

« Time's Up ! »

2018, le « *temps révolu* » des représentations sexistes à l'écran ?

Héloïse Van Appelghem, ED 267, IRCAV (EA 185), Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3

Résumé : Le scandale Weinstein a entraîné une remise en question de l'industrie cinématographique hollywoodienne, tout comme la lecture de certaines œuvres. Le médium filmique nous permet d'évaluer notre propre rapport au monde, en étudiant par exemple la représentation des femmes, leur place aussi bien dans la société qu'au cinéma. Porter un nouveau regard sur notre capacité à considérer les femmes comme des personnages à part entière dans la fiction permet aux chercheurs et chercheuses comme au grand public de mettre au jour les inégalités économiques et la sous-représentation féminine au cinéma. Au prisme des cultural and gender studies, la réception et l'interprétation des films permettent de lier représentations sexistes passées et questionnements du présent, et donc de présenter autrement les inégalités de genre.

Mots-clés : cinéma, actualité, représentations genrées, relectures, réception

Abstract: The Weinstein scandal has called the movie industry into question and has changed the public's perception of many movies. The film medium is a lens through which viewers can examine their relationships with the world, and scrutinize the representation of women and their place within society and more specifically within Hollywood. Studying the ways that women are depicted as characters in audiovisual fictions allows both academics and the mainstream audience to shed new light on the economic inequalities and the under-representation of women in the movie industry. Through the prism of cultural and gender studies, analyzing the reception and the interpretations of films makes it possible to link past sexist representations and reexaminations of the present, and in so-doing, identify gender inequalities.

Keywords: cinema, present time, gendered representations, reinterpretation, reception

I Introduction

En 2018, après l'affaire Weinstein, producteur accusé d'agressions sexuelles et de viols par plus de 90 femmes d'Hollywood en octobre 2017¹, poser la question de la représentation des femmes au cinéma permet de mettre à jour les inégalités de traitement entre hommes et femmes, dans les récits filmiques comme dans la société actuelle.

La réactualisation de débats publics sur les violences faites aux femmes et la culture du viol², désignant l'ensemble des discours, représentations médiatiques et audiovisuelles banalisant et normalisant les agressions sexuelles, s'accompagne

d'un renouvellement du discours artistique. Cela se traduit par une multiplicité de relectures aussi bien d'œuvres réalisées par des hommes accusés d'abus sexuels, que d'œuvres proposant des personnages fictionnels « séducteurs », à présent considérés comme ayant un comportement prédateur par différents publics. L'actualité concernant les droits des femmes impacte le monde du cinéma, du journalisme, mais aussi notre réception en tant que public.

Ainsi, le mouvement *Time's Up* (« le temps est venu »), initié par plus de 300 personnalités du cinéma pour lutter contre le harcèlement sexuel au travail, est devenu un cri de ralliement entre femmes dans le monde artistique ; en témoigne Oprah Winfrey lors de la cérémonie des Golden Globes 2018 déclarant : « Un nouveau jour est à l'horizon³. » Cette actualité nous oblige à questionner la place des femmes à Hollywood, les représentations genrées, et les rapports de pouvoir qui en découlent dans l'industrie cinématographique.

Face aux bouleversements de notre présent, et nos relectures contemporaines, comment lire et réinterpréter certains films mettant en scène le viol et sa banalisation ? L'espace audiovisuel fonctionne comme un révélateur des agitations sociales et politiques contemporaines. Il serait tentant de penser le cinéma comme reflet de notre société ; cependant, dire qu'il *reflète* notre présent est problématique car cela sous-tend l'idée de « miroir », impliquant une absence de médiation entre l'œuvre, la société qui la produit, et sa réception. Le sociologue Bruno Péquignot critique cette « théorie du reflet » selon laquelle les arts seraient le reflet de la vie sociale, les productions artistiques étant immédiatement déterminées par les conditions sociales et matérielles de leur production⁴. En revanche, une œuvre filmique peut être pensée par rapport à la société qui la produit, dans un contexte de remise en question du sexisme actuel. Il apparaît alors que le présent se construit en dialogue entre l'œuvre, sa production, sa réception et l'interprétation qui en est faite, dans une réalité socio-politique déterminée. Comme l'explique le théoricien de l'art Gérard Genette, on ne lit jamais deux fois la même œuvre : ce qu'il appelle « la transcendance d'une œuvre » nous aide à comprendre comment celle-ci peut être comprise différemment selon des lieux, des époques et des contextes différents⁵. L'œuvre, en dépassant son immanence, devient multiple par les différents usages et interprétations qui la composent. Ainsi, sans parler du cinéma comme « reflet du réel », on peut dire qu'il *fait sens avec* le réel.

L'intégration du champ de la sociologie dans l'art et la culture, à travers les *cultural* et *gender studies* et les études de réception, permet en ce sens de montrer les liens tissés entre les films et leur contexte de production et de réception, et de « présentifier » les représentations sexistes pour les rendre manifestes, visibles, tout en actualisant notre regard sur les œuvres passées. Les *gender studies* poursuivent l'idée de Simone de Beauvoir selon laquelle « on ne naît pas femme, on le devient⁶ », montrant comment le genre est une construction sociale établissant des « rôles genrés » féminins et masculins, liés à des facteurs sociaux, culturels et économiques plus qu'à des différences biologiques.

Ainsi, nous verrons comment le « plafond de verre » d'Hollywood est bâti sur plusieurs niveaux, intrinsèquement liés : niveau économique, esthétique, puis narratif. Ce postulat permettra d'analyser la perpétuation de stéréotypes genrés et de motifs sexistes établis, et le refus de ce modèle à l'heure de *#MeToo*, par le questionnement du statut de l'artiste. Enfin, notre réception au présent aide à repenser la fiction du passé, et à reconsidérer les rapports de pouvoir en jeu à l'extérieur de l'œuvre comme en son intérieur.

Les femmes et le « plafond de verre » d'Hollywood, encore en 2018 ?

