'autres scènes de sexe du cinéma, le consentement en plus pour ces dernières. Ce rapprochement de formes à l'écran semble dommageable pour le signifiant du viol, apportant une esthétisation de cette domination tout en reprenant des imageries qui lui sont extérieures, aboutissant donc à cette vision centrée sur le « Mâle » agissant avant de l'être sur le viol. Une autre partie du dispositif pour souligner cela sera constituer dans le fait d'adopter, en contraste, le point de vue du personnage alors dominé par le personnage « puissant » afin de rendre encore plus lisible cette puissance d'attitude reçu par ce personnage. Ce dispositif se voit notamment dans *Straw Dogs* ou encore *I Spit on your Grave* ou dans *Elle*.



VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016

L'autre dispositif sera dans la mise en avant formelle de la mesure de la puissance du corps virilisé par le cadre au sein duquel il « règne » et démontre sa puissance. Contrairement au précédent qui lui s'axait davantage sur les représentations de virilités centrée sur le corps, ce dispositif sera plutôt utilisé

pour manifester de cette attitude viriliste avant tout. Le fonctionnement de ce dispositif étant principalement construit autour des placements des corps dans le cadre. Le corps virilisé devenant alors un élément ponctuel comme dispositif de rapport de force direct, en ce que sa seule présence à l'image aussi déjà une valeur comme agissante, car liée à la puissance du personnage, qui s'impose à l'autre mais aussi à l'image. Tendrant à rendre tangible diégétiquement cette présence comme menace qui viendrait soumettre le cadre mais surtout les autres personnages en son sein. La caméra ici portant un dispositif bien plus distant du point de vue du personnage masculin viril, subissant plutôt la présence de ce personnage en la rendant quasiment omniprésente au cadre et rendant ainsi compte de sa force. Ce procédé de valorisation de la puissance de la présence masculine, tout en axant ces représentations sur le caractère subit de cette présence menaçant est visible entre autre dans *Sleepers*, *The Accused*, *Sausage Party*, les deux films *Millénium* ou encore *Tenue de Soirée*.



(3) BLIER Bertrand – *Tenue de soirée*, 1986



Dans ce plan très court, le rapport de force est lisible entre les deux personnages où l'un va directement venir, par ce mouvement de caméra, comme effacer derrière lui le visage de l'autre homme, et cela alors même qu'aucun geste agressif ne sera engagé de sa part. Sa seule présence et répartition de son corps au sein du cadre et du mouvement marquant cela suffit à conférer la puissance de domination portée par ce personnage et agissant sur l'autre.

Une virilité de stature et de possession du cadre sera aussi visible dans *Sausage Party* bien que possédant une mise en scène plus ironique quant à la figure masculine montrée par ce dispositif. Si les plans montrent bien une puissance du personnage par les rapport d'échelles de son corps d'un plan à l'autre, faisant augmenter au fur et à mesure de la scène sa présence à l'écran, augmentant de façon concrète la place du personnage à l'image à mesure qu'il démontre sa violence, l'avant dernier plan de la scène marquera en réalité une absence de changement pour ce personnage dont le public vient de voir une montée en puissance. Ce plan montrera le corps de ce personnage en rétrécissant, comme pour rappeler le rapport d'échelle présent à la base diégétiquement et marquer ainsi l'absence de changement malgré les dires du personnage et les mises en images correspondant de toute la scène, apportant un relativisme à tout cela. A noter également que cette scène utilise des clichés du virilisme avec la violence verbale humiliante et véhiculant des clichés sur le viol, et que la mise en scène reprend de même des dispositifs de représentation proches également de mises en scène très esthétisées, tout en les contrebalançant ensuite avec des plans plus écrasant (en vue en plongée vue du dessus des personnages) pour le personnage virilisé, marquant alors l'ironie de la puissance que prend ce personnage lors de cette scène, puissance alors rabaissée par la mise en scène.

Enfin, dans les représentations marquant de façon sensible diégétiquement les rapports de force des personnages en les portant par l'image se trouvent aussi des scènes du film *Elle*, où se trouve une figure masculine de violeur à la fois montrée comme corporellement viril une partie du film mais surtout portant aussi l'autre moyen de montrer une virilité d'attitude, de comportements appuyant cette puissance masculine, de gestes en même temps marquant d'une

force sans pour autant avoir recourt à ces procédés de monstration très corporels et uniquement rivé sur ce corps et ses muscles. L'autre virilité était donc celle plus contenue, axé vers la posture et l'élément dépassant le seul aspect ponctuel du corps masculin dans le cadre afin de lui donner une ampleur et par ce fait, une puissance et de l'ascendant sur l'autre.

Pour le cas de *Elle* la figure masculine du violeur possède des codes de représentation particulier : habillé tout en noir et cagoulé, son apparence fait davantage référence au cambrioleur de films qu'au violeur. De plus la couleur noir vient estomper les formes précises du corps pour n'en donner qu'un contour, une forme dont les proportions ne sont pas excessives par ailleurs. Loin du « mur » de torse très frontal, cette représentation très estompée, gommant le corps masculin dans ses caractéristiques viriles principales (muscles et largeur), propose cette fois un virilisme s'attachant à rendre compte de la puissance de l'homme par une démonstration d'attitudes menaçantes avant tout autre chose. Le muscle seul n'est plus la marque du virilisme mais plutôt cette posture, ce placement vis à vis de l'autre, cette entrave par le corps qui vient empêcher la victime de bouger, ce corps qui, par sa seule vision fait peser une menace par la posture et la position du corps dans l'espace. Une version comme modernisée de la virilité semble être proposée ici, axant sa représentation sur un côté imposant non pas du corps seul mais de la présence masculine dont la force passe par sa capacité à agir sur l'environnement (y compris juste en restant immobile) et à intervenir sur ce dernier et sur les personnages s'y trouvant. Les caractéristiques du corps valorisée sont estompée mais un glissement s'opère par ce même fait : n'importe quelle figure masculine peut avoir à tout moment cette attitude viriliste et tenter de soumettre son environnement, le cinéma axant alors cette puissance masculine virile sur la capacité à s'imposer en premier lieu, y compris à l'image. Il n'est plus question de la frontalité corporelle seule mais par une forme d'aura proche du charisme, une portée menaçante, ici l'ombre qui empêche de passer et qui vient s'immiscer dans la maison pour générer de la souffrance et dominer.

Une autre figure masculine entre dans cette représentation plus modernisée de la virilité, celle du violeur du film *En Flirt* qui propose une version de la virilité puissante et dominante en passant par une valorisation de la carrure de ce personnage. Dans ce film l'homme qui imposera l'acte sexuel est présenté comme charismatique, sa carrure et sa prestance sont souvent valorisés par le cadre qui le place souvent au centre et en lui donnant une importance au cadre. Ici la carrure de la figure masculine n'est pas un élément neutre, mais indique tout au long du film l'influence de ce personnage sur son environnement, le plaçant alors comme « fort » par son attitude, tout en soulignant qu'il n'est pas uniquement viril en lui-même mais par rapport à des opportunités vont permettre de faire surgir cette puissance alors prise sur l'autre. Lors de la scène de viol, un élément fort va marquer cette posture viriliste et dominante : au début du plan de la scène de viol, le *cut* est rapide entre la scène précédente et celle du viol, or la figure masculine du violeur est déjà présente dans le cadre au moment où le *cut* se finit.

Ainsi dès la première seconde, le spectateur fait face à ce raccord brutal : un personnage absent au plan précédent est maintenant présent dans le cadre sans que ce dernier n'ait été vu comme entrant à l'image. Dès le début du plan, la présence est imposée au cadre, à l'action et à la diégèse. Pour appuyer cette puissance qui s'impose, le personnage surplombe l'autre personnage, une femme qui est endormie, permettant de faire comprendre narrativement d'un décalage entre eux : lui la regarde dormir sans sa permission, elle ne l'a pas entendu arriver, tout comme le public ne l'a pas vu arriver dans le cadre, sa présence lui est imposée, et tout indique qu'il ne partira pas, à commencer par le fait qu'il soit au dessus d'elle visuellement, dirigeant alors la scène. A la fin du viol, le personnage masculin se lèvera et sera très mouvant au sein du cadre alors que la femme sera bien plus statique (en état de choc), cela créant un contraste d'une masculinité qui agit et qui va « envahir » le cadre, passant tout autour de l'autre personnage, statique et visuellement très réduit dans le cadre. Cette virilité opérante, agissante n'est plus aussi essentialisée, cantonnée à un corps et donc à une action « logique » de ce dernier, mais vient ici souligner un rapport de domination moins physique (même si la composante corps imposant peut être présente, elle ne sera plus le vecteur principal pour représenter la

puissance du « viril ») mais davantage équilibré, entre intimidation de posture et corporelle, actant d'une puissance en premier lieu d'attitude puis seulement de corps, ouvrant alors la voie à une représentation bien moins idéalisée du corps viril et ainsi bien plus critique de cette virilité. Ce virilisme d'attitude qui intimide l'autre avant d'être le virilisme qui exhibe sa force, la rendant bien plus implicite requiert des représentations plus précises du cinéma mais surtout permettent de mettre en valeur la durée dans laquelle ce virilisme s'étend passant d'une masculinité virilisée par l'image seulement à une masculinité qui établit et construit son virilisme, permettant aussi de prendre plus de recul vis à vis de cette attitude, le corps masculin n'étant plus donné en idéal de force dont la puissance donne des comportements problématiques, séparant la puissance et la volonté de domination de l'action du viol.

Dans ce virilisme de l'attitude, possible par la narration au cinéma, le comportement problématique est au centre de la diégèse, cette dernière mettant en forme des représentations sensibles, induisant dès le départ un rapport de force que va contenir une telle figure masculine emprunte de cette virilité dominante. Enfin ce virilisme se construit au dépens d'autres figures, souvent par rapport à celles féminines « fragilisées » et dont la répartition genrée peut rester très présente. Pourtant ce virilisme de contraste peut aussi permettre une redistribution des échelles de puissance et de force entre les genres, actant d'un virilisme à la domination excessive face à un personnage non pas fragilisé mais resté lui à une échelle de domination plus réduite, mais dont l'attitude n'est pas négative, en particulier narrativement, ce personnage ne commettant aucun crime³.

3 Cf Partie III 2



Enfin, dans ce virilisme de l'affrontement montré comme puissance écrasant l'autre personnage qui sera ensuite violé, au sein de ce rapport de force corporel et d'attitude présent à l'image, se pose la question, dans le cas des figures masculines, du virilisme ou du moins du caractère viril que pourrait (ou non) avoir les victimes masculines... A quel point un homme violé au cinéma doit-il perdre de sa virilité pour devenir une victime, en particulier au sein du rapport de force des représentations que nous venons d'étudier ? Qu'en est-il de ces hommes victimes, perdent-ils une part de masculinité en s'écrasant ou plutôt en étant écrasés par ce virilisme qui leur fait face ? Bref, comment le cinéma propose ce rapport de force inter-masculins dans ses narrations ?

De l'homme combatif ou du viol d'homme comme un crime sans conséquences⁴ ?

De fait, l'autre figure masculine possédant des marqueurs de virilité se trouve être du côté des violés qui, paradoxalement, ne sont pas nécessairement au cinéma synonyme de féminisation, mais possédant, surtout dans les cas de viols masculins perpétrés par un homme, une forme de virilité particulière. En effet, si pour le cas des viols masculins perpétrés par une femme, le corps de l'homme était montré comme bien plus en retrait quand à ce qu'il subissait, « passif » ou affaibli, lorsqu'il s'agit d'un viol « entre hommes » la virilité dont font preuve les figures masculines semble davantage « mouvante » alternant d'une figure à une autre.

Ainsi si la figure masculine du violé sera dans un premier temps, donnée comme plus « faible » que celle du violeur, appuyé par une mise en scène la dominant, cette même figure reprendra, une fois la scène passée, une forme de virilisme comme pour redonner à cette figure un aspect masculin a posteriori tout en lui ôtant le prisme dominant que lui imposait la caméra jusqu'alors. Le film marquant le mieux cela est *Pulp Fiction* de Q. Tarantino (1994), où le personnage de Marsellus Wallace, venant d'être violé et secouru par un autre homme, se retrouve quelques plans plus tard et toujours dans la même scène, à nouveau debout, filmé en légère contre-plongée, arme à la main et calme revenu après la peur, droit au milieu du cadre et faisant face à son violeur au sol (en hors-champ). Et pour la fin de la scène, deux plans seront faits de ce même personnage, de dos cette fois, dans un plan large, le montrant toujours debout au milieu du cadre, face à son violeur (visible cette fois à ses pieds) qui lui sera au sol relayé au coin inférieur gauche de l'image, au cadre le personnage du

⁴ *Une culture du viol à la française, du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »* – REY-ROBERT Valérie, nouvelle édition 2021, partie 3, sous-partie 2 « La victime était « presque » parfaite », sous-élément « Le viol d'homme, un crime impossible » p.166 amorce d'une idée, notamment avec *Pulp Fiction*, des conséquences mentales et physiques du viol masculin.

violé domine son violeur, reprenant dans le même temps cette puissance virile qui lui était totalement ôtée quelques minutes avant.

Ce retour de la puissance active, de cette virilité face au viol semble être une des rares résolutions du personnage de violé après son viol, la masculinité de ce dernier semblant avoir été mise à mal par cette violence subie dont il ne s'est pas préservé et qu'il semble devoir contrer a posteriori. Ici le personnage de Wallace, jusqu'ici virilisé dans son traitement diégétique, retrouve très rapidement (moins d'une minute à l'écran) sa puissance masculine, mise entre parenthèse au moment de son viol. Si l'interprétation quant à ce traitement de la masculinité peut être double quant à ce choix de représentation masculine, entre minimisation du crime subi d'une part impliquant que le masculin outre-passe sans soucis cette violence d'importance moindre (pas de besoin de guérison) et de l'autre part une on peut dire et déjà observer qu'une forme de revanche est ici présente dans le cadre. En cela les figures masculines de violés retrouvent non seulement leur virilité, mais se rapproche (en bien plus rapide narrativement cependant) de l'archétype de la femme violée qui se vengera de ses violeurs, donnant le genre à part entière du « Rape and Revenge », dont *Spit on your Grave* est d'ailleurs l'un des premiers représentants. Ici il s'agit bien de montrer la combativité de ma victime qui redevient active et puissante après son viol, actant d'un changement de traitement dans la mise en scène mais aussi d'un changement diégétique pour le personnage qui « reprend » son caractère agissant.

Cette idée de retour de virilité après le viol et le moment de « faiblesse » alors associé mais aussi cette idée de se défendre et donc de ne pas laisser un homme impuissant face à ce qui lui arrive se retrouve aussi dans *Deliverance*, où Bobby va très vite reprendre une place de personnage actif. Si le caractère virile ne lui ait pas particulièrement attribué, ne reprenant pas comme dans *Pulp Fiction* tout une esthétique de puissance et de démonstration de force, le personnage va proposer très vite de passer à autre chose, préférant le silence et la vengeance, portée par ses amis, plutôt que quoi que ce soit d'autre. Imposant le silence sur cette histoire, ce personnage manifeste une reprise de la possession de cette histoire, s'en faisant alors le décideur parce qu'il en a été victime,

actant alors d'une force, non pas défensive puisqu'il ne va pas contrer son violeur, mais oppressive envers ceux qui voudraient parler ou acter de cette histoire. Et si, durant la narration du film suivant cette scène, il sera question de régler tout cela, il sera bien plus question de résoudre la disparition des cadavres que la réparation mentale de Bobby. Cette imposition du silence peut effectivement suggérer le choc et la volonté du personnage masculin de laisser tout cela derrière lui, le fait est qu'il se manifeste comme élément régulateur de cette histoire déterminant qu'il ne faut plus en parler (ce qui sera fait pour tout le reste du film) et que tout ça est fini, se rendant décideur de la fin de tout cela, reprenant alors une forme de contrôle.



TARANTINO Quentin – *Pulp Fiction*, 1994

Ce film présente également un lien avec le genre du *Rape and Revenge*, en ce que le viol va appeler la mort et le sang en premier lieu, sans pour autant s'attarder sur le choc et les émotions ressenties par les victimes. Le viol passant de fait davantage comme une injustice subie à réparer que comme une violence imposée dont il faut se remettre et se soigner. Ainsi dans *Deliverance* il s'agit de venger et pas de parler, la figure du violé devenant à son tour une masculinité qui impose sa réalité, ici, le silence. Ce dernier sera respecté par les autres en ce

que c'est la victime qui va le demander, choix qui peut relever d'une volonté de respecter les limites d'un personnage, mais qui, en plus de perpétrer des schémas de « réparation » de la violence par de la violence sans proposer une vision de la souffrance vécue par la victime, va avoir une conséquence diégétique évidente : le film n'abordera plus cette question. La victime se voyant alors conférer une puissance au même titre que l'autre figure masculine violente : celle d'imposer son action aux autres personnages. Le retour de virilité est ici plus subtile que dans *Pulp Fiction*, mais il s'agit dans les deux cas d'une mise sous silence du viol pour y suppléer de la vengeance (soit une autre violence) imposée aux autres personnages devant alors nécessairement se plier à la volonté de la victime en ce que cette puissance lui revient et/ou lui est accordée ou bien parce que la figure s'en empare elle-même (*Pulp Fiction*) ou bien parce qu'un accord tacite à la suite de la demande de la victime s'opère (*Deliverance*) mettant indirectement en avant la résistance à la violence du viol comme un moyen d'accorder plus de puissance à ce personnage qui a subi et qui dont a une force de résistance. C'est cette force de résistance qui vient remplacer ou s'ajouter à la force-puissance masculine viriliste qui impose les actions, la puissance passant du violeur au violé, qui va à présent être entendu et imposé ses demandes, rééquilibrant pour ce personnage ses possibilités, ces demandes ayant été juste avant niée.

Toutefois cette vision du viol comme incapacitant porte des enjeux complexes et en réalité, paradoxaux : d'une part cela porte une virilisation du viol, où la victime qui n'a pas su se défendre doit prouver qu'elle n'a pas été affaiblie par ce viol en se vengeant, prolongeant la violence encore et encore tout en invisibilisant le choc qu'est le viol. Cette narration bien plus proche de celle des combats fait du viol une blessure davantage physique que psychologique, suffisant pour être réglée, de faire du mal à l'autre (son bourreau) en retour. Le tout en insistant sur le fait qu'un viol ne soit pas si compliqué que ça à absorber pour la victime (encore une fois de l'ordre de la blessure physique où il suffit de constater, mettre un pansement et attendre que ça passe) et qu'une fois le viol passé et vengé, ce dernier est réglé, n'a donc plus aucun impact sur la victime, vision minimisant énormément la violence de ce crime. Pourtant la vision de

Deliverance n'est pas tout à fait aussi tranchée, actant tout de même d'un personnage qui, bien que s'en remettant très vite, montrera quelques signes de son choc. Et surtout dans la réparation qui s'en suit, diégétiquement la vengeance n'est pas portée par victime elle-même, cette dernière actant d'un silence qui passe aussi pour un choc qui s'absorbe doucement. Malgré tout, le fait de ne plus revenir sur ce viol pour le reste du film participe à donner l'idée qu'un viol passé et, dans le cas de ce film, vengé, est un viol fini et clos.

Cette rapidité narrative dans la résolution du viol et qui tend à donner cette virilité aux figures masculines comme si elle devaient acter rapidement d'avoir retrouvé quelque chose d'elle, souvent leur pouvoir décisionnaire (alors bafoué par un virilisme plus « fort ») vient donc minimiser l'impact possible de cette violence subie sur le violé, insistant sur ce retour de virilité, vision alors très viriliste du viol. En cela le film *Tenue de soirée* propose une approche particulière du viol, au sein de relations inter-personnages très dominantes et humiliantes par ailleurs. Ce film va lui aussi donner une puissance active à la figure du violé, sans vengeance cette fois mais en mettant en avant un autre phénomène : le fait que le viol est un élément secondaire dans la vie (et la diégèse) du personnage. Ce dernier va d'ailleurs ici aussi, ne pas en parler du tout, réduisant donc ce phénomène au sein de la narration. Ici une différence de traitement entre les figures masculines et les figures féminine de violé.e.s s'opère en ce que contrairement aux personnages féminins qui ont bien plus de viols comme élément central de leur narration, les figures masculines elles passent le viol comme un élément secondaire de l'intrigue, ce dernier étant alors très peu mentionné et actif dans le reste de la narration. Malgré tout, le cas de *Tenue de soirée* ne se réduit pas uniquement à une minimisation de l'impact du viol pour les figures masculines au cinéma, puisque ce film met par ailleurs en évidence les liens toxiques que peuvent créer des personnages, montrant comment l'inacceptable devient acceptable pour ces personnages dans leurs schémas destructeurs.

Pourtant un film propose une approche bien moins viriliste de cette réparation des victimes masculines. Il s'agit de *Sleepers*, rare film à aborder la question du post-traumatique pour les victime masculine non pas comme besoin de

vengeance mais comme souffrance et choc ressenti, vécu et impactant tout le reste de leur vie. Ici les figures masculines, en particulier celle de Lorenzo « Shakes », portent durant toute la narration qui suit leurs viols l'impact de ces derniers, le personnage de Lorenzo étant montré dans une scène de PTSD très forte avec des flashbacks traumatiques de ce qui lui ait arrivé.



LEVINSON Barry – *Sleepers*, 1996

Il est aussi possible de voir l'impact d'un tel événement sur ses relations sociales et sa vie affective, ancrant définitivement l'impact des ces viols au sein de la narration. Il y a 4 figures masculines de violés au sein de ce film et toutes proposent une version particulière de la gestion du viol dans son impact sur la vie, avec des personnages cherchant à se venger, d'autres cherchant de la justice, certains ayant tenté d'étouffer cela etc. Plusieurs vécus s'entrechoquent alors pour montrer un panel de conséquences possibles, sans pour autant contourner la rudesse de ces dernières. Toutefois ces victimes masculines portent une forme de résolution par l'action et la puissance de s'opposer au violeur pour lui faire payer. Néanmoins ce traitement n'est pas emprunt de virilisme, le

temps accordé à cette résolution de traumatisme étant largement montré par le film, laissant saisir l'immense impact de ce choc déterminant pour tous les personnages alors en prise avec ce dernier et dont l'arc est justement de dépasser cela du leur mieux, sans pour autant affirmer un retour de virilité immédiat.

Toutefois ce cas de viol(s) montré comme ayant de lourdes conséquences, sans appeler à la violence pour le résoudre, proposant donc une résolution de la souffrance vécue par les personnages masculins tout en la valorisant reste assez rare. En effet, nous pouvons noter que pour beaucoup d'autres films aux victimes de viols masculins, les conséquences de ce derniers sont soit minimisées (vengeance comme résolution unique) soit contournées comme c'est le cas pour des films tels que *Boys don't cry*, *Sausage Party* ou encore *Nymphomaniac*. Le cas de ces films est assez particulier puisque c'est l'absence de résolution du viol qui sera proposée, en ce que pour les deux premiers films, les figures masculines violées meurent et que pour le troisième, une fois la scène de viol achevée, l'homme violé ne reparaît plus de toute la suite narrative. Dans ces films le viol est violent, appuyé comme tel, mais les victimes sont comme consommées par ce dernier, aucune résolution autre que la mort ou la disparition n'est donnée comme possible. Cela posent beaucoup de questions complexes puisque d'une part un contournement narratif est fait quant à ce viol qui ne sera qu'une étape de violence parmi la vague de violence subies par la figure masculine, la mort étant l'ultime violence qui vient surplomber tout, revoyant un peu à la baisse l'impact des violences précédentes, le viol n'est alors pas montré dans ses conséquences concrètes par l'ensemble des personnages le traversant. Malgré tout déboucher sur une mort confère une gravité au viol, en particulier *Sausage Party* où étant violé le personnage masculin se retrouve « vidé » d'un liquide qui lui semble vital (entre le sperme et le sang) où l'impact d'un viol serait alors la mort de la victime actant d'une conséquence alors dramatique pour la victime. Mais la conséquence ici est directe et donc très rapidement passée, l'égalité **viol = mort** dramatisant tout en finissant dans le même geste l'action de viol dans la narration qui ne sera plus abordé, le personnage en souffrant étant mort, le viol et ses conséquences sont

« finies ». Pour *Boys don't cry* le déchaînement de violences subies par Brandon donne un contexte excessivement violence autour de son viol, qui est inclus dans une vague à la conclusion si désastreuse que la gravité en soit du viol semble moindre à cause de la scène de mort par balle qui la suit. Malgré tout ici encore, la victime morte, le viol n'est plus évoqué narrativement. Quant à *Nymphomaniac* le personnage masculin est laissé à son état de choc, le personnage l'ayant violé raconte sa culpabilité des années plus tard, mais aucune réponse n'est accordée à sa victime qui a quitté le flash-back et donc la narration de façon définitive, n'apportant aucune résolution de ce viol masculin.

Cette quasi-absence de figures masculines réellement impactées par les conséquences de leurs viols (ou qui ont le temps, à l'écran, de l'être) fait d'autant plus ressortir le lien entre virilité affirmée et figures masculines, où même un homme violé doit se montrer « fort » malgré tout. Et outre une minimisation du viol masculins dont les effets sont alors contournés, il se joue aussi un autre enjeu de représentation des masculinités dans ce traitement d'une victime masculin victorieuse malgré tout. En reprenant les codes de virilité, elle se retrouve à adopter des codifications communes à celles des autres, figures dont celle du violeur lui-même. Ainsi figure de violé et de violeur sont « unis » dans et par la virilité, occasionnant une confusion de représentation par ce transfert alors montré à l'écran, l'homme restant homme avant d'être violé. Ces caractéristiques passant d'une figure pourtant opposée à une autre exprimant explicitement cette virilité sur-investie, gommant alors effectivement les caractéristiques habituellement utilisées pour les « autres » victimes. Bien que cela ne soit pas absolu, il est alors à se demander si ce traitement télescopant les figures entre elles n'est pas aussi une responsabilité quant au fait que le public (et les études de réception des films) s'attardent davantage sur la figure du violeur, majoritairement virilisée, et beaucoup moins sur celle des victimes, puisque ces figures ne seraient pas assez significativement séparées dans les représentations. Étudiant la masculinité dominante, les victimes seraient alors analysées avec leurs violeurs, perdant leurs spécificités de par ce partage de virilité (trop) valorisée.

Le retour de la brute : pourquoi Le Ténia est, de corps et d'esprit, un véritable monstre ?

Dans le film *Irréversible* un violeur typiquement ancré dans les représentations physiques archétypales apparaît aux spectateur.trice.s, incarnant une brutalité très violente, visible dès les premières secondes de la scène de viol. La carrure, la démarche, les gestes mais aussi les mots, les actions ou les bruits, l'ensemble des caractéristiques de cette figure de violeur-violent marque et/ou accentue le caractère brutal de cet homme, le rendant entièrement et démesurément violent, monstrueux.

Un dernier élément va finalement sceller cette représentation et achever le processus de monstruosité qui s'opère avec lui : cette violence comportementale n'a aucune justification, aucune logique décelable pour le public. Ce personnage semble agir ainsi instinctivement, aucun moyen de rationalisation, d'explication de son attitude ne sera à un moment proposé au public. Une seule piste pourrait se dessiner dans une sorte d'homosexualité que posséderait Le Ténia, le conduisant à haïr les femmes et à leur faire du mal. Or cette explication paraît un peu simpliste au vue de l'intensité de la violence dégagée par Le Ténia. Et si certes, une misogynie reliée à une homosexualité (très caricaturale si l'on suit cette théorie) pourrait expliquer ce geste cette conception semble de fait dérisoire quant à la mesure de la violence exercée en ce qu'elle n'est pas programmée mais bel et bien le fait d'une impulsion et du hasard. Cette lecture du « croiser la mauvaise personne au mauvais moment » apparaît bien plus logique, l'ensemble du contexte diégétique de la scène du passage souterrain appuyant cette lecture : de nuit, quartier mal famé, femme seule etc. Cette fatalité contextuelle semble indiquer que tout serait « logique » dans le déroulé des événements sans pour autant donner d'explications plausibles, impliquant alors un personnage-fonction dans celui du Ténia qui serait intrinsèquement violeur et qui plus est, semble là à ce moment précis, pour cela uniquement.

Pourtant il semble plus pertinent de ne pas considérer cela comme une réelle explication de la narration et de son déroulé. En effet n'ayant pas de raisons apparentes de commettre ce geste, y compris celle d'incarner la fatalité, Le Ténia n'a ainsi pas d'excuses. Cela marque cette monstruosité injuste et violente trouve par son existence—même le point d'ouverture au dépassement d'une représentation du viol « classique », lui permettant par la même de dépasser le *Male-Gaze*. Car Le Ténia problématise à lui seul un élément important du violeur et de ses représentations : il est monstrueux intrinsèquement et pourtant c'est bien son comportement qui est condamnable.

Et par ce fait l'écueil de la représentation de la seule monstruosité masculine est contrebalancée par ce comportement sans explication qui court-circuite un procédé de possible icônisation pour rester à un niveau humain et comportemental. Ainsi il se tient à la frontière de quelque chose de supérieur, tenant du monstrueux qui en fait une force seule, permettant une mise à distance avec le public mais aussi une sorte de célébration de la force brute et animal, instinctive s'exprimant ainsi sans limite, liberté que l'on pourrait alors lire comme valorisée. Mais cette « liberté » d'action n'est pas sans conséquences : le plan du meurtre à l'extincteur est pensé non seulement en miroir mais aussi en lien direct avec la scène de viol et devient une sorte de garantie de paiement narratif. Mais surtout ce comportement s'inscrit dans un contexte total volontairement réaliste, au sein duquel le public retrouve un monde et des logiques qu'il partage. Et par ce fait ce comportement monstrueux enclenche un immense décalage avec le public mais aussi au sein de la diégèse et dont tout le reste de la narration viendra affirmer à quel point les autres violences perpétrées dans le film sont non seulement en dessous de celle-ci (exceptée celle du meurtre) mais aussi liée à celle-ci, issue d'elle et s'inscrivant dans sa continuité logique narrativement parlant. La seule violence sans cause est ainsi associée au Ténia qui vient littéralement parasiter les relations sociales et les comportements, montrant par ce fait l'aspect incroyablement problématique du sien en ce que tous les personnages sont ensuite obligés d'agir par rapport à celui-ci tant il est anormal dans leur diégèse.

Le monstrueux de cette brute affirmant sans cesse sa force dominante n'est pas une célébration du « Mâle » mais bien un moyen de souligner l'absurdité d'une telle violence. Le viol est inexplicable, il tient de la malchance du « mauvais endroit, mauvais moment » faisant du Ténia un être impulsif épris de violence.

Or le virilisme est aussi épris de contrôle, le déchaînement se justifie et une action destructrice seule et sans justification atteste bien plus d'un manque de contrôle et d'un aspect animal bien plus ambivalent que valorisé. Mais surtout cette perte de moralité possible et cet aspect incontrôlable vont à l'encontre d'un virilisme qui tend à être dans la droiture. Sans justification la violence est encore plus frontale est monstrueuse et *Irréversible* use de ce fait pour accentuer le choc de cette scène par la polarisation de ses figures : la victime l'est doublement (du hasard et du Ténia) et le violeur est ce corps impulsif violent et incontrôlable. Le Ténia semble être l'incarnation de cette brutalité et le nouveau visage de ce viol violent. Mais surtout il se limite à ce fait et ensuite à ce viol. De par le charisme de brute qu'il dégage, Le Ténia est dans cette logique du monstrueux soit cette figure qui est montrée et ce qui logiquement sera regardé par le public.

Cette figure connaît une réduction à l'extrême dans son rôle de violer—violent. Et en incarnant un archétype si fortement affirmé, cette figure permet aux spectateurs une forme de contre-identification par le fait de se dédouaner. En effet limité à cette brutalité, Le Ténia peut engendrer au moins deux effets quant à cette figure de violeur. Le premier effet est donc cette mise à distance, où le public ne s'identifie pas du tout, l'archétype étant trop limité et superficiel de caractère. Le second effet sera une forme essentialisante où un violeur sera toujours un violeur, Le Ténia se limitant à cette seule action. Pourtant le manque de réalisme que porte cet archétype semble totalement volontaire et surtout justifié, proposant un façon de dramatiser, mais surtout d'intensifier la gravité d'un acte jusqu'alors encore bien souvent minimisé. En montrant une violence si forte, Noé va acter une représentation du viol plus « moderne » qui demande tout à la fois que l'on regarde mais que cela soit dans un engagement qui coûte, non pas pour le plaisir d'un acte sexuel encore à demi-fantasmé mais

bien pour affronter la teneur même du viol : son injuste violence, mais aussi l'inacceptabilité d'un tel acte.

Et justement en soulignant l'anormalité de ce comportement, Gaspar Noé contrebalance le possible *Male-Gaze* qui aurait montré la brutalité masculine, en faisant indirectement un éloge de puissance ou de virilisme débordant de domination et de force imposée à l'autre, qui plus est une femme, en particulier sexuellement, point de cristallisation s'il en est des rapports de violences inter-genres. Ce point de cristallisation est présent dans nombre de représentations cinématographiques, particulièrement lors de scènes comme celles que nous étudions, portant alors comme la condensation la plus forte et la plus violente de ces rapports inter-genres basé sur le *Male-Gaze*. Ce *Male-Gaze* portant intrinsèquement une répartition des rôles ancrant profondément le rôle de l'homme puissant-actif (et donc agresseur car donné comme fort et dominant) et celui de la femme fragile-passif (et donc victime car donnée comme faible et dominée) et qui se résume ainsi dans l'article de Laura Mulvey ainsi :

*« In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. »*⁵

Bien que la scène reprenne cette répartition des genres et des rôles associés, ici il n'y a aucun plaisir à regarder ce viol, tout au contraire. En inscrivant la figure du Ténia dans une logique totale et intègre de la violence, la scène ne trouve aucune justification, et ce geste aucune excuse, aucune raison à percer à jour, la frontalité de la violence déraisonnée se suffisant à elle-même. Le Ténia incarne totalement ce monstre pas seulement parce qu'il est donné à voir, mais parce qu'il s'impose et impose sa propre violence à tous. Le Ténia montre la violence elle-même mais en exprime aussi son mécanisme d'imposition à l'autre, ici le

5 "Dans un monde commandé suivant ce déséquilibre des sexes, le plaisir de regarder a été séparé entre le masculin/actif d'une part et le féminin/passif. Le regard masculin déterminé projette ses fantasmes sur la figure féminine qui est composé/représenté en conséquence" MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », 1975

public qui devient lui aussi sa « victime ». Noé force au partage de la perception interne d'Alex en mettant le public dans une situation semblable : se confronter à ce monstre.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

La figure du violeur-violent est extrême et portée de cette façon à l'écran elle devient plus un moyen cinématographique qu'une figure, un processus de mise en évidence de ce que produit le viol. D'où le fait que le public, malgré cette figure archétypale, puisse trouver la scène « réaliste », parce que la scène de viol, accentuée par ce plan séquence fixe mais aussi par ce violeur qui vient comme cette figure condensée de tous les violeurs et qui ôte tout l'ambivalence d'un viol qui était trop souvent traité avec ambiguïté.

Via l'exagération de cette figure, l'aspect violent est central, mais surtout cela vient appuyer une lecture possible de ce Ténia : il n'est pas seulement un violeur-violent, mais il pourrait aussi être l'allégorie directe du viol lui-même. En effet, condensant tous les comportements les plus extrêmes, se réduisant

diégétiquement à une apparition succincte et cette unique scène, opérant un changement de ton si fort que la mise en scène s'en trouve modifiée, étant plus un nom que l'on invoque et que l'on cherche avant d'être une figure tangible, l'endroit où il se trouve au début et le fait que les personnages le confondent, etc.... Tous ces aspects tendent à exprimer qu'en plus d'être l'une des figures de violeur-violent les plus brutales, il est possible de lire Le Ténia comme une figure allégorique. En ce que justement son geste soit sans logique ni raison apparente, cette figure ne semble pas exister en dehors de son geste seul, ce geste étant précisément ce viol. De plus si le plan est fixe et sans coupe pour éprouver la durée de l'action, il y a une valeur de représentation figée de ce moment, comme si presque rien ne bougeait, conférant une valeur d'image à cette scène. Les changements au plan sont mineurs au moment du viol, les gestes répétés, tendant à appuyer cette fixité de l'écran. Ainsi le Ténia devient cette image et cette figure qui vient suspendre la narration dans son action qui s'étire et pourrait se réactualiser sans fin. Le Ténia est donc à la fois un archétype et une allégorie, concentrant en lui toute la violence du viol et du violeur, un monstre qui est regardé mais qui vient aussi agir. Via l'exagération portée par cette figure, et c'est sûrement ce qui accordera à Irréversible son statut de film de viol premier cité dans sa catégorie, il y a une rupture avec les autres représentations et qui tend à montrer ce qu'est vraiment un violeur et un viol, proposant pour cela une figure des plus contrastée mais aussi des plus lisible, chaque attribut de cette figure étant au service de ce viol (d'où son statut allégorique). Par le montre qui agit et que l'on regard agir, le viol et le violeur retrouve la violence jusqu'ici contournée dans de nombreuses représentations, mettant aux yeux de tous cette idée que celui qui commet le viol est un monstre brutal avant tout.

Cet archétype du montre brutal ne sera pas surexploité à la suite de ce film, le choc apporté par ce dernier sur le public étant encore actif même 20ans plus tard. Cependant une série va réinvestir l'idée du violeur comme un être limité par son action de violer en premier lieu. Il s'agit de *Unbelievable* où le violeur, agissant de nuit, sans visage, possédant une efficacité d'action glaçante, infuse dans toute la narration comme cette menace sourde, brutale, dangereuse et

sans pitié. Ici aussi le violeur est une menace, la répétition de son action par son état de « violeur en série », enferme ce personnage dans ce geste. De même toutes ces caractéristiques font de lui un violeur. Cette fois-ci c'est l'aspect menaçant qui est souligné pour ce violeur-violent, mais aussi une brutalité plus sourde et moderne, plus adaptée à cette idée de menace qui s'immisce dans le privé (puisqu'il vient violer les femmes chez elle). De là aussi un caractère allégorique peut être lu, en ce que la menace se trouve aussi chez soi (une allégorie du viol conjugal?). Mais la lecture principale reste tout de même celle de cette figure de monstre qui vient pour détruire et faire souffrir, ôtant là aussi tout aspect érotisant ou plaisant de cette action.

De plus son caractère fantasmé de monstre brutal est conservé durant toute la série, conférant une puissance forte à cette figure qui parvient toujours à ses fins, accentuant sa dangerosité et sa menace. Cela dans le but d'une mise à nue finale du violeur pour casser cette représentation d'un monstre concret, ici qui et que l'on traque, mais aussi de caractère sur-puissant et donc icônisé du violeur comme extraordinaire. Une volonté de désacralisation est visible alors dans les derniers épisodes de la série où le montre qu'est ce violeur-violent est arrêté, décortiqué physiquement et mentalement au sein même de la diégèse (par la police qui le déshabille et l'interroge). Cette désacralisation amorce cette idée de rendre par effet de contraste, à la banalité une figure qui depuis 20ans est fantasmée mais aussi largement tenue à l'écart de la réalité. Le caractère anodin de ce violeur, conférant cette impression de « *ce n'était que ça/lui* » permet de replacer le viol comme n'étant pas la marque d'un monstre sur-humain mais en fait le processus amenant le « monstre » qui n'a rien de plus mais dont les choix et les crimes font cette brutalité incarnée. Le caractère monstrueux étant alors un ressort pour amener au choc de la révélation mais aussi pour porter ce constat sur le viol, lui aussi encore très fantasmé et ainsi remis dans un espace « extraordinaire » par le public.

Ici le violeur retrouve une place parmi les figures accessibles, identifiable, l'effet de montée en puissance amenant le choc de la découverte de cet homme ordinaire qui soudainement pourrait être n'importe qui dans la salle.

Visages et Sperme

Si pour les deux figures de violeurs que nous venons d'étudier, le traitement des leurs visages est en retrait, ce cas là reste minoritaire pour les figures masculines présentes dans les scènes de viol(s). En effet dans les scènes de viol(s) cinématographiques un traitement du visage des figures masculines marquant la présence des visages semble bien visible. Ainsi dans de nombreuses scènes, les visages des figures masculines sont montrés, souvent appuyés par des plans serrés. Une présence des visages des figures aussi bien de violeurs, de violés mais aussi de témoins se trouvent ainsi au cœur des représentations de viol(s), partageant cette caractéristique et cette égalité de traitement⁶.

Ainsi dans *Deliverance*, les visages des figures masculines aussi bien de violeur, de violé et de témoins seront tous les trois montrés en plan serré, individualisés de la même façon au sein du cadre. Un traitement similaire entre figures masculines de témoins et de violeurs uniquement sera proposé dans *The Accused* où les visages masculins seront tour à tour montré en plans moyens ou serrés, cette fois encore isolé au sein du cadre, faisant ressortir les individualité les plus marquées au sein d'un grand groupes d'hommes par ailleurs. Si pour ces deux films le montage alterné entre les visages des figures masculines est utilisés cela semble pour insister sur l'individualisation de ces figures mais également sur leurs rôles narratifs : les montrant les unes après les autres, les liant par le cadrage mais les opposant en les séparant clairement par l'image (où elles sont seules) et le montage qui les sépare, une opposition entre ces figures semblent être suggéré par ce procédé de mise en scène, concentrant dans les visages le rôles de chacune des figures masculines et leurs placement vis à vis de ce qui se passe, en particulier pour les témoins dont l'expression (sourire complice ou visage de dégoût) permet en un seul plan de déterminer le

⁶ Cet angle de recherche est induit par l'ouvrage d'Éric Falardeau, *Le corps souillé, Gore, pornographie et fluides corporels*, 2019, chapitre "La double obsession du gros plan"

statut du témoin dans ce crime. De même dans *Straw Dogs* ou *I Spit on your Grave*, où les visages des témoins qui s'avèrent être de futurs violeurs (ou d'anciens violeurs devenant témoins) sont montrés au départ selon cette logique de plans serrés, échelle de plan commune avec le violeur, mais au départ opposé par le montage qui vont, en particulier pour *I Spit on your Grave*, être ensuite filmé selon des plans serrés de visages là encore, mais cette fois le montage ne sera plus aussi marquant d'opposition que pour les séquences précédentes, les rôles ayant été inversés, ce montage alterné ici marquant plutôt l'égalité (ici de culpabilité) entre les personnages masculins qu'une opposition, tous étant alors coupables de viols et traités selon des plans identiques qui les marquent comme interchangeable dans leurs rôles respectifs.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Ainsi non seulement les visages sont très présents dans les scènes de viols, les visages des figures masculines étant eux aussi largement mis en avant dans les mises en scènes. Cela au point que le film *Rocco e i suoi fratelli* de L. Visconti (1960) fait porter le poids du crime en train de se passer devant lui sur le

visage du petit ami de la personne en train de se faire violer, son visage, alors qu'il assiste à toute la scène (alors hors champ) étant chargé de transmettre ce qui se passe et que le.a spectateur.trice ne perçoit que par le son. Ce dispositif étant particulièrement efficace pour rendre compte de la violence du hors-champ, violence suggérée mais visible dans les déformations de douleurs qu'expriment ce visage qui fait face (au viol mais aussi aux spectateur.trice.s) s'y opposant par le même fait par la suggestion de ce plan frontal donc en rien lié dans l'action à ce qui se passe par ailleurs, mais la subissant impuissant. Ici le plan serré sur le visage isole et oppose donc la figure masculine à ce qui est en train de se passer mais permet aussi de saisir par cette mise en scène, qu'il est opposé à ce qui est en train de se passer, le réunissant en cela avec le.a spectateur.trice, portant son impuissance à arrêter la scène au même niveau que celle du public qui assiste à ce viol.

Il est ainsi possible de percevoir que les visages au sein des scènes de viol(s) sont très présents, mais aussi que par leur traitement particulier, ces plans de visages sont porteurs de sens et significatifs au sein de la narration. Mais autant qu'ils sont présents, ces plans sur les visages peuvent être mis en parallèle avec d'autres plans eux, presque totalement absents des films de notre corpus : des plans montrant le sexe et/ou le sperme possiblement impliqué dans ces viols.

Évidemment de tels plans sont assez choquant et demandent aussi une classification particulière pour les films les montrant directement⁷, il semble aussi qu'une absence de sexe et de fluides associés soient particulièrement récurrentes dans ces films, alors même que la violence de montrer un viol de façon explicite est déjà présente. De fait, le sexe masculin et le sperme associé sont des marqueurs importants du plaisir et de la jouissance masculine et les

7 Cas de censure pour le film *Baise-moi*, soit "l'affaire Baise-moi" où le film s'est vu attribué plusieurs classifications de limitation de public jusqu'à manquer de passer classer en X en 2000 à la suite d'un recours de l'association Promouvoir mettant en cause la présence de scène de sexe et de violence "non-justifiées".

Chronologie plus développée dans *Violence, censure et cinéma*, 2018, dirigée par Albert Montagne ou encore la réflexion autour de cet interdit dans *Censure & cinéma en France* sous la direction de Christophe Triollet, 2020.

montrer poserait des enjeux de représentation complexe quant à montrer des éléments associés au plaisir dans une scène de violence sexuelle, montrant directement un décalage très rude mais ouvrant aussi possiblement la voix à des difficultés de lecture et de clarté possible pour le public.

Le sexe masculin ou sperme étant très absents dans les scènes de viol, présents uniquement dans les scènes de *Nymphomaniac* et *Baise-moi*, scènes crues de viols, il apparaît pourtant un parallèle à établir entre ces absences d'une part et la présence d'autre part, de visage de violeurs qui montrent eux, le visage de l'homme jouissant pendant le viol. Ainsi si le sexe ou le sperme à proprement parlé est absent des scènes de viol, la suggestion de la jouissance, parfois sans équivoque, est elle par contre bien présente. Il semble alors que ces plans sont à interroger quant à leur signification, le plaisir du violeur étant manifeste par ces plans de visages jouissant. En premier lieu ils sont souvent associés à la fin du viol, actant de l'homme et de son corps comme seul décideur de la temporalité de l'acte, ce plan venant acter aussi du plaisir de l'homme ayant réussi à jouir dans ce crime. Le fait de montrer cet élément peut suggérer plusieurs choses : le viol et le plaisir qui lui est associé est avant tout dans la tête du violeur, dans sa vision à lui, le cadre l'isolant montrant sa sensibilité. Mais une autre question se pose alors : pourquoi tant saisir son visage à lui ? Surtout lorsqu'en parallèle bien moins de plans de visages de victimes à ce moment-là. Leurs visages ne sont pas absents mais souvent montré sous une autre mise en scène, faisant arriver au second point identifiable et questionnable de cette représentation de visage jouissant : alors que dans beaucoup de plans de visages de victimes sont montrés avec le corps de ces dernières, le plan étant souvent un plan moyen, le plan du visage du violeur est davantage un plan serré sur son visage seul, isolé dans le cadre. Ce plan est présent dans *Deliverance*, *The Accused*, *I spit on your Grave*, *Straw Dogs*, *Sausage Party*, *Elle*, *Baise-moi* donc assez présent dans codes de représentation de viol(s) cinématographique.

Ainsi le violeur jouissant est montré par l'expression de son visage, frontale et souligné par l'isolement au sein du cadre, le tout détaché de son corps pourtant objet du viol au même titre que cette figure en est l'auteur. L'isolement du violeur peut effectivement être interprétée de bien des façons, mais une de

celles-ci relève d'une marque de triomphe du masculin et de sa volonté sur une victime, la « preuve » de sa victoire étant toute contenue dans cette jouissance qui, si elle n'est pas suggérée directement par le sperme ou le sexe à l'écran, est explicitement montrée par ce plan. L'homme jouissant est certes isolé mais sa jouissance elle est bien présente bien que décorporée. Enfin bien que le corps jouissant ne soit pas montré, la violence de cette jouissance obtenue n'en est pas moins présente, et si en soit, cette jouissance peut être traitée de façon assez réfléchie pour ne pas suggérer la victoire dominante de la masculinité (jouissant) sur le corps de l'autre (femme comme homme) ce traitement requiert une attention particulière afin de ne pas justement sublimer le moment du viol, le centrant sur cette obtention de jouissance masculine comme finalité sans parvenir à la lier aux dommages subis en parallèle, du côté de la victime qui elle souffre en premier lieu.

D'autant que cette décorporation de la jouissance semble fonctionner dans un double sens : là où le sexe et où le sperme sont présents, les visages sont traités différemment soit par le montage soit par le cadrage. Si d'une part, la question du sperme dans les scènes de viols peut apporter une mise en parallèle avec le cinéma pornographique, comme c'est le cas de *Baise-moi*, où de nombreux codes de représentation issus du cinéma pornographiques sont présents (gros plans de pénétrations, organes génitaux très visibles et rasés), d'autre part cette présence du sexe masculins visible à l'écran (pour ce film en gros plan) semble faire l'exact contraire de son absence diégétique : le sexe à l'écran vient se substituer à la présence du visage du violeur, la présence de l'un semblant invisibiliser l'autre et réciproquement. Ainsi la présence du sexe masculin semble ôter son visage au violeur, synthétisant à la place du visage l'action menée par cette figure masculine. Cette incompatibilité de présence entre le visage ou le sexe du violeur prolonge cette séparation du corps (particulièrement dans sa dimension sexualisé) et du visage du violeur qui semblent ne pas pouvoir cohabiter à l'écran, fractionnant la représentation physique de cette figure. Si le sexe masculin et possiblement le plaisir associé est davantage incarné dans ce film, le lien avec le violeur et possiblement le viol lui-même semble bien plus distant. Car réduit à la seule corporalité, le viol devient certes plus choquant

mais aussi plus abstrait dans sa représentation puisque ce rapport corporel seul ne permet pas de totalement rendre visible cette domination, y compris mentale, exercée par le violeur sur sa victime.

De son côté, le film *Nymphomaniac* propose une approche fractionnée quoique moins décorporée du corps masculin et de sa jouissance dans le viol. Précisons toutefois que pour ce film le viol est subi par l'homme changeant alors le rapport donné jusque là de la jouissance masculine comme blessante. Dans *Nymphomaniac* le sexe masculin mais aussi le sperme sont visibles et la jouissance est imposée, subie par la figure masculine. Ici le plan de la jouissance (montrant sexe et sperme) est certes séparé du visage de l'homme, mais le plan suivant directement est celui sur le visage de cette homme violé, plan appuyé par la longueur quand les plans précédents étaient bien plus courts. S'il n'y a pas de simultanéité dans le plan où corps et visage masculins sont réunis, on peut noter ici une fragmentation moins marquée du corps masculin, appuyé par une caméra à l'épaule circulant plus aisément dans l'environnement de la scène et donc entre les éléments montrés dans les plans. Il semble qu'ici la mise en scène semble davantage insister sur le ressenti particulier de chaque élément tout en maintenant ce lien, cette unité par la caméra plus instable, plutôt que de totalement isoler le visage masculin comme le font les autres plans, eux fixes ou bien moins mobiles.

Enfin si dans cette scène la dualité corps-visage masculin semble bien moins marquée et les plans plus poreux, c'est aussi parce qu'il s'agit d'une jouissance subie et non imposée et qu'à ce titre, sa valeur diégétique n'est pas la même, impactant nécessairement la lecture de ces plans. En effet si dans le cas de la jouissance d'un violeur le lien au corps est suggéré par l'expression du visage qui synthétise (tout en excluant la représentation du sexe masculin directement) à elle seule la jouissance, marquant toutefois une communication entre corps et visage, pour le cas de l'homme violé cette communication elle est synonyme de souffrance. Alors le lien corps et visage est renversé en ce que la victime peut certainement chercher à s'éloigner de son ressentir corporel et donc de son corps, marquer à ce moment-là de la persistance de ce lien revient aussi à acter

l'absence d'échappatoire pour la victime qui souffre dans son corps, rattrapée par les sensations de ce dernier.



VON TRIER Lars – *Nymph()maniac : vol. 1*, 2013

Si, en cela, une explication du différence de traitement des dualités corps-visage est possible où les corps des victimes seraient plus montrés pour marquer la souffrance ressentie par eux, et à l'inverse, le visage des violeurs synthétisant à lui seul l'ensemble du corps marquant d'une unité dans l'action de ce dernier et donc d'une communication et d'une unité très forte entre corps et visage, notons que ce traitement est réservé en premier lieu au violeur et seulement dans un second temps (dans la narration ou d'importance) aux victimes. De plus ce traitement du visage comme synthèse de sensations corporelles est bien plus rarement aux violés pour ce qui est de se concentrer sur le traitement des corps masculins uniquement. Or cet effacement du corps du violeur pour le synthétiser dans son seul visage contourne ou diminue l'une des réalités violentes du viol, à savoir un corps violant un autre, ce corps violant devenant bien plus abstrait, tout en axant l'intérêt sur le violeur et sa jouissance, avant la victime et sa

souffrance. Pourquoi alors une telle synthèse marquant une adhésion si forte ente corps et tête n'est pas également conféré aux victimes (femmes comme hommes) qui elles voient davantage leurs corps exposés ? Le fait d'appuyer la souffrance en montrant le corps semble bancale, puisqu'un niveau de souffrance est aussi condensable dans un visage seul, le fait est que le visage du violeur synthétise un sensation elle aussi très forte. Chercher à opposer corps souffrant d'un côté et visage qui donne la souffrance de l'autre revient à jouer cette binarité dans l'opposition, alors que précisément les deux corps sont en entiers impliqués dans ce processus, l'opposition étant dans les sensations et le ressentir vécu.e.s.

