



Cahiers de l'IREF – Collection Agora – Numéro 8

Féminismes, sexualités, libertés

Article 7: « **Filmer le désir: sexualités et cinéma des femmes au tournant des années 2000** »

Beaulieu, Julie.

Mots clefs : 2000-2010; 2010+; agentivité; agentivité sexuelle; amour; Canada; cinéma; colère; contemporain; XXe siècle.

Pour citer cet article

Beaulieu, Julie, 2017, « Filmer le désir: sexualités et cinéma des femmes au tournant des années 2000 », dans Déry, Caroline, Lori Saint-Martin et Thérèse St-Gelais (dir.), *Féminismes, sexualités, libertés*, Cahier de l'IREF no 8, p. 49-57. En ligne sur PréfiX, <https://revues.uqam.ca/prefix/cahiers-iref/filmer-le-desir-sexualites-et-cinema-des-femmes-au-tournant-des-annees-2000/>.

ISSN 3110-9489

ISBN: 978-2-922045-50-5

Ce travail est sous une licence [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Filmer le désir : sexualités et cinéma des femmes au tournant des années 2000

Julie Beaulieu

Comment les femmes cinéastes filment-elles le désir et la sexualité ? Au fil de l'histoire du cinéma, certaines d'entre elles ont su développer un langage singulier pour représenter « ce gonflement de l'être », comme l'exprime la réalisatrice québécoise Léa Pool à propos de son film *Mouvements du désir* (1994)³⁵. Ce désir est difficilement représentable à l'écran, parce qu'il engage non seulement le corps entier, mais aussi une dimension intime et non visible de l'être, selon la cinéaste anglaise Sally Potter, qui a réalisé *Orlando* (1992), une adaptation du texte éponyme de Virginia Woolf, publié en 1928. Le désir et la sexualité ont trouvé des représentations poétiques dans l'œuvre de certaines femmes, notamment à travers la danse pour Maya Deren, « mère » de l'avant-garde américaine, ou par l'intermédiaire de voix féminines et intemporelles dans le cinéma de Marguerite Duras, voix qui rappellent son univers littéraire dans lequel « c'est par le manque qu'on dit la chose »³⁶. D'autres optent pour la mise en scène d'une sexualité explicite et débordante, à l'exemple de Catherine Breillat (entre autres *Une vraie jeune fille*, *Romance* et *Anatomie de l'enfer*). Elle se fait aussi violente et *trash* pour Virginie Despentes et sa collaboratrice Coralie Trinh Thi, qui ont réalisé le très controversé *Baise-moi* (2000). Ce film marque par ailleurs un point tournant non seulement pour le cinéma des femmes, mais pour tout un pan de la cinématographie contemporaine française associé au « cinéma extrême », aussi connu sous l'appellation « cinéma du corps » selon les recherches menées par Tim Palmer³⁷. Je m'intéresserai à ces représentations du désir et de la sexualité dans le cinéma des femmes réalisé en France au tournant du xx^e siècle, plus précisément à des représentations qui, mettant de l'avant une prise de position politique affirmée, voire radicale, sont vigoureusement engagées sur la voie féministe. Pour plusieurs réalisatrices, cette prise de position s'enracine dans ce geste, libérateur, qui consiste à prendre la caméra pour regarder/filmer, geste fondamental servant l'appropriation du regard/pouvoir féminin dans une industrie où les femmes accèdent encore trop difficilement à la réalisation.

35. Voir le site de référence *Cinéma québécois*, Télé-Québec. [En ligne] <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Films/82/Default.aspx> (Consulté le 14 mars 2016.)

36. Reportage de Jérôme Beaujour réalisé par Jean Mascolo, « Duras film », émission *Cinéma Cinémas*, France, 16 mars 1982, [en ligne] <http://www.ina.fr/video/CPB8205159704> (Consulté le 26 septembre 2016.)

37. Tim Palmer confirme effectivement la présence d'un cinéma du corps au sein de la production française au tournant du xx^e siècle au chapitre trois « The Cinéma du Corps » (p. 57-93).

