

**Université de Montréal**

*Sexualité et corporéité féminines dans le cinéma de réalisatrices contemporaines :  
une lecture féministe*

**par Laurence Lejour-Perras**

**Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques,  
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études cinématographiques

Mars 2016

© Laurence Lejour-Perras, 2016

Université de Montréal  
Faculté des Études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

*Sexualité et corporéité féminines dans le cinéma de réalisatrices contemporaines :  
une lecture féministe*

Présenté par  
Laurence Lejour-Perras

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marion Froger, président-rapporteur  
Élène Tremblay, directrice de recherche  
Olivier Asselin, membre du jury

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise étudie le traitement cinématographique de la sexualité et de la corporéité féminines dans le travail de réalisatrices contemporaines. Il prend appui sur les films *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004), *Sleeping Beauty* (Julia Leigh, 2011), *Nuit #1* (Anne Émond, 2011), et *Klip* (Maja Milos, 2012). Notre hypothèse est que ces réalisatrices adoptent une posture féministe, affirmée ou non, par leur révision des stéréotypes de genre relatifs au corps et à la sexualité féminine. Dans un premier temps, nous nous intéressons à la dynamique érotique entretenue, à travers l'Histoire, entre la femme comme *objet* de désir et l'homme comme *sujet* désirant, au cinéma comme ailleurs. Puis, nous analysons la déconstruction des stéréotypes de genre féminins de pudeur et de passivité au sein du corpus choisi. Nous démontrons ainsi qu'en révisant ces stéréotypes, les réalisatrices déjouent volontairement le spectateur dans son expérience érotique. Enfin, nous examinons les stratégies d'auto-réification du corps féminin récurrentes chez les cinéastes étudiées. Nous estimons que les cinéastes s'inscrivent de la sorte dans une tendance à la subversion observable dans les pratiques artistiques féministes contemporaines.

**Mots-clés:** cinéma des femmes, sexualité, corporéité, érotisme, féminisme, rapport spectatorial, subversion, réification, pudeur, passivité

## ABSTRACT

This master's thesis examines how female corporeality and sexuality are dealt with in the work of contemporary female film directors. It draws on the films *Anatomy of Hell* (Catherine Breillat, 2004), *Sleeping Beauty* (Julia Leigh, 2011), *Nuit #1* (Anne Émond, 2011), and *Clip* (Maja Milos, 2012). Our hypothesis is that these directors adopt a feminist attitude, whether it is asserted or not, by reviewing gender stereotypes about the female body and sexuality. To begin with, we focus on the erotic dynamic, maintained throughout history, between the woman as an object of desire and the man as a desiring subject, in film and elsewhere. Subsequently, we analyze the deconstruction of female gender stereotypes pertaining to modesty and passivity in the chosen corpus. Thus, we demonstrate that by revising these stereotypes, the directors voluntarily thwart the spectator's erotic experience. In conclusion, we examine the recurring self-objectification strategies of the female body employed by the filmmakers. These directors are part of a trend of subversion which can be observed in contemporary feminist artistic practices.

**Keywords:** women's cinema, sexuality, corporality, eroticism, feminism, spectatorship, subversion, objectification, modesty, passivity

# TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé</b> .....	<b>i</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>ii</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>iii</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre I Érotisme et genre féminin, par-delà l'image</b> .....	<b>12</b>
L'image et le spectateur .....	12
Le cinéma érotique .....	13
L'érotique.....	13
Le pornographique .....	15
La mécanique érotique.....	17
Image, pouvoir et jeux de regard.....	18
La femme dans l'image.....	18
Voyeurisme et rapport spectatorial .....	20
Les stéréotypes de genre traditionnels .....	23
La pudeur .....	26
Passivité et asexualité .....	29
La stéréotypisation contemporaine.....	35
Le corps-objet .....	36
Art féministe et subversion .....	42
<b>Chapitre II Pudeur, passivité et sexualité féminines</b> .....	<b>45</b>
<i>Anatomie de l'enfer</i> et <i>Klip</i> : renverser la pudeur .....	45
De la sensorialité.....	51
L'érotisme du spectateur.....	55
L'impudeur des protagonistes.....	56
Présenter les menstrues .....	57
<i>Anatomie de l'enfer</i> et <i>Sleeping Beauty</i> : pénétration et passivité .....	62
Rupture du contrat érotique .....	65
La désacralisation de la pénétration.....	69
Le conte de fées, la passivité de la femme qui dort .....	71
<b>Chapitre III Pouvoir et corporéité</b> .....	<b>73</b>
<i>Sleeping Beauty</i> : les icônes .....	74
<i>Anatomie de l'enfer</i> : le corps-matière .....	78
<i>Klip</i> : l'amoureuse .....	84
<i>Nuit #1</i> : la féministe .....	90
Analyse transversale.....	98
<b>Conclusion</b> .....	<b>104</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>108</b>
<b>Filmographie</b> .....	<b>116</b>

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma précieuse directrice, Mme Élène Tremblay qui, par sa curiosité, sa générosité et sa grande sensibilité, a su me redonner confiance et me guider dans le processus très escarpé qu'a été la rédaction de ce mémoire;

Annie Monette et Stéphanie Quevillon, au département des conseils, énigmes linguistiques, relectures et traductions;

Ma famille qui m'a toujours soutenue, tant moralement que financièrement, au fil de mes ambitions universitaires et professionnelles;

Mes amies qui, en plus de former un recours thérapeutique de haut calibre, ont éveillé chez moi, sans le savoir, par leur humour, leur franchise, et leur incroyable capacité d'introspection, autant de questionnements quant aux représentations dominantes de la sexualité féminine et la quasi-absence d'un portrait fidèle à notre réalité dans la culture de masse;

Le dernier, mais non le moindre, mon amoureux, mon féministe préféré, celui qui a su m'apaiser, m'encourager et me revigorer durant mes petits drames, mes grosses angoisses et mes parcelles de fierté. Sans lui, je crois simplement que ce mémoire n'aurait jamais vu la lumière du jour.

Merci!

## INTRODUCTION

L'origine de ce projet de recherche provient de la lecture d'un chapitre de l'ouvrage *Brutal intimacy* (2011) dédié à ce que son auteur, Tim Palmer, dénomme le « cinéma du corps ». L'auteur y dépiste et déconstruit ce qu'il estime être une mouvance cinématographique née à l'aube des années 2000, en France, marquante par son esthétique graphique, sa logique visuelle atypique, « déconcertante », de laquelle émane une vive sensorialité, spécialement en ce qui a trait à la représentation de l'intime (Palmer 2011, p. 57, notre traduction). Ce corpus serait également identifiable par « ses échanges physiques sans passion; une sexualité filmée parfois non simulée; un désir sexuel incarné de façon égoïste, coupé du monde extérieur, sans rapport de réciprocité; une intimité dépeinte de façon agressive, dénuée de romantisme, dépourvue d'empathie ou d'affection » (*ibid.*, p. 58-59, notre traduction). Cette mise à l'avant-scène du corps ainsi que la froideur des rapports humains, dépeints comme étant primitifs, destructeurs, objectifiants, en feraient des films « difficiles à regarder, difficiles à aimer » (*ibid.*).

Palmer cite, entre autres cinéastes de cette tendance, Gaspar Noé, Bruno Dumont, Patrice Chéreau, Olivier Assayas, Philippe Grandrieux, François Ozon, mais aussi Catherine Breillat, Marina de Van, Claire Denis, Diane Blier et Virginie Despentes, sans toutefois établir de distinction genrée. Il rallie les œuvres de cette tendance sous le dénominateur commun de la France contemporaine et soutient que ses racines sont avant tout relatives au contexte social national; le « cinéma du corps » dépeindrait une société marquée par la solitude. Ce canevas aurait ensuite été récupéré par des cinéastes occidentaux aux prises avec des anxiétés sociales similaires, tels Lars von Trier, Vincent Gallo et John Cameron Mitchell.

À la lecture de ce texte, il nous a semblé incongru de voir l'auteur analyser un corpus filmique à ce point lié à l'expérience corporelle en contournant la question du genre du cinéaste. Si, tel que Palmer le diagnostique, le « cinéma du corps » est notoire par sa tendance à amalgamer humains et objets (*ibid.*, p. 92), comment explorer ce corpus en faisant fi de l'omniprésente objectification du corps *féminin* dans l'espace public? Comment, par exemple,

aborder la dichotomisation entre le corps et l'esprit, motif au cœur de *Dans ma peau* (Marina de Van, 2002), en évacuant entièrement la connotation négative du corps féminin dans un cadre patriarcal - corps porteur de désir, associable à la délicatesse, l'émotivité et la vulnérabilité, corps se devant d'accueillir l'autre dans l'acte sexuel et d'embrasser la métamorphose engendrée par le processus de procréation? Comment approcher la quête de jouissance purement sexuelle de la protagoniste de *Romance* (Catherine Breillat, 1999) sans noter la rupture qu'elle comporte avec la traditionnelle essentialisation de la sexualité féminine comme acte nécessairement *amoureux* plutôt que physique? Bien que nous reconnaissons les risques de voir une œuvre marginalisée en l'associant exclusivement à « l'écriture-femme » ou le « regard féminin » (nous y reviendrons), la théorie de Palmer, laquelle esquive l'expérience corporelle propre aux femmes dans un « cinéma du *corps* », nous est apparue comme étant malgré tout lacunaire.

Par ailleurs, rappelons que le cinéma, dès son invention, s'est vu professionnellement réservé à la gent masculine. Bien que quelques rares cas de réalisatrices telles Alice Guy et Agnès Varda aient ouvert la voie aux femmes et que les celles-ci se fassent de plus en plus nombreuses à la réalisation ces vingt dernières années, le processus de création demeure à ce jour majoritairement assiégé par les hommes (voir Godet 2012; Lauzen 2015a; Lauzen 2015b). Puisque nous considérons que l'image et le discours filmiques renvoient à la perspective de son auteur, il est possible d'avancer que la norme cinématographique qui s'est imposée pendant plus d'un siècle est le reflet d'une vision exclusivement masculine et de valeurs patriarcales. C'est ainsi convenir que les spectatrices se sont rituellement vu offrir un point de vue masculin sur des enjeux féminins, tant en ce qui a trait à leurs relations interpersonnelles que leur sexualité, leur rapport au corps, à l'intimité, ou à la maternité.

De ce fait, considérant que la femme entretient un rapport à son corps et à sa sexualité qui est culturellement et biologiquement drastiquement différent de celui de l'homme, et qu'elle se retrouve enfermée dans des représentations stéréotypées de sa sexualité; que le corps de la femme est socialement réifié, tantôt hypersexualisé, tantôt caché ; et que le cinéma est un



mode d'expression traditionnellement réservé aux hommes, offrant jusqu'à tout récemment une vision principalement masculine du corps de la femme et de sa sexualité, il semble qu'une lecture féministe du « cinéma du corps », à la lumière de la spécificité corporelle et sexuelle féminine, s'impose.

Notons que si Palmer aborde le « cinéma du corps » comme un cinéma de la transgression en raison du malaise que l'on suscite volontairement chez le spectateur (2011, p. 58), les auteurs de l'article *Traces of the modern: An alternative history to French cinema* estiment que certains courants cinématographiques ont largement emboîté le pas en ce sens, tels le cinéma de l'attraction, le surréalisme et le cinéma d'horreur (Beugnet et Ezra 2010). En revanche, le « cinéma du corps » au féminin s'offre à nous en tant qu'objet d'étude singulier puisqu'il se présente comme un « contre-cinéma » (Johnston 2003 [1973]) : non seulement propose-t-il une rare perspective sur les enjeux spécifiquement féminins cités précédemment, mais aussi peut-il présenter une alternative à l'idéologie sexiste qui habite le cinéma dominant, lequel est issu d'une culture bourgeoise, capitaliste et patriarcale (*ibid.*, p. 188). De plus, par le primat de la sensation qui caractérise le « cinéma du corps » ainsi que la mise en scène de corps féminins *par des femmes*, nous estimons que cette frange de la mouvance cinématographique détient le potentiel de contrevenir au schème classique genré du « plaisir visuel » au cinéma, lequel induit la disposition de la femme comme objet érotique du regard masculin (Mulvey 1993 [1975], p. 17). Enfin, tel que le résume Linda Williams, il serait erroné de réduire l'éclosion d'un courant cinématographique caractérisé par le corps et la sexualité crues à une simple évolution de l'image explicite dans le temps:

un tel récit ne dirait rien de ce qui dans le sexe demeure étrange, intraitable, d'un point de vue historique et viscéral - des moyens par lesquels il résiste à être absolument explicite, sur le plan visuel ou sonore, de son incohérence, de sa façon de poser problème, de ses énigmes (2014, p. 17).

Nous considérons ainsi que le « cinéma du corps » au féminin se pose en tant que vision inédite de la sexualité dans l'image, susceptible de résoudre certaines de ces « énigmes », révélant ce qui a longtemps été occulté pour conforter le « plaisir visuel » masculin.

Notre recherche aura pour objectif d'analyser comment certaines réalisatrices adoptent une posture féministe, affirmée ou non, en révisant les stéréotypes de genre relatifs au corps et à la sexualité féminine. Davantage, nous aspirons à cerner en quoi cette révision des stéréotypes de genre traditionnels féminins est susceptible de bouleverser le rapport spectatorial conventionnel au cinéma. Notre hypothèse est que les réalisatrices que nous étudierons s'inscrivent dans une démarche féministe par le processus de subversion<sup>1</sup> qu'elles mettent en place à l'égard des stéréotypes de genre féminins.

En premier lieu, elles renversent la pudeur féminine, soit par la mise en scène de protagonistes qui s'exhibent, ou par le choix d'une esthétique qui expose les organes génitaux, les fluides corporels et les rapports sexuels de façon frontale. Elles procèdent également à une exacerbation de la passivité féminine par la présentation de personnages complètement indifférents à la pénétration. De la sorte, elles reprennent à leur compte les codes visuels et scénaristiques propres à l'érotisme et à la pornographie en désobéissant aux normes qui les accompagnent. Ceci a pour effet, d'une part, de souligner l'incohérence et la désuétude de ces codes érotiques qui reprennent les stéréotypes de genre, et d'autre part, de confronter le spectateur dans ses attentes quant au « plaisir visuel » (Mulvey 1993) du cinéma dominant, traditionnellement objectifiant pour la femme.

Dans un deuxième temps, les réalisatrices mettent en scène des protagonistes féminines qui adoptent un comportement d'auto-réification de leur corps à des fins pécuniaires, psychologiques, sexuelles et affectives. Cette stratégie scénaristique a pour effet, d'une part, d'exposer la relation ambiguë que la femme entretient avec son corps et, d'autre part,

---

<sup>1</sup> La subversion est un processus visant à renverser, saper, ou contredire les valeurs d'un système établi dans un but de déstabilisation.

d'interroger le spectateur sur l'objectification ambiante du corps féminin dans la sphère publique.

Globalement, nous estimons que des personnages féminins tels que ceux représentés dans notre corpus, qui reprennent le pouvoir sur leur corps et leur sexualité en explorant les stéréotypes de genre féminins et l'auto-réification, participent selon nous à l'*empowerment* féminin<sup>2</sup>.

Nous souhaitons identifier, dans le corpus choisi, les discours, performances, et mises en scène de la pudeur et/ou de l'impudeur féminine, de la passivité des personnages féminins et/ou de leur prise d'initiative, ainsi que de l'auto-réification du corps féminin. Pour ce faire, nous étudierons quatre longs-métrages de fiction : *Anatomie de l'enfer* (2004) de la Française Catherine Breillat, *Sleeping Beauty* (2011) de l'Australienne Julia Leigh, *Nuit #1* (2011) de la Québécoise Anne Émond et *Klip* (2012) de la Serbe Maja Milos.

Nous approcherons notre corpus filmique dans une perspective féministe constructiviste. À la différence de la forte tendance, en études cinématographiques, à s'appuyer sur la théorie de la psychanalyse pour interpréter les rapports genrés, tant au sein de l'image que dans la relation du spectateur à l'écran, nous considérons plutôt le genre comme le produit d'une construction sociale, culturelle et politique. Nous appuierons donc notre argumentaire sur les théories de sociologues, historiens, anthropologues et psychologues qui évoquent, au sein de leurs ouvrages, la sexualité féminine et/ou les rapports de genre.

---

<sup>2</sup> L'*empowerment* désigne « une stratégie permettant à une personne d'accroître ses habiletés afin de lui permettre de développer son estime d'elle-même et sa confiance personnelle, son sens de l'initiative et son propre pouvoir » (Lebreton 2009, p. 7). Cette notion comporte ainsi « un processus social de reconnaissance, de promotion et d'autonomisation des personnes dans leur capacité à satisfaire leurs besoins, à régler leurs problèmes et à mobiliser les ressources nécessaires de façon à se sentir en contrôle de leur propre vie » (*ibid.*).

À cet effet, si les appellations *cinéma féminin* ou *cinéma des femmes* sont controversées, notre corpus sera analysé à la lumière du concept de représentations sociales, soit une « forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (Jodelet 1997, p. 37). Il ne s'agira donc pas de stigmatiser le cinéma des femmes ou de le cataloguer dans une classe marginale, mais de l'analyser en considérant que les femmes peuvent constituer un « ensemble social » compte tenu de leur réalité biologique et sociale dans une société patriarcale, laquelle entretient un rapport ambigu avec le corps féminin. Le corpus sera donc abordé « à la fois comme le produit et le processus d'une activité d'appropriation de la réalité extérieure à la pensée et d'élaboration psychologique et sociale de cette réalité » (*ibid.*).

Le genre féminin sera ainsi considéré sous le prisme du concept de performativité, tel que développé par la philosophe féministe Judith Butler (2012). Selon celle-ci, le genre ne naîtrait pas d'une « essence intérieure » innée et stable (Butler 2012, p. 36), mais proviendrait « [d'] un ensemble de normes régulatrices orientées téléologiquement vers *un idéal de genre* [...] qui fait advenir ce qu'il dit, ce qu'il nomme et ce qu'il répète [...] » (Baril 2007, p. 65, nous soulignons). En d'autres termes, pour Butler, les genres n'existent pas de façon naturelle : c'est la performativité des discours normatifs ambiants sur le masculin et le féminin et la répétition perpétuelle de ceux-ci qui les créent. La féministe soutient que le genre, le sexe, le désir et l'orientation sexuelle sont « des éléments liés artificiellement à des fins politiques et sociales » (*ibid.*, p. 68). Butler promeut la réappropriation des discours et des énoncés performatifs ambiants afin de démanteler la matrice hétérosexiste en place<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Aussi semble-t-il impératif de souligner que notre recherche explore une cinématographie qui, à notre sens, aspire à bouleverser la *culture dominante* en place au sein du système patriarcal, laquelle est majoritairement constituée par et pour des hommes blancs, bourgeois, et d'orientation hétérosexuelle. Nous aborderons donc les cinéastes et spectateurs de sexe masculin *uniquement* selon leur « forme normative » (Butler 2012, p. 44), c'est-à-dire dans leur rapport sexualisé à la femme, elle aussi hétérosexuelle et caucasienne. Or, loin de nous l'idée de promouvoir et d'épandre une vision hétéronormative binaire des genres et des orientations sexuelles. Si nos propos pourront sembler réduire les rapports érotiques et sexuels aux relations homme-femme occidentales, c'est que nous avons choisi un corpus qui nous semblait s'attaquer *spécifiquement* à celles-ci. Tel que le résume Butler, nous estimons « [qu'] il n'est pas possible de s'opposer aux formes "normatives" du genre sans souscrire en même temps à une certaine vision du monde, elle-même normative en matière de genre » (*ibid.*, p. 44).

Notre lecture féministe considère que ces « idéaux de genre » (*ibid.*, p. 65) sont notamment logés dans les stéréotypes de genre traditionnels. Ceux-ci supposent que le rôle traditionnel féminin renvoie à l'asexualité (Lang 2011, p. 195), l'émotivité, la pudeur, la passivité, la dépendance, l'harmonie, et la sollicitude, tandis que le rôle traditionnel masculin serait orienté vers la rationalité, la compétitivité, l'agressivité, l'indépendance, la capacité à résoudre des problèmes, et l'objectivité (Szymanski *et al.* 2011, p. 21). De plus, la socialisation des rôles traditionnels encouragerait les hommes à être puissants, contrôlants et dominants, à voir les femmes comme des objets sexuels, la sexualité comme une conquête, et les femmes comme leur propriété (*ibid.*). Elle encouragerait à l'opposé les femmes à être soumises face aux hommes, à satisfaire leurs besoins et leurs désirs, à chercher leur protection et accepter la responsabilité de limiter et contrôler leurs comportements sexuels (*ibid.*). Nous estimons que les stéréotypes de genre, sous le joug du modèle patriarcal qui teinte encore aujourd'hui la culture occidentale, préservent la femme dans une posture de subordination et d'érotisation vis-à-vis de l'homme sous le couvert d'un « idéal » féminin.

L'analyse du corpus sera ainsi envisagée sous l'angle des stéréotypes de genre, précisément ceux de pudeur et de passivité féminines, à la lumière de leur rôle dans un rapport érotique.

La pudeur a été traditionnellement associée au genre féminin et se traduit par la gêne, la retenue, la discrétion quant à l'évocation de l'intime ou de la sexualité. C'est un stéréotype de genre féminin associé à une coquetterie qui serait propre à la femme et qui constituerait un obstacle naturel pour intensifier le désir sexuel de l'homme. Selon le sociologue Jean Claude Bologne, plusieurs théories modernes - notamment les théories darwinistes - évoquent plus précisément la pudeur comme une « vertu féminine née de la jalousie de l'homme » (2010, p. 298). Dans le contexte contemporain, entre les débats sur le port du voile et l'hypersexualisation du corps féminin, la pudeur demeure une caractéristique attribuée exclusivement aux femmes dans leur relation au regard de l'homme désirant.

Par ailleurs, la passivité renvoie au fait de se contenter de subir, de ne faire preuve d'aucune activité ou initiative et d'occuper la position d'objet plutôt que celle de sujet. L'article fondateur de la critique féministe du cinéma Laura Mulvey, *Plaisir visuel et cinéma narratif* (1993 [1975]), avance que le cinéma traditionnel transpose cette division des genres dans le schème visuel et narratif du film. Ainsi la femme se voit-elle reléguée à des rôles d'objet regardé et devient du coup signifiant passif du désir sexuel de l'homme. Ce dernier, à l'opposé, incarne un sujet agissant. Le cinéma participerait ainsi, comme toute autre expression culturelle ou artistique, à réitérer les discours normatifs ambiants tel que critiqué par Judith Butler.

Nous étudierons également le corpus relativement au concept de réification du corps féminin. Communément appelée objectification ou chosification, la réification renvoie au fait de « donner le caractère d'une chose à [quelqu'un] » (*Le Petit Robert* éd. 2006). Plus précisément, la réification sexuelle réfère à l'acte « de séparer ou d'isoler le corps ou des parties du corps [habituellement de la femme] de son être en tant que personne et de la percevoir a priori en tant qu'objet physique du désir sexuel masculin » (Szymanski *et al.* 2011, p. 8, notre traduction). Cette pratique commune dans l'espace public, notamment dans les médias de masse, occasionne l'intériorisation de ce point de vue chez certaines femmes qui auraient tendance à s'auto-réfier en se considérant elles-mêmes « en tant qu'objet à regarder et à évaluer sur la base de leur apparence » (*ibid.*). Nous estimons que l'auto-réification peut toutefois constituer un geste d'appropriation de soi, c'est-à-dire une façon d'exercer du pouvoir sur son propre corps transformé en objet pour soi et par soi.

Dans le « cinéma du corps » qui nous occupe, considérant la prééminence de nudité et de rapports sexuels à l'écran ainsi que la réponse sensorielle « déconcertante » occasionnée par son visionnement (Palmer 2011, p. 57), la question de l'érotisme du spectateur jouera un rôle central à notre analyse. L'érotisme au cinéma se fonde sur les stéréotypes de genre en valorisant la position passive du corps féminin et la position voyeuse du spectateur. À la différence de la pornographie, il est un phénomène ou une représentation ayant pour fonction

d'éveiller le désir sexuel en évoquant l'acte de la sexualité sans le montrer, en se chargeant plutôt de stimuler les fantasmes du spectateur.

La pornographie, quant à elle, est une représentation de corps vivants et en mouvement où se performant des actes sexuels explicites et habituellement non simulés (Linda Williams citée dans Lavigne 2009, p. 26). Toutefois, elle ne se contente pas de susciter le désir : elle montre l'acte sexuel de façon frontale pour mener à la jouissance celui qui la regarde. Pour ce faire, la séquence pornographique doit obéir à certaines normes visuelles et narratives. D'abord, elle doit être annoncée au spectateur avant même d'être entamée (Ardenne 1996, p. 59). Puis, elle se doit de suivre un récit linéaire précis qui accompagnera l'excitation en amont du spectateur (*ibid.*, p. 52-53). Ensuite, l'image doit tout montrer de façon claire et précise, jusqu'à la jouissance (*ibid.*, p. 57). Elle doit finalement soutenir une relation complice avec le spectateur par des regards à la caméra et des manifestations de satisfaction visibles et audibles (*ibid.*, p. 60).

Dans le premier chapitre, nous survolerons le cadre théorique qui nous permettra de baliser notre analyse. Nous y élaborerons les définitions de l'érotisme, de la pornographie, ainsi que les stéréotypes de genre traditionnels féminins qui contribuent à engendrer une mécanique érotique au cinéma comme dans la structure sociale patriarcale. Nous évoquerons les théories fondatrices des critiques féministes à l'égard du rapport spectatorial au cinéma. Enfin, nous parcourrons certaines pratiques artistiques féministes contemporaines qui usent d'un processus de subversion pour renverser le schème genré traditionnellement en place.

Dans le deuxième chapitre, nous réaliserons une analyse de contenu esthétique et scénaristique des stéréotypes de genre féminins de pudeur et de passivité dans le corpus filmique. Nous analyserons d'abord des films *Anatomie de l'enfer* et *Klip* à la lumière du stéréotype de pudeur féminine, pour ensuite examiner les mises en scène de passivité féminine dans *Anatomie de l'enfer* et *Sleeping Beauty*.

Finalement, nous nous pencherons sur les situations d'auto-réification du corps féminin dans chaque film étudié. Ceci nous permettra de procéder à une analyse transversale de cette auto-réification récurrente dans le corpus en considérant les corrélations et distinctions notées en première partie de chapitre.

Voici en préambule, un court résumé des quatre films étudiés.

*Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, France, 2004) débute alors que la protagoniste féminine (Amira Casar) se tranche les veines dans un bar gai. Un homme (Rocco Siffredi), homosexuel, la trouve et la sauve. Elle lui fait une fellation et lui propose un marché, soit celui de la regarder « par là où elle n'est pas regardable » en échange d'un dédommagement monétaire. S'en suivent quatre nuits où il la rejoint pour « la regarder » ainsi que l'écouter parler d'elle, de ses désirs, du corps féminin, et des peurs qu'il suscite chez les hommes. Le film met ainsi en scène une femme impudique qui s'auto-réifie en se faisant objet du regard de l'homme. La femme demeure extrêmement passive, voire endormie, durant les rapports sexuels. La réalisatrice fait usage d'un traitement esthétique impudique qui rappelle l'image pornographique, filmant les organes génitaux et les fluides corporels en très gros plans.

*Sleeping Beauty* (Julia Leigh, Australie, 2011) relate l'histoire de Lucy (Emily Browning), jeune femme qui multiplie les activités pécuniaires afin de payer ses études. Elle est tour à tour adjointe administrative, cobaye en études cliniques et serveuse en lingerie, pour éventuellement être promue à titre de « belle endormie » : chaque nuit, un client vient la rejoindre dans un lit où elle est profondément endormie. L'homme peut disposer de son corps comme il l'entend, tant que son sexe n'est pas pénétré. Lucy s'auto-réifie en utilisant son corps comme principal outil de travail. Elle demeure complètement endormie durant les échanges érotiques avec les clients, donc entièrement passive.



Dans *Klip* (Maja Milos, Serbie, 2013), Jasna (Isidora Simijonovic), adolescente d'une banlieue défavorisée de la Serbie, filme son quotidien avec son téléphone cellulaire: la fadeur de la routine familiale, les moments déjantés entre amis et ses activités sexuelles, seule ou avec des garçons. Amoureuse de Djole (Vukasin Jasic), elle tente de le séduire en initiant les échanges sexuels. Jasna est impudique, entamant ces échanges dans des lieux publics, et elle s'auto-réifie, usant de ses performances sexuelles pour charmer Djole. L'image alterne entre le filmage de la réalisatrice et la captation vidéo provenant du cellulaire de Jasna, laquelle consiste souvent en de très gros plans sur les actes sexuels, les organes génitaux et les fluides corporels.

*Nuit #1* (Anne Émond, Québec, 2011) aborde l'aventure d'un soir entre Clara (Catherine De Léan) et Nikolaï (Dimitri Storage). À peine arrivés dans l'appartement de Nikolaï, les deux inconnus ont un rapport sexuel, suite auquel Nikolaï s'endort et Clara tente de quitter sans laisser de traces. Nikolaï se réveille et la prie de revenir. S'en suivent de longues discussions sur la vie, l'errance, l'individualisme et les relations hommes-femmes. Clara affirme s'auto-réifier, cumulant les expériences sexuelles sans lendemains. La réalisatrice témoigne d'une certaine impudeur en filmant un rapport sexuel en temps réel, en montrant les écueils d'une première rencontre et en mettant en scène une protagoniste féminine qui prend les initiatives sexuelles, à l'antipode de la femme passive et asexuée.

Notre corpus s'est naturellement divisé en deux catégories distinctes. D'une part, *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004) et *Sleeping Beauty* (Julia Leigh, 2011) abordent les concepts étudiés dans une approche cinématographique de l'ordre de la métaphore, du conte, de la fantasmagorie; de l'autre, *Klip* (Maja Milos, 2012) et *Nuit #1* (Anne Émond, 2011) s'efforcent de mettre en scène une vision réaliste de la sexualité féminine telle qu'elle est vécue dans le contexte social contemporain.

# CHAPITRE I

## ÉROTISME ET GENRE FÉMININ, PAR-DELÀ L'IMAGE

« Le corps capté dans le champ visuel est par excellence un objet à la fois de connaissance et de désir, de connaissance en tant que désir, de désir en tant que connaissance. »

- Peter Brooks, « Le corps dans le champ visuel »  
dans *Littérature*, 1993, p. 26

### L'image et le spectateur

L'appareillage cinématographique, contrairement à la photographie et aux beaux-arts, implique tel que nous le savons des *images en mouvement*; des images qui ont comme spécificité artistique, similairement aux descriptions littéraires, de soutenir une tension dans la *durée*. Ainsi, dans le cinéma classique, l'image observée est en constante évolution et sait capter l'attention du spectateur par ce qu'il anticipe, redoute, espère, attend, et par ce que le ou la cinéaste aura choisi de lui montrer dans les plans et les scènes subséquentes<sup>4</sup>.

Certains genres cinématographiques doivent faire un usage affûté de ce jeu de tension entre le spectateur, le récit et l'image : le *thriller* et le cinéma d'horreur en sont des exemples traditionnels. Le bon fonctionnement de l'intrigue et l'excitation du spectateur reposent parfois entièrement sur le choix de la consécution des images, le juste dosage entre monstration et suggestion, et la rétention d'information jusqu'à la toute fin de la scène ou du récit. Par exemple, un *thriller* basé sur une enquête policière tâchera de parsemer le récit d'indices avec

---

<sup>4</sup> Nous évoquons ici spécifiquement ce que le philosophe Gilles Deleuze qualifie d'*image-mouvement*, « le cinéma d'action [qui] expose des situations sensori-motrices » (1990, p. 73). Bien qu'il ne nous semble pas pertinent d'élaborer sur la théorie deleuzienne pour la présente recherche, il semble toutefois important de nuancer nos propos : tout cinéma ne se limite évidemment pas au le schème d'action susmentionné. Il existe également des séquences cinématographiques où la temporalité est indépendante de l'enchaînement des actions, ce que le philosophe décrit plutôt en termes de « situations optiques et sonores pures » (*ibid.*, p. 74), ou d'*image-temps*.

parcimonie afin que le spectateur ne puisse découvrir - mais plutôt *s'imaginer* et supposer - qui est le meurtrier avant le dénouement. Davantage, la tension suscitée par un film d'horreur peut relever du choix de montrer l'horreur dans les détails ou de se contenter de le suggérer : si le spectateur *sait* que le personnage s'apprête à se faire décapiter par le tueur en série et qu'il n'y a pas d'effet de surprise en ce sens, il peut toutefois appréhender avec stress et excitation l'apparition - ou non - des images sanguinolentes. Il est à noter que l'horreur suggérée peut être tout aussi terrifiante puisqu'elle relaie une partie du récit ou de l'image à l'imagination du spectateur.