De plus une ironie de représentation s'opère dans le fait de ne pas montrer à l'écran la jouissance du corps de l'homme violeur, concentrant tout le jouissance cette figure dans son visage et le détachant de son corps, en ce que c'est justement avec ce corps qu'il violente en violant et non avec son visage. Et bien l'absence de sperme n'invisibilise pas totalement la jouissance masculine dans le viol elle la rend bien plus abstraite par ailleurs, la rendant immontrable mais uniquement suggestive.

Pour finir, sur la question des fluides dans le viol il semble important de noter que si le sperme reste absent, un autre fluide semble venir le remplacer au cinéma : le sang. Car si seulement une seule scène de viol contient du sperme montré, au moins 7 contiennent du sang dans la scène ou juste après la scène (*Elle*, *Baise-moi*, *Irréversible*, *I Spit on your Grave*, *Delivrance*, *Boys don't cry*, *Pulp Fiction*). Est-il plus acceptable de montrer du sang lors d'un viol plutôt que du sperme, fluide pourtant bien plus impliqué dans ce crime à la base ? Le fait de ne pas montrer de sperme et de le substituer, voire de le suggérer, par un autre donne un viol bien plus « propre » que ce qu'il n'est réellement. En limitant les aspects et incidences réel.le.s du viol et en remplaçant les fluides qu'il implique par d'autre, une autre abstraction est encore en place, rendant moins tangible cette réalité qui clos le viol sur une jouissance sans matière ou résidus, y compris pour la victime. Or, sans tomber dans l'image choquante ou pornographique, c'est ne pas saisir une chose très particulière des victimes que de ne pas montrer cette conséquence physique et psychique que vivent les

victimes et qui pourraient se condenser en « se sentir sale psychologiquement et physiquement » donnant l'ampleur des conséquences d'un viol. Mais surtout cela marque encore une représentation très « masculine » du viol qui n'a que faire d'un sperme qu'elle n'a plus à assumer puisque expulsé et donc ne la concernant plus. Peut-être manque-t-il ici 'un traitement du sperme comme liquide non-sexualisé et excitant mais dans sa réalité agressive, au cœur pourtant des viols montrant par ailleurs la jouissance masculine destructrice à l'œuvre dans ces scènes.

Regards qui violent, regards qui voient, regards qui se voilent

Tout comme le visage ou le reste du corps masculin, le regard des figures masculines est un élément de représentation qui est investi cinématographiquement pour rendre compte des rapports de forces inter-personnages présents au sein des scènes de viols.

Ainsi les plans serrés sur des visages insistant sur le regard de la figure présente dans ces scènes sont récurrents dans les codes de représentations des viols cinématographiques. Le plan-visage est très souvent un plan-regard en ce qu'il isole et montre une identité et une individualité diégétique en prise directe avec ce qui se passe, mais aussi en ce qu'il ralentit légèrement la narration diégétique, posant le temps d'un plan le temps de l'action par ailleurs très dense et violent en contenu et signifiant. En proposant une focalisation rapide sur un élément aussi ponctuel soit l'expression d'un visage et le regard d'un personnage alors comme en suspens dans son action ou au moins s'attardant sur le faire de cette action (qui de fait voit sa réalisation légèrement distordue narrativement dans sa durée) ce plan-regard permet d'enrichir le contenu signifiant de cette scène aux spectateur.trice.s tout en lui proposant un moment plus condensé dans les actions montrées, ce plan ce concentrant sur une expression seule et clarifiant ainsi la forme expressive tout en allégeant légèrement le contenu par ailleurs, permettant alors au public d'avoir un temps pour réaliser, pour assimiler tout ce qui se passe à l'écran mais aussi pour

commencer à se positionner au sein de cette narration. Et dans ce mouvement possible (et proposé) de positionnement pour les spectateur.trice.s permet par là même d'interpréter et de commencer à répartir les figures selon leurs rôles et leurs enjeux. Cette efficacité du plan-visage pour rendre compte de ce qui se passe tout en ralentissant légèrement l'action, car souvent le plan-regard se trouve dans le prolongement de l'action précédente, informant alors sur la façon dont le personnage et/ou la figure traverse cette action (un contenu informatif alors plus indicial que l'image-signal des plans plus démonstratifs de l'action en cours) est alors un élément cinématographique efficace pour informer de ce qui se passe pour les personnages/figures non pas factuellement uniquement mais aussi mentalement dans cette scène.

De plus ce procédé de confrontation directe avec le regard de la figure alors en prise dans la narration permet aussi d'intensifier l'action engagée. Comme nous l'avons vu avec le film *Rocco e i suoi fratelli* le plan-visage et donc regard du petit-ami témoin du viol informe non seulement de son vécu à lui, mais amplifie également l'action en hors-champ qui se déroule sous ses yeux et dont il se fait le transmetteur par sa réaction en simultané de ce qui se passe. Le plan sur son regard devant un relai informatif pour le.a spectateur.trice, mais aussi un support de réception, notamment émotionnel, en ce que voyant la réaction du personnage-témoin, le public va lui-même réagir à ces informations émotionnelles qui lui sont proposées, inscrivant alors le plan-regard dans une démarche indiciale pour chercher à comprendre ce qui donne cette réaction mais aussi de symptôme de la psyché du personnage, le plan requérant une attention très grande pour le public.



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Il en est de même pour tous les plans de figures de témoins, moins active au sein du viol lui-même, dont les plans sur les visages pour souligner un regard, viennent informer sur ce qui se déroule mais aussi sur la façon dont la diégèse répond à ce viol. Ces plans renseignent donc sur l'état du personnage isolé mais aussi sur la diégèse qui l'entoure par l'interaction narratif engendrant des réactions sur cette figure et les liens causaux qui vont ensuite apparaître. Les plans-regards sont ainsi des éléments ponctuels, indices et symptômes supplémentaires quant à la narration, permettant de rythmer ce récit tout en continuant de l'informer. Ainsi dans les films *The Accused* ou encore *Deliverance* proposent un nombre important de plans-regards informant de ce qui se passe autant que de la façon dont cela est vécu.

Ces plans sont porteurs de sens en ce qu'ils condensent un grand nombre d'information mais aussi en ce qu'ils polarisent aussi les figures présentes. Ainsi dans la scène de viol de *Deliverance* les deux plans-regards des témoins du viol se développent dans un montage alterné, actant par la même d'une proximité

de rôles (les deux sont témoins) tout en marquant fortement l'opposition entre les deux figures de témoins, les départageant totalement : le complice du violeur et l'allié/soutien de la victime (ici impuissant). Cette suite de plans, mise en parallèle avec celle des plans-regards du violé et du violeur, isole les figures, les répartissant narrativement, clarifiant par la même l'action et la faute commise ou subie entre les figures.

De fait, le plan-regard est un outil de représentation cinématographique très présent dans les scènes de viols en ce qu'il porte une somme importante de signifiant et permet une clarification rapide des enjeux d'une telle scène, par ailleurs complexe à représenter. En ce qu'il répartit efficacement les figures mais induit aussi un placement de la part du public, ce plan devient un code de représentation important mais surtout pertinent pour ces scènes.

3. Le contrechamp : qui regarde l'homme/ces hommes ?

L'appel à voir

Nous venons de parler de saisir que le plan-regard semble être un plan de grande importance au sein des représentations cinématographiques du viol, portant à l'écran non seulement les figures masculines mais aussi les actions dans lesquelles elles sont impliquées dans une unité de signifiant condensé en un seul plan.

Étant présent dans la majorité des films de notre corpus, soit 14 films, le plan-regard propose une approche individualisée des figures par son utilisation qui vient préciser les émotions de la figure ainsi soulignée. Ces plans-regards permettant, nous l'avons vu, de répartir et différencier les figures entre elles en les classant (violeur, violé, témoin-complice, témoin-allié) selon leur rôle diégétique, ils permettent aussi de ralentir légèrement la narration tout en la complexifiant en permettant une exposition de ces différents points de vue sur l'action du viol.

Non seulement cela permet une approche multiple de viol, engageant l'ensemble des personnages et/ou figures impliquées dans cela mais en plus cela permet de rendre compte d'une partie du personnage agissant/subissant/regardant sans pour autant tomber dans la description, laissant aux spectateur.trice.s l'interprétation de l'expression qui leur fait face, ainsi que l'identification ou non qu'ielles pourraient avoir envers ces figures. Et par ce fait, cela propose aussi aux spectateur.trice.s d'à leur tour prendre part à ce qui se passe et à partager avec les personnages, ce qui est vu. De plus ces plans-regards ont un effet suggestif de l'action perpétrée par ailleurs qui permet un moment de rupture avec la violence des corps. Mais cela sans pour

autant accorder un répit au sein de cette scène, les expressions des personnages pouvant aussi véhiculer par leur frontalité une certaine violence dans le lien entre expression et action, ne serait-ce que lorsque leurs visages sont supports de souffrance ou de jouissance. Mais ce plan conserve tout ce même un degré d'abstraction sera plus grand, en ce que le plan-regard resserre le corps au visage seul. Ainsi il est comme proposé aux spectateur.trice.s de non seulement attester de ce qui se passe, mais en plus de lier tout cela aux personnages en présence tout en se plaçant elleux aussi dans un rapport d'observation de la scène, par ailleurs bien plus complète que celle des seuls personnages, en ce que justement, les spectateur.trice.s possèdent ces plans pour les voir agissant et ainsi, accéder à une vision très complète de ce qui se passe, y compris dans les émotions, accédant à ce point de vue plus omniscient de la scène.

De ce resserrement et de cette frontalité qui s'observe dans le plan-regard peut se dégager un élément particulier et signifiant : ces plans-regard, majoritairement filmés en plans serrés, font la plupart du temps face frontalement au personnage et/ou à la figure filmé.e, l'isolant dans le cadre, mais portant aussi sur ce.tte dernier.e une vision pouvant rompre avec les points de vue engagés jusque là. Si l'on reprend les plans-regards de *Deliverance*, ceux cernant les deux témoins peuvent s'apparenter à des champ/contrechamps où chacune des deux figures se voit alors regardée à travers le regard de l'autre, les raccords étant parfois proches des raccords regards et suggérant ainsi que la caméra semble passer d'un point de vue à un autre, navigant ainsi plutôt librement mais tout en conservant une vision proche des personnages (effet qui se retrouvait déjà dans les champs/contrechamps précédents). Or lorsque les deux autres figures, celle du violé et du violeur, vont aussi être montrées par ce plan-regard, le point de vue de la caméra semble avoir changé légèrement, ne suivant plus le point de vue subjectif des personnages mais un autre, bien plus éloigné, alors même que le public sait que ces deux figures possèdent sur elles un regard, celui des témoins. Pourtant le regard posé sur la scène de viol ne semble pas se raccorder à celui des témoins présent au sein de la diégèse, mais semble en fait dépendre d'un autre, plus extérieur car ne dépendant plus d'un personnage direct, tout en en reprenant certaines composantes qui semblent

indiquer que ce regard s'apparente alors à celui d'un rôle de témoins. En effet, si les deux figures de témoins se jaugent et se font face, se surveillant du regard, qui surveille la scène ? Qui en atteste ?

Effectivement, le personnage de Ed, témoin-allié de la victime, tente plusieurs fois de voir la scène mais se retrouve bien souvent limité par les contraintes physiques imposées par une ceinture qui le retient étranglé à un arbre et qui l'empêche de bien avoir la scène en visuel. De fait les plans serrés portés sur les personnages de Bobby et du fermier ne peuvent pas être ceux de Ed, non seulement parce que celui-ci est montré comme ne pouvant que peu regarder mais en plus parce que le cadrage limite un point de vue sur la scène qu'aucun des deux autres témoins ne peut avoir. Ainsi les points de vue sur ce qui se passe dans cette scène sont divisés entre ceux s'apparentant d'une part à la subjectivité des personnages et ceux qui d'une autre part prennent davantage un point de vue plus extérieur aux subjectivités présentes dans la scène.

Cette séparation a une incidence précise sur la répartition des figures au sein de la diégèse : d'une part celles qui sont prises dans l'action (violé et violeur), regardées par les autres et d'autre part il a y celles qui regardent l'action se déroulant. Cette séparation étant marquée ici par la mise en scène qui donne deux cadrages très proches aux figures de témoins et deux autres cadrages, eux aussi très proches, aux deux autres figures. Or par ce procédé, la mise en scène acte donc de deux groupes distincts, construisant chacun de ces groupes par l'opposition de rôles et aussi par les champ/contrechamps du montage et cadrages. Ainsi si le groupe des témoins se subdivise, celui des autres figures a un contrechamp plus particulier : les deux figures regardent dans la même direction bien que le montage reprenne l'idée du champ/contrechamp. Alors il semble que le contrechamp soit assuré par la caméra elle-même, qui se rapproche de ce témoin supplémentaire qui vient observer l'action (le champ) avec un point de vue différent de celui des autres témoins, s'en détachant tout en étant relayé à cette place de point de vue qui regarde puisque les deux plans (champs) montrent une action vue suivant la même frontalité et donc le même point du vue vis à vis de la scène, marquant ici d'une caméra comme témoin et donc d'un.e spectateur.trice de même statut.

Le film possède également une sorte d'appel à témoin et à voir ce qui se passe au sein de sa diégèse est *The Accused* où le personnage de Ken incarne un point de vue de témoin isolé au sein de la diégèse et surtout du récit : au milieu d'une assemblée d'hommes complaisant, complice ou incitant vis à vis du viol qui se passe sous leurs yeux, ce personnage est le seul à faire état d'une émotion autre, celle du choc. C'est aussi le seul personnage avec des plans où il est totalement isolé au sein de son cadre, les autres personnages de témoins-complices sont souvent plusieurs dans un même cadre, indissociables dans leur rôle. La longue scène de viol de ce film passe de point de vue en point de vue, abordant successivement des points de vue subjectifs au sein de la diégèse, permettant ainsi d'accéder à une vision d'ensemble de l'action. Pourtant le personnage de Ken se démarque dans son point de vue en ce que ce dernier semble pour lui traité différemment des autres.

Là où les points de vue subjectifs des personnages sont très proches de leurs visions intradiégétiques, le point de vue de Ken sera lui aussi présent par rapport à la scène qui se passe, mais il bénéficiera aussi de contrechamp bien plus nombreux et variés que ceux des autres. En effet, l'intégralité du jeu de regard qui se trouve dans cette scène gravite autour de la figure de Ken, seul témoin agar et choqué quant à ce qui se passe et ce qu'il voit.

En ses réactions il se distingue des autres figures masculines, élément appuyé par le cadre. Ces autres figures masculines vont d'autant plus se démarquer de lui en ce qu'elles seront très actives à l'image quand lui semble basculer petit à petit vers une observation seule (plus passive) le rapprochant par le même fait de la position du.e la spectateur.trice⁸. Acté comme un témoin passif observant, le montage passera régulièrement par son point de vue pour rythmer la scène mais aussi parce que cette figure devient alors une sorte de référence au sein de l'action, obtenant ainsi un rôle **au seuil** de ce qui se passe, devenant en cela un

8 La question du partage de la subjectivité se retrouve notamment dans l'ouvrage de François Niney, *le Subjectif de l'objectif, nos tournures d'esprit à l'écran*, 2014, en particulier partie 7 "L'aspect change-t-il selon qui regarde, et où ?", partie 11 "Vues objectives et visions subjectives... ou l'inverse?" ou encore 19 "Ne seraient-ce pas les choses qui nous regardent ?"

point d'accroche idéal pour observer l'ensemble de la scène et qui sera investi par la caméra, dans un point de vue certes subjectif et intégré à la diégèse, au plus près du viol, tout en conservant une certaine liberté de mouvement grâce à ce témoin.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Mais surtout cette figure masculine va servir de littérale « prise à témoin » pour les autres figures masculines, Ken passant de regard en regard soit de champ (centré sur lui) en contrechamp (les autres figures), permettant de donner une vue de chacune de ces figures, de l'action, tout en conservant une immersion au sein de la scène. Ce point de vue permet d'ailleurs de lui-même caractériser la figure de Ken, seul témoin-allié de la scène, permettant aussi aux spectateur.trice.s un point d'identification plus aisé au milieu de toutes ces figures de témoins-complices du viol. Ainsi, Ken devient en quelque sorte le champ d'une scène dont le contrechamp est ce viol ainsi que tous ces auteurs ou complices, ce contrechamp étant malgré tout l'action principale de la scène.

Or cet effet marque un élément important : la scène est certes vue de l'intérieur mais dans une posture (pour la caméra et avec elle le regard de Ken)

d'observation seule (exception des plans en vue subjective de la victime sur lesquels nous reviendrons) actant donc d'une mise à distance de ce qui passe. Cette mise à distance semble être bel et bien un effet de mise en scène, puisque l'un des enjeux principaux de ce film aborde la question des témoins de ce triple-viol et de cette culpabilité de « voir sans rien faire ». Le personnage de Ken joue alors un point de pivot entre le regard des figures témoins-complices du viol, lui le témoin-allié et les spectateur.trice.s témoins extérieurs, créant une jonction entre les regards coupables et les regards impuissants, portant ce rôle intermédiaire dans le regard. Ainsi la scène de viol semble un immense contrechamp bien que l'action y soit principale. Et pourtant les plans du triple-viol eux-mêmes sont minoritaires par rapport à ceux montrant les témoins-complices, via le regard de Ken.

C'est autant le contexte du viol, ces témoins-complices autour et leur violence, que le viol lui-même qui nous est montré, appuyant ainsi une porosité entre le viol et ceux qui le voient, le mettant au même niveau diégétique. Et dans ce contexte le personnage du témoin seul et non-complice est marqué, proposant effectivement deux façons de voir le viol mais surtout, par ce « voir », ce regard porté sur ce viol, deux façon de se placer, de se positionner face à lui. Ainsi l'une des questions centrale posée par cette mise en scène est la suivante : comment voit-on un viol? Et qu'est-ce-que ce point de vue, tant physique que mental, dit de nous et de notre culpabilité vis à vis de ce viol? Et c'est bien cela qui fait de Ken l'une des figures centrales de cette scène (avec Sarah – victime – et Cliff –témoin-complice–), il est un point de vue minoritaire et isolé, car si il possède aussi des plans moyen avec des personnages autour, ces derniers ne sont pas visibles, représentant souvent des masses floues, dont il se démarque encore plus, appuyé par le cadrage où est central (et la mise au point faite sur lui). Ces plans moyens sont les seuls à investir le flou ainsi, le contrechamp traitant la foule comme une masse bien moins informe, laissant se distinguer entre eux les corps masculins alors à « égalité » dans le statut de témoins-complices. Cette distinction par le flou autour de Ken qui l'isole permet de marquer son statut de témoin-allié, soit le seul qui ne se rende pas complice du viol commis. Et c'est aussi le seul personnage qui va posséder un cadre vue

d'un point de vue qui ne semble appartenir à personne, devenant à son tour le contrechamp d'un regard, possiblement celui du public.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Ce plan où Ken est mise (en) face du viol, visible au premier plan, encore une fois isolé dans le cadre mais cette fois comme pris à partie par ce viol qui lui fait face et qu'il regarde comme paralysé, reprend donc une vision qui ne semble appartenir à aucun.e personnage ou figure de la scène. Mais ce plan permet d'appuyer Ken au sein du contexte, de se trouver dans la même image que ce viol, s'en détachant certes, mais s'y trouvant malgré tout diégétiquement lié. Enfin ce plan semble bien prendre le point de vue extérieur, celui du public sur cette figure de témoin-allié restant pourtant impuissant, pouvant créer un effet miroir avec le public ou une mise à distance par son inaction.

Ce plan inédit dans la scène prend la forme de cet appel à voir, à attester et à prendre position quant au viol qui se passe sous les yeux de la figure mais aussi, de fait, du public. Cela se lie alors à un enjeu dans les scènes de viol(s) qui

devient une question primordiale (l'une des questions les plus récurrentes sur le viol) et la pose par la même aux spectateur.trice.s :

Comment vous placer-vous vis à vis de ce crime ? Et indirectement vous rendez-vous coupable de ce dernier par inaction ou par jugement ou par banalisation ?

Les figures masculines de cette scène devenant les relais du public ou au contraire les points de ruptures avec ce dernier. Les masculinités alors engagées sont doubles mais opposées dans la diégèse, la narration et la symbolique : le complice et celui qui s'oppose, montrant alors une possible alternative (bien que minoritaire) masculine à un regard masculin souvent complaisant sur le viol.

En toute subjectivité

Cet appel à voir et à se placer par rapport à la scène peut ainsi passer par un plusieurs procédés notamment où l'une des figures devient elle aussi le relai du.e la spectateur.trice. Comme nous l'avons vu plus haut, les dispositifs possibles sont ceux, entre autre, du regard extra-diégétique porté sur un personnage pour saisir leurs subjectivités par le plan frontal de visage est un dispositif possible, ou encore celui du regard interne (intra-diégétique) afin de relayer et partager le regard du témoin sur la scène. Et il existe donc un dernier dispositif actant d'une figure comme un relai très fort, voir même d'une intégration mutuelle puisqu'il s'agit d'une réunion totale par le point de vue subjectif de la figure alors adopté par la caméra.

Ainsi si le contrechamp, ou le basculement de champ comme nous l'avons vu avec *The Accused* est un appel au public en ce qu'il le prend à témoin, littéralement, le plan subjectif du point de vue de la victime, et certaines subjectivités d'autres figures peuvent avoir un impact diégétique et réceptif très fort tout en proposant une vision très immersive du viol.

D'ailleurs dès les incipits des scènes de viol(s), il y a comme une remise à zéro des rapports de force inter-personnages⁹ (de cadrage, diégétique etc.) pour arriver à une répartition des rôles et des figures (violé.e.s, violeur.euse.s, témoins) et amorcer aussi des rapports de force dominant.e-dominé.e dans la narration et les enjeux de la scène. Cela s'accompagne souvent de jeux de regards rendant lisible les interactions alors violentes parfois uniquement par la suggestion de ces regards, entre les personnages-figures. *Tenue de soirée* est en cela un exemple très parlant et lisible pour les spectateur.trice.s en ce que les regards résument à eux seuls le drame qui se joue, la figure masculine abusée au regard tombant et fuyant ne soutenant pas celui de la figure masculine dominante et abusive qui va finir par même absorber le regard de l'autre figure quand celle-ci la regarde finalement, actant de la fatalité de la situation et des répartitions dominant-dominé qui ne semblent pas pouvoir changer. Et bien qu'il s'agisse d'un dispositif très illustratif des rapports de forces inter-figures, le regard y est ici essentiel pour la lisibilité de la scène, appuyant les mouvements de caméra, actant d'un point de vue frontal qui acte de la situation, légèrement extérieure à elle.

Cependant lorsque le regard d'Antoine se voit aspirer à l'image par le regard de Bob –regard que le public ne voit pas, se trouvant, avec la caméra, derrière à Bob– la caméra et le point de vue est davantage du côté de Bob, le temps d'un plan, entourant, cernant le personnage d'Antoine, en disposant tout à fait, au point de pouvoir décider d'en ôter son image et donc son regard. Une caméra presque interne à Bob à ce moment-là, faisant ressentir sensiblement la fragilité du personnage dont le regard est absorbé par l'autre figure et le mouvement de caméra.

Une autre caméra qui devient subjective le temps de quelques plans se trouve dans *Straw Dogs*, au moment où Charlie, venant alors d'avoir violé Amy, se fait surprendre et menacé par Norman qui le pointe avec son canon de fusil. Ce plan vient rompre totalement avec le début de la scène qui se plaçait pourtant dans un point de vue proche de celui de Charlie, notamment lorsqu'il s'agissait de film le contrechamp d'Amy filmée en plongée, permettant d'explicitier l'emprise

⁹ *Ibid.*

physique et mentale de Charlie sur elle. Amy était vue de haut et dominée par le cadre, les plans et d'échelles au sein de ces plans, suivant un regard dominant qui se relie à celui de Charlie.

Ces plans vue d'un point de vue proche de celui de Charlie, dominant donc la scène ne deviennent jamais subjectifs pour autant, s'éloignant même pour devenir plus extérieur avec une vision latérale de la scène au moment du viol.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

Cette vue plus extérieure transmet malgré tout cette emprise de Charlie sur Amy, la scène ayant de toute façon constituer ce rapport de force depuis le début.

Mais au moment où Norman vient établir un nouveau rapport de force, cela passe par une vue subjective de Charlie, puis d'un contrechamp sur son visage laissant paraître son expression sidérée. Cette caméra subjective vient faire

partager au public la vision d'un tout récent violeur, mais vient surtout acter d'une passation de figure dominante : Norman va devenir à son tour le violeur et Charlie va devenir son complice-témoin. En actant ce transferts dans le rapport de force, le public devient lui aussi un témoin, la caméra subjective actant de cette passation mais aussi de cette répartition des rôles : les victimes et les coupables. Et les témoins deviennent apparemment complices car soumis eux aussi par les plus forts, partageant cette culpabilité, la caméra subjective faisant ressentir d'autant plus frontalement au public la menace de l'arme à feu et donc, avec lui, la faiblesse nouvelle de Charlie mais aussi son point de vue de violeur.



PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

Mais ce plan subjectif du violeur reste assez rare, la vue subjective la plus courante étant celle de la victime. Cette vision subjective de la figure de.e la violé.e pendant son viol se retrouve ainsi dans 4 films/série soit *The Accused*, *I Spit on your Grave* et *Elle* ainsi que *Unbelievable*. Et c'est sans doute la vision subjective la plus marquante au sein des scènes de viol en ce que non

seulement le viol est vu du centre de l'action mais partagé dans le vécu avec la victime elle-même. Cette dernière, souvent sur le dos dans ces moments-là, se retrouve face à face avec la figure du violeur au-dessus d'elle dans une vue en plongée dans un souci de raccord mais aussi de logique narrative, actant l'ascendant de la figure du violeur.

Ce plan récurrent où le.a spectateur.trice se retrouve à partager exactement la vision intra-diégétique de la figure du.e la violé.e permet dans un seul plan (voire par une seule image) de faire passer un ensemble narratif, sensible et émotionnellement fort, étant, de par son contenu assez choquant, bien que pour chacun des films l'investissent une peu différemment, laissant ressortir différents aspects choquant du viol. Ainsi ce plan dans le film *Elle* laissera ressentir l'emprise, la brutalité du violeur en face par le mouvement de la caméra au moment de rendre cette vision, cette dernière marquant donc visuellement les coups par des spasmes à l'image ; pour *I Spit on your Grave*, la caméra est tout à fait fixe laissant sentir le visage du violeur s'avancer et s'éloigner de la caméra au rythme de ses mouvements à lui, rendant parfaitement l'aspect totalement subi de cet acte et de cette vision associée. La série *Unbelievable* elle va mettre l'accent sur la confusion, prenant le point de vue inédit d'une victime sur le ventre et aux yeux presque entièrement bandés. Cette scène étant la scène d'incipit de la série entière, la confusion mais aussi le choc s'en retrouve décuplé, le.a spectateur.trice se retrouvant à partager avec la victime, son incompréhension mais aussi sa déréalisation quant à ce qu'elle subit, élément central de la série ensuite et dont le.a spectateur.trice peut faire état avec la victime, s'identifiant à elle en premier lieu pour avoir traversé « avec » elle cette vision trouble et destructrice. Enfin pour *The Accused* le point de vue de Sarah est particulièrement prenant puisque très mouvant, la caméra y revenant plusieurs fois, montrant son regard chercher à comprendre ce qui lui arrive, regardant son violeur flou tant il est proche, bouchant le champ de vision, puis regardant les témoins-complices hurlant et enfin tout autour d'elle, cherchant de l'aide au milieu de ces présences et cris hostiles. Surtout il s'opposera et se répondra à celui de Cliff, témoin qui prend alors un statut de quasi-violeur

lorsque sa vue (subjective) est présente à l'écran où la répétition de ce plan semble indiquer pour ce cas présent une forme de viol par procuration.

Si le traitement n'est jamais totalement le même, force est de constater que ces plans ont un grand impact visuel et donc émotionnel puisque la souffrance et perçue du point de vue interne et subjectif de la victime, la caméra laissant passer les coups et impacts ressentis etc. La vision ainsi partagée avec le public permet une frontalité vis à vis de la figure qui viole, permettant directement une opposition avec celle-ci sans équivoque. Non seulement la violence du viol ne peut plus vraiment être questionnée, vécue de l'intérieur par le public lui-même, mais en plus le lien de causalité, ou plutôt de responsabilité du violeur est montré directement par cette proximité engagée. En effet ce plan en vision subjective se retrouve souvent lié au plan-visage et parfois plan-regard évoqués plus haut, permettant ainsi un contraste très fort entre la figure de la victime dont le public partage la vision et le visage imposé de la figure du violeur qui lui fait face, mise en scène qui en plus fait disparaître pour ce plan le visage de la victime. Et même si ce dernier peut apparaître ensuite dans le contrechamp, séparant totalement par ce montage les deux figures, le raccord regard dans le point de vue subjectif de la victime confère un degré d'immersion très fort à la scène. Ce partage de subjectivité sans détour apporte ce choc et cette très grande violence en plus de marquer et de faire sentir la figure masculine du violeur qui fait face dans son côté factuel quant à l'action entreprise : aucun besoin d'effet de dramatisation n'a alors à être ajouté, l'efficacité de ce plan subjectif de vision partagé avec la figure subissant suffisant pour rendre compte de la violence vécue.

Ainsi, dans ce plan en vision subjective qui expose frontalement le violeur, celui.e qui regarde le violeur est directement le public par la vision de la victime, actant d'une vision entre le « secret », puisque, de fait dans ce champ/contrechamp il n'y a alors que deux « témoins » à savoir les figures impliquées dans le viol en premier lieu, ce qui se passe entre ces deux figures étant limité à leur vision à ce moment-là, l'environnement étant réduit à leur seul point de vue, y compris pour le public. Mais il y a dans cette vision subjective aussi tout au contraire un acte d'exposition immense au public

puisque tout le monde voit à travers la victime donc personne au sein du public ne peut alors ne pas voir ce qui se passe, faisant face à la figure du violeur qui devient la figure-symbole de ce viol, l'impact extra-diégétique de ce point de vue subjectif étant ainsi immense par son choc mais aussi par le nombre de personnes s'y trouvant confronté et étant alors concerné par cela, soit l'entière du public. Ce dernier qui voit est alors la troisième figure présente dans les scènes de viol(s), celle du témoin en ce que cette vision donne sans détour la réalité diégétique telle que, l'obligeant à voir et le prenant ainsi à parti.



TARANTINO Quentin – *Pulp Fiction*, 1994

Dans la ligné du plan en vision subjective qui peut prendre à parti le public se trouve le plan subjectif du film *Pulp Fiction* où Butch, après s'être armé, vient voir ce qui arrive au personnage de Marsellus Wallace. Alors qu'il arrive devant la porte, qui apparaît au début du plan en face et vers laquelle le cadrage avance en léger travelling, le public comprend alors que ce plan est en vue subjective au moment où la main de Butch apparaît au cadre afin de pousser la porte laissant apparaître le viol en train de se dérouler derrière. Ici ce plan

apparaît comme symbolique de façon explicite, en ce qu'il dévoile l'action par l'ouverture de la porte. Mais le choix du plan subjectif pour cela permet aussi de prendre à parti le public alors mis en face de ce viol. Mais pour accentuer l'effet de constat et de surprise, l'effet de la caméra subjective intensifie le plan en ce que le public partage pour ce plan (une des rares de ce film en vision subjective) ce que voit le personnage, partageant aussi la stupeur avec lui. Les plans suivant exprimant la vision interne de Butch ne seront plus en caméra subjective, suggérant une valeur interprétative supplémentaire à ce plan d'ouverture de porte, comme pour insister dans la prise à parti du public, sur le choix qu'aurait fait ce dernier à la place du personnage, le plan étant assez lent comme pour insister sur ce suspens et ce choix face au viol et en qualité de témoin : aider ou fuir ?

Pour finir il est à noter que très peu de plan en vision subjective reprenne la vue subjective du violeur, ce dernier étant souvent le contrechamp de ce genre de plan, parfois avec une caméra suggérant un point de vue interne mais l'allant pas jusqu'à prendre le point de vue direct de la figure du violeur. Le regard du violeur est ainsi toujours suggéré mais pas assumé entièrement par la caméra, conservant une distance avec ce dernier.

Malgré tout, un film de notre corpus propose une vision subjective de figure du violeur, dans une scène d'agression « seulement ». Il s'agit de *Bombshell* où le public se retrouve à remonter avec la caméra et suivant ce qui s'identifiera au regard de l'homme influant sur la jeune femme, regard qui remonte le long de son corps afin d'observer sous la robe que l'homme vient de lui intimer de lever. Le mouvement est lent et la caméra remonte le long des jambes du corps puis de la tête de la jeune femme dont le public va découvrir une tête emplie de dégoût. Ce plan qui se comprend, notamment par le mouvement ascendant de l'image, être un plan subjectif de l'agresseur apporte un choc pour le public qui se retrouve alors dans les yeux et le regard du violeur avant de le revoir en contrechamp. Alors le regard sur ce personnage, dont le public vient de partager le point de vue et dont de comprendre « de l'intérieur » les intentions va, par ce simple plan subjectif, être amené à changer, ce personnage passant de figure d'homme autoritaire à abusif, en un seul plan.



ROACH Jay – *Bombshell* [*Scandale* (fr.)], 2019

Regards caméra

Un autre regard se démarque au sein des scènes de viol(s) au cinéma : celui adressé au hors-champ, dirigé vers le hors cadre, vers ce qui est autour et parfois même ce qui dépasse l'écran, adressé au public. Si nous parlions du regard de la victime rendu en vision subjective, un constat apparaît : dans le plan subjectif de la victime faisant face à la figure du violeur, que regarde ce dernier ?

Ainsi le premier regard dirigé vers le hors-champ entrant dans la représentation du viol au cinéma est le regard de la figure du violeur. En effet, si ce dernier est montré frontalement, suivant une représentation suggérant souvent l'opposition par la confrontation, avec plans-visages-regards de ce dernier, parfois eux-mêmes doublés par des plans en vue subjective, faisant du plan-visage-regard une vision subjective de la victime, alors la figure du violeur, et avec lui son regard, se retrouve à regarder directement vers le public, vers le hors-champ. Et

bien que souvent ce hors champ se retrouve être, en contrechamp une victime, l'effet de ce regard vers ce qui est hors du cadre conserve son impact. C'est ainsi le cas dans *I Spit on your Grave*, où le regard de l'homme violant la jeune femme vient buter vers le coin supérieur du cadrage, axe entre le regard de la victime et celui de la caméra, comme perdu dans le hors champ pendant le viol. Cela provoque un effet de frontalité tout en y échappant, le public se retrouvant mis face à un regard qui finalement ne le regarde pas vraiment, proposant cette frontalité désincarnée qui échappe d'autant plus que le regard est fuyant.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Mieux, lorsque ce regard de la figure du violeur est dirigé totalement vers la victime, comme on peut le voir dans *The Accused*, le regard est alors dirigé vers le centre de l'image, la traversant en quelque sorte, elle et l'écran, et vient se planter directement dans les yeux du public.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [Les Accusés (fr.)], 1988

Ici d'ailleurs le regard hors-champ se confond avec le regard caméra, doublant l'effet regard intérieur-extérieur diégétiquement, regardant à la fois la victime, le hors-champ et la caméra, doublant aussi l'adresse aux spectateur.trice.s et la confrontation frontale avec ce dernier, l'adresse d'un regard auquel le public ne peut répondre tout en le soutenant à la fois.

Pour ces deux cas l'impossibilité de réponse du regard semble être proposé par les deux mises en scène, actant la frontalité et la confrontation comme à sens unique et rendant compte de l'impuissance possiblement ressentie face à ce regard qui ferme le champ de vision mais aussi l'affrontement. Cependant le dispositif cinématographique met en perspective cette absence de réponse justement par la prise à parti du public lors de ces plans.

Plus haut nous évoquions le hors champ du film *Rocco e i suoi fratelli* qui lui sera relayé par le regard du petit ami, Rocco, dirigé vers ce hors champ. Le regard vers le hors-champ de cette scène vient ajouter cette dimension d'impuissance

en ce que les actions qui s'y déroulent sont relayées par le visage de Rocco qui en est le témoin mais aussi le symptôme en ce que le choc s'imprime sur lui. Pour autant ce regard vers le hors champ ne considère par la caméra dont le contrechamp sera la fin de la scène de viol ôtant l'abstraction que possédait cette dernière seulement relayée par le son et ce regard. Seulement ici le hors champ permet ce contournement de représentation et cette représentation indirect par le visage de Rocco. Et si, à certains moment, juste avant le viol, les regards de Rocco était davantage tournés vers la caméra, le décalage de vue, plus latérale pour le plan de son visage seul, ces derniers n'attestent pas tant d'un adresse à la caméra et au public qu'au contrechamp directement, soit Simone qui s'apprête à violer Nadia, le regard caméra échappant alors à réunir le violeur et le public dans ce regard adressé plus frontalement vers Simone et donc par la même au public.

Il est par contre, un regard dirigé vers le hors champ qui s'adresse au public, répercutant cet appel à voir (et à l'aide), celui d'*Irréversible*. En effet durant cette scène de viol très violente et frontale, la caméra a un cadrage fixe, posé au sol, très peu d'effets visuels à l'image mise à part cette perspective de couloir qui vient clore et enfermer l'espace visuel, marquant symboliquement l'absence de sortie. Au sol le personnage de Alex se fait violer, allongée le visage vers la caméra qui est légèrement désaxé vis à vis de ce corps dont la ligne de fuite par légèrement vers la gauche du cadre. Il n'y a pas vraiment de regard caméra à proprement parlé dans cette scène et pourtant tout pourrait le suggérer : le hors-champ n'existera que très peu (on voit le couloir où est posée la caméra au début de la scène puis à la fin après le retournement complet de la caméra, mais ce contrechamp restera flou, n'ayant plus réellement d'importance diégétiquement) mais surtout ne bénéficiera pas d'un montage alterné comme pour les autres regards caméra de telles scènes. Le plan est un plan séquence et les regards qu'adresse Alex à ce hors-champ ne semblent aboutir nul part. Cet effet très simple de hors-champ où le personnage violé va perdre son regard permet une dramatisation très grande de la scène : en premier lieu ce regard cherche ce qui n'arrive pas (une échappatoire, une sortie, une personne, de

l'aide...) mais surtout dans ce même temps, la victime en train de subir ce viol a le regard vers le public.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

La position de ce dernier vis à vis de la diégèse est double : inlassablement réintégré au cadre par les regards de Alex qui parfois viennent vers la caméra et pourtant chaque fois relayé à l'extérieur puisque rien de vient de ce hors-champ regardé avec tant d'insistance, ni un présence intradiégétique, ni un mouvement de caméra écourtant la scène. Ce plan de face à face avec ce regard suppliant vient contracter avec le regard du violeur, dont le visage est pourtant lui aussi tourné vers la caméra. Et bien que le Ténia ne relève que peu la tête, les moments où son visage apparaît, ce dernier regarde bien plus haut et ne vient donc pas regarder vers le même hors-champ que sa victime. Deux espace de hors-champs sont distingués, l'un appartenant à la diégèse et un autre plus extra-diégétique ou plutôt ici aussi au seuil de la diégèse sont ainsi engagés, l'un appartenant au violeur, le second à la victime. Ce hors-champ seuil, établi par ce contact de regard (presque) caméra vient ou tente de venir interpellé les

spectateur.trice.s qui se retrouvent frontalement impuissant.e.s face à ce viol qui se déroule sous leurs yeux, ne pouvant que rendre à la victime son regard, mais sans totalement pouvoir établir ce lien¹⁰ (et cette échappée?).

De *Baise-moi* à *Millénium* : retour sur une caméra embarquée dans un viol

Paradoxalement, ce regard proposé dans *Irréversible*, regard qui voit tout du viol et que ne peut que constater la violence subi et condamner l'action de la figure masculine, il y a malgré tout comme cette opacité diégétique qui laisse ce regard porté sur le violeur comme incapacité de toute action effective, y compris narrativement. En effet, alors qu'il est commis à la vue de tou.te.s (et surtout du public) personne d'autre au sein de la diégèse ne l'a vue, et surtout, personne ne peut vraiment dire qui a fait cela, le Ténia demeurant impuni à la fin du récit, au début du film. Ici le regard du public prend une valeur de constat mais sans autre conséquence pour la diégèse ni autre portée en soit. L'impuissance face à la scène relai aussi une sorte de passivité face au viol, une absence d'intervention relayée par l'ombre apparaissant au fond du plan pendant quelques secondes avant de repartir. Selon l'angle de vue, seul le public a vu cette figure de témoin et l'absence de conséquences diégétiques marque un parallèle encore plus flagrant avec le public (étant une sorte de contrechamp/miroir de dernier) à savoir le fait d'avoir vu et de n'avoir rien fait.

10 En cela et parce que l'analyse de la mise en scène de ce film vient informer d'une vision des relations de violence inter-genre, cette proposition analytique s'oppose à celle d'Alain Brassat "*Irréversible, une provocation gratuite*" in *Sexe et violence dans le cinéma français : projet artistique ou simple effet de mort?* in *Violence, censure et cinéma*, 2018, dirigée par Albert Montagne, où ce dernier expliquait "*on peut affirmer que Noé n'a rien à dire sur les relations entre les sexes et le discours de son film n'est pas celui de la dénonciation de la violence, symbole et/ou réelle, exercée contre les femmes*" p.35. Ce dispositif de plan et cet appel au regard du public tend à montrer justement une mise en évidence cette violence injuste et la passivité de regard qui constate cette violence.

Le regard du.e la spectatrice semble être du même niveau narratif à ce moment-là : celui de voir et de ne rien (pouvoir) faire.

Ce constat d'impuissance du regard face à la figure masculine du violeur est ici posé dans un cadre diégétique qui par ailleurs propose une vision rude du viol mais aussi non-esthétisée dont le regard sur le viol n'est ni complaisant ni minimisant, et sans concession avec la figure du violeur mais aussi du témoin qui reste impuissant et inactif face au viol. Laisser le regard du public à ce niveau de témoin attestant et recevant la violence sans pouvoir rien y faire pose aussi une vision rude quant à la fatalité du/es viol/s les donnant comme un élément que rien ne semble arrêter ou contrer.

Pourtant un regard un peu alternatif semble avoir été développé dans le cas d'autres films proposant là aussi des histoires de viols non-minimisés ou complaisants, avec les deux films *Millénium*. Il s'agit ici d'un élément particulier venant après la deuxième scène de viol, celui de Lisbeth, et dont le public aura la connaissance lors de la troisième scène de viol, celui du tuteur de Lisbeth par elle-même. Lors de cette seconde scène de viol, Lisbeth va expliquer à son violeur qu'elle a filmé le viol (ayant emporté une caméra dans son sac après le tour premier viol qu'il lui a fait subir afin d'avoir des preuves s'il recommençait) et va l'obliger à regarder le film issu de ce viol. La version de 2009 faite par Opvel réalise une ellipse à ce moment-là du récit laissant comprendre que le violeur regarde l'entièreté de la vidéo. Dans la version de 2011 faite par Fincher le violeur n'en verra que des extraits mais la vidéo sera montrée au cadre, créant dans cette version une mise en abyme encore plus concrète. Si la caméra est ici diégétique, elle semble être le prolongement du point de vue de Lisbeth en ce que cette dernière de cet outil pour prolonger sa vision au sein de sa diégèse et attester ainsi que conserver ce qui se passe au sein de cette diégèse. Mais un effet en plus de tout cela vient ajouter un enjeu à cette élément diégétique : au moment de la deuxième scène de viol, le public ne sait pas que violeur est filmé et découvre cette captation en même temps que lui. Et si au moment du viol filmé le public en était le témoin impuissant, un basculement de force s'opère alors, le public devenant complice de Lisbeth, une sorte de garanti au même titre que la vidéo de ce qui s'est passé. Le regard sur

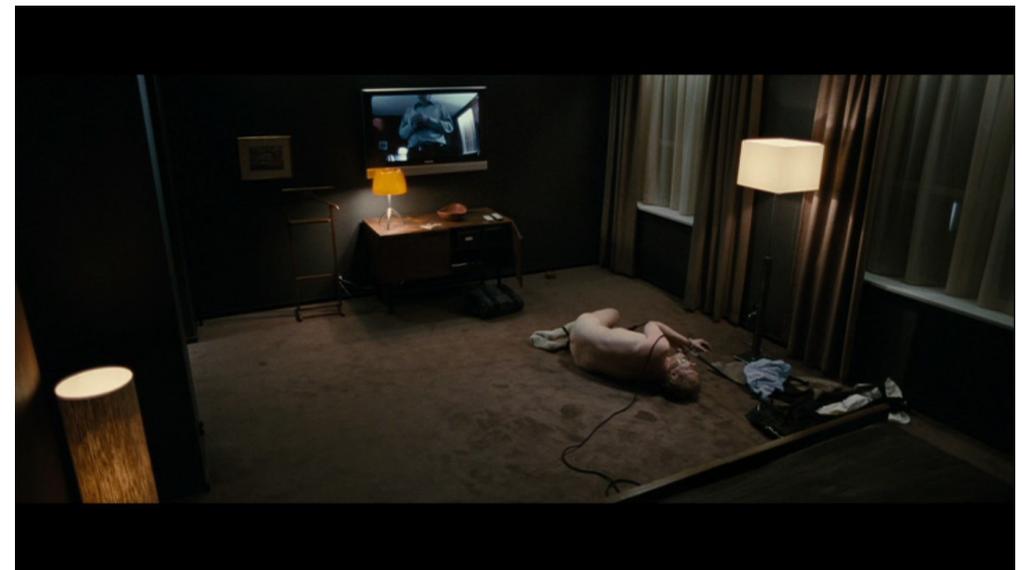
la scène de viol prend alors un tout autre sens, y compris le regard du public, ce dernier attestant alors de la réalité de ce viol commis et vécu. Le fait d'assister, même passif, comme le fait la caméra à cette scène permet d'en garantir la véracité, faisant passer le public alors témoin comme un moyen de garder en mémoire, accordant une valeur à ce regard. Les figures masculines de violeurs deviennent alors des figures surveillées par ce public, au même titre que la caméra dont le regard sera gage de preuve et d'attestation des faits.



FINCHER David – *The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011

Cet investissement particulier du regard sur le viol et surtout cette valorisation de celui-ci se trouvait possiblement déjà dans le film *Baise-moi* où la caméra reste extra-diégétique mais dont le cadrage suggère une vision quasiment documentaire (malgré une cohabitation avec des gros plans par ailleurs issus d'un cinéma totalement artificiel) ou plutôt rappelant à une sorte de caméra-« vérité » lorsqu'il s'agit de rendre compte au cadrage du viol. Ces cadrages sont en effet ceux d'un caméra à l'épaule qui vient capter dans le mouvement, la confusion et la violence, les gestes perpétrés au plus près des

corps, la scène en ressortant d'autant plus violente. Mais ces cadrages, exposant ainsi directement la violence dans une version très crue semble aussi vouloir prendre les hommes à parti. En effet la caméra embarquée suit avant tout les hommes à la trace, actant ce qui se passe mais surtout de chacun de leurs mouvements, le suivant comme du regard. Cette caméra au plus proche du viol semble presque interne à l'action et vient mettre à jour ce crime, le condamnant par le même geste. Les mouvements de caméra suivant effectivement le rythme des deux jeunes femmes pas celui des hommes, il est enfin possible de saisir que ce regard est également celui d'une femme qui voit ce qui se passe, non plus en témoin seul, mais s'impliquant dedans (prenant les « coups » en même que les personnages féminins, les montant au cadre). La caméra devient alors le relai de cette violence, qu'elle transmet comme en direct au public en en manifestant les impacts subit de façon littérale mais aussi symbolique : elle voit tout et transmet tout, le regard est un regard qui surveille et condamne.



OPVEL Niels Arden – *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009

Bien que largement moins violent, le cadrage du film *En Flirt* semble reprendre des éléments à la fois d'*Irréversible* et de *Baise-moi*. En plan séquence et caméra fixe, le viol est montré frontalement dans son intégralité, les deux personnages sont allongés et font tous les deux face à la caméra. Ici encore ça sera le visage de la victime qui sera au premier plan et visible, le visage du violeur restant derrière, invisible, les corps étant couchés cette fois-ci horizontalement par rapport au cadre et de façon transversale. Une fois de plus le public fait face au viol, traversant avec la victime, dont le visage ressort parfois, de ce qu'il se passe.



DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie – Baise-moi, 2000

Mais une fois encore, et cette fois-ci appuyé par le récit lui-même, le fait d'assister à cela ne sera pas sans conséquences puisque le personnage de Eva outrepassant son traumatisme, attestant en cela des violences que son patron commet va agir pour faire stopper cela mais aussi les conduites de harcèlements sexistes au sein de son lieu de travail. Le fait d'avoir vécu (pour ce personnage) et vu (pour le public) devient alors une preuve tangible de l'existence de ces comportements violents et/ou problématiques et du besoin de les faire cesser. Et si la caméra semble pour ce film, plutôt interne au personnage d'Eva, ce cadrage déréalisé et plus éloigné semble plutôt interpeller le public afin de lui faire prendre le même parcours que son personnage : celui de voir ce qui se passe. Le regard ici encore prend une valeur tangible appelant à une réaction plus qu'à l'inaction impuissante que l'on pouvait observer face à ces scènes, le fait de voir la figure, particulièrement masculine, violer ne devenant plus sans suite.



**One, two, three, four,
poke that pussy till it's sore.**

KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

III. Que faire de la présence masculine dans les scènes de viols au cinéma ?

*« One, two, three, four,
Poke that pussy till it's sore ! »
The Accused*

A. L'impossible passivité des présences masculines dans les scènes de viols

« Effet viol » : question du « gardien–bourreau »

En ce qu'elle propose en une seule construction narrative et diégétique une variation importante de figures masculines, la scène de viol impliquant plusieurs masculinités, souvent sous la forme d'un viol en groupe entouré de témoin(s), permet une centralisation de ces figures masculines alors à l'écran au sein d'une scène à la narration condensation.

La condensation s'opère en ce que l'action principale est resserrée en un seul acte, le viol donc, mais aussi en ce que toutes les figures masculines présentes sont alors construites et portées à l'écran via le prisme de cet élément « viol ». Nous évoquons plus haut cet « effet viol » qui vient moduler la narration mais aussi l'ensemble des personnages et figures impliquées dans cette scène précise. En effet, en ce que cette action relève d'une violence grave, la narration, informée par la diégèse, se resserre autour de ce moment et vient alors réajuster les figures masculines par ce viol explicite. L'« effet viol » est cette modulation diégétique de la narration et des figures du récit par le dispositif viol, en particulier lorsqu'il est explicite, sorte de mis à l'épreuve de ces figures mais aussi de la narration et de sa portée elle-même.

Pour la narration passant par une monstration directe d'un élément « viol » explicite, le filtre de l'« effet viol » va s'engager d'autant plus que le viol est à l'écran. Ainsi tout ce qui se déroulera durant cette scène se positionnera au sein de la diégèse directement par rapport à cet élément, ne laissant que peu de marge à la narration et à la mise en scène, tant l'ensemble de ce qui est montré prend un sens et une signification exacerbé par le contexte et la composante

« viol ». De fait n'importe quel élément semble relevé d'un choix diégétique tant il peut induire d'enjeux à lui seul, en preuve le témoin du fond du plan d'*Irréversible*, la culotte de *Baise-moi* ou le slip de *Tenue de soirée* ou encore le sac dans *The Accused*. Chaque élément diégétique est alors un support de sens et de signifié tant la violence exercée ressert les actions mais surtout se place comme centre de gravité autour duquel tout support du récit de sens orbite et s'informe. Les personnages et figures masculin.e.s ne faisant pas exception et étant en plus un support non seulement de sens mais aussi d'identification possible, l'ensemble de ce qui les définit dans la scène, y compris leur présence seule et inactive, va posséder une signification ou manifester un choix de mise en scène. Une absence de présence tautologique des personnages masculins s'opèrent en ce que justement il se passe un crime et surtout un viol, ce dernier s'exécutant dans la longueur l'attitude des personnages masculins ne peut être laissé au hasard mais relève d'une intention mesurée notamment en ce que ce choix sera possiblement prolongé dans le temps diégétique.

Et depuis la théorisation du *Male-Gaze*, ces présences masculines sont d'autant plus source d'attention, tant de la part du public que de l'équipe de création du film, en ce que le masculin présent dans une scène de violences sexuelles ou de viol ne peut être neutre. Avec le *Male-Gaze* une sorte d'immunité masculine semble prendre fin, les présences masculines et le regard masculin, en réalité patriarcal, ne sont plus la norme, elles se sont donné.e.s comme telles. Et ce basculement change tout puisqu'une figure masculine alors présente dans une scène exposant un viol se voit non seulement affectée de « l'effet viol » qui dramatise et requiert une justification de sa présence afin de clarifier la valeur signifiante de celle-ci ; mais en plus la présence masculine doit se positionner vis à vis de ce *Male-Gaze*, s'en faisant nécessairement le relai si sa présence n'est pas éclairé par un sens/un signifié autre.

