

Féminisme et antispécisme

Penser l'oppression des femmes à travers la condition animale et l'image de la *wilderness* dans les *road movies*

Héloïse Van Appelghem, ED 267, EA 185 IRCAV, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

73

Revue *Traits-d'Union*

#10 La condition animale : stratégies discursives et représentations

Résumé : Dans les road movies, la nature sauvage permet aux protagonistes de quitter un ordre social oppressif : l'évolution spirituelle et identitaire entre en écho avec l'harmonie de la nature et le règne animal. Lorsque ce sont des femmes qui prennent la route, la critique socio-politique est redoublée d'une dimension symbolique, réactualisant la figure de la « femme sauvage », libre et indomptée, traduisant l'émancipation féminine. L'usage de la métaphore animale permet de relier le sexisme et le spécisme. L'interconnexion de ces deux formes de domination révèle également des points de tension, en faisant émerger le concept de « référent absent ». Nécessaire à première vue, l'usage de la métaphore animale pourrait a contrario contribuer à la réification des femmes et des animaux, et mérite d'être questionnée. Le recours à la métaphore, par l'animalisation des femmes et la féminisation de la nature constitue-t-elle la clé d'une critique féministe et antispéciste ?

Mots-clés : Cinéma, féminisme, antispécisme, nature sauvage, road movies

Abstract: Road movies often highlight the wilderness as a way for the protagonists to escape from an oppressive social order. Their identity building and spiritual evolution result from the harmony they feel with nature and animal kingdom. When women take to the road, the issues highlighted in this film genre often represent a form of socio-political criticism. The trope of the “wild woman” then merges, free and untamed, illustrating female empowerment. The use of the animal metaphor links two forms of domination: sexism and speciesism; however, this interconnection also unveils the concept of the “absent referent” which could empty both compared objects of their meaning. Although legitimate, the use of animal metaphors can lead to the reification of women and animals, and therefore needs to be questioned. Thus, one could wonder if animalising women and feminizing nature represent a political criticism which is both feminist and antispeciesist.

Keywords: Cinema, feminism, antispeciesism, wilderness, road movies

Le lien entre humains et animaux est souvent exemplifié dans les *road movies*, genre cinématographique originellement américain et idéal pour filmer l'espace de la « *wilderness* », la nature sauvage, où la présence animale permet aux personnages de réfléchir à leur propre condition. Par exemple, Christopher McCandless, dans *Into the Wild*¹ (2007), prône un retour à la vie sauvage, sans possessions matérielles ni animaux domestiques (il chante « *no pool, no pets, no cigarettes*² »). Nombreux sont les plans le montrant en harmonie avec la nature : ému en voyant des élans, courant avec des chevaux, mais aussi regrettant d'avoir tué un élan pour sa survie, la « plus grande erreur de sa vie ». Les émotions vécues par les personnages en voyage s'intensifient par le passage dans la nature et leur proximité avec le règne animal. Se rapprocher des animaux, d'un état sauvage, permet paradoxalement aux personnages de faire davantage preuve d'humanité. Enfin, la présence d'un animal illustre parfois l'idée de double : *La route sauvage*³ (2017), présentant la fugue d'un adolescent, Charley, avec un cheval volé, nommé « Lean on Pete », fait converger la soif de mouvement de Charley et celle de Pete. Le garçon est assujéti par des figures adultes et paternalistes qui l'emprisonnent formellement dans les plans, tandis que l'animal tourne souvent en rond, dans son box, attaché, utilisé comme un bien matériel par des humains.

Cependant, bien que la figure animale soit une constante dans de nombreux *road movies*, la symbolique peut porter un sens différent lorsque nous avons affaire à une héroïne. Dans ce cas, le récit peut développer le parallèle entre condition animale et condition des femmes, au nom de réflexions éthiques et politiques communes. Féminisme et végétarisme sont étroitement liés, puisque les différents systèmes de domination le sont (patriarcat, capitalisme, spécisme⁴), comme le montre Carol J. Adams dans *La politique sexuelle de la viande* (2016) : « Le féminisme s'intéresse aux relations entre hommes et femmes. Mais il propose aussi un outil d'analyse pour dévoiler la construction sociale des relations entre l'être humain et les autres animaux⁵. » La réification des femmes rejoindrait donc celle des animaux, les deux étant exploités, consommés, opprimés. Par ailleurs, la nature et la vie sauvage sont souvent associées au féminin, un espace qui doit être possédé, ordonné, et cultivé par les hommes, tout comme doit être domestiqué le règne animal. Cependant, la liaison entre oppression des femmes et celle des animaux peut prendre la forme de la métaphore artistique, créant un « référent absent ». Ce concept théorisé par Carol J. Adams statue que la métaphore vide de sens aussi bien l'objet comparé que l'objet comparant : « Au plan métaphorique, le référent absent peut se constituer de toute chose dont la signification d'origine se trouve amoindrie à travers son intégration à une autre hiérarchie de sens⁶ ». Ainsi, dans les *road movies*, le lien entre femmes et animaux oscille entre harmonie au sein de la *wilderness* (par la figure de la « femme sauvage »), critique de la domination masculine, et « référent absent ».

C'est la figure archétypale de la femme sauvage qui sera étudiée en premier : elle s'est développée à travers l'Histoire américaine de la *wilderness*, en proposant une association genrée entre femmes et nature, jusqu'au cinéma (*Wild*⁷, 2014). Il est cependant envisageable de dépasser les représentations binaires du genre induites par les images de la *wilderness*, pour voir dans la représentation de la vie sauvage un moyen de narrer l'émancipation féminine, à travers la figure de la femme-louve (*American Honey*⁸, 2016). Enfin, la métaphore animale au cinéma présente un parallélisme entre la condition des femmes et celle des animaux qui peut servir une critique écoféministe, tout en invisibilisant et réifiant un des groupes sociaux concernés (femmes, ou animaux), notamment dans *Mad Max : Fury Road*⁹ (2015).