L'efficacité d'une scène érotique est aussi tributaire de préceptes esthétiques et scénaristiques servant à soutenir l'excitation, en l'occurrence sexuelle, du spectateur. Dans le présent chapitre, nous nous efforcerons de déconstruire le fonctionnement du cinéma érotique et celui de son sous-genre, le cinéma pornographique, afin de mieux comprendre comment les réalisatrices étudiées en reprennent les codes pour ensuite déjouer les attentes du spectateur dans son expérience cinématographique.

## **Le cinéma érotique**

Nombreux sont les théoriciens proposant des définitions qui tentent de tracer une ligne franche entre érotisme et pornographie. Sociologues, féministes, philosophes, théoriciens de l'art, moralistes : tous y vont d'explications s'appuyant tantôt sur des critères de finalité, d'esthétisme ou de performance, tantôt sur des notions d'exploitation, de consommation ou d'obscénité. L'objectif de notre analyse *n'est pas* de distinguer les deux catégories dans une perspective éthique, économique et/ou juridique, mais bien de les examiner à la lumière de leurs propriétés esthétiques, scénaristiques, et de leur relation au spectateur.

## **L'érotique**

La définition de l'érotisme sur laquelle nous asseyons notre argumentaire est celle défendue par le critique littéraire, écrivain et sémiologue français Roland Barthes (1973;

1980). Dans *La chambre claire : notes sur la photographie*, Barthes évoque la dimension transcendante de l'image érotique, dans le cas présent, la photographie :

La photo érotique [...] ne fait pas du sexe un objet central; elle peut très bien ne pas le montrer; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le *punctum* est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir (1980, p. 93).

L'image érotique, selon l'auteur, fonctionne de façon à éveiller le désir de celui qui la regarde sans nécessairement montrer la sexualité. Elle est une forme de tremplin qui se contente d'aviver les fantasmes du spectateur, lequel est ensuite libre de se créer intérieurement la trame narrative qui lui plaît. Parfois inexistant de façon concrète au sein de l'image, le scénario érotique qui en résulte est sans cesse renouvelable, modulable et modelable à l'excitation et aux fantasmes du spectateur.

L'élément déclencheur de cette expérience érotique réside donc dans le détail qui sait propulser le spectateur vers l'imagination de la sexualité :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille? [...] c'est l'intermittence [...] qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition (Barthes 1973, p. 17-18).

Cette « apparition-disparition » évoquée par Barthes crée une tension : « toute l'excitation se réfugie dans *l'espoir* de voir le sexe (rêve de collégien) ou de connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque) » (*ibid.*, p. 18). L'excitation est soutenue par ce désir d'en voir davantage, d'apercevoir ce « scintillement » à nouveau, lequel en dévoilera peut-être plus que ce qui a déjà été perçu, qui sait. Indirectement, l'auteur soulève l'idée que montrer d'emblée les organes génitaux ou le rapport sexuel en soi minerait l'attention du spectateur : plus « d'espoir » de voir, plus de soif de « connaître » : la tension chuterait et l'excitation serait tronquée, ne permettant plus d'accéder à ce plaisir du « hors-champ » imaginé.

Cette explication est en corrélation avec la dynamique propice à l'*extase* telle qu'élaborée par George Bataille dans *L'érotisme* (1982). Si pour Bataille les notions d'*interdit* et de *transgression* sont primordiales à la perdurance du désir sexuel, le vêtement « scintillant » évoqué par Barthes fait office d'*obstacle* pour atteindre - visuellement et/ou tactilement - le corps désiré. C'est la tension créée par l'appel de la transgression - dans le cas actuel, le déshabillage - qui soutient en partie l'excitation<sup>5</sup>. De façon complémentaire, la théorie de la pulsion de voir analysée par Freud dans ses *Trois essais sur la sexualité* (1905) vient consolider à notre sens cette thèse : « La coutume de cacher le corps, qui se développe avec la civilisation, tient la curiosité sexuelle en éveil » (cité dans Brooks 1993, p. 32). Le vêtement viendrait sans cesse rappeler l'interdit du corps que l'on aspire à dénuder.

### **Le pornographique**

La scène pornographique, quant à elle, appartient au régime du *tout montrer* et par conséquent du *tout voir*. Son objectif premier est d'accompagner le spectateur depuis l'éveil du désir *jusqu'à la jouissance* (Ardenne 1996, p. 52). Elle diffère en ce sens de l'image érotique telle que définie par Barthes puisqu'elle ne se contente pas de relayer le scénario à l'imagination du spectateur : elle fige d'emblée le dénouement de l'action dans un scénario unique qui englobe la totalité du rapport sexuel jusqu'à sa conclusion. Dans l'ouvrage collectif *Desire = Le désir* (1996), le critique et historien de l'art Paul Ardenne déconstruit la scène pornographique afin d'en dégager les balises déterminantes de sa « réussite » auprès du spectateur. C'est sur sa définition que nous nous appuyons afin d'élaborer les normes esthétiques et scénaristiques spécifiques à la représentation pornographique.

---

<sup>5</sup> Il est à noter que la théorie de Bataille diffère de celle de Barthes dans la mesure où le plaisir ne se limite pas à la simple pensée de la transgression pour parvenir à l'extase, mais à l'acte de violation de l'interdit : « L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient *pour en jouir* » (Bataille 1982, p. 45).

Avant tout, il semble impératif de souligner qu'une représentation se disant pornographique s'engage implicitement à faire jouir celui qui la regarde. Il existe donc une forme de *contrat érotique* officieux entre le spectateur et le cinéaste du X, garantissant la fiabilité excitatoire de l'image et du récit jusqu'à l'orgasme. Une scène pornographique qui dérogerait à ce mandat trahirait ainsi son entente avec le spectateur. Afin que ce dernier s'abandonne aux images sans retenue, il importe de reproduire un climat familier, garant d'une satisfaction sexuelle, par l'utilisation de codes formels et narratifs réitératifs que le spectateur sait reconnaître d'une production à l'autre.

D'un point de vue narratologique, la scène pornographique doit suivre un rythme précis régi par l'intensification de l'excitation sexuelle du spectateur. Son récit a une forme prévisible, linéaire « où il revient d'évoquer chaque séquence sans rien oublier, précisément parce que le rythme est donné [...] par le cycle temporel nécessaire à l'accomplissement de la masturbation » (*ibid.*, p. 52-53). Le spectateur doit pouvoir s'abandonner au dénouement de la scène pornographique, d'où son caractère extrêmement balisé et trivial : aucun détail narratif ou visuel ne doit être omis, pas plus qu'ajouté, auquel cas une donnée inattendue pourrait déstabiliser le spectateur et amoindrir son excitation. La logique séquentielle est donc constante et reproduit celle de l'acte sexuel conventionnel dans un ordre précis : déshabillage, attouchements, relations orales, pénétration et jouissances; conclusion qui, selon l'auteur, ne consiste pas uniquement en l'orgasme et/ou l'éjaculation, mais peut aussi être couronnée de miction et/ou défécation (*ibid.*, p. 53). La scène pornographique est fréquemment précédée d'une « annonce programmatrice » (*ibid.*, p. 59), c'est-à-dire une séquence à la formule classique<sup>6</sup> que le spectateur sait identifier comme l'avertissement qu'une « action à visionner » est imminente (*ibid.*).

---

<sup>6</sup> L'auteur fait référence, par exemple, au moment où un personnage raconte un événement passé. L'utilisation du flashback dans le cinéma pornographique étant un prétexte courant à la monstration du rapport sexuel à l'écran, l'amorce du récit d'une aventure par un des personnages informe le spectateur que la scène pornographique sera entamée sous peu.

Dans ce même souci d'entretenir une relation de complicité avec le spectateur, l'image pornographique fait appel au « principe d'interpellation » (*ibid.*, p. 60). Celui-ci peut consister en regards fraternels lancés par les acteurs à la caméra (et par ricochet au spectateur); en affirmations directes que les personnages/acteurs sont en train d'éprouver du plaisir; ou en invitations à rejoindre les acteurs par une caméra subjective : le spectateur devient alors « voyeur depuis *l'intérieur* de l'image, et non *l'extérieur* » (*ibid.*).

Visuellement, tel que mentionné précédemment, l'image pornographique doit *tout montrer* de façon claire, nette et franche, jusqu'à la jouissance. Elle est caractérisée par l'usage de très gros plans, lesquels ont pour fonction de « surfocaliser » (*ibid.*, p. 57) la vue sur les organes génitaux et les fluides corporels. C'est par ailleurs avec la représentation pornographique que s'est répandu l'engouement récent pour l'épilation du pubis féminin (Julien 2010, p. 39). L'image X doit offrir un accès à l'acte sexuel le plus direct possible, libre d'entraves, non sans nécessiter la contorsion des caméramans et/ou des acteurs, ou encore le recours au montage séquentiel : « plusieurs actions [sont] montrées en même temps, parfois à un degré de développement différent, soit en insert. Le but : la représentation *totale* [...], servir un visible multiforme saisissant tout de l'acte en même temps » (Ardenne 1993, p. 58).

Quoique l'auteur n'en fasse pas mention dans son texte, nous estimons que les paramètres visuels décrits se transposent de façon similaire dans le registre sonore du film. Ainsi les gémissements, cris et bruits de succion - davantage générés par la femme dans le cinéma pornographique conventionnel - sont fréquemment amplifiés ou exagérés. Il est de notre avis qu'au leitmotiv du *tout voir* peut s'ajouter celui du *tout entendre*.

### **La mécanique érotique**

Nous nommerons *mécanique érotique* le processus enclenché lorsque certains facteurs visuels et/ou scénaristiques sont agencés pour susciter le désir du spectateur et engendrer un plaisir lié à l'excitation sexuelle. Tel que nous l'avons démontré, ce plaisir n'est pas sommé de

se finaliser par un orgasme dans le cas d'une image *érotique*. L'érotisme étant en soi un « objet d'art complexe et esthétiquement riche » (Dominique Baqué paraphrasée dans Lavigne 2014b, p. 33), le plaisir qu'il procure ne réside pas dans une finalité précise et instantanée, mais plutôt dans l'interprétation qu'en fait le spectateur et la réflexion - le « hors-champ », pourrait-on ajouter - sur plusieurs temps qu'il peut susciter.

La *mécanique érotique* mise en mouvement au visionnement d'une image *pornographique* est en tous points similaire à celle de l'image érotique, à l'exception qu'elle ne s'arrête pas au plaisir de l'excitation du spectateur, mais bien à l'orgasme de celui-ci. Elle poursuit sa trajectoire jusqu'à l'assouvissement immédiat du désir sexuel par la jouissance physique.

### **Image, pouvoir et jeux de regard**

Entre la glorification du dévoilement graduel dans le registre érotique et celle du *tout montrer* dans le domaine pornographique se mettent inévitablement en branle des questionnements quant à ce que les cinéastes choisissent d'exposer et ce qu'ils préfèrent occulter. Davantage, il est impératif de s'interroger sur les jeux de pouvoir susceptibles de prendre place entre regardants et regardés. Qui est l'objet du déshabillage ou de l'exposition à l'écran? Qui regarde et qui est regardé? Dans la salle de cinéma, qui s'en voit interpellé?

### **La femme dans l'image**

Les relations de genre qui caractérisent la société patriarcale se sont inévitablement transmises à l'écran depuis l'invention du médium cinématographique à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, dans l'Histoire, d'autres formes de représentations artistiques avaient déjà amorcé cette transposition des rapports de pouvoir genrés à travers l'image. Nommons entre autres mouvances l'exemple notoire de l'Orientalisme, lequel comporte sa ribambelle de représentations picturales de nus féminins. Les odalisques, ces vierges utilisées à titre



d'esclaves au sein des harems de l'Empire ottoman, y sont immanquablement illustrées dans des postures érotiques, peu vêtues ou complètement nues<sup>7</sup>. Ces peintures réalisées par des artistes européens, tantôt au cours d'une expédition dans les futures colonies, tantôt à partir de récits - souvent magnifiés - de voyageurs, traduisent une relation de pouvoir à dimensions plurielles : à la posture traditionnellement dominante de l'homme sur la femme s'ajoute celle du colonisateur sur la colonisée, du professionnel sur l'esclave, et possiblement de l'artiste vêtu sur le modèle dénudé. Non négligemment, ces représentations sont teintées d'une fascination sexualisée pour une culture exotique, parfois fantasmée, laquelle de surcroît autorise un modèle conjugal polygynique et pyramidal qui conforte l'homme dans une position de pouvoir.

Cette culture du dévoilement de *la femme* sous un regard *masculin* se serait imposée comme norme d'aussi loin qu'existe le concept de représentation en Occident, tel que le stipule Peter Brooks, auteur, professeur émérite de littérature comparée et spécialiste de la narratologie :

le principe épistémologique, le point d'où la vision se projette vers le monde ont largement, dans toute la tradition occidentale, été perçus comme mâles, et ce qui doit être regardé, dévoilé, dénudé, a été métaphorisé à maintes reprises comme Femelle : la Vérité comme déesse, comme Sphinx - ou plutôt Sphinge -, ou simplement comme Femme (1993, p. 22).

Le mythe d'Actéon qui observe la nudité de Diane au bain à son insu, écartant les branches qui lui obstruent la vue comme on déshabillerait un corps (*ibid.*), image elle-même récupérée par bon nombre de peintres de la Renaissance; la description flaubertienne de la parcelle de chair que croit apercevoir le personnage de Rodolphe, dans *Madame Bovary*, entre deux étoffes mouvantes, alors qu'il suit Emma vers le lieu de leur première relation sexuelle (*ibid.*, p. 31); la mimique on ne peut plus gourmande du protagoniste masculin, dans la légendaire scène de

---

<sup>7</sup> Citons, entre autres exemples, les odalisques de Jean Auguste Dominique Ingres, Jules Joseph Lefebvre, François Boucher, Eugène Delacroix, Marià Fortuny et Édouard Manet.

*The seven year itch* (1955), devant les cuisses momentanément exposées d'une Marilyn Monroe s'exclamant avec candeur de la sensation « délicieuse » du contact de la « brise » provenant de la grille d'aération du métro, sans soupçonner les passions qu'elle suscite; ces exemples témoignent d'une tradition enracinée dans la culture dominante d'un regard masculin posé sur la femme, tant à l'intérieur de l'image - le personnage de l'homme qui regarde - qu'à l'extérieur - le peintre, l'auteur, le réalisateur, voire le spectateur.

### **Voyeurisme et rapport spectatorial**

Ce qui a tôt fait de s'établir en tant que norme dans les représentations culturelles et artistiques, soit la femme comme objet du regard masculin, s'est vu condamné avec véhémence par les théories de la deuxième vague féministe; les schèmes narratifs et représentationnels du septième art n'en sont évidemment pas exemptés. La critique féministe du cinéma Laura Mulvey scrute la tradition cinématographique sous la loupe psychanalytique dans son article fondateur *Visual pleasure and narrative cinema*, originalement publié en 1975. Dans un premier temps, la théoricienne blâme l'invariabilité des rapports de pouvoir genrés au cinéma, soutenant que la femme y est systématiquement objectifiée afin d'assouvir le fantasme voyeuriste de l'homme :

Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées; leur apparence est codée pour produire un fort impact visuel et érotique qui connote « le-fait-d'être-regardé » (Mulvey 1993, p. 17).

Mulvey soulève et déplore la division des rôles genrés à l'écran, laquelle circonscrit la femme dans un rôle d'icône sexuelle et la charge de soutenir une tension érotique envers trois instances de regards *masculins* : le regard profilmique (à travers la caméra du réalisateur), le regard intradiégétique (celui du personnage masculin), et le regard du spectateur dans la salle

de cinéma (De Lauretis 1999, p. 86-87). En somme, le « plaisir visuel » auquel Mulvey fait référence dans le titre de son article est exclusivement le plaisir de l'homme; elle révèle le médium cinématographique en tant que énième organisation phallogénique qui instrumentalise la femme pour satisfaire les fantasmes masculins.

Au-delà de l'enjeu de la femme continuellement disposée en tant qu'objet érotique du regard masculin, Mulvey soulève également la relation privilégiée que le cinéma entretient avec le spectateur - ou encore le rapport lacunaire qu'il entretient avec la *spectatrice*. Elle note que la division hétérosexuelle de la structure narrative du cinéma dominant implique traditionnellement la mise en scène d'un protagoniste de sexe masculin « qui contrôle le déroulement de l'action et avec qui le spectateur peut s'identifier » (Mulvey 1993, p. 19). De sorte, « [ce dernier] projette le regard sur son semblable, son substitut à l'écran. Ainsi le pouvoir du héros qui a la situation en main coïncide avec le pouvoir actif du regard érotique pour créer un sentiment satisfaisant de toute-puissance » (*ibid.*). Bref, le spectateur se voit donc doublement comblé, libre d'admirer le personnage féminin « que l'on exhibe pour son plaisir » et de s'identifier au protagoniste, « contrôlant et possédant à travers lui la femme au sein de la diégèse » (*ibid.*).

Laura Mulvey nuance néanmoins sa théorie dans l'article *Afterthoughts on "Visual pleasure and narrative cinema"* paru en 1981. Elle y argumente alors qu'il est possible pour la spectatrice de se « masculiniser » (Mulvey 2010, p. 222) et de s'identifier au personnage masculin actif. Nous estimons toutefois que malgré cette possibilité « d'identification trans-sexe » (*ibid.*, p. 225) à laquelle la femme serait habituée depuis l'enfance étant donnée la division hétérosexiste des structures narratives traditionnelles, ce processus présente certaines limites. Ce que nous nommerons la « spécificité féminine » nous importe particulièrement : jamais un protagoniste masculin hétérosexuel et blanc - tels que le sont majoritairement les héros du cinéma dominant (voir Nadeau 1992; Johnston 2003) - ne peut biologiquement être aux prises avec des enjeux liés à l'expérience de la maternité, à la sexualité féminine, à la réalité professionnelle dans un contexte patriarcal ou à l'assujettissement aux stéréotypes de

genre féminins, entre autres exemples. La spectatrice bénéficie donc de la possibilité de s'identifier au personnage masculin *dans la limite où les enjeux masculins peuvent l'interpeller*; un large pan de sa réalité en tant que femme n'est toutefois jamais dépeint au cinéma par le héros masculin/actif. À l'inverse, si une protagoniste de sexe féminin parvient à ses fins, argumente Mulvey, c'est qu'on choisit de la présenter dotée d'une certaine « masculinité » et/ou d'une féminité ambiguë (2010, p. 227). La spécialiste de la question du genre dans les films d'horreur Carol J. Clover (1999 [1987]) poursuit cette théorie en développant le rôle de la « Final girl », l'adolescente ou la jeune femme qui survit au tueur psychopathe ou au monstre dans les *slasher films*. Elle soutient que si la protagoniste y triomphe dans un rôle actif, c'est qu'elle y est généralement asexuée - elle n'entretient aucun rapport de séduction à l'égard d'un personnage masculin - et qu'elle réussit à « castrer » métaphoriquement le tueur en l'abattant, se dotant elle-même d'un « phallus » symbolique - tronçonneuse, arme blanche, hache, etc. (Clover 1999, p. 240; Williams 1999, p. 273). À nouveau, il semble que le cinéma dominant doive nier la « féminité » du personnage principal afin de construire un récit dans lequel la femme triomphe de ses actions. La spectatrice ne peut donc pas s'y identifier en tous points; le film lui renvoie l'idée que ne réussissent que les hommes et/ou les femmes androgynes.

Ainsi, afin d'apprécier son expérience cinématographique, la spectatrice se voit plutôt dans l'obligation de s'identifier à un personnage de femme habituellement passif, objectifié, érotisé, dont la fonction principale est *complémentaire* à l'activité de l'homme. En d'autres termes, le cinéma entretient et propage la croyance que le premier atout de la femme est son apparence, le désir sexuel qu'elle peut susciter chez les hommes, et sa dépendance envers le communément appelé « sexe fort » pour parvenir à ses fins. Cette polarisation des rôles actif/passif, masculin/féminin à l'écran contribue, selon Mulvey et les critiques féministes du cinéma de l'époque, à perpétuer la division hétérosexiste des rôles dans la société et à renforcer les stéréotypes de genre (voir De Lauretis 1984; Gledhill 1988).

Parallèlement, la théoricienne féministe du cinéma et auteure de l'article *Women's cinema as counter-cinema*, Claire Johnston (2003 [1973]), blâme l'idéologie patriarcale comme principale responsable de la structure narrative genrée du cinéma dominant : « within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents *for man* » (p. 185, nous soulignons). Bien que nous reconnaissons que les mœurs aient évolué depuis la publication des textes de Mulvey et de Johnston, nous estimons que la conclusion de cette dernière demeure intemporelle : les genres sont représentés à l'écran *du point de vue* du cinéaste. Certes, nous voyons dorénavant se déployer une pluralité de rôles féminins au grand écran qui semblent, à première vue, être à mille lieues de la femme-spectacle ou de la ménagère brimée du mélodrame d'après-guerre. Toutefois, considérant que la grande majorité des films est encore aujourd'hui réalisée par des hommes (voir Godet 2012 ; Lauzen 2015a; Lauzen 2015b), il est à prévoir que leurs films expriment comment ceux-ci *se représentent* les femmes dans le contexte social actuel.

En ce sens, nous estimons que malgré les transformations sociales ayant pris place en Occident ces quarante dernières années, notamment grâce aux soulèvements féministes de la deuxième vague et conséquemment à la révolution sexuelle, les stéréotypes de genre teintent encore aujourd'hui les représentations culturelles et artistiques. Afin de cerner comment et pourquoi les réalisatrices contemporaines s'efforcent, à notre sens, de déconstruire ces conventions sociales et narratives, il nous semble essentiel d'explorer avant tout les stéréotypes de genre traditionnels et de comprendre comment les stéréotypes féminins sont, dans le contexte contemporain, toujours imbriqués dans la mise en branle d'une mécanique érotique, au cinéma comme dans la société patriarcale.

### **Les stéréotypes de genre traditionnels**

Selon sa définition universelle, un stéréotype est une « association stable d'éléments (images, idées, symboles, mots) formant une unité » (*Le Petit Robert* éd. 2000). Dans leur article *Sexual objectification of women : Advances to theory and research* (2011), les

chercheurs en psychologie Dawn M. Szymanski, Lauren B. Moffit et Erica R. Carr décrivent plus spécifiquement les stéréotypes de genre comme un « ensemble de comportements, de traits de caractère, de concepts de soi, et d'attentes, organisé en fonction des définitions culturelles et de ce qui est prescrit en tant que masculinité et féminité » (p. 21, notre traduction). Ainsi, dans un système politique et culturel fondé sur le modèle patriarcal comme la société occidentale, on associe à l'« unité » « homme » des caractéristiques telles que « l'indépendance, l'agressivité, la compétitivité, la rationalité, l'habileté à résoudre des problèmes et l'objectivité » (*ibid.*); son rôle traditionnel genré est orienté vers des notions relatives à la « compétence, l'accomplissement, et l'agentivité » (*ibid.*). En comparaison, le rôle traditionnel genré féminin est orienté vers des notions relatives à « l'expression et au relationnel » (*ibid.*). On associe à l'« unité » « femme » des traits tels que « la capacité à prendre soin d'autrui, l'émotivité, la passivité, la dépendance et l'harmonie » (*ibid.*). De plus, les trois chercheurs en psychologie constatent que la socialisation des rôles traditionnels telle qu'elle prend place dans les sociétés patriarcales « encourage les hommes à être puissants, contrôlants et dominants, à voir les femmes comme des objets sexuels, à voir la sexualité comme une conquête et à croire que les femmes sont leur propriété » (*ibid.*). En revanche, cette socialisation incite les femmes « à être soumises face aux hommes, à satisfaire leurs besoins et leurs désirs, à chercher la protection des hommes, et à accepter la responsabilité quant à la limitation et au contrôle du comportement sexuel des hommes » (*ibid.*).

De prime abord, nous constatons que les rôles traditionnels genrés, tels qu'ils sont définis par les auteurs, sont complémentaires; aucune caractéristique ne se retrouve dans les deux camps ou n'empiète sur les traits de l'autre. Si certaines d'entre elles peuvent avoir été instaurées en raison des attributs anatomiques de chacun - notamment l'association du concept « femme » avec la « capacité de prendre soin d'autrui », étant donné sa prédisposition biologique pour le port du fœtus et l'allaitement de l'enfant - il nous semble que plusieurs attributs supposément innés aient été socialement rattachés à l'unité « femme » dans le but hypothétique d'accommoder les traits associés à l'« homme ». Par exemple, on pourrait supposer que les caractéristiques telles que « l'harmonie » et la « passivité », dites

naturellement féminines, ont été socialement instaurées ainsi afin de laisser toute latitude nécessaire à l'épanouissement de « l'agressivité » et la « compétitivité » de l'homme qui aspire à être en position de pouvoir, tant dans la sphère publique que dans l'intimité de son foyer.

Cette complémentarité des stéréotypes de genre favorisant le bon fonctionnement du système patriarcal n'est pas évacuée dans la sphère érotique. Selon leurs caractéristiques traditionnelles dans un contexte sexuel, les femmes semblent occuper la plupart du temps la *fonction* de baliser, orienter, ou attiser les envies sexuelles *masculines* plutôt que de vivre leur sexualité instinctivement (voir Perreault 2004; Bologne 2010; Knibiehler 2012). La recension de l'historienne Isabelle Perreault (2004) des prescriptions des prêtres, médecins et moralistes publiées dans les manuels de sexualité maritale du Québec de l'avant Révolution tranquille soutient cette thèse : on y argumente à l'époque que les femmes sont fort « heureusement » « naturellement » « vertueuses, pudiques, chastes, passives, sensibles et dociles » (p. 581). À la lumière de notre lecture féministe des stéréotypes de genre, il nous semble que ces caractéristiques peuvent avoir été naturalisées par les théoriciens de l'époque afin de servir l'épanouissement sexuel *masculin*.

Étant donné la récurrence de deux de ces stéréotypes de genre associés à la sexualité féminine dans le corpus étudié - deux stéréotypes, de surcroît, jouant un rôle prédominant au cinéma par leur corrélation directe avec les notions de monstration (ou non) et d'action (ou d'inaction) -, nous nous pencherons plus exhaustivement sur les notions de *pudeur* et de *passivité*.

## La pudeur

La psychanalyste Monique Selz (2003) définit la pudeur dans sa conception traditionnelle<sup>8</sup> comme étant « une gêne, sincère ou feinte, devant des choses qu'on voit et qu'on ne devrait pas voir ou que l'on montre contre son gré. Dans un cas, c'est celui qui voit qui éprouve la pudeur, dans l'autre cas, c'est celui qui montre. Mais, surtout, le regard est mis au premier plan [...] » (p. 12). Si la tendance actuelle à l'exposition de son intimité sur les réseaux sociaux, les blogues, ou dans les télérealités ravive des questionnements quant à sa légitimité, tant en ce qui concerne les hommes que les femmes, la pudeur a été pendant longtemps un caractère que l'on attribuait exclusivement à ces dernières, particulièrement vis-à-vis de leur sexualité, tel qu'explicité précédemment.

Nombre d'anthropologues et de penseurs, depuis le Siècle des Lumières, ont tenté de comprendre si la pudeur relevait du comportement ou du sentiment, ou encore d'une réaction naturelle ou relative. La comparaison de ces théories par le sociologue Jean Claude Bologne (2010) démontre qu'une thèse semble persister à travers l'évolution de la recherche : la pudeur dite féminine servirait la quiétude des hommes. À la suite de l'étude de certains peuples autochtones, Darwin l'attribue à l'apparition du mariage. L'homme, s'inquiétant « de l'approbation ou du blâme de ses congénères » (Bologne 2010, p. 298), aurait développé une jalousie vis-à-vis des expériences sexuelles de sa femme antérieurement à leur union. Le devoir de « chasteté »<sup>9</sup>, d'abord uniquement exigée des femmes mariées, s'est ensuite étendu aux femmes non mariées sous le prétexte de la décence. « En ce sens, il s'agit d'une vertu

---

<sup>8</sup> L'auteure souligne qu'il s'agit de la définition à laquelle « [on a] coutume [...] de penser » (2003, p. 12) lorsqu'on réfère à la pudeur. Puisque nous nous penchons vers une conception stéréotypée du concept, cette définition nous semble être à propos. Elle ne reflète toutefois pas la thèse de l'auteure dans son ensemble qui se penche sur la pudeur comme « un lieu de liberté » dans le contexte contemporain, exempte de connotation genrée.

<sup>9</sup> Le terme « chasteté » désigne dans le cas présent non pas l'abstinence, mais la fidélité envers une seule personne. Chez plusieurs peuples autochtones, contrairement aux civilisations chrétiennes, les deux parties sont libres d'avoir des rapports sexuels avec plusieurs partenaires différents avant le mariage (Séguin 1972, p. 33).



féminine, mais née de la jalousie de l'homme [...] : [c'est] une qualité masculine inculquée aux femmes » (*ibid.*), résumé Bologne.

La théorie de l'historienne féministe Yvonne Knibiehler (2012) sur le renforcement de la « pudeur féminine » dans les peuples occidentaux ajoute à celle de Darwin. Knibiehler dresse une corrélation entre l'âge de plus en plus avancé des jeunes filles au moment de leur mariage - passant d'une moyenne de 16 ans, au Moyen-âge, à la mi-vingtaine au 18<sup>e</sup> siècle - et la nécessité de préserver leur virginité jusqu'à ce jour. La fille étant autrefois cloisonnée en pension ou à la maison familiale jusqu'à son mariage, la prolongation de la vie de « jeune fille » pendant une dizaine d'années supplémentaire rend la tâche de la conservation de l'hymen difficile : « l'autorité brutale, la réclusion ne peuvent plus suffire à garder [la fille adulte] vierge. Il faut imaginer des freins plus subtils et plus doux - enseigner le "refoulement des pulsions" [...] » (Knibiehler 2012, p. 126). On recourt alors à la pudeur que l'on inculque à la jeune fille comme une « vertu morale et un code de bonne conduite » (*ibid.*). La modestie féminine est signe de décence, de prudence et de dignité : une fille bien élevée doit être « présente au monde, mais effacée ou, du moins, réservée [et] ne parle que si on s'adresse à elle » (*ibid.*, p. 127). On valorise ce comportement, d'une part, afin d'éviter que la jeune fille ne nourrisse l'intérêt de ses prétendants et, d'autre part, pour que la honte - individuelle *et* familiale - qui succéderait la transgression de ces préceptes soit telle qu'elle suffise à décourager la pucelle de toute entreprise de séduction. Socialement, on lui attribue la responsabilité de la continence : l'adage « c'est aux filles de se garder » inonde la littérature, les chansons, et les journaux de l'époque (*ibid.*, p. 126).

C'est vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle que l'on recense les premières théories qui naturalisent la pudeur comme caractéristique intrinsèquement féminine. Le Dr Pierre Roussel, dans son best-seller *Système physique et moral de la femme* (1775) soutient que la pudeur de la femme impose le délai nécessaire à la « préparation » et la « maturité » des organes sexuels avant « la production d'un nouvel être » (Roussel cité dans Knibiehler 2012, p. 139). D'autres médecins perçoivent la retenue de la femme comme une caractéristique qui « [donne] à l'homme

l'impression stimulante d'une lutte, d'une conquête, confirmant la supériorité du sexe fort » (*ibid.*). Si ces croyances peuvent sembler aujourd'hui loufoques, machistes et désuètes, elles ont toutefois persisté à travers les années. Presque deux siècles après la publication du Dr Roussel, au mitan des années 1940, le médecin Lucien Royer fait l'éloge de la pudeur féminine en tant que charme supplémentaire qui sait mettre « l'homme en appétit » (cité dans Perreault 2004, p. 581-582). Ces théories, que l'on croit à l'époque scientifiques, consolident le stéréotype de genre féminin et le font perdurer dans l'imaginaire collectif : la pudeur est perçue comme une caractéristique naturelle qui a pour *fonction* d'assurer la procréation.