Depuis la théorisation du *Male-Gaze*, la présence (de toute figure) masculine requiert une justification diégétique fautive, dans le cas contraire, de se placer comme relai voir allégorie directe de ce « regard de Mâle » sur le viol. Car si, comme nous l'avons vu précédemment, la « contagion » de culpabilité et/ou de

responsabilité s'effectue au sein de la scène de viol entre figure(s) de violeur(s) et figure(s) de témoin(s), un lien aussi de l'ordre la propagation émotionnelle ou d'identification, de témoignage peut s'effectuer envers la victime entre figure(s) de violé(s) et témoin(s), marquant d'une position non seulement ambivalente mais aussi incompatible dans la cohabitation. En effet, une figure masculine de témoin se plaçant dans la proximité de l'une ou l'autre des autres figures s'exclue de la proximité de l'autre, le viol étant un polarisant par la violence qu'il contient et les deux « camps » qu'il répartit ainsi dans la diégèse. Parce qu'un viol a un violeur et un violé et qu'une neutralité semble périlleuse, lorsqu'elle ne prend pas directement la forme de l'inaction (*Irréversible*) ou qu'elle se retrouve juste à afficher le choc (*The Accused*), même l'absence flagrante d'action volontaire de la figure masculine prend un sens, en ce que sa présence, par elle-même, prend un sens effectif qui lui confère son statut : celui de regard, le « témoin » étant un statut nécessairement actif non pas intra-diégétiquement mais au seuil de la diégèse, intensifiant le crime en lui donnant une ampleur mais aussi une valeur d'existence en ce qu'il y a assisté, le rendant d'autant plus tangible narrativement, tout en exerçant une mise en abyme (plus ou moins appuyée) quant à la monstration du viol. Enfin cette absence de neutralité du témoin en présence et donc de tous regards possibles dès lorsqu'il se trouve en présence du viol, confronté à ce dernier, vient s'articuler avec l'« effet viol » car c'est par cette dramatisation et cette gravité du crime, qui plus est explicite, que ce regard même de simple « observateur » prend une valeur effective de regard qui prend l'état d'un crime et devenant ainsi « témoin » à part entière, soit capable de témoigner de ce qui se passe, via un regard extérieur mais concerné en ce que l'action lui impute une responsabilité d'allié ou une culpabilité de complice.

Ainsi les viols de groupe (soit où la victime est violée par plus de un violeur) au cinéma proposent deux éléments très particuliers (pas nécessairement présents en même temps) en posant une culpabilité partagée, soit directement, soit par l'inaction.

Le premier élément présent dans un viol de groupe au cinéma va proposer une figure masculine composite avec le témoin-violeur ou le violeur-témoin (selon l'ordre chronologique de ses actions diégétiques), figure qui partage donc deux statuts par rapport à la victime mais qui vient aussi souligner le lien de culpabilité possible entre les deux figures, ainsi que cet impératif de placement vis à vis du viol. Le viol devient cet élément de contagion de toute la scène et la narration. Et l'« effet viol » tient aussi dans cela, du fait que tous les personnages et figures en présence doivent se départager diégétiquement, le viol de groupe accentuant cet effet grâce à la multiplication du crime mais aussi la mise en abîme de l'assemblée y assistant et pas seulement derrière l'écran. Un écho entre la salle de cinéma et la scopie que l'on retrouve dans la figure du témoin intra-diégétique devient non seulement un prolongement réciproque mais vient en plus conférer l'aspect spectaculaire que peut avoir le viol au cinéma. Les films *The Accused* ou encore *I Spit on your Grave* sont les exemples les plus évidents de ce cas de figure qui vient reproduire mais aussi concentrer ce viol vu et regardé. Le regard masculin se retrouve problématisé en direct en même temps qu'il peut trouver son application direct dans la réception du public lui-même.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Un sorte de projection du public lui-même au sein du film semble s'opérer, les regards convergeant vers le viol, donné comme élément à regarder. La particularité du viol de groupe réside en ce que les rôles s'intervertissent entre témoins et violeurs, pouvant alors suggérer une simultanéité du statut en plus du glissement de culpabilité. Et cela est particulièrement visible dans *The Accused* où le personnage de Cliff semble violer Sarah par procuration, ordonnant toute l'action par ses ordres. La scène semble faire peser la responsabilité sur tous les témoins (Ken excepté, ou plutôt de façon bien plus atténuée) et permet ce double statut où témoins-complice deviennent tous violeurs en puissance. Ainsi dans cette scène et via l'influence mais aussi le regard de Cliff, tous les témoins autour sont, dès lorsqu'ils restent et regardent, des violeurs futures laissant sous-tendre qu'il ne s'agit que d'une question de temps. En effet le viol se termine lorsque Sarah réussit à s'échapper de l'emprise des hommes, l'action est suspendue ainsi. Or cet arrêt soudain n'étant pas du fait des hommes il est possible de se demander si, sans cette action le viol n'aurait pas continué encore et encore. Cette interrogation quant à la durée est renforcée par la mise en scène : les viols s'enchaînant diégétiquement avec cette répartition de Cliff qui pointe les témoins qui sont invités à prendre la suite, la logique semble indiquer que toute personne masculine présente peut à tout moment venir et violer à son tour Sarah, le temps de ce viol devenant très distendu. Cet effet d'allongement du temps vient du ralentissement léger de l'image et une mise en sourdine des sons pour ajouter une musique au tempo lent. Le point de vue est celui de la victime, pour qui le temps s'allonge dans une action quasiment ininterrompue, les violeurs s'enchaînant très rapidement, l'impression de continuité est renforcée. La scène en elle-même est longue (presque autant qu'*Irréversible*) et un rythme se dégage de la diégèse qui transmet le temps subjectif de Sarah dont le regard va passer sur tous les témoins. Une sorte de décompte apparaît pour le public qui, face à la longueur d'une scène si rude peut se demander quand est-ce que cela va s'arrêter, partageant ainsi le point de vue sensible de Sarah. Et l'enchaînement des viols et des violeurs, le ralentissement du temps marquant cette continuité de l'action ainsi que le fait que ce soit Sarah elle-même stoppe le viol permet de faire passer l'idée que si rien n'interrompait le viol, tous les témoins seraient devenus

violeurs, idée renforcée par le regard de Sarah (en vue subjective) où la distinction des figures est absente, les témoins et violeurs formant une seule et même masse coupable.

Cette idée du témoin qui avec le temps tend de plus en plus à devenir lui aussi un violeur, ainsi que cette égalité de statut entre le témoins et les violeurs se trouve aussi dans le film *I Spit on your Grave* où le témoin Matthew va finir par à son tour violer la jeune femme. La question du temps et de l'exposition au viol est ici cruciale puisque c'est à force de rester aux côtés des violeurs et de suivre leurs encouragements que ce témoin va basculer. Une interprétation pourrait alors se faire concernant la banalisation de l'acte en lui-même. En effet, ce personnage ne semble pas par ailleurs très au fait de ce que la sexualité est, les autres personnages eux le sont.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

De ce décalage va naître la situation d'incompréhension où se trouve Matthew face au viol qu'il perçoit en tout premier lieu comme négatif et dont il se tient

d'ailleurs éloigné spatialement, la caméra montrant même sa fuite et sa distance physique par rapport à la première scène de viol. Puis cette distance, lors du second viol, s'estompe et lors du troisième viol, Matthew va y prendre part. Ces trois étapes forment une sorte d'accélération du processus de normalisation ici souligné par la temporalité très réduite du film. Les trois étapes de Matthew sont aussi les trois stades possibles d'un témoin inactif : fuite, inaction complice et début du partage de culpabilité, participation et ainsi partage de culpabilité et de responsabilité. Ici aussi le temps semble amener tous les témoins de viol à devenir eux aussi violeurs, que cela n'est qu'une question de temps.

Mais le public dans tout cela va aussi partager ce temps avec les témoins et les violeurs. Or les films que nous venons d'aborder (*The Accused* et *I Spit on your Grave*) mais aussi *Boys don't cry*, *Straw Dogs* ou encore *Sleepers* proposent aussi des témoins qui deviennent violeurs comme par contagions de la présence de ces derniers. Or si le public est en présence de ces derniers, son regard est-il alors celui d'un témoin-inactif, plutôt allié de la victime mais impuissant ou au contraire devient-il à son tour lui aussi, un regard de violeur par cet effet de contagion du crime ? Car si l'inaction peut relever de l'impuissance ou de la fuite faute de participation, le regard masculin, en particulier des témoins, semble alors s'aligner sur ceux des violeurs et devenir comme « nocif » comme on peut le voir avec *The Accused* où tous les regards convergents vers Sarah semblent les mêmes et traités identiquement par la caméra, *I Spit on your Grave* où le partage de point de vue des violeurs, par répétition d'exposition, va faire basculer Matthew. Dans les deux cas le regard masculin du violeur tend à normaliser l'action en train de produire pour les témoins, une suggestion de répétition semblant même accentuer le phénomène. Ainsi l'exposition au viol rendrait violeur, ou en tout cas serait en mesure de faire basculer un témoin « seulement » complice dans le viol ?

Si *Pulp Fiction* ou *Deliverance* semblent conserver une clarté de statut avec la conservation de la distinction dans l'action, le partage du viol par le témoin revêt un niveau de complicité très affirmé, que ce soit l'hilarité du fermier dans

Deliverance ou encore l'excitation non dissimulé dans le regard de l'ami de Zed dans *Pulp Fiction*. Ici le témoin est comme actif dans sa complicité et la mise en scène laisse en suspens la suite du viol et donc du potentiel violeur que contient ce témoin. Car dans ces deux cas, le viol est interrompu par un facteur extérieur, stoppant l'action en cours et donc l'exposition du témoin à la scène. Est-ce qu'un prolongement de cette dernière aurait fait « basculer » le témoin ? Question appuyée par la mise en scène de *Pulp Fiction* où le témoin semble complice mais aussi en attente de son tour.

Cet effet d'exposition comme poussant au crime permet de questionner la culpabilité et la responsabilité du témoin donc, mais aussi sa future décision lorsqu'il se rend complice d'une telle action. Ainsi l'idée d'une dialectique de « gardien-bourreau » pourrait permettre de penser une telle articulation entre les deux figures. En effet, si une diégèse cinématographique permet de montrer non seulement une confusion des points de vue des témoins et des violeurs (*The Accused*) mais aussi de penser une « contagion » d'un regard masculin de violeur « nocif » qui normaliserait le viol afin de le rendre aussi possible pour une figure de témoin (*I Spit on your Grave*) ou encore que le témoin pourrait aborder un regard à égalité avec celui du violeur, se confondant dans un seul point de vue (*Pulp Fiction*), non seulement la complicité prend une forme de partage de culpabilité très forte, où l'inaction n'est qu'une forme de viol par procuration (*The Accused* avec le personnage de Cliff ou encore *Pulp Fiction* avec l'ami de Zed) mais confère aussi un regard bien plus agissant que supposé. Cet effet de « gardien-bourreau » serait alors cette articulation précise entre le violeur et le témoin, qui se structure autour de cette exposition longue ou répétée que le témoin a avec le violeur et donc le viol. Cette exposition temporelle, soit longue, soit répétée, a ainsi une incidence sur son regard et sur sa perception du viol en train de se faire mais aussi sur sa culpabilité dans celui-ci en ce que ce prolongement marque une complicité de plus en plus partagée. Ainsi passant de simple « gardien » des événements, en ce que cette figure de témoin conserve ce viol en mémoire mais qu'il n'en donnera pas une valeur de témoignage (élément qui le distingue particulièrement du témoin-allié dont le souvenir a bien cette valeur de témoignage), le témoin-complice

devient lui aussi « bourreau » adoptant à son tour le regard du violeur, les diégèse semblant indiquer que la donnée temporelle est celle significative pour que le passage à l'acte soit possible. Le témoin-complice est alors autant le gardien des événements que le bourreau en devenir par ce traitement à égalité qu'il possède avec le violeur, par le regard en premier lieu.

Ce regard sur le viol qui s'étale et/ou se répète dans le temps est pourtant aussi une caractéristique commune avec le public, et nous nous interrogeons sur le possible effet de « contagion » sur ce public qui lui aussi est ce témoin inactif en premier lieu. Si une grande part de la construction de la mise en scène va induire plus ou moins fortement ce placement chez les spectateur.trice.s, les intégrant plus ou moins à tel ou tel point de vue diégétique, il est observable que certaines mise en scène laissent plus de suspens quant à ce regard possible, à commencer par *Deliverance* où le regard de la caméra et donc du public semble être celui d'un troisième témoin mais dont il est difficile de savoir s'il est complice ou allié. Le regard des spectateur.trice.s en ce qu'il peut aussi être « contaminé » par ce regard de violeur est alors un enjeu global pour la mise en scène car justement, pouvant se muer en regard de « gardien-bourreau » lui aussi, glissement dont le *Male-Gaze* semble être l'incarnation direct. Ainsi savoir où se place le public et son regard dans la scène de viol est crucial, relevant aussi de cette difficulté de passivité qui semble, lorsqu'elle est prolongée, débouché sur cette « accoutumance » du viol, cette complicité partagée où le regard du témoin seul se voit happé par celui du violeur, induisant un phénomène scopique possiblement identique pour les spectateur.trice.s. La résistance du regard du témoin semblant obsolète à mesure du temps et le public amené à éprouver cette durée avec le film, comment marquer et prolonger cette distinction entre la passivité du public et le regard du violeur alors « contagieux » ?

De la vision du violeur : condamner pour s'en détacher, s'en distinguer...

La caméra semble alors devoir elle aussi répondre d'un impératif de clarification dans son placement et de la mise en scène générée par ce placement par rapport au viol qu'elle choisit de montrer et de rendre à l'écran. Chaque position de caméra devient un support signifiant à de multiples possibilités de signifiés au même titre que les figures masculines dont elle se fait parfois le prolongement.

Pouvant rendre d'un point de vue interne ou extérieur, le placement de la caméra et le regard induit vont alors inscrire la narration du viol dans des enjeux parfois très éprouvant pour le public, comme la caméra d'*Irréversible* nous le montre avec son placement frontal, ni complaisant ni dénonçant mais relevant d'une froideur descriptive laissant supposé le regard du réalisateur derrière et la volonté de montrer une forme de réalisme du viol « tel que » dans la « réalité » du moins pour ce qui est de l'enjeu temporel et de ce placement de regard. Notons d'ailleurs que le placement de caméra correspond diégétiquement à un mur dans la spatialité du cadre de l'action, support de sens ici aussi, laissant également supposer de ce que peut voir le personnage d'Alex subissant tout ça. Et le regard de ce même personnage, légèrement vers le hors-cadre gauche et tendant la main, permet lui aussi de nombreuses interprétations conférant une valeur presque miroitante au cadre où le regard caméra porté sur la scène n'était que le miroir derrière lequel le public se trouve, retranscrivant la réalité sans y accéder totalement. Le léger décalage de la caméra affectant la direction du regard d'Alex, qui ne fait alors pas totalement un regard caméra, semble lui aussi appuyer cette impression de miroir... A moins qu'il ne s'agisse d'une vue de dépersonnalisation¹ que le personnage d'Alex a envers elle-même à ce

1 Dépersonnalisation : le trouble de la dépersonnalisation est caractérisé par une sensation persistante ou récurrentes de détachement de son propre corps ou de ses processus mentaux, en se sentant comme observateur extérieur de sa propre vie (dépersonnalisation), et/ou par une sensation de détachement de son environnement (déréalisation). David Spiegel, *Trouble de*

moment-là, justifiant alors le recul de la caméra vis à vis de l'action, caméra qui était juste derrière l'épaule d'Alex au début de la scène et qui s'éloigne d'elle petit à petit. L'idée de caméra-miroir étaye plutôt un regard masculin sur la scène, prenant une distance mais aussi une froideur à visée réaliste, quand la deuxième lecture indique davantage un regard féminin, en ce qu'il reprend un regard de personnage féminin mais aussi parce qu'il sera support d'émotion de choc (dépersonnalisation) investissant alors une volonté de montrer l'horreur pour la dénoncer, regard bien plus accusateur.



VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016

Or sans recours de prélèvement et d'analyse de détails intra-diégétique, il semble difficile de départager lequel des deux regards semble être à l'œuvre, la frontalité de la scène pouvant suffire en elle-même à démontrer un dépassement du seul *Male-Gaze* en ce que Le Ténia est une figure masculine réduisant l'homme à sa seule violence, la dénonçant par ce fait. Pourtant une recherche du choc peut aussi être lu dans la durée même de la scène, dans cette

dépersonnalisation/déréalisation, Msdmanuals.com, mars 2021

frontalité de la caméra qui s'obstine à rester pour tout voir, actant presque ici d'un regard masculin qui a recourt à la raison, rationalisant le viol subi par la femme sans en saisir l'horreur que cela produit pour elle, actant ici d'une forme de *Male-Gaze* qui rend spectaculaire (et choquante en même temps) la violence subie par une femme et donc support artistique.

A contrario dans le film *Elle*, la caméra assume le regard de la victime tout en souhaitant conserver une forme s'approchant d'une vision assez réaliste du viol. L'esthétisation du crime sexuel semble ici mise de côté pour les premiers viols (bien que les codes de représentations, notamment la vue en latérale du viol dans la cave, reviennent plus tard dans le récit) pour se concentrer sur une action plus réaliste dans la violence mais avec aussi une ouverture plus symbolique de l'affrontement, notamment grâce aux accessoires et aux gestes. Ici le viol cinématographique tend à rendre la violence de façon réaliste (cris, coups) tout en utilisant les langages propres à son médium pour apporter un niveau de lecture quant à l'action apportant une symbolique en plus de l'action. L'esthétisation du viol ne passe que bien après ces deux éléments, le viol n'étant pas seulement montré pour sa violence et son visuel (principalement) à l'écran mais davantage pour la portée diégétique de ce dernier, fondant d'ailleurs son récit sur plusieurs niveaux de lecture, le film retraçant l'histoire complexe d'une victime qui se lit avec son violeur (mais pas seulement). Si le film insiste sur le fait que ce viol a aussi une histoire, invitant le public à dépasser le viol uniquement pour saisir ce qui l'entoure, il y a un traitement très direct de ces mêmes viols. Et cela passe donc avec la caméra qui va vivre et retranscrire l'agitation de la scène mais aussi l'affrontement entre les personnages. Si le rapport de force et de domination est engagé de façon très combative lors d'un viol masculin homosexuel, le viol de *Elle* rend également compte d'une grande violence physique en amont et en même temps que ce dernier (contrairement à *Irréversible* qui la place autour).

La caméra est agitée par la violence, la suivant de près mais la faisant aussi ressentir au public ainsi placé au cœur des coups, rendant également le point de vue interne du personnage féminin. La scène de viol (en particulier la seconde

dans la diégèse) est ainsi filmée comme une scène de combat, la caméra faisant état de la violence de l'affrontement pour manifester les rapports de forces de façon sensible et non dans un recours symbolique de la domination par des plans manifestant la domination (souvent) masculine par une répartition spatiale avant tout. A noter que la caméra est bien plus interne dans *Elle*, suivant donc le point de vue féminin qui fait face à son violeur et à la violence, s'y opposant et manifestant ainsi une absence de consentement ferme et active. En cela cette scène se rapproche des scènes de viols masculins homosexuels où une phase d'affrontement plus ou moins marqué précède le viol afin d'établir la « faiblesse » de la figure du violé. Cet affrontement pré-viol permet, dans ce cas précis, de souligner une plus grande égalité de traitement entre les figures féminines et masculines, notamment en ce que les deux figures sont à une certaine égalité à ce moment-là, se rendant coups sur coups, ne reproduisant pas alors les représentations très genrées de schéma de domination inter-genre, mais actant d'un affrontement concret pour justifier le « dessus » que va prendre le violeur sur sa victime. C'est, dans la configuration de viols hétérosexuels où le violeur est un homme, un cas plutôt rare et donc, en premier lieu plutôt présent dans les configurations homosexuelles, actant d'une réappropriation des codes de représentation de la scène pré-viol qui veut souligner la dominance du violeur masculin.

Car si dans un cas, il s'agit d'une rivalité masculine en premier lieu basé suivant le rabaissement de l'autre à une condition de dominé par le recours à la force et à la puissance, considérée comme intrinsèque chez les figures masculines, puisque souvent vues par le prisme les virilisant. Ainsi le début de l'affrontement voit les deux figures masculines à égalité pour en voir ensuite une des deux rabaisée par la puissance, alors affirmée, de l'autre homme, qui va, en dominant l'autre homme, lui conféré un statut de passif alors féminisant. Or les affrontements pré-viols dans les configurations hétérosexuelles où la femme est violée ne proposent que peu d'affrontement mais surtout peu où la victime et le violeur semble à ce point à égalité. Et pourtant la femme ne semble pas ici masculinisée ou pire, virilisée et pas uniquement parce qu'elle le l'emporte pas au final. Mais bien parce que la caméra prend son point de vue interne sans

mettre en exergue ses capacités ou aptitudes physiques par ailleurs, les soulignant ou soulignant sa faiblesse, codes de représentation présents dans les affrontements inter-masculins.

Au contraire là où la caméra, dans les scènes de viols masculins homosexuels, était plutôt externe et à une certaine distance de la scène, permettant ce recours à des cadrages plus contrôlés et symboliques que sensibles pour rendre de l'affrontement, dans *Elle* la caméra suit le point de vue de Michèle et avec elle sa sensibilité pour ce qui est des coups. Or en se plaçant plus au cœur de cet affrontement et en soulignant l'égalité des figures à la base qui ne sont pas esthétisées pour leurs caractéristiques physiques, le film exprime un regard non seulement loin du *Male-Gaze* à ce moment-là, de par l'égalité de traitement des personnages et de leurs actions, mais aussi en ce que la caméra s'attarde au concret de l'action et pas à la représentation de ces rapports de forces inter-personnages. Dans cette scène, tout se passe près du corps, sans inscrire ce dernier dans un cadre en fait bien plus symbolique, laissant les représentations habituelles de rapports dominants inter-genres au loin.

Cette mise à distance de la représentation pour s'attacher au concret des corps, en particulier du corps vivant la violence et le viol et sans pour autant l'affaiblir par ce fait, tend à rendre compte d'une proximité également avec le violeur qui paraît soudainement très concret lui aussi mais également bien moins renforcé dans ses caractéristiques masculines « viriles », un autre corps lui livrant un affrontement égal. La caméra ne prend pas le point de vue interne de ce corps, premier moyen de mise à distance de la figure de violeur, mais vient aussi, en sortant cette figure des représentations virilistes et de puissances habituelles, capter au plus près la banalité d'un corps masculin qui n'est pas signifiant de force sublimée mais de pulsions avant tout. Enfin la mise en scène s'attardant sur le sensible laisse bien passer l'impulsivité du violeur ainsi que sa colère et son acharnement à ne pas renoncer à son geste malgré les coups de Michèle, plaçant le violeur dans une réalité bien plus accessible aux spectateur.trice.s mais induisant par cette monstration très négative de la figure masculine du violeur une absence très probable d'identification.

Que cela soit pour *Irréversible* et son violeur très puissant et brutal tenant du monstrueux ou pour *Elle* avec son violeur plus humain mais très impulsif, ces deux figures de violeur marquent une absence de regard sublimant le viol et la domination masculine par ce recourt sur le corps de l'autre en l'« affaiblissant » mais viennent au contraire, marquer une distance vis à vis de ces figures.

Ainsi dans les deux cas, une absence de *Male-Gaze* peut être observée en ce qu'aucune de ses représentations ne vient apporter un plaisir scopique en lui-même. Et le traitement des figures masculines permet en particulier une mise à distance des figures elles-mêmes mais aussi de l'action qu'elles portent. Et ces deux films, qui en plus proposent des viols explicites féminins et hétérosexuels, utilisent tous deux la caméra à des fins sensibles en premier lieu, soulignant dans les deux cas la violence de l'action qui se passe, avant de montrer ce viol avec un procédé de monstration bien plus représentatif et symbolique. Et si pour *Irréversible*, la froideur du cadrage apporte une forme de recul dans l'action que le public voit de l'extérieur, ce cadrage rigide souligne aussi la violence qui s'y déroule, l'aspect épuré de la mise en scène la faisant d'autant plus ressortir

(2) VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016



A l'inverse, *Elle* nous plonge au centre de l'action, mais pour mieux en rendre les coups et la rudesse physique, faisant partager au public la lutte alors en cours.



Dans les deux cas, la caméra et son placement viennent souligner l'élément violent du viol mais aussi les caractéristiques tout aussi violentes de la figure du violeur. Dans les deux cas un rapport frontal s'établit avec le dernier où le public ne partage pas son intériorité mais surtout, se retrouvant à lui faire face, à distance ou au corps à corps, le public est lui aussi placé en opposition avec ce violeur, dont il subit l'image, l'action et la violence avec la victime, l'accompagnant tout au long de la scène. L'aspect sensible de la mise en scène, via la caméra vient rendre compte non pas d'une vision d'une figure de violeur, mais bien d'une confrontation avec ce dernier, via un face à face cinématographique pour les spectateur.trice.s qui, ne partageant plus indirectement son regard sur l'autre mais y compris sur lui-même (le côté dominant des violeurs « forts » passe aussi par une attitude venant souligner

cette dominance, attitude à laquelle la figure montre une adhésion en l'incarnant totalement²).

Cette confrontation directe avec l'explicite d'un viol non esthétisé rend compte en premier lieu de sa violence, mais aussi de son auteur sans non plus l'esthétisation des codes l'accompagnant ni son regard possiblement partagé par la caméra, place le public dans une mise à distance en ce que les moyens de dominations violents viriliste ne sont plus positivés mais remis dans un contexte de violence plus « réaliste » ou centré en premier lieu sur la perception de la victime.

Ainsi ces deux films qui se centre en premier lieu sur la perception du côté de la victime ou avec une frontalité factuelle très forte, dépeignent un violeur dans une figure non pas uniquement affirmée dans ses caractéristiques masculines (et viriles) mais aussi dans son action seulement : le viol redevient le centre de la scène dans son aspect violent. Il s'agit d'en rendre un aspect direct et non pas d'en dépeindre une esthétique ou un symbole, mais une vision tangible pour *Irréversible* et une émotion de violence vécue pour *Elle*. En procédant ainsi le violeur fait face mais devient aussi le responsable sans détour de ce qui arrive, le dépouillement narratif et de mise en scène associés à ces scènes soulignant alors les liens de causalité et de responsabilité en premier lieu. Le film *Baise-moi* utilise des procédés similaires dans la mise en scène, en proposant une vision factuelle et crue du viol tout en ayant l'agitation de la caméra pour marquer les émotions des victimes. Seulement le recours au gros plan de pénétration, codification issue du cinéma pornographique et largement dominé par le *Male-Gaze*, vient rompre cette construction, par le choc mais aussi la portée symbolique de réappropriation d'un code de représentation fondamentalement viriliste et objectivant pour la femme, désaxant alors

2 Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité*, 3. *La virilité en crise ? Le XXe – XXIe siècle*, deuxième partie "La fabrique de la virilité" sous-partie 1 "On ne nait pas viril, on le devient" d'Arnaud Baudérot, ainsi que quatrième partie "Images, mirages, fantasmes", sous-partie 2 "Projections : la virilité à l'écran" d'Antoine de Baecque, 2011

l'esthétique de la scène jusque là dépourvue de symbole mais bien centré sur les rendus sensibles de violence.

Cette frontalité de la violence et de son auteur implique un nouveau placement pour le public : n'étant plus intégré dans un regard masculin et viriliste, n'étant plus considéré comme observateur esthétique mais sensible, il se retrouve ainsi propulsé à la place de témoin du crime. Et ce procédé en fait d'intégration du public à l'action et pas au violeur directement, ou à une complicité avec ce dernier via le *Male-Gaze*, implique de lui une distance vis à vis de ce violeur. Ainsi l'homme-témoin-regardant doit s'extraire de l'action exercée par ce dernier, y mettre une distance pour ne pas y prendre part et se rendre coupable par lien de voyeur passif impliquant un « laisser-faire ». Mais cette distance ne suffit pas, puisqu'une réintégration à l'action subie du côté de la victime cette fois permet de se distinguer totalement de l'homme-violeur, ce dernier n'étant plus le référentiel de l'action mais l'origine uniquement. Le force et la puissance viriliste sont ainsi condamnées en ce qu'elles sont subies par le public avec la victime. Le public change donc de rapport « passif » de témoin à la scène de viol devenant davantage impuissant que seulement passif (qui « laisse faire ») ce viol sans s'y opposer, s'y opposant de fait en ce qu'il en subi le déroulé en même temps que la victime, placé par la caméra comme opposé au violeur par la mise en scène.

Ainsi, par ce placement à distance du violeur seul pour être replongé dans l'action elle-même, les spectateur.trice.s peuvent, en éprouvant avec la victime le viol, dépasser la position impossible du regard masculin, qui s'il ne participe pas au viol, peut tout de même partager la complicité du violeur seulement par sa seule présence, mais surtout son regard esthétisant sur ce viol, regard rendu par la caméra dans le *Male-Gaze*. L'esthétisation du viol alors effacée, la « raison » de montrer une telle scène au cinéma n'est plus le « plaisir scopique » mais bien la plongée dans la violence, replaçant les liens de culpabilité et responsabilité au cœur de l'action en le dépouillant de tout artificialisation et spectacularisation. Le viol n'est plus le spectacle du violeur en action vu par ses codes à lui, mais bien une donnée factuelle de violence

sexuelle, bien plus rendue comme « violence » que « sexuelle ». Le public n'est plus alors celui qui assiste à une vision pensée pour être regardée et lue symboliquement et esthétiquement mais bien perçue et attestée par lui sans le filtre spectaculaire attribué au viol dans le *Male-Gaze*.

... de la compréhension du violé : percevoir pour relier, s'en approcher

Si la caméra et les mises en scène, comme nous venons de le voir, peuvent accompagner plus fortement l'expérience de certaines victimes, les 3 films dont il était question proposent cependant des figures de victimes féminines. Or l'un des enjeux des figures masculines de violés est justement de montrer la diversité des masculinités à l'écran au sein de ces scènes de viol, déjouant ainsi la binarité hétérocentré du viol le plus représenté dans les films.

Et bien que les victimes masculines sont moins nombreuses, des approches très diverses sont proposées pour les représentations cinématographiques, à commencer par le fait de rendre visible leur viol à l'écran. Les codes de représentations de telles victimes échappant au schéma classique non seulement du *Male-Gaze* mais aussi de la vision de la virilité masculine moderne, le simple fait d'attester d'une victime masculine de violé participe à un processus de représentation dans le paysage cinématographique qui ne semble pas réellement acquise par ailleurs. Le manque d'étude à ce sujet est un indice de ce constat, mais aussi le manque de précision que requiert l'expression scène de viol, toujours pressentie comme hétérosexuelle et d'un homme envers une femme (et non l'inverse), le viol homosexuel étant souvent minimisé dans la narration. Car si les victimes féminines de viol possèdent un traitement fort de leur viol, souvent considéré comme élément fondateur d'une part de leur caractérisation, donnant même lieu au genre *Rape and revenge* actant d'un viol comme un moment fondateur pour la victime, bien peu de ces films proposent le même arc narratif pour les victimes masculines de viol.



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Ainsi *Deliverance* pourrait entrer dans ce genre précis, mais ce n'est pas la victime elle-même qui porte sa vengeance, la déléguant, ôtant alors le double enjeu de l'aspect « *revenge* » : la victime ne se réapproprie pas directement sa souffrance par le fait d'en faire subir une équivalente à son violeur ; et cette utilisation de la violence directe renverse les valeurs de pouvoir, rendant la victime active et le violeur comme subissant à son tour, se réappropriant l'action par ce fait. La délégation à ses amis de cette violence place *Deliverance* dans un entre-deux quant à ce genre mais propose en cela une alternative pertinente au *Rape and revenge*. En effet ce dernier s'ancre dans la binarité hétérocentré du viol, la victime féminine doit alors réaffirmer sa puissance en se hissant à la « hauteur » des hommes, devant subir pour pouvoir générer de la violence que sinon elle ne posséderait pas « naturellement ». De plus la violence paraît plus « juste » en ce qu'elle répond à une autre, les hommes dans ces schémas étant les seuls à produire de la violence gratuite. Enfin en actant ce retour à la violence comme réponse, le virilisme masculin se transmet à la victime qui se retrouve « masculinisée » par ce procédé. Afin de montrer de la gravité de son

viol subi mais aussi afin de retrouver une forme d'intégrité, la victime met tout en œuvre (suspendant son récit à cette seule violence subie, cette violence occupant tout son esprit) pour se réparer dans une logique combative, faute d'avoir pu le faire au moment du viol. Cette logique combative imputée aux femmes victimes de viols au cinéma perpétue ainsi cette idée de victime « virile » que l'on voit aussi pour les figures masculines de violées, sauf que dans le cas du viol masculin, cette vengeance ne prend par l'intégralité du récit, devant plus secondaire mais aussi banalisé, les hommes virilisés dans la fiction usant bien plus de la violence que les femmes.

Or *Deliverance* propose un arc narratif particulier pour la victime masculine qui a vu sa « virilité » d'homme lui être ôtée par l'humiliation et le viol, ne va pas réaffirmer immédiatement son virilisme, mais va acter d'une phase de choc à absorber visible à l'écran. Cependant le fait de déléguer à ses amis la tâche de sa vengeance rapproche Bobby de schéma classique de « revenge ». Un cas intermédiaire est ainsi proposé dans le paysage cinématographique, permettant de saisir qu'un viol peut rendre incapable de réponse, y compris une fois le viol finit, le temps d'absorber le choc ; mais aussi que la violence ne confère pas de valeur ou de gravité à ce viol par la réponse proportionnelle apportée en réponse, la vengeance donnant un niveau de gravité au viol selon sa violence elle-même. *Deliverance* vient ainsi proposer un schéma plus flou de cette vengeance mais aussi de cette figure de violé qui serte, retrouve une certaine part « active » et donc une puissance d'action, mais vient aussi visibiliser la masculinité vivant une épreuve très rude et qui s'en retrouve incapable, ouvrant ainsi à une compréhension plus élargie du viol et de l'impact sur les personnes, en ce qu'une figure donnée pour posséder intrinsèquement une puissance (selon la pensée viriliste) va aussi être affectée par cela. Ce dernier élément, apporté en demi-teinte par le film, permet ainsi de questionner le virilisme du *Rape and revenge*, mais propose surtout une alternative à cette réponse virilisante, renforcée par le fait que la victime soit un homme (censé porté ce virilisme donc).

De son côté, *Pulp Fiction* propose une résolution par la violence de la victime envers son violeur, mais tout est suggéré sous la menace prononcée par Marsellus Wallace envers son violeur et surtout ce n'est qu'un arc très secondaire (et nécessairement non traité à l'écran) dans l'ensemble du récit, n'en étant pas la trame principale. Ici la virilité est regagnée par ce retour immédiat à l'action tout en étant normalisé par le film qui ne s'attarde même pas sur la vengeance elle-même, le viol et ses conséquences étant marqué.e.s comme secondaires.

Enfin, pour le cas des viols masculins homosexuels questionnant l'appel à la vengeance du viol, se trouve *Sleepers* qui serait aussi une forme de *Rape and revenge* mais judiciaire. Certes orchestré par les victimes elles-mêmes mais en partie délégué à la justice, les victimes masculines n'usent que peu de violence, seulement 2 victimes sur les 4 vont réellement en faire usage contre l'un des violeurs déclenchant de fait la procédure judiciaire (la violence est ainsi moralisée). La revanche ici intervient des années plus tard et de façon très rationnelle et méthodique opposée à celle de l'une des victimes qui a tué son violeur. ce *Rape and revenge* inscrit le viol et ses conséquences dans la durée tout en soulignant l'impact de cet événement dans la vie de la personne, exemple presque inversé de l'archétype de base où une victime féminine fait usage d'une violence forte et rapidement après les faits où ici des victimes masculines organise une vengeance légale bien plus tard. Une identification est donc bien plus possible avec ces victimes masculines qui rationalisent la violence tout en en portant les séquelles, la proposition de l'usage judiciaire plus accessible moralement les lie au public de par la logique de décision, tout en transmettant la durée de l'impact par le nombre d'année écoulées entre les faits et la vengeance.

Cette idée de lier vengeance et donc violence et viol via le récit du *Rape and revenge* est engagé presque tout le temps (mais de façon secondaire) dans les viols masculins en ce qu'ils repassent très vite à l'action (exception de *Sleepers*) mais cela montre aussi, en particulier pour les cas de viols masculins, qu'un besoin de violence autour du viol rend manifeste le non-consentement de la

victime masculine qui semble sinon peu explicité dans le récit. Une victime masculine exprime son absence de consentement par la violence et son choc avec de la violence aussi, souvent physique. Une ironie dans le recours à cette violence apparaît alors dans le traitement de ces victimes : toutes les figures masculines impliquées directement dans le viol (et parfois les témoins aussi) use de la violence et devient ainsi « coupable ». Cela a aussi pour effet de banaliser la violence autour du viol comme moyen de reprendre le contrôle ou d'affirmer son refus, actant comme d'un fait logique narrativement autour du viol, mais rendant plus difficile pour le public de se sentir concerné, les violences étant tournées et retournées vers les personnages, le viol étant alors « résolu » car « payé ». Et en construisant effectivement les viols masculins homosexuel comme un combat avant tout, un manque de spécificité de représentation est alors visible dans le paysage cinématographique mais aussi dans la correspondance pour le public de la valeur du refus de consentement masculin qui semble invisible s'il n'est pas accompagné de violence.

Et cela pourrait permettre de saisir la difficulté de lecture que peut avoir le public par rapport à d'autres scènes de viols masculins qui ne sont pas accompagnées de violence comme dans *Midsommar* ou *Nymphomaniac*, le manque de correspondance sur la question du viol masculin pouvant même impacter la reconnaissance du viol pourtant explicite à l'écran. Pourtant ces figures de violés, en ce que leurs viols s'ancrent dans une situation soit anodine soit dans une condition contextuelle si particulière que le public partage le sentiment d'être dépassé avec la victime, permettent de faire ressentir la sidération au public. En créant une situation de cinéma inédite car manquant de correspondances actuelles ces scènes viennent aussi ouvrir la voie à une identification mais surtout une reconnaissance plus effective du viol masculin mais aussi de la valeur du non-consentement masculin, autrement quand dans un contexte de violence comme échelle de valeur.

« il ne s'est rien passé » / « Il en a de la chance »

Au sein d'une scène de viol, tout regard semble alors chargé d'une importance diégétique plus ou moins conséquente, les figures de témoins, complices ou alliés, se réclamant d'un alignement avec l'un ou l'autre des figures du violeur ou du.e la violé.e, la durée d'exposition à un viol explicite semblant induire un changement significatif de leur regard. En effet la durée de la scène semble venir renforcer les placements de chacune des figures y assistant, public y compris.

Un tel effet quant à l'exposition au viol semble venir en réalité de sa définition même, dépassant certes le cinéma mais s'y trouvant nécessairement contenu puisque essentiel à la définition même du viol. Contrairement à un meurtre qui a une fin plutôt affirmée (la mort) il est difficile de statuer quant à la fin d'un viol... voire même de son début. Si légalement ce « début » est lui aussi problématique³, cette question problématique de la temporalité du moment signifiant du viol se développe aussi dans le cinéma. Ainsi quand commence exactement le viol de *The Accused* ? Au moment de la fuite empêché de Sarah ? Au moment de la première pénétration ? Au moment du baiser forcé ? De même, quand commence exactement le viol de *Deliverance* ? Celui de *I Spit on Your Grave* ? De *Baise-moi* ? Pour ces trois exemples la réponse semble être le moment de la pénétration initiale du violeur sur la victime. Pourtant le plan précédent montre déjà une victime incapacitée, choquée ou retenue, le viol étant déjà tout pressenti comme suite « logique » à la condition où se trouve la victime, le viol commencerait alors avant la pénétration seule. De même, quand commence exactement le viol d'*Irréversible* ? Lorsque le violeur commence la pénétration ? Lorsqu'il menace au couteau la victime en lui ordonnant le prendre son sexe dans ses mains ? Lorsqu'il l'allonge sur le sol ?

Si le cinéma semble suivre la définition légale du viol qui acte la pénétration subie ou forcée du ou sur le corps de l'autre, les indices diégétiques du moment

3 Si l'on s'en tient à la définition actuelle du viol dans le Code Pénal (article 222-23) en France, un viol commence à la pénétration uniquement, Legifrance.gouv.fr

du viol sont en fait antérieurs à lui, le début de la scène de viol se retrouverait en réalité avant le moment de la pénétration seule, mais plutôt dans la corrélation de la majorité des moyens de mise en scène qui instaurent comme « logique » ou « attendu » la suite narrative, soit le viol sur le plan suivant/dans le temps suivant. Car à ce moment-là la mise en scène a campé le contexte, le viol est comme « inévitable » d'ors et déjà acté comme imminent et en réalité déjà effectif diégétiquement puisque présent bien plus qu'en puissance mais bien en élément informant la réalité diégétique dans son intégralité.

De même la question de la fin du viol est aussi complexe. De même que pour le début, le cinéma et la loi semblent à la fois claire mais indéfinis, puisque la définition du viol s'ancre dans la pénétration laissant sous-entendre que la fin de la pénétration comprend la fin du viol.



VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016

Au cinéma le fin du plan de pénétration ou le plan montrant le.a violeur.euse se retirant correspond à cette fin aussi. Ainsi le début du viol et sa fin sont centrés

sur l'action du.e la violeur.euse en premier lieu. Or si pour début la scène montre en effet un viol avec un décalage à son début entre sa présence réelle à l'écran et la construction diégétique l'induisant comme imminent et irrévocable, la fin du viol semble elle aussi en réalité bien plus « diffuse » dans la diégèse.

Non seulement parce que certains viols bénéficient d'un temps de présence à l'écran très long (*Irréversible*, *I Spit on your Grave*) mais qui plus est, certains viols semblent se prolonger narrativement de façon très appuyée comme c'est le cas des viols de *The Accused*, traité comme d'une seul et même viol qui ne semble pas trouver de fin, les violeurs se succédant, les pénétrations aussi. Ainsi le public se retrouve dans ce suspens quant au moment d'arrêt du viol qui ne semble pas toujours indiqué, contrairement au/x plan/s de début, correspondant plutôt à une interruption soudaine, soit du fait du violeur soit du fait d'une intervention extérieure. Ainsi *Pulp Fiction* s'arrête quand Butch entre dans la pièce, forçant l'arrêt du viol. De même il y a des arrêts soudains pour les viols de *Sausage Party*, *Base-moi*, *Elle*, *En Flirt*, *Deliverance*, *Straw Dogs* etc qui s'arrêtent suivant la volonté et le corps (souvent la jouissance) du violeur mais vont aussi voir leur viols s'arrêter nettement avec la pénétration mais semblent

ici aussi s'inscrire dans une temporalité bien plus durable en réalité. La fin du viol au cinéma, de même que son début, se construisent ainsi dans une double temporalité : celle de l'action et celle de la scène, la fin du viol se prolongeant de même que la scène tant que le *cut* ou le fondu ne sera pas engagé. Ainsi la scène de *En Flirt* semble ne jamais prendre fin, le plan séquence s'éternisant de longues minutes après la jouissance du violeur. *Irréversible* aura le même mécanisme, les plans séquences se faisant d'ailleurs échos entre les deux films. Cependant, si le temps de fin d'une scène de viol ne coïncide généralement pas immédiatement avec la jouissance du violeur, de nombreuses scènes se terminent assez rapidement comme *Sausages Party*, *Unbelievable*, *Straw Dogs*, *Boys don't cry*, *Nymphomaniac*, *Pulp Fiction* ou encore *Rocco e i suoi fratelli* dont les scènes se prolongent quelques minutes mais s'enchaînent malgré tout assez rapidement, parfois même pour le plus être abordées par la suite. Notons le cas de *Elle* qui voit les viols se terminer extrêmement

rapidement après la jouissance du violeur mais qui aura des scènes post-viols, le point de vue montré étant celui interne de la victime. Cette scène n'est pas ailleurs pas sans évoquer *I Spit on your Grave* où la jeune femme violée reste de même étendue au sol, accusant le choc en silence pendant de longs instants soulignés par une même caméra fixe. Ces films sont des rares exemples de représentation de scène post-viol en tant que telles et sans entrer dans un mécanisme de vengeance ou violence immédiate (*Pulp Fiction*, *Irréversible* ou *Deliverance*) qui font en réalité basculer d'une scène à une autre cette fin de viol.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Enfin *Sleepers*, *Millénium* et *Knock-Knock* abordent d'une façon particulière la fin du viol puisque cette dernière est éludée par une coupe (fondu ou *cut* plus brutal) alors même que le viol est encore en cours. Le viol laissé en suspens semble alors bien plus infusé sur le reste du récit en ce qu'il est comme « non-résolu » laissant aussi sous-entendre la portée de celui-ci pour la victime qui reste en quelque sorte en prise avec cet événement. *Sleepers* aborde ainsi une vengeance très tardive pour les victimes quand les deux premiers viols de *Millénium* sont finalement résolus dans le dernier dont la fin est bien plus

marquée. Ces deux premiers viols sont d'ailleurs coupés au milieu du viol. La coupe montre ensuite les deux personnages dans des activités plus habituelles, mais le choc est très marqué sur le personnage de Lisbeth dont la démarche et les tremblements marqueront la douleur physique et le choc. Choc qui trouvera un écho dans la scène de douche qui suivra (rappelant celle de *I Spit on your Grave*) où en plus des gestes, le viol est visible sur le corps tuméfié de Lisbeth. Bien que nue, son corps n'est pas érotisé mais exposé à l'écran pour marquer les stigmates du viol et bien attester de la violence de celui-ci et ce, sans besoins de coups et autres violences ajoutées au viol.

Malgré tout cette fin en suspension prolongée du viol reste un traitement assez minoritaire, le viol se retrouvant souvent circonscrit à sa ou ses seuls scènes. Enfin le cas de *The Accused* permet d'aborder la question de l'interruption mais aussi de la fin en suspend sous un autre angle en ce que précisément c'est la victime qui arrête l'action encore en train de se produire. Ce cas particulier propose une rupture dans l'action sous un angle différent : les violeurs se succédant, le viol semblait ne jamais prendre fin diégétiquement la scène pouvant en quelque sorte se prolonger encore et encore, ne se retrouvant plus stoppé par la jouissance des violeurs. Or en stoppant le processus, Sarah permet aussi la résolution de la scène qui semblait ne pas s'arrêter par ailleurs. Cette reprise de contrôle par la victime de la scène permet aussi de désaxer alors la fin habituellement calquée sur le violeur.euse, ici le suspend indiquant une reprise de son corps et un mécanisme de défense et d'affirmation sans pour autant induire un mécanisme de vengeance immédiat.

Les fins de scènes de viols peuvent prendre diverses formes au sein de la diégèse, permettant par la même d'aborder au sein du récit la question de l'impact du viol pour la victime, la partie de scène post-viol concret (post-jouissance du violeur) se voyant prolonger durant quelques temps afin de prendre la mesure de ce qui se passe pour la victime, élargissant le temps du viol pour ne pas le limiter à l'expérience seul du viol. Pourtant dans de nombreuses scènes de viols, une rudesse de coupure de scène s'observe, particulièrement dans le cas des viols masculins, soulevant cette inégalité de

traitement déjà abordé précédemment avec la question du manque de conséquences concrètes pour les cas de viols masculins. Si les fins de scènes sont pour ces viols elles aussi avec une durée allongée après la jouissance du violeur, ces moments post-viols se retrouvent très vite supplantés par un changement de ton, le viol étant suivi de la vengeance masculine et du retour de force par l'affirmation de la puissance masculine afin de reprendre le contrôle sur le violeur. Une résolution quasiment immédiate du viol s'observe, comme nous l'avons aussi abordé lors de la question du *Rape and revenge*. Par cette compression de la temporalité autour du viol, ces viols, le plus souvent masculins, semblent se limiter à ce seul moment du récit, ne trouvant que très rarement écho dans la suite du récit.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Cela rapproche non seulement le viol masculin du combat, la forme et la structure narrative s'en rapprochant effectivement, mais cela tend encore plus à conférer cette résolution de viol si rapide une valeur de « solution » à ce dernier. Non seulement cela détourne de la violence sexuelle contenue dans le viol mais

cela vient transposer une réalité inadaptée à de pareilles violences. L'homme violé se sort de son viol dans sa suite immédiate, le résolvant dans le même temps mais en réduit aussi sa portée réelle. La narration du *Rape and revenge* est condensée en une seule scène, détournant la violence reçue par le violé pour la remplacée par une autre. Or cela engage dans la narration effectivement cette impression de résolution, lisible par le public, le viol étant traité comme un affrontement avec une fin claire et identifiable, non pas dans la jouissance du violeur mais dans la reprise de contrôle du violé. Une double fin s'opère alors, les deux trames narratives trouvant leurs résolutions dans la même scène avec ces figures de violés « re-virilisés » juste après leur/s viol/s.



FINCHER David – *The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011

Un dernier cas de viol masculin orbitant, sans doute sans le revendiquer pleinement, autour de l'idée du « il ne s'est rien passé » se trouve dans *Baise-moi* où un viol masculin à peine survolé est fait à l'encontre d'un gérant de club libertin par Manu. Le viol de cet homme se passe dans la continuité de la scène de fusillade du club où toutes les personnes en présence sont tuées, le gérant

étant laissé de côté jusqu'à la fin de la scène où l'une des deux femmes lui demande de se mettre à quatre pattes et lui ordonne « fais la truie » dans une référence explicite à *Deliverance*. Après l'avoir humilié ainsi, la jeune femme introduit le bout de son pistolet dans l'anus de l'homme et lui tire au travers quelques secondes après (sans avoir retiré l'arme de son corps). Le plan se termine par un fondu au rouge. Outre l'inédit d'un viol qui est à la fois meurtre et viol, cette coexistence des deux crimes minimise non seulement la présence du viol mais en réduit également sa gravité. Comparé immédiatement à la mort, ce viol devient secondaire dans le destin du personnage qui meure en même temps qu'il se fait violer, la mort étant une forme non seulement de résolution du crime mais porte un niveau de gravité supplémentaire pour le personnage, lui étant fatale. En ce que ce viol est traité de façon détaché et en ce qu'il est détourné par la mort du personnage dans le même geste, le viol perd ici de sa présence même à l'écran. Visible durant un unique plan, où le personnage est vu de dos, ni la caméra ni la narration ne s'attardent ou insistent sur ce geste.

Certes la caméra semble être une caméra montrant le point de vue interne des deux jeunes femmes, personnages très détachées de la gravité de ce qu'elles font à ce moment-là du récit. Pourtant le viol en tant que tel est largement souligné dans le reste du film, le viol du début étant appuyé par un gros plan de pénétration. Dans cette scène de viol-meurtre pas de gros plan, la caméra ne s'attarde pas sur le corps violé, un cri étouffé est entendu au moment où l'arme entre dans le corps, s'ensuit un plan serré sur le visage de l'homme qui meure, son visage tordu s'effaçant dans le fondu au rouge. Ce n'est pas seulement en ce que le viol débouche ici sur meurtre, annulant en quelque sorte sa portée, la victime n'étant plus là pour en attester, mais c'est en ce que la caméra qui, jusque là soulignait toutes les pénétrations sexuelles par des plans serrés ou gros plans, ne s'attarde même pas trois secondes (temps de film) sur ce geste pourtant clair : la pénétration d'un corps d'homme par une arme, un viol. La mise en scène réduit non seulement la valeur du viol mais le traite avec une distance telle qu'il en est presque invisible, contrairement aux viols du début. Et si la caméra revendique ce point de vue de la jeune femme alors violeuse et tueuse, s'amusant de son geste, cette décision de mise en scène relaie

effectivement ce viol masculin à un élément tertiaire, un geste de mise en scène de mort humiliante, moins sexuelle que fatale, moins viol que meurtre. Enfin la référence à *Deliverance* tient bien plus de la réplique « fais la truie » pour « squeal like a pig » que pour le viol qui s'en suit finalement, marquant une relecture de la scène où l'humiliation prévaut au viol, de même que la façon dont il est amené dans cette scène de viol-meurtre. Ainsi le « il ne s'est rien passé » portera sur le viol, non appuyé par la mise en scène, se rapprochant plus de l'humiliation que d'un viol, d'un moyen de mise à mort que d'un viol, de tout autre geste de moins grande gravité (humiliation) et de plus grande gravité (meurtre) mais jamais dans son traitement même d'un viol. Le fait que rien ne soit appuyé de ce geste le relai à un geste de moindre importance ainsi dans la diégèse, outre le meurtre par pistolet dans un anus « il ne se passe rien ».

Or cela ancre l'une des idées la plus accolée au viol masculin : celle d'un viol de moindre importance qui trouve sa résolution dans une violence active. Ainsi le « il ne s'est rien passé » de la victime se trouve dans cette forme de résolution où, le violé ayant réalisé sa vengeance, il n'y a plus de raison, narrativement parlant, de continuer de parler de cette histoire. Cette pensée est confirmée par la fin très soulignée de la scène de viol, cette dernière se retrouvant cadrée mais également resserrée dans sa fin diégétique actant par le même temps d'une minimisation par ce resserrement narratif le traitant comme une péripétie secondaire.

La figure du violé combatif ancre cette logique de résolution, reproduisant cette idée d'une violence subie alors limitée dans le temps et d'une résolution qui l'élude pour le reste de l'histoire, cette idée qu'il ne s'est finalement pas passé tant de choses que ça. En réduisant la seconde fin du viol à la fin seule de la scène elle-même, cette réduction de l'impact se fait au même titre que le *Rape and revenge* réduit le viol à une forme de violence équivalente à administrer pour être résolue.