La présente réflexion a donc pour objectif premier de démontrer, d'une part, la portée féministe d'un certain type de cinéma jugé – à tort ou à raison – provocateur, et, d'autre part, de mettre en lumière les libertés prises par certaines réalisatrices qui, au cours de l'histoire du cinéma, ont fait délibérément fi des conventions normées ou, pour reprendre la terminologie butlerienne, des conventions hétéronormatives régissant la représentation de la sexualité à l'écran. Cette brève incursion dans le cinéma « obscène » des femmes permettra, au final, d'affirmer que la liberté des réalisatrices passe d'abord et avant tout par une exploration non normative de la représentation filmique de la sexualité. La réflexion se déclinera en trois volets. La première partie, « Je filme, donc je regarde », sera consacrée à la question du regard à partir de l'expérience cinématographique d'Agnès Varda, seule réalisatrice de la Nouvelle Vague, rappelons-le, aux côtés des Godard, Truffaut et Rohmer³⁸. La deuxième partie, « Sexualité, pouvoir et liberté », explorera les motifs du filmage de la sexualité, geste politique et libérateur pour les réalisatrices françaises que sont Agnès Varda, Jeanne Labrune et Catherine Breillat. La troisième partie, intitulée « *Baise-moi*, encore et encore »³⁹, sera l'occasion de revenir sur l'un des films emblématiques de l'esthétique *trash* et de la post-porno française⁴⁰.

Je filme, donc je regarde

À l'origine de ce travail, se trouve le désir. D'une part, le désir de faire découvrir le cinéma des femmes et ses différents enjeux aux étudiants-es de cinéma, particulièrement au premier cycle et dans un contexte où les réalisations féminines sont peu présentées et peu discutées en classe. D'autre part, le désir d'interroger la portée féministe de films jugés obscènes en raison d'une représentation explicite et non conventionnelle de la sexualité. Enfin, le désir, plus personnel, de revendiquer une position féministe au sein des études cinématographiques à travers le dialogue entre les disciplines et les approches théoriques que convoque le cinéma des femmes.

Dans son documentaire *Filmer le désir* (dont le titre a fortement inspiré celui du présent article), la cinéaste belge Marie Mandy présente le cinéma des femmes sous l'angle du désir et de la sexualité. Elle tente de mettre à jour la spécificité du regard des réalisatrices et de rendre compte des particularités de leurs pratiques filmiques, pratiques qui dérogent, plus souvent qu'autrement, aux normes du cinéma narratif classique avec lequel le public se sent généralement à l'aise. La cinéaste Agnès Varda explique toute l'importance que revêt le nu au cinéma, voire sa nécessité, selon Françoise Audé (2002 : 119), tout comme dans les arts visuels – notamment en sculpture, en peinture et en photographie. Varda insiste sur cette distinction, cruciale pour le cinéma, entre la nudité et la sexualité, deux notions et représentations distinctes qui se voient couramment associées de manière causale, comme si la nudité d'un corps à l'écran appelait systématiquement une activité sexuelle, motivée ou non par le récit filmique. Dans le cinéma d'Agnès Varda, du moins dans *Documenteur*, film réalisé au début des années 1980, la cinéaste fait table rase de cette convention cinématographique déjà bien établie. Varda l'explique ainsi dans *Filmer le désir* :

Ce qui me saute aux yeux, que ce soit dans mes films ou dans les autres films, il me semble que les hommes découpent le corps des femmes beaucoup plus et qu'ils montrent beaucoup plus ce qu'on pourrait appeler techniquement les zones érogènes. On montre les fesses des femmes, le sein des femmes, le cul des femmes, dans les films pornos le « cul du cul ». Il me semble que les femmes quand elles filment les femmes, elles la montrent plutôt entière et que les morceaux sont moins petits. Il y a une tendance à montrer la femme en entier, le corps de la femme en entier.

38. Cybelle H. McFadden explique que, bien que la cinéaste soit considérée comme une précurseure de la Nouvelle Vague française, son premier film, *La pointe courte* (1955), n'a pas acquis le même statut que *Les 400 coups* de François Truffaut. Il en va de même pour la place qu'elle occupe dans l'histoire du cinéma (2014 : 23).

39. Ce titre fait référence au chapitre de Marie-Hélène/Sam Bourcier intitulé « *Baise-moi* encore » (2011 : 13-32).

40. Pour une introduction à la post-porno française, voir le documentaire *Mutantes* (France, 2009), réalisé par Virginie Despentes, qui s'inscrit dans la suite de son essai autobiographique *King Kong théorie* publié en 2006.