Selon les différentes thèses étudiées, la « pudeur féminine » aurait ainsi deux rôles qui conforteraient l'homme dans sa relation désirante du corps féminin. En d'autres termes, il semble nécessaire de signaler qu'il s'agit d'un comportement répressif inculqué à la femme pour le bénéfice masculin. D'une part, la pudeur imposée instaure un climat social restrictif pour la femme, assurant l'homme de la « pureté » de sa fiancée au moment du mariage et de sa fidélité toute leur union durant; elle l'apaise dans sa crainte d'être humilié devant les hommes de la communauté. D'autre part, elle a pour fonction d'exacerber le désir sexuel masculin en mettant en scène la possibilité d'un « scintillement » de la chair, d'un dévoilement graduel, de l'imagination de ce qu'il y a sous le vêtement : « plus le corps [...] est couvert de couches de vêtements [...], plus l'attention se concentre sur l'effeuillage de ce corps, et plus l'investissement érotique se porte vers les accessoires qu'on doit ôter au cours de ce déshabillage » (Brooks 1993, p. 32). La pudeur est l'activateur par excellence de la « pulsion scopique » telle qu'élaborée par Freud : elle éveille la curiosité sexuelle et tient en haleine le désir de voir la nudité (Bologne 2010, p. 310).

Le corps féminin devient de la sorte un objet qui, selon les prescriptions et les croyances qui s'y rattachent, suscite inmanquablement le désir sexuel masculin. Dans le contexte contemporain, entre les débats sur le port du voile dans certaines religions et l'hypersexualisation, la pudeur pose constamment la question du regard masculin sur le corps

féminin, comme si ce dernier ne pouvait exister de façon neutre, sans être regardé. Bologne explicite :

En réduisant [...] la femme au couple binaire (pudeur/impudeur) de la décence masculine, notre époque ne peut plus que condamner, soit le dévoilement de la chair [...], soit la pudibonderie excessive [...]. Or, le binaire est volontiers asymptotique : il tend vers l'excès et la caricature. D'un côté, il mène à la *burqâ*; de l'autre, au *trash*. [...] Aux deux bouts de l'axe, il y aura toujours quelque chose à cacher ou quelque chose à dévoiler. De part et d'autre, la femme est réduite à un objet, de désir ou de jalousie, un objet à commercialiser ou à dissimuler, un objet de vitrine ou de coffre-fort (*ibid.*, p. 10-11).

L'invention de la « pudeur féminine » pourrait-on conclure, est une stratégie ancestrale de responsabilisation de la femme pour les pulsions sexuelles masculines. Elle n'est pas plus naturelle ou innée chez la femme que chez l'homme, mais semble plutôt construite par des siècles de restriction et de condamnation. Considérant que perdure, dans le contexte actuel, la tendance à excuser ou normaliser les crimes sexuels, pour en revanche réprouber la tenue « trop légère » des victimes, ce stéréotype féminin semble toujours teinter les rapports de genre relatifs à la sexualité aujourd'hui.

### **Passivité et asexualité**

La polarisation des rôles actif/masculin et passif/féminin est une facette récurrente de la stéréotypisation des genres. Si la passivité renvoie de façon globale au fait de se contenter de subir et de ne faire preuve d'aucune activité ou initiative (*Le Petit Robert* éd. 2000), la « passivité féminine » fait d'ordinairement référence à la femme dans sa relation intime avec l'homme, c'est-à-dire dans un contexte conjugal et sexuel. Elle est complémentaire au rôle traditionnel masculin qui se veut actif, entreprenant, et dont l'agressivité est socialement valorisée. Cette polarisation des rôles est issue du modèle patriarcal et encourage la perpétuité de celui-ci : l'homme s'y retrouve en posture de toute-puissance et ne se bute à aucune opposition dans l'entreprise de ses projets au sein du noyau familial.

La racine de cette passivité réside dans la soi-disant suprématie intellectuelle masculine, la femme étant jugée comme n'ayant ni les capacités ni les connaissances pour diriger. La femme est, jusqu'au siècle dernier, grossièrement écartée du système d'éducation. Les scientifiques du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> vont jusqu'à élaborer certaines théories sur l'incapacité du cerveau féminin à assimiler des connaissances comme peut le faire celui des hommes (Schiebinger 2000, p. 26). Outre les prétendus fondements biologiques de ces croyances, réserver la sphère savante aux hommes a pour fonction de préserver la relation de subordination féminine à l'égard des hommes. L'historien André Champagne, à la barre de l'émission radiophonique *C'est toujours la même histoire* (Radio-Canada, 1er août 2015), relève qu'une croyance profondément ancrée dans les mœurs d'autrefois stipule que transmettre le savoir aux filles les rend « orgueilleuses » : « les hommes se [méfient] d'une femme trop éduquée parce que [celle-ci] [n'acceptera] pas d'être soumise tel que l'époque [l'exige] ». On inculque alors aux jeunes filles l'idée que si elles détiennent trop de connaissances, elles repousseront les maris potentiels; mieux vaut donc se concentrer sur l'apprentissage des travaux ménagers. La « passivité féminine » est ainsi perçue par les femmes comme un attrait, une qualité nécessaire pour accéder à un mari respectable. Caractéristique vicieuse, elle maintient les femmes dans l'asservissement et la croyance qu'il est immoral, anormal et peu séduisant de penser et/ou d'agir de façon autonome.

Historiquement, au sein des jeux de séduction, la « passivité féminine » suppose que la femme doit *attendre* d'être élue par l'homme pour entamer une relation. Manifester ses intérêts personnels et/ou ses désirs, pour la femme, est perçu comme étant indécent. La demande en mariage traditionnelle, telle qu'elle est encore aujourd'hui idéalisée dans la culture populaire, avec agenouillement de l'homme et dévoilement de la bague, est un exemple tangible de cet héritage du rôle féminin traditionnellement passif. La proposition repose sur l'initiative masculine et suppose que même si la femme aspire à se marier depuis belle lurette, il ne relève pas de son rôle ou de son pouvoir d'entreprendre de telles démarches. La pratique contemporaine de cette coutume témoigne par ailleurs d'une évolution du rôle

traditionnel féminin en comparaison à celui d'antan, puisque l'homme s'adresse directement à la future mariée, et non au père de cette dernière comme il le faisait autrefois.

Les contes populaires tels *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant* et *Blanche-Neige* véhiculent similairement l'idée que la femme doit demeurer passive et attendre que son prince la choisisse pour quitter une situation néfaste; jamais une princesse « digne de ce titre » ne part sur son cheval à la recherche d'un homme à épouser. En outre, dans la version des studios Disney, le personnage de Blanche-Neige chante « un jour, mon prince viendra » (1937) : le rôle de la femme réside dans *l'espoir* que sa condition change, dans l'attente que l'homme intervienne, et non dans une démarche autonome face à sa situation. Si ces contes reflètent le modèle sociétal et les valeurs promues au Moyen-Âge et à la Renaissance, il demeure que non seulement ces histoires font encore aujourd'hui partie intégrante de la culture destinée aux enfants, mais aussi influencent-elles les scénarios du cinéma dominant.

Citons en exemple la comédie romantique *Love actually* (2003) du réalisateur britannique Richard Curtis. Ce succès critique et commercial relate neuf histoires d'amour en parallèle, dont quatre se concrétisent par l'initiative de l'homme à l'égard de la femme : le premier ministre qui sonne de porte en porte afin de retrouver son ex-secrétaire et lui déclarer son amour; l'auteur qui apprend le portugais et retrace son ancienne femme de ménage pour lui demander sa main; le garçon qui poursuit son béguin jusque dans les zones sécurisées de l'aéroport pour lui signifier son importance; et la doublure masculine de film pornographique qui propose à la doublure féminine de se voir à l'extérieur du travail. Dans les quatre cas, on constate que la femme éprouvait aussi des sentiments pour l'homme, les a parfois manifestés plus ou moins subtilement, sans toutefois poser de geste déterminant. Sans être entièrement passifs, les personnages féminins n'agissent pas non plus sur leur situation<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Il est à noter que des cinq autres histoires, une relate une histoire d'amitié; une autre un amour fraternel; deux montrent des triangles amoureux impossibles; et une autre est axée sur les aventures sexuelles du personnage. Les seules histoires romantiques fructueuses reprennent les rôles genrés du conte populaire.

Similairement à la pudeur, les penseurs, moralistes et scientifiques naturalisent rapidement cette « caractéristique féminine ». On considère les femmes comme étant dénuées de pulsions sexuelles; elles sont de « nature morale » (Perreault 2004, p. 583), à l'opposé des hommes dotés d'un « besoin instinctif » qui les pousse « à aimer physiquement » (*ibid.*, p. 582). Cette naturalisation a pour fonction, en premier lieu, de rendre la femme, et elle seule, responsable d'une sexualité « vertueuse » au sein du couple et, conséquemment, de déculpabiliser l'homme pour des élans sexuels jugés inappropriés. En second lieu, qualifier la « passivité féminine » d'attribut inné a pour effet de marginaliser et/ou condamner les femmes qui manifestent leurs désirs sexuels ou encore défient la domination masculine. Les mises en garde du médecin Lucien Royer, publiées en 1945, consolident notre thèse : « si toutes les épouses légitimes étaient sujettes à se conduire comme des *femmes légères*, tout serait instable et le monde serait en proie au *désordre social* le plus absolu » (cité dans Perreault 2004, p. 581, nous soulignons). De la sorte, non seulement Royer blâme-t-il *uniquement les femmes* pour les comportements sexuels jugés immoraux *chez les deux sexes*, mais il insinue également que les femmes libidineuses sont équivalentes aux prostituées. Par ailleurs, les épouses qui manifesteraient une soif de « sexualité inventive » sont susceptibles de se voir poser un diagnostic d'hystérie (*ibid.*, p. 580).

Notons comme expression fondatrice du stéréotype de la femme dite corrompue la figure féminine dans les écrits religieux. Dans la *Genèse*, Ève cède à la pulsion de consommer le fruit défendu; c'est elle qui *initie le* geste de transgression, à l'opposé du comportement passif valorisé chez la femme, menant tous deux Adam et Ève à leur perte. Cet événement condamne directement la sexualité féminine pour « l'effondrement de l'humanité » (Currie et Raoul 1992, p. 3, notre traduction). Pour pallier à cette grossière erreur, on attribue aux femmes la tâche sacrée de la maternité : ainsi « la Vierge Marie, en donnant naissance sans processus de conception, symbolise l'idéal patriarcal de la femme asexuée » (*ibid.*).

Le septième art, auquel la littérature et la peinture ont emboîté le pas en ce sens<sup>11</sup> (Doane 1991, p. 1), reprend presque textuellement ce schème narratif avec l'archétype de la femme fatale. Envoûtante, libidineuse et dangereuse, la puissance de la femme fatale émane de son pouvoir de séduction. Elle est perçue comme étant diabolique, sa force d'attraction contribuant à déstabiliser le héros et à le conduire vers l'échec. Ainsi le récit cinématographique classique, tel que l'accomplit symboliquement la *Genèse*, s'assure-t-il d'anéantir, de punir ou encore de transformer la femme fatale en femme vertueuse - et par conséquent impuissante - afin que le protagoniste masculin puisse reprendre le contrôle sur la situation (*ibid.*, p. 2). Or, il est à noter que la femme fatale, tel que l'argumente la théoricienne féministe du cinéma Mary Ann Doane, n'exerce pas son pouvoir de façon consciente ou stratégique : « she is an ambivalent figure because she is not the subject of power but its carrier (the connotations of disease are appropriate here) » (*ibid.*); sa force résiderait dans l'attractivité et la lasciveté de son corps. Le personnage de la femme fatale n'est donc pas considéré comme étant entièrement passif, puisqu'il détient un certain pouvoir et assume sa sexualité, mais il n'est pas non plus totalement actif, car il est en quelque sorte victime de son corps. En somme, tel que le soutient Doane, le personnage de la femme fatale est loin d'être « une héroïne de la modernité » : elle campe un pôle négatif, antagonique, destiné à être éradiqué au sein de la diégèse; « elle est le symptôme des peurs masculines face au féminisme » (*ibid.*, p. 2-3, notre traduction).

Cette polarisation des rôles genrés dans l'imaginaire collectif traverse la révolution sexuelle et perdure dans la société actuelle. Dans son article sur « l'agentivité sexuelle » des jeunes femmes et des adolescentes, la chercheuse du Centre de recherche sur la communication et la santé Marie-Eve Lang constate que les jeunes filles grandissent, encore à ce jour, avec la mentalité « que ce sont elles qui doivent contrôler les relations sexuelles, et donc restreindre leur avènement en repoussant le jour où le couple [sera sexuellement actif] » (2011, p. 195). Le concept de « passivité féminine » aurait légèrement mué, de pair avec

---

<sup>11</sup> Mary Ann Doane cite en exemple l'œuvre de Charles Baudelaire et Théophile Gautier en littérature, et Gustave Moreau et Dante Gabriel Rossetti en peinture (1991, p. 1)

l'évolution des mœurs, vers celui d'« asexualité féminine » pour en arriver aux mêmes conceptions que nos ancêtres : Lang déplore que les jeunes filles sont « souvent perçues comme “vulnérables” devant le désir masculin, considéré comme inévitable et naturel » (*ibid.*) et que le discours sur le désir sexuel féminin est absent des programmes d'éducation sexuelle (*ibid.*, p. 196). L'emphase de ces programmes est portée sur la dénonciation, la victimisation, le *Non c'est non*<sup>12</sup> (*ibid.*), campant généralement la fille dans la restriction des élans sexuels masculins, sans porter son attention à la conscientisation de ses propres pulsions et désirs.

Le rôle stéréotypé féminin établit également une corrélation entre la femme et la sexualité romantique. Les balises sociales qui justifiaient autrefois la sexualité au sein du couple marié - notamment le devoir de procréation - ont été remplacées par la légitimation de l'acte sexuel dans « un contexte de relation amoureuse stable et sérieuse » (*ibid.*, p. 194). Or, cette idée est fortement associée aux femmes et aux filles, « comme si les hommes n'avaient pas à s'en soucier » (*ibid.*), constate Lang. Quelques soixante ans après la publication du manuel de sexualité maritale du Dr Royer susmentionné, la chercheuse estime que le stéréotype de « l'asexualité féminine » et l'association de la femme à la sexualité romantique marginalisent encore aujourd'hui la femme qui assume et manifeste ses pulsions sexuelles et/ou est sexuellement active sans être engagée dans une relation amoureuse. Contrairement à l'homme, dont le portrait stéréotypé normalise - voire encourage - la sexualité à l'extérieur d'une relation stable, la jeune fille grandit sous l'ombre perpétuelle du « stigmate de la putain », soit l'étiquette socialement accolée aux femmes ayant des rapports sexuels avec des étrangers et/ou des partenaires multiples, et aux femmes qui prennent l'initiative ou contrôlent les rencontres sexuelles (Gail Pheterson paraphrasée dans Lavigne *et al.* 2013, p. 196).

Somme toute, quoique le rôle selon le genre féminin se soit transformé de pair avec l'évolution des mœurs, il demeure que le stéréotype de « passivité féminine », étroitement lié à

---

<sup>12</sup> *Non c'est non* est une campagne de conscientisation mise sur pied il y a une vingtaine d'années par la Fédération canadienne des étudiantes et étudiants pour « réduire les incidences d'agressions sexuelles, de viols par une connaissance et de violence dans les fréquentations » ([http://cfs-fcee.ca/passez\\_a\\_l'action/non-cest-non/?lang=fr](http://cfs-fcee.ca/passez_a_l'action/non-cest-non/?lang=fr)).



celui d'« asexualité féminine » a, tout comme la pudeur, lui aussi pour fonction de modeler le comportement de la femme relativement à l'épanouissement sexuel masculin. Dans les jeux de séduction, la femme qui demeure passive n'impose aucunement ses envies à l'autre; l'homme préserve sa liberté d'entreprendre des démarches à son égard ou non. Également, le fait de ne pas prendre d'initiative envers l'homme dans la drague rend la tâche de ce dernier plus complexe, ce qui flatte le stéréotype de genre masculin voulant que les rapprochements intimes soient perçus et vécus comme une conquête (Szymanski *et al.* 2011, p. 21). Au sein du couple, la naturalisation de la passivité insinue que la femme n'est pas en mesure de prendre des décisions et doit déléguer son pouvoir à l'homme. Sous-entendre que la femme « normale » n'a pas de désirs sexuels, ne doit pas en ressentir et/ou apprécier les échanges de ce registre (Lang 2011, p. 194) autorise implicitement l'homme à déterminer du moment, de l'endroit et de la façon d'avoir des relations sexuelles. Finalement, la stigmatisation sociale qui menace la femme - même célibataire - qui aurait des partenaires multiples ou prendrait le contrôle des rencontres sexuelles sauvegarde le stéréotype de genre masculin dans son désir de dominer et de voir la femme qu'il fréquente comme une propriété qui lui est exclusive (Szymanski *et al.* 2011, p. 21).

### **La stéréotypisation contemporaine**

Les mythes, contes populaires, religions et coutumes, élaborés et entretenus sous le joug du modèle patriarcal, ont su lentement, mais sûrement, ancrer et assurer la subsistance d'une vision stéréotypée des rapports de genre à travers les siècles. Or, un nouveau lieu de transmission de valeurs, d'association d'idées, d'images, de symboles et de mots (*Le Petit Robert* éd. 2000, sous « stéréotype »), et d'élaboration de définitions culturelles, a décimé les modes de communication traditionnels : l'arrivée du cinéma, puis du téléviseur au sein des foyers dans les années 1950, et d'Internet au tournant du siècle, en synchronisation avec la laïcisation des États occidentaux et le déclin en popularité de la pratique religieuse, situe les médias de masse au premier rang en terme d'influence sur la population.

Davantage, le dorénavant libre accès à la pornographie à domicile, ne nécessitant plus qu'une simple connexion à Internet, engendre une démarginalisation de son iconographie. Les médias de masse en récupèrent les codes visuels, les discours et les archétypes, brouillant de la sorte les frontières entre la pornographie et la culture populaire (Willis 2013, p. 22). Ce phénomène de « pornographisation » de l'espace public (Richard Poulain cité dans Willis 2013, p. 22) mène à une reproduction parfois très explicite des rôles sexuels genrés, tels qu'ils sont dépeints par la pornographie, au sein même de la culture de masse. La sociologue Francine Descarries estime que la publicité<sup>13</sup>, entre autres manifestations culturelles, met ainsi en place une « [ritualisation] de la subordination » féminine par l'omniprésence de « femmes au regard vague ou détourné, à la tête inclinée ou renversée en signe de soumission ou d'abandon, au corps dénudé ou aux jambes écartées en signe d'offrande, [...] allongées ou accroupies suggérant la fellation » (2006, p. 103). En outre, la femme s'y retrouve plus franchement que jamais représentée en tant qu'*objet* du désir sexuel masculin.

Nous aborderons donc le processus d'*objectification* et de réification du corps féminin avant d'examiner l'auto-réification dans le corpus étudié. Bien que l'objectification de la femme soit déjà nommée et critiquée par Laura Mulvey en 1975, le croisement entre la culture de la consommation, le matérialisme ambiant et la *pornographisation* actuelle de l'espace public nous semble avoir donné un nouvel essor à l'expression. Nous définirons donc le terme objectification, ses déclinaisons, et évoquerons ses incidences.

## **Le corps-objet**

La réification, chosification, ou objectification du corps prend place « lorsque les membres ou les fonctions d'un être humain sont séparés de cette personne, réduits à l'état d'instruments, ou considérés comme capables de représenter la personne dans son entièreté »

---

<sup>13</sup> À titre indicatif, au moment de la production du documentaire *Killing us softly 3 : Advertising's image of women* (Sut Jhally) en 1999, la conférencière Jean Kilbourne citait que l'Américain moyen était exposé à 3000 publicités par jour; une statistique susceptible d'avoir crû avec l'utilisation désormais quotidienne d'Internet et des réseaux sociaux.

(Gervais *et al.* 2013, p. 2, notre traduction). Par exemple, dans une lecture non genrée du terme, un employeur qui considère ses employés uniquement pour leurs fonctions relatives à la productivité, comme le soutient la critique marxiste du capitalisme, ou un médecin qui réduit ses patients à leurs symptômes, sont deux exemples d'objectification se rapportant aux hommes comme aux femmes (*ibid.*). Toutefois, étant donné la nature de notre analyse, nous nous attarderons principalement à l'objectification du corps féminin.

D'emblée, notons que la femme est couramment, à travers l'Histoire, réduite à ses fonctions biologiques reproductrices. Les politiques d'interdiction de « l'empêchement de la famille », promues notamment par l'Église catholique jusqu'à la révolution sexuelle, lesquelles incitent les couples à procréer afin de peupler le territoire, aux dépens de la santé et/ou de la vie de la mère, constituent une forme d'instrumentalisation du corps féminin. En outre, la restriction de la femme à la sphère domestique en raison de sa « prédisposition » physique pour la grossesse et l'allaitement de l'enfant, quels que soient ses intérêts ou aspirations professionnelles, exemplifient également cette réduction de la femme à son système reproducteur.

Dès l'avènement de la société dite de consommation, au mitan du siècle dernier, des campagnes publicitaires réduisent les femmes à leurs fonctions de cuisinières et de ménagères. Des slogans tels que « The Chef does everything but cook - that's what wives are for! » et « Women of the future will make the Moon a cleaner place to live », respectivement pour vendre un malaxeur et un produit nettoyant, tapissent les journaux et magazines entre autres publicités faisant allusion à la suprématie physique, intellectuelle et morale de l'homme au sein du noyau conjugal (<http://www.businessinsider.com/sexist-vintage-ads-2015-9>).

Étant donné l'évolution des mœurs en matière d'égalité hommes-femmes, le libre accès aux contraceptifs oraux et la mise en place de lois condamnant la discrimination sexiste ou raciale, de telles formes d'objectification se font toutefois de plus en plus rares - ou de plus en plus subtiles - dans l'espace public. C'est plutôt l'objectification de nature sexuelle qui

croît en importance dans le contexte contemporain. Sans surprise, tel qu'explicitée précédemment, la relation historique regardant/regardée, homme/femme perdure au sein de ce processus : une étude menée par l'American Psychological Association en 2007 ayant pour fonction d'analyser le contenu des médias de masse tels que les commerciaux, séries télé, films, paroles de chansons, vidéoclips, magazines, publicités, jeux vidéo, chaînes sportives et sites Internet atteste que « les femmes [y] sont plus souvent représentées de façon sexualisante et/ou objectifiante que les hommes » (Szymanski *et al.* 2011, p. 8, notre traduction).

Il est ainsi considéré que la femme est sexuellement transformée en objet lorsque son apparence, son corps, ses fonctions et/ou attributs sexuels priment sur son visage et ses caractéristiques psychologiques et/ou ses émotions (Gervais *et al.* 2013, p. 2-3), se retrouvant perçue essentiellement comme « un objet physique du désir sexuel masculin » (Szymanski *et al.* 2011, p. 8, notre traduction). Si la pornographie et les bars de danseuses nues sont d'emblée pointés du doigt lorsqu'il est question de réduction de la femme à ses attributs sexuels, les médias courants participent de façon plus insidieuse, mais tout aussi persistante, à cette chosification féminine par le biais, notamment de « vêtements révélateurs et provocants, d'une emphase portée sur le corps et la disponibilité sexuelle, et/ou de l'utilisation des femmes à titre d'objets décoratifs » (Szymanski *et al.* 2011, p. 10, notre traduction). Les médias reprennent également le principe de fragmentation du corps féminin, autrefois propre à la pornographie, que l'on glisse de part et d'autre dans les images du quotidien : des lèvres entrouvertes, une femme cadrée des pieds aux hanches, une emphase sur des fesses en mouvement, une paire de seins en soutien-gorge. On y réduit la femme à « un corps anonyme ou une partie de corps fétichisée », tel que le précise *A Dictionary of media and communication* (<http://www.oxfordreference.com>, sous « Objectification (sexual objectification) », notre traduction).

Par des décolletés plongeants qui promeuvent une marque de bière ou une voiture, des attroupements de femmes en bikini qui décorent les vidéoclips des chanteurs populaires, et des *ring girls* qui ornent le numéro de la prochaine ronde d'un match de boxe, les médias de masse

contribuent à ce que nous nommerons *l'objectification sexuelle ordinaire*<sup>14</sup> du corps féminin. Il s'agit d'une forme d'objectification qui, parce que croisée au quotidien, parce que tolérée par la loi et dénoncée exclusivement par des groupes marginaux<sup>15</sup>, normalise ces représentations du corps féminin jusqu'à les rendre « invisibles », jusqu'à les fondre dans le paysage culturel sans qu'ils ne soient d'emblée repérés comme étant nocifs.

Or, non seulement ces pratiques d'objectification sexuelle ordinaire du corps féminin sont bel et bien assimilées par les gens qui y sont exposés, de façon consciente ou non, mais aussi modifient-elles sournoisement la perception que les hommes ont des femmes et que celles-ci ont d'elles-mêmes. En effet, il a été avancé que face à l'objectification répétée de leur corps dans l'espace public, « les femmes intériorisent ce regard externe et [s'auto-réifient] en se considérant elles-mêmes comme des objets à regarder et à évaluer sur la base de leur apparence » (Szymanski *et al.* 2011, p. 8, notre traduction).

Cette intériorisation débiterait dès le plus jeune âge, suggère la docteure en communication et professeure en commercialisation de la mode Mariette Julien. La poupée Barbie, apparue en 1959, serait l'une des premières instigatrices, dans la vie de la fillette, de l'idée que ses attributs esthétiques priment sur les autres sphères de son individualité :

Barbie a radicalement changé le rapport des femmes au corps et à la séduction. Au lieu de les entraîner à devenir de bonnes mères, comme c'était le cas avec les poupées poupons traditionnelles, elle les a habituées à construire leur identité à partir de leur apparence. Barbie, la poupée *pin-up* sexuée, a entraîné les fillettes à prendre plaisir à s'habiller, à se déshabiller, à se coiffer, à se maquiller, à se refaire une

---

<sup>14</sup> Expression inspirée de celle de « sexisme ordinaire », popularisée par les « Chroniques du sexisme ordinaire » de la revue *Les Temps modernes*, lesquelles relatent dès 1973 « un spécimen de citations où les femmes sont dévalorisées et discriminées (offres d'emploi, publicité, article de presse) » dans leur vie de tous les jours (Audrey Lassere citée dans Grézy et Becker 2015, p. 15).

<sup>15</sup> Nommons entre autres exemples les campagnes *Sale pub sexiste*, consistant à apposer anonymement, dans des lieux publics, des autocollants de ce même leitmotiv sur les affiches publicitaires jugées sexistes; *Ontwatch*, promouvant la diffusion d'affiches dont les slogans sensibilisent au sexisme et à l'objectification des filles et femmes (« Ce n'est pas parce que j'suis dans un lieu public que mon corps en est un » (<https://ontwatch.wordpress.com/affiches/>)) et le blog et groupe Facebook [jesuisunepubsexiste.tumblr.com/](https://www.facebook.com/jesuisunepubsexiste.tumblr.com/) ayant pour objectif de « recenser les publicités sexistes diffusées en France ou de marque française ».

apparence [...]. Par le jeu, Barbie a initié les femmes aux rituels de la beauté et les a influencées dans leurs critères d'appréciation esthétique (2010, p. 32-33).

Ces « critères d'appréciation esthétique », notons-le, sont fondés sur une poupée aux mensurations impossibles, à la peau qui ne vieillit pas, à un visage perpétuellement maquillé et à un sourire figé; idéal de beauté plus tard transmis aux adolescentes et aux femmes par des photos publicitaires affichant des mannequins préalablement sélectionnés pour leur minceur, dont les grains de beauté, plis, veines, rides, pores et « défauts » en tout genre sont effacés par des logiciels de retouche.

L'association déjà établie par Barbie chez les fillettes entre les notions de féminité, d'apparence et de séduction est perpétuée par les magazines destinés aux adolescentes, lesquels y insufflent une dimension sexuelle. Ceux-ci promeuvent le modèle du *girl power*, lequel, bien que prétendant encourager les filles et les femmes à adopter une attitude « d'indépendance, d'assurance et d'*empowerment* » (<http://www.oxforddictionaries.com/>) :

centre et ramène systématiquement l'intérêt des lectrices sur la romance hétérosexuelle et oriente la séduction vers la provocation sexuelle; [...] propose des modèles professionnels principalement liés au pouvoir de séduction des femmes sur les hommes; [et] actualise et renforce les stéréotypes féminins associés à la mise en valeur sexualisée du corps des filles, en articulant féminité et consommation de produits liés à l'embellissement physique (Lebreton 2009, p. 6).

Ainsi, non seulement l'adolescente est-elle encouragée à embellir son apparence - selon les critères de beauté normatifs -, mais aussi se doit-elle de la sexualiser; être « belle » sans être excitante pour les garçons et les hommes ne suffit plus. Davantage, on insiste sur le pouvoir séducteur de la femme vis-à-vis de l'homme comme unique forme de pouvoir féminin : « leur valeur se mesure à leur *sex-appeal* » (Poulin 2009, p. 232). La fille et la femme se retrouvent alors continuellement dans une relation de dépendance face au regard de l'homme : les femmes et les filles se voient « assignées à la sexualité », « non plus [à] des fins reproductives, mais récréatives, au bénéfice des hommes » (Lebreton 2009, p. 4). Bref, ce martèlement de

corps féminins réifiés dans l'espace public, spécialement pour le regard des hommes, donne à croire que les femmes ne sont plus en pleine possession de leur propre corps; ce sont plutôt les hommes qui, par cette mise en scène constante qui leur est destinée, se voient libres de « s'approprier collectivement » le corps féminin (*ibid.*).

Dans les relations entre les genres, l'objectification sexuelle du corps féminin incite les hommes à percevoir les femmes comme étant « interchangeables » et à leur attribuer « moins d'agentivité morale et intellectuelle » (Gervais *et al.* 2015, p. 153); une perception elle aussi intériorisée et partagée par les femmes qui se réifient à l'égard d'elles-mêmes *et entre elles*. Davantage, les femmes qui s'auto-réifient ont tendance à expérimenter « une faible conscience corporelle, à être déconnectées de leurs fonctions physiologiques, à éprouver une difficulté à accomplir des tâches, en plus de souffrir d'anxiété, de dépression et de honte face à leur corps » (Szymanski *et al.* 2011, p. 12, notre traduction).

Tout compte fait, l'objectification sexuelle du corps de la femme nous semble être une stéréotypisation encore plus perverse que les stéréotypes de genre traditionnels de pudeur et de passivité discutés précédemment; elle ne provient plus de diktats, d'autorités, de religions, mais se loge insidieusement dans le jeu, le divertissement, la mode et la publicité, entre autres propagateurs. Il ne s'agit plus d'une règle ou d'une marche à suivre de laquelle on se méfierait, mais d'un « idéal féminin » vendu par et pour les femmes, sous le couvert du « plaisir et du pouvoir » tirés des rituels de beauté et des jeux de séduction (Lebreton 2009, p. 3). Dans un premier temps, la femme se retrouve en quête constante de l'approbation de l'homme. Son corps ne lui appartient plus : il est destiné à plaire, exciter, et à procurer du plaisir à autrui. Puisque son corps ne correspond jamais aux critères de beauté instaurés par les poupées, avatars de jeux vidéo et images retouchées, la femme est sujette à se déprécier, considérant qu'elle faillit à sa tâche. Enfin, la vulnérabilité psychologique provoquée par le cycle réification-auto-réification conserve les femmes dans une posture d'infériorité face aux hommes.

L'omniprésence du corps féminin objectifié et plus ou moins subtilement sexualisé dans l'espace public occasionne l'émergence d'une expression artistique féministe focalisée sur le motif récurrent de la corporéité et/ou de la sexualité féminine. Le corps féminin objet se voit exploité sous toutes ses formes, non sans humour, dans une entreprise *subversive* par des artistes contemporaines.

## **Art féministe et subversion**

Le processus de subversion, dans sa plus simple définition, vise « à saper les valeurs et les institutions établies » (<http://www.larousse.fr>). Plus précisément, dans le domaine artistique, l'auteure et chercheuse sur la sexualité dans la culture contemporaine Feona Attwood (2007) explique la subversion comme une démarche qui se pose non pas « à l'encontre » d'un système de valeurs, mais qui cherche à aller « au-delà » de celui-ci afin de capter l'attention du public, d'ouvrir un espace de dialogue et éventuellement de transformer ce même système (p. 240). Dans son article *Sluts and Riot grrrls : Female identity and sexual agency* (2007), l'auteure soutient que l'une des stratégies de subversion récurrentes chez les artistes féministes actuelles repose sur la réappropriation des outils traditionnellement utilisés pour opprimer les femmes afin de défier les conceptions dominantes de la féminité (*ibid.*). Elles usent de « stratégies discursives de mimésis, de parodie et d'ironie », résume Attwood (*ibid.*, p. 237).