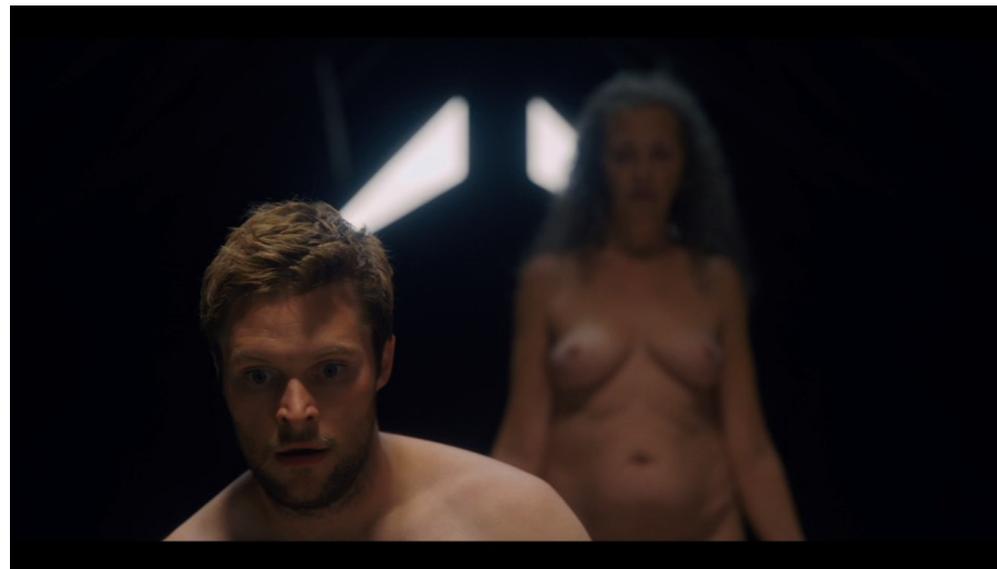
Par ailleurs, cette narration très délimitée du viol, en particulier masculin homosexuel, semble être bien moins présente pour les viols masculins

hétérosexuels. Il s'agit pour ce cas de figure de scènes souvent coupé assez rapidement après la jouissance de l'homme à ceci près que cette fois-ci, la jouissance est un acte subi donc de souffrance. Finir une telle scène sur une violence subie, ne pas en donner une suite y compris dans la partie post-viol direct prend ici un tout autre sens en ce que la fin du viol ici est en réalité son aboutissement de violence pour la figure masculine qui vient d'être totalement dépossédé de lui-même.

Ici le genre de la victime sera déterminant pour lire cette violence subie mais aussi la portée de cette dernière. En effet, directement stoppé après la jouissance de l'homme ces scènes laissent cette jouissance violée en suspens mais aussi comme unique résolution du viol alors réalisé jusqu'au bout mais surtout irréparable en ce que justement l'homme n'a pas pu retenir sa jouissance. Cette fin, se plaçant sous la vision interne de la victime dont on suit la jouissance, prend alors un écho d'elle-même en ce qu'une fois achevé, la jouissance clos l'action d'elle-même, s'inscrivant alors comme un élément ponctuel acté et non un ensemble narratif entier avec sa phase de résolution. Ainsi *Midsommar* ou encore *Nymphomaniac* voit leurs scènes de viol rapidement coupée après la jouissance de l'homme alors dépossédé, incarnant alors un état plus qu'une suite narrative.

La figure du violé masculin devient alors une figure affirmée avant même de porter une résolution à son arc, avant tout définie par cet état d'abus et pas par ce virilisme de puissance. Ayant lui-même été dans une part active sexuellement parlant, le violé masculin abusé doit faire face à cette autre idée accolée au viol masculin, celle d'avoir eu la « chance » d'avoir été abusé par une femme, d'avoir eu ce « plaisir ». Si la première idée sur le viol masculin était d'ordre narratif, sur l'effectivité du viol subi, cette seconde idée est bien plus liée à l'état du personnage violé. Cet état est directement lié à la perception de la sexualité masculine où le consentement n'est que très rarement mis en avant. La sexualité et sa réalisation étant des marques de virilité, le violé masculin abusé par une femme n'a pas la même résolution de son viol en ce que les représentations montre souvent la jouissance de ce dernier, niant par le même

temps le fait qu'il ne se soit rien passé, la part active de l'homme étant souvent lisible pour le public associant souvent éjaculation à action, de même que pour le violeur.



ASTER Ari – *Midsommar*, 2019

D'où la difficulté des viols masculins réalisés par des femmes, devant composer avec cette part active mais subie, souvent lu comme active uniquement aux yeux du public, actant principalement d'un acte sexuel avant tout. Ainsi la difficulté de lier la scène de viol masculin (par une femme) à une scène de violence sexuelle se voit en plus confronté à la valeur positive qu'a la sexualité des hommes qui, dans les codes virilistes, exprime cette puissance en jouissant, encore une fois jouissance également mise en scène chez le violeur. Si celle du violeur sera négative dans le contexte de violence où elle s'inscrit, la jouissance masculine subie elle relève d'un registre bien différent, devant ancrer une négativité alors que le consentement masculin de base est très peu présent au cinéma, la mise en scène devant alors particulièrement souligner ce point. Mais en plus cette jouissance doit être perçue comme problématique allant contre

l'idée positive d'avoir de la « chance » sexuellement dès lors qu'il y a jouissance.

Cette difficulté de perception lorsque le viol est comme par une femme est entre autre du à cette absence de correspondances concrètes de la violence sexuelle subie par le masculin non-pénétré. L'une des façons de mettre cet acte comme violent et subi (sans avoir recours à de la violence physique directe) passera par cette répétition du consentement mais aussi cette dissonance au sein des représentations entre un acte associé à du positif dans les représentations (la non-jouissance étant un sujet de moquerie, y compris au cinéma quand la jouissance reste valorisée) et les dialogues ou expressions corporelles de l'homme. Ce dernier répétera son refus très souvent, peu de cris masculins dans ce genre de viols, mais une expression de rejet à la place se ra marquée. De plus la figure masculine verra son corps de moins en moins actif, au point dans *Midsommar* d'être « aidé » à jouir par d'autre personne marquant une perte de part active dans l'action, ou encore dans *Nymphomaniac* avec une posture corporelle passant d'un assis à une position bien plus prostrée, comme si le corps ne se tenait plus de lui-même. La part active de l'homme se dissipant au fur et à mesure de la scène la jouissance devient passive elle aussi, perdant alors sa valeur de quelque chose d'obtenue réellement par son fait mais bien à cause d'un tien l'homme en étant dépossédé lisiblement.

Enfin la jouissance obtenue, la scène se coupe donc assez rapidement, l'homme étant comme « jeté » hors de la scène, la caméra allant jusqu'à se désintéresser de cette figure (*Nymphomaniac*) ou ne pas réellement résoudre cette fin d'acte volé l'homme demeurant inactif et passif, continuant de subir les actions des autres (*Midsommar*) marquant le prolongement de cet état et donc l'affectation de la figure masculine par ce viol qui lui a ôté sa capacité d'action, prolongeant son état de choc et accentuant la négativité d'une jouissance pourtant « active ». La figure masculine de violé devenant dans la narration sans intérêt est alors délaissé, la fin brusque évoquant alors un plaisir « gâché » mais dont il n'y a rien à tirer de positif, la fin précipité ne prenant pas le temps de s'y attarder. Mais surtout, avec cette jouissance peu appuyée dans le temps par la

temporalité de la scène, la fin du viol masculin sera déterminante pour rester sur cette passivité dans la scène, marquer cette absence de « chance » par une sorte de suspens de la jouissance masculine qui ne prend pas pleinement effet alors, dont personne ne prend le temps de « profiter » alors, l'état de confusion quant à la valeur de cette jouissance semblant le premier point d'accroche pour la lisibilité du public.

Panoptique et surveillance masculine

Après avoir aborder les répartitions temporelles au sein des scènes de viol, il s'agit de répartir les placements spatiaux. Si les figures masculines sont autant d'éléments ponctuels se répartissant au sein du cadre et que ce cadre est l'espace narratif et spatial signifiant, la caméra est aussi un dispositif signifiant, pouvant lier et articuler ces éléments signifiants entre eux.

Mais en ce qu'elle est un dispositif de captation de l'action et de la diégèse, la caméra possède une valeur intrinsèque particulière dans le cas de scènes de violences et de viols particulièrement, d'autant plus pour le cas d'un viol explicite. Se faisant témoin, intégré ou non à la diégèse, et avec elle, le regard des spectateur.trice.s comme ces témoins à ce même titre de par la juxtaposition de la caméra avec leurs regards sur la diégèse, la caméra devenant ce regard du public sur l'action, dont le viol mais aussi les figures qui s'inscrivent dans ce cadre spatial-temporel.

Et c'est l'une des raisons pour laquelle le *Male-Gaze* tend à réduire ce dispositif de captation premier en le transformant en outil scopique aux moyens limités pour répondre à ses propres codifications. Bien que la caméra soit à ranger dans les dispositifs de « *Gaze* » se faisant en premier lieu celui du public, il se trouve que la capacité de captation même soit entraîne nécessairement en rapport particulier dans le positionnement des figures engagées dans une scène de viol, en particulier les figures masculines qui sont les figures les plus récurrentes dans ces scènes mais aussi parce qu'elles s'y retrouvent impliquées pour la majorité

des scènes de viols (en tant que violeur puis en tant que violé). La caméra devient ce moyen de transcription premier de ces placements et positionnement des figures masculines en général, répartissant ainsi ces dernières selon leur composition spatiale-temporelle au sein de l'action viol (et de son effet) amenant une valeur signifiante à ce positionnement précis.

Cette répartition des figures au sein d'un espace donnée, ordonné selon un procédé de monstration peut être rapproché de ce dispositif particulier de Panoptique dont parle Michel Foucault dans *Surveiller et Punir*, le rapprochant de ce dispositif d'organisation de la ville en temps de Peste comme de

« Cet espace clos, découpé, surveillé en tous ses points, où les individus sont insérés en une place fixe, où les moindres mouvements sont contrôlés, où tous les événements sont enregistrés [...] où chaque individu est constamment repéré, examiné et distribué [...]. Il [l'ordre] prescrit à chacun sa place, à chacun son corps [...] jusqu'à la détermination finale de l'individu, de ce qui le caractérise, de ce qui lui appartient, de ce qui lui arrive. »⁴

L'ordre dont il est question ici, répartit les individus selon leurs caractéristiques sanitaires, organisant l'espace en fonction de leur caractéristiques qu'il a au préalable différenciées jusque dans les statuts des individus, pouvant alors exiger d'eux une répartition et attitude en fonctions de ces caractéristiques. De même, la caméra semble pouvoir obtenir un pouvoir de répartition et de distinction assez proche de ce qui est décrit au-dessus. En ce que la caméra vient découper l'espace-temps narratif (ce n'est pas le seul dispositif cinématographique à le faire, le montage agissant aussi sur la perception de l'espace-temps diégétique, mais la caméra seule en exerce une captation) et organiser les figures, dont masculines, en son sein en lui imputant une détermination de statut et de rôle vis à vis de l'action, ici, le viol. De parce que cette action à un effet (« effet-viol ») particulièrement informant pour les figures et leur répartition, la caméra devient aussi ce dispositif de répartition des figures, leur cadre pouvant être pris comme cet espace « clos, découpé » mais

aussi « surveillé en tous ses points » justement parce que les spectateur.trice.s vont s'en faire les « enregistreur.trice.s » examinant et redistribuant les figures selon leur point de vue, leur identification et/ou mise à distance.

Mais pas seulement puisque cela peut aussi possiblement se réaliser au sein du cadre lui-même, entre les figures masculines. En effet, par rapport à une scène de viol, deux figures possèdent des « places fixes » : le violeur et le violé, au sein d'un espace-temps diégétique où « tous les événements sont enregistrés » puisque signifiant dans cette répartition. De même, les figures de témoins masculins sont « repérées, examinées et distribuées » au sein de la diégèse, la caméra exerçant ce dispositif de surveillance conduisant à une répartition au sein de l'espace clos, selon les positionnements de chaque figures masculines vis à vis de ce viol.

Ce qui caractérise ces figures masculines devient leur statut au sein de l'espace clos du cadre spatial-temporel, déterminant donc sa place mise ne exergue par la caméra comme régulateur par l'enregistrement relayé au public, qui lui devient le centre de cette Panoptique cinématographique induite par l'élément viol liant toutes ces figures entres elles. Mais cela se produit aussi entre les figures elles qui vont se positionner mais aussi enregistrer les positions de chacune, actant là aussi d'un dispositif de repérage et de distribution des rôles mais aussi des corps dans l'espace-temps.

Ainsi *The Accused* est un exemple de cette inter-surveillance masculine supervisée par la caméra qui consigne et retranscrit au public qui répartie les figures selon leur investissement dans le viol. Les figures sont ainsi observées mais aussi observantes des autres, se positionnant selon ses caractéristiques et « ce qui lui arrive », la caméra marquant par le cadre cette répartition, tout en prenant en compte le fait de retranscrire le dispositif d'inter-surveillance par les jeux de regards largement présents mais aussi par les deux personnages opposés de regardant : Cliff et Ken, deux pôles autour desquels se répartissent les figures masculines présentes dans cette scènes de viol. Ce même jeu d'inter-surveillance se retrouve dans *I Spit on your Grave* avec ces croisement de regards et cette distribution des figures masculines selon leur degré d'action

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, 1975, p.230

dans le viol et donc de culpabilité, la caméra marquant cette fois encore les regards des figures masculines et les répartitions changeant en fonction de ces derniers et des (dé)placements des figures qui s'en suivait, attestant de tout cela auprès du public, toujours central et enregistrant. Dès lorsqu'un viol est « partagé » entre deux masculinités, quand bien même une seul de ces deux figures ne sera un violeur, cette même répartition par le regard est à l'œuvre, un surveillance comme active et actant d'une distribution de rôles et de positionnement au sein de la scène, induite aussi par ces échanges de regards. Cela s'observe pour *Straw Dogs* où les regards entre les deux violeurs détermine leur statut identique où chacun à vu l'autre violer, partageant caractéristique et donc se retrouvant distribué à la même place diégétique. Il en va de même pour *Boys don't cry*, ou encore *Deliverance* où chaque geste est porté à une place fixe dans l'espace-temps diégétique, les cadres et plans comme fixes et répartissant via la caméra les places de chacun toujours sous le regard de ce public possédant lui aussi une place au sein de ce dispositif de surveillance.

Ainsi la seule présence masculine semble ôter tout passivité alors à la figure masculine en ce que chaque masculinité est un dispositif de captation dans un espace clos, retranscrit par la caméra informant des placements de chaque figure tout en garantissant la surveillance de l'espace-temps clos en y faisant rentrer le regard du public. La passivité des figures masculines devenant elle-même une caractéristique suffisante pour positionner la figure et en rendre compte via la caméra mais aussi dans un rapport de repérage et d'enregistrement par le regard inter-figures masculines actant là aussi d'une forme de surveillance mutuelle de part l'« effet viol » comme dénominateur de culpabilité possible et donc déterminant au final la place de chaque figures dans ce viol, où toutes se regardent, s'examinent et se distribuent entre elles et au sein de la scène comme espace-temps clos où tou.te.s se voi(en)t et se place(nt) et se surveille(nt).

B. Viol sans violence (?) :
quand l'absence de consentement est du côté du "sexe fort"

« Les hommes violés ça n'existent pas »

Précédemment dans cette étude⁵, nous évoquions l'aspect problématique de la sexualité masculine, qui semble, au sein des impératifs sociétaux, largement aux prises avec une représentation culturelle des hommes par ailleurs plutôt paradoxale en plus d'être problématique.

Le paradoxe tient, pour le résumer rapidement, en ce qu'un homme a une sexualité bien plus active, mais surtout pro-active, que la femme, idée largement relayée dans les schémas de domination patriarcaux puisque pouvant alors sous-entendre qu'une homme a plus de besoins sexuels qu'une femme (et que logiquement elle doit y subvenir), qu'un homme ayant plus de besoins quantitatifs a plus de difficulté à les contrôler (toujours permettant d'expliquer le caractère abusif de certains hommes) et surtout qu'un homme « a tout le temps envie » de sexe⁶. Le caractère problématique d'un tel traitement de la sexualité masculine se voit de façon évidente socialement parlant rien qu'au nombre quotidien d'agressions sexuelles et de viols envers les femmes et personnes identifiées comme telles par jour. Mais cinématographiquement aussi, cette perception de la sexualité sera problématique : des codes de représentations issues de la romance, du fantasme (dérivant sur une objectivisation des corps via le prisme de la sexualité), de la mise en scène de refus outre-passés malgré

5 Cf. partie I, 2 « Le violé, l'inattendu répartition des rôles ou l'anti-masculin à l'écran » et partie II, 2 « Rapports de forces et de violences concentrés dans les figures : traitements des corps, visages et regards masculins au sein de ces scènes »

6 *En finir avec la culture du viol* de Noémie Renard, 2018, quatrième partie « de l'hétérosexualité « normale » au viol »

tout (ces « non » qui « veulent dire oui ») etc et qui tendent à conférer narrativement et visuellement au sein de leur diégèse comme positifs des cas en réalité de violences sexuelles.

Mais alors comment analyser des représentations cinématographiques de violences sexuelles factuelles lorsque les codes qui les mettent en scène les proposent comme fondamentalement acceptables, positifs, enviables ou excitants ? L'une des premières choses pouvant venir au secours de cette question très complexe tient déjà dans la façon qu'a le cinéma de définir clairement ce qu'est le crime sexuel de ce qui n'en est pas dans les propositions de représentation et de narrations qui sont présentes à l'écran, proposant des codes de représentations et signifiés permettant de départager s'il y a viol ou non. Ainsi en sachant si on peut clairement identifier le viol ou non, il sera plus facile ensuite de savoir s'il est montré ou non de façon positive.

La question du consentement semble une première voie d'analyse possible pour traiter de ces questions de représentation des violences sexuelles et viols en ce que les représentations de violences sexuelles doivent en passer par cette absence de consentement pour être établies comme telles. Par ailleurs, il convient de préciser qu'un film ne montrant pas le consentement à l'acte sexuel (explicite par les mots ou plus implicite par un geste identifiable et visible à l'écran) peut alors être suspecté de proposer une représentation positive de violence sexuelle, l'oubli de consultation de consentement de l'autre amenant à un abus ou une violence sexuelle en ce que ce dernier n'est pas consulté, donc logiquement un film ne manifestant pas clairement l'existence de ce consentement sous prétexte que « si ça arrive c'est que cela est voulu » diégétiquement parlant perpétue ainsi le schéma archaïque du « qui ne dit mot consent ». Mais surtout, ce film porte avec ce schéma doute quant à ce qu'il donne à voir en ce que justement le public n'a pas assez de support diégétique pour trancher de ce dont il s'agit, devant alors assumer la responsabilité de départager de l'existence d'un crime ou non au sein de la scène qu'il voit, uniquement selon ses propres conceptions et références.

Cette procédure est non seulement bancale (changeant la signification totale d'une même scène d'un.e spectateur.trice à l'autre tout en lui conférant la responsabilité de départager le signifié qu'il voit) mais ajoute par la même un problème de conception pour le cinéma : si les codes de représentation d'une scène peuvent lui faire dire deux significations strictement opposées (pour rappel le viol n'engendre pas de plaisir sexuel consenti pour la victime) c'est qu'il y a un manque de clarté du côté du signifiant.

Car si le signifié d'une même scène donne deux interprétations opposées quant il s'agit de déterminer si l'action qui s'y déroule est ou non voulu par les protagonistes, c'est bien que le signifiant ne résout pas cette question. Le manque de signifiant clair ouvrant alors à la possibilité de qualifier d'absence de crime ce qui en est, et inversement, il est assez évident alors que le cinéma doit proposer au sein de sa diégèse des signifiants assez lisible quant à l'action qui se passe à l'écran. Ainsi, avec la lisibilité suffisante, le public pourra faire jouer son système de correspondance quant aux codes cinématographiques qui lui sont donnés à voir et saisir de ce qui a lieu ou non. C'est au cinéma alors d'établir ses propres codes clairs mais surtout lisibles quant aux représentations proposées au sein de scènes sexuelles afin de ne pas se dédouaner dans le fait de départager de ce qui se passe à l'écran ou non, mais assumant ses signifiants (avec lui les signifiés associés) mais aussi l'ensemble narratif et culturel de représentation qu'il produit. Le doute par l'absence de clarté relevant davantage alors d'un manquement de la part du film de qualité, de pertinence de moyens adaptés dans les représentations quant à ce qui est montré avant de relever d'un choix par la négative et donc d'une validation indirecte quant à ce qui est montré. Ainsi le doute de consentement présent dans une scène d'acte sexuel précède même l'absence établie de ce dernier, l'absence de clarté imputant au film un souci de construction formelle encore plus profond que celui des seules représentations de cet acte qu'il propose.

L'élément paradoxal du consentement masculin, impactant de fait les représentations de sexualités masculines, vient quant à lui de l'idée selon laquelle « les hommes ne pensent de toute façon qu'à ça » supposant le fait

qu'un homme est « toujours d'accord » pour procéder à un acte sexuel. Ainsi le consentement de ce dernier n'a pas être formulé, les hommes étant de nature à toujours consentir puisqu'à toujours chercher et vouloir l'acte sexuel. Un non-choix par « nature » de ces hommes s'opère alors, l'homme étant toujours enclin à la chose aucun besoin pour lui de dire s'il est d'accord ou non, mieux, aucun besoin dans le cas d'un homme de même se poser la question de s'il est d'accord ou non. Cela s'en ressent dans le schéma de représentation basique « classique » de la sexualité au cinéma : non seulement l'homme est très majoritairement pro-actif (preuve qu'il ne pense et ne cherche que ça au fond) mais va en plus se passer de consentement, le consentement d'un homme n'étant que très rarement formulé.

Mieux, le consentement d'un homme au cinéma n'est souvent visible que lorsqu'il est négatif, un homme manifestera un « non » mais quasiment jamais un « oui » à l'acte sexuel, et souvent ce refus s'ancre dans d'autres enjeux moraux, affectifs bref extérieurs à la sexualité, cherchant comme une excuse à l'homme qui ne pourrait pas alors simplement ne pas avoir envie de sexe. Les rares consentements à l'acte par un oui formulé (verbalement ou par des codes lisibles autres, gestes etc) par un homme prennent le plus souvent place dans des scènes de sexes homosexuelles, pouvant aussi bien relever d'un besoin de clarification pour le public quand à une absence de viol, mais aussi d'un traitement de la sexualité plus respectueux par le réalisateur lui-même. Mais dans le cas de la sexualité hétérosexuelle portée à l'écran le consentement par le oui (formulé verbalement ou par le geste) donnée par l'homme reste excessivement rare.

Cette différence de traitement dans le consentement masculin devient particulièrement dommageable lorsqu'il s'agit d'étudier le viol masculin au sein des films, les hommes ne donnant presque jamais leur consentement quant à l'acte sexuel dans façon générale à l'écran⁷. Et comme nous le disions plus

7 Les questionnements sur le consentement, notamment masculin, ne semble pas si évident pour les personnes et donc le public si l'on s'en réfère aux témoignages du livre Alexia Boucherie, *Trouble dans le consentement, Du désir partagé au viol* :

haut, l'absence de marquages de consentement clairs peut permettre un doute concernant l'acte montré, suivant cette remarque le nombre d'actes sexuels « peu clair » est alors grandissant. Pour le besoin de notre étude et selon notre corpus, les viols masculins étudiés seront ceux, issus d'actes sexuels hétérosexuels ou homosexuels, où l'absence de consentement a été clairement formulée (verbalement ou par gestes). Cependant il faut garder en tête que ce nombre reste très peu élevé par ailleurs et que le nombre de non-dits concernant le consentement masculin, alors largement absent des écrans reste une question problématique, y compris dans l'étude de notre corpus.

Ainsi le film *Midsommar* de A. Aster (2019) sera un exemple particulièrement probant pour traiter de cette complexité de représentation, et du manque de clarté qui s'en suit, concernant un viol masculin. Dans le dernier quart du film, un personnage masculin va être dogué et emmené dans une maison où l'attend une femme pour laquelle on sait qu'il a de l'attirance par ailleurs. Lorsqu'il arrive dans la pièce principale, la jeune femme est déjà nue, couchée au sol et sur son dos, regardant l'homme de façon très directe, entourée de toutes les autres femmes du village. L'homme reste debout semble hésiter et la jeune femme va écartier ses jambes, l'homme étant invité à avancer vers elle afin d'avoir cet acte sexuel. L'homme à ce moment-là ne parle pas, semble corporellement et dans ses expressions un peu absent à lui-même et pour cause, le public (et le personnage lui-même aussi) sait qu'il a été drogué et que ses capacités globales sont de fait altérées. L'homme va donc commencer à coucher avec la jeune femme, toujours sous le regard de toutes les autres femmes, la scène étant construite en montage alternée avec une autre, l'unité de cette scène de sexe n'est pas présente et de petites ellipses semblent être présentes dans l'action. Reste qu'à la fin de l'acte, juste avant que l'homme ne jouisse, on peut le voir comme pris d'hésitation, son corps commençant à faire des spasmes qui peuvent certes être lu comme une forme d'expression corporelle de plaisir mais aussi de rejet et/ou de panique. Ce dernier cas semble néanmoins plus probable, l'homme regardant un peu paniqué autour de lui. Mais surtout, juste après une autre femme vient poser ses mains sur les fesses

ouvrir la boîte noire des relations sexuelles, 2019,

de l'homme afin de continuer le geste de pénétration en « l'aidant » ou plutôt en l'obligeant à continuer son geste, pendant que la jeune femme lui ordonne de jouir. Une fois cette jouissance obtenue, l'homme se recule, montrant clairement des signes de sidération et de panique, tant soudainement en prise avec ses émotions qu'il va s'enfuir de cette maison alors même qu'il est encore nu.



ASTER Ari – *Midsommar*, 2019

Ce cas de scène de sexe pose de nombreuses questions quant au consentement masculin. La narration d'ailleurs n'aide en rien le public en ce que cet acte sexuel est un acte adultère et que le couple que forme cet homme avec une autre jeune femme a été montré comme dysfonctionnel avec pas mal de manquement de son côté. Tout le long du film, le désir possible de cet homme envers l'autre jeune femme a été sous-entendu, l'arc de cette attirance reprenant le schéma narratif classique du compagnon adultère qui va coucher avec une autre personne et qui va culpabiliser ensuite, permettant de lire dans les attitudes de cet homme non pas de la panique quand à ce qui lui arrive mais quant à ce qu'il est en train de faire. Et c'est justement là que semble se trouver un souci important dans la lecture possible de la scène : à aucun moment du

film l'homme ne va formuler clairement son envie de concrétiser son désir envers cette femme. Il va certes dire qu'il la trouve attirante mais ne va pas formuler autre chose. Par contre le fait de le montrer au sein d'un couple dysfonctionnel, tout en le présentant durant tout le film comme fuyant les moyens de résoudre ces difficultés de couple va ancrer deux choses vis à vis de ce personnage : sa lâcheté quant à dire ce qu'il pense, autant que « normal » pour ce personnage de ne pas formuler ce qu'il veut, élément qui va nécessairement impacter la future scène de sexe. Mais aussi le fait qu'il semble être responsable d'une part importante des dysfonctionnements de son couple et qu'à ce titre là, il aura non seulement moins d'identification de probable de la part du public qui peut plus facilement le catégoriser comme personnage lâche qui va fuir son couple, que comme personnage perdu dans sa vie actuelle.

En parallèle le film présente un univers avec des ensorcellements possible dont un pour séduire via des poils pubiens dans la nourriture de la personne à ensorceler, rituel que va subir ce personnage masculin. Ajoutons que l'environnement où évolue ce personnage lui est totalement étranger (de culture, de langue, de moyens de socialisation) et qu'il va être souvent isolé des autres personnages mais aussi de la narration, ce personnage masculin étant bien moins montré que l'autre personnage qui forme son couple. Les moyens de montrer ce personnage masculin sont donc peu nombreux, ne permettent pas de savoir ce qu'il pense, tout en participant à construire un personnage peu inspirant pour le public.

Or ces éléments semblent tout à fait participer au flou autour de cette scène de sexe qui est annoncée très tôt dans la narration, notamment par des tissages expliquant les étapes du rituel de séduction qui sera utilisé contre l'homme. Ce premier élément surnaturel peut amorcer des questions quant au choix de l'homme à ce moment-là puisqu'il est supposément ensorcelé. Mais le fait de déterminer s'il y a ou non ensorcellement semble revenir à l'interprétation du public, n'aidant alors pas à statuer de si cet acte sexuel est voulu par lui ou non. Mais un autre élément vient aider à résoudre cette question : le personnage masculin est drogué à au moins deux reprises avant d'entamer l'acte sexuel en

question, étant montré comme en bien moins possession de ses moyens. Ajoutons à cela qu'il est alors isolé du reste de son groupe de proches, entouré d'inconnues qui ne parlent en plus pas sa langue et qui vont insister pour qu'il fasse ce que l'on lui fait comprendre comme étant ce qu'on attend de lui. L'homme est visiblement réduit à son corps, à sa condition de nature sexuelle à savoir d'être celui qui peut reproduire la jeune femme. Son corps et sa condition de sexe masculin seuls compte, au point qu'une inconnue va se permettre pour que les choses se passent comme ces femmes l'ont décidé, d'interagir physiquement avec lui pour forcer son geste sexuel-reproducteur. Un dernier point appuyant cela est que les personnages l'entourant ne cherchent pas à communiquer avec lui, son avis et encore moins son consentement ne sont à aucun moment sollicités et surtout, une fois l'acte sexuel fini, l'homme ne sera plus du tout considéré, ce dernier ayant fait ce qu'il avait à faire, les personnages, souligné par les mouvements de caméra qui s'attardent sur la jeune femme en premier lieu, appuyant la mise à l'écart (voire le rejet) de cet homme.

Cette scène qui sera identifiée dans notre étude comme une scène de viol masculin est particulièrement probante pour cerner la difficulté à établir s'il y a un viol pour un homme ou non. En effet s'il s'agit de reprendre les éléments diégétiques « factuels » de la narration voici la scène : un homme drogué et isolé est amené dans une pièce où on le déshabille afin de lui présenter une femme nue entourée d'autres femmes lui intimant de coucher avec cette dernière, le tout sans lui demander son consentement. Or simplement prise selon cette description, le viol ne semble pas faire de doute. Pourtant cette reconnaissance de cette scène comme viol masculin ne semble pas être présente, le personnage masculin semblant souffrir du manque d'identification du public (largement permis nous l'avons vu par la mise en scène) avec un personnage qui est donné comme lâche et opportuniste, autant que ce qui lui arrive est alors une autre de ses lâchetés (un écho indirect du « qui ne dit mot consent aussi à l'œuvre ici) mais qu'en plus il en profiterait puisqu'après tout il semblait désirer cette jeune femme. Outre le fait que cela perpétue la confusion « désir éprouvé envers quelqu'un = consentement automatique à l'acte sexuel

avec cette personne » mais aussi que l'absence de consentement masculin ne soit pas un signe alarmant quant à la scène qui va suivre mais bien une narration d'acte sexuel « voulu » habituel narrativement, le personnage semble, si jamais acte flou il y a, « mériter » cela à cause de son caractère, le public pouvant établir donc qu'il a non seulement eu « ce qu'il voulait » alors que rappelons-le aucun souhait ou volonté n'est formulé par ce personnage à aucun moment vis à vis de cet acte, mais lisant en plus le choc post-viol comme un mouvement de culpabilité, voir une justice morale puisque cet homme par ailleurs est lâche dans son couple. Toutes ces confusions et ses interprétations peinent à déceler le viol masculin montré et cela, alors même que la mise en scène n'est pas si floue que ça concernant cette scène.

Et c'est bien pour cette raison que cette scène sera ici classifiée en viol masculin. La mise en scène établit certes un personnage lâche et fuyant, mais vient aussi bien souligner le mutisme et le choc de l'homme lorsqu'il rentre dans la maison, son isolement face à cette assemblée de femmes nues, sa fragilité de corps mise à nu jusque dans ses réactions instinctives de fuite qui lui sont, dans un premier temps, empêchées ou encore dans le simple fait qu'il soit « aidé » pour jouir marquant un manque de répondant flagrant de son corps à ce moment-là. Ainsi si l'on reprend l'état du personnage au début de la scène de viol, état que la mise en scène a largement installé en montrant tous ces éléments tout au long du film, ce personnage est : perdu mentalement, isolé, sans moyen de communication de base (langue non partagées), fragilisé et manipulé par d'autres personnages donnés comme figure d'autorité dans le village où il est (et dont il est dit qu'il ne peut partir), dans un environnement dont il ne maîtrise pas les fonctionnements (et où il peut donc se faire piéger très vite), déshabillé et drogué pour enfin être poussé à l'acte par un groupe très nombreux et intimidant d'autres personnages. Par tous ces éléments appuyé par la mise en scène, comme isolement répété par le cadre, les répartitions des espaces dans le cadre qui le montre comme dépassé, isolé et « petit » au sein de l'espace, dominé par cet environnement, le mutisme et la confusion du personnage appuyé par les dialogues et ses expressions bien visible, le fait qu'il soit drogué de façon explicite et que dès lors il n'initie plus aucune action de

lui-même mais se fera guider par d'autres etc.. Rendant alors cette scène comme bien plus claire à départagée quant au consentement ou plutôt à son absence pour cet homme que l'on réduit à son corps dont on use.



ASTER Ari – *Midsommar*, 2019

Cet ensemble narratif est très lisible alors pourquoi cette scène de viol ne semble pas identifiée comme telle ? Peut-être suite à cet absence de consentement masculin quant au sexe donné comme habituel narrativement parlant et dans les représentations cinématographiques ? Mais peut-être aussi par manque de référentiels quant au viol masculins lorsqu'il est commis par une/des femme/s. En effet, ne serait-ce que pour les besoins de cette étude, ce n'est pas l'absence avérée de consentement qui a donné l'impulsion de la reconnaissance de cette scène de viol, mais bien la question suivante : si ce personnage masculin avait été une femme (et dans cette scène, les femmes, des hommes), la classification serait-elle plus simple a déterminée ? Devoir en passer par les codes de genres féminins et transposer le genre des personnage en l'inversant

pour s'aider à déterminer du viol ou non permet de cerner ce manque de représentations facilitant la lisibilité de la scène, l'interprétation devant aller chercher ailleurs les codes correspondant.

Du changement de genre de la victime : le reversement de la masculinité abusée par une femme

Ce constat par cette scène par ailleurs atypique permet de mettre en évidence donc d'un manque flagrant de codes de représentations des viols masculins, en particulier lorsqu'ils sont perpétrés par des femmes. Et surtout cela met en évidence un manque de lecture de ces codes et narrations qui portent à l'écran un viol masculin qui peut alors, faute de référentiel et de correspondance pour le public, ne pas être perçu comme tel.

Comme si un renversement des rôles s'établissait alors mais dans une configuration tellement inhabituelle que le public, pour la lire, se voit obliger ou bien de prendre des codes de mêmes scènes de viols mais aux genres plus « habituels » (femme-victime et homme-voleur) ou bien de prendre pour référentiel les scènes de sexes hétérosexuelles autrement présentes dans le cinéma afin de faire une comparaison rapide, utilisant l'écart de représentation avec ces dernières pour établir le viol de l'homme ou non. Or l'homme ne manifestant presque jamais son consentement au cinéma pour des scènes de sexes hétérosexuelles (cette fois consenties) l'absence de ce dernier ne sera donc pas un code de représentation déterminant pour établir le viol au cinéma alors même qu'il en est l'un des éléments premiers pour le déterminer. Un homme au cinéma étant le plus souvent enclin au sexe sans même le manifester de façon claire, il n'y a donc rien de particulièrement choquant à ce qu'on lui force la main, étant donné que le refus de sexe par l'homme n'est presque pas présent au sein du paysage cinématographique. Cela en mettant à part les grands drames moraux ou autre dilemme de désirs inassouvis par droiture masculine, car dans ces cas-là le désir et l'envie de sexe est bien présente (donc le consentement aussi) mais empêchés par des considérations morales

pour le personnage. Seulement l'absence d'envie de sexe pour l'homme n'est que très rarement représentée au cinéma, étant, pour les rares fois où elle est mise en scène dont pour les scènes de viols, beaucoup moins facilement reconnaissable. Il y a donc cette réticence à établir le viol masculin dans un ensemble de représentation cohérente dans une scène, quand bien même plusieurs facteurs vont en ce sens, les codes manquant mais surtout ayant du mal à s'ancrer puisque rattraper par le reste des représentations de sexualités masculines au cinéma.

Signalons enfin que la méthode d'inverser les genres représentés pour savoir s'il s'agit ou non d'un viol avéré si la victime avait été une femme au lieu d'un homme reste très discutable en ce qu'un homme et une femme ne subiront pas les mêmes méthodes et les mêmes codifications de représentations dans l'acte sexuel (ici hétérosexuel et homosexuel). Mais surtout elle ne permet pas de saisir la particularité du viol masculin pour ce qu'il est cinématographiquement parlant, devant substituer à la figure masculine de victime celle d'une femme pour que le caractère abusif soit lisible, relayant l'idée qu'un homme ne pourrait pas si facilement être abusé ou encore que cette représentation de mise en scène sexuelle est plus choquante lorsqu'on le fait subir à une femme qu'à un homme etc. Cette méthode de repérage est donc imparfaite, souffrant du manque de référentiel de codifications de viols masculins et ne sera, dans cette étude, pas un moyen déterminant pour reconnaître le viol masculin à l'écran. Elle sera davantage un appui supplémentaire, bien qu'imparfait et incomplet.

L'autre idée qui semble connaître des réticences de représentation est que l'homme peut lui aussi subir l'acte, ne pas le vouloir tout simplement. Et cela trouve un écho dans deux éléments très distincts : premièrement, l'homme ne subit que très rarement le sexe, surtout lorsque les représentations sont supposées le donner comme pro-actif, difficulté d'être pro-actif quand on est victime alors... mais surtout difficulté d'envisager une victime dans un domaine où la figure est censée être nécessairement en recherche de ça. Et en second lieu, le cinéma propose plusieurs aspects de l'acte sexuel dans son paysage, mais, depuis qu'il est considéré en occident comme représentable, il

semble le plus souvent associé à quelque chose de plutôt positif, voire même pendant un temps, d'une distraction hors-narrative⁸ réduisant donc l'impact et l'importance d'une telle scène, considérée comme un interlude ou comme avant tout pensée pour le plaisir du spectateur. L'intérêt de la scène de sexe étant presque autant (si ce n'est plus) extra-diégétique soit pensée pour le plaisir du public, qu'intra-diégétique soit pensée pour le plaisir des personnages. Le sexe et les scènes le montrant étant vécue comme plutôt « positives » pour le public. Or les figures masculines, y compris dans les scènes de viols, sont aussi les figures qui vont, en premier lieu, rechercher et prendre ce plaisir, *Irréversible* en ce point montre le plaisir que peut prendre le violeur à son acte par exemple. Ainsi même dans des scènes négatives, le plaisir masculin semble dominer et être présent, prolongeant donc l'idée de représentation que le sexe au cinéma, dès lors qu'il implique un homme, est nécessairement positif pour ce dernier. Et cela va compliquer la réception et donc l'identification des scènes de viols masculines.

Cela se verra particulièrement pour les cas de viols masculins perpétrés par une ou plusieurs femme/s et *Midsommar* mise à part rares sont les films qui en parlent. Ainsi se trouvent les films *Knock-Knock* de E. Roth (2015) et *Nymphomaniac* de L. Van Trier (2013) qui traitent de cette question de viol masculin par des femmes. Dors et déjà les deux films vont montrer des non-consentement explicites de la part de l'homme, via des mots et des gestes de refus, clarifiant dès le début la scène dans ce qu'elle montre : un viol.

Seulement pour *Knock-Knock* la scène de viol reprend pourtant tous les codes de la scène de sexe hétérosexuelle « classique » (donc consentie) mais surtout suivant cette mise en scène et en narration qui la font ressortir comme extra-diégétique avant tout, donc tournée, cadrée et montée avant tout pour la

8 Linda Williams "Révolution sexuelle" introduction de *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, 2008, partie Aller jusqu'au bout, connaissance charnelle sur les écrans américains (1961-1971)", chapitre "L'interlude sexuel" qui développe l'évolution de l'importance narratif des scènes de sexe dans le cinéma américain des décennies 1960

satisfaction du public. En effet la scène de sexe-viol à proprement parlée commence dans la scène précédente et le non-consentement est établie à ce moment-là. Mais la scène de viol elle est coupé par un *cut* appuyé, l'isolant diégétiquement du reste, mais usant aussi de moyens de montage (fondu en noirs et saccades de l'éclairage, plans très serrés et flous, confus etc) inédits dans la mise en scène et plus jamais utilisés par la suite. Cette scène va en plus ne rien apporter dans son contenu informatif de plus que la scène précédente, qui donnait déjà l'information de l'abus sexuel, venant alors seulement illustrer ce dernier. Et cela est d'autant plus dommageable que la scène de sexe seule ne possède pas lisiblement cette absence de consentement qui vient de la scène précédente mais qui en plus n'est pas souligné ici, appuyant la confusion des codes de représentation des scènes de sexe et des scènes de viol, les deux scènes montrant des signifiants totalement opposés, le signifiés ne pouvant pas être les mêmes. Cette confusion va s'illustrer enfin en ce que le personnage masculin lors de cette scène de viol qu'il subit reste une figure sexuelle pro-active là encore, élément grandement contre-intuitif et surtout laissé en suspend par le reste de la narration qui ne vient à aucun moment appuyé le caractère subit de la situation, dont le seul moyen de reconnaissance reste un « non » formulé dans la scène précédente. Enfin la scène de sexe achevée, l'attitude du personnage violé n'a pas vraiment changé, l'impact émotionnel étant également traité que lors qu'une post-scène de sexe consentie, actant non seulement du caractère anecdotique de la scène qui vient d'être vue puisqu'elle n'a que peu d'impacts sur la suite, tout en conservant un manque de codes de représentation clarifiant, même a posteriori la scène qui vient d'être montrée.

Et si de même *Nymphomaniac* met en scène un viol masculin fait par une jeune femme (qui sont deux dans *Knock-Knock* mais tous deux reprennent le schéma de l'homme plus « mûr » séduit par des jeunes femmes qui seraient forcément désirable à ses yeux) tout en usant d'une narration très froide et violente. L'homme va non seulement établir son refus de sexe, exprimant d'ailleurs que malgré son désir, il ne veut pas de sexe, actant ainsi d'une clarification entre désir et consentement masculin. La mise en espace, au sein d'un wagon de

train, place de personnage masculin dans un angle et bien qu'il soit largement plus imposant que la jeune femme par sa carrure, son attitude le donne comme bien plus passif et inerte, se trouvant cantonné dans un coin, assis dans un fauteuil qui réduit ses gestes, limité dans son espace alors que la jeune femme elle a des gestes fluides et va naviguer au sein du reste de l'espace de la scène et du cadre. Les gestes de l'homme seront contenus mais surtout manifestant un stress par la rigidité lorsque la jeune femme s'agenouillera devant lui, le personnage se tassant de plus en plus sur lui-même mais aussi au sein de son cadre où il semble enfermé.



VON TRIER Lars – *Nymph()maniac* : vol. 1, 2013

La figure masculine est ici comme paralysé, voyant la situation et son corps lui échappé et être utilisé par une autre, élément que la mise en scène appuie par son enfermement dans le cadre, par ses gestes confus et le fait qu'il se cache le visage. Les gestes et éléments de codifications utilisés sont proches de ceux des scènes de viols féminins mais aussi masculins homosexuels, montrant un traitement de la violence sexuelle subie en premier lieu et de la panique que

suscite pareille violence. Le personnage masculin va d'ailleurs se placer du côté du passif cette fois-ci, n'étant à aucun moment pro-actif au sexe, le repoussant jusque physiquement en tentant d'écartier la jeune femme ou encore par les expressions de chocs que l'on peut voir ensuite sur son visage.

Un élément déterminant à tout cela sera justement la récurrence de plans sur le visage de cet homme qui seront montrés en alternance avec les images de son sexe en érection dans la bouche de la jeune femme. Deux images s'opposent alors en se juxtaposant marquant cette incompatibilité, celle du sexe physique qui réagit aux stimulations indiquant que réaction physique il y a et celle du visage de l'homme qui vient couper le sens de la réaction physique en ce qu'il exprime une souffrance et une détresse, liant les deux images par cette expression douloureuse. Le sexe masculin en érection n'est plus un organe-instrument de plaisir pour l'homme mais bien un moyen qu'à l'autre de lui faire du mal, le dépossédant totalement de lui-même, séparant son corps et son être (envie, volonté etc) par cet enchaînement de plans montrant comment la communication entre corps et volonté est rompue et de l'impact douloureux et subit de cette rupture mais aussi quant à l'acte subi. En cela, *Nymphomaniac* traite le viol masculin à plus près du corps violenté et abusé court-circuitant par cette mise en scène tout doute possible quant au ressentir de l'homme qui est au centre de la scène, homme dont le consentement et la souffrance sont lisibles et identifiables.

Les hommes sont aussi des victimes (comme les autres)

Ainsi *Nymphomaniac* semble être un des rares films à proposer un viol masculin très lisible, en particulier lorsqu'il est perpétré par une femme. De plus il permet aussi de mettre en lumière que le viol vient bien d'une absence de consentement, d'un refus masculin de sexe concret (et pas d'une envie dissimulée). De plus, en montrant un corps d'homme excité mais un visage d'homme en souffrance, ce film permet de faire exister un moyen cinématographique pour exprimer l'idée principale dans le consentement : c'est

un mouvement volontaire de la personne, et ici, du personnage. Le consentement vient de la personne entière et non de son corps. Car le corps peut avoir des réactions aux stimulations et se montrer excité quand la personne/le personnage lui ne le veut pas. Cette confusion dans le consentement (si le corps « veut » et est excité c'est que la personne veut aussi) est un point très problématique à représenter au cinéma, en particulier pour la question du viol masculin perpétré par une femme. Le point de cristallisation sera en ce qu'un homme bande (ou non), élément en réalité pas si contrôlable que ça, mais dont les représentations phallogocentrees l'ont donné comme manifestation quasiment unanime du désir/plaisir/envie masculins mais surtout comme élément déterminant quant à savoir si un homme est excité (et par glissement à envie de sexe) ou non. Le cinéma doit donc faire face à cette égalité de signification (un homme qui bande **veut** du sexe) non seulement fausse mais en plus dommageable pour les scènes de viol(s) masculins : « si la victime bande c'est qu'au fond elle en avait envie » invalidant directement le viol, malgré l'absence de consentement formulé explicitement.

Et ici, on retrouve le cas dont il était question en introduction avec le cas *Straw Dogs* et le personnage de Amy qui, parce qu'elle pourrait (la mise en scène ne semble pas indiquer cela si clairement par ailleurs) prendre du plaisir, cela invalide totalement le viol, quand bien même son refus est audible au début de la scène. Pour *Nymphomaniac* le parallèle est tout aussi rapide, cet homme bandant (et jouissant, marque du plaisir pris) prend alors nécessairement du plaisir, quand bien même une fois encore, son refus était explicite et audible. Ces mises en scènes se répondent assez pour que l'on se pose la question d'un viol masculin dont les codes de représentation seraient ceux d'un homme violé « comme une femme » (si tant est que cette expression ait une signification en elle-même).

En premier lieu on pourrait penser que pour un homme, être « violé comme une femme » signifierait « être pénétré de force » avant tout⁹. Or, cette idée

9 Notion de "comme une femme" est développée dans le livre de *En finir avec la culture du viol* de Noémie Renard, 2018, quatrième partie « de l'hétérosexualité « normale » au viol », chapitre 4 « une dualité femmes-hommes au service de la

perpétue une vision de la sexualité très genrée de la femme-passif-pénétrée et de l'homme-actif-pénétrant, mais ancre au sein du médium cinématographique des codes de représentation ne pouvant pas s'appliquer à la moitié des viols masculins possibles (fellation forcée et forcé à pénétrer). En cela le fait si le fait d'être « violé comme une femme » signifie culturellement sans doute encore, uniquement être pénétré de force, le cinéma semble, par *Nymphomaniac* proposer une autre approche de l'expression.



VON TRIER Lars – *Nymph()*maniac : vol. 1, 2013

En effet, en montrant un personnage masculin non plus pro-actif mais bien plus passif, il place dors et déjà la figure masculine dans une incarnation de la sexualité conférée davantage aux femmes (données pour passives) qu'aux

domination masculine », dans la sous partie « Pénétration et pouvoir » « tous [hommes homosexuels] ont tendance à décrire ce type d'interaction sur un mode binaire : pénétrant/pénétré ; dominant/soumis; actif/passif; homme/femme » p.142 et 143, où il est question des rapports homosexuels et des possibles reproductions des schémas hétérocentrés concernant les rôles dans les rapports.

hommes. Mais cela serait encore la reproduction genrée de cette sexualité binaire de pénétré.e–pénétrant.e.

Or la scène propose un code légèrement différent puisque la figure masculine conserve son côté pénétrant tout en restant dans une passivité d'action. Il semble que là, un décalage s'opère et donne un sens autre à l'expression cinématographique que d'être « violé comme une femme ». En effet ici le corps de l'homme ne lui répond plus, mieux, on l'utilise à ses dépens contre lui-même afin de lui occasionner de la douleur. Et cela non pas en perpétrant les archétypes binaires pénétrant.e–pénétré.e où la souffrance de la figure masculine violée serait en ce qu'elle a été pénétrée et donc aurait subi une sexualité inappropriée soit « de femme » (quand bien même cette idée est erronée en réalité). Mais dans *Nymphomaniac* le processus de viol reste sur le schéma hétérocentré de l'homme–pénétrant et la femme–pénétrée, la souffrance dans l'action vient donc d'ailleurs, vient dans le fait que le sexe est subi en premier lieu. Le fait de marquer que la figure masculine en tire de la souffrance et aucun plaisir, plus même, que son corps répondant à l'excitation joue en réalité contre lui et occasionne encore plus de souffrance.

Ainsi ce film permet de casser le code sexuel au cinéma quant au fait que pour une figure masculine, bander correspond à avoir envie et sexe et prendre du plaisir, mais permet en plus de lier une victime masculine aux autres victimes de viols féminines ou reprenant effectivement l'idée d'être « violé comme une femme » (cette fois-ci dans le sens pénétré) mais en recalant au second plan la question de la pénétration pour en réalité remettre en avant que « comme on le fait subir aux corps des femmes » cette homme a vu son corps être utilisé contre lui sexuellement parlant. L'expression « violé comme une femme » ne s'attache plus seulement aux viols masculins homosexuels (où il est question d'être pénétré de force, comme le saurait une femme) mais axe la question du viol sur le souci premier qui est la violence que l'on subit, homme comme femme et ce qu'importe la méthode sexuelle utilisée. Le « comme une femme » alors relève au cinéma d'un traitement du viol en premier lieu en ce que les codes de représentation insistent sur la violence subie et l'utilisation du corps contre la

personne, lui substituant sa volonté et outrepassant son consentement en premier lieu.

Mais le « comme une femme » ne constitue qu'une étape réflexive sur la représentation en soit, car être victime de viol au cinéma n'est pas l'apanage des figures féminines¹⁰. Cette expression est appelée à être dépassée par une autre, elle non-genrée : personnage cinématographique victime de viol, qu'il soit masculin ou féminin. Certes cela semble être déjà le cas, le mot victime se référant bien au masculin et au féminin, à ceci près que les codes de représentation usités pour les viols en général semblent être limités aux victimes féminines et aux qualités d'être du côté du pénétré uniquement, les hommes n'ayant que très peu de codifications de viols propres à leur conditions masculines (donc incluant les fellations forcées et le fait d'être forcé à pénétrer), les viols masculins où l'homme victime est pénétré reprenant alors des codes de viols féminins.

L'idée étant alors de penser cinématographiquement les victimes de viols féminins et masculins comme des victimes de viols (sans spécificité de genre ici) en ce que tous.e.s deux subissent ce viol soit cette utilisation contre leur consentement de leurs corps à des fins sexuelles, la pénétration subie n'étant pas spécifiquement féminine, les viols masculins en faisant état aussi et l'utilisation d'un corps excité sans consentement pouvant aussi être vécu par les figures masculines qui ne sont pas toujours enclines au sexe.

Concernant les représentations de viols masculins, revenons rapidement sur le cas de *Baise-moi* où le viol masculin est traité de façon très expéditive et où l'homme victime n'est que très peu considéré comme tel. En ce qu'il est tué dans le même temps,

10 Tout comme la masculinité en elle-même, au cinéma mais pas que, dans ses caractéristiques et donc codes de représentations peut être amenée à être questionnée, y compris via des questions de porosité des genres comme le propose l'ouvrage CONNELL Raewyn – *Masculinités, enjeux sociaux de l'hégémonie*, 2022.



DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie – *Baise-moi*, 2000

il s'agit bien plus d'une victime de meurtre que de viol en premier lieu, le viol étant alors un crime expédié par la narration. La victime masculine est ainsi minimisée, ainsi que son viol, alors que par ailleurs la mise en scène se porte comme une relecture d'un autre viol masculin de cinéma qu'est celui de *Deliverance*. L'humiliation portée au corps masculin est certes bien présente dans les deux scènes, conférant ici aussi à une humiliation sexuelle rabaissante, traitement également subie par les femmes dans les viols commis par des hommes, conférant à ces victimes masculines d'être traitées « comme des femmes ». Cette élément est d'ailleurs appuyé par le fait que le personnage de Manu demande à sa victime de faire « la truie » féminisant l'insulte, retournant la féminité associée à la faiblesse contre ce « sexe fort » pour s'en servir contre lui, réappropriation de l'insulte par le recours au féminin. Malgré tout une fois cette composante d'humiliation exercée sur l'homme, l'élément viol de la référence est comme délaissée et mise en retrait pour le reste de la scène. Or la différence de traitement au sein de ce film entre les viols féminins et masculins est flagrante, bien que les deux scènes soient violentes et dégradante, le viol féminin semble très pris au sérieux alors que le viol masculin est très fortement

réduit dans son traitement, limité à un seul plan à peine marqué. Cette minimisation impacte la gravité de ces viols mais aussi leur lisibilité, car si le premier viol (féminin) est lisible comme tel, qu'en est-il de ce second viol, à peine visible à l'écran ?