La femme sauvage et la *wilderness* : une imagerie genrée

Tout d'abord, l'imagerie de la *wilderness* occupe une grande place dans les *road movies*, puisqu'elle est reliée à l'idée de mobilité. Le mouvement a joué un rôle crucial dans l'Histoire des États-Unis : les voyages et migrations des pionniers ont fondé le pays, à travers la prise de possession de l'Ouest sauvage. Comme l'explique Michel Cieutat¹⁰, le XIX^e siècle associe l'homme à la culture, et la femme à la nature, suivant une longue tradition littéraire, artistique, et philosophique¹¹ : les terres vierges sont assimilées au corps de la femme pure qu'il faut conquérir et domestiquer pour construire sa virilité. Cette idée rejoint d'ailleurs l'expression « *spermatric travel* » (« voyage spermatique ») utilisée par l'historien Eric J. Leed¹², pour qui l'Histoire des conquêtes et des voyages s'est faite par l'intermédiaire des hommes, qui doivent s'approprier et « féconder » les terres sauvages. Ainsi, aller vers l'Ouest pour les pionniers, c'est quitter la vie domestique et devenir un homme, comme l'indique la célèbre formule « *Go West, young man ! And grow up with the country* » (« Va vers l'Ouest, jeune homme ! Et grandis avec le pays »). C'est ce que montre le tableau *American Progress* [fig.1] à travers la figure de la « Destinée Manifeste¹⁴ » incarnée par une femme, amenant la lumière sur l'Ouest, représenté par des ténèbres où fuient les Indiens et les animaux sauvages. Cette allégorie féminine personnifiant le progrès face à la nature sauvage est ambivalente au sein de l'idéologie de la Destinée Manifeste. Cette figure féminine est celle qui domestique ce qui est considéré comme « sauvage », et dans le même temps, le discours de l'époque place la femme comme devant être domestiquée elle-même. Pour Amy S. Greenberg, professeure associée d'Histoire et de *Women's Studies*, l'expansionnisme se justifie par la vie domestique (*domesticity*), et par la conquête des terres comme expression de la masculinité, concordant avec les normes de genre hégémoniques de l'époque¹⁵. Ainsi, de façon paradoxale, en tant que figures et archétypes de la domesticité (et donc de la civilisation), les femmes incarnent la conquête et la domestication du territoire, tout en étant reléguées à une place subalterne, assimilées aux terres sauvages qu'il faut dompter. Ce deuxième élément est développé par la philosophe Catherine Larrère dans son article « La nature a-t-elle un genre ? Variétés d'écoféminisme » :

L'assimilation de la nature à une femme peut la protéger, elle peut tout autant l'exposer, pour autant que la femme soit perçue comme un danger potentiel. Des métaphores comme celles des 'terres vierges', de 'la guerre de l'homme contre la nature', de 'pénétrer les secrets de la nature', 'de combattre la nature pour percer à jour ses secrets' suggèrent des assauts sexuels contre une nature, ou une femme, passive et soumise¹⁶.

Le tableau de John Gast le montre bien : les images de la *wilderness* sont genrées et issues d'une idéologie coloniale, marquées par des rapports de domination, reliant sexisme, racisme et spécisme : colonisation des terres amérindiennes, massacres de peuples autochtones, domestication du féminin comme du règne animal. Dans les *road movies*, cette association entre femmes et nature est présente, à travers la figure archétypale de la « femme sauvage », qui cherche à s'extraire de la société, associée à une nature fertile, réparatrice, « nourricière », dans une logique essentialiste¹⁷.



Fig.1 *American Progress*, John Gast, 1872,
Museum of the American West, Griffith Park, Los Angeles

L'héroïne de *Wild* (2014), parcourant tout le Pacific Crest Trail pour se réconcilier avec son passé, incarne justement cette figure de la « femme sauvage » qui décide de renouer avec la nature, définie comme purificatrice, en opposition à la ville considérée comme lieu de vices et de souvenirs douloureux (drogue, divorce, décès de sa mère). Seule avec son sac à dos dans le désert, Cheryl est considérée comme une vagabonde : un agriculteur qui la prend en auto-stop lui demande : « T'es quel genre de femme toi ? Une femme sauvage ? Une Jane ? ». C'est effectivement le « sauvage » qui définit Cheryl, en témoigne le titre du film, et surtout le nom qu'elle s'est choisi après son divorce, « strayed » signifiant « errant » en anglais, rappelant le chien ou le chat errant. Son immersion dans la nature sauvage est à la fois source de souffrance et réactualise une symbolique christique de l'expiation des péchés et de la rédemption [fig.2] (plusieurs plans insistent sur son ongle arraché, les blessures sur son dos, ses fesses et ses épaules dues à son sac à dos comme des stigmates, et elle souffre de malnutrition et de déshydratation), tout en étant source de félicité. En effet, la nature est perçue comme un lieu de purification : elle considère les paysages qu'elle traverse comme « le chemin de la beauté », parlant à des renards (seule possibilité de lien social dans une nature déserte et silencieuse), s'immergeant dans les rivières, et faisant le deuil de son cheval abattu ; et en même temps, Cheryl fait face à une nature hostile, suivant l'imagerie traditionnelle de la *wilderness*.

Corps féminin éprouvé et en quête de rédemption au milieu des animaux, ou fusionnant avec la *wilderness* dans une symbolique nourricière : comment relier antisépécisme et féminisme au cinéma, en échappant aux stéréotypes reliant féminité, rôle nourricier et nature ?