Notamment par son *one woman show* « *Post-Porn Modernist* » (1990), l'artiste féministe dite « post-pornographique »<sup>16</sup> (Lavigne 2014a, p. 64) Annie Sprinkle s'inscrit dans cette tendance à la reprise des conventions patriarcales, en l'occurrence sur le corps et la sexualité féminine, pour inciter le spectateur à questionner le système en place et le rôle

---

<sup>16</sup> L'historienne de l'art et professeure de sexologie Julie Lavigne aborde l'œuvre d'Annie Sprinkle sous la dénotation « post-pornographie » dans son article *La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jovet* (2014a) puisque c'est ainsi que se qualifie elle-même Sprinkle. Toutefois, Lavigne considère que le terme « métapornographie » serait plus approprié : « le préfixe “post”, signifie *après* la pornographie, ce qui n'est pas le cas [...]; le préfixe “méta” renvoie à un discours de la même nature que l'objet dont il discourt, soit une autoréflexion [...] » (p. 69-70, nous soulignons).



occupé par ses différents agents. Dans le segment *Public Cervix Announcement*, Sprinkle explique au public le fonctionnement de son anatomie intime sous un angle biologique, écarte les jambes, installe un speculum à l'entrée de son vagin et invite son auditoire à inspecter son utérus à l'aide d'une lampe de poche. Entretissant des éléments de la pornographie, de l'art, de la pédagogie et de l'examen gynécologique, « [Sprinkle] s'empare de la parole de l'expert qui a été retirée aux femmes depuis l'apparition de l'obstétrique, et démedicalise autant qu'elle dépornographie l'observation d'un vagin » (Schicharin 2012, p. 119-120). Non seulement apporte-t-elle ainsi une nouvelle connotation au fait de regarder le corps féminin, *appelant* le regard du spectateur plutôt que de le *subir* comme dans la tradition de la femme-spectacle, mais aussi bouscule-t-elle conséquemment les rapports de pouvoir traditionnels et la répartition des rôles sujet/objet, actif/passif entre l'actrice et le spectateur. Au sens large, cette démarche participe également à une réappropriation du corps féminin par la femme.

Outre Annie Sprinkle, Marina Abramovic, Carolee Schneemann et Orlan peuvent être citées au rang des artistes utilisant leur corps de façon subversive dans leurs pratiques artistiques. Abramovic, dans *Rythm 0* (1974), offre un choix d'objets de torture et de plaisir à son public, dont un scalpel et une arme à feu chargée, et demeure passive devant ses spectateurs, soumise à leur volonté d'utiliser ces objets sur son corps; Schneemann extrait un rouleau de papier de son vagin et le lit, image rappelant à la fois la forme phallique du serpent et les multiples dimensions de son sexe (plaisir, béance, naissance, mysticisme) dans *Interior Scroll* (1975) (<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>); Orlan questionne les normes de beauté et la violence faite au corps féminin en subissant plusieurs chirurgies plastiques atypiques dans le cadre de ses « opérations-performances » *La réincarnation de sainte Orlan* (1990) (<http://www.orlan.eu/works/performance-2/>). Chacune de ses artistes de la performance utilise son corps comme mode d'interpellation directe de son public afin d'entamer une réflexion sur le traitement réservé à la corporéité, les codes de la sexualité, ou plus globalement le fait d'être femme dans une société de culture patriarcale. Nous estimons que les réalisatrices contemporaines étudiées dans la présente recherche, sans nécessairement

se déclarer féministes et/ou militantes ni utiliser leur propre corps, s'inscrivent dans une démarche analogue.

Ayant exploré les rouages du rapport spectatorial à la représentation érotique ainsi que les relations de pouvoir genrées qui en résultent, à la fois internes et externes à l'image, nous sommes à même de déceler comment les réalisatrices Catherine Breillat, Julia Leigh, Maja Milos, et Anne Émond reprennent à notre sens les codes connus du cinéma érotique et pornographique pour contourner les rapports de force traditionnels dans une opération de subversion.

## CHAPITRE II

### PUDEUR, PASSIVITÉ ET SEXUALITÉ FÉMININES

J'ai aussi choisi le cinéma pour transgresser les interdits, [...] pour les matérialiser. Si on matérialise les interdits, [...] il y a une distance entre l'interdit et soi-même. Cela ne veut pas dire pour autant qu'on en est libéré, mais disons que ça devient un territoire qu'on peut s'approprier, dans lequel on peut naviguer. Alors qu'autrement, c'est quelque chose qui vous paralyse totalement.

Catherine Breillat, dans *Corps amoureux*, Paris, Éditions Denoël, 2006, p. 16-17

Le présent chapitre prendra comme point d'ancrage les stéréotypes de genre traditionnels de pudeur et de passivité féminines afin d'analyser les longs-métrages *Anatomie de l'enfer* (Catherine Breillat, 2004), *Klip* (Maja Milos, 2011), ainsi que *Sleeping Beauty* (Julia Leigh, 2011). Nous procéderons d'abord à une description ciblée des scènes qui nous importent pour ensuite effectuer une analyse approfondie de ces procédés esthétiques et scénaristiques à la lumière de notre lecture féministe.

#### ***Anatomie de l'enfer* et *Klip* : renverser la pudeur**

Catherine Breillat et Maja Milos font usage d'un traitement cinématographique impudique associable aux stratégies esthétiques du traitement pornographique, faisant ici l'objet d'une réappropriation subversive. Elles montrent les organes génitaux, les rapports sexuels, et les fluides corporels de façon franche et crue. Dans les deux films, les scènes d'échanges sexuels sont très nombreuses et ne négligent jamais d'en exposer les détails. Étant donné la forte présence de nudité dans leurs films, toutes les scènes où l'impudeur est caractéristique ne seront pas décrites, au profit de celles qui ont la capacité d'illustrer de façon plus probante la variété de manifestations d'impudeur dans le film et de traitements impudiques. Dans cette description des scènes, nous porterons une

attention particulière à l'échelle de plan utilisée afin de cibler l'accentuation de certains éléments filmés ainsi que la fluidité - ou non - de la consécution des plans avant d'entamer leur analyse subséquentement.

La toute première image d'*Anatomie de l'enfer* établit cette manière de faire ; on y voit un jeune homme en train de faire une fellation en plan rapproché. Quoique le membre fellationné soit en partie dissimulé, le spectateur entrevoit le gland du pénis dans la bouche du jeune homme.

À la suite de l'automutilation<sup>17</sup> du personnage féminin principal dans le bar, celle-ci s'agenouille près du protagoniste masculin, défait son pantalon et un membre en érection en ressort immédiatement. La réalisatrice montre le visage de l'homme, haletant, quelques instants, pour ensuite retourner au visage de la femme en gros plan, une coulisse de sperme au bord des lèvres.

Plus loin, dans un flashback de l'enfance de la protagoniste, la fillette retire sa culotte devant ses trois amis dans un jeu simulant l'examen médical. Un plan expose la fillette des pieds à la taille, montrant son sexe dénudé. Un plan montre les trois garçons qui s'esclaffent. L'un d'entre eux saisit les lunettes de son ami; il est alors suggéré qu'il plonge la branche de la lunette dans le sexe de la fillette, puis la lunette réapparaît enveloppée d'un liquide blanc et visqueux. Cette séquence est suivie d'un très gros plan de la main de l'homme qui plonge dans le vagin de la femme et dont le doigt en ressort couvert de glaire. Il observe son doigt, tâte le fluide et l'essuie dans ses cheveux. Le plan subséquent expose le sexe féminin en très gros plan. Le poil pubien crée une énorme masse noire au sein de laquelle sont perceptibles les petites lèvres, la glaire et l'orifice vaginal. Le doigt de l'homme s'y enfonce jusqu'au poing.

Alors que la femme est endormie, l'homme éclaire son entrejambe avec une lampe de chevet. En gros plan, il écarte ses fesses et applique du rouge à lèvres sur son sexe et son anus.

---

<sup>17</sup> La protagoniste se tranche les veines à l'aide d'une lame de rasoir.

Plus tard, après un premier coït, il pleure. Il est recroquevillé de sorte que la morve qui coule de son nez trace de longues coulisses dans le vide.

Lors de la quatrième nuit, la femme s’amuse à cacher un godemiché à l’intérieur de son vagin. En plan moyen, l’homme se couche la tête au pied du lit et regarde l’entrejambe de la femme. Un gros plan montre son visage quelques secondes, enchaîné par un très gros plan sur le sexe de la femme, duquel émerge le godemiché en pierre. L’homme saisit ensuite le godemiché, masturbe la femme et elle jouit dans un gros plan de son visage tordu. La réalisatrice fait ensuite un gros plan du membre en érection de l’homme, suivi d’une relation sexuelle complète en plan moyen. Le coït se termine par un gros plan sur le pénis ensanglanté de l’homme qui se retire du sexe de la femme<sup>18</sup>.

Dans *Klip*, Jasna, la protagoniste, filme son quotidien avec un téléphone cellulaire. Fréquemment, la caméra de la réalisatrice devient subjective, adoptant non pas le point de vue d’un personnage, mais celui de la caméra intégrée au téléphone de Jasna. Elle filme sa famille, ses amis, et surtout ses ébats sexuels. Ces passages sont marqués par l’instabilité de la caméra, sa spontanéité et l’aspect granuleux de l’image.

Dans la cour d’école, en caméra objective, Jasna « fait la belle » devant sa caméra : elle regarde l’objectif, sourit, penche sa tête vers l’arrière, adoptant une mine langoureuse. On alterne en caméra subjective pour constater qu’elle filme Djole en plan rapproché, puis fait un zoom en gros plan. Le garçon remarque qu’elle le filme et l’interroge du regard. Le plan qui suit montre les yeux de Jasna en très gros plan, face à la caméra, toujours en caméra subjective. Par le mouvement de sa tête et les bruits de succion, on déduit qu’elle fait une fellation au garçon. On retourne ensuite en caméra objective : le garçon fait dos à la caméra, et Jasna est face à lui, agenouillée. Vu de face, on constate qu’il la filme effectivement en

---

<sup>18</sup> Breillat montre à plusieurs reprises le sang menstruel, ce que nous développerons davantage dans une section d’analyse dédiée au filmage des menstruations.

plongée avec son cellulaire. Retour en plan subjectif : très gros plan sur les lèvres de Jasna qui vont et viennent sur son membre en érection. La caméra redevient objective et filme les deux personnages en plongée. Quelqu'un ouvre la porte des toilettes, s'excuse, et le garçon quitte avant d'avoir joui.

Dans sa chambre, Jasna se déshabille. Le plan suivant est composé, dans son entièreté, d'une surface blanche et crémeuse. Un rasoir entre et sort du plan, dévoilant une peau fraîchement rasée. Le son de frottement entendu indique qu'il s'agit d'un poil dru et fourni. Dans la douche, un plan rapproché, en plongée, expose Jasna qui rince la crème à raser sur son pubis. Elle se maquille ensuite puis se prend en photo en sous-vêtements.

Seule dans sa chambre, sur son lit, Jasna danse pour sa caméra en se déshabillant. Elle enfle un string rose et un plan subjectif montre qu'elle tire le sous-vêtement vers le haut, exposant en très gros plan le string qui s'insère dans son sexe et ses grandes lèvres rasées qui ressortent de chaque côté du vêtement.

Jasna montre une vidéo à Djole dans lequel elle se masturbe. Le garçon commence à se masturber. Jasna est couchée sur le plancher et insère ses doigts dans sa bouche pour s'exciter ou manifester son excitation. La caméra objective suit sa main qui descend sur son corps et s'insère dans son pantalon. Djole la filme avec son téléphone tout en se masturbant. Les plans subséquents alternent entre le visage de Jasna et celui de Djole en plans rapprochés. Puis la réalisatrice passe en caméra subjective et filme d'abord le visage de Jasna pour ensuite exécuter un panorama vertical vers le sexe de Djole en avant-plan, lequel éjacule devant la caméra; le sperme atterrit sur l'abdomen de Jasna.

Durant sa visite à l'orphelinat, Jasna vomit. La réalisatrice la filme en plan mi-moyen, sans négliger d'exposer le liquide orangé régurgité.

Djole et Jasna s'embrassent langoureusement en gros plan. L'image expose le mouvement des langues, les filets de salive, le grain de la peau des personnages; le son de leurs bouches, de la salive et de la succion est notable. La scène est éclairée au néon.

Jasna est dans une fête. On enchaîne d'un plan de demi-ensemble de l'endroit à un très gros plan sur sa bouche qui va et vient sur un pénis en érection. On se recule pour la voir de dos, puis ensuite en très gros plan au niveau des yeux. On alterne entre son regard, la tête du garçon de dos, et le sexe dans sa bouche qu'elle tient d'une main en très gros plan. Elle se retire et le garçon éjacule, toujours en très gros plan. Le garçon s'essuie et quitte la pièce.

Les deux réalisatrices mettent également en scène des protagonistes impudiques envers les autres personnages. La protagoniste d'*Anatomie de l'enfer* témoigne de son impudeur de façon nommée et explicite en demandant à quelqu'un de la regarder « par là où elle n'est pas regardable »; elle ressort des toilettes sans avoir rattaché son pantalon devant un homme qu'elle ne connaît qu'à peine; elle se masturbe devant lui et lui montre non seulement son sang menstruel, mais aussi les accessoires hygiéniques souillés qui s'y rattachent.

La protagoniste de *Klip*, par ailleurs, s'habille de très vêtements très ajustés, de sorte que son soutien-gorge et/ou son string soient régulièrement apparents. Elle manifeste son désir sexuel ouvertement alors qu'elle lèche ses doigts, susurre un « fuck me » à son partenaire ou encore chevauche la cuisse d'une amie lorsqu'elle évoque le garçon qu'elle convoite. Elle a plusieurs rapports sexuels dans des lieux publics, elle se prête volontairement à des jeux sexuels humiliants et elle décrit ses expériences sexuelles de façon détaillée à ses amies en plein milieu d'une salle de classe.

En usant d'une forme cinématographique impudique et en mettant en scène des protagonistes de sexe féminin qui affichent leur corps, leur anatomie intime et leurs désirs sexuels, Breillat et Milos renversent le stéréotype de la pudeur soi-disant naturellement féminine. Elles désobéissent de façon draconienne aux diktats qui ont traversé l'histoire quant

à la pudeur comme marque de bienséance, de coquetterie ou de fidélité chez la femme et confrontent la tendance inverse actuelle à la pornographisation.

Si, comme le soutient Judith Butler (2012), les genres hétérosexistes sont performés telle une *mascarade*, alors nous pourrions suggérer que les réalisatrices de ces films, par le biais de leurs personnages, ont en quelque sorte retiré leur masque en prenant bien soin de ne pas s'être préalablement maquillées. Les réalisatrices s'affranchissent de la « performance » attendue de la féminité pudique et impudique en présentant cette dernière sans fard, de façon crue et en rendant visible la mascarade qui la sous-tend.

À cet égard, soulignons que dans *Klip*, Jasna emprunte le chemin de la sexualité pour séduire Djole<sup>19</sup>. Ses avances sont directes, souvent déplacées, et le spectateur sait, par le discours de Jasna, qu'elle s'exécute a priori dans une perspective de performance sexuelle plutôt que par pulsion ressentie; elle *joue* sa sexualité, calquant son comportement sur les vidéoclips et les films pornographiques.

L'esthétique crue qu'elles choisissent témoigne d'un désir de réalisme vis-à-vis de la sexualité féminine : exit l'imaginaire romantique des dentelles délicates, de l'anatomie comme une « fleur », du corps pur et immaculé, de la beauté maquillée et manucurée dès le lever du jour. Les cinéastes rompent avec cette mise en scène idéalisée de la féminité que la culture dominante se plaît à reproduire, anéantissant au passage le mythe de la sexualité romantique. Les protagonistes féminines se dénudent sans qu'on ne le leur demande; le sexe féminin est naturellement poilu, sombre, poreux et juteux; le son des baisers est aqueux; les peaux sont boutonneuses; les hommes pleurent et répandent leur morve, les femmes vomissent; les visages se crispent au moment de l'orgasme et personne ne sourit dans l'extase. Les cinéastes aspirent à saper le conte de fées romantique habituellement proposé aux femmes. Elles ne montrent pas l'extraordinaire ou l'inusité; au contraire, en exposant l'envers du décor, elles mettent en relief le « très ordinaire » que le cinéma prend habituellement soin d'épargner à son

---

<sup>19</sup> Nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre sur l'auto-réification des personnages.



public ou, du moins, d'enjoliver. L'auteure et professeure en études cinématographiques Linda Williams résume leur démarche : « [such cinema acts to] defy the soft-focus erotic prettiness, the contained lyrical musical interlude, that has marked the "sex scene" of mainstream Hollywood » (citée dans Palmer 2011, p. 68). En défiant les conventions esthétiques dominantes, les réalisatrices témoignent non seulement d'une volonté d'être honnêtes envers les spectateurs, mais elles suscitent conséquemment la réflexion sur ce que le cinéma choisit traditionnellement de montrer, les stéréotypes de genre qu'il reproduit et l'imaginaire collectif qu'il nourrit.

Plusieurs de ces plans qui cadrent uniquement le sexe féminin dans le film de Breillat évoquent de façon flagrante le notable tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, peint en 1866. Ce tableau a fait l'objet d'une multiplicité des critiques féministes et de reprises dans des œuvres y faisant référence - nommons entre autres exemples *L'Origine de la guerre* (1989) réalisé par Orlan et *Cunt Painting, n°7 (Courbet)* (2007) par Betty Tompkins (Dumont 2010, p. 117-121). À la lumière de l'angle notre analyse, cette référence au tableau nous apparaît donc, avant tout, comme une réappropriation de la représentation du sexe féminin par une femme réalisatrice, à l'opposé du sexe de *L'Origine du monde*, qui oblitère l'identité de sa propriétaire et se fonde sur un rapport de domination instauré entre l'artiste masculin et le modèle. Insérer cette image dans une trame narrative où le sexe n'est pas seulement exhibé, mais également pénétré, dans laquelle la femme se masturbe et en jouit, déroge également à l'unidimensionnalité du tableau initial : le sexe n'y est plus simplement un objet du regard, pour le plaisir visuel de son spectateur; il est actif, il se contracte, il menstrue, il repousse parfois, et il procure du plaisir à sa propriétaire. Il n'est plus orienté vers l'autre, mais vers la femme derrière le drap.

De plus, notons que le tableau de Courbet a, depuis sa création, répondu en tous points aux critères alimentant une mécanique érotique par son mystère. Bien que l'image expose frontalement le sexe féminin, sans détournement, plutôt que de lancer vers un « hors-champ » fantasmatique, l'histoire du tableau en a fait un objet par excellence du désir masculin.

Initialement commandée par un diplomate turc pour garnir sa collection personnelle, la toile est « volontairement et doublement *cachée*, physiquement manifeste, mais strictement immontrable au grand jour » (Egaña 2010, p. 7). Écartée de l'œuvre officielle de Courbet, « mais présente fantasmatiquement », cette absence en fait une image « refoulée » (*ibid.*). Puis, dans les méandres de la revente de l'œuvre, *L'Origine* disparaît de la face du monde et devient « un tableau *disparu*, une image *manquante* » (*ibid.*, p. 8). Elle réapparaît ensuite pour être *secrètement* affichée chez Jacques Lacan, dissimulée derrière une image-cache, et finalement rendue publique, au musée d'Orsay, quelques années après la mort du célèbre psychanalyste et de sa femme (*ibid.*). Cette épopée témoigne à nouveau d'un rapport de domination de l'homme sur le sexe féminin - le collectionneur *possède* l'image et *décide* de la cacher - et d'un plaisir manifeste généré par la dissimulation volontaire de ce sexe. En reprenant l'iconographie de l'œuvre de Courbet, non seulement Catherine Breillat se réapproprie-t-elle le tableau du sexe féminin, mais aussi l'impose-t-elle à la vue de tous. Le spectateur se voit captif et forcé de regarder l'image que l'on s'est davantage plu, à travers l'Histoire, à fantasmer qu'à contempler.

### **De la sensorialité**

Non négligemment, les cinéastes brisent l'image de la femme traditionnellement disposée à *séduire* le protagoniste, la caméra (et par conséquent, le réalisateur) et le spectateur, tel que stipulé par les théories féministes du cinéma (voir Mulvey 1993; De Lauretis 1999) par leur traitement impudique de l'image - très gros plans, transitions brusques, monstration des fluides corporels, mise en scène de protagonistes féminines au comportement impudique. Comme Tim Palmer le soulève dans son chapitre sur le « cinéma du corps », les réalisateurs - hommes et femmes - de cette tendance manifestent « un désir agressif de confronter leurs spectateurs, de rendre leur expérience [spectatorielle] problématique » (2011, p. 60, notre traduction). L'auteur précise que la réaction dominante du public face à de tels films est « le rejet immédiat » (*ibid.*). Or, nous estimons qu'il ne s'agit pas d'une démarche anodine que celle de transformer volontairement l'objet traditionnel du *désir* du public, sur lequel repose la

responsabilité de soutenir une tension érotique depuis les débuts de la représentation culturelle et artistique, en objet de *rejet* : il s'agit à notre sens d'un véritable pied de nez à l'égard du regard qui sexualise et objectifie. Les réalisatrices captent l'attention de leur auditoire en mettant en scène des protagonistes revêtant les attributs physiques des icônes de beauté pour ensuite miner son plaisir visuel en faisant usage d'une esthétique crue, confrontante, et repoussante; elles tendent un piège. La mise en scène d'une protagoniste jugée d'emblée laide ou répugnante faillirait à attirer l'auditoire dans leurs filets; les réalisatrices utilisent d'abord les codes du cinéma traditionnel pour ensuite faire bifurquer l'expérience cinématographique non pas vers le plaisir visuel, mais la confrontation, voire le dégoût.

Dans plusieurs séquences décrites, en raison de fluctuations abruptes entre les différentes échelles de plans utilisées par les réalisatrices, le spectateur alterne entre une « distance sociale » envers les personnages et une « distance intime », sans traverser la sphère médiane « personnelle » (Hall 1978, p. 147-152)<sup>20</sup>. Il subit brusquement le passage d'une distance « impersonnelle » (*ibid.*, p. 153), la distance des conversations « sans possibilité de toucher l'interlocuteur » (Fiske *et al.* 2008, p. 120), à une proximité avec les personnages dans laquelle « [leur] présence s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif » (Hall 1978, p. 147). N'ayant pu suivre la progression de l'action et/ou des débats sexuels en cours, le spectateur se fait happer par cette soudaine proximité. La vision déformée de l'anatomie filmée et le son de la respiration des personnages sont quelques-uns des « signes irréfutables d'une relation d'engagement avec [les] corps » (*ibid.*), sans toutefois que le spectateur n'ait eu le temps - ou même l'envie - de développer cette relation ou d'en prendre conscience.

---

<sup>20</sup> Nous faisons ici référence au concept de proxémie développé par l'anthropologue Edward T. Hall dans *The Hidden Dimension* (1966). Hall élabore l'existence de quatre catégories principales de « distances interindividuelles » (Fiske *et al.* 2008, p. 120), lesquelles ont une incidence sur les perceptions sensorielles des individus en interaction : la distance intime (de 0 à 45 centimètres), la distance personnelle (de 45 à 125 centimètres), la distance sociale (de 1,25 mètre à 3,6 mètres) et la distance publique (3,6 mètres et plus).

Non seulement le spectateur se retrouve-t-il impliqué dans une relation intime sans y avoir été préparé, mais aussi est-il en quelque sorte transposé dans le malaise qui habite les personnages. Les deux protagonistes d'*Anatomie de l'enfer* ne se connaissent pas avant d'avoir des rapports intimes, pas plus que le spectateur ne connaît leur identité, leur personnalité ou leur bagage familial et professionnel; le seul détail connu des personnages est l'homosexualité de l'homme. Comme lui, le spectateur se voit donc propulsé dans un contact très intime avec la protagoniste féminine sans l'avoir désiré. Au visionnement de *Klip*, le sentiment d'envahissement par l'image ressenti par le spectateur au visionnement des scènes impromptues de sexualité traduit en quelque sorte la violence et la froideur des ébats sexuels vécus par Jasna, quoiqu'elle les ait provoqués et soit toujours consentante.

Davantage, le « cinéma du corps » est défini par Palmer par la façon « intrusive et alarmante » avec laquelle les actes de violence et les relations sexuelles sont dépeints, ainsi que le malaise ambiant qui en résulte (2011, p. 73, notre traduction). L'auteur dénote également une utilisation à vocation « oppressive » de certaines trames sonores ayant pour but de perturber l'expérience spectatorielle de l'assistance (*ibid.*). À la lumière de notre lecture genrée, les termes « oppressif » et « intrusif » nous semblent trouver écho dans la situation des femmes au sein de la structure patriarcale, tant socialement que corporellement, leur destin biologique les vouant à la position de réception pendant l'acte sexuel - consentant ou non. Cette oppression et intrusion vécue par les femmes se retrouve ici retournée contre le spectateur. Par leur traitement cinématographique impudique, les réalisatrices envahissent l'écran pour générer une expérience sensorielle déplaisante; elles utilisent l'image comme arme pour se faire à leur tour « intrusives » et « oppressives ». Sans nécessairement être motivées par une dualité à l'égard du sexe opposé, elles semblent plutôt aspirer à communiquer cette sensation d'envahissement et faire vivre aux spectateurs cette posture de vulnérabilité qui peut être défavorable.

Bien que nous ayons volontairement tâché d'écarter, dans la mesure du possible, les théories freudiennes, il nous semble incontournable d'établir un lien entre la monstration en

très gros plan du sexe féminin chez Breillat et le « complexe de castration » développé par le notable psychanalyste. Rappelons que le « complexe de castration » se produit lorsque, dans l'enfance, le garçon voit pour la première fois le sexe féminin et angoisse en constatant l'absence de pénis de la femme, absence perçue comme étant un « manque » (Schicharin 2012, p. 114). Ce « manque » est alors « substitué par un fétiche (des chaussures, des accessoires, le corps de la femme lui-même...) afin de pouvoir faire face à son angoisse de castration » (*ibid.*), ce qui expliquerait la tendance à la sexualisation du corps de la femme au cinéma plutôt que la monstration directe de son sexe. L'exposition excessivement franche du sexe féminin dans *Anatomie de l'enfer* nous apparaît ainsi comme étant facilement associable à ce traumatisme initial de l'homme : une vue angoissante, sidérante, qui rend « rigide d'effroi » celui qui regarde, comme la tête de Méduse dans la mythologie grecque (*ibid.*, p. 115). Dans ses *Résultats, idées, problèmes II*, Freud conclut :

Si la tête de Méduse se substitue à la figuration de l'organe génital féminin, ou plutôt si elle isole son effet excitant l'horreur de son effet excitant le plaisir, on peut se rappeler que l'exhibition des organes génitaux est encore connue par ailleurs comme acte [apotropaïque]. Ce qui, pour soi-même, excite l'horreur produira aussi le même effet sur l'ennemi qu'il faut repousser. Chez Rabelais, encore, le diable prend la fuite après que la femme lui ait montré sa vulve (cité dans Schicharin 2012, p. 115).

Les très gros plans du sexe féminin, dans le film de Breillat, nous semblent donc être une voie efficace pour renverser les rapports de domination entre protagoniste et/ou réalisatrice et spectateur en activant ce complexe de castration. Sous le prisme de l'analyse freudienne, le sexe féminin s'impose au regard du spectateur masculin, lequel se voit inopinément horrifié et perd instantanément ses moyens; dans ce rapport de force, la femme - réalisatrice, spectatrice, protagoniste - triomphe.

## L'érotisme du spectateur

Quoique leurs films récupèrent des codes visuels issus du registre du cinéma érotique et/ou pornographique - nudité, rapports sexuels, gros plans sur les organes génitaux, monstration de l'éjaculation - la façon avec laquelle les réalisatrices jouent de la temporalité des scènes, de la frontalité de l'image et de la consécution des plans et le contexte narratif où elles les inscrivent viennent bafouer le plaisir visuel du spectateur. En ce sens, comme nous l'avons avancé précédemment, elles s'approprient ces codes de façon subversive.

En matière d'érotisme, les réalisatrices ne laissent aucun espace pour l'imagination du spectateur : les actions et les images s'enchaînent sans que l'auditoire n'ait la latitude de fantasmer sur ce qui se cache sous le vêtement ou dans le « hors-champ ». Aucune tension érotique ne teinte les scènes de déshabillage : elles sont sans langueur et paraissent mécaniques dans *Anatomie de l'enfer*, tandis que le corps de la protagoniste est si fréquemment et expéditivement dénudé dans *Klip* que le suspense habituel de l'effeuillage ne jouit pas de la temporalité nécessaire pour prendre place. Elles se déshabillent dans le but d'être nues, et non de faire languir l'autre avec coquetterie. Puisque Jasna porte régulièrement des vêtements très serrés laissant voir son abdomen, son soutien-gorge et son string, la tension normalement générée par la possibilité d'être surpris ou d'apercevoir l'inédit tombe à plat. Bref, les réalisatrices ne laissent pas l'espace temporel nécessaire pour faire mousser le désir du spectateur.

Si la règle du « tout montrer » est l'une des caractéristiques clés de l'image pornographique, il demeure que son bon fonctionnement est tributaire de la consécution logique du déroulement de l'action et de l'échelle de plan utilisée. Tel que discuté précédemment, Breillat et Milos filment en très gros plans les organes génitaux et les fluides corporels. Mais, par exemple, lors d'un enchaînement entre un plan de demi-ensemble dans une fête à un très gros plan des lèvres de Jasna sur le sexe de son partenaire, découpage récurrent dans la réalisation de *Klip*, le spectateur ne peut suivre avec précision le dénouement

des rapports sexuels, ni à travers la succession des actions ni dans un rapprochement graduel des plans. Ce type d'ellipse narrative et visuelle - aussi présent dans *Anatomie de l'enfer*, notamment dans un passage alternant d'un flashback de l'enfance à une main qui pénètre le sexe de la femme adulte - déroge au principe de « l'annonce programmatrice » favorisé dans l'imagerie pornographique (Ardenne 1996, p. 59); le spectateur n'est pas préalablement avisé que « l'action à visionner » est à venir (*ibid.*); il est pris de court. Même si on lui montre des images qui peuvent, en raison de leurs caractéristiques esthétiques, appartenir au registre pornographique du « tout voir », il ne peut en jouir, n'ayant pas pu suivre l'action étape par étape de sorte à ressentir pleinement l'accroissement de son excitation.

### **L'impudeur des protagonistes**

Similairement, les protagonistes féminines exposent leur corps et/ou leur désir sexuel de leur propre gré; elles vont à l'encontre du stéréotype de genre de la femme naturellement réservée, pudique, voire chaste. Elles ne laissent pas de place à l'imagination du dévoilement, à la langueur, ou même à l'idée de transgresser l'interdit matérialisé par le vêtement : elles font tomber l'érotisme à plat en ne laissant pas d'espace à l'éveil du désir de voir ou encore *d'en voir plus*. Nous croyons que la mise en scène d'une protagoniste impudique agit à titre de prolongation de la démarche de la réalisatrice; les personnages féminins deviennent des ambassadrices de l'impudeur rendue flagrante par les choix esthétiques et formels des cinéastes.

De plus, nous estimons que le corpus choisi s'inscrit dans une tendance répandue chez les réalisatrices contemporaines, lesquelles, sans nécessairement faire usage d'une esthétique crue comme le font Breillat et Milos, aspirent à mettre de l'avant le désir sexuel féminin - indépendamment d'une relation amoureuse - par le biais de leurs protagonistes féminines. La comédie norvégienne *Turn me on, Godammit!* (2011) de Jannicke Systad Jacobsen relate les activités masturbatoires d'une adolescente qui appelle régulièrement les lignes érotiques; *Young and wild* (2012), de la Chilienne Marialy Rivas, explore les tribulations sexuelles d'une

adolescente - notamment à travers le blogue de celle-ci - alors qu'elle est issue d'une famille évangéliste très stricte; dans *Brownian movement* (2010), de la Néerlandaise Nanouk Leopold, une femme médecin a des aventures sexuelles avec plusieurs de ses patients, malgré son amour pour son mari; Michaela Pavlatova met en scène avec humour une chauffeuse de tramway qui s'excite au mouvement de va-et-vient des billets dans la machine validatrice, imagine des phallus au lieu de ses manivelles de commande, et fantasme sur les hommes à bord du véhicule dans son court-métrage d'animation *Tram* (2012); ces exemples témoignent d'un désir de renverser le stéréotype de l'asexualité féminine - ou de la sexualité féminine réservée exclusivement au cadre romantique - par le biais d'un personnage qui vit sans pudeur ses pulsions et frustrations sexuelles<sup>21</sup>.