Une différence de traitement selon le genre de la victime, bien que les schémas d'actions soient proches : menaces, violences, insultes et viol avec pénétration. Pourtant la dérision qui semble imputé autour du viol masculin ainsi que sa minimisation à l'écran comme dans la narration entache grandement la lisibilité de ce viol masculin qui semble dérisoire, bien moins important alors que ceux du début est montré non seulement dans toute sa gravité mais avec une considération de la victime. L'homme violé ici est minimisé par les personnages mais aussi par la mise en scène, cette différence avec les autres viols impactant la lisibilité mais aussi la reconnaissance pour le public de ce viol, davantage montré comme un meurtre que pour ce qu'il est réellement. Ici l'homme n'est, de fait, pas une victime comme les autres, son viol étant minimisé, son statut de victime l'est également concernant ce crime subit, conservant ce manque de correspondance cinématographique pour ce crime précis.

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie – *Baise-moi*, 2000



Or il s'agit pour le cinéma de penser un ensemble de codes adaptables aux victimes de viol dans leur ensemble, masculines comme féminines et de s'attacher non pas aux gestes engendrés au cours du viol (notamment en confondant le viol avec la pénétration subie uniquement) mais bien sur cette utilisation sexuelle du corps contre la volonté du personnage. Cela permet aux figures masculines de violés d'accéder pour la première fois à un système de codification adaptés pour traiter de l'ensemble de leurs viols possibles au cinéma.

Parmi les possibilités déjà amorcées par le cinéma se trouvent déjà quelques exemples de traitements indistincts avec des codes de représentation applicables aussi bien à des victimes masculines que féminines, cela en se basant sur l'idée de l'abus en premier lieu et pas nécessairement sur le geste manifestant cela.

Ainsi le dialogue du violeur dans le film *Sausage party* reprend des mots que pourrait entendre n'importe quelle victime, reprenant ici des paroles « types » agresseur dominant et violent :

« *If you fucking tell anyone about this, I'm gonna deny it bro !*

[...]

You fucking like that ?»

[« Si tu en parles à qui que ce soit, je nierai tout mec !

[...]

T'aimes ça putain ? »]

Ici les mots de ce personnage de violeur sont ceux que l'on peut entendre dans les scènes visant à humilier la victime et si ces mots sont en général présents dans les scènes de viols féminins, cette utilisation montre que ces codes de dialogue fonctionnent aussi pour les viols masculins, l'idée de rabaisser la victime par les mots étant une caractéristique partageable et adaptable à l'écran. *Tenue de soirée* aussi de B. Blier (1986) propose aussi une viol, mais uniquement suggéré par le dialogue cette fois-ci, où la description reste probante quant aux intentions du personnage de Bob envers Antoine :

« *Je plaisante jamais avec ces choses là, je vais t'enculer, je vais t'enculer et tu jouiras, ton fion il en pourra plus d'extase. Et ça sera pas la peine d'appeler au secours, en liberté y a pas de gardien, personne vient. T'es tout seul avec ta honte...* »

Ce dialogue propose un mélange de langage inhabituel et qui par cet aspect inédit permet de saisir le décalage, l'aspect anormal de la situation, entre langage très cru et très soutenu à la fois comme s'adaptant totalement à ce que le personnage de Bob souhaite exprimer, tenant l'autre entre promesse et menace par ces mots. A noter également que ce dialogue n'est pas plus marqué pour être adressé à l'un ou l'autre des deux genres, s'adaptant tout à fait, quand bien même dans la narration présente il est adressé à un homme. Cette focalisation dans le dialogue sur l'intention que le violeur souhaite faire passer, cette rapt par les mots semble plus importante que les mots eux-mêmes, le choix étant ici de se focaliser sur l'emprise de Bob sur Antoine avant tout autre chose, les mots étant un moyen cinématographique, par le dialogue, de montrer l'ascendant de l'un sur l'autre, ici aussi déclinable à toutes scènes de viol(s).

Dans « violence » il y a « viol »

Cet ascendant de l'une des figures masculines sur l'autre au sein de ces scènes traduit dans la mise en scène permet de saisir les enjeux du viol, en particulier sa composante de violence qui se trouve dans ce crime. Car alors même qu'il prend place dans un contexte sexuel, le viol reste avant toute chose une violence, mais comme cette dernière relève d'un domaine à la base établi comme plutôt positif, notamment au cinéma où le sexe sera très souvent une quête en soi (d'accomplissement comme étape ou comme objectif final) ou une récompense pour l'une (ou plusieurs) des figures au sein de la narration, le cinéma doit alors induire un changement radical de registre pour aborder ces scènes et parvenir à se défaire de cet a priori de réception du sexe dans la scène de viol, passant d'un élément positif à un élément violent. L'induction de ce

changement de registre repose en premier lieu sur la mise en scène qui inscrit la scène dans une tonalité de violence en premier lieu.

Et pour le cas des viols masculins, le rapport de force inter-personnage semble là aussi à la base de cette violence à transmettre à l'écran, actant d'une scène de sexe qui doit trancher avec la positivité associée à une telle scène en particulier pour le cas du viol masculin par une femme, composition venant à la base bien plus illustrer la puissance masculine à obtenir l'autre (la femme). Mais le rapport étant alors inversé, comment la mise en scène rend-t-elle compte d'une scène de sexe subie par un homme sans pour autant l'inscrire dans le fantasme ?



TARANTINO Quentin – *Pulp Fiction*, 1994

D'une part le viol masculin homosexuel est apparenté à une situation d'humiliation et de punition, porté comme telle dans la plupart des mise en scène. Ainsi *Deliverance* ou encore *Pulp Fiction* en passant par *Tenue de soirée* montrent des scènes de sexe en rien valorisantes, ayant une valeur de punition/humiliation en inscrivant le viol dans une suite narrative d'humiliation de plus en plus forte, faisant monter la gravité de celle-ci en puissance, le viol

masculin s'inscrivant alors (bien plus que le viol féminin qui possède moins de violence progressive en amont du viol lui-même, *Straw Dogs*, *Elle*, *Unbelievable*, *Millénium* etc.) dans une suite diégétique cohérente où le viol arrive après une suite d'actions/outrages infligés à la victime. En inscrivant en premier lieu la scène de violence pour amener à une scène de viol qui sera alors donnée comme suite « logique » de ces violences et ainsi totalement comprise dans celles-ci. Mais cela s'inscrit dans un rapport de force inter-masculin de rivalité de puissance, inscrivant davantage la scène de viol comme une scène de combat.

Mais dans le cas d'un viol masculin commis par une femme, ce rapport de force ne semble pas présent, inscrivant la scène dans une réalité bien plus fantasmée (*Knock-Knock*) ou dans des rapports de force bien plus de l'ordre de la manipulation, ne mettant pas en avant une violence directe mais bien plus indirecte (*Nymphomaniac*). Ce type de viol demande une précision de mise en scène afin de conférer à la scène une situation de violence sans la figurer, se plaçant là encore moins du côté de l'action de violence explicite (pas de coups, d'atteinte à la personne, de menaces et peu d'humiliations directes contrairement aux scènes de viols masculines perpétrées par des hommes) pour se tourner vers d'autres violences plus indirectes ou détournées (prise de drogues, manipulation et séduction etc.). Cela acte non pas d'un affrontement physique entre la figure masculine et féminine et d'un rapport de puissance direct inscrivant une violence contextuelle, mais bien plus dans la mise en échec de la figure masculine quant à re/prendre possession de ses actions. Bien qu'ici aussi cela soit l'agir (la puissance par l'action) qui soit ôté à la figure masculine, les mises en scène des viols masculins homosexuels insistent bien plus sur le « vole » de cette puissance par l'affrontement, lorsque les mise en scène de viols masculins hétérosexuels insistent bien plus sur la mise sous silence, l'incapacité de la figure masculine à faire usage de sa force. Le degré de violence visuel engagé n'est pas le même, plus sous-entendu dans les viols masculins hétérosexuels demandant alors une rupture avec la scène de sexe affirmée non pas par la violence brute mais par le renversement de volonté seule : l'absence de consentement en premier lieu et la suspension de la volonté

de la victime. Et cela permet d'attester que l'action d'un viol prend bien cette temporalité et commence avant la pénétration seule, soit dans une violence de négation de l'autre et de son intégrité en premier lieu.

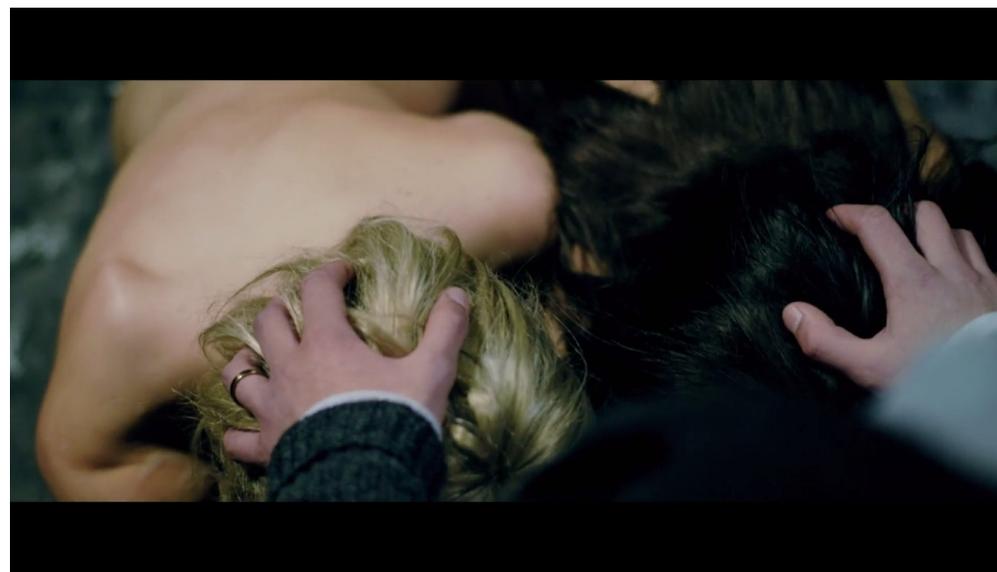
En cela le viol masculin hétérosexuel doit « résoudre » l'absence du consentement masculin qui par ailleurs n'est que très rarement figuré dans les scènes de sexes « classiques », marquant donc l'absence d'une représentation déjà absente dans le paysage cinématographique par ailleurs. Ainsi montrer un viol de ce type à l'écran revient à trancher totalement avec les représentations de sexes déjà présentes dans le cinéma classique tout en insistant sur l'absence de consentement comme donnée problématique qui prend en charge une partie majeure de la violence de la scène, devant rompre fortement avec les représentations de sexes hétérosexuelles. Alors il est possible de comprendre pourquoi les mises en scènes de viols de ce type prennent un point de vue souvent plus distant au sein de la scène, quand bien même celui-ci peut s'approcher du point de vue interne, comme pour *Midsommar* où le public a le même niveau de connaissance que l'homme violé mais où les plans seront plutôt à distance, marquant une vue extérieure à la scène.

Et cela nous permet de saisir la raison de l'absence de caméra subjective du regard masculin (pourtant celui de la victime) dans ce genre de scène, esthétique qui pourrait participer à l'érotisation de cet acte en reprenant un point de vue largement présent dans le cinéma « classique »¹¹. Cela se vérifie dans le début de la scène de viol présente dans *Knock-Knock* où une vue

11 Précision : il y a peu de scènes de sexes au cinéma (hors pornographie qui soit en caméra subjective, le point ici tient dans le fait que les scènes de sexe au cinéma rendent le plus souvent compte du point de vue interne masculin en premier lieu, actant d'une codification de représentation de telles scènes et un *habitus* de lecture associé. Ainsi un point de vue interne masculin et qui plus est subjectif masculin au sein de scènes à contenu sexuel sera bien plus habituel et donc associé à ce sexe « positif » au cinéma qu'à un support possible de violence.

Réurrences des gestes masculins développés dans *Culbute : Nos sexualités sous influences* / ARTE, « Chapitre 1 : Consentement », « Chapitre 4 : Orgasme » et Chapitre 7 : Érotisation du viol », hébergé sur Youtube, 2022

subjective de l'homme sur les deux femmes lui faisant une fellation n'indique en rien une représentation différente, et qui plus est à connotations violentes, d'une scène de sexe « classique » marquant de fait une confusion entre sexualité, fantasme et viol, ce dernier ne se lisant plus clairement comme une violence à caractère sexuelle. Car c'est en effet l'absence d'érotisation du viol masculin, notamment lorsqu'il est perpétré par une femme, qui permet en effet de penser des viols cinématographiques plus dans le registre de la violence que de l'érotisme ou du fantasme, et pouvant proposer une scène avec un registre propre de la violence par la négation de l'autre.



ROTH Eli – *Knock-Knock*, 2015

Cette codification possible de la violence sans (ou avec peu de) geste remet absence de consentement au centre de la scène mais aussi comme critère déterminant à la violence intrinsèque du viol, distinguant cette scène des autres scènes de sexes qui bien que cette absence soit présent dans des scènes de sexe alors « consentie » pour l'homme n'en donne pas une valeur de violence. Les scènes de viols masculins permettant ainsi de replacer l'absence lisible de

consentement des deux genres comme une donnée de violence en elle-même. Notons aussi que bien que ce non-consentement soit moins directement lisible pour le viol masculin commis par un homme, les scènes s'inscrivent déjà elles-mêmes dans un registre de violence, marquant un refus (non-consentement) quant à la violence subie, induisant ce glissement de prolongement du non-consentement sexuel comme « logique » alors, marquant le refus de ce que fait l'autre. Néanmoins cette absence de consentement exprimé plus supposément que par réel apport de codification diégétique n'aide que peu dans la constitution d'un registre claire de correspondance de ce qui constitue un viol, y compris masculin. Malgré tout, dans ces scènes de viols masculins, le viol et donc le sexe est bien donné comme une violence en soit et peu comme demi-violence, contrairement aux mêmes scènes de viols, féminins cette fois, qui elles ne possèdent pas toujours autant de clarté de registre pour leurs scènes.

Enfin cette clarification de registre permet de contrer un possible *Male-Gaze* en marquant la donnée sexuelle comme une forme de violence véritable et subie par tous les genres, rendant compte dans les représentations proposées d'un affrontement de masculinités diverses, le violeur devenant un être porteur de violence avérée et humiliante pour l'autre, caractéristiques négatives valorisation indirectement l'autre masculinité qui subit et qui sera plus « humain » que son violeur dont le déchaînement de violence, associant alors le virilisme à une violence brutale (voire cruelle) bien plus qu'à une puissance, induisant une rupture d'identification possible pour le public.

C. Mise à distance et confrontation :
vers un *anti-Male-Gaze* ou un "*Alter-Gaze*"
dans les scènes de viol

Pourquoi la figure du violeur-violent rassure

L'une des figures les plus associée au scène de viol/s au cinéma, au regard des études abordant les questions de représentations de ce crime et autres écrits sur la culture du viol, est celle du violeur-violent. Et si cette figure est très marquante et charismatique, campant un archétype très identifiable mais surtout très affirmé, lors de notre étude, nous avons vu que ce n'était par ailleurs pas la figure la plus présente dans les représentations de violeurs. Pourtant c'est celle sur laquelle l'étude des représentations semble se focaliser, contournant aussi une partie des autres figures. Néanmoins la répartition proposée ici entre les figures du violeur-violent et celles du violeur comme homme « fort » n'est pas présente telle que dans les études des représentations et certains figures d'hommes « forts » se retrouvent à être étudiées malgré tout. En effet les figures du violeur-violent et de l'homme « fort » se confondent souvent en ce que toutes deux font usage de violence (physique et parfois verbale) et démontrent une attitude très dominante. Pour cette étude, la distinction s'est fait suivant le critère de la cruauté, de violence « gratuite » (en plus de celle du viol) ne servant pas à exprimer sa posture dominante mais la mettre en point d'orgue. Mais surtout la caractéristique première de cette figure a été de ne se définir que dans la violence, présente uniquement dans des scènes l'y associant et nul par ailleurs dans la diégèse. Ces figures de violeurs-violents n'ont pas d'histoire propre exposée par la narration, aucun support de caractérisation autre que leur attitude violente.

Ce point est essentiel dans la distinction d'hommes montrés comme « forts » selon un virilisme cinématographique, assumé par un *Male-Gaze* présent et valorisant cette domination masculine, alors bien plus normalisée, et ces figures masculines relevant de la brutalité uniquement, bien moins normalisée malgré tout. Car si les hommes « forts » des films usent de la violence, ils se définissent davantage par leur attitude de domination plus globale et pas uniquement concentrée sur la cruauté. En réalité les hommes « forts » sont bien plus des personnages là où les violeurs-violents sont des archétypes. Et c'est justement parce qu'ils sont bien moins ancrés dans la narration, parce qu'ils n'ont pas d'histoire, peu d'émotion autre que leur cruauté, dans aucune autre attitude qui en dévie et donc dans une logique opposée à celle commune aux spectateur.trice.s que ces figures sont en fait des archétypes : celle du montre cruel et sadique.

Et ce statut que ces figures possèdent au milieu d'une narration de personnages a une incidence quant à la perception que le public s'en fera. Éloignés de quelques degré de « réalisme » ou de la même logique diégétique de caractères que les autres personnages, les violeurs-violents se distinguent par cette valeur dramatique comme dépassant celle des autres figures, dépassant en réalité les seuls cadres de la diégèse du film, répondant à des constructions différentes : celle de l'archétype (comme matrice de symboles¹²) de la cruauté alors personnifiée à l'écran par eux.

Cette valeur de signification différente de celle des autres personnages ou figures les en éloignent nécessairement, mais vient aussi mettre une distance avec les spectateur.trice.s. En ce qu'ils sont une synthèse de tout ce que peut produire la cruauté, qui plus est dans un nombre de séquences souvent très réduit, condensant leur présence diégétique à des moments relevant plus de l'apparition, ces figures sont davantage des emblème de cruauté prenant effet dans une forme personnifiée de violeur qu'en un personnage à part entière. Entrant dans une autre valeur significative narrativement et diégétiquement parlant, le violeur-violent porte un registre de représentation bien différent,

12 Utilisation selon la notion de Carl-Gustav Jung

faisant appelle à d'autres signes pour marquer et signifier ce dont il se fait le visage. Le Ténia est ainsi un nom à la mesure du personnage, le seul possédant un pseudo, quand les violeurs de *Baise-moi* eux, n'ont pas de noms tout simplement, réduisant leur informations visibles à la seule réalisation des viols qu'ils commettent, sortant du lieu, mais aussi de la diégèse, immédiatement après.

Ces figures ayant peu de liens avec le reste de la diégèse en sont comme distinctes, elles aussi à la limite de la trame narrative, quelque part entre le récit, puisqu'agissant dedans, et les valeurs et/ou notions partagées par le public qui voit en ces figures une forme visuelle de représentation d'un « phénomène » appliqué et existant par l'action, impactant la diégèse comme de l'extérieur mais sans s'y inscrire réellement. Aucune évolution n'est requise pour ces figures archétypales, ces dernières n'étant là que pour réaliser leur action, s'y limitant nécessairement puisqu'elles en sont l'incarnation seulement. Ces figures sont alors moins des personnalités ou des individus diégétiquement parlant que des facteurs narratifs et des structures agissantes dans la diégèse et à ce titre, une identification est moins possible. Ces figures de violeurs-violents étant en plus un condensé d'image, de récit, d'attitudes de la forme la plus violente du violeur, possible au cinéma parce qu'ils sont du ressort de la progression narrative elle-même mais difficilement liés à une autre comparaison de figures ou encore de violeurs.

Bien que ces figures tiennent de l'idée que les hommes seraient par nature violent, ce n'est en fait pas le cas, ces figures étant trop « extrêmes », elles ne sauraient être la représentation première des hommes, mais bien plus de la violence elle-même (et de la cruauté associée). Cela contrairement aux hommes « forts » qui eux, sont bien plus près des masculinités dans leurs globalités en ce qu'elles se construisent et semblent répondre selon les mêmes logiques de personnalités, basés sur ces masculinités avant d'être des incarnations directes de la violence. Ainsi la valeur de comparaison entre figures de violeur-violent et hommes « forts » ou encore même avec les spectateur.trice.s, car possédant un facteur différentiel si grand qu'aucune (ou presque) personne ne saurait se

reconnaître dans un comportement si extrême-cruel. Ainsi s'identifier avec cette figure de violeur-violent devient très peu possible mais surtout peu pertinent, cette figure ne se construisant de fait pas comme une personnalité. Et ne s'en trouvant lié.e en aucune manière, le.a spectateur.trice peut mettre à distance les actions, comportements et attitudes engagées par cet archétype, les tenir ainsi éloignées de lui mais aussi conférer à ces éléments une valeur inaccessible à lui, puisque « inapplicable » pour les personnalités, dont les masculinités. L'identification prend fin en ce qu'elle ne peut même pas commencer, le public n'étant pas sur le même mode de fonctionnement et de logique constitutives que ces archétypes, ces derniers leur étant extérieur (bien que tout cela ne veuille pas, en réalité, signifier qu'il n'y ait aucun point commun).



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

Ainsi le violeur-violent est toujours l'autre, celui dont le visage est connu comme celui de la cruauté-même et dont le comportement de violeur est intrinsèquement lié à ce caractère extrême qui le compose. Le violeur-violent est

violeur de nature, pas de circonstances, même au sein de la diégèse, ce dernier amenant les circonstances à son avantage où y opérant de façon à les construire comme telles. Or aucune personnalité, et qui plus est aucune masculinité n'est violeuse de nature. Si ni le caractère, ni le comportement, ni les circonstances ne sont alors des points d'accroches et de rapprochements avec l'archétype, c'est qu'il n'en a pas un commun avec ce violeur-violent. Et ce n'est pas pour rien si une confusion s'observe entre cet archétype et les hommes « forts » violelurs, pourtant bien moins cruels et violents, mais surtout issue d'une construction narrative habituelle et répondant à des logiques d'identification. Car en rapprochant ces deux figures, le glissement permet de faire basculer le violeur (notamment la figure de l'homme « fort », figure majoritaire dans les représentations cinématographiques de viols) dans un archétype, qui plus est très éloigné des spectateur.trice.s, au lieu de l'inscrire dans une structure complexe de caractères, de circonstances et de choix.

Car les violeurs-violents opèrent suivant une sorte de *fatum*, éléments très cinématographiques de fait, impactant la narration mais ne s'y développant pas, agissant comme d'eux-mêmes, sans pour autant être des personnalités entières, mais des manifestations intrinsèques de la cruauté. Le viol au cinéma suivant ces figures n'est plus un choix de la figure masculine mais son unique mode d'existence diégétique, n'ayant pas à en répondre puisque élément purement emblématique de la cruauté mais surtout ne se trouvant dans la narration que parce qu'il est là pour y apporter un viol, en répondant alors par le scénario seul. Le violeur-violent est en réalité un schème de violeur en ce qu'il n'en indique pas le choix réel, le portant comme expression seule de son existence, son référentiel à lui. Il peut alors devenir ce référentiel plus large du viol, s'en faisant là aussi son emblème (réducteur) et s'immiscant dans toutes les représentations de violeurs au cinéma, éloignant encore le violeur des masculinités, tout en s'en faisant une forme d'expression de représentation exacerbée amplifiée et exagérée, le violeur ne possédant plus de personnalité mais seulement une « nature », le public s'en retrouve préserver de toute identification avec lui et ses comportements.

Un crime si romanti...sé

Reprenons à la base : une ruelle peu éclairée, une femme qui marche seule, des pas qui la suivent, une voix d'homme (grave) qui l'interpelle, elle accélère le pas, la voix se rapproche, elle accélère, la voix commence à l'insulter, la rattrape, une main d'homme la saisit au poignet, un visage d'homme s'avance vers elle, elle se débat, il la frappe, la jette au sol, elle est abasourdit, il relève sa robe/jupe et commence à la violer à même le sol...

Évidemment elle porte une jupe ou une robe, un costume à la fois féminin et à la fois facile à écarter/soulever et à la fois joli à regarder, à voir à filmer, comme ses jambe et son corps malgré sa situation très déplaisante.

Ou alors : un espace fermé, un homme est seul, il marche, une femme l'aborde, il semble gêné, elle insiste, il la repousse gentiment, elle le touche, il s'écarte un peu, elle se rapproche encore, elle glisse sa main entre ses jambes, il regarde vers un couloir paniqué, la regarde encore plus choqué pendant qu'elle commence à le déshabiller pour le violer alors qu'il est encore debout...

Évidemment il ne dit rien, il ne va pas appeler à l'aide, il ne dit pas un mot et puis cette scène est si habituelle qu'on ne notifie que peu sa grimace de stupéfaction qui pourrait être lu comme une forme de plaisir qu'il n'avoue pas, mais ce n'est presque jamais l'homme qui est filmé à dire « oui » alors pourquoi filmer un « non » ?

Dans ces deux versions de viols inexistantes au cinéma mais synthétisant en réalité plusieurs scènes existantes au cinéma (*Irréversible*, *Elle*, *Baise-moi* ou encore *Straw Dogs* pour la première scène et *Knock-Knock*, *Nymphomaniac*, *Tenue de soirée* et *Midsommar* pour la deuxième) représentent une synthèse

très enrichie mais surtout exacerbée des moyens de représentations qui s'observent dans une narration « type » de *Male-Gaze* représentant un viol¹³.

L'accent est, entre autre, mis sur :

- la soudaineté de l'action
- le rapport de force inter-genre très visible (synthétisé dans un élément diégétique ex: costumes, dialogues ; et parfois dans les cadrages etc)
- une stupéfaction de la victime suivie de son inaction
- une violence condensée
- une absence de consentement non formulée explicitement
- l'expression de la victime
- la volonté d'action du.e la violeur.euse et son assurance
- le décors qui isole les figures
- l'action en deux temps avec une gradation du toucher au viol très rapide
- une vision distante et extérieure de l'action
- > une érotisation des corps et/ou de l'acte lui-même
- > une dialectique très forte et visible des rapports de domination inter-genres

L'ensemble de ces critères n'est pas absolu et tous ne sont pas convoqués lors d'une scène de viol explicite, ils forment une suite ici de procédés de narration souvent à l'œuvre avec le *Male-Gaze* lorsqu'il s'agit de rendre compte au cinéma de cette scène de viol, ici « type » (du moins pour le viol féminin, le viol masculin par une femme étant sous-représenté). Cependant la liste des 10 critères proposés se voit plus ou moins investie lors de mise en scène explicite de viol, pouvant alors permettre d'entamer une réflexion quant aux moyens engagés pour rendre à l'écran une telle scène, qui devient alors très romantisée.

13 Narrations en prise avec des schémas sexistes et virilistes mis en évidence notamment dans l'ouvrage de Mirion Malle, *Commando Culotte, les dessous du genre et de la pop-culture*, 2016

Un découpage narratif net s'observe alors dans les représentations issues du *Male-Gaze*, notamment une répartition des rôles très précises concernant les figures et ce dès les minutes précédant le viol dans les rôles. Car l'une des bases du *Male-Gaze* est bien cette distinction de genre dans les représentations en général mais surtout des figures et donc une distinction de traitement entre un genre et un autre, actant d'une séparation mais aussi d'une relation inter-genre où l'un prend le dessus sur l'autre. Cette prise de pouvoir de l'un sur l'autre s'articule précisément au cinéma autour de ce plaisir scopique à voir l'autre avant d'être regardé soi-même. Ainsi les hommes regardent les femmes avant que cela soit le contraire, conférant à l'autre ce statut de « regardable-regardé » donc subissant ce regard mais induisant aussi ce rapport d'emprise sur l'image de l'autre, du fait que l'autre soit regardable, l'indication même et la mise en évidence de ce fait en exclu nécessairement celui qui l'impose à l'autre, lui, avant nous, est regardable. Ainsi les hommes et figures masculines intra-diégétique se retrouvent à très souvent porter ce regard sur le corps de l'autre, l'autre qui est bien souvent femme et dans les cas de viols masculins, sinon féminisé, non par possession de caractéristiques féminines mais bien parce que le rapport engagé avec cette figure masculine sera du même ordre que dans le rapport homme-femme : celui de l'homme qui subtilise à l'autre son image en le regardant en premier, en le cernant ainsi, le circonscrivant par le même geste.

Cette circonscription de l'autre par l'image induit une limitation de l'autre, dans sa forme mais aussi dans la rationalisation de ce dernier et donc dans les actions et traitements engagé.e.s envers lui. Les hommes dans la narration traitent les femmes et hommes féminisés (car plus « faibles » sur l'échelle de la virilité) via ces rapports scopiques en premier lieu et, dans les scènes qui nous intéressent, via les rapports de domination et d'infériorisation de l'autre associés à ce regard. Le fait est que ce *Male-Gaze* n'est pas uniquement présent dans l'esprit masculin de la figure de l'homme à l'écran, dont la mise en scène en point de vue interne de se personnage rend ce point de vue précis. Le constat est que ce procédé de monstration et de représentation de ces autres qui ne sont pas des « hommes » dépasse la narration diégétique pour en fait s'appliquer au sein du

médium cinématographique lui-même dans ses moyens de représentations, ses codes et ses langages engagés pour constituer le support plastique qu'est le film.

En découle des figures masculines très découpées également dans leurs rôles, la narration ayant recours à des figures plutôt archétypales dès lors que l'on fait face à un viol explicite reprenant les codes à la base du *Male-Gaze*. Cela biaise non seulement les représentations genrées des figures mais surtout cristallise une forme de représentation précise de ces scènes, les personnages devenant des figures et ces figures des archétypes, les scènes reprennent un schéma inscrit ne supportant que peu de variation faute de rester lisible.

Et c'est l'une des raisons possible pour laquelle les scènes de viols explicites, lorsqu'elles sont dans un cadre de relation hétérosexuelle, s'inspirent en premier lieu de scènes de sexe (cette fois consenti) en ce que c'est le contenu sexuel du crime qui est retenu dans un premier temps. Représenter un viol, sous cette vision, revient à représenter un acte sexuel avant tout, suivant cette forme narrative, et pas à représenter à la fois une violence exercée et imposée à l'autre et une absence avérée de consentement à ce rapport sexuel. Les attendus de représentation de la scène de viol se retrouvent liés à ceux d'une scène de sexe consenti en ce que cette scène doit valider un certain nombre de codes de représentation pour être lisible et compréhensible pour le public, pour qu'un lien de correspondance avéré se produise. Or le lien de correspondance premier concernant le viol est une correspondance sexuelle, du moins pour le cas des viols féminins hétérosexuels. Alors la scène de viol sera avant tout, dans les codes de représentation engagés, une scène de sexe, le moyen de marquer la dimension violente de cet acte sera dans le recours à des éléments extérieurs à la dimension viol elle-même soit des violences autres (coups etc).

Le viol féminin hétérosexuel « type » s'accompagne de coups, le plus souvent en amont (*Elle, Straw Dogs*), afin de marquer l'affrontement entre les deux figures qui, si la composante violence n'était pas amenée par ces éléments, se trouvent dans des codes de représentation bien plus sexuels, le viol sans ses autres violences devenant illisible pour les spectateur.trice.s. L'association viol et autres

violences subies est alors nécessaire à la lecture du viol tel que proposé par le *Male-Gaze*, ajoutant, en plus des codifications sexuelles inter-genres, les codes de violences inter-genres eux aussi, renfonçant cette distinction par le genre, tout en ne parvenant pas à relier réellement sexe et violence au sein du viol qui n'est autre qu'une violence sexuelle. Non seulement cela fragmente le viol, qui se retrouve lié au sexe en premier lieu, mais cela pose un autre soucis quant à la lecture de ce dernier, le viol n'étant pas reconnaissable par son absence de consentement mais par la violence associée à lui. Ainsi cette association : **autres violences + éléments de rapports sexuels = viol** semble comme nécessaire pour lire l'absence avérée de consentement, cette absence de consentement étant un refus et une opposition à la violence subie avant d'être celle du refus de rapport sexuel. Et si la violence est liée au viol intrinsèquement, l'expression de cette violence est bien sexuelle et non pas une autre violence associée à du sexe qui confère au viol son application, mais bien le fait de forcer au sexe l'autre. Or si l'autre est circonscrit dans un regard et une rationalisation issue de ce pouvoir et de ce plaisir scopique, inscrivant celui qui regarde en supérieur mais aussi en moyen de puissance et en élément actif de la scène, comment saisir de l'autre l'absence de consentement en premier lieu alors même que la composante sexuelle, et donc reprenant des codes de sexe lui consenti, est présent en premier lieu ?

Pour viol masculin homosexuel l'équilibre des deux composantes, sexuelles et violentes, ne s'applique pas tout à fait selon la même narration : le viol est avant tout un combat, la violence là aussi se faisant avant sexe, non pas pour indiquer une absence de consentement cette fois à opposer à la composante sexuelle mais bien pour marquer la puissance et donc la domination d'un homme sur l'autre, pour répartir les rôles violeur-violé qui s'appliqueront une fois cette violence exercée, cette dernière résolvant le crime à venir qui ne peut avoir lieu tant que l'un n'a pas pris le dessus sur l'autre. Pour ces viols, la seule volonté du violeur ne suffit pas, encore faut-il qu'il l'applique et que pour cela il rabaisse l'autre. Cette violence est particulièrement mise en avant, la partie de la scène suivant cet affrontement état la partie sexuelle ne reprenant pas les codes de représentation sexuels en premier lieu inscrivant le combat et les

violences autres au cœur du viol, dont la composante sexuelle est moindre dans les viols homosexuels. De plus quand la partie sexuelle est montrée, elle ne reprend pas les codes de sexes pour leur valeur esthétique mais pour la composante visuelle et genrée, appuyant la conception de répartition de puissance selon les rôles genrés. Ainsi le violé voit une féminisation de sa figure, non pas pour une érotisation possible (comme pour les figures féminines) mais pour marquer son infériorité et donc l'humiliation de cette situation, non conforme à son genre.

Le *Male-Gaze* ayant du mal à représenter des scènes de sexe homosexuelle même consenti, les codes de représentation sexuel utilisés dans le viol homosexuel sont bien ceux de scènes de sexe hétérosexuel, encore une fois faute de rester lisible pour le public, mais ces codes sont détournés de leur but premier, la féminisation de l'homme violé devenant une humiliation dans un combat qu'il perd faute de puissance. Ici aussi la romantisation vient au secours du *Male-Gaze* mais pour cette fois marquer une humiliation du viol qui n'est pas tant une violence sexuelle qu'un combat passant par l'humiliation de l'autre, via le sexe. Encore une fois l'idée de forcer l'autre au sexe n'est pas le centre de la narration qui ici est davantage une étape du combat comme une autre, s'inscrivant dans une logique humiliante pour l'autre dont on « vole » la masculinité par le sexe dans une logique d'affrontement de puissance.

Cette différence avérée de traitement des scènes de viols selon le genre de la victime fait état de deux narrations (romantisation) issues de deux registres de représentation très différents : les scènes de violence d'une part et les scènes de sexe d'autre part. Ces deux registres proposent également en réalité deux répertoires de codes utilisés pour une même scène, n'induisant alors pas même lecture de celle-ci. Le *Male-Gaze* pour envisager le viol se retrouve à nécessairement avoir recours à une autre forme de violence pour conférer la violence à une scène de viol qui sinon se fait dépasser par la dimension sexuelle, l'acte sexuel entre deux personnes reposant dans ses codes des rapports inter-genres codifiant fortement les représentations de cette scène très normalisée pour être lisible cinématographiquement. Le viol vu par le *Male-Gaze* se

retrouve au croisement de deux représentations incompatibles et toutes deux très codifiées : le sexe et la violence. Ainsi la romantisation du viol permet de faire cohabiter des deux registres de représentation, la violence en premier lieu, afin d'induire le manque de consentement pour bien lire l'acte sexuel qui s'ensuit comme un viol et pas une scène sexuelle habituelle, ce recourt à une forme très cadrée permettant cette équilibre, la scène romantisée se figeant afin de conserver sa lisibilité.

Enfin cette séparation floue entre scène de sexe et scène de viol que propose le *Male-Gaze* est questionnable, car la scène de sexe et de viol se retrouvent constituées des mêmes critères cinématographique, censés, nous venons de le voir, rendre la scène de viol lisible dans son contenu sexuel, mais étant alors très dommageable pour le signifié « viol » d'une scène de viol qui peut passer au second plan, en particulier si la violence pré-viol est moins soulignée. Ainsi deux films permettent de saisir le souci d'une telle porosité : *Straw Dogs* et *Knock-Knock*, soit deux films avec des viols hétérosexuels le premier féminin, le second masculin.

PECKINPAH Sam – *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971



Dans le premier, la polémique (et les coupes dans les scènes en conséquences) lors de sa réception par le public étaient justement focalisé sur le fait que le personnage d'Amy semblait apprécier son viol, cela alors même qu'elle se fait frapper par son violeur, ses vêtements sont déchirés à même son corps, ses pleurs sont visibles à l'écran et (surtout) son non-consentement est parfaitement explicite (« Non »). Tous les premiers marqueurs de viol sont présent à l'écran, y compris la violence physique. Or le viol qui s'ensuit a recourt à des plans, notamment un plan large latéral, et des gestuels évoquant bien plus la scène de sexe consenti qu'une scène de viol à proprement parlé. Ainsi le public reconnaît bien la violence au départ de la scène, ainsi que la dimension sexuelle présente ici, mais leur succession marque davantage une rupture de ton (et semble lue comme telle) qu'une réelle continuité impliquant les soucis de réception de la scène de viol où les correspondances pour le public sont celles d'une scène de sexe consenti où Amy semble « apprécier » de se faire violer, non-sens dans le signifié de la scène à la base, manque de lisibilité du viol pour le public pour qui les marqueurs sexuels surpassent ceux de la violence brouillée par les gestes engagés par les personnages.

De son côté *Knock-Knock* propose une scène encore moins lisible dans sa composante sexuelle violente. L'absence de consentement de l'homme est montré mais dans la scène précédente, coupé physiquement dans la diégèse par un *cut* qui sera suivi par deux scènes de sexe qui reprennent totalement les codes d'érotisation d'une scène de sexe consenti au cinéma, aucun marqueur de violence ou du caractère subi de l'acte sexuel n'est montré,, tout au contraire, la figure masculine violée conservant même sa pro-activité sexuelle lors de cet acte. Et cette donnée marque le souci de représentation principal de cette double scène : c'est avant tout l'acte sexuel que l'on montre et pas un viol masculin. Et le viol se définissant en tout premier lieu par le caractère subi du rapport sexuel, montrer une figure masculine pro-active dans la sexe montré à l'écran brouille totalement ce caractère non-consenti de l'acte. Il ne s'agit pas de dire que cela ne doit jamais être représenté dans le cinéma mais qu'il faut, si ce côté là est mis en avant, manifester clairement la contrainte sous-jacente obligeant l'homme à pénétrer des corps sans en avoir la volonté par ailleurs. Le viol où

l'homme est « forcé à la pénétration » existe mais semble contre-intuitif dans les représentations de la sexualité, en particulier masculine, où la pénétration est l'expression même de la virilité, de la puissance et de la volonté masculine qui peut s'imposer, y compris à l'autre. Et c'est certainement pour ça que le viol féminin est avant tout un acte de pénétration dans ses représentations cinématographiques, là encore hétéro et phallogcentré et reprenant une physique sexuelle communément présente dans les scènes de sexe soit un homme pénétrant une femme avant tout, et non pas d'autres formes sexuelles que peut prendre un viol (par objet ou encore via un rapport buccal).

Et pour le cas de *Knock-Knock*, la scène de viol reprend les critères de la scène de sexe, y compris le caractère sexuel de la pénétration par l'homme mais sans indiquer que ce dernier est bien « forcé à pénétrer » avant toute chose. Ce cas de figure pour le viol masculin reste assez minoritaire dans les représentations, un homme forcé à pénétré devant manifester alors les conditions dans lesquelles des pressions sont exercées sur lui pour l'obliger à faire une telle chose (menaces, contraintes etc) et une rigueur dans le traitement des marques de plaisir¹⁴ possible de ce dernier doit être de mise. Or le film ne prend à aucun

14 La question de plaisir ressenti dans le viol (pour tous les genres confondus) est une question très complexe puisqu'il s'agit ici d'une question biologique de réponse nerveuse automatique du corps, mais aussi sociologiquement taboue, le plaisir mécanique ressenti dans un viol pouvant être utilisé contre la victime pour « valider » son viol, la confusion entre non-consentement et viol comme seulement moment de brutalité où le seul ressentir possible est la douleur (effectivement cas possible mais pas unique) comme seul critère de validation du viol est alors présente. Ce biais est avant tout dommageable pour la victime puisque cette dernière voit son viol « validé » comme tel uniquement si une grande souffrance physique est ressentie, ce qui n'est pas nécessairement le cas. Enfin cette vision du viol comme épreuve violente et douloureuse physiquement (la souffrance mentale étant bien moins mise en avant) reprend en fait les critères d'un viol avant tout comme un combat physique, vision très virilliste du viol. Ainsi pour le cas des viols masculins, les réactions mécaniques du corps de ce dernier indiquant une information communément identifié comme du plaisir quant il n'en est rien mentalement, le cinéma devant composé avec la composante mentale

moment un moyen de faire comprendre et de rendre lisible cette scène de sexe comme un viol, usant de représentations parfaitement possible dans n'importe quelle autre scène de sexe, le non-consentement étant même « séparé » de la scène par un effet de montage. Ainsi la scène isolée est avant tout une scène de sexe représentée suivant des critères visuels où le consentement est présent et la violence (pourtant utilisée par le Male-Gaze) est ici absente de la pré-scène de viol, rendant ce dernier encore moins lisible. Cette scène reprend donc avant tout une scène de sexe romantisé en ce qu'elle se passe suivant une narration présente dans les scènes de sexe consentie mais surtout très ancrée dans ses représentations hétérocentrée mais aussi viriliste, brouillant la lisibilité possible de la scène.

Pourtant les viols masculins commis par des femmes sont amenés à casser cette construction, en manifestant le viol comme rapport sexuel imposé à l'autre qui a marqué un non-consentement ou une absence de consentement, en ce que justement, ces viols montre un « utilisation » du corps masculin contre lui-même, actant d'une sexualité qui doit être consentie pour ne pas être une violence subie. *Nymphomaniac* étant à ce titre une proposition de représentation pointue de cette problématique, montrant un homme subissant un plaisir mécanique tout en rendant une violence intrinsèque au viol, sans en passer par une autre forme de violence (coups etc). Le viol se passe même de violence verbal, le viol montré étant un viol par coercition envers la jeune femme qui impose son envie à l'homme. Très peu de codes de représentations sexuels sont engagés et s'ils le sont ils sont nécessairement lié à une absence de plaisir où une monstration de la douleur mentale de la victime, actant d'un acte hétérosexuel mais où l'homme n'est ni pro-actif et montré comme contraint au plaisir dont on sent la rupture mentale pour lui. Le point de vue de la caméra semble être interne à la victime, alors même qu'elle n'est pas le narrateur de la scène, la mise en scène marquant ici les ressentis physiques et mentaux de l'homme alors même qu'il ne s'agit pas de son *flashback*, cela dans un souci de

du viol au même niveau que la composante physique, chose pourtant bien peu présente dans la culture qui réduit de viol à son seul temps et engagement physique.

lisibilité. Et si le point de vue n'est pas celui totalement subjectif à l'image, un plan de fin du viol s'en rapproche pourtant, suivant le regard de l'homme sur la jeune femme, dans un contrechamp très frontal montrant son absence de culpabilité, marquant la rupture avéré entre les deux personnages, ce plan succédant celui du visage défait de l'homme. Le viol est montré ici dans son décalage de volonté que l'un va exercer sur l'autre, que l'un va imposer à l'autre actant de fait cette différence fondamentale entre viol et scène de sexe soit le consentement à l'acte sexuel des deux (ou plus) personnages présents et ce tout au long de la scène. Ici les deux plans-visages manifestent ce décalage de consentement, cette scène de viol proposant alors une représentation claire et lisible de ce décalage de consentement (base du viol) sans avoir recours à aucun code de violence autre ou sexuel en premier lieu, mais reposant sur les visages comme synthèses de la situation mentale du personnage, dont l'expression est très lisible, ces deux plans parvenant même à synthétiser l'ensemble de l'acte qui vient de se produire, clarifiant définitivement la situation et proposant par la même des codes inédits de représentation sensibles adaptés pour montrer le viol, sans en passer par des registres expressifs/ de représentation qui lui sont extérieurs.



VON TRIER Lars – *Nymph()maniac* : vol. 1, 2013

Effectivement les figures masculines dans les scènes de viols s'inscrivent dans un contexte narratif particulier et ne s'en répartissent que là-dedans. Or une clarification de contexte de ces scènes, sans en passer par une autre codification de représentation (qui peut être dommageable si pas lisible pour le public) extérieur. Une scène de viol commençant avant la pénétration seule et se finissant après l'acte sexuel lui-même, la romantisation de cet acte se construit sur l'ensemble de la scène dont le recours à une autre construction narrative aux schémas de scènes en réalité différente est problématique. Car en recoupant les scènes de viol au cinéma avec les scènes de sexe consenti dans ce même média en comptant sur une proximité de représentation de formes physiques (car dans les deux cas il y a bien rapport sexuel engageant deux corps) comme seul critères minimal justifiant ce rapprochement vient en fait totalement annihiler la composante basique du viol : la contrainte/l'absence de consentement. Il s'en suit ce recourt à une autre construction narrative, celle de la violence, qui vient contre-balancer cette première construction avec encore une fois un registre qui se base sur une proximité de violence vécue par une victime mais manifestant aussi une confusion : le viol n'est pas nécessairement une violence physique mais sans équivoque une violence mentale. Ici une autre confusion est marquée.

Le viol au cinéma tel que l'envisage le *Male-Gaze* se retrouve au croisement de la scène de sexe consenti et de la scène de combat, additionnant le contenu représentatif sexuel de l'un et le contenu représentatif violent de l'autre, deux éléments pourtant secondaire dans la définition même du viol qui n'est pas qu'une question de violence autre (coups) infligée en plus d'un rapport sexuel, mais surtout qui n'est pas un acte sexuel en tant que tel, car seulement présent comme tel pour l'un des deux personnages : celui qui viole. Ainsi le rapprochement entre scène sexuelle consenti et scène de viol est funeste pour les représentations de ce dernier mais acte surtout d'un biais de lecture de ce qu'est le viol, actant ironiquement d'une vision bien plus proche de celui qui viole (voyant le caractère sexuel de l'acte) de celui qui subi. Et si les représentations du viol au cinéma s'engageaient à ce que le public n'ait pas à assumer ce point de vue de violeur.euse indirect, mais proposant, au contraire, un point de vue bien plus spécifique, attaché à rendre compte de tous les vécus

du viols, via toutes les visions des figures impliquées, qu'est-ce que cela pourrait donner ? Le cinéma devant alors trouver un moyen spécifique pour rendre compte de cette scène spécifique, ainsi « à quand une véritable scène de viol au cinéma ? »

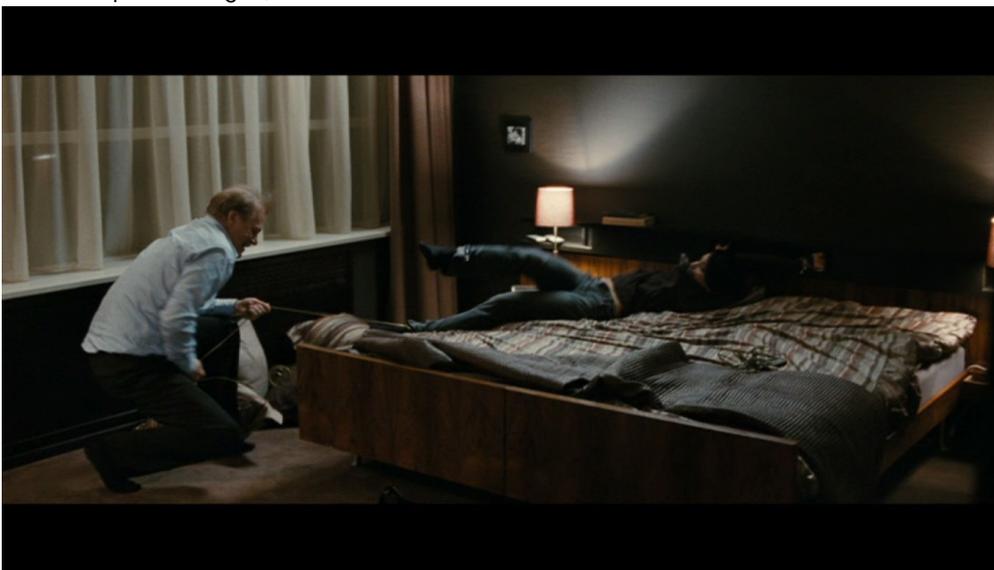
Micro-cosme et figures que l'on regarde : le violeur c'est toi, le violeur c'est moi / le violé c'est toi, le violé c'est moi / les témoins c'est nous

Derrière la question précédente ne se trouve évidemment pas une absence avérée de films représentant une « véritable » scène de viol au cinéma, véritable au sens narratif et vraisemblable du terme (pas dans un engagement particulier des acteur.trice.s réel.le.s), notre corpus démontrant immédiatement qu'il n'est en rien au vue du nombre de scène de viols lisibles, identifiable comme tels et explicites qu'ils contiennent. Mais il s'agit plutôt de questionner une absence de présence de codification spécifique du viol dans le paysage cinématographique où sexe et viol se confondent bien trop facilement dans les représentations engagés, reposant sur des bases communes notamment dans les films (majoritaires dans la culture) présentant ce *Male-Gaze*.

Ainsi cette absence de « véritable » scène de viol vient de ce constat d'une scène encore trop absente dans la correspondance que peut en avoir le public, soit dans un répertoire de codes de représentation propre à la scène de viol. Nous avons évoqué cette importance du regard et de captation de décalage de volonté quant à l'acte sexuel engagé comme premiers éléments de représentation intrinsèque au viol au cinéma, et ce avant le registre sexuel et/ou de la violence. Un registre « viol » dans les codes de représentations pourrait ainsi être envisagé, permettant un inscription durable dans le paysage cinématographique mais également un répertoire de signifiants et de correspondances lisibles pour le public, permettant une plus grande pertinence de mise en scène pour ces scènes sans pour autant avoir un risque aussi élevé

d'un manque de compréhension quant à la dimension « viol » de ces scènes, notamment par la mise de côté des codes de représentations sexuels. Ayant affinés les critères de représentation du viol, appelant à un registre inscrivant la scène dans une logique narrative qui lui est spécifique et adaptée, le viol n'en serait que plus lisible.

Ainsi certains films semblent avoir déjà engagé cette démarche, une partie se trouvant dans notre corpus. Nous évoquons *Nymphomaniac*, mais également *En Flirt*, *Irréversible*, les deux films *Millénium*, *Boys don't cry* ou encore *Elle*. Aucun de ces films ne propose un *Male-Gaze* à l'écran, apportant au contraire une diversité de formes, de mise en scène et de codifications pour les représentations du viol extrêmement large. Il ne s'agit pas de rigidifier ou de codifier à l'extrême ce genre de scènes, bien au contraire, cette diversité de traitement montre bien qu'un nombre important de représentations sont possibles tout en assurant une lisibilité claire de l'action et de sa composante « viol ». Ainsi dans chacun de ces films, une réflexion de monstration des corps engagés dans le viol est proposée afin de faire saisir ce décalage de volonté entre les deux personnages mais aussi la violence de la négation de ce décalage par l'un des personnages, allant alors forcer l'autre.



Ci-contre : OPVEL Niels Arden – *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009

Ainsi dans *En Flirt*, le corps de violeur est imposé dès le début de la scène, sans avoir été amorcé par ailleurs, créant un effet de surprise et de dérangement quant à cette présence inexplicquée tout en faisant saisir dans le même temps le caractère imposé de cette présence.

Ci-dessous : FINCHER David – *The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011



Dans *Nymphomaniac* ce sera ces dynamiques et mouvements de corps dans l'espace du cadre, cette façon qu'à l'homme violé de se tasser sur lui-même face à cette jeune femme qui elle peut bouger et occuper presque tout le cadre. Ou encore dans *Millénium* cette insistance sur la différence de situation corporelle mais aussi mentale qui construit une suite d'opposition flagrante entre les personnages présents à l'écran : lui libre/elle attachée, lui habillé/elle à moitié nue, lui parlant/elle bâillonnée, lui excité/elle se débattant. Tous ces moyens de représentation engagés permettent une compréhension évidente de ce qui se passe dans la scène, le laissant aucun doute quant au viol dans aucun de ces films. Encore une fois le décalage, la distinction ou encore l'opposition entre les figures en présence semble un moyen très efficace dans les

représentations pour attester de ce viol et ancrer un registre pertinent de représentation.

Un attachement à la figure et un traitement appuyé de ces dernières semble être une voie particulièrement efficace pour faire saisir la composante « viol » d'une scène. Ainsi le film *The Accused* porte une attention très forte à représenter successivement les différents points de vue au sein de cette même scène, devenant très longue mais marquant toutes les étapes sensibles et émotionnelles par lesquelles passent les personnages présents, valorisant les figures importantes et surtout insistant sur les interactions entre ces figures. Ainsi, les différentes étapes d'émotions des figures présentes articuler aux interactions entre elles et des liens de causalité que cela engendre permet de rendre compte de plusieurs points de vues parallèle d'une action, mais surtout d'en montrer l'étendue de perceptions, la caméra développant au moins trois caméra subjective tout au long de la scène et les alternant pour rester lisible non seulement dans le déroulé de l'action mais aussi pour accentuer ce décalage de volonté et de perception qui s'accroît au fil de la scène. Et si l'un des critères essentiel dans la scène de viol au cinéma serait cette mise en évidence de ce décalage de volonté et donc de subjectivité, l'une des solutions de représentations serait ce recours à la caméra subjective ou au point de vue interne, soit également un attachement bien plus fort aux figures constitutives de la scène et impliqué dans la scène de viol plutôt que d'une représentation bien plus distante et extérieure à la scène.