J'ai fait un film par exemple qui était une histoire d'amour, ou plutôt d'après l'amour, c'était *Documenteur*. La fille s'appelait Émilie, un jour elle était chez sa patronne, la patronne était pas là et elle est allée se poser sur le lit de sa patronne. Et elle était nue, elle était seule. Ça c'est la grande différence. C'est-à-dire la nudité dans les films faits par les hommes est en quelque sorte l'aboutissement d'un processus de déshabillage, ou de voyeurisme, ou de découverte qui amène la femme à être nue dans le propos, en général, d'une scène d'amour, il y a une utilisation immédiate de ce corps. (Mandy, 2000 : 15 : 25-16 : 44).

Cette utilisation de la nudité qui n'est pas, chez Varda, motivée par une consommation immédiate du corps – elle est d'emblée sortie de tout contexte sexuel puisqu'il s'agit non pas d'une histoire d'amour mais d'une histoire d'après l'amour – propose plutôt une représentation entière du corps (féminin ou masculin) qui correspond, selon la cinéaste, à une perception plus juste et réaliste. En effet, c'est au contact du cinéma, plus précisément par l'intermédiaire du montage, que le corps féminin se voit découpé et morcelé, notamment dans le cinéma narratif et de grande consommation réalisé majoritairement par des hommes. Le film *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990), mettant en vedette Julia Roberts et Richard Gere, est un exemple probant de ce morcellement du corps féminin qui trouve cependant son apogée dans le cinéma pornographique, notamment avec l'utilisation du très très gros plan, ce que souligne Christian Descamps : « [i]mpossible de projeter un sujet unifié, une histoire sur des magmas de membres, de seins de sexes, saccadés, scandés, secoués, [...] inquiétante étrangeté de ces agencements... » (1981 : 212). Si Varda ne veut pas faire du cinéma pornographique, parce que ce type de production est trop simpliste et réducteur à ses yeux (bien qu'elle puisse concevoir son utilité), ses commentaires sur la nature sexuée de ce regard porté sur la femme à l'écran corroborent effectivement cette convention narrative du langage cinématographique qu'est le découpage du corps féminin par les opérations du montage. Par ailleurs, Varda insiste sur le fait que

[la] femme ne doit pas être définie par qui la regarde, par le regard des hommes, de ces hommes qui l'ont opprimé, son père, son mari, son amant, son mari, son frère, et tout ça, qui la regarde, et elle, qui a pris cette habitude aussi, d'exister par ce regard, par son miroir, par tout ça. Le premier geste féministe c'est de dire : Bon, ok, on me regarde, mais moi je regarde. L'acte de décider de regarder, et que le monde n'est pas défini par comment on me regarde, mais comment je regarde. (Mandy, 2000 : 03 : 07-03 : 26)

Depuis l'avènement du cinéma jusqu'à l'arrivée progressive des femmes derrière la caméra, le regard porté sur la femme est sexué et genré : c'est celui du cinéaste. C'est l'homme qui regarde, souligne Varda dans le film de Mandy, c'est son regard sur la femme que le montage filmique traduit, et par conséquent son point de vue. Dans un contexte où les réalisatrices accèdent désormais (mais non sans difficulté) à ce regard dont elles ont longtemps été privées, ne serait-ce que parce qu'elles ont occupé, jusqu'à tout récemment, des positions typiquement féminines dans l'industrie cinématographique (par exemple la scripte) ou qu'elles ont plutôt évolué dans l'ombre des réalisateurs (par exemple la monteuse), leurs propositions visuelles et narratives bouleversent les normes et conventions établies, à l'image du personnage d'Émilie dans le film *Documenteur*, que Varda a voulu entièrement nue et seule sur le lit de sa patronne.

Sexualité, pouvoir et liberté

Filmer la sexualité est au demeurant un geste libérateur et nécessaire dans cette appropriation, par les réalisatrices, du regard qu'elles posent sur les femmes, les hommes et le monde. Dans *Filmer le désir*, Varda commente sa propre expérience de réalisatrice en insistant sur cette donnée, essentielle pour elle, ce corps de femme qu'elle habite et par lequel elle appréhende le monde qui l'entoure :

Être femme, [dit Varda,] c'est être née dans un corps de femme. C'est là que ça commence. On peut toujours aller avec Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient », tout ça... Ça c'est la littérature, la pensée, l'esprit, mais on est née dans un corps de femme. Comment on pourrait ne pas tenir cette donnée-là comme essentielle ? Qu'on soit cinéaste, qu'on soit femme de ménage, qu'on soit mère de famille, qu'on ait des enfants ou pas, la donnée est essentielle. Nous sommes dans un corps de femme, nous les femmes. (Mandy, 2000 : 02 : 27-02 : 54)

Par ce retour essentiel au caractère sexué et genré de l'expérience cinématographique, qui passe par le regard de celle qui filme, Varda soutient que la prise de la caméra se révèle pour les femmes un geste politique et libérateur en tant qu'il correspond à une prise de position et de pouvoir, d'autant plus lorsqu'il s'agit de filmer la sexualité, et à plus forte raison la sexualité féminine, véritable mystère en ce début du xx^e siècle qui a vu la naissance du cinéma, cette machine infernale, mais aussi le développement de la psychanalyse suivant les travaux de Sigmund Freud, pour qui la sexualité féminine était synonyme d'une inquiétante étrangeté (Freud, 1984: 150-181).