### **Présenter les menstrues**

Dans *Anatomie de l'enfer*, Catherine Breillat pousse la note de l'impudeur en ne se contentant pas de montrer les organes sexuels et le sperme, lesquels pourraient être susceptibles d'appartenir à un certain registre du plaisir visuel, mais en exposant également le sang menstruel ainsi que le tampon souillé de la protagoniste.

Lors de la troisième nuit passée ensemble, le personnage de la femme impose à l'homme de tirer sur la corde de son tampon pour l'extraire de son entrejambe. Alors qu'il le brandit avec perplexité, elle le lui retire des mains, le saisissant par son embout ensanglanté, et entame un discours critique sur le dégoût face aux menstruations : « Tu vois, tout est là. À cause de ce sang, ils nous disent impures. Parfois, ils ne nous serrent plus la main, ils veulent plus de relations avec nous pendant cette période qu'ils appellent nos "périodes". En réalité, ils ont peur de ce sang qui coule sans qu'aucune blessure ne soit faite. » Le personnage dépose

---

<sup>21</sup> Nous considérons que le film *Nuit #1* (2011) d'Anne Émond, dont il sera question dans le troisième chapitre, s'inscrit dans ce mouvement, de même que la filmographie antérieure à *Anatomie de l'enfer* de Catherine Breillat (*Une vraie jeune fille* (réalisé en 1975, diffusé en 1999), *Romance* (1999), *À ma soeur!* (2001)), *Baise-moi* (2000) de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, les capsules humoristiques et pédagogiques *Teat beat of sex* (2007-2009) de Signe Baumann, ainsi que la télésérie américaine *Girls* de Lena Dunham, entre autres exemples.



ensuite le tampon imbibé dans un verre d'eau, en prend une gorgée, et incite l'homme à faire de même.

Plus tard, elle retire un tampon de son emballage et poursuit :

Tiens, regarde. Ils ont pris tout un dispositif pour nous faire croire que c'est compliqué. Ainsi peut-on le mettre en place sans se toucher, en restant intacte de sa virginité. En n'ayant aucune exploration de son sexe. Tu vois, tu t'introduis le petit carton, maintenant tu pousses, avec une seringue, pour t'injecter comme une sorte de... un shoot dans les veines sans rien sentir que l'hygiène du coton hydrophile. Comme pour suppurer une plaie douloureuse et terriblement sensible. Mais je sens rien. Ha! Je sens rien. Tu trouves pas ça risible? Je rirais réellement de bon cœur si ça n'augurait pas quelque chose de terrible. Car il faut bien que quelque chose de terrible rampe dans le cerveau de celui qui a calligraphié de son écriture servile et appliquée cette chose infâme. Un homme, tu peux en être sûr. Un homme qui se croit supérieur et protecteur et qui ne nous aime pas. En fait, ils n'ont jamais rien compris à ce qu'on était. Ils sont peur de nous comme les enfants ont peur dans le noir.

La nuit suivante, à la suite d'une relation sexuelle, un gros plan montre le pénis ensanglanté se retirant du sexe de la femme, laissant par le fait même tomber une flaque de sang sur les draps. La scène subséquente montre la femme debout, près du lit, une coulisse de sang sur sa jambe, et l'homme caressant entre ses mains son sexe toujours recouvert de sang. Elle constate que le sang sur le sexe de l'homme suscite sa peur « car [il] croit que c'est [lui] qui saigne » : « Tu te demandes si je t'ai pas jeté un sort et gâté ton membre à jamais ». Elle critique ensuite le paradoxe voulant qu'il ne sente toutefois pas « triste ou peureux » lorsqu'il extirpe son sexe « du ventre » d'un autre homme, bien qu'il soit recouvert de matière fécale.

Exhiber le sang menstruel à l'écran relève certainement du tabou. Rarissimes sont les films ou les séries télé qui osent emprunter cette voie. On pourrait d'abord croire à l'impertinence de représenter les règles d'un point de vue narratologique, tel que le stipule

l'auteure de l'article *Period dramas* (2014), Hannah McGill. Pourtant, constate celle-ci, plus fréquents sont les films où d'autres excréctions corporelles - vomissures, excréments, sperme - sont exposées par souci de réalisme. Aussi certains genres cinématographiques se plaisent-ils à faire gicler le sang de blessures de façon sensationnaliste. Ne vante-t-on pas certains films d'horreur ou d'action en affirmant que « le sang y coule à flots »? Une tache de sang sur le visage de la protagoniste de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003) à la suite d'une bataille est un trophée de guerre; la tache rouge sur le pantalon de l'adolescent de *Superbad* (Greg Mottola, 2007) après qu'il eut langoureusement dansé avec une jeune fille visiblement menstruée ne suscite que honte et dégoût. Le sang menstruel est socialement perçu comme une souillure, une substance qui ne doit pas être aperçue, et le médium cinématographique alimente cette idée, non seulement en le préservant de la vue de son public, mais en y esquivant aussi toute référence au sein des dialogues.

Cet interdit quant à l'évocation ou la monstration du sang menstruel provient notamment de la culture religieuse, laquelle qualifie d'impure la femme qui a ses règles. Pour les chrétiens, la Bible prescrit que la femme qui a « un flux de sang en sa chair restera sept jours dans son impureté. [...] Si un homme couche avec elle et que l'impureté de cette femme vienne sur lui, il sera impur pendant sept jours, et tout lit sur lequel il couchera sera impur » (Lévitique 15 :19-28). Chez les Juifs, le terme Nidda désigne à la fois la femme qui a ses règles et « un état de séparation, d'isolement » (Blasz 1992, p. 23). Ainsi la loi de Nidda oblige la femme à s'éloigner de son mari, moment de séparation qui durera « pendant tout le temps du saignement, "l'endossement du blanc"<sup>22</sup>, les sept jours de pureté, et jusqu'après la Tevila (immersion) dans une Mikvé (bain rituel) [...] » (*ibid.*). Les deux partenaires ont ensuite l'obligation de clôturer cette période de séparation conjugale par un acte d'amour. De ces faits, non seulement la culture religieuse entretient-elle l'idée que la femme menstruée est impure,

---

<sup>22</sup> «L'endossement du blanc» désigne « l'examen qui doit être fait avant le début des jours de pureté, c'est-à-dire un peu avant le coucher du soleil, le cinquième jour après le début de la période [de saignement] ou plus tard, quand le flux aura cessé. » (Blasz 1992, p. 29) La femme doit alors laver la partie inférieure de son corps à l'eau chaude et se mettre des sous-vêtements propres et entièrement blancs avant d'insérer un linge blanc « aussi loin que possible dans l'organe à examiner » (*ibid.* p. 31). Le linge doit en ressortir complètement blanc avant que la femme ne puisse entamer les sept jours de pureté.

qualificatif hautement péjoratif en soi, mais aussi que cette impureté est *contagieuse*. D'une part, ces lois renforcent l'idée qu'une séparation catégorique entre les conjoints durant cette période est fondamentale et, d'autre part, elles cultivent une conception masculine mystique des menstrues, les hommes n'étant jamais en contact avec ledit sang de « l'impureté ».

Tel que le soutient l'anthropologue Denise Jodelet, les règles d'usage de l'hygiène féminine intime sont traditionnellement liées « à des préceptes régissant l'organisation du rapport entre les sexes dans différentes cultures [...] ou à des régulations religieuses de la vie sexuelle et de ses finalités. De ce fait, ils revêtent souvent des formes ritualisées qui orientent le désir et contrôlent sa satisfaction » (2007, p. 105-106). Dans le cas des menstruations, l'auteure dresse un lien de causalité entre la pudeur prescrite aux femmes par la religion durant cette période et l'accroissement du désir sexuel masculin. Reprenant l'exemple de la loi de Nidda, chez les juifs :

Comment ne pas voir que la soumettre à un contrôle aussi ritualisé exacerbe le désir au moment où la femme, se purifiant par la toilette et le bain, se prépare à l'amour qu'elle a l'obligation de faire sitôt après? La pudeur dont elle entoure ses préparatifs laisse entrevoir combien ils la rendent désirable : ils la disent disponible. C'est tout un art du plaisir différé qui en renforce l'ardeur que vient fonder l'interdit religieux (*ibid.*, p. 113).

Ainsi, le rituel de purification auquel la femme doit se soumettre avec rigueur - blancheur immaculée des tissus, draps, et sous-vêtements utilisés; changements d'habits; nettoyages et bains; respect des délais - hors de la vue de son mari et ce, subséquent à une période d'abstinence imposée, engendre le languissement de celui qui attend pour faire l'amour. Pour ce dernier, ce protocole a comme effet de priver la période des menstruations d'une connotation sexuelle. Inversement, ces mêmes circonstances correspondent pour la femme à une période d'exclusion, voire d'une forme de condamnation, durant laquelle ses activités sont restreintes et contrôlées.

Il est à noter qu'à ce jour, même dans les sociétés laïques, la femme se retrouve souvent embarrassée d'avoir des rapports sexuels durant ses menstruations. Tel que le caricature la séquence du film *Superbad* décrite, elle peut craindre de susciter le dégoût, de tacher ses vêtements, ceux de son partenaire ou ses draps. Parallèlement, comme le démontrent quantité de forums de discussion sur la santé sur Internet<sup>23</sup>, plusieurs croyances persistent quant à la légitimité, les dangers, et/ou les (im)possibilités de ressentir ou de procurer du plaisir durant la période des menstruations.

Le caractère subversif de la démarche de Breillat à cet égard se déploie en plusieurs temps. Premièrement, elle outrepassé l'entente tacite selon laquelle le sang menstruel ne doit pas être montré ou mentionné au cinéma. La réalisatrice expose le sang au spectateur de façon frontale, usant de très gros plans, résultant en une expérience spectatorielle certes initiatrice, mais aussi confrontante, déroutante, voire dégoûtante aux yeux de certains.

Non négligeable est le fait que Breillat filme les règles *dans un contexte sexuel*, n'omettant pas de cadrer le pénis en érection recouvert de menstrues. Elle désobéit radicalement de la sorte à tous les préceptes religieux et/ou sociaux condamnant les rapports sexuels durant la période des menstruations. Davantage, elle procède à la « souillure » absolue de son personnage masculin en le confinant dans l'espace avec la femme menstruée, laquelle l'oblige à ingurgiter le sang de « l'impureté » et à avoir des rapports sexuels avec elle; l'homme se retrouve à son tour on ne peut plus « impur », souillé jusque dans son appareil digestif.

De même, la réalisatrice sabote complètement l'aura de mystère qui entoure les règles féminines. Elle en envoie paître l'aspect énigmatique, abstrait, générateur de sens érotique pour l'homme, et les affiche sous leur matérialité biologique. Par son esthétique franche et directe et la monstration jusqu'au détail platement hygiénique du tampon, elle renverse le stéréotype de la pudeur dite féminine relative aux menstruations pour les afficher, les

---

<sup>23</sup> Ont été consultés les sites *e-sante.fr*, *Doctissimo*, et *sante-medecine.commentcamarche.net*.

disséquer, les aborder sans détour. Davantage, le discours de la protagoniste vient appuyer l'idée que la pudeur à l'égard des menstruations n'est pas une coquetterie innée chez la femme comme on tend à le croire - ou à le « faire croire » -, mais qu'elle est née de l'homme et *imposée* par ce dernier pour se préserver de la vue angoissante du sang « qui coule sans qu'aucune blessure ne soit faite », tel qu'elle le constate.

En ce sens, la manipulation du sang menstruel à l'écran comme dans la mise en scène recouvre une fonction autonomisante tant pour la protagoniste ou la réalisatrice que la spectatrice. Ce sang qui suscite généralement le dégoût devient une arme à l'endroit du personnage masculin et par le fait même du spectateur; il n'est pas dirigé vers la spectatrice qui, elle, en connaît l'inoffensivité. Breillat crée en quelque sorte une filiation entre les femmes qui se retrouvent en pleine possession de leurs moyens devant de telles images, comparativement au sexe opposé, déstabilisé, pratiquement pris en otage par l'image. Les femmes spectatrices qui ont l'expérience de ces fluides à la mauvaise réputation sont dans ce cas précis en position de *savoir* - comme la protagoniste qui aspire à « savoir » de quoi son corps relève - donc de *pouvoir*. La réalisatrice brandit le sang menstruel aux hommes comme on narguerait une fillette avec les araignées qui l'horrifient.

### ***Anatomie de l'enfer et Sleeping Beauty : pénétration et passivité***

Les réalisatrices d'*Anatomie de l'enfer* et de *Sleeping Beauty* mettent en scène des personnages féminins d'une passivité corporelle extrême. Cette passivité est particulièrement notable durant les scènes comportant une pénétration.

*Anatomie de l'enfer* débute avec une scène dans un bar gai. Un homme vient embrasser la protagoniste, laquelle est adossée au mur. Sans le repousser, elle demeure toutefois inactive, gardant ses lèvres scellées. Constatant le désir non partagé, l'homme se retire et la quitte.

Plus tard, le même soir, l'image suggère que la femme fait une fellation au protagoniste masculin. Elle s'agenouille près de lui tandis qu'il sort son sexe de son pantalon. Quelques instants plus tard, elle réapparaît, le regard vide, une coulisse de sperme au bord des lèvres. Cette scène contraste avec le plan d'ouverture du film montrant un jeune homme faisant une fellation à un autre. Ce jeune homme est actif, visiblement enthousiaste, et manipule le sexe de son partenaire avec entrain et avidité, à l'opposé de la protagoniste qui s'exécute de façon machinale.

Lors de la première nuit passée ensemble, le protagoniste masculin pénètre la protagoniste et jouit, tandis que ni la pénétration ni la jouissance ne sortent la femme de son sommeil. La deuxième nuit, l'homme enfonce une fourche dans ce qui semble être le vagin de la femme. Elle ne se réveille que plus tard, observant la fourche avec nonchalance.

Le personnage féminin n'a aucun orgasme par pénétration pénienne; l'homme, par ailleurs, jouit de toutes leurs relations sexuelles avec pénétration. Au cours de leurs échanges, elle a deux orgasmes, tous deux obtenus par stimulation manuelle.

Le discours de la protagoniste vient appuyer son indifférence face à la pénétration pénienne. Pendant qu'il la masturbe, elle témoigne : « Tout ce que tu vois là rien, rien n'existe. À part peut-être que ce qui me donne du plaisir, c'est le mouvement de ta main, et que ce soit toi qui uses du godemiché en pierre pour le remettre à l'intérieur de moi. »

Finalement, lorsqu'elle expose ses menstruations au personnage masculin, elle lui montre un tampon et constate :

On en fait toute une affaire. Tu vois l'espace qu'il peut prendre dans le corps sans qu'on sente rien? C'est l'espace de la plupart des verges humaines. La preuve que le coït, c'est pas la matérialité de l'acte, mais son sens. Moi, je peux me l'enfoncer comme ça, jusqu'au bout, *sans rien sentir, en n'ayant pas la moindre, la plus infime sensation de plaisir*. Comme un geste ordinaire (nous soulignons).

Dans une démarche analogue, la réalisatrice de *Sleeping Beauty* met en parallèle plusieurs formes de pénétration autres que la pénétration pénienne.

Le film débute sur une scène de tests en clinique. Dans un laboratoire, un homme en sarrau prépare des tubes de plastique. Lucy entre, signe un formulaire, et prend une enveloppe que l'on présume contenir de l'argent. Elle penche la tête vers l'arrière et enfonce le tube dans sa gorge. L'homme prend le relais, l'enfonçant plus loin. Lucy ne se rétracte pas, malgré ses réflexes de déglutition. Plus tard, on la retrouve avec le même jeune homme au labo, un tube enfoncé au fond de la gorge. Son téléphone sonne et, incapable de parler, elle attend non sans impatience que l'homme retire le tube de sa gorge avant d'être en mesure répondre au téléphone.

Alors qu'elle est promue à titre de « belle endormie », le travail de Lucy consiste à avaler un puissant somnifère et à s'étendre dans un lit où des hommes, inconnus, viennent la rejoindre pour passer la nuit à ses côtés pendant son sommeil. Différents hommes manipulent son corps, dans un rapport tantôt tendre, tantôt violent; Lucy demeure endormie durant tous ces échanges.

Tandis qu'ils n'ont strictement pas le droit de la pénétrer au niveau vaginal, un de ses clients lui enfonce le poing dans la bouche et lui lèche le visage en l'insultant. Dans son sommeil, Lucy gémit sans toutefois se réveiller.

Catherine Breillat et Julia Leigh procèdent à une exacerbation de la « passivité féminine ». Elles reprennent le stéréotype de genre pour l'accentuer, le caricaturer et ainsi en souligner le rôle d'objet assigné à la femme.

Si le genre est une construction sociale, politique et culturelle établie par la répétition et le mimétisme des discours hétérosexistes ambiants, tel que le soutient Butler (2012), les

réalisatrices font volontairement surjouer cette facette de la soi-disant féminité à leurs protagonistes de sexe féminin. Leur stratégie s'apparente à celle des *drag queens*, ces artistes de la performance, habituellement de sexe masculin, qui se construisent une identité féminine volontairement axée sur l'exagération des vêtements et des comportements genrés féminins, tout en laissant transparaître leur « altérité » masculine<sup>24</sup> (Lorber 2004, p. xv). Le spectacle *drag* relève de la parodie; il repose à la fois sur la démesure des traits genrés, tels qu'ils sont définis par les conventions patriarcales, mais également sur la conscience collective - du public et de l'artiste - qu'il s'agit d'une mascarade (*ibid.*, p. xvi). Bulter estime que les pratiques des personnes transsexuées, transgenrées et travesties transgressent la matrice performative hétérosexiste en place : « [leurs pratiques] ne sont pas que le pâle reflet d'un genre original, mais elles viennent plutôt démontrer le côté artificiel, factice, construit de l'«original» en fonction des normes et des cadres de pouvoir dominants » (Baril 2007, p. 66). D'une manière similaire, les réalisatrices exagèrent la passivité dite féminine afin de susciter la réflexion sur la dimension performative, jouée, voire imposée des stéréotypes considérés comme étant « naturellement féminins ».

### **Rupture du contrat érotique**

Au sujet de la Vénus de Botticelli, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman affirme qu'elle « est aussi belle qu'elle est nue », mais « aussi reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle » (2002, p. 11). Tel que mentionné précédemment, l'inaccessibilité joue un rôle primordial dans une mécanique érotique. En mettant en scène des protagonistes trop facilement offertes, les réalisatrices rompent le contrat érotique avec le spectateur : l'accessibilité ruine l'aura de mystère et tue d'emblée le désir d'atteindre. L'acte sexuel, ou même le simple rapport intime pour certains, n'est plus une *conquête*, tel que le valorise la socialisation des stéréotypes de genre masculins (Szymanski *et al.* 2011, p. 21); ils sont servis

---

<sup>24</sup> Moins communs, les spectacles de *drag kings* existent également, dans lesquels les rôles genrés sont inversés.



sur un plateau d'argent, sans obstacle ou transgression nécessaire<sup>25</sup>. L'accès au corps de la femme n'est plus une prouesse héroïque, virile et méritée : il est trop facile pour être perçu comme étant un exploit chevaleresque et perd de son intérêt.

D'avantage, les deux cinéastes bafouent de cette façon le fantasme de la vierge précieuse, chaste et pure : quoique leurs protagonistes revêtent les attributs physiques traditionnellement associés à l'icône virginale - teint pâle, chevelure bouclée, lèvres pulpeuses, corps dénué de tatouages, piercings, ou autres stigmates les enracinant dans la contemporanéité - elles s'offrent sans résistance, pénétrables, ouvertes à tous. Cette facilité d'accès au corps de la femme suggère que plusieurs hommes ont pu l'atteindre avant le principal intéressé : elle est possiblement déjà « souillée » par le sexe d'autrui, sans compter qu'elle n'est plus dotée de son innocence virginale hautement affriolante (Knibiehler 2012, p. 105-106, 154-155). De plus, puisqu'elle n'offre aucune résistance, d'autres hommes pourront éventuellement aussi l'atteindre. Les hommes ne peuvent donc pas *s'approprier* les femmes tel qu'ils sont encouragés à le faire dans la socialisation des rôles selon le sexe (Szymanski *et al.* 2011, p. 21).

Les protagonistes féminines sont ainsi en quelque sorte des « femmes-atrapes » : femmes qui envoûtent par leur allure virginale - promesse de pureté, d'exclusivité, et d'expérience mystique - en adoptant le comportement socialement associé à l'archétype de la putain - gage de souillure, d'indécence, de déshonneur. Elles déjouent de la sorte à la fois les personnages masculins et le spectateur, lesquels ne se retrouvent plus en face du fantasme espéré. Cette imposture a un effet autonomisant pour les femmes; la domination masculine ancestrale sur la sexualité des femmes, notamment par la limitation du comportement de celles-ci au nom de la préservation de l'hymen et du fantasme de défloration, est renversée. Plus encore, les protagonistes exécutent un des scénarios les plus redoutables selon la

---

<sup>25</sup> À l'exception des clients dans *Sleeping Beauty*, lesquels sont soumis à la règle de non-pénétration. Toutefois, étant donné l'âge des clients et les jeux sexuels auxquels ils s'adonnent avec Lucy, nous pouvons croire qu'ils seraient physiquement dans l'incapacité de la pénétrer, même s'ils en avaient le droit.

socialisation des rôles masculins : elles attirent les hommes dans leurs filets pour ensuite se révéler « impures », les cocufier sans vergogne, et abîmer leur honneur.

Catherine Breillat met en relief cette aspiration au renversement des rôles genrés - voire ce désir de vengeance à l'égard de la domination masculine - dans *Anatomie de l'enfer*, alors qu'elle affiche la frustration de l'homme lorsqu'il entre dans la maison sans se buter à une porte verrouillée. Il constate, offensé, que « n'importe qui aurait pu entrer ». « Même n'importe quoi », renchérit la femme. Elle poursuit :

C'est ça que les hommes supportent mal. Pour cela qu'ils ont toujours voulu enfermer les femmes [...], pour les protéger d'elles-mêmes, disent-ils. Pour conjurer le sort de la femme. En réalité, c'est qu'ils ont peur qu'elles ne leur appartiennent pas. Ils ne croient pas à la liberté essentielle. Ils brandissent leurs serrures, leurs cadenas, leurs ceintures, leurs préceptes de chasteté, leurs morales obtuses, parce qu'ils ont toujours besoin de se rassurer.

Cet échange témoigne d'une volonté de s'affranchir des « préceptes de chasteté » imposés aux femmes, qu'ils soient sous forme de serrures réelles ou de condamnations sociales. Plutôt que de monter aux barricades et d'adopter une approche franchement contestataire, les réalisatrices reprennent un stéréotype de genre féminin imposé par le système restrictif et l'utilisent à leur compte pour saper ce même système *de l'intérieur*. Autrement dit, elles attaquent celui-ci en utilisant ses propres armes.

Sous un angle pornographique, l'absence de réaction de la femme dans un rapport sexuel laisse le spectateur sur sa faim. D'emblée, les réalisatrices évacuent complètement le principe d'interpellation du spectateur, soit le « regard fraternel » (Ardenne 1996, p. 60) que les acteurs lancent à la caméra afin de témoigner de leur plaisir au spectateur. Seule l'éjaculation de l'homme dans *Anatomie de l'enfer* indique une certaine satisfaction sexuelle<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Nous nous permettons de nuancer la qualité de cette « satisfaction ». Étant donné l'orientation homosexuelle connue du personnage de l'homme, son rapport de soumission vis-à-vis de la femme et le fait que l'un de ses

Les clients de Lucy dans *Sleeping Beauty* semblent, quant à eux, apprécier leurs jeux, sans toutefois gémir de plaisir. En ce qui concerne les femmes, aucune d'entre elles ne manifeste une quelconque jouissance de façon sonore ou visuelle; exit le cliché pornographique de la femme qui semble frôler l'orgasme au simple contact d'une main sur un sein. Les protagonistes sont inexpressives, presque muettes, parfois endormies; elles se montrent entièrement indifférentes face aux hommes avec qui elles ont des rapports érotiques, tout comme face au spectateur. La passivité des personnages féminins et leur absence de réaction confirment que le rapport érotique auquel elles prennent part « en pratique » est dans les faits *à sens unique*. Laisse à lui-même, le spectateur est renvoyé à sa propre position voyeuriste.

Si en pornographie, tout doit s'agencer pour que « le spectateur se sente partie prenante [de l'action] » (Ardenne 1996, p. 59), les scènes d'échanges sexuels dans *Anatomie de l'enfer* et *Sleeping Beauty* mettant en scène une femme excessivement passive ne donnent pas foncièrement envie au spectateur de s'imaginer participer à la scène. La dimension dégradante du plaisir à sens unique est mise de l'avant par la léthargie de la femme. Le corps inerte de cette dernière évoque la relation sexuelle avec le cadavre - la nécrophilie - ou l'aventure avec la poupée sexuelle grandeur nature<sup>27</sup>. Le premier scénario renvoie à une pratique sexuelle déviante - communément appelée paraphilie (Blachère et Cour 2013, p. 793) - considérée comme étant pathologique (*ibid.*, p. 796), de nature morbide et légalement répréhensible sous l'accusation d'outrage à un cadavre. L'image de la poupée sexuelle, quant à elle, évoque la solitude de l'utilisateur, son impopularité auprès des femmes; la poupée est perçue comme une solution de dernier recours pour pallier l'absence de partenaire sexuelle en chair et en os. Dans les deux cas, il s'agit de pratiques sexuelles hors-normes et socialement marginalisées qui

---

moments de jouissance est suivi d'une crise de larmes, nous estimons qu'en dépit de sa jouissance physique, sa « satisfaction sexuelle » n'est pas totale.

<sup>27</sup> Outre la classique poupée gonflable, il est dorénavant possible de se procurer la RealDoll, une poupée sexuelle en silicone dont on vend l'allure, la texture, et la malléabilité « qui s'apparentent à [celles d'une] personne réelle » (<https://secure.realdoll.com/realdoll-faq/>, notre traduction). Les acheteurs choisissent le corps qui leur plaît, lequel est vendu avec un ensemble de visages interchangeable. Quoique leur corps et leur expression faciale ne puissent s'animer, les RealDolls sont dotées d'un système d'aspiration dans leurs différents orifices, ce qui suscite l'orgasme de l'utilisateur. En ce sens, par leur inertie et la « quasi-organicité » de leurs orifices, elles s'apparentent aux protagonistes d'*Anatomie de l'enfer* et de *Sleeping Beauty*.

portent atteinte à l'insertion sociale des individus qui y ont recours. Ainsi, bien que nous ne niions pas la possibilité que *certain*s spectateurs se retrouvent excités par l'inertie des protagonistes, nous estimons que les spectateurs ayant un univers fantasmatique et des comportements sexuels plus normatifs sont susceptibles d'être repoussés par la connotation morbide, déviante et/ou solitaire des actes sexuels montrés à l'écran.

### **La désacralisation de la pénétration**

La passivité extrême des personnages féminins dans les deux films banalise la pénétration pénienne et les organes génitaux concernés. D'un côté, les réalisatrices réfutent la puissance orgasmique accordée au sexe masculin; de l'autre, elles bafouent le mythe du vagin comme espace excessivement précieux, à la sensibilité unique et incontrôlable; l'organe le plus intime de la femme, avec lequel tout contact est susceptible de lui procurer du plaisir et, surtout, de la corrompre.

Par sa passivité face à la pénétration pénienne, face à la pénétration par la fourche et son discours sur l'espace qu'occupe un tampon à l'intérieur de son vagin en ne lui procurant « pas la moindre, la plus infime sensation de plaisir », la protagoniste d'*Anatomie de l'enfer* situe ces formes phalliques sur un pied d'égalité : fourche, tampon, verge humaine, godemiché? Du pareil au même. Elle critique de la sorte la façon avec laquelle la culture ambiante surestime la pénétration pénienne et accorde au sexe masculin le don unique, quasi tout-puissant, d'engendrer la jouissance féminine par sa simple présence dans l'orifice vaginal. La protagoniste s'efforce de remettre les pendules à l'heure en matière de sexualité féminine : « ce qui me donne du plaisir, c'est le mouvement de ta main, et que ce soit *toi* qui uses du godemiché en pierre pour le remettre à l'intérieur de moi », affirme-t-elle, quelques secondes avant de jouir.

La démarche subversive de Breillat à cet égard se déploie en trois temps. Premièrement, elle conteste la soi-disant toute-puissance du sexe masculin, émasculant

l'homme au passage. Puis, elle désacralise, voire désensibilise l'espace vaginal, démontrant qu'il n'est vulnérable au plaisir que dans une bien moindre mesure que n'ont voulu le faire croire les préceptes des siècles derniers: une femme n'éprouve pas « accidentellement » du plaisir parce qu'un objet a été introduit dans son sexe. Breillat démontre que la jouissance de la femme relève de sa disposition psychologique, de son excitation cérébrale. Elle met en lumière l'autonomie du plaisir sexuel féminin. Elle prouve que la femme, et elle seule, détient un *pouvoir* sur sa satisfaction sexuelle.

Dans une démarche analogue, Julia Leigh met en scène plusieurs scènes de pénétration non vaginales, mais hautement sensorielles dans *Sleeping Beauty* : lorsqu'on enfonce un tube dans la gorge de Lucy, le spectateur est rejoint dans ses propres réflexes nauséux; l'inconfort de Lucy est littéralement contagieux. De même, lorsqu'un client pousse agressivement son poing à l'intérieur de sa bouche, une sensation d'intrusion, de mal-être et de malaise est susceptible de naître chez la personne qui regarde; la violence de l'acte choque, même si l'on sait que Lucy n'en est pas consciente. De la même façon que Breillat aligne les formes phalliques pour les mettre sur un pied d'égalité, Leigh met en parallèle plusieurs formes de pénétration tout aussi compromettantes, sinon plus, que la pénétration vaginale. Ainsi, elle conteste l'importance exclusivement accordée au sexe féminin, au nom de laquelle les autorités morales et scientifiques ont restreint les femmes dans leurs activités et/ou les ont préservées dans l'ignorance de leur propre anatomie (Knibiehler 2012, p. 154). Plus encore, étant donné la nature orale des autres formes de pénétration montrées, nous pouvons suggérer que la réalisatrice aspire à soulever une réflexion sur le caractère hautement intrusif du « muselage » et de « l'étouffement » social des femmes, lesquels n'ont toutefois jamais été réprimés comme l'a été la pénétration pénienne à travers l'Histoire. L'entretien d'embauche entre Lucy et la patronne de la maison close consolide notre thèse quant à la volonté de désacraliser franchement l'espace vaginal : la patronne affirme que le « vagin [de Lucy] sera un temple », ce à quoi la protagoniste répond, malaisée, que « [son] vagin... n'est pas un temple ».

## **Le conte de fées, la passivité de la femme qui dort**

Il est d'emblée notable que ces deux mêmes films font référence aux contes de fées. Dans *Anatomie de l'enfer*, les éléments de la forme s'y rattachant sont nombreux : narration; inconnance absolue de l'identité des personnages; vêtements archétypaux de ceux-ci (jupe en satin lilas pour elle, complet blanc pour lui); histoire se déroulant dans une maison hautement perchée, dans un lieu inconnu que l'on sait lointain, aux abords d'une falaise; résolution durant laquelle le personnage masculin retourne à la maison où il ne reste aucune trace du passage des deux personnages, remettant en doute l'occurrence même de leur histoire.

*Sleeping Beauty* évoque quant à lui le conte populaire de Charles Perrault du même nom par son titre, tandis que certains éléments de l'esthétique, notamment les murs vitrés de la luxueuse chambre de Lucy dans un gratte-ciel du centre-ville, rappellent le cercueil de verre érigé par les sept nains pour le corps de Blanche-Neige dans le conte des Frères Grimm (Reynolds 2014, p. 41).