Analyser les représentations sexistes au cinéma nous amène à repenser un contexte de production marqué par la domination masculine, où les femmes sont sous-représentées dans les instances de pouvoir. Depuis les années 2000, des enquêtes pointent fréquemment les inégalités entre les sexes dans l'industrie du cinéma. L'universitaire Martha Lauzen, responsable du *Center for the Study of Women in Television and Film*, souligne qu'en 2014, « les hommes représentent 95% des cinéastes, 89% des scénaristes, 82% des monteurs, 81% des chefs de production et 77% des producteurs⁷ ». De même, une étude menée par l'Université de San Diego démontre que sur les 250 films ayant eu le plus de succès au box-office en 2017, seulement 11% sont réalisés par des femmes⁸. Les financements sont en majorité accordés à des réalisateurs, et le nombre peu élevé de femmes dans les instances de décision conforte l'enracinement des hommes dans les espaces de pouvoir. Déjà déterminantes dans les coulisses de l'industrie, ces inégalités s'implantent entre acteurs et actrices : en 2014, le salaire des actrices à Hollywood augmente jusqu'à 34 ans puis baisse progressivement, alors que celui des hommes augmente jusqu'à 51 ans et ne baisse jamais⁹. Si les disparités femmes-hommes se retrouvent aussi bien dans l'économie d'Hollywood que dans les représentations, c'est, pour Brigitte Rollet, parce que « l'industrie cinématographique mondiale contribue à la discrimination des femmes de par leur sous-représentation [...] et leurs rôles dans des positions subalternes¹⁰ ».

Ainsi, les normes qui dominent dans les scénarios sont très genrées. De plus, les femmes sont sous-représentées à l'écran : sur 800 films étudiés par l'Université de Californie du Sud¹¹, un tiers des personnages sont des femmes et seulement 26% d'entre elles appartiennent à des minorités ethniques. À l'inverse, 74% des personnages sont des hommes de plus de quarante ans. Pour Stacy Smith, qui dirigeait l'étude, Hollywood est un « épice de l'inégalité culturelle ». Les femmes ont aussi trois fois plus de risque d'être montrées nues à l'écran¹². Cette nudité porte une discrimination profonde : tandis que les acteurs ne sont pas stigmatisés, la carrière d'une actrice en est marquée durablement, parfois réduite à une scène où elle dévoile sa poitrine. Si montrer son corps peut être une façon de se le réapproprier dans un geste militant, une actrice est souvent « ramenée » à une scène de nu spécifique, réifiée et consultable à volonté sur internet, référencée sur la base de données *Mr Skin* qui recense des captures d'écran d'actrices qui se sont mises à nue dans un film, que l'internaute peut noter à l'envie, comme l'analyse cet article du journaliste Michael Atlan : « La nudité à l'écran, marque indélébile sur la carrière d'une actrice¹³. »



[Fig.1] Le site *Headless Women of Hollywood*¹⁴ regroupe toutes les affiches réifiant les corps de femmes, dénudés, sans visages, morcelés, entourés d'hommes souvent situés entre leurs jambes.

Cette réification des corps féminins présente ce que Laura Mulvey¹⁵ conceptualise comme le « *male gaze* » : le regard masculin serait dominant dans le cinéma classique hollywoodien, et proposerait un voyeurisme de la caméra sexualisant les femmes. Ce serait le dispositif genré permis par la caméra subjective qui générerait un regard érotisant sur les femmes en longeant leurs jambes, leur dos, leur nuque, morcelant le corps féminin pour créer des fétiches. Les récits filmiques auraient tendance à marginaliser les femmes, construites dans l'idée de paraître, tandis que les personnages masculins seraient les maîtres du regard, réglant l'apparition des femmes à l'écran [Fig.1].

Passives dans leur médiation par le regard, elles le sont également dans leurs actions narratives : l'étude « *She Giggles, he gallops*¹⁶ » analyse les didascalies des scénarios de 2000 films américains sortis après 1990 et montre que de façon majoritaire, les personnages féminins « câlinent, gloussent, crient, rougissent, sanglotent », alors que les personnages masculins ont tendance à « sauter, tuer, voler, tirer ou galoper ». Ces représentations perpétuent une certaine vision d'une féminité faible, fragile, sensible, et d'une masculinité forte et violente. L'étude illustre ainsi l'article de Steve Neale, « Masculinity as Spectacle¹⁷ », selon lequel le regard porté sur les corps masculins n'est pas équivalent à l'érotisation et à la réification portées sur les femmes. Le « *male gaze* », ici, tend à valoriser un modèle normatif de masculinité hégémonique¹⁸, à travers la force et la violence, suivant le système du viriarcas qui sous-tend une hiérarchie des sexes, où la figure de l'homme viril domine¹⁹.

Dans cette idée de violence des corps s'inscrit l'omniprésence du motif du viol et du film « *rape and revenge*²⁰ ». Le viol peut être utilisé comme ficelle narrative, pour motiver l'action du héros, ou rendre un personnage féminin « fort », tandis que les rapports sexuels montrant du plaisir ont tendance à être punis, comme l'analyse Linda Williams, auteure de *Screening Sex : une histoire de la sexualité sur les écrans*²¹ (2008). Lorsque la sexualité d'un personnage féminin n'est pas punie, elle peut être censurée : en 2010, le film *Blue Valentine*²² a été désigné dans un premier temps comme « NC-17 » (interdit aux moins de dix-sept ans non-accompagnés d'un adulte) puis finalement réévalué « Rated R » (les mineurs doivent être accompagnés d'un adulte), par la Motion Picture Association of America (MPAA) pour plusieurs scènes de cunnilingus. L'acteur principal Ryan Gosling dénonce cette ambivalence :

Toutes les formes de violences sexuelles dans un scénario sont acceptées par la MPAA dans le but de divertir, mais ils veulent que nous regardions ailleurs lorsqu'une scène montre une femme sexuellement active. C'est misogyne par nature d'essayer de contrôler la sexualité féminine²³.