La cinéaste Jeanne Labrune, qui s'est portée, comme beaucoup d'autres artistes, écrivains-es et cinéastes, à la défense du film *Baise-moi* à sa sortie, notamment dans son texte pamphlétaire « Entrons dans l'âge du sexe au cinéma » (2000), explique comment elle envisage le filmage de la nudité et de la sexualité au cinéma :

Un corps est beau dans son intégralité avec ses défauts, ses qualités. J'ai peut-être transgressé des conventions en filmant le corps d'un homme en érection. C'est un état que je trouve humain et très émouvant. C'est peut-être parce que les hommes se refusent à filmer cet état précaire de leur corps, qu'ils ne cessent, pour certains, de le représenter métaphoriquement dans leurs œuvres. (Frois dans Audé, 2002: 120)

Comme Varda, Labrune insiste sur la représentation du corps – qu'il soit féminin ou masculin – dans son intégralité, de même qu'elle propose dans son film *Si je t'aime... prends garde à toi* (1998) une représentation d'un homme entièrement nu dont le sexe est en érection, en plus d'un personnage féminin qui assume pleinement sa sexualité. Cette représentation du sexe masculin en érection, obscène lorsqu'insérée dans un film narratif exploité en salles régulières, trouve pleinement sa place dans le genre pornographique, qui se situe cependant en marge de la grande histoire du cinéma et des circuits « réguliers » de distribution. Obscènes, ces images de corps entièrement nus, ou ces corps impliqués dans des scènes de rapports sexuels non agis ? Qu'est-ce donc que l'obscène au cinéma ? « Le sale, le scabreux, l'impudique, le pornographique, l'indécent, le dégoûtant, l'abject... Autant de termes qui achèvent d'enfoncer l'obscénité dans un caractère purement négatif » (Bayon, 2007: 27), observe avec justesse Estelle Bayon, spécialiste de la question.

La romancière et cinéaste Catherine Breillat a fait « bon usage » dans plusieurs de ses films, notamment au tournant des années 2000 avec *Romance* (1999) et *Anatomie de l'enfer* (2004), de représentations sexuelles obscènes telles que les conçoit Estelle Bayon, c'est-à-dire comme une transgression troublante pour les spectatrices et les spectateurs. Ces deux longs métrages d'auteur, qui mettent en scène Rocco Siffredi, star du porno de l'époque, lui ont valu non seulement de virulentes critiques, mais aussi de nombreux problèmes avec la censure. « Celle par qui le scandale arrive »⁴¹ n'en est pourtant pas à ses premières armes en la matière. Son premier long métrage tourné en 1976, *Une vraie jeune fille*, adapté de son livre *Le Soupirlail*, paru en 1974 (puis réédité sous le titre *Une vraie jeune fille*), n'a été présenté en salles qu'en l'an 2000, soit 24 ans après sa réalisation et un an après la sortie de *Romance*, par ailleurs considéré comme son film-jumeau (Bonnaud, 2000). Bayon explique que si

[...] le scandaleux, qui affronte la censure et ses normes, provoque l'indignation assourdissante et les polémiques, l'obscène vrai, qui nous intéresse ici au-delà des tapages éphémères, provoquent une gêne sourde, incommodante et troublante, qui vient bouleverser intérieurement plutôt qu'elle ne pousse à hurler au scandale, gêne qui impose le silence. (2007: 27-28)

N'est-ce pas précisément dans ce bouleversement intérieur, qui trouble et gêne le public des films de Breillat, que se terre insidieusement l'obscène, plutôt que dans les ouvertures béantes et suintantes du corps féminin qui se laisse violemment examiner et pénétrer par le sexe masculin ou des objets ? Dans *Anatomie de l'enfer*, la scène lors de laquelle l'homme scrute les profondeurs intimes de la femme à l'aide d'une lampe, ou celle de la fourche, dont le manche est délicatement introduit dans son sexe, ont largement été critiquées.