Plus précisément, ces films font donc référence aux princesses plongées dans un sommeil éternel qui *dépend* du prince charmant pour s'en éveiller. L'absence totale de réaction face à la pénétration dans ces deux films annule la toute-puissance de l'homme dans sa relation à la femme telle qu'elle est grossièrement stéréotypée dans les contes populaires. Ils mettent en scène des hommes dont nul baiser, nulle pénétration, nulle provocation ne réussira à sortir la femme de son état d'inertie. Breillat et Leigh viennent en quelque sorte émasculer leurs personnages masculins en leur retirant tout pouvoir de ressuscitation auprès des femmes, au propre comme au figuré : en les sortant de leur sommeil ou en les faisant jouir.

Par ailleurs, la protagoniste d'*Anatomie de l'enfer* passe de longues heures à dormir pendant que l'homme « la regarde ». Métaphoriquement, cet examen a une fonction d'éveil : elle lui demande de la regarder pour qu'il témoigne « avec impartialité » de quoi son corps relève afin de lui permettre de « savoir », de s'élever au rang de la *connaissance* de son corps

et du corps féminin de façon générale, des raisons pour lesquelles il suscite le dégoût et, globalement, pour lesquelles les femmes sont ainsi socialement considérées avec condescendance. Il s'agit d'une étape que l'on devine cruciale à l'émancipation du personnage féminin lorsqu'elle clame dans l'urgence : « Il faut me regarder quand je ne me vois pas. Il faut me regarder quand je ne me vois pas! » La protagoniste de *Sleeping Beauty* installe quant à elle une caméra dans la chambre où elle s'endort afin de *savoir*, elle aussi, ce qui se produit durant son sommeil. Les deux personnages féminins tentent ainsi de s'autonomiser par leur propre initiative.

En mettant en scène des personnages aussi passifs durant les scènes de pénétration, les deux réalisatrices déjouent le spectateur vis-à-vis de ses attentes quant aux relations de genre à l'écran. Elles soulignent l'obsolescence de la pensée magique, enfantine et hautement stéréotypée qui diffuse la croyance que peu importe le malheur de la femme, peu importe son état d'inertie ou de danger, l'intervention de l'homme viendra l'en y secourir. Les réalisatrices affichent sans détour que l'émancipation des personnages féminins passe d'abord et avant tout par leur prise de conscience; l'action de l'homme y est facultative.

Ainsi, nous avons tenté de démontrer que Catherine Breillat, Maja Milos et Julia Leigh subvertissent les conceptions dominantes de la sexualité féminine en reprenant à leur compte les stéréotypes de genre traditionnels de pudeur et de passivité féminines. Nous tâcherons, dans le chapitre suivant, de comprendre comment les cinéastes s'en prennent également aux normes culturelles quant à la corporéité féminine.

## CHAPITRE III

### POUVOIR ET CORPORÉITÉ

« Dans un monde où règne la désorientation du sens, nombre d'acteurs trouvent prise sur leur existence à travers une discipline du corps. À défaut de contrôler sa vie, on contrôle au moins son corps. Au lieu d'être le signe de la chute, le corps devient une sorte de planche de salut »

- David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 192

Dans le présent chapitre, nous prendrons comme motif d'analyse l'auto-réification du corps féminin. Nous estimons que Catherine Breillat, Julia Leigh, Maja Milos et Anne Émond mettent en scène des protagonistes féminines qui dissocient leur corps de leur esprit. Sans en énumérer toutes les situations dans le corpus étudié, nous nous attarderons plutôt sur une expression de cette auto-réification dans chaque film pour ensuite l'analyser à la lumière de notre interprétation féministe.

Tel que mentionné précédemment, le corpus étudié nous semble se cliver naturellement en deux catégories : *Sleeping Beauty* et *Anatomie de l'enfer* racontent une histoire à la manière d'une fable, par le biais de personnages emblématiques et d'événements symboliques; *Klip* et *Nuit #1* mettent plutôt en scène des personnages, environnements et dénouements de façon réaliste. Les exemples d'auto-réification seront d'abord décrits, puis étudiés individuellement, pour ensuite se voir analysés de façon transversale en considérant le corpus dans son entièreté.



## ***Sleeping Beauty* : les icônes**

Dans *Sleeping Beauty*, la protagoniste s'auto-réifie principalement en utilisant son corps à des fins pécuniaires. Adjointe administrative, cobaye pour des études cliniques, serveuse en lingerie, prostituée, puis « belle endormie », Lucy multiplie les utilisations de son corps pour ses fonctions biologiques, esthétiques, et sexuelles, afin de gagner sa vie. Bien que favorisant l'autonomie, puisqu'elle réussit à rendre Lucy financièrement indépendante, l'auto-réification est une démarche qui s'avère être vaine, notamment puisque Lucy arrive exténuée en classe et s'y endort, alors qu'elle travaille pour payer ses études.

Lucy est associée à l'objet inanimé et à la poupée lorsqu'on la présente en « belle endormie » aux clients. Dans le cadre de ses nuits de travail, elle avale un puissant somnifère et s'endort, nue, dans un grand lit où viennent l'y rejoindre ses clients. Pendant son sommeil, ceux-ci sont libres de disposer de son corps comme ils le souhaitent et d'apprécier sa beauté, tant que son sexe n'est pas pénétré.

Nous analyserons précisément la scène du « silver service » dans *Sleeping Beauty* afin d'y examiner les trois icônes de l'objectification féminine mises de l'avant par la réalisatrice Julia Leigh. Cette scène nous intéresse particulièrement puisqu'elle dresse un pont entre les stéréotypes de genre traditionnels et l'objectification du corps féminin répandue dans la culture contemporaine. Lucy n'est pas à l'origine de cette mise en scène; elle s'auto-réifie toutefois en consentant à participer à cette soirée pour gagner sa vie.

Dans le cadre de cette soirée, Lucy porte des sous-vêtements couleur ivoire, lesquels cachent son sexe et la partie inférieure de ses seins. Son soutien-gorge est coupé de sorte à laisser poindre le sommet de ses mamelons, tandis que sa culotte, partiellement translucide, est portée sous le niveau des hanches, exposant son nombril. Son maquillage est épuré et naturel, selon les demandes précises de la maison : un rouge à lèvres s'agençant « parfaitement » avec la couleur de ses lèvres vaginales lui a été indiqué. Lucy est l'unique serveuse vêtue ainsi.

Une dizaine de serveuses que l'on devine plus expérimentées portent des sous-vêtements noirs. Leur soutien-gorge est constitué de bandes délimitant leur buste et leurs seins, sans cacher ceux-ci; elles en accentuent au contraire le galbe et le mamelon, lesquels sont entièrement offerts à la vue des clients. Leur culotte est de style taille haute, soulignant leurs hanches et cachant leur nombril, tout en dévoilant la moitié inférieure de leur sexe et de leurs fesses. Des jarretelles retiennent leurs bas. Le maquillage et leur coiffure sont sombres et sévères : les lèvres et le regard sont de couleur foncée et leurs cheveux sont léchés dans un chignon austère. Une fioriture noire a été tracée sur leur front, rappelant des sourcils fournis et froncés.

Lors du service du brandy au salon, deux autres femmes sont accroupies au pied du foyer : faisant dos aux clients, elles sont repliées sur elles-mêmes, entièrement nues, cachant leurs fesses de leurs mains. La disposition et l'orientation des corps font en sorte que leur visage n'est pas visible.

Par sa tenue plus pudique que les autres serveuses, ses sous-vêtements ivoire, et sa carnation nacrée, Lucy est conforme au fantasme de la vierge innocente<sup>28</sup>. Les mamelons pointant délicatement à l'extérieur du bonnet du soutien-gorge évoquent la cerise sur un monticule de crème glacée; image de gourmandise, soit, mais aussi de jeunesse. Elle est entourée d'hommes d'âge mûr, d'*expérience*. Elle brille par la loi du nombre; elle est la seule serveuse portant ce costume, elle a le privilège de servir le brandy, et elle est l'unique femme qui suscite un tel intérêt auprès des clients. Lucy incarne la préciosité, la perle rare; elle est sexuellement objectivée non pas pour ses fesses ou ses seins, comme le sont généralement les

---

<sup>28</sup> Selon l'historienne Yvonne Knibiehler (2012), la pudeur comme caractéristique intrinsèquement féminine et affriolante pour le sexe opposé s'est transformée, au 19<sup>e</sup> siècle, en innocence. Plutôt que d'enseigner aux jeunes femmes à adopter un comportement pudique afin de ne pas perdre leur virginité avant le mariage, on cesse complètement de les éduquer quant à la sexualité : « les familles font le pari qu'il sera plus facile pour une fille de rester vierge si elle ignore comment on cesse de l'être » (Knibiehler 2012, p. 154). La naïveté de la jeune fille devient rapidement un attrait proprement féminin, puisqu'elle « renforce la suprématie masculine et réjouit les hommes expérimentés » (*ibid.*).

femmes dans le contexte contemporain, mais pour la blancheur de sa peau, l'intégrité prétendue de son hymen et la pureté présumée de son sexe.

Exceptionnellement, nous nous intéresserons principalement non pas à la protagoniste, mais aux femmes en noir. Celles-ci créent un effet d'uniformité et de sérialité. Elles sont partie prenante du décor, assises près des clients, leur caressant les cheveux ou le torse, ou encore appuyées sur le dossier d'un fauteuil. Elles ont une fonction d'enjolivement de l'environnement et de bonification de l'expérience tactile des clients, sans avoir d'interactions verbales avec ceux-ci, pas plus qu'elles ne sont le sujet de conversations. Ce sont des figurantes sexualisées.

L'homogénéité de leur costume et de leur maquillage les rend indiscernables les unes des autres. Leur déshabillé met l'emphase sur leurs attributs corporels féminins, principalement les hanches, les seins et les jambes, ce qui a comme effet de détourner l'attention - des clients comme des spectateurs - de leur individualité. Elles sont identiques; ce sont des « filles en série », tel que signifié par l'expression de l'essayiste féministe Martine Delvaux (2013) :

[les filles en série] décorent, elles ont la fonction des accessoires et des bijoux, des frises et autres ornements architecturaux. Ces détails font l'image et donnent l'impression qu'il n'y a rien de plus innocent que le désir du beau : les femmes sont belles et elles rendent belle la grise réalité (p. 21-22).

L'auteure fait référence tant aux Barbies qu'aux poupées russes, en passant par les nageuses synchronisées; filles qui « répondent à un désir fascinant, pervers et jouissif du même » (*ibid.*, p. 11). Elle emprunte la thèse de Walter Benjamin soutenant que cette tendance à la « reproduction mécanique » aurait possiblement pour objectif de « tuer impunément l'aura des filles », de réduire celles-ci à un état de « non-pensée » (*ibid.*). Par leur absence d'unicité, les femmes en noir reproduisent ce schème de la femme en série sans complexité psychologique

ou intellectuelle, envers laquelle il est ardu de s'identifier, de s'attacher, ou d'éprouver un sentiment d'empathie. Elles sont déshumanisées.

Le style rétro de la culotte taille haute et leur porte-jarretelles rappellent la *pin-up girl*, cet autre exemple de « fille en série » : représentation de femme posant pour la caméra dans une posture suggestive que l'on épinglait au mur jadis, avant la popularisation de la pornographie, dans le but de s'émoustiller. Or, dans « La femme-objet du désir » (*Le Devoir*, 26 octobre 2010), Mariette Julien soutient que la *pin-up girl* n'est pas uniquement un exemple de femme en série : c'est également un des premiers modèles féminins duquel émane une « attractivité sexuelle volontaire ». Comparativement aux nus des représentations artistiques de l'époque, elle innove en montrant « qu'elle aime aussi la sexualité » et affiche sa « disponibilité sexuelle » (*ibid.*). À la lumière de la notion d'objectification sexuelle explicitée précédemment, la *pin-up girl* serait ainsi la pionnière en termes de représentation réduisant la femme à ses attributs sexuels pour le regard de l'homme. Par leur costume qui expose leur sexe, leurs fesses et leurs seins, par leur maquillage qui évoque sans subtilité le personnage de la diablesse et, conséquemment une avidité pour le vice, les serveuses en noir affichent elles aussi franchement leur disponibilité sexuelle<sup>29</sup>.

La réalisatrice met ainsi en opposition les archétypes de la vierge et de la putain, dont les connotations sont exacerbées par les accoutrements évoquant ceux de l'ange et du démon. Le personnage de la « vierge » Lucy apparaît comme étant angélique, fascinant, inaccessible; les « putains » en noir sont libidineuses, consommables et, en raison de leur nombre, banales. Cette polarisation récurrente des archétypes sexuels féminins - la vierge et la putain (ou encore la mère et la putain), l'ange et la démons - souligne l'impasse dans laquelle la femme s'est vue contrainte, à travers l'Histoire, quant à sa sexualité : « ou bien elle est vertueuse, asexuée, pure; ou bien elle est l'incarnation même du vice, un être sexuel et impur » (Willis 2013,

---

<sup>29</sup> Le maquillage sombre des femmes en noir renvoie également à la *vamp* (du terme vampire), personnage féminin provocant nommé ainsi d'après l'actrice de cinéma muet Theda Bara (Julien 2010, p. 92). Considérée comme le premier *sex-symbol*, l'actrice aux yeux « charbonneux » cumulait les rôles de femme fatale et son maquillage imitant l'allure de la femme battue est devenu l'icône de la prédatrice sexuelle (*ibid.*).

p. 105). Julia Leigh insuffle toutefois une troisième déclinaison à cette opposition traditionnelle en y ajoutant un archétype féminin tout contemporain : la femme-objet.

Dans cette même scène, on retrouve la femme-objet en deux exemplaires. Elles reposent au niveau du sol, face contre terre, faisant dos au spectateur comme aux clients. Elles sont complètement nues et se confondent littéralement avec le mobilier de la pièce : elles sont à première vue presque invisibles. Anonymes, elles sont utilisées purement à titre d'objets décoratifs. Aucun client n'a d'interaction avec elles ou ne fait mention de leur présence. Sans subtilité, on en a fait des *choses*, au sens propre du terme. Les deux femmes-objets ne parlent pas, pas plus qu'elles ne bougent. Elles sont réduites à leur corps, sans personnalité, capacités intellectuelles ou émotions. Leur posture suggère la soumission totale.

La réalisatrice caricature ainsi le concept même d'objectification du corps féminin. Elle démontre que dans un contexte érotique et/ou pornographique, lequel s'adresse implicitement au regard de l'homme, *être femme* ne réussit pas à émoustiller : la femme doit se faire icône, spectacle, fétiche. D'hier à aujourd'hui, elle se doit de se prêter à un jeu, d'incarner un rôle - scénarisé par et pour l'homme - afin d'accentuer la suprématie masculine et se faire désirable : l'innocence et la pureté de la vierge, l'avidité sexuelle et l'immoralité de la *pin-up*, et la totale subordination de la femme-objet. Davantage, Julia Leigh met en relief une tendance évolutive de l'érotisme à la pornographie, du fantasme à la consommation, de la pièce de collection au bibelot jetable, de l'unicité de la vierge à l'invisibilité de la femme-objet. Certes, les icônes changent, les paramètres également, mais les rapports de pouvoir demeurent les mêmes, peut-on conclure.

### ***Anatomie de l'enfer* : le corps-matière**

La protagoniste d'*Anatomie de l'enfer* s'auto-réifie par la prémisse même du film : elle demande à quelqu'un de la regarder, de l'ausculter, tel un objet dans une vitrine ou un animal en laboratoire. Elle marchandise son corps par la rémunération de l'homme qui la regarde. Il est

à noter que la protagoniste féminine objectifie également l'homme qui la regarde, le considérant uniquement pour son genre et son orientation sexuelle.

Au point de vue scénaristique, les deux protagonistes sont également réduits à leur « fonction » genrée d'homme et de femme, n'ayant aucune identité connue du spectateur. La réalisatrice décuple les formes de réification du corps de sa protagoniste féminine en fragmentant régulièrement son corps dans le cadre et en la rendant excessivement passive, ce qui donne l'impression que le corps de la protagoniste est un matériau distinct de son esprit.

Nous nous attarderons ici à la scène initiale d'automutilation. Celle-ci prend place dans un bar gai. La protagoniste est adossée contre un mur et observe les hommes sur la piste de danse. Un homme tente de l'embrasser; en l'absence de réaction de la protagoniste, il quitte. Elle monte à l'étage, croise un homme qui la remarque. Le plan suivant la montre assise à la salle de bain, une lame de rasoir à la main; elle se tranche le poignet. L'homme croisé dans l'escalier arrive, lui demande pourquoi elle a fait « cela », ce à quoi elle répond « parce que je suis une femme ». Il affirme ne pas comprendre et elle renchérit « qu'[il] comprend très bien ». Il l'empoigne par le bras et ils sortent des toilettes.

La scène suivante montre les deux personnages à la pharmacie. L'homme semble furieux. La protagoniste remercie le pharmacien pour ses bandages au poignet. Alors qu'elle marche en direction de l'homme pour quitter, celui-ci imagine la femme en train de se trancher la gorge, un filet de sang ruisselant dans son cou.

Par cette scène d'automutilation, Catherine Breillat illustre une des façons par lesquelles l'auto-réification du corps peut constituer une tactique de reprise de contrôle sur son corps dans un environnement néfaste.

Dans un contexte social qui objectifie le corps de la femme et par conséquent fonde la construction de l'identité féminine sur le corps, l'apparence et le pouvoir de séduction de la femme vis-à-vis des hommes (Lebreton 2009, p. 3-4; Descarrie 2006, p. 103), la présence de la protagoniste dans un bar gai la confronte à un sentiment d'invisibilité, d'impuissance, et conséquemment d'inexistence. Si la femme ne peut susciter le désir des hommes qui l'entourent ou même obtenir leur simple approbation, à quoi est-elle donc destinée? Certes, il y a bien un homme qui l'embrasse : sans préliminaires, sans même d'abord l'aborder ou cerner si l'envie du baiser est réciproque; il prend ce dont il a envie et la quitte, tel un objet consommable, sans valeur et « interchangeable », comme l'institue la culture ambiante de l'objectification des femmes (Gervais *et al.* 2015, s.p.).

Dans *Le corps et ses orifices* (2004), le sociologue et anthropologue du corps David Le Breton affirme que l'automutilation est en premier lieu une « tentative désespérée de se maintenir au monde » dans une situation de crise (p. 125) :

la douleur, la marque corporelle, le sang endiguent le trop plein d'une souffrance débordante et écrasante. Face à la paralysie de toute possibilité d'action, l'incision rétablit une ligne d'orientation matérialisée sur la peau, elle ramène brutalement l'individu au sentiment de sa présence. Elle lui rappelle qu'il est vivant à travers la brutale sensation d'existence que signe cette effraction cutanée (*ibid.*).

Les propos de la protagoniste, lorsque l'homme lui demande pourquoi elle s'est tranché le poignet, suggèrent qu'« [être] femme » dans un environnement masculin - en l'occurrence, le bar gai, mais aussi symboliquement le contexte patriarcal - est un prétexte assez grave pour se voir prise « d'une souffrance débordante et écrasante » (*ibid.*). Cette idée est renforcée notamment par la conversation entre les deux personnages, alors que la femme insiste sur le fait que l'homme comprend son geste, sous-entendant qu'il est connu et entendu de tous qu'« [être] femme » est une posture défavorable, tout comme le stipule « l'enfer » du titre. L'automutilation aurait ainsi une double vocation pour la protagoniste à la lumière du contexte social où prédominent les hommes : d'abord, considérant que l'identité de la femme dans le

film est mise en péril puisqu'aucun homme ne la regarde ni ne la désire, l'entaille au poignet et ses répercussions physiques lui confirment momentanément que malgré son sentiment d'inexistence, elle est toujours vivante. Ensuite, l'instrumentalisation de son corps par l'automutilation lui redonne un sentiment de puissance. La « paralysie » évoquée par Le Breton, bien que le terme soit utilisé de façon non genrée par l'auteur, nous semble intéressante conformément à notre lecture féministe. Elle évoque à la fois l'incapacité de la protagoniste de se faire valoir dans un environnement d'hommes qui désirent d'autres hommes - peu importe les efforts soutenus, il lui est impossible de leur *imposer* de la désirer -, ainsi que le sentiment plus englobant de la femme qui se sent écrasée par un système patriarcal qui la maintient dans une posture d'objet passif. Devant l'immensité du problème, « l'intervention sur [son corps] fait l'économie d'une intervention sur le monde, [elle] change son corps à défaut de changer l'environnement néfaste, [...] amortit sur soi une offensive de l'extérieur, menaçante pour le sentiment d'identité », tel que le résume Le Breton (*ibid.*, p. 126). « L'attaque au corps » est, pour la protagoniste, « [le] cran d'arrêt » qui lui permet de « reprendre le contrôle de l'événement » et d'envisager de nouvelles avenues pour affirmer son autonomie (*ibid.*, p. 129).

Tout le film durant, la réalisatrice fait référence au corps féminin en tant que fardeau, autant par l'esthétique que le discours de ses personnages. D'abord, la récurrence du rouge, couleur associée dès l'enfance aux fillettes, à l'opposition du bleu, qui teinte le vernis à ongles écaillé de la protagoniste, ses souliers à talons hauts, le rouge à lèvres que l'homme applique sur son anus et ses lèvres, le sang menstruel et celui de la mutilation, lequel tache la jupe et orne le cou de la femme tel un collier. La réalisatrice insère ainsi des éléments marqueurs des « responsabilités féminines » liées au corps selon la culture populaire : la beauté, la séduction, la sexualité, la maternité et, pourrait-on ajouter, la honte, voire l'aliénation, associables à la fois au sang menstruel et au geste de mutilation. Davantage, le corps de la protagoniste est porteur de stigmates de ce fardeau féminin : les traces laissées par son soutien-gorge, lorsqu'elle se déshabille pour la première fois, donnent l'impression que sa poitrine et la lingerie qui la supporte sont douloureuses, lourdes à porter, tandis que les bandelettes à son



poignet, tel un bracelet, rappellent le geste initial de violence. Enfin, les échanges entre les personnages réfèrent au corps féminin comme à une grossièreté intransformable, fatale. Lors de la première nuit, alors que la femme suggère qu'elle aurait peut-être pu se raser, l'homme répond :

- Rasez tant que vous voulez. Vous pouvez aussi vous raser, vous épiler la fente, ça n'effacera jamais le poil d'obscénité qui est le vôtre. Au contraire. Car la peau reste grumeleuse, comme le cou d'un poulet plumé. De chaque pore s'exhale le gonflement irrité des poils arrachés, comme autant de microscopiques tumescences sexuelles.
- Et donc, nous n'y pouvons rien?
- Non, vous n'y pouvez rien. [...] Encore que l'écartement de vos jambes nous répugne par la couleur trop vive et le côté informe et indolent de vos lèvres cachées. Et la finesse de cette peau, quoique, ici et là, grumeleuse. Une peau qui sue, qui suppure. Une peau infecte. Comme celle des grenouilles qui, au moins, ont la décence d'être vertes.

La protagoniste répondra éventuellement que « le corps des femmes appelle la mutilation ». Il est ainsi convenu, dans le discours des deux protagonistes, que le corps féminin est porteur d'indécence et d'obscénité.

L'automutilation peut être pour la protagoniste une façon de reprendre le contrôle sur ce corps qui est porteur de malheur, menaçant pour son égo. Le Breton mentionne que si le corps « est à la fois inéluctable, à soi, racine identitaire », au passage de l'adolescence, « il effraie par ses changements, les responsabilités qu'il implique envers les autres, la nécessité de la sexualisation, etc. Il est une menace pour le Moi » (2004, p. 138). Or, bien que l'anthropologue et sociologue évoque ici une période précise de l'existence vécue par les hommes comme les femmes, nous estimons que la pression sociale subie par le corps féminin perdure bien au-delà de l'adolescence, toutes époques confondues. Corps responsable de la restriction de la femme à la sphère privée en raison de son pelvis, considéré comme étant surdéveloppé comparativement à son crâne (Schiebinger 2000, p. 26); corps sujet aux fluctuations hormonales et émotives susceptibles de rendre la femme irrationnelle (Currie et

Raoul 1992, p. 2); corps coupable d'être porteur du désir masculin, devant être caché puis révélé aux moments prescrits; corps se devant d'être réceptif et accueillant durant l'acte sexuel; corps sujet à la fécondation imprévue et/ou indésirée; corps se transformant radicalement au fil des ans, des cycles hormonaux et des grossesses; corps se devant de respecter les normes de beauté instituées par la société; corps qui doit impérativement séduire; corps responsable d'éveiller le désir sexuel des hommes; corps qui reçoit même aujourd'hui « l'injonction de jouir » depuis la découverte du point G et la pornographisation des mœurs (Poulin 2009, p. 240). Pour la protagoniste, faute d'avoir le contrôle sur son corps et son pouvoir d'attraction auprès des hommes, la mutilation décidée, consciente, par soi et sur soi, devient un espace paradoxal d'*empowerment*.

Il est possible d'établir un lien entre cette pratique plutôt drastique dans le film de Breillat et les rituels plus communs de tatouage et de perçage du corps. Dans la télésérie *Girls* (2012 -), de la réalisatrice américaine Lena Dunham, la protagoniste mentionne s'être fait tatouer à l'adolescence suite à une prise de poids persistante : elle se devait de « reprendre le contrôle sur son corps », raconte-t-elle à son amant. Le tatouage, le perçage, tout comme la scarification ou l'automutilation, agissent à titre de gestes de pouvoir de l'humain sur le corps qui lui échappe. Davantage, ces pratiques peuvent aussi être une victoire de la femme sur le corps dont elle a été symboliquement dépossédée à la fois par l'homme et l'espace public. Une enquête canadienne effectuée au début des années 2000 a révélé les filles sont plus nombreuses à avoir recours aux interventions qui altèrent leur corps que les garçons (Julien 2010, p. 66) :

en marquant leur corps, les filles accèdent à un univers longtemps réservé aux hommes. En montrant qu'elles font ce qu'elles veulent de leur corps, elles se sentent libres et indépendantes. D'ailleurs, on rapporte que les clientes plus âgées qui choisissent de se faire tatouer sont pour la plupart des femmes divorcées. En agissant ainsi, elles reprennent symboliquement possession de leur corps et sont fières de l'afficher (*ibid.*).

La femme fait ainsi une intervention sur son corps pour elle-même, sans que quiconque ne l'ait demandé, désiré ou imposé. Plus encore, elle crée une situation de douleur physique dont elle seule a décidé, et non les diktats esthétiques patriarcaux tels que le port d'une gaine, de talons hauts, ou l'épilation du poil (Andrea Dworkin citée dans Currie et Raoul 1992, p. 19). Elle se fait agente de son corps, de son esthétisme comme de sa grossièreté, de sa laideur ou de la douleur physique qu'il subit.

### ***Klip* : l'amoureuse**

Dans *Klip*, la réalisatrice serbe Maja Milos met en scène une adolescente qui s'auto-réifie sexuellement afin de séduire le garçon duquel elle est amoureuse. La cinéaste dépeint l'hypersexualisation ambiante chez les jeunes filles d'aujourd'hui.

Dès le début du film, Jasna confie à ses amies qu'elle est amoureuse de Djole. À plusieurs reprises, pour capter son attention, elle lui fera des avances sexuelles. Elle le filme avec son téléphone, puis lui fait une fellation dans les toilettes (d'où Djole repart sans la saluer); elle l'aborde sur le terrain de basketball et lui caresse l'entrejambe; elle le stimule dans l'autobus; et elle lui montre une vidéo de sa main en train de se masturber lorsqu'il joue aux jeux vidéo en ignorant sa présence. Chaque fois, Jasna a recours à la sexualité pour que Djole lui accorde un tant soit peu d'intérêt.

Leur relation évolue graduellement de la sexualité froide, publique et désincarnée - la fellation dans les toilettes de l'école, la masturbation en public, la pénétration de nuit, dehors, par-derrière - vers une sexualité plus intime et investie - son point d'orgue étant une relation en position missionnaire, dans un lit, chez l'un d'eux. Ce n'est qu'à la suite de cette progression vers une certaine forme d'intimité que Jasna ose déclarer son amour à Djole, ce qui provoque son rejet immédiat.

Jasna, ses amies et Djole considèrent les filles sur la base de leurs attributs physiques, leur désirabilité auprès des garçons et leurs performances sexuelles. Les filles se qualifient positivement entre elles de « fuckable »; lorsque l'une d'elles parle de ses yeux, son amie lui répond : « Who's looking at your eyes? You've got tits, ass, what are eyes good for? » À la suite de la fellation dans les toilettes, Jasna rejoint ses amies en classe, lesquelles, curieuses, l'interrogent non pas au sujet du rapprochement qu'elle vient de vivre avec le garçon qu'elle convoite, mais plutôt sur la qualité de sa performance sexuelle au niveau technique - langue, pression, salive. En revanche, Jasna objectifie également Djole auprès de ses amies, n'abordant par leur échange verbal, son odeur ou son comportement, par exemple, mais le format et la couleur de son pénis. Dans le cadre de jeux sexuels, Jasna se déshumanise en imitant un chien aux pieds de Djole. Lorsque Jasna déclare son amour à Djole, il lui répond sèchement de « commencer par apprendre comment faire une fellation convenable » en la quittant, insinuant que pour espérer sortir avec lui, ses performances sexuelles devraient impérativement être peaufinées.

Jasna et ses amies se donnent constamment en représentation, comportement décuplé en présence de la caméra de Jasna. Elles calquent leur comportement sur les actrices des films pornographiques et les chanteuses populaires. Elles se caressent les seins, les fesses, les cheveux, se lèchent le nombril, entre elles, même à l'extérieur d'un contexte sexuel. Pour émoustiller les garçons qu'elle rencontre, Jasna se lèche les doigts afin de montrer qu'elle est sexuellement excitée. Même la fillette rencontrée à l'orphelinat fait naturellement basculer son bassin vers l'arrière, lascive sans en être consciente, lorsque Jasna la filme.

Avec *Klip*, Maja Milos brosse un portrait cru de la tendance la pornographisation de la culture contemporaine, à l'hypersexualisation et l'objectification des filles qui en résultent. Celles-ci sont particulièrement notables chez les préadolescents et les adolescents, lesquels fondent leur éducation sexuelle à même la culture pornographique. L'omniprésence des codes pornographiques objectifiants à l'égard des filles et des femmes, non seulement au sein des

productions X, mais aussi des médias de masse - publicité, vidéoclips, jeux vidéo, par exemple - agit ainsi à titre de « processus de répétition et de citations de normes » qui constitue la performativité, tel que développé par Judith Butler (Baril 2007, p. 65). Tel que la cinéaste le dépeint dans *Klip*, les schèmes pornographiques participent à la construction des rôles sexuels tout en influençant les relations entre les hommes et les femmes (Poulin 2009, p. 234-235). En construisant leur identité à la lumière du référent pornographique, les filles sont portées à croire que le flirt est avant tout affaire de sexualité et non de charme, de personnalité ou d'attirance : la relation amoureuse ne naîtrait plus au fil de rêveries, de complicité, et d'attentions envers l'autre, mais par la *consommation* immédiate de la sexualité, ce qui accroît le caractère objectifiant des deux parties. L'amour, confondu avec la sexualité, y a une valeur marchande. Enfin, comme au sein d'une dynamique pornographique, les filles sont portées à croire qu'elles ont une *fonction*, soit de mener leur partenaire sexuel à la jouissance.

Ainsi, afin de capter l'attention des garçons par la promesse plus ou moins implicite de leur satisfaction sexuelle, l'auto-réification apparaît par conséquent logique et naturelle pour Jasna, *en tant que fille*, puisque les normes adoptées par la société orientent son identité féminine vers la satisfaction « [du] plaisir masculin et la génitalité » (*ibid.*, p. 241). Elle *performe* ainsi son genre féminin tel que la culture de masse pornographisée le lui a inculqué. Plaire aux hommes, tel que l'enseigne la culture objectifiante, ne suffit plus : les filles doivent être perpétuellement sexuellement disposées, excitantes, et les faire jouir. Ainsi peut-on constater que Jasna n'a, en apparence, besoin d'aucun préliminaire, de baiser, ou caresse pour être émoustillée : la simple présence d'un garçon fait en sorte que sa respiration s'intensifie et qu'elle a envie de se masturber. Or, étant donné la brutalité des transitions entre les échanges sociaux et sexuels, ainsi que la soif d'attention masculine incontestable chez Jasna, le spectateur est en droit de se demander si cette excitation est sincère ou s'il ne s'agit pas plutôt d'un rôle appris par cœur. Tout porte à croire qu'elle est dans une performance sexuelle, consciente certes de son désir *amoureux* pour Djole, sans toutefois être branchée sur ses propres pulsions *sexuelles*.