Une tendance qui dépasse le monde du cinéma et révèle comment la misogynie ambiante imprègne les biens culturels, analysée par l'historien de l'art Régis Michel : « L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol²⁴. »

Déjà freinés dans leur libre droit à leur corps, les personnages féminins sont limités dans leur droit à la parole : à Hollywood, entre 2007 et 2014, les femmes n'ont qu'un tiers des répliques dans les 700 plus grosses productions²⁵. Tandis que les hommes gagnent du temps de parole avec l'âge, les femmes deviennent muettes²⁶, ce qui conforte les normes de genre selon lesquelles les femmes seraient confinées dans la passivité et l'inaction.

« Que faire, à présent ? ». Pour une réappropriation du champ économique, corporel et narratif.

En 2015, lors de la cérémonie *Women of the Year* organisée par le magazine *Glamour*, l'actrice Reese Witherspoon tient un discours engagé sur les rôles genrés sexistes souvent proposés dans des scénarios hollywoodiens. Ouvertement féministe aussi bien par sa filmographie (*La Revanche d'une blonde* [Robert Luketic, 2001], *Walk the Line* [James Mangold, 2005]) que par sa société de production (Pacific Standard ayant produit *Gone Girl* [David Fincher, 2014] et *Wild* [Jean-Marc Vallée, 2014], deux récits centrés sur des héroïnes, qui ont rapporté ensemble près de 50 millions de recettes), elle reprend parodiquement cette formule prononcée dans les films par de nombreux personnages féminins, passifs, qui attendent l'action du héros : « *What do we do now ?* ». Ce questionnement peut faire l'objet d'une réappropriation par des femmes activistes à Hollywood, mais aussi à une échelle plus large par les chercheur·e·s en cinéma et en *gender studies*, la presse, et le public. En effet : « Que faire, à présent ? ». En produisant la série *Big Little Lies*²⁷, dont le succès est reconduit pour une deuxième saison avec l'actrice iconique Meryl Streep, Reese Witherspoon entend mettre fin aux tropes sexistes. Elle propose un récit féministe fort centré sur les violences faites aux femmes, dans la lignée de nombreuses séries défiant les normes genrées, comme l'analyse Iris Brey dans son ouvrage *Sex and the Series*²⁸. Au cinéma, pour mettre fin aux inégalités femmes-hommes, la chercheuse Stacy Smith propose une clause contractuelle : l'« *inclusion rider*²⁹ » permettant aux stars d'exiger une représentation réaliste des femmes et des minorités quand elles acceptent un rôle dans un film. Le Festival de Cannes 2018 est à cet égard inédit : après la montée des marches de 82 femmes réclamant l'égalité salariale, menées par Cate Blanchett et Agnès Varda, et symbolisant les 82 réalisatrices ayant concouru dans l'histoire du festival depuis 1946 (contre 1688 réalisateurs ayant gravi les marches), une charte pour la parité dans les festivals de cinéma a été signée par les délégués du festival Thierry Frémaux, Charles Tesson et Paolo Moretti pour signifier que « le monde a changé³⁰ ».

Aujourd'hui, l'articulation entre les abus mis au jour par l'affaire Weinstein et les limites de l'art peut donc être repensée. En effet, comment aborder certaines œuvres, adouées autant par la presse que par les spectateurs, lorsqu'elles sont revues et entraînent un éveil de conscience concernant la représentation du viol ou les conditions de tournage ?

La remise en question du statut de l'artiste face à son œuvre, et le sursaut antiféministe

Les comportements passés de certains réalisateurs ne semblent à présent plus tolérés³¹. Cette prise de conscience nouvelle entraîne une désacralisation du statut de l'artiste. Laurent Jullier explique que deux postures existent chez le spectateur : « ceux qui considèrent que l'esthétique est autonome et ceux qui estiment qu'elle est connectée à l'éthique et à la morale³² ». Il est par exemple possible de lire autrement aujourd'hui l'œuvre de Roman Polanski, accusé de viol sur mineure, qui présente dans sa filmographie une récurrence du motif du viol, que cela soit dans *Rosemary's Baby*³³ (1968) ou *Tess*³⁴ (1979). Dans cette optique, l'analyse d'un film prend en compte la position de l'auteur, sa *persona*³⁵, le contexte social et politique de l'œuvre dans lequel elle s'inscrit.

Mais les remises en question du sexisme structurel sont souvent accompagnées par un rejet antiféministe, retour de bâton inévitable, comme l'explique l'historien Maurice Daumas dans son ouvrage *Qu'est-ce que la misogynie ?*³⁶. Ce rejet masculiniste, expression réactionnaire d'une « crise de la masculinité » réactualisée, peut prendre forme dans la réception faite par une partie du public. Ainsi, alors que *Mad Max : Fury Road*³⁷ (2015) a été loué pour sa puissance politique, du fait de l'image féministe portée par le personnage de Furiosa, une partie du public masculin aux États-Unis a perçu le film comme une menace, surpris de voir le premier rôle attribué à une femme d'action (et non pas à Max) dans un univers plutôt viril. Des activistes du mouvement viriliste MRA (*Men's Rights Activists*) ont alors dénoncé ce nouveau *Mad Max* comme un « cheval de Troie des féministes d'Hollywood » qu'il fallait boycotter³⁸ ; en 2017, ces activistes masculinistes s'en prennent également à *Star Wars, épisode VIII : les derniers Jedi*, réalisé par Rian Johnson³⁹, estimant que le nouvel opus donnait trop de place aux femmes, et proposent une nouvelle version du film sans femmes, passant de 2h32 à 46 minutes, intitulé *The Last Jedi : De-feminized fandedit aka The Chauvinist Cut*⁴⁰ (« Les Derniers Jedi : la version fan sans-femme alias le montage macho »).