41. Je reprends ici l'expression de la journaliste et critique québécoise Odile Tremblay, contenue dans le titre de son article portant sur le passage de Catherine Breillat au Festival du nouveau cinéma à Montréal en 2004.

Est-ce pourtant bien là que se situe l'obscénité, et si oui, pourquoi ce retour obstiné à l'obscène dans la filmographie de Catherine Breillat ? « Reste l'idée, toujours, d'un trop par rapport à une norme, d'excès et de transgression, qui sont [par ailleurs] deux notions majeures traversant l'œuvre de Georges Bataille [...] » (2007 : 29), rappelle Bayon. Ainsi, l'excès et la transgression demeurent, pour Breillat, non seulement une façon de s'appropriier le regard posé sur la femme et sa sexualité, mais aussi un moyen pour se libérer du carcan des conventions cinématographiques qui emprisonnent et taisent toute sa complexité.

Dans un texte antérieur portant sur l'utilisation de la voix *off* chez Catherine Breillat (Beaulieu, 2010), j'ai expliqué que la censure, qui a durement frappé son cinéma, repose entre autres sur une virulente critique de la morale judéo-chrétienne qui traverse son œuvre filmique. Dans *Anatomie de l'enfer*, l'entente conclue entre l'homme et la femme, un pacte voyeuriste-exhibitionniste dans lequel l'homme regarde, sans toucher dans un premier temps, celle qui exhibe devant lui ses profondeurs les plus intimes, conduit aux limites de la représentation pornographique, même si la cinéaste s'est toujours défendue de faire des films X⁴². Dans le documentaire *Mutantes*, deuxième opus de Virginie Despentes, Catherine Breillat explique en quoi l'obscénité est une notion réductrice pour les femmes :

La notion d'obscénité est un outil totalitaire pour réduire la femme à finalement un morceau de chair. Qu'est-ce qui fait que dans le sexe, et plus particulièrement dans le sexe de la femme, qu'est-ce qui fait que dans l'acte sexuel humain, on met toute cette ignominie, c'est plus que de la laideur, c'est un rejet ; les gens ont envie de vomir ou alors s'ils trouvent ça bien c'est avec de la concupiscence, etc., ou d'une manière salace. Mais finalement pour trouver ça tout simplement de l'humanité, tout simplement : la beauté et la laideur mêlée dans l'Homme qui fait qu'il est dans ce fragile équilibre et que finalement, il est touchant. Il y a peu de gens qui le reconnaissent et qui d'autre qui peut le montrer que les cinéastes, ce sont les seuls qui peuvent le montrer, oui, avec le matériel humain, c'est-à-dire avec des vrais sexes. (2009 : 27 : 00 à 27 : 52)

De l'intérêt pour la représentation de l'obscène, chez Breillat, émerge sans doute une quête de la sexualité féminine. La cinéaste sonde dans *Anatomie de l'enfer* les profondeurs de la femme dans une mise en cadre hautement esthétique qui renvoie à une critique du mythe de la féminité, dont la sexualité, aurait dit Freud, reste mystérieuse et enfouie – mais certainement pas obscène.

3. *Baise-moi*, encore et encore

Cette réflexion sur la sexualité et le cinéma des femmes m'amène à commenter brièvement le film *Baise-moi*, réalisé par Virginie Despentes (en collaboration avec Coralie Trinh Thi), et adapté de son premier roman publié quelques années plus tôt. Le film, qui a produit un tollé à sa sortie en 2000 (les groupes pro-censure affrontent les groupes contre la censure), a « miraculeusement » survécu à la « ixification » qui le condamnait à une distribution réduite et limitée par des lois strictes⁴³. Son caractère pornographique, marqué à la fois par la présence d'actrices porno dans les rôles des deux femmes, Nadine (Karen Bach⁴⁴) et Manu (Raphaëla Anderson), et une esthétique *trash*, c'est-à-dire crue, brute et brutale, et dont la qualité de l'image est bâclée (désagréablement floutée et pixellisée), s'inscrit dans cette volonté de transgresser les conventions de la représentation de la sexualité au cinéma en brouillant les genres filmiques qu'elle convoque : est-ce un film de fiction ou un film pornographique ? Ce jeu provocateur sur les frontières de l'obscène donne naissance à une nouvelle figure féminine dont les attributs, physiques et psychologiques, radicalisent les représentations canoniques de la femme au cinéma, généralement campée dans les rôles de mère et d'épouse aimante – du

42. Voir à ce sujet l'interview menée par Serge Kaganski dans laquelle Breillat explique les dispositions prises pour contrer la censure et, ce faisant, la ixification de son film *Anatomie de l'enfer* (Kaganski, 2000).