Les initiatives de Jasna exposent le caractère insidieux du modèle social pornographisé et objectifiant : elle n'est pas soumise à une autorité quelconque; ça n'est pas Djole qui fait la requête de faveurs sexuelles; c'est *elle* qui provoque ces échanges. En prenant les initiatives, Jasna a l'impression d'être dans une posture de pouvoir. Elle *n'attend pas* que les garçons lui portent un intérêt comme les femmes passives d'antan; elle prend les devants, se sent autonome et sexuellement libérée. Ce paradoxe s'illustre également dans le choix de ses vêtements moulants qui exposent ses attributs féminins. Tel que le constate Mariette Julien, les femmes qui s'habillent sexy « annoncent que ce sont elles qui décident de dévoiler ou non leur corps, prétendant du même coup choisir en toute liberté leurs partenaires sexuels » (2010, p. 66). Elles considèrent qu'il s'agit d'un mode d'autonomisation. Cependant, poursuit Julien, cette théorie ne tient pas la route :

malgré leurs intentions de liberté, conscientisées ou non, les femmes qui adhèrent au style hypersexy projettent [...] l'image de femmes plus asservies. En voulant prouver aux hommes qu'elles sont désirables, elles cherchent l'approbation dans leur regard. En fin de compte, ce sont encore les hommes qui ont le dernier mot (*ibid.*, p. 66).

En somme, bien que Jasna croit jouir d'un certain pouvoir puisqu'elle décide de sa sexualité et de son pouvoir d'attraction, qu'elle campe un rôle actif et non passif, en plus de montrer à Djole qu'elle a une sexualité libérée axée sur le plaisir et non l'engagement amoureux, elle s'avère être foncièrement subordonnée au regard et à l'attention des hommes. Davantage, elle ne semble pas en mesure de savoir quels sont ses propres désirs sexuels; elle a plutôt appris à répondre à ceux des garçons, voire les devancer, en suivant un mode d'emploi pornographique.

Ceci est exemplifié par la présence de la caméra de Jasna, laquelle accentue la dimension performative du comportement des jeunes filles. Lorsque Jasna se filme en train de se masturber, elle ne jouit pas; lorsque ses copines se lèchent le nombril, elles ne sont pas excitées sexuellement; ce sont des jeux, des mises en scène qu'elles savent susceptibles de susciter l'excitation des garçons. Elles le font d'une façon qui semble presque naturelle, entre

elles, pour la caméra. Ce comportement démontre d'une part qu'elles ont appris « à dépendre du regard de l'autre pour exister » (Poulin 2009, p. 232), tel que l'inculque la culture ambiante de l'objectification du corps des femmes; la caméra remplace ainsi le regard des garçons lorsqu'ils ne sont pas présents. D'autre part, cette sexualisation récurrente des gestes ordinaires démontre une certaine porosité entre la vie réelle, l'espace intime, et la représentation pornographique : peu importe le contexte, même si les filles ne sont qu'entre elles et qu'elles ne sont pas dans un rapport de séduction avec les garçons, elles imitent les codes issus de la culture X servant à exciter les hommes. Cette pratique réitérative entre filles, à prétention ludique ou humoristique, contribue à forger leur identité féminine : les filles sont par définition sexy, excitantes, et tournées vers le regard de l'autre, peuvent-elles conclure.

Notons par ailleurs que Jasna et ses copines s'insèrent dans le modèle du *girl power*, lequel insiste sur la filiation sociale qui unit les filles et femmes qui poursuivent *collectivement* un « idéal esthétique féminin », vantant le plaisir et le pouvoir que leur procurent « les pratiques et les rituels de la féminité » comme le magasinage, par exemple (Lebreton 2009, p. 3). Ainsi, lorsque les adolescentes se préparent à sortir, qu'elles s'habillent et se maquillent ensemble, elles se sentent complices dans leur désir de séduction. Tandis qu'elles marchent côte à côte, au son synchrone de leurs talons hauts sur le pavé, elles forment un mur, une unité, un bataillon prêt à séduire. Toutefois, comme l'objectification du corps persuade les garçons et les filles que celles-ci sont « interchangeables » (Gervais *et al.* 2015, s.p.), la force que les adolescentes tirent de leur sororité est temporaire et illusoire : « loin de constituer une voie d'émancipation, les pratiques et les représentations associées au *girl power* incitent les jeunes filles à se situer dans un rapport permanent de rivalité les unes par rapport aux autres, rivalité centrée sur l'apparence physique et le succès auprès des garçons » (Lebreton 2009, p. 7). Sans surprise, une des adolescentes du groupe séduit le prétendant de son amie, ce qui mènera à une guerre au sein du noyau féminin.

De leur côté, en consommant à outrance de la pornographie, les garçons sont conditionnés à considérer leur propre plaisir sexuel avant toute chose :

l'imaginaire sexuel [des adolescents] est nourri par les produits de [l']industrie [pornographique] et, puisque le sentiment et la tendresse [y] sont tabous, puisque le sexe mécanique est valorisé, l'objectivation et l'instrumentalisation des femmes et des filles s'en trouvent socialement renforcées. Ils voient dans les filles de leur âge des objets sexuels potentiels (Poulin 2009, p. 244-245).

Ce constat social est confirmé par le comportement de Djole qui considère ouvertement Jasna en tant qu'objet sexuel, sans même avoir l'impression de devoir feindre l'amour, l'affection ou la simple considération. Sa conduite objectifiante à l'égard des filles n'est critiquée par aucun personnage dans le film; elle est considérée comme étant normale et *normative*. Par ailleurs, notons que si l'expression populaire prétendait qu'on « attrape un homme par le ventre », référant à la séduction de l'homme par les talents culinaires de la femme, Djole confirme le glissement de l'objectivation féminine depuis la sphère ménagère à la sphère sexuelle lorsque Jasna lui déclare son amour; il assume sans scrupule que sa future copine devra l'attraper, lui, par son sexe, avec une technique de fellation frôlant la perfection.

Bref, en s'auto-réifiant sexuellement, il semble que Jasna obéisse simplement à une « nouvelle morale sexuelle » (*ibid.*, p. 241) : comme on encourageait autrefois les femmes à demeurer passives pour éviter de faire fuir les partis intéressants avec un tempérament trop déterminé, lequel était susceptible de nuire à la toute-puissance des hommes au sein du noyau conjugal, le contexte social actuel insinue que pour séduire et éventuellement être en couple, les filles doivent se comporter en machines sexuelles performantes.

À cet égard, le traitement esthétique confrontant adopté par la réalisatrice, reprenant la captation du téléphone cellulaire de Jasna en plans très rapprochés, notamment pendant les scènes de fellation - au sein desquelles seul le garçon bénéficie d'une jouissance - accentue le malaise du spectateur quant à la relation réification/auto-réification, homme/femme, dominant/dominée. Si le comportement objectifiant des adolescents de *Klip* aurait possiblement pu passer inaperçu aux yeux du spectateur, étant donné la nature excessivement



répandue de corps féminins hypersexualisés dans la sphère publique, le traitement visuel et le sentiment d’envahissement par l’image - alors que Jasna est elle-même en quelque sorte « envahie » par le sexe d’autrui - dérangent le spectateur et soulignent la dimension phallocratique, voire misogyne, des relations entre les sexes dans ce contexte.

### ***Nuit #1 : la féministe***

Dans *Nuit #1*, Anne Émond met en scène une protagoniste qui s’auto-réifie en cumulant les expériences sexuelles sans lendemains. Nous estimons que Clara agit ainsi pour préserver son individualité et se comporter de manière « féministe », tel qu’elle l’affirme à Nikolai.

Anne Émond souligne la tendance à la réification - de soi et d’autrui - de sa protagoniste essentiellement par le discours. D’emblée, le titre *Nuit #1* évoque la sérialité. Il s’apparente à une donnée protocolaire inscrite dans un rapport professionnel. Il laisse croire qu’il y aura d’autres nuits numérotées, sans nom, sans détail, sans émotion, archivées selon leur ordre approximatif dans le temps et sans plus. Non seulement le titre banalise-t-il l’échange sexuel entre les deux personnages, mais il assure aussi de minimiser son souvenir. On peut supposer que Clara aura peine à se remémorer cette nuit par cette seule indication, à l’opposition de *Nuit chez Nikolai*, *Nuit dans Ahuntsic*, ou *Nuit pluvieuse de novembre 2010*, par exemple. Le titre ne comporte aucun repère spatio-temporel ou identitaire permettant l’éventuelle réminiscence de cette nuit passée ensemble.

Davantage, la protagoniste spécifie qu’elle « baise » essentiellement avec « des inconnus [qu’elle] rencontre le soir-même », tel qu’exemplifié par son aventure avec Nikolai, lequel ne connaissait pas son prénom à leur arrivée chez lui. Elle affirme que ces relations sexuelles sans lendemains sont toujours chez ces dits inconnus, jamais chez elle. Ces deux informations témoignent de son désinvestissement personnel : elle a des rapports sexuels avec des gens qu’elle connaît peu et réciproquement; ses amants n’en apprendront pas davantage à

son sujet en ayant un aperçu de son appartement, puisqu'ils n'y mettront jamais les pieds; ils ne pourront non plus la retrouver pour de futures rencontres, ne sachant pas où la rejoindre. Elle se donne sexuellement, tout en prenant soin de protéger sa vie privée. Ceci suggère que la sexualité est, pour Clara, une forme d'intimité partagée plus superficielle que la conversation ou le contact avec l'environnement personnel de l'autre, par exemple.

Ensuite, par ses propos, Clara réfère à sa personne en tant qu'enveloppe corporelle, sans émotion : « Je me sens complètement vide. Je suis absolument rien. Rien d'autre qu'un corps. Un corps qui danse, qui baise, qui reflète la lumière »; « J'ai un corps, mais il y a rien qui habite ce corps. Je suis une surface. Une enveloppe corporelle vide ». Relatant une aventure sexuelle à plusieurs, elle suggère qu'elle perçoit son corps comme étant clivé de son esprit : « Je tenais les deux pénis de ces deux hommes-là dans chaque main. L'abondance. J'étais pas vraiment avec eux, j'étais pas complètement ailleurs non plus. Je me regardais agir de haut comme... distanciée. J'étais nulle part ».

Elle réduit également l'acte sexuel et sa relation avec ses partenaires à leur matérialité, sans égard à l'attraction physique, la complicité ou même l'amour : « Baiser, c'est tellement simple. Les femmes ont des vagins, les hommes ont des pénis; on est programmés pour ça. C'est tout ce qui nous unit, toi et moi ». Elle affirme que l'attraction entre les partenaires sexuels est fondée de façon « hasardeuse » « sur la géométrie des organes internes, externes ». Ceci se traduit notamment par le moment où elle tente de faire une fellation à Nikolaï et qu'il n'est pas excité. Constatant qu'il « ne lève pas », elle estime qu'il serait préférable qu'elle quitte, insinuant que sa présence chez Nikolaï se résume à leurs rapports sexuels.

Finalement, Clara éprouve une sensation de pouvoir lorsqu'elle sent qu'elle séduit, qu'elle excite les hommes : « Je veux être désirée. J'aime ça entrer dans une pièce et sentir que tous les hommes me désirent, qu'ils me veulent, qu'ils en viennent fous ».

Tout d'abord, Anne Émond inscrit sa protagoniste dans un contexte temporel où convergent mouvement d'individualité, libération sexuelle, féminisme et désir d'autonomie.

Clara a la conviction que l'auto-réification sexuelle de son corps a une visée individualiste et féministe. Établir une distinction entre son corps et son esprit lui permet d'enchaîner les aventures tout en se préservant émotionnellement. Elle raconte la genèse de ce style de vie à Nikolaï :

quand j'ai commencé à baiser autant, j'avais une nouvelle peine d'amour à chaque fin de semaine. Une nouvelle déception. J'avais l'impression d'avoir été proche de... de quelqu'un, ou de quelque chose. Mais ça disparaissait tout le temps. Je me suis endurcie. Avec le temps, j'ai compris : je couche avec tous ces hommes-là, mais j'apporte rien à aucun d'eux. Je profite d'eux autant qu'eux profitent de moi. Je suis féministe.

Cette citation témoigne d'abord d'un mal contemporain, masculin comme féminin, lié au contexte de postmodernité. Dans l'article *Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne* (2008), Denisa-Adriana Oprea affirme que « l'autonomie et le processus de personnalisation promus par le projet moderne » ont mené à un « individualisme féroce », lequel est caractérisé par « le rejet de tout projet mobilisateur et par l'abandon à l'hédonisme et au consumérisme » (p. 14). Dans *Nuit #1*, les deux personnages sont indubitablement aux prises avec ce mal sociétairé dans lequel prime « la quête de l'égo et de son intérêt propre » (*ibid.*). Nikolaï est sans emploi, sans diplôme, sans attaches; il erre sans objectif précis avec le sentiment profond que son existence ne le mène nulle part et qu'il parasite la vie de ceux qui l'entourent. Clara s'enracine toutefois plus profondément dans la symptomatique « obsession du corps et du sexe » du contexte postmoderne (Gilles Lipovetsky cité dans Oprea 2008, p. 14) : elle erre par le biais de son hyperactivité sexuelle, butinant d'une aventure à l'autre, cherchant à la fois à exister à travers le regard désirant des hommes et à contrer la solitude, le temps d'une nuit. Avec Clara, Anne Émond crée une protagoniste qui utilise son corps et sa sexualité comme tremplins de rapprochement envers les autres, sans risquer d'être engloutie, trompée ou déçue par une relation au sein de laquelle elle serait émotionnellement

investie. Le clivage entre son corps et son esprit permet à la protagoniste de pallier sa solitude sans porter atteinte à son autonomie. Elle demeure de la sorte en contrôle de ses émotions et jouit d'un sentiment de pouvoir.

La déclaration de Clara démontre par ailleurs que le personnage établit une corrélation entre l'investissement émotionnel - sphère intrinsèquement féminine selon les stéréotypes de genre traditionnels (Szymanski *et al.* 2011, p. 21) - à la faiblesse. Pour cette raison, elle tente de s'appropriier des stéréotypes de genre traditionnels masculins relatifs à la sexualité afin de se sentir plus forte et, par conséquent, plus autonome. Lorsqu'elle évoque ses aventures, Clara *ne fait pas l'amour*, expression à dimension romantique qui rappelle le stéréotype de genre féminin restreignant les activités sexuelles de la femme à la relation stable et amoureuse (Lang 2011, p. 194); elle n'évoque pas ses *relations sexuelles*, terminologie neutre et clinique; Clara « baise », tel qu'elle le précise de façon récurrente. Or, selon la définition du *Petit Robert* (éd. 2006), outre le fait de poser ses lèvres sur quelqu'un, « baiser » est d'abord défini par le fait de « posséder (sexuellement) ». Cette formule rappelle la socialisation traditionnelle du rôle masculin qui encourage les hommes à « croire que les femmes sont leur propriété » et à « percevoir les femmes en tant qu'objets sexuels » (Szymanski *et al.* 2011, p. 21, notre traduction). En affirmant « profiter [des hommes] autant qu'eux profitent d'[elle] », Clara confirme qu'elle s'approprie consciemment les stéréotypes de genre masculins. De la sorte, non seulement est-elle volontairement en rupture avec les stéréotypes de genre traditionnels féminins liés à l'émotivité, la passivité et l'asexualité (*ibid.*; Lang 2011, p. 194) d'où la conviction de son féminisme, mais aussi n'est-elle plus *victime* de la réification des hommes à son égard. Premièrement, puisqu'elle s'auto-réifie délibérément, endossant sa quête de relations purement physiques, elle devance le regard objectifiant provenant de l'extérieur; c'est *elle* qui décide de sa réification sexuelle, et non le regard externe qui la lui impose. Puis, utilisant à son tour les hommes comme objets sexuels, Clara invalide le rapport de domination traditionnel réifiant/réifiée homme/femme; toutes les parties prenantes sont équitablement sexuellement objectifiées.

Puis, en pratiquant une sexualité désincarnée, Clara estime s'inscrire dans les mœurs sexuelles modernes. L'histoire de *Nuit #1* est campée dans les années 2000, au Québec, quelques 50 ans après la Révolution tranquille et la libération sexuelle qui en a découlé. Le plaisir est une notion centrale à la sexualité, assumée, détrônant depuis belle lurette le devoir conjugal de procréation. Les féministes de troisième vague<sup>30</sup> encouragent les femmes à endosser leur désir sexuel plutôt qu'à répondre à celui de leur partenaire, voire « à prendre en main leur propre plaisir et à faire de leur sexe une arme politique », tel que le mentionne la réalisatrice et ancienne actrice pornographique Ovidie dans *À quoi rêvent les jeunes filles?* (2015). Parallèlement, les relations sexuelles pratiquées à l'extérieur d'une union amoureuse et stable sont démarginalisées; la sexualité est perçue comme un besoin physique naturel et sa satisfaction avec un partenaire consentant apparaît socialement saine. De multiples formes de « relations sexuelles conviviales »<sup>31</sup> aux paramètres flexibles sont pratiquées chez les jeunes adultes (Wentland et Reissing 2014, p. 167, notre traduction). En ces termes, en assumant ses envies sexuelles à l'extérieur d'une relation amoureuse et en cherchant ponctuellement des partenaires afin de satisfaire ses propres désirs, Clara semble à première vue « agente » de sa sexualité (Lang 2011, p. 191) :

l'agentivité sexuelle renvoie à l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité [...]. Elle fait référence à la prise

---

<sup>30</sup> L'appellation « troisième vague » est, au sein de l'idéologie féministe, débattue et contestée. Certains groupes priorisent plutôt la dénomination « post-féminisme » (Gillis et Munford 2004, p. 166-168). Sans approfondir sur les nuances entre les deux appellations, nous choisissons de référer à la « troisième vague féministe » comme celle qui a succédé à la première vague « rationaliste », laquelle « critiquait les structures patriarcales, [...] véhiculait une méfiance envers la question du destin biologique féminin et [...] dénonçait le mariage comme instrument de domestication de la femme », ainsi que la deuxième vague de type « essentialiste » qui a prôné « une revalorisation du féminin, de la maternité et la nécessité de retrouver la parole des femmes, sa dimension quasi mythique, naturelle, et biologique » (Vartian et Girard 2012, p. 2). Ce que nous considérons être la troisième vague s'articule davantage autour de la question « du genre, [du] féminin, et [des] discours dont il est porteur, [ainsi que celle] du pouvoir féminin » (*ibid.*). Les auteurs de l'ouvrage *Third wave agenda* (1997) complètent notre définition : « [third wave feminists] often take cultural production and sexual politics as key sites of struggle, seeking to use desire and pleasure as well as anger to fuel struggles for justice » (Leslie Heywood, Jennifer Drake citées dans Gillis et Munford 2004, p. 169).

<sup>31</sup> Ces relations comprennent notamment les « one night stand » (aventure d'un soir avec un inconnu), « booty call » (appel ou texto envoyé à une personne issue de son cercle social, normalement en fin de soirée, dans l'intention explicite d'avoir des rapports sexuels avec cette personnes dans les heures qui suivent), « fuck buddy » (personne issue de son cercle social avec qui l'on entretient des rapports sexuels régulièrement), et « friend with benefits » (ami(e) avec qui l'on a des rapports sexuels régulièrement) (Wentland et Reissing 2014, p. 171).

d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité. Les notions de « contrôle » et du sentiment d'avoir le « droit » (*to feel entitled*) au désir et au plaisir sont également centrales [...]. Cette prise en charge de son propre corps et de son propre plaisir donnerait l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir (*to feel empowered*) sur la situation de même que sur son corps (*body ownership*), et ce, sans sentiment de honte ni impression de devoir s'excuser (*ibid.*).

À la lumière de cette définition, Clara rompt avec la sexualité contrôlée, honteuse et dirigée exclusivement vers le plaisir de l'homme vécue par les femmes des générations qui l'ont précédée. Davantage, elle vante sa sexualité désacralisée, purement physique, dans la même veine que les féministes qui s'approprient positivement les termes relatifs à la prostitution et la débauche sexuelle - « ho », bitch », « slut »<sup>32</sup> - pour désigner les femmes qui vivent leur sexualité « comme les hommes », sans culpabilité, des « sex-warriors » ou « independant owner-operators » qui font honneur au genre féminin (Robin Shamburg citée dans Attwood 2007, p. 235)<sup>33</sup>. Elle refuse de se soumettre à la menace du « stigmat de la putain », lequel freine l'émancipation sexuelle féminine. Clara affirme participer, non sans une certaine fierté, à ce mouvement féministe qui honore les femmes contemporaines et aspire à « construire une nouvelle identité sociétale qui ne se conforme pas aux définitions traditionnelles de la féminité » (Laurel Sutton citée dans Attwood 2007, p. 235-236, notre traduction).

Cependant, Clara soutient que c'est précisément puisqu'elle vivait « une nouvelle peine d'amour à chaque fin de semaine » qu'elle a commencé à vivre sa sexualité de façon désinvestie; cette auto-objectification dans l'acte ne lui était pas innée. Si elle est en rupture affirmée avec les « définitions traditionnelles de la féminité » (*ibid.*), elle tombe néanmoins sans contredit dans le piège de la réification de son corps, une dérive à notre sens issue de la définition *actuelle* de l'identité féminine. Considérant que la notion d'agentivité sexuelle insiste sur « l'authenticité » de la sexualité, impliquant que la femme doit agir selon ses désirs

---

<sup>32</sup> Versions anglaises synonymes de « pute » ou de « salope » issues du registre argot.

<sup>33</sup> Nommons entre autres exemples l'artiste postpornographique Annie Sprinkle, mentionnée précédemment, qui organise des ateliers au sein desquels les femmes incarnent un personnage de « pute » et de « déesse » afin d'explorer leur sexualité et de s'y émanciper (<http://anniesprinkle.org>).

« et non selon ceux qui sont dictés par un système patriarcal qui lui prête les siens » (Lang 2011, p. 193), Clara faillit à l'émancipation sexuelle et féministe à laquelle elle prétend. En d'autres termes, malgré toutes ses intentions et convictions féministes, elle *performe* littéralement le genre féminin, tel que son contexte social le lui a appris. Cette mascarade est par ailleurs marquée par le fait que Clara affirme s'inventer un nom lorsqu'elle rencontre ses amants d'un soir, ou qu'elle avoue avoir eu envie que Nikolaï lui demande de rester, mais que, puisqu'il n'en a pas fait mention avant de s'endormir, elle a cru préférable de se retirer de leur union temporaire; elle *joue* alors la femme indépendante, qui n'a pas eu envie de rapprochement autre que sexuel, alors qu'elle confesse le contraire. La définition contemporaine du genre féminin performé dans le cas présent est fondée sur la réification ambiante du corps des femmes ainsi que la quête postmoderne d'une « autonomie absolue » (Oprea 2008, p. 14), laquelle presse les femmes de rompre avec les stéréotypes de genre traditionnels féminins qui tendent à maintenir les femmes dans une posture vulnérable et subordonnée.

Lorsque Clara clame en pleurant « il faut que quelqu'un s'occupe de moi, quelqu'un de fort, qui m'attrape et qui me transporte », elle témoigne de la lourdeur de cette performance. Elle manifeste la « fatigue d'être soi », d'après l'expression du sociologue Alain Ehrenberg (2008 [1998]), engendrée par un contexte social :

où le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes un destin ont cédé devant les normes *qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à devenir lui-même* (p. 10, nous soulignons).

Si, tel que noté antérieurement, le modèle social analysé par Ehrenberg tend à susciter une errance généralisée, indistinctement du sexe et du genre, nous estimons que l'incitation à « l'initiative individuelle » et au « devenir [soi]-même » pose particulièrement problème pour les femmes, lesquelles ont pendant des siècles été encouragées à demeurer passives, dépendantes des hommes et à modeler leur identité par rapport à celle des hommes. En outre,

l'acceptation sociale d'une sexualité dite « conviviale », le développement de l'individualisme, et la remise en question de l'amour romantique qui suppose, à l'opposé de l'individualisme, la « fusion de deux êtres pour toujours » (Julien 2010, p. 53), sont autant de facteurs qui brouillent les frontières relationnelles entre les hommes et les femmes et l'investissement personnel qui résulte - ou non - d'un échange sexuel. Si Clara était restée pour passer la nuit avec Nikolai, l'aurait-il trouvée passive, dépendante de lui? Aurait-il cru qu'elle s'imaginait une complicité amoureuse ou qu'elle cherchait simplement un réconfort temporaire? Par peur de s'imposer dans l'individualisme de Nikolai, Clara prend l'initiative de quitter, même si elle n'en a pas envie. Son comportement est orienté vers la préservation de son image de femme moderne et le bien-être de Nikolai.

En somme, nous croyons que par le personnage de Clara, Anne Émond brosse le portrait d'un vide identitaire actuel spécifiquement *féminin* : entre sexualité libérée, féminisme et contemporanéité, entre *négation* des stéréotypes de genre traditionnels féminins et *appropriation* des stéréotypes masculins, l'unique conviction identitaire de sa protagoniste est affiliée à sa corporéité, son pouvoir de séduction et la fiabilité d'une sexualité purement physique, voire « géométrique » - pour reprendre l'expression de Clara -, entre un homme et une femme. Bref, on prie la femme de « devenir soi-même », de « prendre appui sur ses ressorts internes [et de] recourir à ses compétences mentales » (Ehrenberg 2008, p. 14), alors que la culture objectifiante lui renvoie l'idée qu'elle est d'abord et avant tout un corps sexualisé, que son émancipation et son autonomie se réduisent à « l'accomplissement sexuel performatif » (Poulin 2009, p. 229) et que son pouvoir réside dans sa capacité à plaire aux hommes (Descarrie 2006, p. 102-103). L'auto-réification sexuelle apparaît donc comme planche de salut, un modèle stable, fiable, dans lequel la femme se sent compétente et jouit d'un pouvoir sur sa situation. Il s'agit ainsi d'une forme d'*empowerment* biaisée : Clara, comme beaucoup de femmes de sa génération, sait comment *performer* la femme à la sexualité libérée et désincarnée; elle tait toutefois ses émotions, « compétences mentales » (Ehrenberg 2008, p. 14) et aspirations relationnelles puisqu'elles lui semblent entrer en conflit



avec le rôle joué, lequel est tourné vers les prescriptions sociales contemporaines, mais aussi, encore et toujours, vers le regard des hommes.

La mise en scène d'une protagoniste qui s'auto-réifie sexuellement, au sein d'une mise en scène aussi réaliste, tant chez Milos que chez Émond, nous semble d'abord avoir l'ambition de témoigner d'une réalité courante. Contrairement aux (anti-)héroïnes mythiques de Catherine Breillat et de Julia Leigh, Clara et Jasna sont des filles que quiconque pourrait croiser au quotidien. Clara est enseignante au primaire et, le weekend venu, elle sort dans les bars, y rencontre des gens, consomme de la drogue, puis passe la nuit chez eux. Rien dans son comportement d'enseignante ne laisse croire que ses fins de semaine sont aux antipodes de sa semaine rangée. Jasna, elle, est l'adolescente commune : elle porte des vêtements hypersexualisés, comme plusieurs jeunes filles de sa génération, assiste à ses cours sans trop y porter attention, consomme de la culture pop sur Internet, ment à ses parents pour sortir et demande à ce qu'on respecte son intimité, rien de marginal en apparence. C'est en s'attardant aux moments les plus intimes des personnages que l'on constate leurs comportements d'auto-réification sexuelle. Les réalisatrices insinuent de la sorte que plusieurs jeunes femmes, comme Clara et Jasna, d'apparences banales, s'auto-réifient également. Pire, peut-être le comportement d'auto-réification sexuelle est-il devenu à un tel point répandu qu'il est devenu *ordinaire*. Il ne serait plus réservé aux groupes marginaux, aux prostituées ou aux femmes issues d'environnements sociaux et familiaux dysfonctionnels; il serait instauré dans la vie des filles et des femmes élevées dans la stabilité, éduquées, entourées et aimées, au vu et au su de tous.

### **Analyse transversale**

Par des protagonistes féminines ayant le réflexe d'utiliser leur corps comme instrument de pouvoir pour parvenir à leurs fins, les réalisatrices exposent l'ambiguïté de la relation que les femmes entretiennent avec leur corps. Étant donné la traditionnelle association établie entre la femme et sa corporéité - notamment par la croyance qu'elle est « irrationnellement

gouvernée par les diktats de son corps » (Currie et Raoul 1992, p. 2, notre traduction) - à l'opposé de l'homme qui est socialement relié à ses habiletés cérébrales, la femme peut percevoir le clivage entre son corps et son esprit comme un mode d'affranchissement de l'affliction qui la maintient depuis des siècles en posture d'infériorité. Davantage, puisque son corps a longtemps été - et est toujours - un enjeu de pouvoir, il semble que les femmes emploient à leur tour leur corps comme outil pour s'autonomiser. En d'autres termes, le corps féminin est perçu comme un vecteur de pouvoir : si les hommes en ont tiré parti pendant des siècles, les femmes exploitent ce même transmetteur pour exercer un contrôle sur leur propre situation.

Néanmoins, les quatre films étudiés démontrent que l'*empowerment* des protagonistes, dans la reprise de pouvoir sur leur corps, est superficiel et éphémère. À la suite de son automutilation, la protagoniste d'*Anatomie de l'enfer* s'auto-réifie sexuellement pour entrer en contact avec l'homme et marchandise l'exposition de son corps afin de savoir pourquoi il dégoûte le sexe opposé. Il est à noter qu'elle perçoit d'emblée son corps, à l'instar de sa féminité, comme source de problème existentiel. Dans *Sleeping Beauty*, Lucy vit un traumatisme en découvrant qu'un homme est décédé à ses côtés dans le cadre de ses fonctions de « belle endormie ». Le personnage de Clara dans *Nuit #1* avoue être épuisée de son mode de vie et trouve un réconfort chez Nikolaï lorsqu'elle cesse finalement de s'auto-réifier en sa présence, tandis que Jasna est persuadée que pour avoir une relation amoureuse, elle doit continuer à s'objectifier sexuellement et parfaire ses performances sexuelles. Malgré leur tentative de prise de pouvoir sur leur corps et sexualité, toutes sont prises dans le cercle vicieux de l'auto-réification; toutes sont malheureuses et insatisfaites de leur vie. S'il est notable qu'elles décident de leur auto-réification, ce qui constitue en soi une mesure d'appropriation de leur corps par elles-mêmes et pour elles-mêmes, leurs méthodes, parce qu'empruntées aux diktats patriarcaux, faillissent à les affranchir.

Nous estimons ainsi que les réalisatrices s'inscrivent dans une démarche féministe en dénonçant ce réflexe d'auto-réification perceptible chez les femmes contemporaines. Leurs

films mettent en lumière des normes culturelles qui promeuvent le recours au corps et/ou la sexualité féminine comme principales planches de salut pour les femmes.

Par ailleurs, il nous apparaît que le corpus choisi s'emboîte dans une tendance notable chez les réalisatrices contemporaines au sein de laquelle les personnages féminins instrumentalisent leur corps pour parvenir à leurs fins. *Dix-sept filles* (2011), de Muriel et Delphine Coulin, raconte l'histoire de 17 adolescentes qui décident de tomber enceintes en même temps afin de s'émanciper de leur noyau familial; les cinq sœurs de *The virgin suicides* (1999), de Sofia Coppola, se donnent la mort - de cinq façons différentes, créant un effet spectaculaire - en réponse à l'oppression parentale qui les accable; dans la comédie *The to do list* (2013), de Maggie Carey, la protagoniste dresse une liste des prouesses sexuelles qu'elle doit impérativement pratiquer avant d'entrer à l'université, indépendamment de ses désirs sexuels, afin de ne pas se voir taxée de néophyte; la protagoniste de *Dans ma peau* (Marina de Van, 2002) perçoit ses membres comme étant déconnectés de son corps et prend plaisir à couper sa peau et manipuler sa chair. Ces personnages féminins exploitent leur corps dans une visée émancipatrice, percevant leur corps comme un matériau dissociable de leurs émotions.

En outre, Breillat, Leigh, Milos et Émond, à l'instar des réalisatrices susmentionnées, bouleversent le schème narratif traditionnel au cinéma critiqué par Mulvey (1993 [1975]). Les paradigmes sujet/objet, actif/passif, homme/femme sont remaniés : la femme n'est plus l'objet du désir de l'homme, complémentaire au sujet masculin; elle est sujet, campe le volet actif du scénario, tout en se faisant volontairement objet. L'objectification de la femme n'est alors plus éclipsée par l'importance du sujet-homme : elle est centrale, décortiquée, exposée au spectateur, et ses retombées psychologiques sont mises en lumière. En ce sens, la récurrence de protagonistes féminines qui s'auto-réifient a un effet subversif : elle reprend un schème connu du spectateur pour lui en montrer l'arrière-scène, ses effets pervers et susciter une prise de conscience.