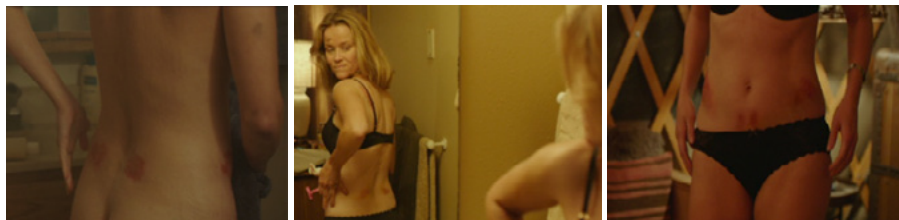


Fig.2. Le thème de la rédemption passe par le corps meurtri de Cheryl, marqué par le poids de son sac, redoublant la symbolique du chemin de croix. Finissant symboliquement sur le Pont des Dieux, l'héroïne semble devoir expier ses fautes passées (drogues, relations adultères...) dans la nature avant de pouvoir retrouver la civilisation¹⁷.

L'émancipation féminine, célébrée par la vie sauvage : la femme-louve, miel de l'Amérique dans *American Honey*

Ainsi, l'immersion des femmes au sein du monde animal, dans les *road movies*, contribue à créer l'archétype de la « femme sauvage ». Mais nous pourrions voir dans cette figure une dimension symbolique : dans *Femmes qui courent avec les loups*¹⁹ la psychologue et ethnologue Clarissa Pinkola Estès explique que la femme porte en elle une force naturelle, instinctive, qui a été muselée par la société et ses impératifs de rôles genrés. Les femmes qui fuient la civilisation et s'opposent à la culture environnante pour se réfugier dans la nature rejettent *la loi du genre* de la société patriarcale. Rejoindre la nature constituerait finalement un acte féministe, et le « sauvage » renverrait à une « intégrité foncière²⁰ », une force intérieure et à un soi instinctif retrouvé²¹, permettant de se défaire de l'ordre patriarcal. Se rapprocher d'une féminité sauvage passerait donc par une vie en harmonie avec la nature et les animaux, jusqu'à adopter leurs comportements. *American Honey* (2016) pourrait être l'illustration de *Femmes qui courent avec les loups* : le film présente Star, une marginale de dix-sept ayant fui son milieu familial abusif et pauvre pour rejoindre un groupe de vendeurs itinérants de magazines. Elle est souvent montrée en pleine nature, au contact d'ours, de chevaux, de chiens, de vaches, de papillons, d'abeilles (et même de lucioles introduisant le générique de fin), au plus près d'une féminité « sauvage » [fig.3].

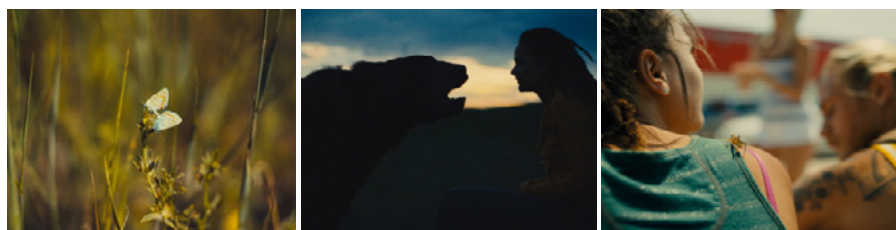


Fig.3 Star cohabite avec les papillons, les ours, et les sauterelles, entre autres.

Sa sexualité libre s'affirme au sein même de la nature : le premier rapport avec son amant Jake dans une voiture garée dans un champ se finit par un gros plan sur une mouche posée sur le rétroviseur, et des criquets sur la portière. En position active sur Jake, elle est maîtresse de son corps et de l'acte, puisque c'est même Jake qui lui demande l'autorisation de jouir [fig.4], laissant le libre-choix et le contrôle à l'héroïne. Lors d'une autre scène d'amour, alors que Star jette son tampon hygiénique usagé dans l'herbe — scène inédite au cinéma — la caméra est posée par terre, cachée par les brins d'herbe, comme épousant « le point de vue des insectes²² ». Son caractère vagabond et indépendant incarne parfaitement la femme sauvage, qui est « la bonne odeur de la boue, la patte du renard. Les oiseaux qui nous disent des secrets lui appartiennent. [...] Elle parcourt les déserts, les bois, les océans, les villes, les *barrios*, les châteaux²³. »



Fig.4 « Au moment de jouir...est-ce que je peux ?²⁴ » demande Jake à Star, appuyant l'émancipation et le libre-arbitre de l'héroïne. Entourée d'insectes, elle s'épanouit sexuellement dans la nature.

Hurlant comme un loup en pleine nature [fig.5], en réponse à Jake (« *You make a good wolf!* » lui dit-elle d'ailleurs), Star est bien cette « femme-louve » dont parle Clara Pinkola, « robuste, pleine comme un œuf, débordante de vitalité, consciente de son territoire, donneuse de vie, inventive, loyale, bougeant beaucoup²⁵. » En nous éloignant d'une dimension essentialiste réduisant les femmes à un aspect nourricier (puisque l'autrice définit la femme sauvage comme « donneuse de vie »), on pourrait dire que Star ne donne pas la vie mais la conserve simplement, en respectant et aidant les animaux qu'elle côtoie, comme lorsqu'elle remet à l'eau une tortue, ou sauve une abeille tombée dans la piscine. Elle fait donc apparaître la vie : pour l'auteur Camille Brunel, l'héroïne

fait apparaître [les animaux] autour d'elle par la force de son regard – du cacatoès en cage qu'elle croise en entrant dans Kansas City aux chevaux des quartiers riches, en passant par les chiens, partout ; des geais sur les fils à proximité des motels au ver au fond d'une bouteille de mescal, où n'importe qui verrait une immondice, mais dont Star demande aussitôt s'il est mort, avant de le manger en s'excusant auprès de lui²⁶.