43. Voir à ce sujet le chapitre de Leila Wimmer, « 'Sex and Violence from a Pair of Furies': The Scandal of *Baise-moi* » (2013 : 130-141).

44. L'ancienne actrice porno s'est suicidée en 2005, à l'âge de 31 ans seulement, après avoir été durement éprouvée par l'industrie du cinéma pornographique (de Baecque, 2005).

moins dans la tradition du cinéma narratif de genre⁴⁵. La femme violente et agressive mise en scène dans *Baise-moi* fait son apparition dans une version qui, au contraire des Thelma et Louise imaginées par Ridley Scott dans le film qui porte leurs noms (*Thelma & Louise*, É-U, 1991), ne se positionne pas en tant que victime de son sexe, de son genre et de sa sexualité, mais bien en tant que survivante et bourreau. Souvenons-nous à cet effet que le personnage de Manu survivra à un viol collectif et qu'elle s'engagera aussi dans une lutte sans merci contre les hommes, voire contre l'humanité entière : elle tue sans trop de remords une femme retirant des billets au guichet automatique, un acte qui semble, dans le contexte de cette révolte contre l'asservissement des femmes par les hommes, gratuit et dénué de toute logique apparente. Dès lors, ce qui est obscène dans *Baise-moi* est moins la sexualité agie, code fondateur du genre pornographique (les actrices et acteurs porno ne simulent pas les rapports sexuels mais les performant), que la liberté de mettre en scène des personnages féminins empreints d'une violence et d'une rage inouïes. Ce n'est donc pas tant le rapport entre le genre, la sexualité et la violence qui secoue et trouble profondément le public de ce film, mais plutôt le fait que la sexualité et la violence soient performées par des femmes. L'image de la femme violente, imaginée et tournée par une femme, reste un tabou pour le cinéma.

Suivant le propos développé par Marie-Hélène/Sam Bourcier dans son chapitre « *Baise-moi*, encore » (2011 : 13-32), qui affirme le rôle crucial que jouent les médias dans la construction et la reconstruction incessante des genres, et d'autant que « la représentation du genre est ce qui le constitue » (Bourcier, 2011 : 14), une femme qui tue n'est pas une femme : c'est une hors-la-loi. Nadine et Manu offrent une représentation qui ternit la féminité sur laquelle se déploie le genre (beauté, douceur et délicatesse, notamment). Si ces deux hors-la-loi dérangent à ce point, c'est parce qu'elles sont des femmes qui refusent les lois des hommes. Ce nouveau modèle féminin, d'abord créé pour un roman et par une femme, puis représenté sur grand écran par son auteure (avec sa collaboratrice), incarne un symbole fort de liberté et de pouvoir au féminin. Ainsi, parce que Nadine et Manu sont armées, mais aussi violentes et dangereuses (elles manient toutes deux le revolver et n'hésitent pas à tirer), ces deux femmes ne répondent plus aux conventions du personnage féminin du cinéma de genre. Au contraire, elles se positionnent contre le modèle-type de la féminité au cinéma, de manière encore plus forte et radicale que Thelma et Louise dans les années 1990, dont Virginie Despentes s'est librement inspirée. En effet, Nadine et Manu se définissent tour à tour par le viol et le meurtre, deux actes marquant violemment et à l'excès ce refus catégorique du sexe et du genre féminins, dont elles se libèrent à l'issue de leur vengeance contre les hommes qu'elles violentent, blessent et humilient intentionnellement.

Conclusion

C'est au détour de l'obscène, moins dans les scènes de nature pornographique que dans la transgression des lois du sexe et du genre, que le film *Baise-moi* affirme le regard des réalisatrices posé sur les femmes, les hommes et le monde. Si le radicalisme post-porno qu'affiche le film de Despentes et Trinh Thi ne peut résumer à lui seul les différentes approches des réalisatrices dont le travail a été brièvement soulevé ici, il n'en demeure pas moins que la majorité des cinéastes femmes choisissent de représenter la nudité et la sexualité féminines autrement, c'est-à-dire à contre-courant du modèle dominant, sans nécessairement adopter un style pornographique ou une esthétique volontairement bâclée. Cette variété des esthétiques, allant de la plus *soft* à la plus *trash*, rend cependant compte de toute la complexité de ce « je féminin » qui regarde, ce même « je féminin », quoique contemporain, revendiqué par Agnès Varda à travers son propre cinéma, où le