Ainsi une présence est à résoudre chaque fois qu'une représentation de scène de viol est engagée : celle de la caméra et son regard. Et il semble que s'il y a par ailleurs peu de caméra en vision subjective dans viols masculins et féminin hétérosexuels, cela peut être parce qu'un phénomène étrange de redondance apparaît, où il devient avec le *Male-Gaze* présent, une sorte de redite, puisque celui-ci prend, par ses codes de représentation sexuelle, déjà le point de vue masculin ou plutôt viriliste et dominant sur l'autre (femme ou homme féminisé) étant de fait déjà, en quelque sorte, celui du violeur, soit celui qui voit la composante sexuelle et esthétique dans le viol avant d'en voir l'absence de

consentement. Ou encore ce regard qui voit en premier lieu la violence physique et non pas mentale puis physique, la violence de forcer l'autre au sexe en premier lieu, préférant inscrire le viol dans un combat aux codes virilistes avant tout. La caméra étant alors distante, hors de la sensibilité ou du point de vue interne de tout les personnages, ne partageant que la vision de celui qui domine et qui romantise/esthétise le viol, sans pour autant toujours la revendiquer comme interne dans la mise en scène, mais plutôt comme « omnisciente » et extérieure.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Alors la figure de violé masculin et sa subjectivité permettent un contre-pied de ce *Male-Gaze*, prenant directement la contraposé de son regard. Il s'agit alors, par cette subjectivité particulière et subissant la violence et la domination du violeur, d'en passer par ces autres figures masculines, celles de violés, pour enfin ôter le virilisme (et la violence viriliste, soit les coups et blessures) qui est accolé aux scènes de viol mais qui détourne en réalité de la violence spécifique de ce dernier, la remplaçant par une autre plus « visuelle ». Ces subjectivités

permettent de rompre avec les représentations centrés sur le violeur et son regard infusant sur la scène et sa lecture en la biaisant (tout en la donnant comme « distante ») pour lui suppléer une subjectivité tendant à rendre compte, non seulement du décalage véritablement à l'origine de la scène de viol, mais aussi d'en ôter la composante viriliste qui esthétise ces formes de violences, sexuelles et non sexuelles. Enfin ces figures portent cette possibilité d'une présence masculine non-virilisée et ainsi une complexification des rapports inter-figures mais aussi inter-genres au sein du viol, permettant également de donner une alternative de représentation des masculinités engagées dans ces scènes qui ne retrouvent plus à être des violeurs en puissance du fait de leur seule présence qui leur fait justement partager ce *Male-Gaze*.

Ainsi les figures masculines sont des points d'accroche essentiels pour saisir une scène de viol qui, de fait, se vit dans ce décalage de subjectivité et des conséquences que cela engage. Et il s'agit aussi de spécifier chacun de ces points de vue en les revendiquant comme bien subjectifs et internes aux figures afin de les complexifier eux aussi dans le partage et la lisibilité que peuvent en avoir les spectateur.trice.s, et non pas de les imposer comme norme de narration sans en marquer la subjectivité, bloquant ainsi toute alternative de point de vue « autres » puisque la scène n'est pas censée être vue de façon interne ou subjective. Ce truchement ne permettant pas d'affirmer l'une des figures et donc son point de vue, l'assumant plutôt mais contournant par la même le côté problématique de cette vision mais aussi cette difficulté à trouver des moyens pertinents de mise en scène pour rendre compte de ce décalage de subjectivités. Car dans la scène de viol vue par un *Male-Gaze*, le viol est « facile » à identifier puisque suivant des schémas précis et reposant sur une violence physique, extrêmement identifiable pour le public. Ces suites de signaux sont comme des indications que la scène de sexe qui va suivre est non-consentie, puisque se passant dans un contexte de violence, mais réduisant le viol à celle-ci, tout en l'intégrant plus difficilement dans la partie « sexuelle » du viol qui s'en suit. Cette construction est très extérieure aux figures et à leurs subjectivités mais aussi à la narration et à la diégèse elles-mêmes, ne plaquant finalement qu'une suite de codifications appliqués avec plus ou moins d'adaptation à une

diégèse, mais lui préexistant en quelque sorte, ne prenant que bien peu en compte l'impact et l'interaction alors en cours pour les figures engagées. Or dans les cas de mises en scènes s'écartant du *Male-Gaze*, une composition nouvelle de mise en scène doit s'engager, possiblement bien plus proche des figures et de leurs enjeux pour attester lisiblement de ce décalage, la mise en scène partant alors directement de ces relations inter-personnages en premier lieu. Et selon ces mises en scène, il est tout à fait possible d'envisager le point de vue subjectif d'un violeur, puisque clairement lisible en tant que tel, permettant ainsi, par exemple de rendre compte de la violence imputée. Cela permet donc de rendre compte de façon bien plus lisible ce point de vue s'il est efficacement contrasté par un autre, et pas sous-entendu dans une mise en scène n'assumant pas d'avoir recours à ce point de vue dans ses codes de représentations. Ce point de vue assumé comme tel peut être contrasté et problématisé plutôt que d'être dissimulé et alors problématique dans ce qu'il engage via ses représentations. Ce point de vue n'étant alors pas non plus celui que l'on normalise au public qui peut bien plus avoir de recul envers ce qu'il voit et les figures, pouvant bien plus plus mettre en perceptives leurs subjectivités propres, sans avoir à les intégrer par ailleurs ou sans le savoir vraiment.

Une fois un point de vue interne de personnage et de figures masculines revendiqué et visible, les figures masculines deviennent autant de supports possibles de lecture à la scène mais aussi d'ouverture, de support de projection ou d'identification possible. Ainsi le.a spectateur.trice peut se projeter ou même s'identifier avec autant de figures que de point de vue lui sera apporter ou alors via une vision plus « neutre » de la caméra pouvant alors se confronter à ces figures. Ces dernières deviennent autant de dispositif de confrontation de point de vue et d'individualités pour le public, si tant est qu'elles soient effectivement individualisées par le regard que la caméra portera sur elles. Ainsi le.a spectateur.trice peut se retrouver, dans l'une ou l'autre des figures qui lui font face à l'écran, aucun point de vue sous-jacent n'est présent par défaut dans une caméra qui a délaissé le *Male-Gaze* ainsi que les *a priori* de représentations qui le composent. La caméra rend alors compte des figures en présence à l'écran

selon une vision propre et adaptée à sa diégèse afin de faire éprouver ces figures au public, pouvant alors se positionner vis à vis d'elles, sans les voir au travers d'un regard préexistant à la diégèse, mais devenant le regard circulant d'une figure à une autre¹⁵.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Recentrée dans ce regard qui les unies et concentrées dans une action les traversant toutes, les figures masculine doivent bel et bien se positionner au sein de la scène qui semble resserrer l'action de part la violence qu'elle contient et avec ce resserrment, mettre à l'épreuve les figures en présences, les faisant graviter autour du centre-noeud narratif et dramatique que forme de groupe

15 La question du partage de la subjectivité se retrouve notamment dans l'ouvrage de François Niney, *le Subjectif de l'objectif, nos tournures d'esprit à l'écran*, 2014, "Mais exprimer et reconnaître tel sentiment ne renvoient-ils pas logiquement l'un à l'autre à travers notre apprentissage commun, n'est-ce pas le recto et le verso d'une même expérience partagée du corps humain, qui donne forme à notre esprit ?" partie 7 "L'aspect change-t-il selon qui regarde, et où ?" p.35

violeur.euse.s–violé.e.s. Une scène de viol explicite est alors cette réduction de diégèse qui vient concentrer fortement toute la narration, la gravité et la violence de l'action engagée entraînant un traitement affiné dans les représentations engagées.



KAPLAN Jonathan – *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

Ainsi un micro-cosme se met en place dans ce resserrment narratif mais aussi spatial et temporel dans la scène, mettant à l'épreuve les figures en présence dans leurs placements respectif. Passées au crible de l'action viol, de cet « effet viol » les figures concentrées et placées sont autant d'expression de positionnements vis à vis du viol qui se fait, devenant autant de supports aux spectateur.trice.s que ce supports signifiants possibles mais surtout probable face au viol. La diversité des figures, dont une typologie s'avère davantage à être un vaste trombinoscope qu'une classification en grandes familles de figures selon leur rôle intra-diégétique, permet d'envisager le viol et sa réalisation comme un moyen de mise à l'épreuve des figures elles-mêmes dans leurs particularités. L'effet micro-cosme de la scène de viol tient dans ce resserrment narratif,

spatial et temporel mais aussi dans cette injonction de placement des figures dans son déroulé, concentrant par la violence une possibilité de réactions et ou d'expression des figures très forte, tout en mettant en lumière cette diversité d'individualité puisque chaque figure se place dans cette action.

Encore une fois le film *The Accused* donne une bonne idée de ce micro-cosme narratif de la scène de viol où le resserrement autour de l'action viol et de l'étirement temporel de ce dernier vient exacerber les caractères, relations et interaction entre les figures. Mais surtout, dans la diversité de ses figures, la scène renvoi au public son propre positionnement dans tout cela et le questionne en lui montrant ces attitudes en simultanée dans une fresque de figures variés et singulières (malgré une figures de témoins-complices très passifs comme un seul groupe-foule) qui porte d'autant de positionnements possibles par rapports à l'action durant un moment très réduit, où chaque plan semble marquer une étape d'avancement de chacune des figures qui se confrontent.

Ironiquement, les proportions de ces témoins-complices et de ce témoin-allié semble aussi se rapporter aux taux effectif de personnes portant assistance à une victime en cas de viol et celles qui « laissent faire » offrant un parallèle évident entre la salle et l'écran où ce dernier rend visible les attitudes de positionnement lâche vis à vis du viol via la figure de Ken, seul à ne pas se rendre complice, mais aussi seul alternative à la culpabilité scopique inactive face au viol. Le parallèle est subtile et accompagne cette identification avec ce témoin-allié isolé, condensant dans cette scène singulière les principales structures des positionnements face au viol, soulignant ces différents positionnement dans une réduction accentuée et très lisibles des mécanismes de passivité ici, la foule de témoins-complices par inaction formant ce flou autour du cadre qui semble s'étendre jusqu'au cœur du public, l'entraînant au sein de ce micro-cosme et exacerbant ce choix de positionnement, le micro-cosme resserrant temps, espace et action, invitant expressément à acter d'un point de vue et d'un positionnement de la part du public.

Le micro-cosme de la scène de viol et de son « effet viol » devient alors une injonction de placement de la part du public, relayé par les figures en présence et confrontation avec lui.

Le public est un homme

« *Quand on voit un film, on voit film du point de vue d'un homme, hétérosexuel. [...] Donc il y aurait ceux qui regardent et celles qui sont regardées. [...] Oui mais c'est évident à partir du moment où on le dit. Parce que sinon ça va sans dire puisqu'on a l'habitude, c'est comme ça normalement, c'est ça la norme.* »

Éric Fassin, à propos de Regard masculin¹⁶

Voir un film mais aussi regarder une narration à travers la position d'une caméra sont des actions engagées lorsque le public se retrouve au cinéma. Cet écran propose cette « ouverture » sur la diégèse en assumant le point de vue suivant : celui de la caméra qui elle, prend à son tour un point de vue dans ou hors de la diégèse, marquant une « vue » qui rend compte de cette réalité narrative et fictionnelle, celle du film capté, construit et projeté dans la salle. Or si des chercheur.euse.s en sociologie comme Éric Fassin ou encore d'autres personnes questionnant le regard de cette caméra sur la diégèse, depuis Laura Mulvey jusqu'à Iris Brey , proposent cette problématisation autour du regard de la caméra sur la fiction, cela s'inscrit à la suite des observations des applications de ce fameux *Male-Gaze* sur le médium cinématographique.

Ce *Male-Gaze* qui tend non seulement à objectiver les femmes et leurs corps pour en dégager un plaisir scopique pour le public, alors nécessairement masculin et hétérosexuel, vient aussi poser un enjeu très précis pour le médium cinématographique : il fige le regard que peut poser la caméra sur la diégèse, lui

¹⁶ Propos issus de la vidéo *Cultbute* – ARTE, “Chapitre 3 : Regard masculin”, 2022

faisant adopter des postures très codifiées, figeant ses représentations mais surtout ces correspondances de représentation, en inscrivant une sorte de répertoire de représentations au sein des films et ancré dans la réception qu'en a le public. Or cela débouche à une rigidification des moyens expressifs du cinéma dans les représentations que le film peut mettre en place, mais également à un appauvrissement de ces représentations elles-mêmes, se réduisant à un forme correspondant au regard alors porté sur la diégèse : celui de cet « homme, hétérosexuel ».

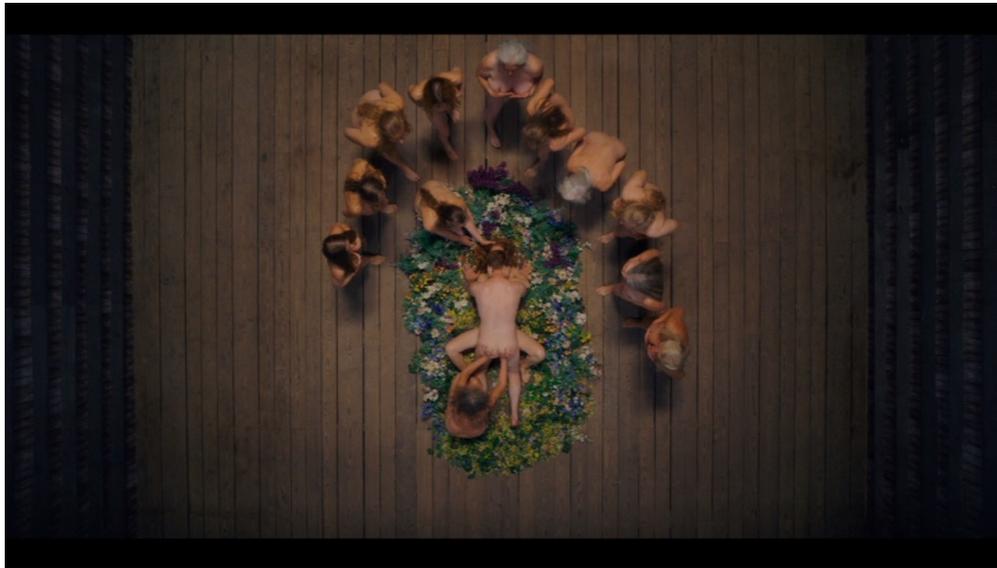
Évidemment, il ne s'agit pas de faire admettre qu'aborder, dans une fiction cinématographique, un tel point de vue est nécessairement et exclusivement négatif, car cela est bien trop dépendant de comment il sera assumé et porté par la mise en scène. Il s'agit de saisir en quoi cette vision d'un regard masculin hétérosexuel et objectivant l'autre est effectivement réducteur, rigidifiant et appauvrissant dès lors qu'il s'inscrit comme norme de représentation cinématographique et même culturelle. En premier lieu un tel « regard » deviendra réducteur dès lors qu'il agira en norme en ce que se posant comme regard sur la diégèse « par défaut », il tendra à reproduire au sein de la fiction, mais aussi dans la façon même de construire et de capter une diégèse, un point de vue en réalité issue d'une moyenne viriliste et centrée sur l'homme et son rapport au monde. Reprenant des schémas de pensées pour les apposer et transposer au sein d'une œuvre cinématographique et ce dès sa construction, viendra alors ajouter un degré d'interprétation de la diégèse dès sa construction même, afin de lui faire correspondre à ces codes de représentations. Établir une diégèse avec des codes de représentations issu de visions et perceptions *a priori* donnera alors des réductions de point de vue mais aussi de conception même des éléments portés dans la narrations. Pour le cas de notre étude, cette réduction est flagrante lorsque l'on observe les écarts de proportions de représentation entre les viols féminins hétérosexuels majoritaire et donc bien plus nombreux que les viols masculins homosexuels, deuxième cas assez représenté également, bien que moins nombreux que le premier cas donc avec moins de présence dans le paysage cinématographique. Puis les viols masculins hétérosexuels sont largement moins représentés, n'étant présents que dans très

peu de cas de viols cinématographiques. Quant aux viols féminins homosexuels, ils sont tellement minoritaires que rarissimes sont les exemples de tels cas dans le paysage cinématographique, actant d'un manque flagrant de représentation au cinéma. Et la réduction dont fait preuve le *Male-Gaze* n'est pas seulement numéraire, les proportions citées ici n'étant qu'un moyen de cerner le manque flagrant de diversité de cas de viols au sein du paysage cinématographique, les viols les plus représentés impliquant non seulement nécessairement un homme dans leur scène mais reproduisent en plus, pour le cas le plus représenté en terme numéraire, une application calqué sur un acte sexuel hétérosexuel « habituel » et normé, comme unique prisme de pensée des cas possibles de viols, impactant la représentation des autres viols au sein du paysage cinématographique.

Cette normalisation du *Male-Gaze* rigidifie les codes de représentations cinématographique en ce que, justement, son point de vue et avec lui celui de la caméra qui en est son extension, est celui d'un homme avant toute chose. Et en cela la structure de signifiant-signifié est impacté car usant de codifications non pas seulement présentes au cinéma mais bien plus culturelles et sociologiques. Il est bien sûr assez attendu que des codes de représentation se retrouvent d'un médium à un autre, encore faut-il qu'une certaine spécificité des codes et langages de ce médium soient elles aussi engagées dans le processus de représentation. Or les médiums audio-visuels voient leur codes de représentations s'harmoniser entre eux, au point de retrouver les mêmes codifications de représentation et images d'un médium à l'autre, notamment lorsque cela engage la sexualité et donc les rapports inter-genres, véhiculant les mêmes signifiés et signifiant issue de ce même regard mais dont les structures de monstration engagés restes quasiment identiques. La rigidité s'applique alors dans cette correspondance non seulement très présente mais aussi très cristallisée et cristallisante pour le langage proposé. Ainsi pour les scènes de viols précisément reprendront des formes communes avec les scènes de sexes consenti au cinéma, même signifiant pour deux signifiés totalement opposés. Ainsi cette rigidification va apporter avec elle des confusions et e grands soucis le lisibilité, actant des correspondances entre signifiants et signifiés comme unique

codes possibles de représentation, quand bien même les signifiés se retrouvent être très différents.

Enfin, ce regard devient appauvrissant pour le médium même où il s'inscrit, puisqu'il en réduit les codes de représentation possibles tout en rigidifiant ceux conservés. De plus, si le but du *Male-Gaze* est effectivement de plaisir scopique masculin pris sur l'autre, il apparaît évident que les codes de représentations et correspondances engagées seront également pensées dans cet objectif de plaisir scopique, puisqu'étant la forme appliquée au sein du médium de ce *Male-Gaze*. Or dans le cas des scènes de viols, si ces dernières sont construites et identiques dans les représentations à des scènes de sexe consenti, cela est totalement dommageable pour la compréhension et la lisibilité de la scène, la faisant passer pour ce qu'elle n'est pas. Car quel plaisir scopique devrait-il y avoir dans une scène de viol ? Il y a ici comme un souci de registre et d'attente vis à vis de la scène...



ASTER Ari – *Midsommar*, 2019

A moins d'assumer adopter et vouloir faire adopter au public la vision interne du violeur. De plus cet appauvrissement va aussi concerner les possibilités mêmes de représentations qui pourraient dépasser le cadre du *Male-Gaze* seul. Car si la *Male-Gaze* vient autant impacter les représentations engagées dans un médium, allant jusqu'à les réduire, l'appauvrissement sera tout simplement dans les possibilités mêmes proposées par le médium qui, se retrouvant au sein d'un nombre limité de codes de représentations auront des difficultés dans la lisibilité qu'en aura le public, autrement habitué à d'autres codifications. Ainsi le viol (masculin hétérosexuel) dans *Midsommar* est souvent moins perçu que d'autres viols de structures classiques (féminin hétérosexuel) car proposant une structure de viol et de scène avec des codifications différentes et non-issues du *Male-Gaze*, comme si ce dernier n'envisageait que très peu de cas de viol, limitant ainsi la lisibilité de autres viols au cinéma.

De plus si le public est un homme, il en porte le regard. Et pourtant cette conception du public dans un regard unique, tel que le porte de *Male-Gaze*, limite aussi ce même public dans ce plaisir scopique imposé. Car ce regard masculiniste n'est qu'un des regards masculins, en réalité multiples, le public possédant une multitude de masculinités en réalité. Ce public n'est pas seulement un homme, il est l'homme du *Male-Gaze* aux yeux de ce dernier. Le regard du *Male-Gaze* est donc celui de l'homme qui s'en dessine par la négative mais qui vient aussi normaliser ce public pour le faire devenir cet un « seul homme », dont il propose une forme issue du virilisme en premier lieu. Il ne s'agit même pas de masculinité à proprement parler, il s'agit d'une sorte de « mâlinité » soit abstraction à partir de la donnée « mâle », emprunte d'un virilisme très affirmé et réduisant l'homme à un seul, qui plus est pour sa qualité de « mâle » mais aussi dans ses rapports aux autres figures, masculines et féminines.

Le public est un homme parce que le regard du *Male-Gaze* le considère ainsi, lui proposant des formes et représentations pensées pour son plaisir scopique en premier lieu, reprenant des codes qu'il va lui imposer comme lisibles, obstruant les autres qui ne répondent pas des mêmes signifiants. Or le plaisir scopique de

la seule forme signifiante dans les représentations et pouvant assumer deux signifiés opposés, comme c'est le cas pour les scènes de viols représentés comme des scènes de sexes consenties, amènent des confusions de lisibilité et de correspondance, comme le cas de *Straw Dogs* a pu en être un très bon exemple.

Mais cette conception du *Male-Gaze* quant à sa réduction du public est aussi dommageable dans la réception même des films. Ainsi le film *Elle* a reçu nombre de critique lui reprochant un *Male-Gaze* très présent, ainsi que de porter le plaisir scopique à son extrême en ce que justement, montrant une relation où une victime de viol finit par séduire son violeur serait le film actant de la culture du viol, représentation directe de la confusion viol-rapport sexuel consenti. Pourtant, la caméra de *Elle* ne propose pas de *Male-Gaze*, notamment en ce qu'elle va montrer le caractère sensible de la violence de l'action en prenant, avec la victime, les coups du violeur. Les viols sont montrés comme violents, pas seulement à cause des coups portés (élément posant d'autres problématiques) mais aussi parce que la caméra ne sublime pas l'action : pas de ralentie, un cadre mouvant, flou, agité, l'image est confuse et le son agressif, rien n'amène à un réel plaisir scopique ici. Seulement la critique faite au film montre bien qu'en réalité, cette conception d'un public-type de cet « homme seul » que construit le *Male-Gaze* est à présent partout, y compris dans l'esprit des critiques, considérant le public comme par défaut réellement correspondant à ce *Male-Gaze*, et le film comme nécessairement issu de ce *Male-Gaze*, y compris lorsqu'il n'en reprend que très peu les codes ou justement pour les détourner.

Ainsi *Elle* montre également les impacts et conséquences d'un viol sur une femme, mais surtout ce film individualise l'histoire du viol et des viols qui suivront. L'histoire est particulière mais surtout elle n'est pas donnée comme modèle ou élément absolu. Et cela alors que le *Male-Gaze* tend justement à rendre identique tous les viols, les cristallisant dans une forme précise, une narration précise et un signifié précis. Dans *Elle*, le public ne saurait être un seul homme et encore moins celui qui prend un plaisir scopique au viol, les

codifications érotisées étant désamorcer leurs propres effets. Mais cette perception du public de ce film par la négative comme étant le destinataire de ce film, allant jusqu'à amener des relectures parfois biaisées sur le film à cause de son supposé public permet de saisir de l'impact de ce public-type « d'homme seul » non seulement dans la codification des représentations aussi a posteriori dans la lecture que le public va avoir du film. Ainsi le *Male-Gaze* semble posséder deux effets à deux moments de la vie du film : dans sa conception/construction et dans sa réception. Alors ou bien le *Male-Gaze* s'impose dans les codes de représentation d'un film, limitant ainsi les représentations du paysages cinématographique en le normalisant. Ou bien le *Male-Gaze* est de toute façon tellement ancré dans les codifications et représentations actuelles du cinéma qu'il induit nécessairement que les films sont aujourd'hui construits pour répondre de ce *Male-Gaze* et s'adresser à son public-type « d'homme seul » ou en tout cas qu'ils soient interprétés comme étant construits ainsi, quand bien même ça ne serait pas le cas.

Il faudrait ainsi remonter à *Baise-moi* qui, déjà, s'adressait aux hommes du public, au public masculin uniquement, faisant preuve d'un film qui semble presque uniquement pensé comme un pamphlet anti-homme adressé directement et en tout premier lieu à ces derniers.

De fait les films seraient pensés en fonction de ce public « homme » uniquement, ce dernier étant lui-même réduit à ce seul plaisir scopique masculin, sans autre alternative ? Ce public « homme » issu du *Male-Gaze* ayant tellement d'emprise sur les codes de représentation actuels qu'il ne pourrait être autre chose que cet « homme » à qui le cinéma s'adresse, les films ne reprenant pas ce *Male-Gaze* étant rattrapé par ce dernier lors de la réception, ou encore les films s'y opposant clairement se retrouvant nécessairement liés à lui puisque se plaçant en antagonistes avant tout. Le public n'est-il vraiment qu'un homme ?

Lorsque le film, pour ce qui concerne notre étude, montre vision clairement érotisée du viol, très certainement, le film s'adressant effectivement, par le *Male-Gaze*, à cet « homme » qu'il induit en négatif en répondant à ses attentes

supposées. Mais surtout, lorsque les scènes de viols reprennent ces codes hétérocentrés même dans une vision non-érotisée, comme c'est le cas des viols masculins homosexuels, clairement le public est, là aussi un homme. Et ces cas de représentations sont majoritaires, montrant une conception du viol mais aussi des figures s'y trouvant très hétéro et phallogentrés, notamment en ce que très souvent une figure masculine sera très souvent impliquée de façon directe (violeur ou violé) dans les viols à l'écran, actant d'une présence masculine comme nécessaire à cet acte qui se retrouve souvent lié à la sexualité. Impliquant un homme directement dans ces scènes et dans un rôle signifiant, bien plus proportionnellement que les femmes, le public considéré comme référentiel dans la majorité des scènes de viols semble être adressé en premier lieu aux mais aussi pour eux. D'où cette présence significativement moins grande de viols masculins par des femmes à l'écran et encore plus grande pour les viols féminins homosexuels.



ROACH Jay – *Bombshell* [Scandale (fr.)], 2019

Un biais de représentation de représentation semble s'être constitué autour de la question précise des viols où le masculin est plus que très souvent impliqué et dans un rôle actif, actant de ce virilisme, mais aussi emprunt de *Male-Gaze*. Et, nous l'avons vu, ce biais s'inscrit jusque dans la réception même des films abordant la question du viol, les scènes étant perçues regardées en premier lieu comme s'adressant à des hommes.

Ainsi la caméra serait la dernière figure masculine présente dans les scènes de viols, en tant que témoin permanent et invisible, conférant nécessairement sa vision. Ainsi même quand la figure masculine serait inexistante diégétiquement, elle le serait en ce que la caméra serait bien un « homme », portant en fait la vision du public sur ce crime, s'en faisant le regard. Cela se voit pour les films portant, plus ou moins frontalement le *Male-Gaze*, mais aussi potentiellement dans des visions bien plus particulières et non-liées à ce *Male-Gaze*. Ainsi *Sleepers* semble s'adresser aux hommes en premier lieu, actant une masculinité commune dans la combativité face au traumatisme. Quand de son côté *Pulp Fiction* représente une scène de viol comme une scène d'horreur s'adressant dans un procédé d'identification évident aux hommes, notamment par la réaffirmation de la force à la suite du viol subi par le personnage de Marsellus, valorisant son geste précisément. Le film *Elle* semble aussi s'adresser aux hommes mais non pas pour le plaisir scopique mais bien pour transmettre la perception sensible et interne que traverse une femme au cours de ses viols, plaçant la caméra avec elle, mais en conservant une légère distance et une altérité (présente jusque dans le titre puisque « elle » c'est l'autre) qui semble s'étendre au genre en ce qu'une part de la féminité reste opaque dans la caractérisation du personnage, mais aussi de son corps dans son bain après le viol dont tout plaisir scopique est ôté mais avec lequel une distance est conservée, actant d'une vision d'un public qui s'investit sans se confondre avec cette femme.

Enfin nous avons déjà abordé le cas de *Baise-moi* pour lequel le public est un homme mais aussi un adversaire¹⁷, permettant de lier ce cas d'un public masculin revendiqué en ce qu'on s'adresse à lui pour insister sur son comportement précisément viriliste ou masculiniste alors problématique. Ainsi *Bombshell* et *en Flirt* s'adressent aussi aux hommes dans un rapport de mise en garde (moins violent que *Baise-moi* cependant) en mettant en lumière leurs comportements abusifs, les prenant à témoin en affirmant une opposition avec ces comportement alors dénoncés.

De fait, les scènes de viols au cinéma semblent calibrées en premier lieu pour le regard masculin, soit parce qu'il le porte directement (mais sans toujours l'assumer, le *Male-Gaze* se situe ici) soit pour le questionner (*Elle*, *En Flirt*, etc). Alors pour la plupart des représentations de viols, le public à qui le film s'adresse semble être en premier lieu masculin, comme pour lui attirer l'attention sur ce fait. Les figures masculines sont alors les relais de ce public, étant largement mises en avant dans les scènes de viols, y compris pour susciter un processus de mise à distance (Le Ténia). Enfin les scènes de viols étant majoritairement des viols féminins hétérosexuels ou masculins homosexuels, la plupart des films engagent la masculinité dans l'un ou l'autre des deux rôles (voire les deux à la fois pour le second cas de viols) comme pour le confronter à ce fait mais par conséquent, le considèrent en première composante du public. Si le public est bien (trop?) souvent un homme, en ce que les films s'adressent en premier lieu à cette masculinité, les figures masculines pourraient aussi être un moyen d'affirmer leurs masculinités non pas comme représentation du public mais individualités propres et que le public ne soit non plus « un homme » mais « entre autre constitué d'hommes ». Et cela passe aussi et surtout par l'absence (ou l'abandon) d'un regard masculin omniprésent comme témoin par défaut des

17 L'adresse très frontale et véhémement envers les hommes que propose *Baise-moi* est souvent très mal reçu par ces derniers, comme il est possible de le voir dans les critiques de ce film dont l'article "Baise-moi (2000) de Virginie Despentes" publié en 2001 par Yannick R. (Wordpress) : "Rien de plus qu'un amateurisme à la clé à tous les niveaux." attestant d'une réception elle aussi très véhémement envers le film.

scènes de viols, devant s'y départager nécessairement et limitant de fait la vision de la caméra à ce *Male-Gaze*.

Proposition d'Alter-Gaze

Dernier élément important du *Male-Gaze*, en particulier dans les scènes de viols, tient du fait que les films se proposent souvent d'exposer le point de vue du public, de lui faire saisir que c'est à lui que se montre l'action, tout en dérochant ce processus aux personnages et parfois à la diégèse elle-même (4^e mur). Plusieurs marqueurs d'une artificialité du regard seront alors présents dans une scène de viol issu d'un *Male-Gaze*, comme c'est par exemple le cas pour *Knock-Knock* où le point de vue est celui d'un « autre » inexistant dans la diégèse, la caméra montrant l'action suivant des cadrages érotisant les figures et corps présents mais sans recul sur ce regard, actant d'une vision largement issue des codes de représentations du *Male-Gaze* où le regard est quasiment celui du voyeur mais dont aucune dramatisation n'est portée ou aucune remise en question d'un tel regard dans une scène de viol est apportée. De plus le regard des personnages est fuyant, comme coupé du public durant cette séquence, les individualités et ressentis des personnages et figures étant d'autant plus opaques, la caméra engageant de façon visible de rapport de plaisir scopique, les figures en présences sont bel et bien **que** des formes et compositions corporelles visuelles en mouvement avant tout autre chose, limité à leur surface mais aussi à leur superficialité fermée, inaccessible aux spectateur.trice.s qui ne peuvent relier avec ces figures, justement en ce qu'elle sont placées en face de ce public, séparées de lui par ce rapport regardant-regardé qui polarise les rôles et statuts, notamment avec ce regard du regardant, l'homme.

Or, en plus de limiter le film à sa seule surface formelle visuelle, de compositions de mouvements à l'écran motivés davantage par leur aspect de rendu à l'écran que par la cohérence avec l'action, le fait de penser le public avant tout comme un homme et proposer des représentations codifiées allant

dans ce sens limite la diversité et la portée des figures masculines. Le *Male-Gaze* impose ainsi sa vision qui est celle qui objectifie l'autre et qui par ce fait de se placer en regardant prend implicitement une vision complice de celle du violeur, se plaçant soit dans une vue proche de ce dernier trouvant une esthétique du plaisir et qui (r)appelle la sexualité dans le viol, ou bien la vision d'un témoin-complice de ce qu'il voit sans pour autant en partager les enjeux spécifiques des figures, s'arrêtant à la surface formelle de celle-ci. Or ce regard réduit par cela nécessairement les autres regards des autres figures en présence dans la scène en ce qu'il les surplombe tous puisque ce regard est au seuil de la diégèse, étant celui de la caméra elle-même et se voulant le prolongement du regard du public, regardant ultime de l'action, surplombant doublement alors les figures dont il s'éloigne par le même fait. Ce regard surplombant active une connivence avec le public, ou du moins une certaine idée de ce dernier, donc de l'« homme seul » supposé qu'est le public, cette connivence de regard entre public et caméra dans une vision quasiment fusionnelle se fait au dépend des autres figures, ce regard appelant à des éléments préexistants à la diégèse et la réformant par se fait pour la faire correspondre à ses signifiants propres afin d'obtenir ce plaisir scopique. Les autres figures masculines des scènes de viols, et avec elles les figures féminines, sont relayées à leur statut de regardées ne s'inscrivant alors plus dans un rapport d'identification ou de contre-identification envers ce public.

Pourtant ce rapport semble incontournable dans les scènes de viol, ne serait-ce, comme nous l'avons vu, parce que le public et son regard à lui doivent se placer vis à vis de l'action viol qui se passe, eux aussi en prise avec cet « effet-viol » en ce que justement, le public (et son regard) en sont bien les témoins irréductibles. Le *Male-Gaze* plaçant dès le début le public et son regard à une place précise vis à vis du viol, cette vision éloignée et passive mais insistante s'attachant à la forme est suspendant la portée signifiée du viol et de ses impacts pour ne s'attacher qu'au signifiant, ôte alors toute possibilité au spectateur.trice.s de se positionner vis à vis de l'action, d'appréhender cette confrontation et/ou identification ou mise à distance avec les figures engagées

dans la scène. Mieux le *Male-Gaze* vient effacer tous les autres « -Gazes » possibles dans ce processus.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Et c'est bien de ces autres « -Gazes » dont il sera question ici, il s'agit en effet de proposer une implosion du *Male-Gaze* lui-même, non seulement en outre-passant ses codifications de représentation des viols, des genres et des rapports inter-genres, mais aussi en fragmentant les masculinités qu'il a condensées et réduites en son « Gaze », limitant alors leurs enjeux et capacités réflexives et problématiques ainsi qu'auto-réflexives et auto-problématiques. Enfin il s'agit surtout de contre-balancer ce rapport regardant-regardé.e qui est au cœur de *Male-Gaze* en proposant un autre outil de regard, accessible à tous les genres.

Dans son ouvrage *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Iris Brey propose elle aussi un outil alternatif au *Male-Gaze*, avec le *Female-Gaze* exposant l'idée d'un partage de subjectivité et de ressentis avec le personnage féminin au lieu

de le circonscrire à un personnage uniquement regardé. En se basant sur une phénoménologie de la réception, l'auteure soulève l'engagement du corps, l'aspect sensible mais aussi communicatif entre les spectateur.trice.s et le film et donc les personnages, en particulier féminin, un engagement perceptif envers les personnages féminin est donc envisagé, par le regard sur mais surtout avec elle comme moyen d'expérimenter ce point de vue¹⁸. Ce *Female-Gaze* proposé ainsi est un outil de création et de réception (impactant tant la conception d'un film que sa réception), d'échange entre le film et les spectateur.trice.s en ce qu'il va impacter la perception, la lecture et l'interprétation des figures féminines s'y trouvant, de leur construction à leur perception. Le *Female-Gaze* se propose en alternative du *Male-Gaze* en venant valoriser les personnages féminins avant tout et informer la réception avec une autre subjectivité que celles promue par le *Male-Gaze* permettant aussi de contourner l'objectivisation des personnages féminins.

Si cet outil est très enrichissant pour le cinéma en proposant d'autre moyen de conceptions et de réception de ce médium, pour notre cas précis, ce *Gaze* semble ne pas suffire. En effet si Iris Brey précise qu'un *Female-Gaze* peut être porté par n'importe quel.le réalisateur.trice, indistinguant le genre de ce.tte dernier.e ouvrant la conception selon une visée subjective et féministe à un regard « féminin » que peut assumer chacun des genres, la limite pour notre cas d'étude se trouve dans le fait que ce sont les figures masculines dont nous parlons ici. Iris Brey proposant un regard sur les figures féminines en premier lieu dans un partage de subjectivité de ces dernières, le cas du *Female-Gaze* semble en premier lieu s'attacher à aborder les figures féminines dans la diégèse. Et c'est alors un outil tout à fait adapté pour cela mais dont la portée est quelque peu limitée lorsqu'il s'agit d'envisager une figure masculine. Et bien que l'un des objectifs du *Female-Gaze* soit d'« aider à voir et à regarder en

18 "Un regard porteur d'une expérience spécifique — celle de ressentir une expérience vécue féminine — dont la subjectivité repose sur une construction historique et sociale." Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, 2020, p.45

dehors du modèle dominant. »¹⁹, permettant effectivement un dépassement du *Male-Gaze* mais dans une focalisation déplacée sur le féminin.

Or pour traiter des scènes de viols, scènes exacerbant les rapports interpersonnelles et inter-genres dans un registre de violences sexuelles, et en particulier pour porter en questionnement les figures masculines engagées dans ces scènes de viols explicites, un autre outil pourrait être envisager. Il ne s'agit pas de contourner l'utilité et utilisation du *Female-Gaze*, mais suivant l'ouverture proposer par l'existence de ce dernier, compléter le spectre des outils d'analyse cinématographique par d'autre « -Gaze »



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

L'idée serait ainsi d'engager un nouvel outil d'appréhension des figures masculines dans les scènes de viols, celui d'une autre regard, afin de se saisir aussi des masculinités quant le *Male-Gaze* les réduit à une seule, bien trop éloigné de la diversité des masculinités possibles au cinéma, mais surtout bien

19 *Ibid.*

trop éloigné du public dont il norme son regard avant tout par ses signifiants. En effet, le *Male-Gaze* reste plutôt du côté du symbole alors, alors que le cinéma ne se limite pas à cela, proposant des figures avec des nombreuses autres dimensions que la seule valeur symbolique et représentative d'une virilité et d'un rapport de dominance par le regard. Qui plus est le *Male-Gaze* limite même sa propre portée symbolique en invisibilisant les autres masculinités en les condensant en une seule, artificielle et superficielle.



ZARCHI Meir – *I Spit on Your Grave* [Œil pour œil (fr.)], 1978

Ainsi il s'agit de trouver un regard pour ces masculinités, notamment lorsque ces dernières se retrouvent engagées dans de scènes qui tendent à exacerber les rapports de genres et leurs violences mais aussi à invectiver un placement de ces mêmes masculinités vis à vis de la scène. Car enfin, le *Male-Gaze* en condensant non seulement une masculinité mais aussi son placement et enfin son regard, en lui imposant une présence normative qui se répercute sur le public, actant un plaisir scopique normé pour toutes les subjectivités du public en le réduisant à un « homme seul » tout en cristallisant un rapport regardant-

regardé, vient dans son propre mécanisme engagé une vision particulière du cinéma et donc des figures masculines qui s'y trouvent, affectant les représentations desdites masculinités d'un manque de diversité flagrant et pour les scènes qui nous concernent ici, d'un manque de lisibilité tout aussi flagrant.

En premier lieu, il s'agit de reprendre la notion de « gaze » en envisageant le pendant alternatif du *Female-Gaze* possiblement à « re » masculiniser mais pas dans une forme prônant une « mâlinité » (masculinité réduite à sa seule valeur viriliste et sexuelle comme représentation et symbolique de domination sexuelle sur autrui) au contraire dans une forme s'attachant bien au/x **masculin/s** avant toute chose. Car si dans sa proposition, Iris Brey propose un *Female-Gaze* basé sur les données subjectives de Femmes partagées et partageables au public, permettant une opposition contre le Patriarcat, notamment culturel et appliqué par le *Male-Gaze*, il s'agit de reprendre cette base phénoménologique du médium cinématographique et de l'envisager pour le genre masculin mais pas seulement.

Ici, dans notre réflexion autour de la scène de viol au cinéma et pour reprendre la spécificité subjectivité et donc de regard des personnages selon leur genre que propose Iris Brey, il s'agit de proposer un possible **Man-Gaze** soit un regard subjectif masculin pouvant lui aussi, par sa subjectivité précisément masculine, mais aussi diverse, en ce que justement ce regard se construit de façon active dans et avec la diégèse, par le partage de la subjectivité d'une figure masculine engagé avec le public. Évidemment, il ne s'agit pas de limiter les films à dépeindre le point de vue d'une seule subjectivité masculine en point de vue interne, de façon plus ou moins visible, tout le long du film, ce qui serait une forme de reprise du *Male-Gaze* (la virilité en moins exacerbée). Mais il s'agit plutôt d'envisager un regard assumé par la caméra pouvant prendre aussi celui d'une subjectivité masculine sans que cette dernière ne soit associée, par les codifications engagées dans ce regard, au *Male-Gaze* mais plus à sa propre subjectivité de figure masculine.

De plus ce *Man-Gaze*, en ce que précisément il s'attache à proposer la diversité possible des figures masculines est à envisager au pluriel, le nombre de

subjectivité masculines le nourrissant directement. Ce dernier est également cette capacité de la mise en scène à innover une codification de représentation inédite et pertinente afin de mettre en évidence ces masculinités via l'ensemble des moyens à disposition au sein du médium cinématographique. Ainsi le *Man-Gaze* dépasserait la seule étape de réception du film pour s'attacher aussi à la démarche de conception du film qui, ayant conscience des codes cinématographiques investis non pas pour répondre à une codification mais bien dans une composition via les outils de mise en scène cinématographique. Ainsi un répertoire de correspondance inédit s'ouvre avec les subjectivités de chaque figures masculines exprimées le plus précisément possible avec les codes du cinéma (et non plus ceux du *Male-Gaze* intégrés par ce cinéma), le souci principal de la mise en scène devenant la lisibilité de ce répertoire de correspondances propre à sa diégèse. Ainsi le passage de subjectivité d'une figure masculine à une autre peut s'établir dans ce *Man-Gaze*, en ce que chacune d'elles, n'étant plus calibrées par le *Male-Gaze*, peut se développer selon ses spécificité de caractère, de rôles et de statut dans la narration. Et cela qui plus est par des codes et représentations qui lui plus adapté.e.s et pertinentes dans les moyens spécifiques au médium cinématographique lui-même.

L'application de ce dernier dans les scènes de viol devient encore plus évidente : regardant un homme face à lui, notamment cette figure de violeur qui tendrait à cet archétype patriarcal/issu du *Male-Gaze*, cette **autre** figure masculine et sa subjectivité alors marquée, peuvent dénoncer/contre cette figure présente justement par leur existence singulière dans l'altérité masculine, actant d'une singularité aussi de la figure qui leur fait face, ôtant directement ce qui pourrait constituer une « norme masculine » ancré dans leur genre, ce que justement elles en sont deux incarnations différentes. Ainsi il s'agit de voir comment, en particulier dans les scènes de viol, un homme en regardant un autre permet à travers sa subjectivité d'une masculinité **autre** de mettre en évidence une masculinité problématique, ici en particulier, violente et abusive. Et toute cette construction d'opposition ou d'altérité est rendue possible en ce que justement il ne partage pas le même *Male-Gaze* que lui, s'en distinguant directement par sa

subjectivité. Cela permet aussi au public de se distinguer du *Male-Gaze* en ce que cette nouvelle subjectivité alternative soit une autre possibilité de placement et donc aussi pour lui de positionnement vis à vis de l'action du viol. Et par cela, le regard d'une masculinité sur une autre permet alors une vision assez similaire que celle du *Female-gaze* : par la subjectivité mise en avant, accentuer par le regard et l'action de regarder, la distinction de/avec l'autre, ici particulièrement l'autre masculinité regardée. La distinction soudaine de l'homme regardant, notamment via la figure du témoin, avec l'homme regardé via ce *Man-Gaze* alors doublement opérant (du témoin mais avec lui du public), où le regard sur le viol commis souligne l'atrocité de l'homme-violeur alors regardé, la figure du violeur n'est plus la figure dominante dont les masculinité et surtout le public partagent les codifications et le rapport au viol érotisé, justement par cette mise en abyme du regard. En devenant regardant lui aussi, la figure faisant preuve de subjectivité et donc de *Man-Gaze* sa différence avec l'autre homme, celui alors regardé, et donne alors accès à un reversement en deux étapes pour les spectateur.trice.s :

- en un plan ou une séquence, la mise en évidence de cette différence ressort d'autant plus flagrante entre les deux figures masculines qui s'en trouvent d'autant plus fortement différenciées alors même qu'elles sont filmées sur la même échelle de plan, justement en suspendant l'action par ce nouveau rapport regardant-regardé.

- en un plan-regard (ou une suite rapide de plans offrant ce même regard), il est possible de saisir qu'il y a un effectivement une opposition et donc une problématisation par le regard avec l'une de ces figures masculines dont l'action est mise à distance et soulignée. Le regardé est isolé, c'est bien lui qui est questionné et possiblement alors sa masculinité problématique. Par ailleurs, en ce qu'il s'extrait de l'action pour porter un regard sur l'autre masculinité, l'homme-témoin reprend un statut plus distant de l'action, se (re)plaçant avec les spectateur.trice.s qui voient aussi l'action, mais aussi dans une suspension de regard comme n'étant plus/pas celui qui viole et donc limitant sa complicité avec ce dernier.

Le film *Deliverance* offre ainsi un exemple de ce que pourrait donner un *Man-Gaze* avec le personnage de Ed qui est un témoin-allié de la victime, Bobby. En se retrouvant à une distance diégétiquement marqué comme imposée et contrainte et en manifestant son opposition au viol, tout en ayant une passivité involontaire, Ed devient le premier relai du.e la spectateur.trice, mais il devient surtout l'opposé du témoin-complice, un regard autre sur la scène de viol, un regard qui ne féminise pas Bobby, un regard dont la subjectivité marque la souffrance de voir ce viol et d'être incapable de le stopper, s'opposant en tous points à ce qui se passe sous ses yeux. Rendu impuissant physiquement face au viol, Ed voit son regard être investi d'une puissance effective de parce qu'il marque un positionnement vis à vis du viol, celui qui s'oppose à tout ça. De plus son corps contraint marque aussi une lutte et force associée à la masculinité, ici exprimant certes une masculinité qui possède une force mais pas une puissance de domination ou un excès de virilisme, sa force devenant une force dont on use par nécessité donc en rien l'expression seule d'une masculinité dominante/viriliste. Cette masculinité regardante devient cette subjectivité alternative et partageable au public, qui a accès à une autre masculinité dans cette scène, une masculinité qui peut inverser les rapports regardant-regardé (de la même façon que le *Female-Gaze*) en ce qu'elle se distingue de la masculinité qui viole et/ou qui fait preuve de *Male-Gaze*.

Ainsi grâce à la mise en abyme du regard de mettre en évidence un état problématique soit cette violence de cette figure masculine qui lui fait face. La figure regardante se distinguant alors de l'action pour passer dans le regard, elle devient une masculinité non plus agissante de façon permanente comme dans le *Male-Gaze* où le regard prend une action de réduction de l'autre et de domination. Ici le regard redevient un élément passif mais avec une valeur effective de distinction regardant-regardé, non plus pour dominer mais pour souligner, marquer l'action en cours par ailleurs. Aussi la figure du témoin devient alors l'élément clef concernant le *Man-Gaze* dont il peut se faire le relai de façon très efficace comme le montre Ken dans *The Accused*, seul contre-masculinité au milieu de ces témoins-complices. Mais pas seulement, le *Man-Gaze* pouvant aussi s'envisager comme issue de n'importe quel regard masculin

devenue subjectivité regardante, comme de la part de cette figure masculine de violé de *Nymphomaniac* regardant sa violeuse ou même du violeur lui-même, comme dans *Straw Dogs* qui regarde son ami violer à son tour la femme dont il vient d'abuser, provoquant une mise en abyme particulière dans la culpabilité des deux hommes mais aussi un effet miroir particulièrement saisissant pour cette figure qui se verrait presque comme répétée et se faisant face à elle-même, son regard devenant presque auto-réflexif à ce moment-là.



BOORMAN John – *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

Alors par la mise en distinction et/ou opposition soudaine d'une masculinité, nécessairement différente en ce qu'elle devient regardante sur une autre (elle porteuse de *Male-Gaze*), revient immédiatement par cette répartition entre regardant-regardé, incarnant dans sa subjectivité un **alter-opposé**, ce qui permet de souligner d'autant plus efficacement la partie problématique de la masculinité violeuse pour notre cas, issue du *Male-Gaze* dans le cas le plus général. Or, en se plaçant du côté du regardant, cette masculinité qui regarde se distance de l'action, se distinguant ainsi de l'autre masculinité, ici, le violeur,

qui lui reste du côté de l'action mais surtout du regardé. A noter que, dans le cas des scènes de viol, ce rapport est inversé par rapport à celui du *Male-Gaze* où le regardé.e est passif.ve et le regardant actif, mais ici, l'action étant le viol c'est la passivité qui permet de s'en extraire en ce qu'elle vient attester de ce qui se passe sans y prendre part et donc la culpabilité associée.

Comme nous venons de voir, pour les scènes de viol/s, une masculinité qui en regarde une autre s'en distingue tout en actant de son crime. Dans cette action de regarder qui les distingue, la masculinité est évidemment conserver pour toutes les figures, mais elle ne se rend pas complice du viol associé à l'autre masculinité qui lui fait face. Aussi l'homme regardant conserve son statut de figure masculine et rompt par la même avec son assignation au virilisme et au *Male-Gaze*, en regardant le regardant, ouvrant ainsi au constat suivant :

deux figures masculines coexistent et se distinguent totalement dans le viol. L'un l'initie et y participe quand l'autre s'en détache, regarde et ne viole pas.

Cette altérité dans la subjectivité demande donc une autre figure qui prend de la distance avec l'action en cours. Aussi dans le film *Baise-moi* un plan vue de haut et large, éloigné des viols en cours se trouve à un moment de la séquence, montrant une distance. Pourtant ce film n'engage que la subjectivité des jeunes femmes, et ici il ne s'agit clairement pas de leurs subjectivités. De plus les figures masculines de cette scène sont des violeurs-violent construits uniquement par leur action de viols sur les jeune femme, restant cet archétype violeur-violent plus qu'une masculinité en soit, de même les jeunes femmes ne portent pas cette altérité puisqu'il ne s'agit pas à ce moment-là de leur subjectivité. Bien que ne présentant pas un *Male-Gaze* ce film bien que montrant une distance vis à vis de figures masculine n'engage aucune subjectivité et donc altérité diégétique pour se faire à ce moment-là, la mise en abyme du regard ne s'opère pas réellement alors, aucun regardant pour regarder l'autre alors violeur. Cette altérité du regard pourrait être présent dans la caméra elle-même, mais reprenant la subjectivité des jeunes femmes dans

les plans précédents, cette distance soudaine semble au contraire ne pas les intégrer ici, ôtant tout altérité de regard.

Un décalage de focalisation s'envisage alors pour avoir un autre Gaze, celui amorcer plus tôt, soit un *Alter-Gaze*, pouvant regarder à travers toutes figures pour en déceler le regard lui même de chacune d'entre elles. Ainsi il ne s'agit plus de regarder ce qui a le statut de regardé, mais tout autant le regardant et d'inscrire de façon frontale cette mise en abyme du regard. Un *Alter-Gaze* s'envisage suivant ce basculement regardé/regardant vers regardé.e.s-regardant.e.s de façon interchangeable et donc suivant un dépassement des genres en eux-mêmes pour se concentrer sur les subjectivités alors regardantes et proposant cet altérité dans ce renversement de regard où tou.te.s sont à la fois potentiellement regardables par tou.te.s, offrant alors un questionnement global sur les regards apposés à/sur l'autre.



PEIRCE Kimberly – *Boys Don't Cry*, 1999

Cet *Alter-Gaze* pourrait être un élément extensible au regard du réalisateur lui-même car il permet de remettre en question, par le regard entre autre masculin (se regardant), la violence problématique d'une masculinité tout en se détachant de la binarité de genre implicite que l'on trouve dans le *Female-Gaze* et qui semble perpétuer indirectement les assignations de genres et ses mises en opposition binaires. Outre la question sociologique des rapports de genres et de violences sexuelles inter-genres que cela soulève, et donc des reproductions de ces répartitions dans les représentations.