Star est filmée toujours au plus près : sa peau, son souffle, et surtout son point de vue, grâce à des plans semi-subjectifs ou à hauteur de son regard, nous faisant découvrir sa vision du monde sauvage, faisant écho au végétarisme de la réalisatrice Andrea Arnold. Au cours de ses interviews, Sasha Lane, l'interprète de Star, cite d'ailleurs Clarissa Pinkola Estés, tout en renvoyant à sa propre histoire personnelle :

Elle se relève quand elle est au sol. A un moment de mon existence, j'étais sans espoir et j'ai fait le choix de changer ma vie, de me lever et de dire « *fuck off* ». Je lisais le livre *Femmes qui courent avec les loups* (de Clarissa Pinkola Estés) et je me suis faite tatouer cette phrase : « *the wild within* » parce que je n'ai pas envie d'être une cendrillon qu'on doit sauver. Les femmes sont sauvages et peuvent embrasser leur sexualité, leurs opinions et leur force, tout en étant mignonnes. Mignonne ne veut pas dire faible²⁷.

C'est donc ce qui est « sauvage » (son tatouage « *the wild within* ») qui habite aussi bien Sasha Lane que l'héroïne Star. C'est sa connexion avec la nature et son contact avec les insectes et les animaux vivants comme morts (en témoignent la chair de poulet sous plastique qu'elle sauve de la poubelle, dans la scène d'ouverture du film, le ver imbibé de mezcal qu'elle gobe, ou encore le convoi de vaches allant à l'abattoir qu'elle observe en silence) qui appuient une réflexion sur la résilience et l'émancipation de Star. Malgré les abus sexuels qu'elle a subi, elle n'est jamais présentée comme une victime, et refuse toute subordination aux hommes : lorsque Jake dit qu'il sait « dresser les rebelles » (« *I'm good with the wild ones* ») parce qu'elle ne rapporte pas assez d'argent à Crystal, la cheffe du groupe, Star répond « qu'elle n'est pas une putain de vache²⁸ ». D'autres occurrences dans le

récit la rapprochement des vaches : les attouchements de son beau-père sont précédés par une phrase lourde de sens de sa part : « je pourrais manger une vache », tandis que, plus loin dans le récit, Star fera face, impuissante, à un convoi de vaches allant à l'abattoir, marquée corporellement par les taches de leur sang [fig.6]. En refusant d'être traitée comme une vache, et de façon plus large, comme de la viande, notamment par les hommes, la vision de Star propose un point de vue critique sur le traitement animal. Le titre même du film est significatif, désignant Star comme une « américaine pure sucre », mais dans un sens plus symbolique, la reliant aux abeilles, qu'elle sauve d'ailleurs plusieurs fois [fig.5], et de façon plus large, à un écosystème dans lequel elle se place à hauteur des animaux et non pas au-dessus, dans une dimension antispéciste.



Fig.5 Star hurle comme un loup, mais est aussi étroitement liée aux abeilles, désignée comme « american honey ». Elle en libère une, coincée derrière une vitre, en sauve une autre de la noyade de la piscine, pleine de compassion, elle qui ne sait pas nager et sera poussée dans l'eau par trois cow-boys malintentionnés l'entraînant à boire contre de l'argent ; la menace du viol sera contrecarrée par l'arrivée de Jake qui s'enfuit avec Star dans leur décapotable volée.



Fig.6 Star fait face à des vaches destinées à l'abattoir, dont l'horreur ne sera montrée que par sa chute dans une flaque de sang sur le bord de la route. La souillure pourrait symboliser le sang menstruel ou une possible punition face à l'émancipation sexuelle de l'héroïne, mais ce motif est ici subverti, matérialisant plutôt la conscience antispéciste de Star. Écœurée, elle se retrouve avec « du sang sur les mains », au sens propre comme au figuré, complice malgré elle du triste sort de ces vaches.

Parler des femmes par la métaphore animale : clé d'une réflexion antispéciste ?

C'est ce dernier point qui mérite d'être développé : dans de nombreux *road movies* féminins, la figure animale joue un rôle métaphorique, illustrant l'aliénation ou l'émancipation des héroïnes, et permettant à première vue de relier féminisme et antispécisme.

*Wendy et Lucy*²⁹ (2008), par son titre, évoque deux femmes et renvoie directement aux duos féminins sur la route, notamment *Thelma et Louise*³⁰ (1991), alors qu'il met au premier plan un animal, Lucy, la chienne de l'héroïne. Lucy, personnifiée, apparaît comme son double animal, illustrant le mouvement empêché de la jeune femme. La disparition de Lucy, emmenée par la fourrière, montre en parallèle la situation de Wendy, enfermée en prison parce qu'elle a volé une conserve dans un supermarché. Le récit exemplifie l'analogie entre femmes et animaux, dominés par le capitalisme patriarcal, où Wendy, jeune femme pauvre, doit fina-

lement abandonner sa chienne pour continuer à survivre sur la route. Dans cette optique, la disparition de Lucy renvoie à la disparition identitaire de Wendy, dont l'existence est niée par cette petite ville de l'Oregon, à cause de sa marginalité et de son milieu socio-économique. Lorsque Wendy retrouve Lucy à la fin du récit, c'est à travers des grilles, dans un jardin clôturé, puisque Lucy a été placée dans une famille d'accueil, devenant un animal domestique. En découvrant sa chienne, Wendy est filmée en gros plan derrière le grillage, donnant l'impression que c'est elle qui est enfermée. Le personnage de Lucy devient ainsi un motif narratif traduisant visuellement l'immobilité forcée de Wendy, incapable d'aller vers sa destination, l'Alaska. Puisque Lucy disparaît à l'image dès le début du film, sa non-présence vient traduire visuellement la théorie du « référent absent » conceptualisée par Carol J. Adams :

Les animaux deviennent des métaphores employées pour décrire les expériences vécues par des êtres humains. Dans ce sens métaphorique, la signification du référent absent provient de son application ou de son allusion à autre chose. Lorsqu'un référent absent se transforme en métaphore, sa signification se hisse vers une fonction plus « élevée » ou plus imaginative que celle méritée ou révélée par sa simple existence³¹.