La relecture des œuvres de fiction face à #MeToo : le cas des films produits par Harvey Weinstein

A l'opposé de ces discours antiféministes, où les droits des femmes sont remis en cause dans la réalité comme dans la fiction, se trouve une nouvelle interprétation d'œuvres filmiques jugées dorénavant comme problématiques dans leurs représentations des relations femmes-hommes.

Les révélations de l'actrice Uma Thurman sur les conditions de tournage de *Kill Bill Volume 1 & 2*⁴¹ (2003, 2004), diptyque suivant le motif *Rape and revenge* réalisé par Quentin Tarantino, jettent une nouvelle lumière sur la violence à l'égard des femmes dans l'espace de la narration et réactualisent la frontière entre fiction et réalité, entre agressions passées dans l'ombre des coulisses et prise de parole au présent dans l'espace médiatique. En effet, derrière l'héroïne d'action Beatrix Kiddo présentée comme forte physiquement et mentalement, experte en arts martiaux, et combattant une figure patriarcale abusive incarnée par Bill, l'on découvre à présent une actrice violentée loin des projecteurs : agressée sexuellement en 1994⁴² lors de l'avant-première de *Pulp Fiction* par Harvey Weinstein, le producteur attitré des films de Tarantino, et étranglée par le réalisateur pour tourner des scènes sous couvert de « réalisme », Tarantino étant allé jusqu'à lui faire subir un accident de voiture grave avec des séquelles importantes⁴³. Les violences subies par son personnage de fiction (massacrée par son ancien gang, laissée pour morte, violée dans le coma par un infirmier pendant quatre ans, enterrée vivante...) résonnent différemment aujourd'hui. Ce nouvel éclairage sur *Kill Bill* est d'autant plus justifié que le réalisateur a avoué qu'il était au courant des agissements de Weinstein sur Uma Thurman à l'époque. Il reste que le personnage qu'Uma Thurman incarne ne semble pouvoir s'émanciper qu'en traversant des épreuves d'une grande violence, qu'elle soit physique, sexuelle, psychologique, reflétant les abus subis par l'actrice hors du champ de la caméra.

Ce post-féminisme problématique proposé par Quentin Tarantino se poursuit dans un autre de ses films, également produit par Harvey Weinstein, *Boulevard de la Mort*⁴⁴ (2007), qui peut aujourd'hui être revu suite à la parution

de l'autobiographie *Brave* de Rose McGowan en 2018. L'ouvrage nous permet de faire le lien entre son passé de victime d'Hollywood, et la réinterprétation de la fiction au prisme du présent, lorsqu'elle revendique son statut de survivante, en dépit de son viol par Harvey Weinstein en 1997. Dans ce film, Rose McGowan est la première victime d'un tueur en série qui assassine des femmes sur la route à l'aide de sa voiture. La mise à mort par la voiture, prolongement phallique qui pénètre de force le véhicule des passagères, est une figuration sexuelle explicite de la puissance de la domination masculine [Fig.2]. Le personnage Stuntman Mike éprouve un plaisir jouissif à punir les femmes sur la route, ce qu'on retrouve dans le choix du montage (la scène d'accident est remontrée sous quatre angles différents, s'attardant sur le démembrement des corps féminins), du cadrage (lorsqu'un plan montre un objet phallique installé sur le capot de la voiture, placé entre les jambes du tueur), et du discours (« Tu veux que ça chauffe ? Suce ça, chienne⁴⁵ ! » s'exclame Mike en percutant la voiture des femmes).



[Fig.2] Dans *Boulevard de la Mort*, la voiture est utilisée comme une arme phallique violente par Stuntman Mike, qui, tel un prédateur, repère ses futures victimes sur la route (le « male gaze »).

Fétichisé pendant tout le film (jambes, pieds, fesses sont exposés en gros plan), le corps féminin est amputé, meurtri, torturé, symbolisant une action punitive envers ces femmes qui prennent la route, boivent avec des hommes dans des bars, parlent librement de sexualité et contrôlent leur corps (Butterfly exécute une *lap dance* pour Stuntman Mike). Comme l'exprime justement Rose McGowan dans son autobiographie :

Tarantino a toujours été encensé pour ses personnages féminins forts. Mais regardez ce qu'elles traversent. [...] Jungle Julia [...] meurt lorsqu'une voiture la coupe en deux par le vagin. Sa jambe démembrée passe à travers la fenêtre. Une autre femme a le visage écrasé par un pneu qui dérape. Mon personnage, Pam, est torturée dans une voiture et se fait fracasser le visage contre le plexiglas avant de passer l'arme à gauche. Ce que les femmes de Tarantino gagnent en force, elles le paient en brutalité⁴⁶.

Maxime Cervulle analyse ces scènes comme une « métaphorisation du sexe par la violence⁴⁷ », où les femmes, figures opprimées de la société patriarcale, « ne s'en sortent qu'aux prix de la reproduction des structures de pouvoir hégémonique⁴⁸ » puisque, en poursuivant à leur tour le tueur, ces héroïnes inversent le rapport de force en proposant un même viol métaphorique hétéronormé (elles reprennent le langage de Mike, aux insultes misogynes et homophobes, où le tueur devient la « salope » : « *bitch* ! », crient-elles, en le menaçant : « T'aimes pas te faire enculer, hein ? [...] Je suis la plus grosse bite sur la route⁴⁹ ! »). Ainsi, l'héroïne reprend le

flambeau de l'opresseur en reprenant le volant de sa voiture, place du conducteur et symbole d'un pouvoir masculin.