45. Je fais référence ici plus particulièrement un cinéma narratif classique hollywoodien (1930-1960), dont le récit se construit généralement sur des personnages-types. Bien que la femme fatale (précédée de la vamp dans les années 1910-1920) soit un personnage relativement important de cette période faste du cinéma étatsunien (et associée presque exclusivement au film noir), la mère et l'épouse restent les figures traditionnelles les plus valorisées par le cinéma de l'époque. La mère et l'épouse participent donc de la tradition de la représentation des femmes et du mythe de la féminité que remettront en cause les théories féministes du cinéma, à l'exemple de Laura Mulvey et Claire Johnston, notamment.

personnage féminin occupe toujours une place de choix. Plus encore, c'est ce pouvoir, libérateur, que recèlent les images de cinéma lorsque les réalisatrices s'emparent de la caméra pour imposer un regard spécifique. C'est ce pouvoir qui se concrétise au contact de la diversité des regards posés sur le désir et la sexualité des femmes, cette volonté, féministe il va sans dire, de prendre la parole en tant que femme et cinéaste, en transgressant les conventions cinématographiques sur lesquelles s'est érigée toute une tradition du regard et de la représentation des femmes.

Cette tradition du regard porté sur la femme, qui se perpétue encore aujourd'hui dans le cinéma populaire narratif, a été critiquée par Laura Mulvey il y a déjà plusieurs années dans son article fondateur de la critique féministe au cinéma, « Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)⁴⁶, qui remettait en cause la structure même du film reposant sur le jeu des regards masculins. Alors que, selon son analyse du cinéma narratif classique, le regard des hommes, tant celui des personnages de la diégèse que celui des spectateurs placés devant le film, convergeait sur la femme, au point de ralentir le récit filmique, le constat est tout autre pour Varda, Labrune, Breillat, Despentes et Trinh Thi. Ce sont elles qui regardent à travers les yeux de leurs personnages féminins. Et ce sont ces femmes fictives, toutes différentes les unes des autres, qui font désormais avancer le récit. Bien sûr, certaines le font plus lentement, notamment dans le cinéma plutôt contemplatif de Varda et Breillat, alors que d'autres, à l'exemple de Nadine et Manu, accélèrent le rythme comme dans une chasse-poursuite. Cependant qu'elles regardent droit devant, car rien ne sert de ressasser le passé, force est de constater que la réalité, du moins dans *Baise-moi*, n'est aussi *glamour* que ne le laisse croire une fin typiquement hollywoodienne. La quête d'autonomie, même si elle est inscrite de manière symbolique dans la fiction par des objets (le revolver) ou des comportements associés au genre masculin (sexualité pleinement assumée et libertine), n'est pas simple pour une femme. C'est un combat de tous les instants que Manu et Nadine performant bien et à leur façon, avec pour seule « arme » leur corps et une sexualité explicite poussée à son extrême limite jusque dans les dernières images du film.

Références

- AUDÉ, Françoise. 2002. *Cinéma d'elles, 1981-2001. Situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, Lausanne: L'Age d'Homme.
- BASTIDE, Bernard. 2009. « Agnès Varda, une auteure au féminin singulier, 1954-1962 », in *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*, sous la dir. de Anthony DE FIAN, Roxane HAMERY et Éric THOUVENEL, Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 15-24.
- BAYON, Estelle. 2007. *Le cinéma obscène*, Paris: L'Harmattan.
- BEAULIEU, Julie. 2010, « Cette voix qui a inspiré Catherine Breillat », *Textimage*, Varia 2. En ligne: http://www.revue-textimage.com/05_varia_2/beaulieu1.html Consulté le 9 mai 2016.
- BONNAUD, Frédéric. 2000. « Une vraie jeune fille », in *Rocks*. En ligne: <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/une-vraie-jeune-fille-2/> Consulté le 2 mai 2016.
- BOURCIER, Marie-Hélène/Sam. 2011. « *Baise-moi*, encore », *Queer Zones 1. Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris: Amsterdam, 3^e édition, p. 13-32.
- BREILLAT, Catherine. 1974. *Le Soupirail*, Paris: Guy Authier, 1974.
- de BAECQUE, Antoine. 2005. « Le geste ultime de Karen Bach », *Libération*, 1^{er} février. En ligne: http://next.liberation.fr/culture/2005/02/01/le-geste-ultime-de-karen-bach_508043 Consulté le 27 septembre 2016.