De plus, comme l'explique Sophie Mayer dans *Political Animals*, l'immobilité de Wendy ferait écho à la politique punitive et exclusive de l'État de l'Oregon à l'encontre des afro-américains, leur interdisant de vivre sur le territoire jusqu'en 1926³². Cependant, cette question implicite passe par la représentation d'une femme blanche. La question raciale est invisibilisée, tout comme l'est la thématique animale qui sert surtout de métaphore symbolique au récit de Wendy.

La comparaison animale peut également servir à symboliser un monde machinique réifiant les êtres vivants pour traduire le lien entre domination masculine et condition animale. Ainsi, le rapport entre l'industrie agro-alimentaire et la marchandisation des femmes est mis en scène dans l'univers post-apocalyptique de *Mad Max : Fury Road* (2015). Le réalisateur George Miller, ouvertement végétarien³³, propose une dystopie écologiste pouvant être reçue comme une dénonciation de la condition animale. Dans cet univers, les hommes sont devenus des machines, servant uniquement comme « chair à canon » pour la guerre, de carburant pour les voitures (ils crachent avec leur bouche de l'essence dans le carburateur, et sont décrits comme « lustrés et chromés »), ou de fournisseur d'un sang pur : Max, considéré comme un donneur universel, est enfermé dans une cage puis muselé, grogne tel un animal, condamné à alimenter les *War Boys*, car il est un « sac à sang ». Les femmes de cette société, réduites à être des objets exploitables (« *we are not things* », « nous ne sommes pas des choses », écrivent les esclaves sexuelles sur les murs de prison), sont forcées de donner leur lait, accrochées à des trayeuses³⁴, ou d'être des « pondeuses », désignées comme telles, corps corvéables forcés à la procréation pour le tyran Immortan Joe [fig.7]. Les femmes ont deux fonctions : mettre au monde des bébés pour fournir une armée au tyran, ou nourrir les *War Boys* et la population (la Citadelle commercialise le lait à Pétroville, en échange d'essence). D'ailleurs, lorsqu'Angharad, une des femmes, meurt, Immortan Joe fait appel non pas à un chirurgien mais à un mécanicien pour lui extraire le bébé de son ventre, lui ordonnant de ne « pas abîmer la marchandise » : la femme n'est qu'une machine³⁵, une propriété du tyran (« *my property!* » hurle-t-il d'ailleurs), utilisée à des fins de production et de reproduction. Dans la préface à la traduction française de *La Politique Sexuelle de la viande*, l'autrice et militante végane Elise Desaulniers évoque la réalité des vaches laitières, « inséminées de force, séparées de leurs veaux à la naissance, contraintes de donner leur lait

à la trayeuse, elles sont envoyées à l'abattoir après avoir été utilisées comme de pures machines pendant quatre ou cinq ans³⁶ ». L'on pourrait mettre en parallèle la violence de l'industrie laitière et la condition des femmes de l'univers de *Mad Max*, qui souligne les interconnexions de la violence : « l'oppression des femmes et celles des autres animaux [sont] interdépendantes³⁷ ». Un des hommes d'Immortan Joe, brandissant ses armes, dira justement : « Je suis venu pour la curée » pendant la course-poursuite des femmes. La « curée », par définition, renvoie à la chasse à courre, puisque c'est un morceau du gibier abattu, donné aux chiens de chasse. Bien que la métaphore de la curée déshumanise également l'armée des *War Boys* transformés en chiens de chasse, la violence symbolique est redoublée pour Angharad et ses coéquipières, puisque la déshumanisation cible l'intime³⁸. La chasse comme activité genrée associée à la virilité rejoint l'idée de conquête (des territoires naturels comme des corps). Pour les autrices Andrée Collard et Joyce Contrucci : « Le lien entre exploitation animale et domination masculine est évident dans certaines activités, dont la chasse — d'où l'expression de 'viol de la nature'³⁹. » Ces femmes sont donc vues comme des animaux en fuite qu'il faut tuer. Tandis que les hommes sont des prédateurs, les femmes sont des proies, reliant, par cette dialectique, le viol des femmes à la chasse et l'abattage des animaux : la violence sexuelle contre les femmes et bien reliée à la consommation de viande. Cette mise en scène illustre l'idée de Carol J. Adams selon laquelle « dans notre culture, la masculinité se développe en partie autour de l'accès à la consommation de chair et du contrôle du corps de l'autre⁴⁰ ».



Fig.7 Dans ce monde déshumanisé, Immortan Joe respire par une mâchoire animale ; Max, lui, est muselé et pendu par les pieds dans une cage, telle une pièce de viande exposée en boucherie, considéré comme une « bête sauvage » par les War Boys qui se nourrissent de son sang. Les femmes, quant à elles, sont des « vaches à lait » (l'un des fils d'Immortan Joe meugle d'ailleurs après avoir bu leur lait) ou des « pondeuses », forcées à procréer.

Le film fait également dialoguer destruction de l'environnement, industrialisation du monde, et critique écoféministe. En effet, Furiosa est à la recherche de la Terre Verte, une sorte de Jardin d'Eden, seul espoir d'une terre fertile où pousseront des plantes et des arbres, au milieu de ce monde où tout a disparu. Cette Terre Promise, épargnée par la main des hommes, offrirait un espace aux femmes pour vivre en paix, libérées de la domination masculine, comme l'explique Furiosa qui y vivait enfant, avec « la tribu Vuvalini⁴¹, aux Innombrables Mères ». Mais cette Terre Verte tant rêvée a été empoisonnée, incapable de récoltes. Ici, la spoliation et la destruction de ces terres renvoie au viol du corps des femmes du récit, illustrant l'association entre *wilderness* et femme sauvage par l'autrice Clarissa Pinkola Estés : « La vie sauvage et la Femme sauvage sont toutes deux des espèces

en danger. Au fil du temps, nous avons vu la nature instinctive féminine saccagée, repoussée, envahie de constructions ; on l'a malmenée, au même titre que la faune, la flore et les terres sauvages⁴² ». Leur projet est donc de reprendre la Citadelle des mains d'Immortan Joe, pour en faire une terre fertile et habitable, puisque la « gardienne des graines » transporte un sac unique de graines, qu'elle appelle « notre patrimoine, de l'authentique », expliquant qu'elle regrette l'époque où tout le monde se nourrissait à sa faim, par des « arbres, fleurs, fruits », dans une dimension végétalienne. Reprendre la Citadelle, où Immortan Joe possède l'eau et donc « possède chacun d'entre nous », comme dit l'une des pondeuses, c'est se réapproprier la terre et la nature abîmée, métaphorisant la réappropriation corporelle et identitaire de ces femmes rendues esclaves.