De même, alors que Robert Rodriguez, le réalisateur de *Planète Terreur*⁵⁰, diptyque de *Boulevard de la Mort*, estime qu'il a construit un personnage féminin courageux pour Rose McGowan⁵¹, l'actrice décrit de son côté une expérience traumatisante. Marquée par « la folie, le manque de sommeil, la perte de poids, les attaques permanentes de toutes parts et la solitude⁵² », abusée psychologiquement par le réalisateur⁵³, elle s'est sentie trahie par ce dernier qui avait exigé une scène où Tarantino tente de la violer alors qu'elle lui avait raconté le viol dont elle avait été victime. Ultime trahison : Robert Rodriguez choisira de vendre son film à Weinstein. Rodriguez explique avoir voulu créer une super-héroïne dans la fiction permettant d'affronter Weinstein dans la réalité. Cette héroïne qui perd sa jambe, fauche les violeurs et survit à l'apocalypse aurait été un moyen pour le réalisateur de réparer la double injustice dont avait été victime Rose McGowan, violée par le producteur et persécutée par son bourreau le reste de sa carrière. Tandis que Robert Rodriguez voit ce rôle-titre comme une façon de se venger du producteur ayant blacklisté l'actrice du monde du cinéma après un accord de non-divulcation pour taire son viol⁵⁴, Rose McGowan s'est sentie abusée une nouvelle fois, en voyant ses films vendus à Weinstein : « la maltraitance que je subissais dans la vraie vie se doublait d'une dimension symbolique⁵⁵ ».

Réactualiser le médium filmique : pluralité de lectures par le grand public et les chercheur-e-s, face aux représentations genrées

Voilà pourquoi une réactualisation de certaines œuvres semble nécessaire. Des universitaires, mais aussi des journalistes, des spectatrices et spectateurs se mettent à réfléchir sur la culture du viol au cinéma. Dans cette optique, Laure Murat, professeure à l'UCLA, revient sur le film *Blow-Up*⁵⁶ (1966) qu'elle juge sexiste et propose de relire avec notre regard du présent certaines œuvres considérées comme « cultes » par le Septième Art :

Réviser son jugement n'a rien à voir avec la censure, mais dit que notre regard évolue [...] Une relecture des œuvres, à partir du moment présent, n'induit ni anachronisme, ni logique de tribunal. Elle permettrait de tracer la généalogie de ce qui unit, dans une solidarité complexe et souvent équivoque, notre imaginaire, nos pratiques sociales et nos valeurs collectives⁵⁷.

Dans cette logique, l'on peut analyser comment les héros de notre enfance adoptaient quasi-systématiquement une attitude prédatrice envers les personnages féminins⁵⁸ : James Bond, Rick Deckard dans *Blade Runner*⁵⁹ (1982) ou même Han Solo dans *Star Wars : L'Empire contre-attaque*⁶⁰ (1980) font usage de l'intimidation pour embrasser, toucher, attraper des femmes et les déshabiller malgré leur refus manifeste. L'agression sexuelle est érotisée, esthétisée, ou devient vecteur comique de l'action.



[Fig.3] Dans *Goldfinger*, James Bond agresse Pussy Galore jusqu'à ce que celle-ci ne résiste plus ; dans *Blade Runner*, Rick Deckard enferme Rachel, la plaque violemment contre la fenêtre, l'agrippe puis l'embrasse de force, avant d'exiger son consentement sous la menace : « Dis : 'embrasse-moi' » lui ordonne-t-il.



[Fig.4] Dans *Le Masque de Zorro*, le héros déshabille Elena avec son arme ; choquée, elle n'émet pas de résistance lorsqu'il l'embrasse.

C'est le cas dans *Le Masque de Zorro*⁶¹ (1998) où Zorro désarme Elena Montero (Catherine Zeta-Jones) puis lacère sa robe à la pointe de son épée pour la dénuder : elle se retrouve de fait à sa merci [Fig.4]. Cette scène d'agression est présentée comme une scène de séduction, puisqu'après avoir embrassé Elena de force, Zorro entamera une relation amoureuse avec elle. Dans *Goldfinger*⁶² (1964), James Bond se bat avec Pussy Galore dans une étable, la plaque au sol, puis l'embrasse ; mais la scène est présentée comme un moment romantique où Pussy Galore (au nom évocateur, que l'on pourrait traduire par « chatte à gogo »), qui le repoussait violemment n'émet soudain plus de résistance et se laisse embrasser [Fig.3]. Le personnage féminin apparaît dans une position de faiblesse, elle « succombe » à la force de l'homme qui appuie sa virilité par une étreinte forcée et semble « céder ». Cependant, le terme « céder » implique un rapport de force niant un consentement libre et éclairé, car « céder n'est pas consentir », comme l'explique très justement l'anthropologue féministe Nicole Claude Mathieu⁶³. La bande sonore aux tonalités enjouées rend difficile le décryptage des scènes d'agression sexuelle, créant des biais de lecture dans la réception de cette violence masculine qui devient une dynamique d'action permettant la mise en place d'une romance hétéronormée. Comment de telles représentations peuvent-elles être perçues par le public ? Une étude sociologique réalisée par Julia R. Lippman de l'Université du Michigan en 2015 montre comment les comédies romantiques où un homme insiste affectivement auprès d'une femme, la suit, l'espionne et persiste dans sa séduction seront souvent acceptées positivement par un public féminin : « On apprend aux hommes à être insistants, et les femmes sont conditionnées à être flattées par ce comportement⁶⁴ » prédateur. La fiction montre ainsi une vision fantasmée du harcèlement, perçu comme séduction par les personnages féminins comme par certaines spectatrices.

Enfin, la remise en question de représentations genrées dans les œuvres, et du statut de l'artiste démiurge amène une problématique d'ordre éthique, semblant prendre le pas sur l'esthétique d'une œuvre : doit-on boycotter les réalisateurs,

producteurs, acteurs accusés de violences contre les femmes ? Cette interrogation engendre des débats enflammés entre cinéphiles, fans de Roman Polanski, Woody Allen⁶⁵ et défenseurs des droits des femmes, comme le montre l'article de Clémentine Gallot, « Weinstein, Polanski, Louis CK... : Que peut-on encore regarder à l'heure des scandales⁶⁶ ? », qui regroupe plusieurs prises de position actuelles sur le sujet, de la part de chercheur·e·s en cinéma, journalistes, spectateurs et spectatrices. Certains arguent que les scandales associés à un réalisateur créent un sous-texte dérangeant autour de l'œuvre et prônent le boycott, d'autres préfèrent continuer à voir les œuvres, mais avec un œil nouveau ; d'autres encore différencient leur plaisir esthétique des actes répréhensibles du créateur, et décident d'un « tri sélectif ».