PEIRCE Kimberly – *Boys Don't Cry*, 1999

Ainsi le cas du film *Boys don't cry* devient difficile à saisir lorsque les subjectivités des –Gazes ne semblent pas prendre en compte la transidentité, d'une victime s'identifiant au masculin. Justement en ce qu'une figure de personne trans peut questionner directement un regard objectivant sur son propre corps mais outre-passant les questions binaires, la proposition d'un Gaze comme découlant d'une altérité de statut de regardant et non de genre devient alors plus inclusif, permettant de saisir la subjectivité d'un homme trans regardé

suivant un *Male-Gaze*, mais ne pouvant pas entrer dans la subjectivité féminine d'un *Female-Gaze* sans voir son genre nié et cela alors même que cette figure permet de questionner le rapport de domination du *Male-Gaze* lui aussi très ancrés dans les rapports de genres.



PEIRCE Kimberly – *Boys Don't Cry*, 1999

Car comment dénoncer un *Male-Gaze* objectivant sur un corps d'homme-trans en soulignant l'aspect dégradant de se voir regardé « comme une femme » sans avoir recourt à ce genre auquel cette figure ne peut être associé, qu'est le féminin. En étant ramené à ce *Female-Gaze* pour dénoncer le *Male-Gaze*, la figure des hommes trans est ainsi nié dans son identité même. De même les figures de femmes trans verraient une immense difficulté à faire valoir une subjectivité féminine suivant ce rapport genré qui peinerait à envisager un *Female-Gaze* dans la projection de cette subjectivité et cette identification au féminin. Enfin les autres genres ne sont définitivement pas inclus dans ces –Gaze et il convient alors d'envisager un dépassement non seulement de la binarité, au cœur des dynamiques de domination et de regard sur l'autre, mais d'envisager un regard subjectif par excellence, mais conscient de cet

engagement scopique de ce regard, afin de proposer une diversité plus grande et détaché du seul genre, se focalisant sur l'interaction regardant.e–regardé.e avant tout, soit considérée via cette distinction première, indépendamment du genre de la figure.

Aussi, ce n'est plus la différence de genre qui vient spécifiquement souligner par sa subjectivité genrée, le virilisme de la figure masculine (qui viole) mais bien la répartition regardant–regardé alors réappropriée par l'autre. Cette domination par le regard n'est alors plus seulement qu'une affaire de « Mâles » en général mais une question individuelle de la figure masculine et de ses choix bref d'une subjectivité dominante et ici, violeuse. La domination et la violence qui en découle, entre autre via l'objectivisation de l'autre et de son corps, n'est plus sa seule « marque de fabrique » de la masculinité partagée par toutes les figures masculines intégrées dans le *Male–Gaze*, mais issue d'une subjectivité masculine singularisé et dont toute autre masculinité peut prendre de la distance. L'objectivisation devient alors une affaire de subjectivité éprise de *Male–Gaze* avant tout, qu'importe son genre. À l'inverse, la mise à distance de ce *Male–Gaze* est aussi accessible à toutes subjectivité devenant regardante sur l'autre, de façon non–objectivante, également qu'importe son genre.

L'*Alter–Gaze* signifie alors se poser en alter de l'autre, poser par ce regard distance pour se détacher, inverser ou contre la domination regardé–regardant, tout en désamorçant le plaisir scopique par l'utilisation d'autres codes et moyens de représentation de cet autre, mais acter de l'action qui se passe seulement. Soit marquer une subjectivité tout en annulant la domination de l'objectivisation : tou.te.s sont des autres, tout le monde est regardable mais non réductible à ce regard qui s'opère dans les deux sens pouvant être porteur de signification mais aussi d'équilibre entre les subjectivités que le public est alors invité à investir à son tour.

Au final il s'agit de renverser ce rapport regardant–regardé, jusque dans les scènes de viols et violences sexuelles, d'envisager des codes de monstration ayant conscience des rapports inter–genres et des codes de représentation afin de les dépasser ou de se les réapproprier dans le regard posé sur l'autre afin qu'il ne soit plus objectivant. Tout cela pour faire en sorte que le regardant ne soit pas un « mâle » mais bel et bien une **altérité** seulement, et ce jusque et précisément dans le regard, indéterminée de son genre.

« Yeah, of course. I mean, this is all my fault, I know. »
Boys don't cry

CONSENTEMENT : 1/ Action de consentir, résultat de cette action.
 (consentir : se prononcer en faveur de l'accomplissement d'un projet, d'un acte, etc.)¹
 2/ acquiescement donné à un projet ; décision de ne pas s'y opposer²
 3/ « c'est que chacun exprime clairement ce qu'il veut. C'est un processus qui demande beaucoup de temps [...] et personne n'a le sentiment d'avoir renoncé à quelque chose »³

Allons voir un viol

Si *Irréversible* est l'un des premiers exemples cités lorsque la question du viol au cinéma est abordée il semble que cela ne soit pas seulement une question de pertinence d'illustration, mais bien aussi, au sein du public et de la culture partagée, un acte de signalisation significatif.

Non seulement cela atteste de la portée d'une telle scène, puisque parfois sans même avoir vu ce film, la plus grande partie des spectateur.trice.s de cinéma « savent » de quoi il est question dans ce film, allant jusqu'à mentionner la scène en tant que seule description du film. Mais en plus cela, il y a comme une volonté de transmission, de prévention qui ressort des discussions au sujet du film. *Irréversible* est un film que souvent les spectateur.trice.s actuel.le.s connaissent avant de le voir réellement. D'ailleurs *Irréversible* est souvent réduit comme le film avec cette scène de viol, avant même la scène du meurtre de l'incipit du film, pourtant elle aussi très violente. Ce film de viol explicite unanimement connu du public justement pour cette raison, c'est un film dont le public a connaissance avant même de le visionner. Le fait qu'*Irréversible* soit un film dont on parle avant de le voir et qu'il soit réduit à cette seule scène permet de saisir la valeur et la teneur de la violence que ce film contient. Mais c'est aussi un marqueur important dans la réception des spectateur.trice.s quant à savoir comment une scène de viol aussi explicite peut être envisagée et anticipée par ces dernier.e.s. Car bien qu'il soit aujourd'hui rare de rencontrer un.e spectateur.trice souhaitant voir le film sans rien connaître de cette scène, il est à noter aussi que bien que largement relayée, cette scène même anticipée reste très forte au moment de son apparition à l'écran, l'avertissement ou l'auto-avertissement du.e la spectateur.trice n'annulant pas les effets de confrontation à une telle scène.

Il n'y a pas de genre « film de viol » (contrairement aux films de guerre par exemple), pourtant dès lors qu'il s'agit d'un film abordant frontalement ce thème, et suivant le degré d'explicité que contiendra la ou les scène/s en

1 Cnrtl définition « consentement »

2 Les Dictionnaires Le Robert

3 Mithu M. Sanyal, in *Culbute : Nos sexualités sous influences* / ARTE, « Chapitre 1 : Consentement », 3 :13, hébergé sur Youtube, 2022

question, le public n'hésitera pas à condenser la diégèse du film autour de cet élément viol. Et l'« effet de viol » dont il a été question durant cette étude prend alors une autre application et devient un moyen de saisir cette considération du film alors résumé à cet événement. Le viol, même au cinéma, est violent, c'est aussi un crime et le représenter est non seulement significatif dans une diégèse mais va infuser bien souvent dans toute la narration lorsque ce thème est abordé au moins dans les thématiques secondaires du film. Ainsi un public formule pour lui-même le fait de se confronter à une telle représentation, le film abordant cette question se retrouvant alors nécessairement délimité à sa scène de viol qui, par sa portée mais aussi la puissance de sa présence diégétique semble un indépassable dans la narration.

Ainsi le public amorce cet « effet viol » aussi pour lui-même dans sa démarche de visionnage, la scène de viol explicite prenant une place déterminante dans le récit du film, mais aussi au moment du visionnage de par la frontalité de sa représentation. Cette amorce de l'« effet viol » existe afin que le public se « prépare » à voir un « film de viol ». Cette impulsion qui vient conditionner le visionnage du film vient aussi marquer un besoin de rationalisation mais aussi de préparation de la part du public quant à ce qu'il va voir. Enfin le viol au cinéma engage une action de visionnage et une expérience de ce dernier qui semble importante dans la réception de pareils films. Ainsi *Irréversible* est comme le symbole de tous les films de viol, concentrant à lui seul non seulement la violence de ce qu'une scène de ce genre peut contenir, mais utilisant aussi les moyens cinématographiques pertinents et efficace pour rendre compte de cette violence et y engager les spectateur.trice.s, justement par ce recours au « voir ».

Ainsi *Irréversible* n'est pas du tout désamorcé par l'anticipation des spectateur.trice.s qui se seraient préparé.e.s et raconté la scène. Au contraire, bien que sachant ce qu'ils vont voir dans ce film, le moment de la scène de viol reste éprouvant à passer, comme résistant à l'anticipation qui ne peut qu'atténuer son effet mais pas le contourner. Et se constate sûrement parce

qu'à ce moment-là, le public redevient un simple regard, qui plus est son propre regard.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

En effet durant tout le film le.a spectateur.trice est au cœur de l'action, via la caméra embarquée, suivant au plus près les personnages qui avancent devant ses yeux et dont iell peut suivre le cheminement en même temps qu'il se produit à l'écran. Or, dans la scène de viol, la caméra change totalement pour une frontalité froide amenant à cette impossibilité de partage avec les personnages. Alors de ce que traverse Alex, qui est précisément en face à face avec le public, totalement impuissant, reste inaccessible aux spectateur.trice.s. Et bien que le partage « avec elle » n'est plus accessible, il y a tout de même un lien conservé en ce que le public vit « comme elle » cette domination du Ténia qui vient tout à coup s'imposer à tou.te.s, narration comprise. Si le viol n'est pas vécu, une réduction de la diégèse entière à cette action-là plonge les spectateur.trice.s dans un rapport imposé par cette image de violeur-violent qui semble prendre possession de la caméra et imposer cette vision. Si le public ne vit pas le viol de l'intérieur, il en vit bien le visionnage qui lui, est comme forcé

pour ce public qui se retrouve alors, lui aussi, sidéré et pris au piège dans la vision d'une image si minimale dans sa présentation de la violence qu'elle se réduit à cela uniquement, intensifiant par le même fait, sa présence à l'écran.

Ce statisme de l'image confère une durée immense à la scène et ce n'est pas tant le « réalisme » de l'image que cette opacité du viol qui est vu, mais de l'extérieur, et dont les conditions de base de ce viol (imposer à autrui contre sa volonté) sont assez similaires avec les moyens de monstration (mise en scène) et la diégèse elle-même, montrant un lien très fort entre fond et forme, signifié et moyens signifiants mis à l'œuvre pour le faire saisir. Alors cette scène devient par cette efficacité du médium à utiliser ses moyens pour ne proposer que cette image froide et frontale, tout en imposant des conditions de visionnage très rudes afin de laisser transparaître de la violence, représentée à l'écran, jusque dans une mise en présence effective via la réception sensible du public en prise avec cette violence qu'il traverse vraiment. Il est alors très logique que cette scène deviennent l'emblème du film de viol de par ce recours au médium mais aussi de par la puissance du viol imposé au public mis en place dans la mise en scène.



NOE Gaspar – *Irréversible*, 2002

Irréversible est l'un des rares film où la subjectivité des figures impliquées dans ce viol reste opaque durant la scène de viol, alors même que durant tout le reste de la narration une immersion évoquant un point de vue interne est présente : le public suit avant tout les personnage dans leurs développements, actions et visions. Cette scène de viol vient, par sa frontalité, soudainement replacer le public à l'extérieur de ces subjectivités, lui redonnant une autonomie de regard jusque là laissée de côté, le regard se suppléant avant à celui du personnage suivi. Passant ainsi « en face » du viol, le public redevient ce regard individuel et livré à lui-même, témoin de la violence qui se déroule à l'écran. Alors pour *Irréversible*, voir un film de viol c'est engager le regard, l'individu lui-même dans son regard personnel face à cette frontalité du viol et de sa violence alors réellement vécue. Et si *Irréversible* n'est pas un film « réaliste » (les figures sont des archétypes, la scène reprend un schéma narratif codifié volontairement exagérée dans la violence et usant d'une symbolique de l'espace et de la couleur rouge) mais confère à rendre une expérience de confrontation, elle « réaliste » dans la mise en présence d'un viol que l'on voit, faisant que le film est considéré par le public comme « cru » et « réaliste » dans le viol qu'il montre. Il l'est effectivement mais dans l'expérience scopique qu'il fait vivre uniquement.

Et c'est sans doute à cause de ce mécanisme de confrontation, que les scènes de viol en passent le plus souvent par des figures et engagent fortement leurs subjectivités dans le procédé de monstration et de mise en scène. Nous l'avons vu, le recours à la subjectivité est très fortement présent dans ces scènes, comme dans *The Accused*, dont pourtant la scène de viol est presque aussi longue que celle d'*Irréversible*, et dont le triple viol n'a aucunement à envier la violence déployée dans le film de G. Noé, faisant de ces deux scènes, les viols explicites parmi les plus éprouvants à regarder des films de viol. Pourtant la scène de *The Accused* connaît pas l'aura de celle d'*Irréversible* ni sa réputation et donc pas le même procédé d'anticipation quant au visionnage engagé.

Et justement cela s'explique par la mise en scène de *The Accused* qui prend le contre-pied d'*Irréversible* : avec un recours quasiment omniprésent à la

subjectivité, faisant passer les spectateur.trice.s à travers le regard de toutes les figures masculines signifiantes présentes dans la scène, la mise en scène plonge le public au centre non pas de l'action elle-même, mais bien des rapports de forces et regards engagés dans ce viol. Passant d'une vision de violeur, à une vision du témoin-complice (avec Cliff, figure de violeur par procuration), d'un témoin-allié de la victime, à celle de la victime elle-même, la diversité des figures présentes dans la scène est fortement engagée, tout comme le nombre de ces visions. Cela permet une vision d'ensemble de la scène, le public passant d'un point de vue à l'autre, suivant ainsi à chaque étape, non seulement ce que vivent les personnages mais aussi, par recomposition, l'ensemble de l'action, afin d'accéder à cette vue d'ensemble et à cette mosaïque de subjectivités dans le même temps. Et ce passage de l'une à l'autre des subjectivités fait entrer les spectateur.trice.s dans leurs regards, les intégrant directement à la narration quant *Irréversible*, lui, n'engage pas ce partage-là. Dans ce dernier, les spectateur.trice.s sont comme intégré par un statut de figure qui leur est accordé à ce moment-là, le public est alors une figure de témoin et non pas intégré à la scène par identification et/ou projection dans les figures, mais bien intégré en tant que telle, tout en étant propulsé en-dehors de la fiction par le moyen cinématographique de frontalité. À ce moment-là, les spectateur.trice.s sont elleux-mêmes mais aussi uniquement ces témoins-regardants, alliés certes de la victime. Et c'est bien là, la différence avec *The Accused* où il s'agit pour les spectateur.trice.s de choisir auprès de qui/quelle figure se placer quand *Irréversible* impose au public le placement : celui de lui-même, de public.

Ainsi la question : *qui regarde le viol ?* est cruciale dans ces scènes et souvent, pour les films de viol il s'agit d'en passer par les figures en présence mais aussi par un degré de représentation, plus ou moins marqué, supplémentaire afin de contourner et absorber/diluer la violence de la scène. Ainsi en l'éloignant d'un réalisme d'une confrontation directe, en laissant le public naviguer dans les personnages qui ressentent cette violence, le viol passe par d'autres subjectivités qui « filtrent » alors une part de la violence que le public va intégrer mais pas recevoir directement, la violence étant rendue via les regards des

figures. A l'inverse, dans *Irréversible*, en laissant la violence du côté des personnages mais aussi en laissant leur subjectivité opaque (où aucune subjectivité n'est regardante dans la scène), la violence est reportée sur le public directement et non plus retranscrit via des subjectivités. Alors c'est bien le public qui voit le viol (par la caméra) et uniquement lui, possédant ainsi ce statut intermédiaire hors et dans la diégèse, de témoin-regardant.

De leur côté, les scènes de viol issues du *Male-Gaze* sont très proches de scène de sexe consenti pour lesquelles les représentations du sexe et de son acte sont souvent romantisées, parfois même romantiques, puisque touchant à l'intime des personnages mais aussi aux représentations de l'intime pour le public. Certes un partage de subjectivité est engagé avec le public, mais ces subjectivités sont donc majoritairement une vision masculine très virilisée, centrée autour de cette vision de l'homme pro-actif etc. De plus ces scènes sont souvent justifiées et s'inscrivant dans une logique narrative progressive pour les spectateur.trice.s. Or la scène de viol réponds aux mêmes critères et là où la scène de sexe est une « récompense » par l'obtention de l'intimité (le plus souvent de la femme), le viol est tout aussi « logique » narrativement mais comme conséquence d'affrontement à valeur punitive cette fois. Or par cette focalisation sur les composantes sexuelles il y a un contournement du viol dans ses aspects de non-consentement (délaissé) et de violence, où ma subjectivité des figures engagée est moins une entrée dans l'intériorité de l'expérience vécue qu'un lien de connivence établi entre le spectateur et la figure masculine virilisée, via un plaisir scopique sur l'autre (la victime) commun.

De plus le *Male-Gaze* procède à une unification des figures et de leur diversité, plaçant aussi le public dans un espace intermédiaire, entre le faisant partager la vision « dominante » (plus ou moins celle du violeur donc qui objectifie l'autre), mais aussi à l'extérieur puisque prise dans le plaisir scopique. Ainsi si une subjectivité est engagée pour le spectateur, elle correspondra à celle engagée par une vision masculinisée (« mâlinité ») mais comme ne correspondant pas à une codification mettant face à un viol, bien plus à une scène de sexe ou de plaisir scopique. Enfin le spectateur est engagé davantage à lire, plus qu'à les

voir, les codifications et symboles contenus dans la scène avant tout autre chose, y compris les refus explicites en début de séquence.



ASTER Ari – *Midsommar*, 2019

Pourtant une scène de viol est elle-même une scène codifiée (ou appelant à la codification, comme les scènes de viol masculins hétérosexuels) mais surtout, il est possible d'observer qu'elles sont de moins en moins tournée sur action-viol, mais bien plus sur le ressenti, le regard, la perception des figures engagées dans ces scènes (*Elle*, *Unbelievable*, *Bombshell*, *Midsommar*, etc.) et dans le fait de retranscrire cette expérience vécue. Ainsi, ne serait-ce qu'à cause de la violence contenue dans cet acte sexuel forcé, d'autres codifications et représentations sont engagées afin de manifester cette violence. Le viol en tant que tel en ressort à force de perte d'esthétisation de l'acte au profit d'un rapport plus proches des figures qui composent la scène. Alors le public s'accroche aux figures en présence qui sont les relais par leurs subjectivités ainsi engagée, mais aussi, le seul élément tangible d'un viol qui se passe dans une

intimité difficilement partageable à l'écran⁴. En se raccrochant aux figures, les spectateur.trice.s ont accès à ce qui n'est que très difficilement représentable : un acte sexuel non consenti, la sensation à retranscrire étant secondaire, la notion la plus forte à faire passer dans la scène étant celle d'être **forcé.e** avant la composante sexuelle, étant saisissable plus facilement dans la subjectivité des figures.

Par ailleurs il apparaît comme une ironie dans les scènes de viol qui sont filmées, elles, de cette vision frontale et extérieure et qui engage donc un rapport aux spectateur.trice.s en premier lieu par ce face à face, comme *Irréversible*. Elles semblent réalisées dans le fait même d'être explicites, pour être regardées et montrées au public. D'où cette difficulté de description de la scène enfin parce qu'elle se regarde en premier lieu et échappe à la description qui ne transmet pas le processus de monstration engagé. Tout comme l'effet de durée et de frontalité sont des données sensibles de réception, induisant le fait qu'*Irréversible* se voit avant de se raconter et contourne ainsi les anticipations de violence et de préparation du public. Si la subjectivité des spectateur.trice.s est engagée avec celles des figures en présence grâce à une vision partagée, pour les scènes frontales, un engagement supplémentaire (et ironique) est engagé auprès des spectateur.trice.s : étant placé.e.s à l'extérieur, iels font face et sont ainsi rattrapé.e.s par le placement vis à vis de la diégèse qui, en plus de les ramener à leur condition de public, leur confère un statut de témoin donc intégré au récit. De cette contradiction le public finit par subir son propre étant de spectateur.trice.s tout en ne se retrouvant lié à une sorte de pacte diégétique par le regard à valeur de témoin et intégré à ce qui se passe, placé.e.s dans un espace double et imposé où le regard est intenable et nécessaire à la fois, état indescriptible.

⁴ *Baise-moi* en cela est une bonne illustration du fait que montrer ne rapproche pas nécessairement, les gros plans de pénétration éloignant davantage les spectateur.trice.s du viol, via cet appel aux images pornographiques, qu'ils ne l'en rapproche, le gros plan ayant une valeur d'image et de frontalité appelant à une distance et une abstraction de ce qui est vu, avant une plongée réelle au cœur ce même élément.

De même en passer par les figures et leurs subjectivités amène à une difficulté descriptive conséquente puisqu'il ne s'agit pas seulement de voir à travers « les yeux de », mais aussi d'en éprouver la place et le regard « réel ». Ainsi échappant doublement à la description, les scènes de viol en appel à être regardées et voir un film de viol semble engager ce processus de regard qui rattrape la subjectivité de chacun.e des spectateur.trice.s. Cela s'opère soit par un détournement du regard direct avec le partage de celui des figures soit avec une confrontation directe à la violence présente. Ces procédés de monstrations engagés semblent marquer un besoin fort de capter/rattraper le regard particulier des spectateur.trice.s, ces scènes de viol explicites marquant alors un besoin d'être vue. Et cela pas seulement pour légitimer une présence dans le récit ou dans le fait d'être montrée (et non suggérées) à l'écran, mais parce que le rapport au regard change. Ce dernier est, pour les scènes de viol, engagé comme action concrète quant à ce qui se passe à l'écran doublant la valeur du regard en quelque sorte, où « voir » fait du public un témoin décisif, mais aussi intégré à l'action en ce qu'elle l'engage sensiblement, lui faisant accéder à un statut de figure cinématographique à son tour, se retrouvant comme intégré au récit de ce viol, à sa présence par cet appel à voir.

Insiste encore

Cette importance du regard, mais aussi cet engagement de la subjectivité permet également un élément important dans la représentation des scènes de viol, soit de revenir à la base du viol et donc de réaxer les moyens expressifs engagés dans ce dernier. En effet, ne s'attachant plus tant aux codifications et représentations issues d'un acte sexuel avant tout et auquel on supplée dans le récit une notion de viol (*Male-Gaze*) la mise en avant de la subjectivité des figures permet de se focaliser sur leurs perceptions, notamment précédant à l'instant de viol. Ainsi le viol est rendu dans son ancrage concret : un acte sexuel en réalité à sens unique mais surtout une absence de consentement avérée.

Pour acter de ce décalage inter-figures, les moyens de mises en scène sont multiples, la subjectivité étant celui le plus utilisé actuellement et pour les figures masculines en particulier. De plus ces moyens s'adaptent à la subjectivité mais aussi aux diégèses particulières à chaque récit et scènes de viol, marquant leur éclectisme mais venant aussi enrichir les répertoires de correspondances pour le public regardant les scènes. Les subjectivités engagées, le consentement et surtout son absence ainsi que le décalage qui en découle deviennent les éléments clef de la mise en scène et des enjeux à transmettre au public : donner à voir les limites du consentements et revenir sur le « qui ne dit mot consent »⁵ ou encore sur les correspondances des « faux-non » véhiculés par ailleurs dans le paysage cinématographique⁶.

Et si pour rappel, le consentement s'inscrit dans la durée et réappropriation permanente pour les personnages impliquées dans un acte sexuel, le viol, lui, découle d'un manque de consentement et/ou d'une négation de ce non-consentement, pouvant advenir à n'importe quel moment de l'acte. Et c'est bien cet instant déterminant de la scène qui acte une des étapes du viol et qui permet une rupture avec la scène de sexe consenti et conventionnelle. Non seulement ce non-consentement est à l'origine de ce qui détermine la scène, requérant alors une valeur effective (le fameux « non c'est non ») essentielle mais vient déterminer la différence de traitement et de registre de la scène. Ce moment déterminant non mis en avant ne permet pas de saisir le changement de registre aux spectateur.trice.s et donc d'envisager les représentations qui suivent comme celles d'un acte sexuel non-consenti. Ce décalage inter-figures est la base même de ce qui fonde la scène, ainsi minimiser ou tronquer une correspondance d'acte à une autre ne permet pas une clarté et une lisibilité

5 Les réflexions autour du consentement dans les cas d'insistance ou de silence sont développées dans l'ouvrage de Clotilde Leguil *Céder n'est pas consentir*, 2021, particulièrement les chapitres V. En deçà de consentir, "se laisser faire" et VI. "Céder sur" reliant l'intimité du consentement personnel et de ses variations aux enjeux contextuels complexes où s'inscrit un non-consentement.

6 *Culbute : Nos sexualités sous influences* / ARTE, « Chapitre 1 : Consentement » et Chapitre 7 : Erotisation du viol », hébergé sur Youtube, 2022

ensuite dans les représentation. Et le cas de l'insistance d'un personnage ou d'une figure vis à vis d'un.e autre est un cas symptomatique de ce manque de clarté. Puisqu'au cinéma on retrouve de nombreuses scènes montrant la structure suivante avant un rapport sexuel (encore indéfini) :

l'un.e insiste, l'autre refuse.

Or au lieu d'acter cet instant et d'en tirer les suites logiques de registre qu'acte ce décalage de volonté des personnages, ce ne sera pas cet instant qui sera déterminant au scène de viol. Ce moment d'insistance étant également présent dans les scènes e sexe consentie, qui, pour reprendre notre exemple, après le refus, se prolonge, réactualisant encore et encore (plusieurs fois) ce moment-clé, cette insistance face au refus peut alors, au cinéma, déboucher sur une scène de sexe consenti. Outre la négation de la valeur du refus, l'instance et la répétition du refus atténuent la valeur de ce dernier tout en diminuant la valeur narrative de ce même refus, ce dernier devant être reformulé plusieurs fois avant de prendre ou non (et la plupart du temps effectivement non) une valeur déterminant un changement de registre. L'action de refus du personnage non-consentant est non seulement minimisée mais perd de sa valeur narrative puisque n'étant déterminant en rien pour la suite de l'action.

De là, un acte sexuel dont le refus a été plusieurs fois acté et nié, puisqu'il y a eu insistance face au refus, peut devenir un acte sexuel consenti malgré ce refus initial. Ainsi, l'instance ôtant la valeur du refus, et ce refus de sexe pouvant déboucher sur un acte sexuel consenti malgré tout, la rupture avec la scène de viol ne peut plus en passer par le seul refus. D'où les figures masculines très violentes utilisées, et par la même réduite à cette violence et à ce statut de violeur, comme élément de rupture de ton déterminant à la scène. Un viol au cinéma n'est pas tant un refus de sexe qu'un acte sexuel violent physiquement. La valeur du refus et l'instance sont en fait des éléments déterminants dans les échelles de violence que va contenir la figure de violeur.euse. Si un refus débouche sur un viol en ce que ce refus est marqué et que l'insistance devient le début du viol (*Nymphomaniac*) et acte la rupture de ton, alors la figure de violeur.euse n'a pas à basculer dans un archétype de violeur.euse-violent.e

mais surtout, la scène reprend la subjectivité des personnages et les possibles décalages engendrés comme référentiels premier de la scène et non la violence physique pour acter le début d'un viol. Ainsi les mises en scènes et les représentations cinématographique devrait répondre à l'impératif d'enfin donner des scènes de viol et de refus de sexe comme non-érotisées afin de marquer un changement de registre clair et corriger cette perte de valeur généralisée d'une action diégétique d'un personnage, perte de valeur qui engendre l'utilisation d'un autre registre de représentation (la violence physique) pour représenter un viol.



VON TRIER Lars – *Nymph()maniac : vol. 1*, 2013

Et l'une des réponses cinématographique à ce souci de représentation peut passer par les figures elles-mêmes en ce qu'elles permettent de revenir à l'essence du viol par la valorisation de leurs subjectivités. Ainsi il est possible d'ancrer une réaffirmation d'une valeur effective du refus, puisqu'actant un changement pour la subjectivité qui l'affirme au minimum et en contournant le *Male-Gaze* qui érotise l'insistance, grâce aux figures masculines qui affirment leurs diversités et subjectivités propres. Mais surtout, le viol est alors marqué

avant tout par ce décalage de consentement acté et nié engendrant une négation de l'autre et donc le viol qui s'en suit. Marquer le début de la scène de viol est essentiel, et cet attachement à la subjectivité des figures permet, notamment avec les figures masculines de saisir ce qui forme l'origine du viol, inscrivant sa spécificité et donc les moyens de représentation de cette spécificité (soit le décalage d'envie sexuelle) avant le caractère sexuel lui-même de la scène. Ainsi rapprochement aux figures masculines permet le contournement du *Male-Gaze*, les figures masculines possédant alors leur propres surjectivités partageable au public, mais singularisées et donc par intégrée par défaut à ce regard du public. Ainsi même une insistance masculine et vue par sa subjectivité devient un changement de registre et le début de la scène de viol, par la mise en opposition avec le reste de la diégèse pouvant alors marquer la volonté de l'instance comme négation puisque le refus possède une valeur effective et créera de lui-même le décalage initial de la scène de viol.

L'anti-scène de sexe

Par ce changement de registre avant même le début de la partie sexuelle à proprement parler, la scène de viol se singularise et peut alors créer son propre registre de représentations, offrant une diversité nouvelle de codifications, de répertoire de correspondances mais aussi de lecture permettant une lisibilité et une clarté plus fluides.

Si le *Male-Gaze* reprend les codes de représentations sexuels pour esthétiser le viol, les scènes de viol semblent de leur côté avoir évoluées au fil des années. Depuis la théorisation du *Male-Gaze* ainsi que ses nombreuses relectures, il est à observer que la « scène de viol » et la « scène de sexe consentie » envisagent peu à peu un divorce culturel. Quand bien même de nombreuses représentation encore son issues du *Male-Gaze* pour représenter un « viol » plus sexuel et érotique que viol (*Knock-Knock*) il semble que cela fait déjà quelques années que la diversité des scènes de viols commence à se dessiner.



ROTH Eli – *Knock-Knock*, 2015

Si auparavant, du moins jusqu'à ce que le cinéma se voit confronté aux questions de représentations et de genres qui émergent dans les années 1970⁷, le viol avait un rapport de représentation encore étroit avec le sexe, souvent autour d'un trouble autour de cette insistance et de ce supposé désir secrètement existant et inavoué de la femme de coucher avec cet homme (fantasme ultimement relayé par le cinéma épris de *Male-Gaze*) il semble que les questionnement autour de la sexualité, des femmes, des hommes, des minorités sexuelles et des minorités de genres commencent aujourd'hui à s'inscrire dans le paysage cinématographique. Il ne conviendrait pas de dire ici qu'une bataille contre le *Male-Gaze* et les représentations trop floues et erronées de viol est en train de se faire, mais plutôt qu'en apportant une

⁷ Linda Williams "Révolution sexuelle" introduction de *Screening Sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains*, 2008 où le changement significatif des monstrations au cinéma des scènes de sexe est recontextualisé. L'ouvrage développe également l'enjeu qu'une scène de sexe peut avoir dans ses représentations, notamment sur leur contenu propre, développant ainsi comment le sexe est devenu de plus en plus représenté sur les écrans, s'intégrant de plus en plus à la narration.

diversité de représentations toujours plus affirmée et problématiques, dans le sens où cela pose une question au public, les œuvres cinématographiques tendent à rendre de plus en plus de scènes de viol comme suivant leur propre représentation et imposant au fur et à mesure une sorte d'esthétique alternative de la scène de viol assumée comme telle.

Cela fait 20 ans qu'*Irréversible* est sorti en salle et son aura plane encore dans les représentations du public, amorçant un début de répertoire de correspondances pour le public, et depuis d'autres films ont poursuivi ce répertoire dont les deux *Millénium* ou encore *Elle* trois films dont les scènes de viols sont dirigées par la violence en premier lieu, actant bien de la présence de cette dernière dans la composition de la scène de viol, ancrant de plus en plus cette correspondances pour le public. Ce répertoire d'opposition aux formes d'érotisation du viol, où, pour ne plus « perdre » le.s spectateur.trice.s, les cris sont bien ceux de la douleur, les gestes sont violents, le plaisir est absent ou sera montré de façon violente via le visage d'un violeur dont le caractère abusif largement amorcé plus tôt, et dont les actions sont extrêmement répréhensibles à plusieurs niveaux pour le public.

Mais surtout ce plaisir pris n'est pas accompagné par le public et n'est pas montré comme le relai de ce dernier ou amené par procuration pour ce public, au contraire, ce plaisir du viol est représenté comme un mouvement de rabaissement de l'autre, comme un élément égoïste, limité au vécu du seul violeur, montré en opposition avec le public qui ne partagera pas durant ces trois films, à aucun moment, le point de vue du violeur. Le décalage entre le plaisir du violeur et la souffrance causée par le viol est l'objet même de ces films. *Elle* montrant et faisant ressentir sensiblement la douleur de Michèle via la caméra, les *Millénium* avec un point de vue extérieur et plus froid, comme enregistrant la scène de viol mais montrant comme factuellement le violeur et ses méfaits sans connivence aucune, le corps du violeur montré comme arme contre le corps de Lisbeth. Le plaisir de ce tuteur violeur sera montré et vécu (aussi pour le public) comme dégradant pour l'autre, dans un but de faire mal.

En cela une immense distinction s'opère entre la scène de sexe consentie et celle de viol, mais aussi entre la scène de viol à représentations érotisantes et la scène de viol : la valeur du plaisir n'est pas la même et ses procédés de monstration n'ont définitivement pas la même portée. Effectivement la scène de viol, y compris dans le *Male-Gaze*, propose une distinction avec la scène de sexe consentie via le recourt de la violence physique, en cela rien ne change. Mais c'est dans la valeur du plaisir lui-même devenu violence et destruction pour l'autre que la scène de viol devient alors une anti-scène de sexe au cinéma.

Non seulement la scène de viol se distingue de la scène de sexe consenti au cinéma en ce que l'intégration narrative n'est pas la même, mais il y a aussi cette valeur du plaisir contenu dans la scène qui va aujourd'hui porter cette distinction, quand avant c'était plutôt délimité par la violence et la souffrance causée. En effet, la scène de viol se distingue de la scène de sexe consenti par son intégration narrative et diégétique bien plus marquée. Une scène de sexe consenti au cinéma ayant souvent un statut illustratif, attestant d'un lien entre les personnages, étant souvent moins déterminante à l'intrigue, allant jusqu'à être traitée comme un interlude dans certaine narration. Et si son intégration et l'importance à cette dernière fut progressive au fil du temps, la scène de viol, de par la teneur dramatique de l'action qu'elle contient, sera de fait plus intégré dans la narration et possédera un statut déterminant, parfois à l'origine même du récit.

Mais c'est cette valeur conféré au plaisir lui-même qui fera de la scène de viol une anti-scène de sexe, distinction possible avec la mise à l'écart du *Male-Gaze* qui, selon cette distinction, ne faut que peu la différence. La scène de viol (tous viols confondus) va ainsi devenir au fil des questionnement des années 1970 et après, cette mise en avant de ce décalage et donc d'un plaisir ressenti et éprouver d'une part, faisant face à l'horreur, au dégoût et à la souffrance d'autre part. Là où la scène de sexe consenti tant à rendre compte d'une égalité (au moins supposée) de ressentirs entre les figures engagées. Ainsi les plans d'ensemble de la scène de sexe sont assez récurrents quand les mise en scène de viol tendent de plus en plus au plans serrés, rapprochés des visages dans un

plan qui isole et un montage alterné qui opposent les figures entre elles⁸. La non-complémentarité des figures est encore plus présente à mesure que les représentations de viols s'orientent vers la mise en exergue de ce décalage.



VERHOEVEN Paul – *Elle*, 2016

Ainsi le film *Elle* semble posséder une deuxième figure de violeur, bien plus discret, dans le personnage de Robert, le mari d'une amie de Michèle avec qui cette dernière couche parfois. Deux scènes du film montrent les interactions entre les deux personnages, lui amant ayant du mal à lâcher sa partenaire et elle, lui expliquant qu'elle ne souhaite plus coucher avec lui. La première scène entre eux montre comment alors que Michèle dort encore, il lui caresse les jambes avec une envie sexuelle non dissimulée. Michèle se réveillant, elle repousse et la scène ne va pas physiquement plus loin. Une seconde scène, bien plus tard dans le film nous montre Robert insistant pour coucher à nouveau avec

8 *Irréversible* étant évidemment une exception mais ici l'opposition et le décalage dans les perceptions sera dans l'absence de face à face des regards qui, durant tout le viol, ne se croisent jamais mais font face aux spectateur.trice.s qui peuvent constater directement et simultanément cette opposition de visages.

Michèle, qui, face à l'insistance de ce dernier, finit par céder. Une fois l'acte sexuel réalisé, Robert exprime sa frustration en lui disant « *tu as été formidable, comment t'es venue l'idée de faire la morte ?* », qui (outre le fait de rappeler une réplique de *Baise-moi*⁹) vient indiquer une passivité excessive de Michèle, une différence possible avec l'habitude, mais aussi un acte sexuel « bâclé » et peu plaisant.

Le suspens autour de cette scène et le fait qu'elle se conclue sur une rupture actée entre les deux amant.e.s laisse à penser un acte pas réellement consenti par Michèle, qui sous l'instance de l'homme a cédé mais en ôtant par la même à l'acte sexuel tout contenu érotique et excitant, restant totalement immobile. Idée que va relayer la réponse de cette dernière à la remarque de Robert : « *En tout cas tu as eu ce que tu voulais.* » actant là encore d'une divergence d'envie entre les deux personnages, mais aussi quant à l'acte qui vient de se passer, le questionnant d'autant plus. Cette réponse, doublée à la passivité exprimant là aussi un décalage d'envie, de perception, de désir etc et permet, sans trop insister, d'ouvrir la réflexion sur d'autres représentations de viols. Si le film ne semble pas trancher quant à s'il s'agit d'un viol ou non, puisque contrairement à ces derniers, cet acte sexuel—là ne déroule hors caméra, se traitement différencié montrant un statut différent possiblement entre les actes. Pourtant le public sait et a entendu Michèle refuser l'acte sexuel au début et sait tout à fait qu'elle s'y plie à force d'insistance, nous faisant retrouver le schéma évoqué plus haut, actant alors d'un acte sexuel au minimum questionnable dans son consentement entier. Enfin, le film suivant le point de vue interne de Michèle, le fait que précisément cet acte sexuel soit éludé, comme contourné par un fondu au noir offre une dernière piste de réflexion quant à la dimension viol contenu dans ce moment. En effet, Michèle a habituellement une présence très incarnée dans ses autres viols qui se font dans l'affrontement. Mais ici, elle semble au contraire absente, sa subjectivité étant absente (absence d'image aussi) de ce moment. Bien que cette différence entre les viols identifiés comme tels et cette

9 Réplique prononcée par le violeur de Manu " *Putain de merde, j'ai l'impression de baiser un zombie*" de laquelle suivra la fameuse réplique en réponse : " *Qu'est-ce tu crois que t'as quoi entre les jambes, connard !*"

scène là puisse marquer justement une différence de traitement entre un viol et un acte sexuel « normal » soit consenti, il n'en reste pas moins que les deux scènes marquent aussi, de deux façons, le non-consentement de Michèle. Pour les violents identifiés il est combatif et puissant (cris, coups etc) pour cette scène il est juste froid et net. Et si cette différence ne résidait pas pour distinguer les deux scènes mais au contraire pour souligner l'importance qu'accorde Michèle quant à exprimer ses désirs/envies et son absence de désirs/envies, puisque les deux moments de non-consentements eux, sont bien soulignés à l'écran. Alors les refus ne sont différents que parce qu'ils s'adressent à des personnes et situations différentes. Cela ouvre des perspectives de réflexions et de représentations quant au fait que dans un même film, deux codifications différentes pourraient être parfaitement engagées pour représenter une même action mais dans deux contextes différents, exprimant une adaptabilité de ces codes afin de rendre compte de ce qui se passe diégétiquement avant tout.

Si peu d'éléments viennent appuyer l'idée qu'il puisse s'agir aussi d'un viol dans cette scène, il est à noter que par ailleurs rien n'indique que cet acte sexuel soit consenti, bien au contraire si l'on s'en réfère aux moments pré et post scène. Les codes engagés dans cette scène rappellent ceux des anciens films (cinéma américain années 1950¹⁰) où les scènes de sexe étaient suggérées mais absentes diégétiquement, remplacées par un fondu au noir. Ces scènes font souvent aujourd'hui débats quant au *Male-Gaze* qui s'y trouve mais aussi quant au fait de se baser sur une narration d'une sexualité phallogénée et où le consentement n'est pas toujours présent ou donné à la suite d'une insistance marquée de l'homme sur la femme, élément présent là aussi.

10 "Pour la mise en scène, Paul Verhoeven s'inspire de Huit et demi de Federico Fellini, La Règle du jeu de Jean Renoir et La Soif du mal d'Orson Welles, des films "toujours en mouvements" [...] le réalisateur explique préférer "utiliser le montage dans un sens hitchcockien, de manière à ce qu'il ne soit pas trop visible. J'essaie de monter en utilisant le mouvement des acteurs." section "Tournage" de la page Wikipédia de *Elle (film, 2016)* et "L'ironie est un art perdu" entretien avec Paul Verhoeven" par Jean-Sébastien Chauvin et Stéphane Delorme, les *Cahiers du Cinéma* n°715, octobre 2015

Et justement le fait que dans cette scène la femme soit si désincarnée, alors que par ailleurs il n'y a pas ce traitement d'une mise à distance du sexe dans le reste du film, Michèle étant totalement incarnée dans sa sexualité (la scène de masturbation nous le montre très bien) ouvre à une interrogation quant à cette soudaine absence de Michèle dans cet acte. Cette scène apparaît alors comme une relecture des autres scènes de sexe du cinéma plus ancien mais qui semble tout à coup bien plus problématique, notamment lorsqu'elles sont déplacées au sein d'un film aux codes de représentation modernes mais aussi issue des avancées de réflexions quant à la sexualité en générale et féminine en particulier, de fait bien plus égalitaires entre les genres. Et si cette scène de sexe pas clairement consenti était aussi une relecture mettant à jour ces problématiques ? Cette transposition de la scène « classique » dans un film moderne amenant alors discrètement la question éventuelle d'un autre viol. Ainsi cette scène devient le Némésis, l'anti-scène de sexe de ce vieux cinéma alors même qu'elle en reprend la majorité des codes, exprimant alors toute l'ambiguïté de ces scènes grâce à un véritable *Female-Gaze* où, (la figure masculine était vue frontalement de l'extérieur, le public lui fait face avec Michèle, et de fait s'y oppose, accentuant le décalage entre elleux). Et parce que nous suivons cette scène avec et dans le point de vue de Michèle et de sa fuite perceptive de cet acte sexuel que soudainement l'érotisme des anciennes scènes de sexe s'échappe et porte alors cette question de cette « absence à être présente » dans l'acte, donc une forme comme une autre d'exprimer une désapprobation, un non-consentement... de fuir une autre forme d'acte sexuel non-consenti bref, un (autre) viol.

Le viol dans les yeux

Les figures au sein des scènes de violents sont déterminantes en ce que par leurs subjectivités, plus ou moins accentuées à l'écran, les spectateur.trice.s peuvent entrer dans dans une expérience interne et saisir les états qui les traversent. Ainsi non seulement les représentations du *Male-Gaze* peuvent être contournées par le médium cinématographique lui-même (et pas uniquement

par les études interprétatives a posteriori des films, qui influencent certes la réception mais moins fortement la conception) mais surtout le viol ne devient pas seulement l'affaire de codes à posséder pour le reconnaître mais vient aussi d'un partage avec les subjectivités alors engagées puisque différenciées dans la narration, notamment pour rendre compte de ce décalage à la base du viol.

Saisir et rendre lisible une scène de viol en passerait alors par un système de codifications et de correspondances dans les représentations diégétiques qui alors pourraient s'adapter à chaque diégèse et fonder leur propre cohérence interne. Mais cela peut être aussi investi par cette mise en avant des subjectivités offrant une perception directe et avec beaucoup moins d'ambiguïté sur la scène qui se déroule à l'écran, alors bien plus appréhendable pour le public qui n'est plus laissé à une surface esthétique de l'action seule (*Male-Gaze*). La mise en avant du *Female-Gaze* a permis de faire saisir l'importance de la subjectivité féminine notamment pour ce qui est de ces scènes, permettant de casser l'objectivisation du corps féminin mais aussi de recentrer le registre utilisé lors de ces scènes pour le séparer de la composante érotique et la recherche du plaisir scopique dans les scènes de viols. La subjectivité féminine alors transmise au public permettant de saisir son expérience mais aussi la teneur de ce crime qui, vécu de l'intérieur, prend une teneur bien plus dramatique.

En étudiant les figures masculines dans ces mêmes scènes, un constat assez similaire que pour le *Female-Gaze* se dessine en ce que les figures masculines sont, par leurs diversités cinématographiques, tout autant des portes d'accès aux enjeux du viol que le sont les figures féminines. Pâtissant aussi du traitement que le *Male-Gaze* a engagé dans les représentations cinématographiques des masculinités en les réduisant par le virilisme et une sexualisation excessive des rapports de genres, les figures masculines engagées dans les scènes de viols portent le potentiel cinématographique de la subjectivité et de son expérience à faire percevoir au public afin d'engager une lecture bien plus précise de ces scènes. Non seulement parce que ces masculinités de cinéma ne se réduisent pas seulement aux violeurs, mais aussi parce qu'une entrée dans la tête de ce

même violeur permet d'en saisir la vision autrement problématique. En proposant cet *Alter-Gaze*, pensable par cette mise en évidence de la diversité des figures masculines présentes dans les viols, il s'agit de recentrer la lecture des scènes de viols non pas autour des genres binaires et leurs affrontements en premier lieu, mais de questionner le regard, commun à tous les genres, afin de saisir la subjectivité de chaque figure engagée dans la scène mais aussi, effectivement et dans un second temps, de saisir sa spécificité de genre, et cette fois pas uniquement binaire, et comment cela influence possiblement ce regard et cette perception particulière du monde diégétique.

La subjectivité, suggérée ou totalement partagée par la caméra, redevient le centre de la narration du viol, passant d'une mise en scène de la projection sur l'autre d'un contenu sexuel potentiel imposé mais en même temps érotisé, à une mise en scène d'intégration des envies et refus des figures directement transmises mais aussi assumées dans leur singularité et à ce titre bien plus évidentes, lisibles et questionnables.

Le public est alors de plus en plus intégré à la scène de viol, en premier lieu par ce regard partagé, vécu avec et au travers du personnage, masculin comme féminin, accédant alors à une scène autrement plus claire qu'elle en ressort par sa spécificité propre, mais aussi celle de ce regard inédit porté sur elle. Le viol n'est plus alors ce crime ostentatoire et profitable pour le plaisir fantasmé qui ne se révèle pas de lui-même mais dont on suggère cette condescendance, mais le viol devient cet enjeu narratif de premier plan, ne se supplantant à aucune autre scène et mettant à l'épreuve le cinéma pour chacune de ses compositions scéniques souhaitant le retranscrire. Ainsi le viol au cinéma n'est pas un élément narratif apposé dans une forme préétablie mais bien un dispositif en tant que tel, modulé par et modulant la diégèse directement et spécifiquement à elle. La subjectivité des figures y est alors nécessairement intégrée en ce qu'elles en redeviennent parties prenantes, et à ce degré, elles sont toutes des ouvertures possibles de lecture et de reconnaissances quant à l'action présente. La figure masculine est alors elle aussi engagée pour reconnaître le viol qui n'est plus une suite de codifications déconnectées de la figure, et le regard masculin

ne serait se limiter à une « mâlinité » mais bien à son expérience propre. Ainsi le public peut soudainement partager l'expérience d'un homme violé de façon inédite et envisager la multiplicité de représentations mais aussi de présence de ce crime, où le genre ne détermine finalement pas ni la victime ni le.a coupable.

Enfin ce retour à la subjectivité va de pair avec l'intégration de toutes les figures de tous genres confondus, engageant non seulement celle du public mais élargissant par la même les visions engagées sur la diégèse, l'un des enjeux principal du cinéma. Alignant les représentations sur les subjectivités, les diversités de représentations du viol et des figures s'y trouvant s'élargissent et se précisent dans le même temps.

Ainsi dans le film *Bombshell* le passage dans un premier temps par la subjectivité de cet homme dont on suppose ses abus auprès de ses collègues femmes, viendra nourrir et rendre encore plus tangible le récit bien plus tard de l'une de ses victimes, racontant au téléphone ces faits. La caméra ne s'étale pas sur une mise en scène explicitant le viol par les corps ou par des flashbacks, mais s'attarde sur le visage en pleurs de la jeune femme qui raconte en face à face aussi avec le public ce qui s'est passé, lui laissant percevoir les ravages causés par ce viol. Et son récit s'incarne d'autant plus et devient irréfutable dès lors que le public a pu, bien plus tôt, lui aussi expérimenter de l'intérieur, le regard sexualisant et imposant cette sexualisation à l'autre que porte l'auteur du viol sur les femmes. Le viol est sans équivoque, quand bien même il n'est pas montré directement.

Ces mises en scènes subtiles et précises demandent une intégration très appuyée des scènes de viols à la diégèse, autant toutes formes divertissantes qui pouvait s'opérer tout en révélant, sans recourt excessif à la violence et à sa surenchère, la gravité et la valeur destructrice d'un viol.

Ainsi la conception de scène de viol ancrée dans la subjectivité vient jusqu'à questionner le besoin de violence apposée aux viols qui n'ont alors plus besoin de recourir à cette autre violence pour rendre lisible celle propre à ce crime, puisque la souffrance vécue à ce moment-là sera lisible via la subjectivité de la figure et dont le public partage nécessairement l'expérience.

Enfin ce retour à la subjectivité des figures vient diversifier la notion même «d' explicité ». Nous venons de voir que pour *Bombshell* ce n'est pas le viol qui est explicité mais bien la vision du violeur laissant planer cette violence sur son environnement dont les conséquences seront ensuite exposées. Cette menace de l'homme et de son regard s'en ressent d'autant plus que la teneur de la menace est connue par le public. Le viol est finalement présent avant et après sa réalité effective sans être jamais montré à l'écran mais sans perdre non plus de son impact destructeur, lui tout autant efficace. Enfin ce partage du regard du violeur permet une portée immense en ce qu'il met en évidence, visible par tous, ce regard problématique sur l'autre qui déjà semble à l'action. Le viol ici est détaché de sa fatalité artificielle et essentialiste, il n'est plus uniquement circonstanciel, il est avant tout porté par le regard, actant d'un choix de la figure qui le porte et décide de l'assumer, de le maintenir ainsi et d'en faire sa propre « norme ».

ROACH Jay – *Bombshell* [Scandale (fr.)], 2019



Cette vision inédite est l'une des nombreuses possibilités de représentation d'un viol mais aussi d'un violeur au cinéma. L'explicite est contenu dans le dévoilement de l'intérieur de ce « regard qui viole » mais ne saurait être une norme en soit. Il s'agit ici d'un choix de mise en scène pertinent afin de rendre compte de la menace et du caractère problématique de cette figure masculine précisément. Ainsi un viol n'a pas à être explicite ou non explicite, mais il a le choix de l'être ou non, le caractère explicite d'un viol n'étant plus déterminant pour rendre compte de sa véracité mais aussi de sa violence. Donc lorsqu'un viol est explicite il l'est avant pour lui-même, pour manifester sa spécificité à rendre au public et pas par besoin de reconnaissance par ce public dans ce qu'il est uniquement. Alors le viol, à présent reconnaissable sans hésitation peut être envisager comme un élément cinématographique complet et être investi par l'ensemble de ses moyens diégétiques pour expliciter, selon ses mesures, ce qui par ailleurs reste encore l'un des crimes dits « inimaginables » pour le public, attestant ainsi de son existence, de sa véracité et de sa complexité.

Par delà le Viol et le Mâle

L'un des objets de cette étude visait le constat un peu naïf qu'il n'y avait pas de « mauvaises » ou de « bonnes » figures masculines au cinéma, plutôt des traitements plus ou moins pertinents de ces figures. L'un des écueils qui était à contourner étant celui de l'analyse sociologique de notre modernité présente transposée de ces figures directement, afin de déterminer si telle ou telle figure masculine était du côté condescendant du viol ou non. La mise en procès n'a pas eu lieu en ce que le cinéma est un médium de représentations dont la diégèse assure une cohérence narrative contextuelle mais aussi un ensemble de dispositifs amenant à tels ou tels raisonnements pour le public (qui eux peuvent faire l'objet de débats sociologiques). Il ne s'agissait pas non plus de tout excuser pour les besoins de l'art du grand écran, mais plutôt d'utiliser l'étude analytique et sémiologique du cinéma pour appréhender ces figures masculines dans ces scènes, dont surprenamment, très peu d'études de cas

appliqués sont menées de façon concrète. Le tout n'était effectivement pas de déterminer si Le Ténia était la figure nocive par excellence d'un violeur-violent immoral relayant alors une image trop fascinante qui influencerait ensuite par son aura des violeurs potentiels. Mais plutôt de tenter de cerner comment Le Ténia était représenté dans sa diégèse et quelle/s lecture/s possible/s le public pourrait en avoir. À rappeler que ce genre d'accusation quant aux médiums artistiques est très présentes encore aujourd'hui où les représentations se retrouvent blâmées avant mêmes les choix individuels des personnes coupables. Précisément pour *Irréversible*, cette idée que Le Ténia aurait donné des idées à des violeurs¹¹ participe certes à l'aura de l'œuvre mais vient aussi lui conférer une polémique dont le cinéma se passerait certainement mais dont les études des rapports de genres et de violences inter-genres pourraient se servir pour questionner la capacité des publics à projeter sur autrui (fictif ou réel) des problématiques bien plus graves, écartant de fait toute responsabilité personnelle. Car le nombre de viols dans la rue restent excessivement et significativement plus bas que le nombre de viol au sein de foyers, de familles et de couples¹², eux bien moins représentés au cinéma...