Les femmes et les animaux comme « référents absents » dans *Mad Max : Fury Road*

Cependant, le dialogue entre écoféminisme et antispécisme rencontre plusieurs limites⁴³. Tout d'abord, la monstruosité d'Immortan Joe est montrée par une particularité physique : il porte un masque respiratoire composé d'une mâchoire de cheval [fig.7]. Il porte ainsi, tel un monstre hybride, une marque physique symbolisant son animalité, ce qui alimente une analogie spéciste ancienne : le rapprochement de l'homme avec le règne animal le vide de toute humanité, pour le transformer en « bête ». Sa représentation, accompagnée de celle viriliste des *War Boys*, contraste radicalement avec celle des épouses jeunes, belles, fragiles et innocentes. Le récit oppose donc des hommes prédateurs violents, dont la bestialité sert une dénonciation de la masculinité abusive, et femmes victimes dont les violences subies les rapprochent du système industriel agro-alimentaire maltraitant les animaux femelles. L'opposition entre masculinité oppressive et féminité maltraitée comme « de la viande » fait, de façon paradoxale, cohabiter discours spéciste et dénonciation antispéciste en dialogue avec le féminisme.

Par ailleurs, bien que le lien entre l'oppression des femmes et celle des animaux montre une violence concomitante, le langage et les images symboliques utilisées pour mettre en scène ce lien créent des « référents chevauchants, mais absents », pour reprendre Carol J. Adams. La transposition de la violence animale sur le corps des femmes fait appel au référent absent, invisibilisant la réalité de l'exploitation des animaux, d'ailleurs absents du récit, exception faite du lézard présenté en scène d'ouverture, gobé vivant par Max, soulignant l'hostilité d'un tel monde basé sur la domination (le monde machinique domine le monde humain, lui-même au-dessus des rares animaux de ce désert sans vie). En comparant ces femmes à des « vaches laitières » ou à des « poules », leur corps devient le vecteur d'un message politique qui ne réussit pas totalement à créer une interconnexion entre féminisme et antispécisme : lorsque le langage de la violence sexuelle passe par le prisme de la métaphore, « les femmes, sur le corps desquelles le véritable viol est le plus souvent perpétré, sont transformées en référents absents. Ces termes renvoient aux expériences vécues par les femmes, mais non aux femmes elles-mêmes⁴⁴. » La structure du référent absent oblige à mettre de côté l'animal, tout en écartant la question spécifique de la violence et du contrôle exercé sur le corps des femmes, par le motif implicite du viol. Alors, « l'entité absente fait référence à un groupe opprimé tout en en définissant un autre⁴⁵ », divisant le discours politique et le vidant de sa visée critique de départ : « le sens premier du sort subi par les animaux est absorbé par une hiérarchie anthropocentriste. Spécifiquement

dans le cas de victimes de viols et de femmes battues, l'expérience de mort des animaux sert à illustrer celle vécue par les femmes⁴⁶. » Ainsi, la métaphore animale va seulement servir à faire avancer la narration, sans approfondir la critique de l'exploitation animale, tout en entraînant une distance et une dépersonnalisation des êtres vivants (femmes et animaux). Dans cette perspective :

Tandis que les animaux sont les référents absents dans la locution “le dépeçage des femmes”, les femmes sont les référents absents dans la phrase “le viol des animaux”. [...] La structure du référent absent qui sous-tend la culture patriarcale renforce les oppressions envers les individus en faisant constamment allusion à d'autres groupes opprimés⁴⁷.

De plus, le film oppose le personnage de Furiosa, allant à l'encontre des normes féminines, aux esclaves d'Immortan Joe. Furiosa est d'ailleurs la seule à ne pas être présentée sous le prisme de la métaphore animale, et s'éloigne de l'archétype de l'hyperféminité⁴⁸, mais reste déshumanisée par son bras bionique qui la rattache à un monde régi par les machines, puisqu'il est la clé permettant de faire avancer son camion, dont elle est aux commandes. Crâne rasé, muscles saillants, attitude guerrière, « masculinisée⁴⁹ », Furiosa a le pouvoir. À l'opposé, les esclaves occupent le siège arrière, présentées comme pures, et dont le seul moment de liberté est de se doucher en plein désert sous l'œil de la caméra les sexualisant par l'utilisation du point de vue subjectif et des raccords regard de Max qui les réifie (redoublé par l'effet de flou pour épouser son regard lorsqu'il découvre leurs corps dénudés et mouillés, dans une scène qui évoque le fantasme), rappelant le « *male gaze* » théorisé par Laura Mulvey⁵⁰. Ces femmes sont « animalisées » sur le plan du discours, par la métaphore animale servant à faire le parallèle entre oppression des femmes et oppression des animaux, mais sont tout autant « sexualisées » par cette mise en scène qui empêche une critique totale du patriarcat. Ce problème illustre finalement la politique sexuelle de la viande qui « animalise la femme et qui sexualise et féminise l'animal. [...] La femme animalisée ; l'animal sexualisé⁵¹ ».