Dans ce sens, la base de données contributive *Rotten Apples*⁶⁷ a été créée en décembre 2017, pour permettre au public de savoir si un film est lié à un scandale sexuel : il sera alors décrit comme un « fruit pourri » si le réalisateur, le producteur, ou un acteur a été accusé de harcèlement sexuel. Le ou la spectatrice lambda contribue à enrichir le site, en soumettant des sources vérifiées, afin de faciliter une cinéphilie éthique. La consommation culturelle comme action politique peut alors porter une conscientisation du monde actuel. Le consensus semble se faire sur un point : il est temps de cesser d'excuser le comportement des artistes au nom de leur talent. Ainsi, alors que Roman Polanski avait été choisi comme maître de cérémonie de la 42^e cérémonie des Césars en 2017, puis avait renoncé à présider l'événement suite à une pétition appelant au boycott⁶⁸, il est aujourd'hui exclu de l'Académie des Oscars. L'acteur Kevin Spacey, visé par plusieurs accusations de harcèlement sexuel par de jeunes hommes, a été effacé du film *Tout l'argent du monde* (2017) par le réalisateur Ridley Scott puis remplacé par Christopher Plummer, mais a aussi été évincé de la série à succès *House of Cards*⁶⁹ qui continuera alors sans son protagoniste principal. La prise de conscience du traitement des abus sexuels se fait donc dans l'éviction de certaines figures masculines de Hollywood, à travers la déconstruction de la culture du viol, par la relecture des œuvres filmiques. Ces réceptions possibles sont le signe d'un présent mouvant. Une œuvre porte plusieurs temporalités en son sein : elle peut faire cohabiter une lecture issue de son contexte de production à sa sortie (la force virile et séductrice de James Bond lorsqu'il contraint une femme, comportement culturellement peu remis en question dans les années 1960) et une lecture féministe réactualisée depuis #MeToo par les victimes de violences sexuelles dénonçant la banalisation des comportements abusifs dans notre « temps présent » de 2018 (où le comportement de James Bond sera clairement désigné comme prédateur).

I Conclusion

A travers cette question du présent, nous pouvons remettre en cause les représentations genrées du passé, afin de se questionner finalement sur l'articulation entre éthique et esthétique : comment la beauté plastique, l'agencement des scènes, le choix du cadrage, peuvent s'agencer avec le discours social et politique sur le genre et les sexes, et les représentations que porte le film. Ces analyses sous le prisme du présent permettent de mieux comprendre comment le « plafond de verre » d'Hollywood est produit par la conjonction d'éléments étroitement liés : le système économique inégalitaire favorisant le pouvoir des hommes dans la réalisation et production de films, le traitement des femmes dans les coulisses, l'esthétique des films fondés sur le « *male gaze* », la perpétuation de motifs genrés à l'écran, et la réception du public, renforçant une misogynie structurelle.

La complexité du rapport entre les œuvres et leurs publics est présentée par une nouvelle réception, sous-tendue par une triple réflexion cherchant à savoir, d'une part, comment considérer les œuvres réalisées par des auteurs de violences sexuelles, d'autre part, les œuvres qui ont permis des abus en coulisses, et en enfin celles qui participeraient insidieusement à la culture du viol, en alimentant des représentations sexistes. Ainsi, la polysémie d'une œuvre filmique se construit par sa faculté à rendre visible une réalité sociale contemporaine, à travers sa narration puis sa réception par le ou les publics qu'elle rencontre, et à rendre manifestes et interrogeables nos représentations du monde. ●

¹ Cf. Farrow Ronan, « From aggressive overtures to sexual assault : Harvey Weinstein's accusers tell their stories », *The New Yorker* [en ligne], 23/10/2017. [Consulté le 10/05/2018], <https://www.newyorker.com/news/news-desk/from-aggressive-overtures-to-sexual-assault-harvey-weinsteins-accusers-tell-their-stories>.

² Renard Noémie, *En finir avec la culture du viol*, pref. Michelle Perrot, Paris, Les Petits Matins, 2018.

³ *Le Monde*, « Un nouveau jour est à l'horizon ! : le discours poignant d'Oprah Winfrey aux Golden Globes », 08/01/2018. [Consulté le 10/05/2018]. http://www.lemonde.fr/cinema/video/2018/01/08/un-nouveau-jour-est-a-l-horizon-le-discours-poignant-d-oprah-winfrey-aux-golden-globes_5238975_3476.html.

⁴ Péquignot Bruno, *La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁵ Genette Gérard, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, Paris, Edition du Seuil, 1994.

⁶ De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1974.

⁷ Rollet Brigitte, *Femmes et Cinéma : sois belle et tais-toi !*, Paris, Ed. Belin, 2017, p.28.

⁸ Cela correspond à une progression de 4% par rapport à 2014, mais pourtant le même pourcentage qu'en 2000.

⁹ *Ibid.*, p.36.

¹⁰ *Ibid.*, p.40.

¹¹ L'étude a été menée entre 2007 et 2015. Voir *University of South California*, « Inequality remains about the same in Hollywood films, USC study finds », 07/07/2016. [Consulté le 10/05/2018] <https://news.usc.edu/106914/inequality-remains-about-the-same-in-hollywood-films-new-usc-study-finds/>.

¹² *Id.*

¹³ Atlan Michael, « La nudité à l'écran, marque indélébile sur la carrière d'une actrice », *Slate* [en ligne], 02/05/2018. [Consulté le 10/05/2018] <http://www.slate.fr/story/160903/cinema-actrice-nue-nudite-ecran-hollywood-jennifer-lawrence-red-sparrow>.