46. Pour la plus récente traduction française, voir « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », trad. de l'américain par Gabrielle Hardy (2012).

- DESCAMPS, Christian. 1981. « Pornographie, narration et représentation », in *Cinéma de la modernité. Films, théories*, sous la dir. de Dominique CHATEAU, André GARDIES et François JOST, Paris : Klincksieck.
- DESPENTES, Virginie. 2006. *King Kong théorie*, Paris : Grasset et Frasnelle.
- _____. 1999. *Baise-moi*, Paris, J'ai lu.
- FREUD, Sigmund. 1984. « La féminité » in *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris : Gallimard, p. 150-181.
- KAGANSKI, Serge. 2000. « Catherine Breillat : interview d'une française hardie du cinéma », *InRocks*. En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2000/06/05/cinema/actualite-cinema/catherine-breillat-interview-dune-francaise-hardie-du-cinema-11228197/> Consulté le 2 mai 2016.
- LABRUNE, Jeanne. 2000. « Entrons dans l'âge adulte du sexe au cinéma », *Libération*, 6 juillet. En ligne : www.liberation.fr/tribune/2000/07/06/entrons-dans-l-age-adulte-du-sexe-au-cinema_332188 Consulté le 19 septembre 2016.
- MCFADDEN, Cybelle H. 2014. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*, Royaume-Uni : Fairleigh Dickinson University Press.
- MULVEY, Laura. 2012. « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », Première partie, trad. de l'américain par Gabrielle Hardy, *Débordements*. En ligne : <http://www.debordements.fr/spip.php?article25> Consulté le 3 octobre 2016.
- _____. 2012. « Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey », Deuxième partie, trad. de l'américain par Garielle Hardy, *Débordements*. En ligne : <http://www.debordements.fr/spip.php?article42> Consulté le 3 octobre 2016.
- PALMER, Tim. 2011. *Brutal Intimacy: Analysing Contemporary French Cinema*, Middletown : Wesleyan University Press, p. 57-93.
- SCHASCHEK, Sarah. 2014. *Pornography and Seriality: The Culture of Producing Pleasure*, Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- TREMBLAY, Odile. 2004. « Festival du nouveau cinéma – Catherine Breillat, celle par qui le scandale arrive », *Le Devoir*, 21 octobre. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/66591/festival-du-nouveau-cinema-catherine-breillat-celle-par-qui-le-scandale-arrive> Consulté le 2 mai 2016.
- VASSE, David. 2004. *Catherine Breillat: un cinéma du rite et de la transgression*, Paris : Éditions Complexe et ARTE Éditions.
- WIMMER, Leila. 2013. « 'Sex and Violence from a Pair of Furies': The Scandal of *Baise-moi* », *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edimbourg : Edinburgh University Press, p.130-141.
- WOOLF, Virginia. 1928. *Orlando: A Biography*, Londres : Hogarth Press.

Site Internet

Cinéma québécois – Télé-Québec En ligne : <http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Films/82/Default.aspx>
Consulté le 14 mars 2016.



Filmographie

Catherine Breillat, *Une vraie jeune fille*, France, couleur, 89 minutes, 1976.

Catherine Breillat, *Romance*, France, couleur, 84 minutes, 1999.

Catherine Breillat, *Anatomie de l'enfer*, France/Portugal, couleur, 77 minutes, 2004.

Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, *Baise-moi*, France, couleur, 77 minutes, 2000.

Virginie Despentes, *Mutantes*, France, couleur, 91 minutes, 2009.

Jeanne Labrune, *Si je t'aime... prends garde à toi*, France, couleur, 110 minutes, 1998.

Marie Mandy, *Filmer le désir – Voyage à travers le cinéma des femmes*, France/Belgique, couleur, 60 minutes, 2000.

Garry Marshall, *Pretty Woman*, États-Unis, couleur, 119 minutes, 1990.

Léa Pool, *Mouvements du désir*, Canada/France/Suisse, couleur, 93 minutes, 1994.

Sally Potter, *Orlando*, Angleterre/Russie/Italie/France/Pays-Bas, couleur, 94 minutes, 1992.

Ridley Scott, *Thelma & Louise*, États-Unis, couleur, 129 minutes, 1991.

Agnès Varda, *Documenteur*, États-Unis/France, couleur, 65 minutes, 1981.