Finalement, les cinéastes étudiées révèlent un « trouble dans le genre » féminin, pour reprendre l'expression de Judith Butler (2012). Femme dont l'existence est appréhendée comme un fardeau chez Breillat, femme réduite au statut d'icône sexuelle puis de corps pour gagner sa vie chez Leigh, femme responsable de l'excitation et de la jouissance des hommes chez Milos, femme qui se doit d'être indépendante et sexuellement libérée chez Émond. Ces personnages et leur triste histoire témoignent d'une discordance entre leurs désirs intrinsèques et le rôle qu'elles croient devoir jouer. À notre sens, le corpus analysé dévoile une identité féminine toujours construite sur la quête de l'approbation des hommes. Davantage, il engendre une réflexion quant à la difficile conciliation des différentes sphères identitaires - sexuelle, professionnelle, parentale, amoureuse, idéologique, etc. - dans un contexte social où la femme est constamment tournée vers le regard d'autrui.

Ainsi, nous avons démontré que les quatre réalisatrices étudiées, en mettant en scène des protagonistes féminines qui perçoivent l'auto-réification de leur corps comme levier d'*empowerment*, questionnent les normes culturelles en place. En exposant les retombées psychologiques de l'objectification des femmes, elles interpellent non seulement le spectateur quant à son regard traditionnellement objectifiant, mais aussi la spectatrice vis-à-vis de ses propres méthodes d'émancipation. Globalement, Breillat, Leigh, Milos et Émond confrontent leur public à l'éternelle ambiguïté de la relation entre la femme, son corps, le regard des hommes et l'identité féminine.

Loin du registre pornographique ou érotique, nous pourrions également avancer que le désir global d'impudeur de la part des réalisatrices - tant vis-à-vis du corps que des comportements sexuels - pourrait s'inscrire dans la dynamique actuelle du désir d'« extimité », exacerbée par l'usage des appareils mobiles et des réseaux sociaux, un concept élaboré par Serge Tisseron (2011).

Corrélatif à celui d'intimité, l'extimité serait « le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui *afin d'être validés* » (p. 84, nous soulignons). Le

psychiatre distingue ce besoin du rituel exhibitionniste, lequel est qualifié de répétitif, théâtral et complaisant (*ibid.*). « Au contraire, le désir d'extimité est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre et d'une prise de risque » (*ibid.*, p. 85), résume Tisseron. Or, à la lumière de la sous-représentation des femmes dans l'industrie cinématographique, précisément derrière la caméra (voir Godet 2012 ; Lauzen 2015a; Lauzen 2015b), et conséquemment d'une représentation des femmes au cinéma traditionnellement biaisée, nous estimons que cette accentuation volontaire de l'intimité féminine à l'écran peut être une instance de « validation » de l'identité de femme à travers le regard du spectateur. Par leur esthétique crue, la passivité déconcertante des personnages féminins et la monstration d'une tendance pernicieuse à auto-réification, les réalisatrices interpellent et interrogent directement leur public pour faire valoir leur existence, non seulement en tant que femme cinéaste, mais aussi en tant que femmes conscientes de leurs propres désirs et frustrations sexuels, lesquels sont indépendants de ceux des hommes.

D'avantage, Serge Tisseron soutient que les jeux de dissimulation et de monstration sont fondamentaux dans l'évolution sociale de l'individu. Ainsi, il estime que si le désir de se montrer, dès les premiers mois de la vie, « contribue au sentiment d'exister », l'enfant découvre rapidement les « possibilités et les plaisirs de la dissimulation » à travers sa zone d'intimité : « l'articulation de ces deux désirs opposés et complémentaires - de présentation de soi et d'intimité - est ensuite au cœur du lien social » (Tisseron 2011, p. 84). Seulement, dans l'histoire sociale des femmes, ces jeux ont traditionnellement été tronqués : dissimulation et monstration ont été - et sont souvent à ce jour - orchestrées en fonction du regard d'autrui, voire du désir d'autrui, et non du plaisir féminin. Le corps de la femme est tantôt caché par la pudeur imposée, tantôt révélé langoureusement par le *striptease* ou carrément dénudé par une culture médiatique qui mise sur la sexualisation du corps pour capter l'attention de son public (voir Descarries 2006). Les réalisatrices investissent leur film comme un terrain de jeu qu'elles se seraient finalement approprié : non seulement s'amusent-elles à montrer l'inédit, ce qui n'est que très rarement exposé - pensons au sang menstruel et au tampon, par exemple -, mais aussi usent-elles de leur droit de « présentation de soi » comme *elles* l'entendent. Elles se

« délivrent » (Bourlez 2012, p. 11) d'une intimité dont les balises leur ont longtemps été imposées. Elles se réapproprient les tabous relatifs à leur corps, leur sexualité, leur intimité pour présenter une image des femmes ou d'elles-mêmes dont *elles* ont décidé.

## CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire aura été d'analyser comment certaines réalisatrices contemporaines adoptent une posture féministe, qu'elle soit revendiquée ou non, par leur approche esthétique et/ou scénaristique du corps et de la sexualité féminine.

Dans le premier chapitre, nous avons exploré la classique relation de pouvoir genrée au sein des représentations culturelles, soit la systématisation de la femme comme objet du désir masculin. S'appuyant sur les critiques féministes du cinéma de Laura Mulvey (1993 [1975]) et Carol J. Clover (1999 [1987]), nous avons démontré non seulement que le septième art s'est traditionnellement adressé à un public masculin, tissant un lien d'identification prédominant entre le spectateur et le protagoniste mâle, mais que cette relation a accoutumé la spectatrice à se voir dépeinte en tant que personnage secondaire aux hommes, passif, et objectifié. Les stéréotypes de genre féminins traditionnels et contemporains qui contribuent à engendrer une mécanique érotique chez les hommes ont été examinés. Nous avons enfin repéré les pratiques féministes actuelles en art, lesquelles opèrent un processus de subversion à l'égard de ces stéréotypes.

Puis, nous avons démontré que les réalisatrices contemporaines étudiées déconstruisent les stéréotypes de genre féminin de pudeur et de passivité. Dans un premier temps, elles renversent le stéréotype de la pudeur féminine en constituant des protagonistes féminines impudiques et en usant d'une esthétique crue, recourant notamment à de très gros plans sur les fluides corporels et les organes génitaux. Dans un deuxième temps, les cinéastes exacerbent le stéréotype de passivité féminine en mettant en scène des protagonistes excessivement passives durant les rapports sexuels. Cette révision des stéréotypes féminins a pour effet de rompre le contrat érotique avec le spectateur : d'abord, le « plaisir visuel » au cinéma se voit miné par l'emploi d'images déroutantes, repoussantes, choquantes, sabotant l'aura de mystère qui entoure le corps et le sexe féminin; l'inertie des protagonistes féminines durant les échanges sexuels désacralise par ailleurs la pénétration pénienne, conteste la relation de dépendance entre le plaisir féminin et l'intervention de l'homme, annulant par conséquent le rapport de

domination de l'homme sur la femme dans un contexte sexuel. Ceci perturbe l'enchaînement harmonieux d'une mécanique érotique classique et renvoie le spectateur à sa position de voyeur.

Finalement, nous avons identifié et analysé des situations d'auto-réification chez les quatre protagonistes féminines du corpus. Bien que tous les personnages féminins aient la prétention de s'autonomiser par une stratégie d'auto-objectification - utilisation de son corps comme « cran d'arrêt » (Le Breton 2004, p. 129) sur une situation néfaste ou comme ressource pécuniaire, auto-réification sexuelle comme mode de séduction ou comme affirmation de son indépendance - nous avons conclu que cette tactique s'avère n'être qu'une expression contemporaine du concept de performativité du genre féminin. Par ailleurs, en façonnant une *femme-objet* comme *sujet* de leur film, les réalisatrices étudiées lèvent le voile sur les effets pervers d'un contexte social dont les normes culturelles promeuvent le corps et la séduction comme principaux leviers de pouvoir chez les femmes; de ce fait, elles exposent les carences identitaires féminines qui y sont enclavées.

En somme, ces réalisatrices adoptent à notre sens une posture féministe puisqu'elles s'attaquent précisément aux normes culturelles qui, malgré l'évolution des mœurs, persistent à maintenir la femme dans une posture de subordination face à l'hégémonie masculine. Plutôt que de se faire ouvertement revendicatrices, poing en l'air, comme les cinéastes féministes de la deuxième vague<sup>34</sup>, elles interpellent d'abord le spectateur par des codes cinématographiques qu'il sait reconnaître, qu'il apprécie, qui lui permettent d'appréhender un plaisir à venir. En assumant pleinement leur pouvoir d'attraction - et donc d'attention - par l'utilisation de ces codes érotiques, les cinéastes se situent en posture d'entendement et de contrôle face à l'excitation du spectateur. Elles se font d'abord *complices* de celui-ci pour ensuite lui faire prendre conscience de son regard objectifiant, entamer une réflexion et, puissent-elles l'espérer, éventuellement transformer ces conventions.

---

<sup>34</sup> Nommons Anne-Claire Poirier (*Les filles du roi*, 1974), Paule Baillargeon (*La cuisine rouge*, 1980), Lizzie Borden (*Born in flames*, 1983), Yvonne Rainer (*Privilege*, 1990), comme exemples cinématographiques de cette expression féministe affirmée (Nadeau 1992, p. 175-176).



De plus, par la récurrente auto-réification des personnages féminins, les cinéastes exposent des normes culturelles contemporaines qui tendent, comme les stéréotypes de pudeur et de passivité d'autrefois, à s'immiscer dans la construction identitaire féminine. L'auto-réification du corps féminin, tel que le démontre le corpus exploré, peut berner et se cacher sous le couvert de l'*empowerment*, de la liberté sexuelle et du féminisme. En évoquant les revers de l'auto-réification, les réalisatrices accompagnent leur public, masculin et féminin, dans une prise de conscience sur l'« objectification ordinaire » du corps féminin dans le contexte contemporain.

Indirectement, les réalisatrices procèdent également à une déconstruction de l'essentialisation de la sexualité féminine comme étant intrinsèquement liée à un contexte amoureux et romantique (Lavigne 2014b, p. 22). Les personnages féminins y ont une sexualité active, indépendante d'une relation amoureuse, sans être cantonnés dans le rôle de la femme fatale ou de la putain. Bien que cette sexualité comporte dans plusieurs cas des motifs sous-jacents qui ne sont pas totalement orientés vers le *plaisir* de la femme, nous estimons tout de même que le corpus choisi démarginalise la sexualité féminine *initiée par et pour la femme* et constitue un avancement quant à la diffusion de représentations culturelles prônant l'égalité, en l'occurrence sexuelle, entre les hommes et les femmes.

Certes, si la présente recherche s'est efforcée d'analyser le corpus à travers le prisme du rapport spectatorial à l'image érotique et/ou pornographique, nous sommes d'emblée conscients qu'elle comporte certaines limites.

En premier lieu, notre suggestion d'une rupture du contrat érotique opérée par les réalisatrices repose exclusivement sur la *théorie* relative au rapport spectatorial à l'érotisme et la pornographie, ainsi qu'à notre propre expérience de visionnement. Or, cette théorie est bien sûr fondée sur une *norme* délimitée à la fois par son auteur, une majorité et une marginalité

selon un contexte social donné; ces normes et ces théories concernant la sexualité sont flexibles, évolutives et sujettes à la censure au gré des époques. Ainsi, si nous fondons notre argumentaire sur la présence de certains passages des films étudiés comme étant confrontants, désagréables à regarder, ou désérotisants, il s'agit évidemment d'une présupposition; certains spectateurs pourraient se voir au contraire intéressés ou excités par ces images. Notre analyse est en ce sens subjective et hétérocentrée; elle fait abstraction de la pluralité des sexualités et la complexité des univers fantasmatiques qui les sous-tendent. Une étude plus rigoureusement axée sur l'expérience spectatorielle pourrait, par exemple, se dégager de la dimension théorique et regrouper un échantillonnage de spectateurs pour recueillir leurs témoignages à la suite du visionnement de ces films.

Également, notre analyse induit *l'activité* du spectateur lors du visionnement des films; un spectateur passif ne saurait se voir sollicité par la stratégie de subversion des réalisatrices et la portée féministe que nous avons attribuée au corpus tomberait à plat. De même, si nous supposons que le cinéma des réalisatrices étudiées génère un lien de complicité entre les cinéastes et les spectatrices, il s'agit d'un point de vue teinté de notre expérience personnelle de visionnement, en tant que femme préalablement informée et intéressée par les enjeux au cœur des luttes féministes actuelles. Un public impartial, bien que constitué de femmes, serait susceptible de réagir différemment et/ou ne pas se sentir interpellé par le corpus abordé.

C'est en prenant connaissance du refus de Catherine Breillat de s'affirmer féministe ou encore de s'inscrire délibérément dans une mouvance de « cinéma de femmes » (Bourlez 2012, p. 139) qu'a émergé le désir d'approfondir la dimension féministe, attestée ou non, du cinéma des réalisatrices étudiées. Bien que nous convenions du risque de stigmatiser une œuvre classée « féministe » ou de la voir recluse dans une frange marginalisée du septième art, il nous semblait toutefois incongru - voire paradoxal - qu'une artiste aborde si franchement le désir de s'affranchir des diktats relatifs à la sexualité féminine, d'en briser les tabous, tout en

se dégageant radicalement des mouvements féministes (Vassé 2006, p. 16-17; 21-22-23). Nous avons donc convenu de faire *notre* propre lecture des films étudiés, évitant volontairement les entrevues avec les réalisatrices, sans considération de leur point de vue sur leur œuvre. Notre travail peut apparaître en ce sens lacunaire, puisqu'il fait complètement abstraction du positionnement des réalisatrices étudiées quant au mouvement féministe et de leur définition personnelle du « cinéma féministe » ou du « cinéma de femmes ».

Similairement, si bon nombre d'ouvrages féministes ont étayé notre argumentaire, nous nous sommes aussi approprié des théories non genrées pour en faire une lecture spécifiquement féministe, notamment celles de Serge Tisseron, David Le Breton et Alain Ehrenberg. Puisque nous ne connaissons pas la posture des auteurs sur la question féministe relativement à leur ouvrage, ces interprétations orientées en notre faveur sont évidemment sujettes à contestation.

Enfin, dans le contexte actuel où se décuplent les plates-formes incitant à la mise en scène de soi et de son intimité - réseaux sociaux, sites d'hébergement de vidéos amateurs, applications mobiles pour rencontres amoureuses et sexuelles - il nous semblerait pertinent d'approfondir notre recherche à la lumière de la notion d'extimité développée par Serge Tisseron (2011) précédemment évoquée. Comment les utilisateurs de ces plates-formes, hommes et femmes, choisissent-ils de se présenter au regard d'autrui ? Les relations traditionnelles entre regardant et regardée, sujet et objet, s'en voient-elles transformées ? Comment cette démocratisation de la présentation de soi à autrui par l'image influence-t-elle le cinéma ainsi que ses rapports de pouvoir traditionnels genrés ? Nous estimons que cette perméabilité croissante entre les plates-formes Web et le cinéma comporte un terreau fertile quant à l'analyse de la relation évolutive homme/femme par-delà l'image.

## Bibliographie

- Ardenne, Paul. 1996. « L'image pornographique, une imagerie de l'être réconcilié ». Dans Jean Rouch et William Klein (dir.), *Desire = Le désir*, p. 51 - 64. Paris : La Découverte/SODIS.
- Attwood, Feona. 2007. « Sluts and Riot grrrls : Female identity and sexual agency ». *Journal of Gender Studies*, vol. 16, n° 3 (novembre), p. 233- 47. DOI :10.1080/09589230701562921.
- Baril, Audrey. 2007. « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler ». *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 61- 90. DOI :10.7202/017606ar.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Bataille, Georges. 1982. *L'érotisme*. Paris : Minuit.
- Beugnet, Martine et Elizabeth Ezra. 2010. « Traces of the modern : An alternative history of French cinema ». *Studies in French Cinema*, vol 10, n° 1, p. 11- 38.
- Blachère, Patrick, et Florence Cour. 2013. « Pratiques sexuelles déviantes, paraphilies, perversions ». *Progrès en urologie*, vol. 23, n° 9 (juillet), p. 793- 803.  
DOI :10.1016/j.purol.2012.10.018.
- Blasz, Rabbin Elyohu. 1992. *Code de la pureté familiale juive. Un condensé des lois de Nidda sous forme abrégée*. En ligne. Bureau central d'orthodoxie.  
[http ://www.israel613.com/books/TAHARAT\\_HAMISHPACHA-FR.pdf](http://www.israel613.com/books/TAHARAT_HAMISHPACHA-FR.pdf). Téléchargé le 1 juin 2015.

Bologne, Jean-Claude. 2010. *Pudeurs féminines : voilées, dévoilées, révélées*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourlez, Fabrice. 2012. « Catherine Breillat, le rire extime ». Dans Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux (dir.), *Pratiques de l'intime*, p. 131-140. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Brooks, Peter. 1993. « Le corps dans le champ visuel ». *Littérature*, vol. 90, n° 2, p. 21- 33.  
DOI :10.3406/litt.1993.2637.

Butler, Judith. 2012. *Trouble dans le genre (Gender trouble) : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte/Poche.

Clover, Carol J. 1999 [1987]. « Her body, himself : Gender in the slasher film ». Dans Sue Thornham (dir.), *Feminist film theory : A reader*, p. 234- 50. New York : New York University Press.

Cowie, Elizabeth. 2000. « Woman as sign ». Dans E. Ann Kaplan (dir.) *Feminism and film*, p. 48- 65. Oxford [England] ; New York : Oxford University Press.

Currie, Dawn, et Valerie Raoul. 1992. « Dissecting sexual difference ». Dans Dawn Currie et Valerie Raoul (dir.), *The anatomy of gender : Women's struggle for the body*, p. 1- 34. Ottawa : Carleton University Press.

De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice doesn't : feminism, semiotics, cinema*. Bloomington : Indiana University Press.

———. 1999. « Oedipus interruptus ». Dans Sue Thornham (dir.), *Feminist film theory : a reader*, p. 83- 96. New York : New York University Press.

Deleuze, Gilles. 1990. *Pourparlers. 1972-1990*. Paris : Minuit.

- Delvaux, Martine. 2013. *Les filles en série : des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal (Québec) : Éditions du Remue-ménage.
- Descarries, Francine. 2006. « La publicité sexiste : mise en scène de l'inégalité et des stéréotypes du féminin ». *Canadian Woman Studies*, vol. 25, n° 3/4, p. 101-103.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. *Ouvrir Venus : nudité, rêve, cruauté*. Coll. Le temps des images. Paris : Gallimard.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes fatales : Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York : Routledge.
- Dumont, Fabienne. 2010. « Quand les femmes s'en mêlent: renversement de perspectives sur *L'Origine du monde* ». Dans Miguel Egaña (dir.), *Quoi de nouveau sur l'origine?*, p. 111-132. [Bruxelles]: Lettre volée.
- Egaña, Miguel. 2010. « Introduction ». Dans Miguel Egaña (dir.), *Quoi de nouveau sur l'origine?*, p. 7- 10. [Bruxelles]: Lettre volée.
- Ehrenberg, Alain. 2008. *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Paris : Odile Jacob.
- Fiske, Susan T., Valérie Provost, Sophie Huyghues Despointes, et Jacques-Philippe Leyens. 2008. *Psychologie sociale*. Bruxelles : De Boeck.
- Gervais, Sarah J., Philippe Bernard, Olivier Klein, et Jill Allen. 2013. « Toward a unified theory of objectification and dehumanization ». Dans Sarah J. Gervais (dir.), *Objectification and (de)humanization : 60th Nebraska Symposium on motivation* (Lincoln, 2012) p. 1-23. New York : Springer. En ligne. <http://link.springer.com/book/10.1007%2F978-1-4614-6959-9>. Téléchargé le 6 janvier 2016.

Gervais, Sarah J., Philippe Bernard, et Abigail R. Riemer. 2015. « Who treats people as sex objects? Cultural orientation, social comparison, and sexual objectification perpetration ». *Revue internationale de psychologie sociale*, vol. 28, n° 1 (janvier), p. 153- 81. En ligne. [www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2015-1-page-153.htm](http://www.cairn.info/revue-internationale-de-psychologie-sociale-2015-1-page-153.htm). Consulté le 11 janvier 2016.

Gillis, Stacy, et Rebecca Munford. 2004. « Genealogies and generations : The politics and praxis of third wave feminism ». *Women's History Review*, vol. 13, n°2, p. 165- 82.  
DOI :10.1080/09612020400200388.

Gledhill, Christine. 1988. « Pleasurable negotiations ». Dans E. Deidre Pribram (dir.), *Female spectators [sic]: Looking at film and television*. London ; New York: Verso.

Godet, Aurélie. 2012. « Un monde [presque] sans femmes ». *Cahiers du cinéma*, n° 681 (septembre), p. 6.

Grésy, Brigitte, et Marie Becker. 2015. « Le sexisme dans le monde du travail. Entre déni et réalité ». En ligne. Conseil supérieur de l'égalité professionnelle entre les femmes et les hommes. <http://femmes.gouv.fr/wp-content/uploads/2015/03/RAPPORT-CSEP-V7BAT.pdf>. Téléchargé le 9 janvier 2016.

Hall, Edward Twitchell. 1978. *La dimension cachée*. Paris : Éd. du Seuil.

Jodelet, Denise. 1997. *Les représentations sociales*. Paris : Presses universitaires de France.

———. 2007. « Imaginaires érotiques de l'hygiène féminine intime. Approche anthropologique ». *Connexions*, vol. 87, n° 1, p. 105-127. DOI :10.3917/cnx.087.0105.

Johnston, Claire. 2003 [1975]. « Women's cinema as counter-cinema ». Dans Philip Simpson, Andrew Utterson, et K. J. Shepherdson (dir.), *Film theory : Critical concepts in media and cultural studies*, p. 183- 92. New York : Routledge.

Julien, Mariette. 2010. *La mode hypersexualisée*. Montréal : Sisyphe.

Knibiehler, Yvonne. 2012. *La virginité féminine : mythes, fantasmes, émancipation*. Paris : Jacob.

Lang, Marie-Eve. 2011. « “L’agentivité sexuelle” des jeunes femmes et des adolescentes : une définition ». *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, p. 189- 209.

Lauzen, Martha M. 2015a. « Independent women : Behind-the-scenes employment on independent films in 2014-15 ». En ligne. Center for the study of women in television and film, San Diego State University. [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015\\_Independent\\_Women\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015_Independent_Women_Report.pdf). Téléchargé le 5 août 2015.

———. 2015b. « The celluloid ceiling : Behind-the-scenes employment of women on the top 250 films of 2014 ». En ligne. Center for the study of women in television and film, San Diego State University. [http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Celluloid_Ceiling_Report.pdf). Téléchargé le 5 août 2015.

Lavigne, Julie. 2009. « Sexualité et photographie: Transgression féministe et ratification de la norme pornographique comme pratique artistique ». *Protée*, vol. 37, n° 1, p. 25- 34.

Lavigne, Julie. 2014a. « La post-pornographie comme art féministe : la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d’Annie Sprinkle et d’Émilie Jovet ». *Recherches féministes*, vol. 27, n° 2, p. 63-79. DOI :10.7202/1027918ar.

———. 2014b. *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l’art féministe*. Montréal : Éditions du Remue-ménage.

Lavigne, Julie, Anne-Marie Auger, Joseph Josy Lévy, Kim Engler, et Mylène Fernet. 2013. « Les scripts sexuels des femmes de carrière célibataires dans les téléseries québécoises. Études de



cas : *Tout sur moi, Les hauts et les bas de Sophie Paquin et C.A.* » *Recherches féministes*, vol. 26, n° 1, p. 185-202. DOI :10.7202/1016903ar.

Lebreton, Christelle. 2009. « Les revues québécoises pour adolescentes et l'idéologie du *girl power* ». *Recherches féministes*, vol 22, n° 1, p. 85-104. DOI : 10.7202/037797ar

Le Breton, David. 2004. « L'incision dans la chair : une ouverture pour exister ». Dans Colette Méchin et Isabelle Bianquis (dir.), *Le corps et ses orifices*, p. 125- 40. Paris : Harmattan.

———. 2008. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses Universitaires de France.

Lorber, Judith. 2004. « Preface ». Dans Steven P. Schacht et Lisa Underwood (dir.), *The drag queen anthology : The absolutely fabulous but flawless customary world of female impersonators*, p. xv- xvi. New York : Harrington Park Press.

McGill, Hannah. 2014. « Period dramas ». *Sight & Sound* vol. 24, n° 2, p. 8-9. En ligne. <http://search.proquest.com/docview/1497953238?accountid=12543>. Consulté le 17 septembre 2014.

Mulvey, Laura. 1993. « Plaisir visuel et cinéma narratif ». Dans Ginette Vincendeau et Bérénice Reynaud (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*, p. 17-23. Condé-sur-Noireau : Ed. Corlet-Télérama.

———. 2010. « Afterthoughts on “Visual pleasure and narrative cinema” ». Dans Marc Furstenau (dir.), *The film theory reader : Debates and arguments*, p. 222- 28. London ; New York : Routledge.

Nadeau, Chantal. 1992. « Are you talking to me? Les enjeux du women's cinema pour un regard féministe ». *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 2, n° 2-3 (printemps), p. 171-191. DOI :10.7202/1001083ar.

- Oprea, Denisa-Adriana. 2008. « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne ». *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, p. 5- 28. DOI :10.7202/029439ar.
- Palmer, Tim. 2011. « The *cinéma du corps* ». Dans *Brutal intimacy : Analyzing contemporary French cinema*, p. 57- 93. Middletown, Conn : Wesleyan University Press.
- Perreault, Isabelle. 2004. « Morale catholique et genre féminin : La sexualité dissertée dans les manuels de sexualité maritale au Québec, 1930-1960 ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* vol. 57, n° 4, p. 567- 91. DOI :10.7202/009642ar.
- Poulin, Richard. 2009. « Apparence, hypersexualisation et pornographie ». *Nouveaux cahiers du socialisme*, n° 1 (hiver), p. 227- 45. En ligne.  
[http://classiques.uqac.ca/contemporains/poulin\\_richard/apparence\\_hypersexualisation/apparence\\_hypersexualisation\\_texte.html#Anchor-La-35882](http://classiques.uqac.ca/contemporains/poulin_richard/apparence_hypersexualisation/apparence_hypersexualisation_texte.html#Anchor-La-35882). Consulté le 29 janvier 2016.
- Reynolds, Kendra. 2014. « A rude awakening : *Sleeping Beauty* as a metaphor for the slumber of post-feminism ». *Journal of International Women's Studies*, vol. 16, n° 1, p. 33- 46.
- Schicharin, Luc. 2012. « Annie Sprinkle et la pratique post-pornographique de l'intime ». Dans Muriel Andrin et Stéphanie Loriaux (dir.), *Pratiques de l'intime*, p. 111- 20. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Schiebinger, Londa L. 2000. *Feminism and the body*. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Séguin, Robert-Lionel. 1972. *La vie libertine en Nouvelle-France au XVIIe siècle*. Montréal : Léméac.
- Selz, Monique. 2003. *La pudeur, un lieu de liberté*. Paris : Buchet/Chastel.

- . 2006. « Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime ». *Le Coq-héron*, vol. 1, n° 184, p. 48- 56. DOI :10.3917/cohe.184.56.
- Szymanski, Dawn M., Lauren B. Moffitt, et Erika R. Carr. 2011. « Sexual objectification of women : Advances to theory and research ». *Counseling Psychologist*, vol. 39, n° 1, p. 6- 38.
- Tisseron, Serge. 2011. « Intimité et extimité ». *Communications*, vol. 88, n° 1, p. 83- 91. DOI : 10.3917/commu.088.0083
- Vartian, Sylvie, et Bernard Girard. 2012. « Science-fiction et genre : lectures féministes ». Les cahiers de la Chaire de Responsabilité Sociale et de Développement Durable, n° 07-2012. Montréal : Université du Québec à Montréal. <http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/07-2012.pdf>. Téléchargé le 9 septembre 2013.
- Vassé, Claire. 2006. *Corps amoureux*. Paris : Denoël.
- Wentland, Jocelyn J., et Elke Reissing. 2014. « Casual sexual relationships : Identifying definitions for one night stands, booty calls, fuck buddies, and friends with benefits ». *The Canadian Journal of Human Sexuality*, vol. 23, n° 3, p. 167- 77. DOI :10.3138/cjhs.2744.
- Williams, Linda. 1999. « Film bodies : Gender, genre and excess ». Dans Sue Thornham (dir.), *Feminist film theory : A reader*, p. 267- 81. New York : New York University Press.
- . 2014. *Screening sex : une histoire de la sexualité sur les écrans américains*. Nantes : Capricci.
- Willis, Louis-Paul. 2013. « De Jocaste à Lolita : Oedipe et l'hypersexualisation des jeunes filles au cinéma ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal. En ligne. [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9179/Willis\\_Louis-Paul\\_2012\\_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/9179/Willis_Louis-Paul_2012_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y). Téléchargé le 17 juin 2015.

## Filmographie

Anne Émond. 2011. *Nuit #1*. Canada. Métafilms.

Baumane, Signe. 2007. *Teat beat of sex*. Capsules éducatives. États-Unis, Italie. Pierre Poire Productions.

Baillargeon, Paule, et Frédérique Collin. 1980. *La cuisine rouge*. Canada. Les Films du Crépuscule.

Borden, Lizzie. 1983. *Born in flames*. États-Unis. First Run Features, Jerome Foundation.

Breillat, Catherine. 1999. *Romance*. France. CB Films, Flach Film, Arte France Cinéma.

———. 2001. *À ma soeur!* France. Flach Film, CB Films, Arte France Cinéma, Imagine & Cinéma, Urania Pictures.

———. 2004. *Anatomie de l'enfer*. France. CB. Films.

Carey, Maggie. 2013. *The to do list*. États-Unis. 3 Arts Entertainment, The Mark Gordon Company.

Coppola, Sofia. 1999. *The virgin suicides*. États-Unis. American Zeotrope, Eternity Picture, Muse Productions, Virgin Suicides LLC.

Coulin, Muriel, et Delphine Coulin. 2011. *17 filles*. France. Archipel 35.

Curtis, Richard. 2003. *Love actually*. Royaume-Uni. StudioCanal, Working Title Films, DNA Films.

Despentes, Virginie, et Coralie Trinh Thi. 2000. *Baise-moi*. France. Canal +, Pan Européenne Production.

Dunham, Lena. 2011. *Girls*. Série télé. États-Unis. Apatow Productions, I Am Jenni Konner Productions, HBO Entertainment.

Hand, David. 1937. *Blanche-Neige et les sept nains*. États-Unis. Disney.

Jhally, Sut. 1999. *Killing us softly 3 : Advertising's image of women*. États-Unis. Media Education Foundation.

Leigh, Julia. 2011. *Sleeping beauty*. Australie. Magic Films Ltd, Screen Australia.

Leopold, Nanouk. 2010. *Brownian movement*. Pays-Bas. Circe Films.

Milos, Maja. 2012. *Clip [Klip]*. Serbie. Baš Celik.

Mottola, Greg. 2007. *Superbad*. États-Unis. Apatow Productions.

Ovidie. 2015. *À quoi rêvent les jeunes filles?* France. Yami 2.

Pavlatova, Michaela. 2012. *Tram*. France. Productions Sacrebleu.

Poirier, Anne-Claire. 1974. *Les filles du roi*. Canada. Office National du Film.

Rainer, Yvonne. 1990. *Privilege*. États-Unis. (producteur inconnu)

Rivas, Marialy. 2012. *Young and wild [Joven y alocada]*. Chili. Fabula Productions.

Systad Jacobsen, Jannicke. 2011. *Turn me on, goddammit! [Få Meg På, for Faen]*. Norvège. Motlys.

Tarantino, Quentin. 2003. *Kill Bill : Volume 1*. États-Unis. Miramax, A band Apart, Super Cool ManChu.

Wilder, Billy. 1955. *The seven year itch*. États-Unis. Twentieth Century Fox Film Corporation.