I Conclusion

Dans les *road movies*, la représentation animale peut aussi bien passer par l'absence (illustrant le concept de « référent absent »), pour illustrer l'émancipation impossible de l'héroïne (*Wendy et Lucy*), mais aussi par le parallèle avec le monde animal et la transformation sauvage (*American Honey*) ou enfin passer par la métaphore et la comparaison critique entre violence sexuelle infligée aux femmes et violence subie par les animaux (*Mad Max : Fury Road*).

Cependant, le croisement des oppressions, quand elles concernent aussi bien les femmes que les animaux, reste difficilement atteignable dans le genre même du *road movie*, qui privilégie des formes et motifs visuels et représentationnels spécifiques pour servir la narration, et où la *wilderness* se présente comme toile de fond permettant aux héroïnes de se reconnecter à une nature sauvage et à leur propre animalité. Le discours sur la condition animale passe au second plan et réside surtout sur le plan symbolique et métaphorique pour construire l'évolution du personnage, mettre en scène son humanité, son rapport à la nature et au règne animal, en établissant un parallèle entre condition des femmes et condition animale. De ce point de vue, comme l'explique Carol J. Adams : « Le référent absent nous empêche de reconnaître les liens entre groupes opprimés du fait même de son absence. [...] Nous perpétuons la structure patriarcale du référent absent en nous appropriant l'expérience vécue par les animaux dans le but d'interpréter les atteintes que nous subissons nous-mêmes⁵². » •

- ¹ Penn Sean, *Into the Wild*, Paramount Vantage, 2007, 2h28.
- ² « Pas de piscine, d'animaux domestiques, ni de cigarettes », extrait de la chanson *King of the Road*, de Roger Miller (1965).
- ³ Haigh Andrew, *La Route Sauvage*, The Bureau, Film4 Productions, 2017, 2h02.
- ⁴ Comme l'explique Jean-Baptiste Jeangène Vilmer dans *L'éthique animale* (2011), le concept d'antispécisme rejoint de façon plus générale un mouvement anti-domination, que l'on peut ainsi relier aux luttes contre le racisme et le sexisme notamment, puisque le néologisme « antispécisme » tient son inspiration dans ces deux termes. Ainsi, le spécisme désigne l'idéologie présupposant une hiérarchie entre les espèces, notamment en plaçant l'être humain en position de supériorité morale par rapport aux autres animaux. Cf Jeangène Vilmer Jean-Baptiste, *L'éthique animale*, « Que sais-je ? » n°3902, Paris, PUF, 2011, p.108.
- ⁵ Adams Carol J., *La politique sexuelle de la viande. Une théorie critique féministe végétarienne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2016, p.29.
- ⁶ *Ibid.*, p.93.
- ⁷ Vallée Jean-Marc, *Wild*, Fox Searchlight Pictures, Pacific Standard, 2014, 1h56.
- ⁸ Arnold Andrea, *American Honey*, British Film Institute, Film4 Productions, 2016, 2h43.
- ⁹ Miller George, *Mad Max: Fury Road*, Warner Bros, 2015, 2h.
- ¹⁰ Cieutat Michel, *Grands thèmes du cinéma américain. 1. Le rêve et le cauchemar*, Paris, Éditions Le Cerf, 1988.
- ¹¹ Cf Descartes René, *Discours de la méthode*, texte établi par Victor Cousin, Levrault, 1824, tome I, sixième partie, Paris, Gallimard, 2009 : en développant notre connaissance de la science, nous saurons « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ».
- ¹² Leed Eric J., *The Mind of the Traveller, from Gilgamesh to global tourism*, New York, Basic Books, 1991.
- ¹³ Horace Greeley a écrit la célèbre formule « Go West, young man » dans un éditorial de 1865 pour encourager la Conquête de l'Ouest.
- ¹⁴ La « Destinée Manifeste » désigne la mission civilisatrice portée par les pionniers américains, dont le devoir était de domestiquer l'Ouest Sauvage.
- ¹⁵ Greenberg Amy S., *Manifest Manhood and the Antebellum American Empire*, Cambridge University Press, 2010.
- ¹⁶ Larrère Catherine, « La nature a-t-elle un genre ? Variétés d'écoféminisme », *Cahiers du Genre*, 2015/2 (n° 59), p. 103-125, en ligne : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2015-2-page-103.htm> [consulté le 27 janvier 2021]. Catherine Larrère développe l'idée de la philosophe écoféministe Carolyn Merchant (*The Death of Nature : Women, Ecology and the Scientific Revolution*, 1980) pour qui l'usage de la métaphore met en lumière la structure de domination : « en passant par les femmes pour étudier la nature, on découvre qu'il n'est pas seulement question de se la représenter, mais bien de la dominer, qu'il s'agit d'un rapport de pouvoir, lié à des affects et à des valeurs ».
- ¹⁷ La pensée écoféministe qui propose une analogie entre femme et nature (dans l'idée d'une domination masculine s'exerçant à la fois sur les femmes comme sur la nature) a également pu être accusée d'essentialisme. Cependant, pour Catherine Larrère, le rapprochement idéologique n'a pas pour but la naturalisation des femmes, mais cherche plutôt à remettre en cause « la naturalité de ce que nous désignons par nature », *op.cit.*
- ¹⁸ Les récits d'errances américaines donnent souvent lieu à un chemin de croix où les personnages doivent connaître la punition avant de passer par la rédemption, comme l'explique Michel Cieutat dans *Grands thèmes du cinéma américain*, *op.cit.*
- ¹⁹ Pinkola Estés Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups : histoire et mythes de l'archétype de la Femme Sauvage*, Paris, Editions Grasset, 1998.
- ²⁰ *Ibid.*, p.14-15.
- ²¹ Le soi instinctif est notamment évoqué dans les travaux du psychiatre Carl Gustav Jung, repris par Clarissa Pinkola Estés dans son ouvrage *Femmes qui courent avec les loups*, *op.cit.*
- ²² Brunel Camille, « *American Honey* : La chienne et les abeilles », *Le Cinéma des animaux*, Paris, UV éditions, p.222.
- ²³ Pinkola Estés Clarissa, *op.cit.*, p.19.
- ²⁴ « When I come... can I come ? », traduction : version sous-titrée française DVD.
- ²⁵ Pinkola Estés Clarissa, *op.cit.*, p.18.
- ²⁶ Brunel Camille, *op.cit.*, p.221-222.
- ²⁷ Brey Iris, « Portrait de Sasha Lane », *Le deuxième Regard*, février 2017, en ligne : <http://www.ledeuxiemeregard.com/news/portraits/sasha-lane/> [consulté le 30/10/2019].
- ²⁸ « I'm not a fucking cow! », traduction : version sous-titrée française DVD.
- ²⁹ Reichardt Kelly, *Wendy et Lucy*, Field Guide Films, Film Science, 2008, 1h20.
- ³⁰ Scott Ridley, *Thelma et Louise*, MGM et Pathé Entertainment, 1991, 2h09.