¹⁴ *Headless Women of Hollywood* [en ligne], www.headlesswomenofhollywood.com.

¹⁵ Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n°16 (3), 1975.

¹⁶ Etude « *She Giggles, he gallops* » dirigée par Julia Silge (2017), [en ligne] <https://pudding.cool/2017/08/screen-direction/>.

¹⁷ Neale Steve, « Masculinity as spectacle », *Screen*, 24, 1983, p.2-17.

¹⁸ Raewyn Connell présente le concept de masculinité hégémonique, désignant le modèle dominant de masculinité dans la société patriarcale, dans *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

¹⁹ Le système viriarcal opprime les femmes comme les hommes : la masculinité hégémonique instaure une supériorité des hommes sur les femmes, mais aussi sur d'autres catégories d'hommes. Voir Gazzalé Olivia, *Le Mythe de la Virilité : un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

²⁰ Cf. Clover Carol, *Men, Women and Chain Saws* (1992) qui analyse le motif du « rape and revenge » movie (« viol et vengeance »), renvoyant au récit d'une femme victime de viol qui cherche à se venger de son agresseur et retourne ses armes contre lui, dans l'idée d'une réappropriation de la violence masculine.

²¹ Williams Linda, *Screening Sex : une histoire de la sexualité sur les écrans*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2008.

²² Cianfrance Derek, *Blue Valentine*, The Weinstein Company, Hunting Lane Films, Silverwood Films, 2010, 2h.

²³ « The MPAA is okay supporting scenes that portray women in scenarios of sexual torture and violence for entertainment purposes, but they are trying to force us to look away from a scene that shows a woman in a sexual scenario, which is both complicit and complex. It's misogynistic in nature

to try and control a woman's sexual presentation of self. », [en ligne] <https://jezebel.com/5694506/ryan-gosling-questions-patriarchy-dominant-society>.

²⁴ Régis Michel, « L'Art du viol », *Mouvements* 2002/2, n°20, p.84-97.

²⁵ Étude réalisée en avril 2016 par Hanah Anderson et Matt Daniels pour le site *Polygraph* qui regroupe des chercheurs en sciences sociales, [en ligne] <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>.

²⁶ *Id.* Les disparités augmentent avec l'âge : 39% du temps de parole attribué aux personnages masculins pour les 42-65 ans, et 20% pour les femmes ; elles deviennent quasi muettes après 65 ans avec 3% de parole.

²⁷ E. Kelley David, Vallée Jean-Marc, *Big Little Lies*, HBO, 2017 — en production.

²⁸ Brey Iris, *Sex and the Series : Sexualités féminines, Une révolution télévisuelle*, pref. Geneviève Sellier, Mionnay, Libellus Editions, 2016.

²⁹ Smith Stacy, « The data behind Hollywood's sexism », Conférence TEDWomen 2016, [en ligne] https://www.ted.com/talks/stacy_smith_the_data_behind_hollywood_s_sexism/transcript.

³⁰ Baldacchino Julien, « La parité au cinéma, c'est (peut-être) pour 2020 », *France Inter* [en ligne], 14/05/2018, [Consulté le 14/05/2018], <https://www.franceinter.fr/culture/a-cannes-une-charte-50-50-premier-pas-vers-une-politique-publique-en-faveur-de-la-parite-au-cinema>.

³¹ On peut penser aux rétrospectives de la Cinémathèque Française dédiées à Roman Polanski et Jean-Claude Brisseau, deux réalisateurs accusés d'agressions sexuelles et de viol. Voir Regnier Isabelle, *Le Monde* [en ligne], « Harcèlement sexuel : la Cinémathèque française ajourne la rétrospective Brisseau », 09/11/2017, [Consulté le 04/05/2018] http://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/11/09/la-cinematheque-francaise-annule-la-retrospective-brisseau_5212278_3476.html.

³² Raja Norine, « L'art et l'artiste. Faut-il boycotter les artistes accusés de violences envers les femmes ? », *Vanity Fair* [en ligne], 17/10/2017. [Consulté le 07/05/2018] <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/articles/faut-il-boycotter-les-realisateur-accuses-de-violences/56987>.

³³ Polanski Roman, *Rosemary's Baby*, Paramount Pictures, 1968, 2h17.

³⁴ Polanski Roman, *Tess*, Renn Productions, Burrill Productions, 1979, 3h06.

³⁵ La *persona* renvoie à l'aura de la star, et se construit par l'ensemble de son œuvre, de ses rôles choisis dans sa carrière, des discours portés sur elle, et de ses représentations médiatiques (interviews, pubs, actions publiques...).

³⁶ Dumas Maurice, *Qu'est ce que la misogynie ?*, Paris, Arkhe, 2017.

³⁷ Miller George, *Mad Max : Fury Road*, Warner Bros, 2015, 2h.

³⁸ Clarey Aaron, « Why you should not go see 'Mad Max : Fury Road' », *Return of kings* [en ligne], 11/05/2015. [Consulté le 09/05/2018], <http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road>.

³⁹ Jonhson Rian, *Star Wars : épisode VIII — les derniers Jedi*, Walt Disney Studios Entertainment, 2017, 2h32.

⁴⁰ Bertel Emeline, *The Huffington Post* [en ligne], « Quelqu'un a effacé toutes les femmes du dernier *Star Wars* et c'est risible », 17/01/2018. [Consulté le 09/05/2018] https://www.huffingtonpost.fr/2018/01/17/quelquun-a-efface-toutes-les-femmes-du-dernier-star-wars-et-cest-ri-sible_a_23335693/.

⁴¹ Tarantino Quentin, *Kill Bill : Volume I*, Miramax, 2003, 1h52min, et *Kill Bill : Volume II*, Miramax, 2004, 2h18.

⁴² Dubreuil Maroussia, *Le Monde* [en ligne], « Et Cannes créa le tout-puissant Harvey Weinstein », 04/05/2018, [Consulté le 01/05/2018], http://abonnes.lemonde.fr/m-actu/article/2018/05/04/et-cannes-crea-le-tout-puissant-harvey-weinstein_5294373_4497186.html.