Cette étude des figures masculines n'avait pas pour but de régler les comptes de moralité dans un tribunal des cas de toutes ces figures masculines cinématographiques de violeurs, mais bien au contraire de proposer une mise à l'épreuve des moyens de représentations investis par les films eux-mêmes pour rendre compte de ces figures et à ce moment-là seulement, envisager la portée de telles représentations. Et c'est justement parce que Le Ténia est monstrueux, beaucoup trop violent et brutal que nous comprenons que, par ses moyens de représentation engagés pour le retranscrire à l'écran il est une figure

11 "Un violeur en série a indiqué avoir regardé de nombreuses fois *Irréversible* et s'être inspiré de la scène avant de violer quinze femmes." Wikipédia *Irréversible (film)* dernière mise à jour en mai 2022, reprenant Envoyé spécial — *Jugé coupable, reconnues victimes*" (indisponible sur Youtube)

12 Insee "*Femmes et hommes face à la violence*" 2013 ; Vie-Publique.fr « *Insécurité et délinquance en 2020 : bilan statistique* », « #3 Violences sexuelles », p.98 ; Intérieur.gouv « *Les violences physiques et/ou sexuelles au sein du ménage* », rapport d'enquête « *Cadre de vie et sécurité* » 2019, p.171

allégorique, condensant les pires aspects du viol avant tout autre chose et certainement pas une vision « réaliste » (et ne se revendiquant pas diégétiquement comme telle) de ce qu'est un violeur. Supposer que *Le Ténia* serait un modèle pour des violeurs en ce qu'il parvient à réaliser un viol par la violence reviendrait à supposer que la couleur rouge de ce tunnel possède intrinsèquement des propriétés violentes incitant quiconque se trouvant cerclé de cette couleur à commettre des horreurs et donc que le rouge est fondamentalement la couleur qui inciterait à la violence n'importe qui de façon effective. Et que ce film montre directement les effets d'une telle couleur, notamment, sur les hommes qui y seraient alors plus sensibles... Tout cela au lieu d'établir en premier lieu un lien de rappel évident avec la scène d'ouverture où la lumière est rouge et souterraine et où le sang coule, appelant justement à la symbolique du rouge pour le sang et la violence alors doublée dans les codes de représentation engagés dans la scène. Ou encore de penser à possiblement lui apposer une lecture allégorique d'un possible lieu évoquant l'enfer où tout n'est que cris, sang, souffrance et flammes, rouges elles aussi.

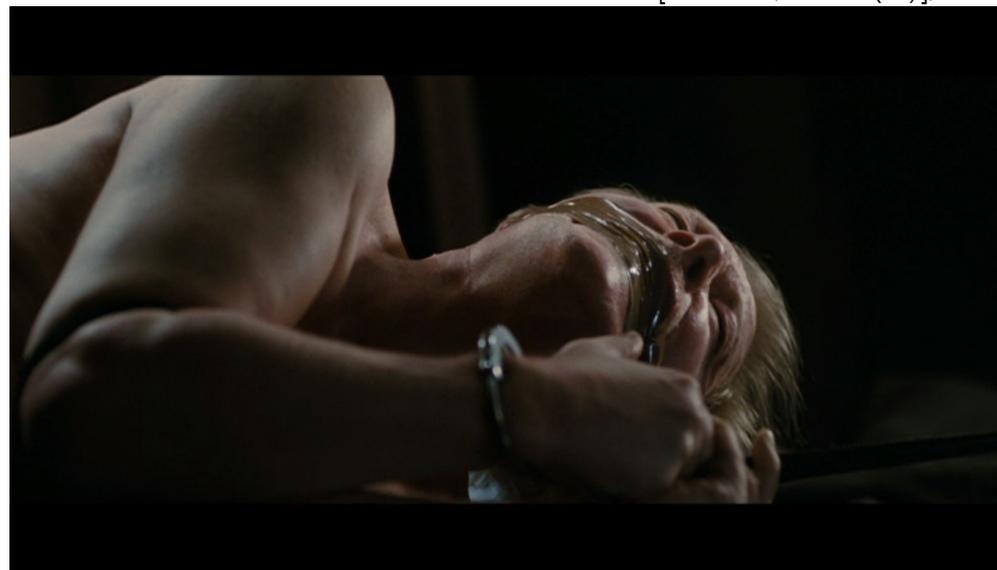
Les études de réception des œuvres artistiques ainsi que de leur portée est essentielle mais se fait en aval du cinéma dans sa conception artistique. Or questionner les dispositifs de monstration et les codifications de représentation semble une étape tout aussi essentielle pour saisir comment des mécanismes de réceptions sont en réalité engagés dans la mise en scène même du film, usant des correspondances que le cinéma a lui-même établi afin de rendre compte d'une scène de viol lisible (ou presque) selon les visées du réalisateur. Mais pas uniquement, il s'agit aussi de voir comment ces codifications engagées permettent non seulement une diversité de représentations et donc de questionnements quant aux viols, mais aussi de saisir comment et pourquoi le cinéma possède encore des difficultés intrinsèques pour représenter le viol et comment trouver, au sein du médium des solutions de représentations afin d'obtenir une pertinence plus précise.

Aussi l'étude des figures masculines permet une approche précise pour traiter et envisager une scène aussi complexe. Ainsi pour chaque figure, un choix cohérent

doit aiguiller la mise en scène, puisque revalorisée, la subjectivité de ces figures est une donnée à porter à l'écran. La mise en scène peut alors acter de montrer un monstre de brutalité parce que cette figure propose d'une possibilité de représentation à questionner, la donnant comme figure frontale au public qui s'en empare à son tour. Ainsi le viol dépasse l'écran en ce que les figures, dont les figures masculines, constituent un lien avec le public. Ce dernier se retrouve intégré à la diégèse mais, contrairement au *Male-Gaze* non pas pour rester à sa surface et s'attacher aux formes possibles du viol, mais bien, par les figures, s'attarder sur le fond de ce viol.

Plus haut nous parlions de l'aspect inimaginable de ce crime pour une partie du public. Il ne s'agit pas de dire que le cinéma aurait un devoir de représentation quant au viol. Mais proposant déjà ces scènes et de part cette difficulté de représentation et donc de connaissances du public quant au viol, le cinéma peut alors investir des formes très variés afin d'enrichir le corpus de représentations encore bien réduit pour le cas du viol, dont la présence cinématographique est avérée mais où la diversité n'est pas encore installée.

OPVEL Niels Arden – *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009



De plus la mise en exergue de l'exagération quant à la présence de la figure du violeur-violent réalisée dans cette étude, permet de questionner les présences et répartitions réelles des figures masculines dans les viols de cinéma. Cela afin d'y cerner les récurrences mais aussi les absences, comme par exemple la sous-représentation du viol conjugal et donc de la figure du mari violeur. Ou encore la mise en évidence du nombre extrêmement réduit d'une scène de viol dénuée de toutes présences de figures masculines, mettant en évidence une quasi absence du viol féminin commis par une femme. Cerner et étudier les figures masculines dans les scènes de viols permettant alors d'informer le cinéma et son public sur des manquements de représentations ou des possibilités encore peu explorées..

Par son aspect extrême le viol met à l'épreuve aussi bien le cinéma que le public, ces deux corps s'investissant alors significativement pour appréhender cette donnée « viol » ainsi que ses effets à la portée artistique parfois très ambivalente. Car le cinéma est un médium de représentation, soit d'abstraction de la réalité afin d'en rendre une relecture cohérente mais aussi significative et cet écart avec la réalité est profitable dans ce genre de cas, permettant une complexification autour de ce qu'est le viol, via des récits concrets mais à l'effectivité réduite par l'artificialité même du médium. Alors la portée artistique du viol peut permettre une profondeur de propositions mais aussi d'expériences pour le public confronté à ce qu'il ne pourrait se représenter. Ainsi les films *Millénium* proposent une figure assez inédite qu'est le violeur-violé où la question de la vengeance prend alors une tournure très cruelle tout en semblant justifiée, le public étant confronté à de nombreuses problématiques comme l'utilisation d'un corps masculin utilisé contre lui ou encore une nouvelle dialectique de la violence sexuelle, ainsi qu'une sorte de redéfinition ou au moins une variation de définition du genre *Rape and revenge* en une seule scène. Une figure de violeur devient alors une double figure, proposant par sa présence une narration actant d'un lien de causalité qui souligne une cohérence globale du récit, mais aussi son lot de questions scéniques inédites : le viol d'un violeur est-il représentable selon des formes proches ou similaires que d'autres viols ? Quelles significations seraient alors possibles ? Quelle subjectivité adopter pour rendre ce viol en accentuant un aspect précis, la vengeance par exemple,

ou tout au contraire, la cruauté excessive ? Quelles sont les états sensibles dans lesquels placer les spectateur.trice.s pour leur transmettre la complexité d'une telle figure ? Pour la rendre lisible mais aussi appréhendable ? Une identification est-elle possible avec ce genre de figure, et comment ?



FINCHER David – *The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011

Et si la catégorie de genre « film de viol » n'existe pas, mais elle pourrait peut-être s'envisager en ce que ces scènes mais surtout ses narrations et diégèses associées, propose une utilisation particulière du médium cinématographique qui est informé par cet élément très significatif de part sa seule présence. Cet élément est de plus présent depuis les débuts du cinéma, questionnant directement un rapport de monstration via la figure du témoin, question qui informe directement le médium. L'explicite d'une scène de viol ou encore les questionnements autour des formes particulières de violence mentale et physique que contiennent un viol, et encore la culpabilité partagée par un témoin, sont autant de questions enrichissantes et constructives pour le cinéma, méritant toute leur place que celles proposées par d'autres genres. Et rien que la

question quant au début de la scène, impliquant l'identification du commencement réel d'un viol au cinéma permet de saisir la profondeur de questionnement que porte cette thématique.

De fait il semble urgent de constituer des outils pour appréhender ces films et ces scènes à l'impact très fort mais aux formes multiples. De même que ces scènes permettent, par la proposition de figures qui leur est attachées, des besoins d'analyse conduisent à composer avec des outils pour le cinéma afin de répondre à ces scènes. Par exemple la notion de *Gaze* serait peut-être une ouverture possible pour de futures recherches cinématographiques. Ou encore une analyse et mise en évidence plus présentes des masculinités cinématographiques dans leur ensemble. Enfin le viol au cinéma permet de penser des représentations inédites mettant à l'épreuve les dispositifs même de ces formes cinématographiques possibles où, là aussi une diversité de moyens scénique et audio-visuels s'envisagent.

Ainsi *Neon Demon*, de N. Winding Refn (2016) propose un viol hors-champ dont seul le son est retransmis, associé à une image esthétique contrastant par son calme et ses couleurs estompées, mais dont le cadre, dézoomant de plus en plus d'une silhouette en ombre portée, temps à rendre une forme sensible que la figure de témoin semble traverser. Proposant par cette éloignement de la silhouette une forme visuelle évoquant la déréalisation de ce personnage, les spectateur.trice.s suivent elleux aussi son détachement sensible, comme protection possible d'une violence, soit une façon purement cinématographique de rendre compte d'un état de choc sans pour autant rien ôter de la violence du viol en parallèle. Et quelques secondes avant le film proposait aussi une autre forme de viol, avec un couteau enfoncé dans une bouche, liant irrémédiablement les deux scènes tout en interrogeant les limites de cet acte à la fois sexuel (le geste de l'homme faisant cela est lent, non pas pour couper la bouche mais bien la menacer tout en pénétrant) et destructeur de par les composantes mêmes de cet acte.

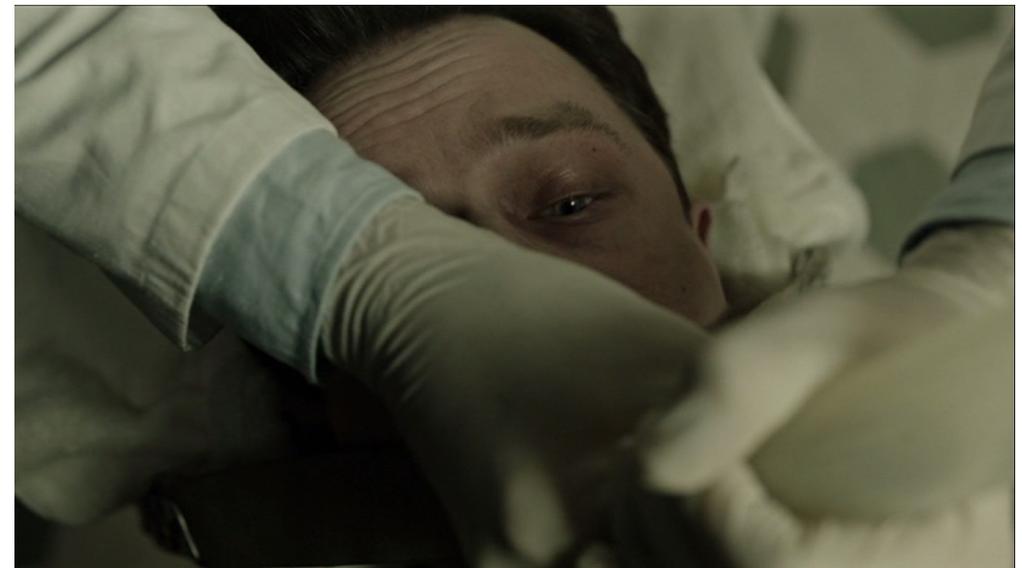
(2) WINDING REFN Nicolas – *The Neon Demon*, 2016



De même, une question similaire est dans *A Cure for Wellness* de G. Verbinski (2016) où le protagoniste se voit contraint à avoir enfoncé dans sa gorge un tuyau de lavement d'estomac. Contraint physiquement et recevant un traitement dont il n'a pas l'utilité, la forme de cette scène n'est pas sans rappeler le corps contraint d'absorber un corps étranger par ce même orifice, parallèle visuel presque évident mais en même temps assez ténu pour semer le doute, malgré un plan assez évocateur d'un tuyau qui s'enfonce dans une bouche forcée d'être tenue ouverte, le regard pouvant suivre la forme déformant la gorge du personnage. Et si le viol n'est pas qu'une question de sexe, est-il si invraisemblable que de lier cette scène à une scène de viol potentielle ? Et sinon, comment qualifier cette violence si particulière ?



(3) VERBINSKI Gore – *A Cure for Wellness* [*A Cure for Life* (fr.)], 2016





VERBINSKI Gore – *A Cure for Wellness* [*A Cure for Life* (fr.)], 2016

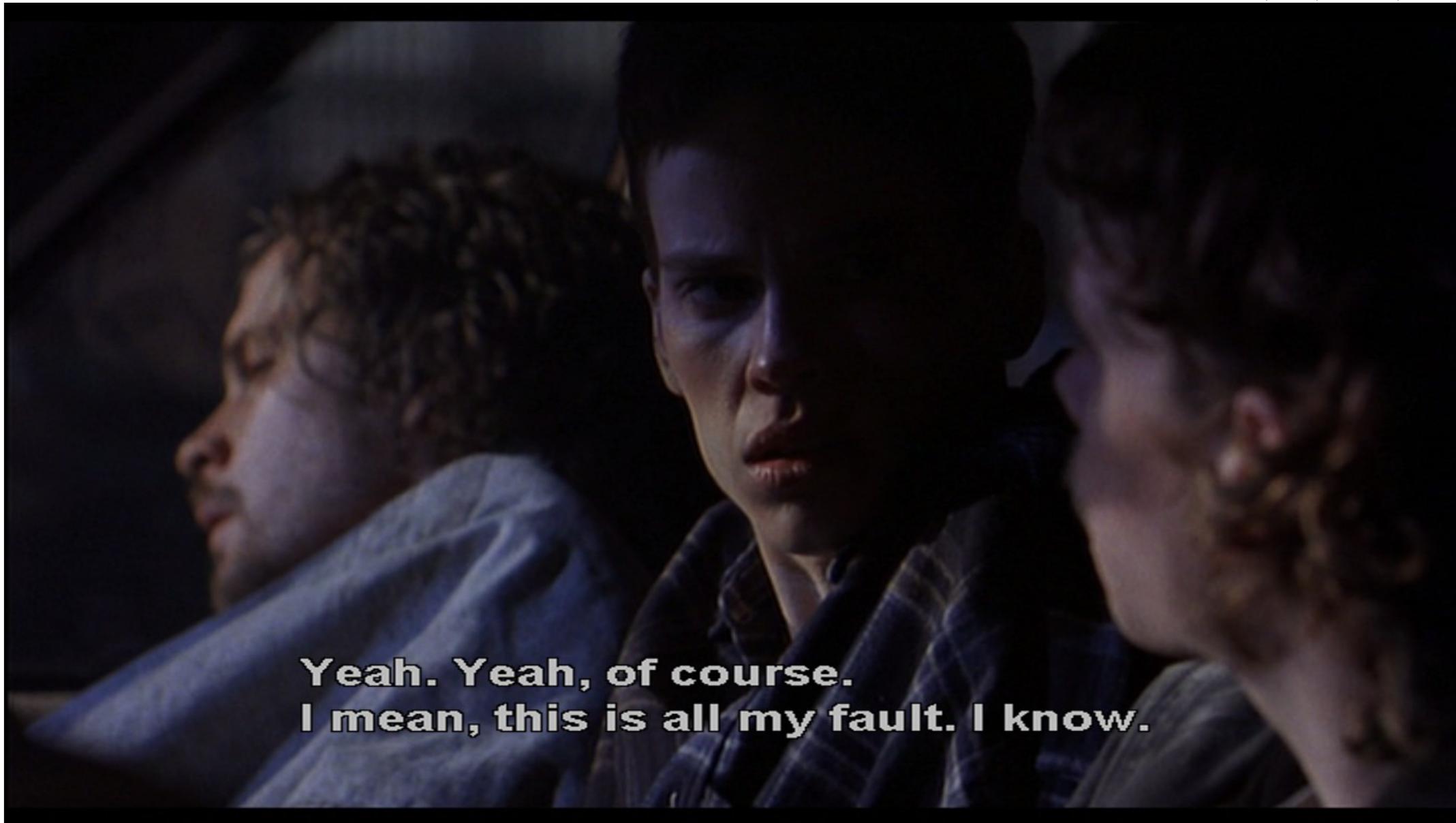
Ainsi le viol pourrait être partout, infusant le cinéma, ne possédant plus ses codifications cristallisées mais devenant bien plus une composition d'éléments intrigant le regard des spectateur.trice.s et les questionnant quant à ce qu'ils voient..

Ainsi les figures masculines peuvent aussi devenir des moyens particuliers et aidant pour les spectateur.trice.s pour discerner là aussi ce qui est regardé, transmettant, via leurs visions multiples, des points de vues presque indescriptibles..

Le cinéma à l'épreuve du viol, des figures masculines qui le composent porte alors à l'écran des scènes à la portée excessivement plus grande que la seule violence ou excitation masculine, entraînant alors là aussi, un décalage de ce qui est montré habituellement vers des formes bien plus diverses mais aussi bien plus empruntes de problématisations quant à ce qui fait ou non viol au cinéma.

Enfin, les rôles tenus par les masculinités au sein des scènes de viols ou les viols vécus par les masculinités étant, aujourd'hui plus encore, une question à ne pas laisser sans films.

Dans ce mémoire, le mot « viol » est mentionné 2035 fois + 1



**Yeah. Yeah, of course.
I mean, this is all my fault. I know.**

Films servant de base pour cette étude

ASTER Ari - **Midsommar**, 2019 ; B-Reel Films, Parts & Labor, A24 [production] ; A24 [distribution]

BLIER Bertrand - **Tenue de soirée**, 1986; Hachette Première et Cie, Cine Valse, Les Productions Philippe Dussart [production]; Acteurs auteurs associés [distribution]

BOORMAN John - **Deliverance** [**Délivrance** (fr.)], 1972 ; Warner Bros. et Elmer Enterprises [production] ; Warner Bros. (États-Unis), Warner-Columbia Film (France) [distribution]

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - **Baise-moi**, 2000 ; Pan-Européenne, Canal+, Take One, Toute première fois [production] ; Pan Européenne Distribution (France) [distribution]

ELKINGTON Zinnini - **En Flirt**, 2019 ; Super16, Made by US [production] (moyen métrage)

FINCHER David - **The Girl with the Dragon Tattoo** [**Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes** (fr.)], 2011 ; Scott Rudin Production, Yellow Bird Films [production] ; Columbia Pictures (U.S.A) Sony Pictures Releasing France (France)

GRANT Susannah, CHOLODENKO Lisa, DINNER Michael - **Unbelievable**, 2019 ; CBS Television Studios, Timberman-Beverly Production [production] ; Netflix [distribution] (série)

KAPLAN Jonathan - **The Accused** [**Les Accusés** (fr.)], 1988 ; Paramount Pictures [production]

LEVINSON Barry - **Sleepers**, 1996 ; Baltimore Pictures, Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Warner Bros. Pictures [production] ;

Warner Bros. Pictures (États-Unis), PolyGram Film Distribution (France) [distribution]

NOE Gaspar - **Irréversible**, 2002 ; 120 Films, Eskwad, Grandpierre, Nord-Ouest Production, Les Cinémas de la Zone, Studio Canal [production] ; Mars Distribution, Alamode Film, Lions Gate Films [distribution]

OPVEL Niels Arden - **Män som hatar kvinnor** [**Millénium, le film** (fr.)], 2009 ; Yellow Bird, Music Box Films, Alliance Films, Lumière et GAGA [production] ; Nordisk Film (Suède) [distribution]

PECKINPAH Sam - **Straw Dogs** [**Les Chiens de paille** (fr.)], 1971 ; ABC Pictures, Amerbroco, Talent Associates [production] ; [distribution]

PEIRCE Kimberly - **Boys Don't Cry**, 1999 ; Fox Searchlight Pictures, Hart-Sharp Entertainment, IFC Films, Killer Films [production] ; Fox Searchlight Pictures (États-Unis) ; UFD (France) [distribution]

ROTH Eli - **Knock-Knock**, 2015 ; Black Bear Pictures, Camp Grey, Dragonfly Entertainment, Elevated Films, Sobras International Pictures [production] ; Lionsgate (États-Unis), Synergy Cinéma (France) [distribution]

TARANTINO Quentin - **Pulp Fiction**, 1994 ; Jersey Films, A Band Apart, Miramax [production] ; Miramax Films (États-Unis), BAC Films (France) [distribution]

TIERNAN Greg, VERNON Conrad - **Sausage Party** [**Sausage Party : La Vie privée des aliments** (fr.)], 2016 ; Nitrogen Studios, Annapurna Pictures, Point Grey Pictures, Columbia Pictures [production] ; Columbia Pictures [distribution]

VERHOEVEN Paul - **Elle**, 2016 ; SBS Productions ; SBS Films, France 2 Cinéma, Entre Chien et Loup, Twenty Twenty Vision (coproduction) [production] ; SBS Distribution (France) [distribution]

VISCONTI, Luchino - **Rocco e i suoi fratelli** [**Rocco et ses frères** (fr.)], 1960 ; Titanus, Les Films Marceau-Cocinor [production] ; Les Acacias [distribution]

VON TRIER Lars - **Nymph()***maniac : vol. 1*, 2013 ; Zentropa, Heimatfilm [production]

ZARCHI Meir - **I Spit on Your Grave** ou **Day of the Woman** [**Œil pour œil** (fr.)], 1978 ; Cinematique Pictures [production]

Films utilisés dans cette étude

MANDICO Bertrand - **Les Garçons sauvages**, 2017 ; Ecce Films [production] ; UFO Distribution [distribution]

ROACH Jay - **Bombshell** [**Scandale** (fr.)], 2019 ; Bron Studios, Annapurna Pictures, Denver + Delilah Productions, Lighthouse Management & Media [production] ; Lionsgate (USA), Metropolitan FilmExport (France) [distribution]

SCHATZBERG Jerry - **Scarecrow** [**l'Épouvantail** (fr.)], 1973 ; Warner Bros. [production]

SNYDER Zack - **Watchmen** [**Watchmen : Les Gardiens** (fr.)], 2009 ; Warner Bros., Paramount Pictures, Legendary Pictures, DC Entertainment associé à Lawrence Gordon/Lloyd Levin Productions [production] ; Warner Bros., Paramount Pictures [distribution]

VERBINSKI Gore - **A Cure for Wellness** [**A Cure for Life** (fr.)], 2016 ; Regency Enterprises, Blink Wink Productions (association), Studio de

Babelsberg, TSG Entertainment (coproduction) [production]; 20th Century Fox [distribution]

VON TRIER Lars - **Dogville**, 2003 ; Zentropa [production] ; Les Films du Losange [distribution]

WINDING REFN Nicolas - **The Neon Demon**, 2016 ; Gaumont, Wild Bunch, Space Rocket Nation/Motel Movies, Vendian Entertainment, Bold Films [production] ; Thge Jokers, Le Pacte [distribution]

Cinéma et esthétique

BREY Iris - **Le regard féminin, une révolution à l'écran**, Éditions de l'Olivier, « Les Feux », 2020

BURCH Nicole, SELLIER Geneviève - **La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)**, édition revue et augmentée, L'Harmattan

FALARDEAU Éric - **Le corps souillé, Gore, pornographie et fluides corporels**, Quebec, Les éditions de L'instant même, collection L'instant ciné, 2019

FOLOPPE Virginie - **DépersonnalisationS au cinéma, du traumatisme à la création**, Éditions Les Contemporains favoris, collection Diotime 2.0 – La Philosophie augmentée, 2018

MALLE Mirion – **Commando Culotte, les dessous du genre et de la pop-culture**, Roubaix, Ankama Éditions, 619 Label, 2016

MONTAGNE Albert (dir.) - **Violence, censure et cinéma**, Saint-Denis, Éditions Charles Corlet, CinémAction, 2018

MULVEY Laura – « **Visual pleasure and narrative cinema** », 1975, *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, New-York, Éditions Leo Braudy et Marshall Cohen, 1999

NINEY François - **Le Subjectif de l'objectif, nos tournures d'esprit à l'écran**, Paris, Klincksieck, 50 questions, 2014

TRIOLETT Christophe (dir.) - **Gore & Violence**, Éditions LettMotif, collection darkness censure & cinema, numéro 01, 2017

TRIOLETT Christophe (dir.) - **Censure & cinéma en France**, Éditions LettMotif, collection darkness censure & cinema, numéro 06, 2020

WILLIAMS Linda - **Screening Sex, Une histoire de la sexualité sur les écrans américains**, traduit de l'anglais par Raphaël Nieuwjaer avec la participation de Pauline Soulat, 2014 pour la traduction française, capricci, 2008

Études de Genre et sociologie

BARD Christine - **Ce que soulève la jupe, Identités, transgressions, résistances**, Éditions Autrement, Collection Mutations/Sexes en tous genres – n°26, 2010

BOUCHERIE Alexia - **Troubles dans le consentement, du désir partagé au viol : ouvrir la boîte noire des relations sexuelles**, Éditions François Bourin, collection GENRE !, 2019

BOZON Michel - **Sociologie de la sexualité**, Armand Collin, 2e édition 2009, Domaines et Approches, 2002

CHOLLET Mona, **Réinventer l'amour. comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles**, Éditions La découverte, Zones, 2021

CONNELL Raewyn - **Masculinités, enjeux sociaux de l'hégémonie**, Paris, Éditions Amsterdam, 2022

COURTINE Jean-Jacques (dir.) - **Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? Le XXe – XXIe siècle**, Éditions du Seuil, Points Histoire, 2011

HÉRITIER Françoise (dir.) - **Hommes, femmes, la construction de la différence**, Paris, éditions Le Pommier, Cité des sciences et de l'industrie, le collège de la cité, 2005

HOOKS BELL - **La volonté de changer, Les hommes, la masculinité et l'amour**, traduit de l'anglais par Alex Taillard, Centre National du Livre, éditions divergences, 2021

LEGUIL Clotilde - **Céder n'est pas consentir, une approche clinique et politique du consentement**, Presses Universitaires de France, 2021

RENARD Noémie - **En finir avec la culture du viol**, préface de Michelle Perrot, Les petits matins, nouvelle édition augmentée 2021, 2018

REY-ROBERT Valérie - **Une culture du viol à la française, du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »**, Éditions Libertalia, nouvelle édition, 2021

Légale

GUILLER Audrey, WEILER Nolwenn - **Le viol, un crime presque ordinaire**, le cherche midi édition, collection Documents, 2011

IACUB Marcela - **Le crime était presque sexuel, et autres essais de casuistique juridique**, Édition Flammarion, collection Champs essais, 2002

Essais

DEBORD Guy - **La Société du Spectacle**, Paris, Éditions Gallimard, présente édition 1992, collection Folio essai, 1967

FOUCAULT Michel - **Surveiller et punir, naissance de la prison**, Paris, Éditions Gallimard, collection Tel, 1975

FROIDEVAUX-METTERIE Camille - **Un corps à soi**, Éditions du Seuil, 2021

SHRAYA Vivek - **J'ai peur des hommes, les hommes ont peur de moi**, traduit de l'anglais par Arianne Des Rochers et Kama La Mackerel, Quebec, les éditions du remue-ménage, 2019

Vidéographie

ARTE - **Culbute : Nos sexualités sous influences | ARTE** – Série de 7 vidéos proposées via la chaîne Programmes Courts - ARTE hébergées sur Youtube, 2022

Brut - **#TBT : en 1977, le combat de Gisèle Halimi pour criminaliser le viol**, hébergé sur Youtube, 2020

INA Société - **1976 : le viol existe t-il ? | Archive INA**, hébergé sur YouTube, 2018
Ainsi qu'une partie importante du site de l'INA [url : www.ina.fr], vidéos correspondant à la recherche « viol »

Konbini - **Quatre hommes victimes de viol brisent le tabou et acceptent de parler | Reportage | Konbini**, hébergé sur Youtube, 2020

Le Monde - **Viol : pourquoi le cerveau empêche certaines victimes de réagir**, hébergé sur YouTube, 2021

OsAlnef - **Être un homme violé par une femme**, hébergé sur Youtube, 2019

Webographie

Amnesty - **Qu'est-ce que le viol ?**, in Amnesty.fr, disponible sur www.amnesty.fr/focus/le-viol, consulté en mai 2022

Cnrtl – ressource lexical, in CNRTL, disponible sur cnrtl.fr, consulté en mai 2022

Insee - **viols et agressions sexuelles hors cadre familial**, 2021, in Insee, disponible sur <http://www.insee.fr>, consulté en mai 2022

Intérieur - **Les viols et tentatives de viols**, rapport d'enquête « Cadre de vie et sécurité » 2019, in site du ministère de l'intérieur, disponible sur www.interieur.gouv.fr, consulté en mai 2022

Le Robert – ressource lexical, in Dictionnaire Le Robert, disponible sur dictionnaire.lerobert.com, consulté en mai 2022

Salek Christine - **19-Years-Old Toronto Man Sexuality Assaulted By 4 Woman, Police Say**, in Ibtimes disponible sur : lbtimes.com, 2013, consulté en mai 2022

Service Public - **Viol commis sur une personne majeure**, in Service Public, disponible sur www.service-public.fr/particuliers/vosdroits/F1526, consulté en mai 2022

Spiegel David - **Trouble de dépersonnalisation/déréalisation**, in Le Manuel MSD, disponible sur : www.msdmanuals.com mars 2021, consulté en mai 2022

Vie Publique - ***Insécurité et délinquance en 2020 : bilan statistique***, « #3 Violences sexuelles », 2021, in Vie-Publique.fr, disponible sur www.vie-publique.fr, consulté en mai 2022

Yannick R. - ***Baise-moi (2000) de Virginie Despentes***, in Wordpress, disponible sur wordpress.com/2016/10/17/baise-moi-2000-de-virginie-despentes, 2001, consulté en mai 2022

Wikipédia - ***Viols des hommes***, in Wikipédia, disponible sur fr.wikipedia.org/wiki/Viol_des_hommes, dernière mise à jour 2022, consulté en mai 2022

- ***Viols***, in Wikipédia disponible sur : fr.wikipedia.org/wiki/Viol, consulté en mai 2022

- ***Elle (film, 2016)***, in Wikipédia disponible sur : [fr.wikipedia.org/wiki/Elle_\(film,_2016\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Elle_(film,_2016)), consulté en mai 2022

- ***Irréversible (film)***, in Wikipédia disponible sur : [fr.wikipedia.org/wiki/Irréversible_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Irréversible_(film)), consulté en mai 2022

- ***Les Chiens de paille (film)***, in Wikipédia disponible sur : [fr.wikipedia.org/wiki/Les_Chiens_de_paille_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Chiens_de_paille_(film)), consulté en mai 2022

Couverture

BOORMAN John - *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

OPVEL Niels Arden - *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009

Introduction

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - *Baise-moi*, 2000

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

I. Typologie des figures masculines portées à l'écran au sein des scènes de viols

BLIER Bertrand - *Tenue de soirée*, 1986

SNYDER Zack - *Watchmen* [*Watchmen : Les Gardiens* (fr.)], 2009

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - *Baise-moi*, 2000

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - *Baise-moi*, 2000

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

TIERNAN Greg, VERNON Conrad - *Sausage Party* [*Sausage Party : La Vie privée des aliments* (fr.)], 2016

TIERNAN Greg, VERNON Conrad - *Sausage Party* [*Sausage Party : La Vie privée des aliments* (fr.)], 2016

TIERNAN Greg, VERNON Conrad - *Sausage Party* [*Sausage Party : La Vie privée des aliments* (fr.)], 2016

BOORMAN John - *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

PEIRCE Kimberly - *Boys Don't Cry*, 1999

ELKINGTON Zinnini - *En Flirt*, 2019

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [Œil pour œil (fr.)], 1978

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [Œil pour œil (fr.)], 1978

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [Les Accusés (fr.)], 1988

BOORMAN John - *Deliverance* [Délivrance (fr.)], 1972

ROTH Eli - *Knock-Knock*, 2015

TIERNAN Greg, VERNON Conrad - *Sausage Party* [Sausage Party : La Vie privée des aliments (fr.)], 2016

VON TRIER Lars - *Nymph()maniac : vol. 1*, 2013

OPVEL Niels Arden - *Män som hatar kvinnor* [Millénium, le film (fr.)], 2009

FINCHER David - *The Girl with the Dragon Tattoo* [Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes (fr.)], 2011

BOORMAN John - *Deliverance* [Délivrance (fr.)], 1972

PEIRCE Kimberly - *Boys Don't Cry*, 1999

BLIER Bertrand - *Tenue de soirée*, 1986

LEVINSON Barry - *Sleepers*, 1996

TARANTINO Quentin - *Pulp Fiction*, 1994

BOORMAN John - *Deliverance* [Délivrance (fr.)], 1972

BOORMAN John - *Deliverance* [Délivrance (fr.)], 1972

TARANTINO Quentin - *Pulp Fiction*, 1994

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [Les Accusés (fr.)], 1988

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [Œil pour œil (fr.)], 1978

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [Les Chiens de paille (fr.)], 1971

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [Les Chiens de paille (fr.)], 1971

VISCONTI Luchino - *Rocco e i suoi fratelli* [Rocco et ses frères (fr.)], 1960

II. Dispositif cinématographique "viol" comme moyen d'informer les figures masculines

BOORMAN John - *Deliverance* [Délivrance (fr.)], 1972

ROACH Jay - *Bombshell* [Scandale (fr.)], 2019

Couverture du DVD Baise-moi

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [Les Chiens de paille (fr.)], 1971

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [Les Chiens de paille (fr.)], 1971

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

BLIER Bertrand - *Tenue de soirée*, 1986

BLIER Bertrand - *Tenue de soirée*, 1986

BLIER Bertrand - *Tenue de soirée*, 1986

ELKINGTON Zinnini - *En Flirt*, 2019

TARANTINO Quentin - *Pulp Fiction*, 1994

LEVINSON Barry - *Sleepers*, 1996

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [Œil pour œil (fr.)], 1978

VON TRIER Lars - *Nymph()*maniac : vol. 1, 2013

BOORMAN John - *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

TARANTINO Quentin - *Pulp Fiction*, 1994

ROACH Jay - *Bombshell* [*Scandale* (fr.)], 2019

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave* ou *Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

FINCHER David - *The Girl with the Dragon Tattoo* [*Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (fr.)], 2011

OPVEL Niels Arden - *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - *Baise-moi*, 2000

III. Que faire de la présence masculine au sein des scènes de viols au cinéma ?

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave* ou *Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

BOORMAN John - *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave* ou *Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave* ou *Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

FINCHER David - *The Girl with the Dragon Tattoo* [*Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (fr.)], 2011

ASTER Ari - *Midsommar*, 2019

ASTER Ari - *Midsommar*, 2019

ASTER Ari - *Midsommar*, 2019

VON TRIER Lars - *Nymph()*maniac : vol. 1, 2013

VON TRIER Lars - *Nymph()*maniac : vol. 1, 2013

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - *Baise-moi*, 2000

DESPENTES Virginie, TRINH THI Coralie - *Baise-moi*, 2000

TARANTINO Quentin - *Pulp Fiction*, 1994

ROTH Eli - *Knock-Knock*, 2015

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

PECKINPAH Sam - *Straw Dogs* [*Les Chiens de paille* (fr.)], 1971

VON TRIER Lars - *Nymph()maniac : vol. 1*, 2013

OPVEL Niels Arden - *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009

FINCHER David - *The Girl with the Dragon Tattoo* [*Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (fr.)], 2011

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

ASTER Ari - *Midsommar*, 2019

ROACH Jay - *Bombshell* [*Scandale* (fr.)], 2019

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

BOORMAN John - *Deliverance* [*Délivrance* (fr.)], 1972

PEIRCE Kimberly - *Boys Don't Cry*, 1999

PEIRCE Kimberly - *Boys Don't Cry*, 1999

PEIRCE Kimberly - *Boys Don't Cry*, 1999

Conclusion

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

NOE Gaspar - *Irréversible*, 2002

ASTER Ari - *Midsommar*, 2019

VON TRIER Lars - *Nymph()maniac : vol. 1*, 2013

ROTH Eli - *Knock-Knock*, 2015

VERHOEVEN Paul - *Elle*, 2016

ROACH Jay - *Bombshell* [*Scandale* (fr.)], 2019

OPVEL Niels Arden - *Män som hatar kvinnor* [*Millénium, le film* (fr.)], 2009

FINCHER David - *The Girl with the Dragon Tattoo* [*Millénium : Les hommes qui n'aimaient pas les femmes* (fr.)], 2011

WINDING REFN Nicolas - *The Neon Demon*, 2016

WINDING REFN Nicolas - *The Neon Demon*, 2016

VERBINSKI Gore - *A Cure for Wellness* [*A Cure for Life* (fr.)], 2016

VERBINSKI Gore - *A Cure for Wellness* [*A Cure for Life* (fr.)], 2016

VERBINSKI Gore - *A Cure for Wellness* [*A Cure for Life* (fr.)], 2016

VERBINSKI Gore - *A Cure for Wellness* [*A Cure for Life* (fr.)], 2016

PEIRCE Kimberly - *Boys Don't Cry*, 1999

4e de couverture :

ZARCHI Meir - *I Spit on Your Grave ou Day of the Woman* [*Œil pour œil* (fr.)], 1978

KAPLAN Jonathan - *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], 1988

VON TRIER Lars - *Nymph()maniac : vol. 1*, 2013

Macho Blues — Lofofora, in *Peuh !*, 1996 , extrait des paroles

Inventaires de différentes tentatives cinématographiques de représentations de viols

Carton de fin du film *The Accused* [*Les Accusés* (fr.)], KAPLAN Jonathan, 1988

Image de campagne de sensibilisation contre les violences sexuelles et viols fait.e.s aux femmes réalisée par Terre des Femmes, in Meltingbook, disponible sur meltingbook.com/la-culture-du-viol/

Image au sujet des représentations du viol dans la culture, issue de l'article « Appeler un viol un viol », Site du centre Hubertine auclert disponible sur m.centre-hubertine-auclert.fr/outil/appeler-un-viol-un-viol, 2016

Article 222-23 “Du viol et du viol incestueux”

du paragraphe 1, de la Section 3 “du viol et de l’inceste et autres agressions sexuelles” du Chapitre II “Des atteintes à l’intégrité physique ou psychique de la personne” du Titre II “Des atteintes à la personne humaine” du Livre II “Des crimes et délits contre les personnes” du *Code Pénal* français, en vigueur depuis le 23 avril 2021, disponible sur legifrance.gouv.fr

[...]

Ecoute moi petite garce,
tu es la dinde et moi la farce
ne dis pas que mes caresses te glacent
ta peau est si chaude, reste à ta place !
On est si bien sur ma banquette arrière
ne m'oblige pas à me mettre en colère
regarde un peu dans quel état tu me mets,
ce que tu fais de moi !
Je t'offrirai les robes dont tu rêves
de la lingerie fine assortie à tes lèvres
des nuits de plaisir, indescriptibles
je suis un gars tellement sensible !

**Regarde dans les yeux celui qui te souille
Fais un vœux et coupe lui les couilles**

Ecoute moi pauvre conne,
au lieu de répéter que tu n'est pas ma bonne
J'ai versé ton sang, pillé ta chair
De tes enfants je suis le père !
Tu es moi à chaque
quoi que se mettent à claquer mes doigts
Dans l'élastique de ta culotte,
Assez de critiques, ta gueule salope !
Je gagne ta vie, le gîte, le couvert.
Quand j'ai envie laisse toi faire
Je suis le seul à te comprendre
qui d'autre que moi aurai voulu te prendre ?
Approche ici me donner ton corps
je te ferai le cri du porc
tu fais partie de la famille
je t'ai à l'oeil femme docile !

Inventaires de différentes tentatives cinématographiques de représentations de viols

Les scènes de viols ci-dessus sont des exemples possibles de mises en scène de viol au cinéma. Ces séquences reprennent des procédés de représentations du viol précis et sont issues du corpus traité dans ce mémoire, répertoriées ici car proposant une approche particulière du viol. De ces procédés, des « effets » vont être observables dans ces représentations, pouvant être répertoriés comme « partis-pris » de représentation. Ainsi il est effectivement très rapidement observable qu'un « viol » cinématographique possède de nombreuses représentations possibles, répertoriées dans le tableau qui suit.

séquence	Procédés de représentation	Effets	Films en référence	Emphase sur figure(s)/autres
A	Variations de plans et d'échelle de plan, découpe importante dans les plans/cadres	Narration très présente, viol "romancé" Images très composées de l'acte, iconisation des gestes	<i>Elle</i> de Paul Verhoeven	Violeur et victime gestes du violeur (actif) réactions victime (passif)
B	Plan fixe, resserrement narratif sur le visage et l'expression de la victime	Ralentissement/allongement de l'action lien empathique recherché avec la victime par réunion de point de vue	<i>Irreversible</i> de Gaspar Noé	Victime Effets du viol sur la victime
C	Alternance rapide de plans, saturation d'images successives et rapides, montage très rapide	Violence exacerbée par le montage sensation de perte de repère possible et de vulnérabilité par lien avec le point de vue sensitif de la	<i>The Accused</i> de Jonathan Kaplan + <i>Boys don't cry</i> de Kimberly Pierce	Victime Sensations de perte de contrôle dans l'action violence de ce qui se passe

		victime		
D	Gros plans sur sexes durant le viol (valeur d'insert)	Images très crues et frontales, rationalisant mais surtout accentuant un geste précis pour y condenser la violence entière de l'action	<i>Baise-moi</i> de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi	Le geste en soi de viol par pénétration La violence du geste précis de la pénétration non-consentie
E	Caméra subjective au cours de la scène	Réunion totale de point de vue avec l'un des personnages (lien empathique très en avant)	<i>Sausage Party</i> de Greg Tiernan et Conrad Vernon + <i>The Accused</i> de Jonathan Kaplan	La figure dont on partage le point de vue
F	Plans larges, éloignement de l'action en cours	Mise à distance de l'action précise pour l'ancrer dans un contexte plus large accent léger sur la dramatisation de	<i>Deliverance</i> de John Boorman + <i>Pulp Fiction</i> de Quentin Tarantino	Le contexte, l'environnement (au lieu de l'action) La ponctualité de la scène Le contraste

		l'action qui se déroule malgré tout « en fond » dans intervention/interruption possible par ailleurs solitude/isolement des personnages	+ <i>Boys don't cry</i> de Kimberly Pierce	entre environnement et action qui s'y déroule
G	« fuite » de l'action vers un contre-champs ou un hors-champs	Force suggestive pour rendre compte du crime, force d'évocation (par effets sur l'environnement) L'action ne parvient que partiellement, par « échos » (sons ou réactions d'autres personnages) mise à distance mais captation d'attention plus grande pour le spectateur afin qu'il saisisse ce qui se passe	<i>Rocco e i suoi Fratelli</i> de Luchino Visconti + <i>Elle</i> de Paul Verhoeven + <i>Deliverance</i> de John Boorman	Témoin Contournement visuel pour une suggestion qui met le spectateur en témoin (figure alors mise en valeur) Effets sur l'environnement / proches

**In the United States a rape is
reported every six minutes.**

**One out of every four rape victims
is attacked by two or more assailants.**

Image de campagne de sensibilisation contre les violences sexuelles et viols fait.e.s aux femmes réalisée par Terre des Femmes



Image au sujet des représentations du viol dans la culture,
issue de l'article « Appeler un viol un viol »

EXEMPLE DE SCENE DE VIOL



AUTRE EXEMPLE DE SCENE DE VIOL



Code pénal

■ **Partie législative (Articles 111-1 à 727-3)**

■ **Livre II : Des crimes et délits contre les personnes (Articles 211-1 à 227-33)**

■ **Titre II : Des atteintes à la personne humaine (Articles 221-1 à 227-33)**

■ **Chapitre II : Des atteintes à l'intégrité physique ou psychique de la personne (Articles 222-1 à 222-67)**

■ **Section 3 : Du viol, de l'inceste et des autres agressions sexuelles (Articles 222-22 à 222-33-1)**

Article 222-22 Article 222-22-1 Article 222-22-2 Article 222-22-3

Paragraphe 1 : Du viol et du viol incestueux (Articles 222-23 à 222-26-2)

Naviguer dans le sommaire du code



> Article 222-23

Version en vigueur depuis le 23 avril 2021

Modifié par LOI n°2021-478 du 21 avril 2021 - art. 9

Tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, ou tout acte bucco-génital commis sur la personne d'autrui ou sur la personne de l'auteur par violence, contrainte, menace ou surprise est un viol.

Le viol est puni de quinze ans de réclusion criminelle.

Versions ▾

Liens relatifs ▾



TABLE DES MATIÈRES

	V – 1	Introduction
	V – 2	<i>Vous avez dit « viol » ?</i>
	V – 6	<i>Où se trouve la violence du viol ?</i>
	V – 12	<i>Que veut dire « viol » ?</i>
	V – 13	<i>Pourquoi alors parler des figures masculines ?</i>
Vi – 2	I. Typologie des figures masculines portées à l'écran au sein des scènes de viols	
Vi – 5	1. Le violeur, figure "par excellence" des masculinités dans les scènes de viol(s)	
	Vi – 5	<i>Figures masculines dans les scènes de viol(s) = violeurs (Vraiment ?)</i>
		Vi – 7 <i>De la brutalité et du monstrueux masculin</i>
		Vi – 14 <i>Violeur comme un homme « fort »</i>
		Vi – 20 <i>Violeur comme « ami »</i>
Vi – 24	<i>Du viol collectif et de l'effet de groupe : quand les hommes entre eux décident de violer (démultiplication des figures masculines dominantes)</i>	
	Vi – 27	<i>Figures multiples de violeur/s : le voleur-type de cinéma reste finalement « absent »</i>
Vi – 30	2. Le violé, l'inattendu répartition des rôles ou l'anti-masculin à l'écran	
	Vi – 30	<i>Manque de représentation du violé : paradoxe dans le paysage cinématographique</i>
		Vi – 32 <i>Le viol d'homme(s) comme impensable</i>
		Vi – 35 <i>Le violeur était une femme... et la question du violé féminisé</i>
Vi – 39	<i>De la « faute » masculine de la figure du violé et de sa supposée « faiblesse »</i>	
	Vi – 43	<i>D'homme à homme : la figure « type » du violé ?</i>

Vi – 46 3. Le témoin, l'autre figure incontournable des scènes de viols

Vi – 46 *Retour sur le virilisme dans la masculinité des figures*

Vi – 48 *Choisir un camp : complices ou alliés*

Vi – 52 *Retour du groupe de violeurs et de leurs témoins ou le partage de culpabilité*

Vi – 56 *Effet(s) de scopie et effet miroir : l'autre soi dans la scène de viol*

Vi – 59 *Omniprésence d'une figure par défaut ?*

Vio – 2 II. Dispositif cinématographique "viol" comme moyen d'informer les figures masculines

Vio – 3 1. Inventaire des composantes présentes dans la mise en scène du viol

Vio – 3 *Des scènes de viols dans les films*

Vio – 12 *Des figures masculines elles-mêmes*

Vio – 20 *Du viol-type & des figures masculines-types*

Vio – 24 *De ce qui ne se recense pas (ou difficilement)*

Vio – 32 2. Rapports de forces et de violences concentrés dans les figures : traitements des corps, visages et regards masculins au sein de ces scènes

Vio – 32 *Virilisme corporel et carrures oppressantes*

Vio – 38 *De l'homme combatif ou du viol d'homme comme un crime sans conséquences ?*

Vio – 42 *Le retour de la brute : pourquoi Le Ténia est, de corps et d'esprit, un véritable monstre ?*

Vio – 46 *Visages et Sperme*

Vio – 50 *Regards qui violent, regards qui voient, regards qui se voilent*

Vio – 52 3. Le contrechamp : qui regarde l'homme / ces hommes ?

Vio – 52 *L'appel à voir*

Vio – 55 *En toute subjectivité*

Vio – 59 *Regards caméra*

Vio – 62 *De Baise-moi à Millénium : retour sur une caméra embarquée dans un viol*

Viol – 2 III. Que faire de la présence masculine dans les scènes de viols au cinéma ?

Viol – 3 1. L'impossible passivité des présences masculines dans les scènes de viols

Viol – 3 « Effet viol » : question du « bourreau-gardien »

Viol – 7 *De la vision du violeur : condamner pour s'en détacher, s'en distinguer...*

Viol – 12 *... de la compréhension du violé : percevoir pour relier, s'en approcher*

Viol – 14 « Il ne s'est rien passé » / « Il en a de la chance »

Viol – 20 *Panoptique et surveillance masculine*

Viol – 23 2. Viol sans violence (?) : quand l'absence de consentement est du côté du "sexe fort"

Viol – 23 « Les hommes violés ça n'existent pas »

Viol – 28 *Du changement de genre de la victime : le reversement de la masculinité abusée par une femme*

Viol – 30 *Les hommes sont aussi des victimes (comme les autres)*

Viol – 34 *Dans « violence » il y a « viol »*

Viol – 38 3. Mise à distance et confrontation : vers un anti-male-gaze ou un « alter-gaze »
dans les scènes de viol

Viol – 38 *Pourquoi la figure du violeur-violent rassure*

Viol – 40 *Un crime si romanti...sé*

Viol – 46 *Micro-cosme et figures que l'on regarde : le violeur c'est toi,
le violeur c'est moi / le violé c'est toi, le violé c'est moi / les témoins c'est nous*

Viol – 51 *Le public est un homme*

Viol – 56 *Proposition d'Alter-Gaze*

Viols – 1 Conclusion

Viols – 1 *Allons voir un viol*

Viols – 6 *Insiste encore*

Viols – 8 *L'anti-scène de sexe*

Viols – 11 *Le viol dans les yeux*

Viols – 14 *Par delà le Viol et le Mâle*



*Présences, Figures & Regards masculin.e.s / Male Presences, Features & Gazes
dans les scènes de viol(s) / in rape scenes*

*Quand le Gaze perd son Male pour capter l'Altérité
When the Gaze lost his Male to get the Otherness*

Comment les figures masculines, par leurs regards,
nous informent-elles sur le traitement du viol représenté au cinéma ?
How male features, by their gaze, tell us about rape treatment in cinema ?



Depuis 1970 le Male-Gaze agit sur le cinéma et ses représentations, en particulier celle des genres et de leurs interactions. Les scènes de viols ne font pas exception au contraire elles participent à faire ressortir ces schémas qui codifient fortement le cinéma. Souvent violeurs, les figures masculines sont (presque) toujours impliquées dans les viols au cinéma, offrant un point d'ancrage tout trouvé pour questionner le Male-Gaze en ce que justement elles en seraient l'incarnation...

A moins que, justement, leurs regards sur le viol ne manifestent autre chose de plus varié et particulier sur le viol au cinéma.

Since 1970 the Male-Gaze acts on cinema and its representation, especially gender ones, as well as their interactions. Rapes scenes are not excepted, on the contrary, they engage to underline these layout which deeply codify the cinematic medium. Usually rapists, male presences are (almost) always involved in movies rapes and embody a problematic point to question the Male-Gaze what they are the incorporation... Unless, it was exactly, their gaze on the rape who can show another thing, more various, in particularly about the rape in cinema.



**Viol au cinéma / représentations masculines / Regard / Subjectivité(s)
/ Genre / Mise en scène / Impact / Présences
Cinematic rape / male representations / Gaze / Subjectivity(ies)
/ Gender / Direction / impact / Presence**