³¹ Adams Carol J., *op.cit.*, p.93.

³² Mayer Sophie, *Political Animals, The New Feminist Cinema*, London; New York: I.B. Tauris, 2016.

³³ George Miller a plusieurs fois centré ses récits sur des figures animales : *Babe, le cochon devenu berger* (1995), *Babe, le cochon dans la ville* (1998), *Happy Feet* (2006), *Happy Feet 2* (2011), dont les protagonistes sont tous doués de parole et de conscience.

³⁴ La même iconographie peut être retrouvée dans le clip vidéo « Raise Your Glass » (2010) de la chanteuse américaine P!nk, qui se revendique aussi végétarienne.

³⁵ La femme vue comme une machine rappelle d'ailleurs la thèse de l'animal-machine de René Descartes, pour qui les animaux sont des machines organiques, des assemblages de rouages, dénué d'âme et de toute forme de conscience. Cf. Descartes René, *op.cit.*, tome I, cinquième partie.

³⁶ Desaulniers Elise, préface à la traduction française, « Le Sang des autres », in Carol J. Adams, *op.cit.*, p.15.

³⁷ Adams Carol J., *op.cit.*, p.49.

³⁸ Le monde diégétique de Mad Max déshumanise tous les personnages, sans exception : Immortan Joe est mi-homme mi-machine et porte un masque animal, les War Boys incarnent des véhicules prêts à se sacrifier pour entrer au « Valhalla » et jouent le rôle de chiens de chasse, Furiosa porte un bras bionique, Max est capturé pour nourrir les War Boys... Seulement, les personnages féminins subissent une double peine, puisque leur déshumanisation est redoublée par la violence de genre. Alors que les personnages masculins sont soumis à la violence physique au cinéma, lorsque la vulnérabilité concerne les femmes, celle-ci « se traduit facilement par la violence sexuelle et le viol », in Tasker Yvonne, « Criminelles : Thelma et Louise et autres délinquantes », 20 ans de théories féministes sur le cinéma, *CinémaAction* n°67, Éditions Corlet Télérama, Paris, 1993, p.95.

³⁹ Collard Andrée, Contrucci Joyce, *Rape of the Wild : Man's Violence against Animals and the Earth*, Bloomington : Indiana University Press, 1989.

⁴⁰ Adams Carol J., *op.cit.*, p.36.

⁴¹ La dénomination « Vuvalini » évoque d'ailleurs le terme « vulve », et appuie le matriarcat disparu de cette Terre Verte.

⁴² Pinkola Estés Clarissa, *op.cit.*, p.11.

⁴³ Le film a d'ailleurs été accusé d'avoir détruit des zones protégées dans le désert du Namib, à cause de son tournage en Namibie, ayant ainsi abimé les sols et l'habitat de la faune local : le discours de protection de l'environnement porté par le récit semble ici assez ironique. Voir l'article d'Erwan Lecomte, « Mad Max sème la destruction dans le désert Namibien », *Sciences et Avenir* [en ligne], 07/03/2013. [Consulté le 30/10/2019], URL : https://www.sciencesetavenir.fr/nature-environnement/mad-max-seme-la-destruction-dans-le-desert-namibien_9834

⁴⁴ Adams Carol J., *op.cit.*, p.93-94.

⁴⁵ *Ibid.*, p.96.

⁴⁶ *Ibid.*, p.93.

⁴⁷ *Ibid.*, p.95.

⁴⁸ Néanmoins, Furiosa, bien que rendue plus « masculine » dans son apparence, se différenciant de l'aspect virginal des épouses d'Immortan Joe, ne s'éloigne pas totalement des normes de beauté féminines (par sa tenue moulante, son corps aux proportions normées), d'autant plus que l'image médiatique de Charlize Theron, sa *persona*, est associée à l'idée d'icône beauté, glamour et de luxe, et a été élue en 2007 « Femme vivante la plus sexy du monde » par le magazine américain *Esquire*.

⁴⁹ L'apparence de son personnage rappelle les femmes d'action du cinéma hollywoodien qui reprennent des attributs « virils » de la masculinité hégémonique : Furiosa reprend la force et le crâne rasé de Sigourney Weaver dans *Alien 3* (David Fincher, 1992), comme le pouvoir des armes de Linda Hamilton dans *Terminator 2* (James Cameron, 1997), dans l'idée d'une « masculinité » (« masculinity »), notion introduite par Yvonne Tasker dans *Spectacular Bodies : gender, genre, and the action cinema*, London : Routledge, 1993. Toutefois, leur « virilisation » peut être discutée puisque ces femmes d'action restent des mères : c'est leur maternité qui va motiver leur violence et leur action dans la narration.

⁵⁰ Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n°16 (3), 1975.

⁵¹ Adams Carol J., *op.cit.*, p.24-25.

⁵² *Ibid.*, p.99.