⁴³ Tarantino a insisté pour que Uma Thurman conduise un véhicule en mauvais état, sans doublure cascadeur, en lui demandant de rouler plus vite que ce qui était prévu, donnant l'impression à l'actrice d'être un « outil cassé ». Voir Léo Soesanto, *Libération* [en ligne], « Uma Thurman, Weinstein et Tarantino : des souffrances hors-champ », 04/02/2018, [Consulté le 10/05/2018], http://next.liberation.fr/cinema/2018/02/04/uma-thurman-weinstein-et-tarantino-des-souffrances-hors-champ_1627363.

⁴⁴ Tarantino Quentin, *Boulevard de la Mort*, Dimension Films, The Weinstein Company, A Band Apart, 2007, 2h07.

⁴⁵ « You wanna get hot ? Then suck on this for a while, bitch ! », traduction : version sous-titrée française DVD.

⁴⁶ McGowan Rose, *Brave*, Paris, Harper Collins, 2018, p.190-191.

⁴⁷ Cervulle Maxime, « Quentin Tarantino et le (post)féminisme. Politiques du genre dans *Boulevard de la mort* », *Nouvelles Questions Féministes* 2009/1, Vol. 28, p.35-49.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ « Oh, don't like it up the ass, do you, you redneck lunatic bastard ? Oh, yeah, gonna bust a nut up in this bitch right now ! Oh, I'm the horniest motherfucker on the road ! », traduction : version sous-titrée française DVD.

⁵⁰ Rodriguez Robert, *Planète Terreur*, Dimension Films, The Weinstein Company, A Band Apart, 2007, 1h46.

- ⁵¹ Cf. Land Brent, *Variety* [en ligne], « Robert Rodriguez Says Casting Rose McGowan in 'Grindhouse' Was an F-U to Harvey Weinstein », 27/10/2017. [Consulté le 10/05/2018] <http://variety.com/2017/film/news/robert-rodriguez-rose-mcgowan-harvey-weinstein-1202600946/>.
- ⁵² McGowan Rose, *op.cit.*, p.196.
- ⁵³ *Ibid.*, p.195-196 : « Il s'agissait simplement d'un abus perpétré par un homme ivre de pouvoir, sans personne pour lui tenir tête. [...] S'il existait un Oscar de la souffrance, j'aurais été la grande favorite. »
- ⁵⁴ McGowan Rose, *op.cit.*, p.185 : « Je me disais que si mon nom apparaissait au générique d'un film de Rodriguez ou Tarantino, je serais protégée. Je ne serais plus blacklistée. [...] J'avais une telle soif de nouveauté après avoir été spoliée de tant d'expériences et de rôles par un impitoyable Porc. »
- ⁵⁵ *Ibid.*, p.184.
- ⁵⁶ Antonioni Michelangelo, *Blow-Up*, MGM, Bridge Films, A Carlo Ponti Production, 1966, 1h51min.
- ⁵⁷ Murat Laure, « 'Blow Up', revu et inacceptable », *Libération* [en ligne], 12/12/2017, [Consulté le 10/05/2018], http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177.
- ⁵⁸ Sgherri Marie-Sandrine, « Han Solo, James Bond, ces héros qui agressent les femmes », *Le Point* [en ligne], 23/10/2017, [Consulté le 10/05/2018], http://www.lepoint.fr/societe/han-solo-james-bond-ces-heros-qui-agressent-les-femmes-23-10-2017-2166648_23.php.
- ⁵⁹ Scott Ridley, *Blade Runner*, The Ladd Company, 1982, 1h52min.
- ⁶⁰ Keshner Irvin, *Star Wars : Episode V – L'Empire contre-attaque*, Lucasfilm, 1980, 2h07min.
- ⁶¹ Campbell Martin, *Le Masque de Zorro*, TriStar Pictures, Sony Pictures Home Entertainment, 1998, 2h16.
- ⁶² Hamilton Guy, *Goldfinger*, United Artists, 1964, 1h50min.
- ⁶³ Mathieu Nicole-Claude (éd.), *L'Arraînement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1985, pp.169-245.
- ⁶⁴ Lippman Julia R., « I Did It Because I Never Stopped Loving You : the effects of media portrayals of persistent pursuit on beliefs about stalking », 16/02/2015, <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0093650215570653>.
- ⁶⁵ Le réalisateur Woody Allen est accusé d'abus sexuel par sa fille adoptive Dylan Farrow 1992. Voir l'article de Nolwenn Le Blevenec, *Le Nouvel Obs* [en ligne], « Woody Allen accusé d'abus sexuel : ce n'était pas parole contre parole », 30/01/2018. [Consulté le 10/05/2018], <https://www.nouvelobs.com/rue89/notre-epoque/20180129.OBS1395/woody-allen-accuse-d-abus-sexuel-ce-n-etait-pas-parole-contre-parole.html>.
- ⁶⁶ Gallot Clémentine, « Weinstein, Polanski, Louis CK... : Que peut-on encore regarder à l'heure des scandales ? », *Cheek Magazine* [en ligne], 21/11/2017, [Consulté le 10/05/2018], <http://cheek-magazine.fr/culture/weinstein-polanski-louis-ck-culture-scandales/>.
- ⁶⁷ *Rotten Apples* [en ligne], <https://therottenappl.es/>.
- ⁶⁸ Zimmermann Sylvain, « César 2017 : pourquoi Roman Polanski renonce-t-il à présider la cérémonie ? », *RTL* [en ligne], 24/01/2017. [Consulté le 07/05/2018], <http://www.rtl.fr/culture/cine-series/cesar-2017-pourquoi-roman-polanski-renonce-t-il-a-presider-la-ceremonie-7786896160>.
- ⁶⁹ Willimon Beau, Fincher David, *House of Cards*, Netflix, 2013–2018.