

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La transformation des stéréotypes féminins  
dans le cinéma contemporain

Par  
Joëlle Rouleau

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître  
en études cinématographiques

Décembre 2008  
© Joëlle Rouleau, 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
La transformation des stéréotypes féminins  
dans le cinéma contemporain

Présenté par :  
Joëlle Rouleau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Germain Lacasse  
Président-rapporteur

Serge Cardinal  
Directeur de recherche

Silvestra Marinello  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

La subversion de l'identité est un phénomène social qui reste essentiellement nouveau, et que l'histoire récente ne réussit pas à narrativiser. Elle agit comme une déconstruction des genres masculin et féminin et crée une confusion des repères relatifs à ces genres, à leur politique et à leur sexualité. Comment ces nouvelles identités en viennent-elles à transformer les stéréotypes sociaux et culturels ? Comment transforment-elles la reprise et la réécriture de ces stéréotypes au cinéma ?

Ce mémoire de maîtrise présente une recherche sur la transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma hollywoodien, s'intéressant notamment à la Femme Fatale. En s'appuyant sur les théories post-féministes et queer, il démontre que les stéréotypes sont sujets à changements lorsque l'identité est considérée comme une construction sociale. Il soutient que la principale cause de la transformation du stéréotype est reliée à l'effritement des différences reconnues entre les genres masculin et féminin. Ce mémoire est avant tout constitué d'une partie création. Le documentaire en question, intitulé *Féminin Pluriel*, explore la constitution du stéréotype ainsi que son influence sur la représentation de l'image de la Femme au cinéma. Il propose une mise en pratique des théories étudiées, de façon à vérifier concrètement et scientifiquement la question développée par la suite dans la partie théorique de ce mémoire.

### Mots-clés

Cinéma – Cinéma Hollywoodien – Théorie post-féministe – Théorie queer – Représentation de l'image de la femme – Stéréotypes féminins – Femme Fatale.

## ABSTRACT

Subversive identity is a social phenomenon that is relatively new and one that has not really been documented in recent history. Subversive identification is characterized by a deconstruction of both masculine and feminine genders as it reveals the confusion that exists relative to its rules, politics, and sexuality. How can these new identities transform social and cultural stereotypes? How do they affect new adaptations and texts on those stereotypes in the film making industry?

This master thesis unravels a research on the transformation of the Hollywood feminine stereotype, notably that of the “*Femme Fatale*”. Based on post-feminist and queer theories, it will demonstrate that stereotypes are prone to change when identity is seen as a social constructivism. It will also demonstrate that the main cause of stereotype transformation is related to the newly elimination of well-accepted differences between masculine and feminine genders. This thesis is primarily composed of a documentary entitled “*Féminin Pluriel*” that will explore the inner mechanics of a stereotype and its influence over female representation in contemporary cinema. Based on the study of a variety of theories, its goal is to verify the validity of the question that is further developed in the theoretical section of this thesis.

### Keywords

Cinema – Hollywood – Post-Feminism theory – Queer theory – Female representation – Female stereotypes – *Femme Fatale*.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements .....	iv
Introduction .....	1
Méthodologie .....	3
Partie I – La pérennité d’une idéologie cinématographique.....	7
1.1 La construction du stéréotype.....	8
1.2 Le stéréotype de la Femme Fatale en exemple.....	11
1.3 La déconstruction du stéréotype .....	15
Partie II – Transmutation d’un concept.....	20
2.1 La naissance d’un nouveau courant de pensée.....	20
2.2 La confusion des genres .....	24
Partie III – Avenir et devenir du type .....	29
3.1 Documentaire .....	30
3.2 Fiction .....	31
3.3 Création.....	32
Conclusion.....	34
Bibliographie.....	37

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes parents et ma grand-mère Dolorès pour leur support indispensable dans cette aventure. Votre présence et vos relectures m'ont poussée à persévérer. Mes remerciements vont aussi à Julie Beaulieu et Serge Cardinal, votre encadrement et votre expertise m'ont permis d'amener ma recherche plus loin. Merci à Laurie, pour ta présence, pour ton support et tes encouragements. Merci à tous ceux et celles qui ont travaillé à la production de *Féminin Pluriel* ; ce projet n'aurait pu se réaliser sans vous.

## INTRODUCTION

La recherche présentée dans ce mémoire se construit autour de la persistance des icônes mythologiques. Afin de porter un regard cinématographique sur le sujet, nous proposons une question qui considère l'apport de l'un à l'autre. *Dans quelles mesures et par quels signes pouvons-nous affirmer qu'il existe une transformation des stéréotypes féminins dans le cinéma dominant contemporain?* Nous avons restreint notre recherche à la question des stéréotypes féminins afin de raffiner notre travail. Ceux-ci sont directement liés aux mythologies modernes. De plus, la question des stéréotypes féminins nous semble davantage pertinente actuellement puisque le statut de la femme a considérablement changé au cours du XXe siècle. Ce mémoire est un exercice de création qui cherche à concilier théorie et pratique. L'union de ces méthodes de travail alimente notre sujet, l'approfondit et surtout, sort des schèmes de réponses prescrites par l'« évidence »<sup>1</sup>. Nous constatons que ces changements sont d'autant plus susceptibles de présenter des aspects de transformations majeures lorsqu'ils sont mis en scène dans le cadre de leur apparition, c'est-à-dire dans un film. Les discussions que provoque notre document filmique à ce sujet permettent de partager notre perception, de la discuter et également de la questionner. Ainsi, nous nous devons de ne pas exclure la possibilité de changements similaires dans la stéréotypie masculine. Seulement, pour des questions d'analyse, il nous semble plus approprié d'emprunter une avenue de recherche qui démontre des faits clairs et évidents permettant de supporter notre argumentation. Comme introduction à ce travail de recherche, nous nous intéressons aux liens effectifs entre psychanalyse et cinéma, considérant que ces deux disciplines entretiennent une relation causale qui permet d'approfondir notre propos.

---

<sup>1</sup> « Évidence » est ici utilisée dans le sens essentialiste du terme. La réponse évidente est celle de la majorité sans que celle-ci ne soit nécessairement la vérité.

Cette recherche est constituée ainsi. Tout d'abord, nous abordons la question du stéréotype dans une première section intitulée *La pérennité d'une idéologie cinématographique*. C'est-à-dire qu'il semble impératif d'identifier d'emblée ce qu'est un stéréotype et comment il se construit. Ainsi, en déterminant la nature même du stéréotype, la question de sa constitution et de sa possible transformation devient évidente. Cette partie étudie principalement l'importance accordée à l'image cinématographique ainsi que la place occupée par les stéréotypes dans la constitution des personnages. Nous abordons ensuite la question du changement dans *Transmutation d'un concept*, section qui explore le problème de la transformation du stéréotype féminin en supposant la possible déconstruction de l'identité. Ainsi, un processus d'identification permet la création d'une réflexion sur l'identité (consciente ou non). Nous avons trouvé un appui à notre réflexion dans *Trouble dans le genre*<sup>2</sup>, de Judith Butler. Cette référence est fondamentale aux théories queer, qui teintent l'ensemble de ce travail de recherche. Butler étudie l'apport de la psychanalyse freudienne dans le processus d'identification et de la conscience du genre. Le passage suivant situe d'emblée la position adoptée par Butler par rapport au genre :

L'idéal du moi fonctionne donc comme une instance<sup>3</sup> de sanction et de tabou intérieur qui, selon Freud, tend à consolider l'identité du genre à travers la re-canalisation adéquate du désir et sa sublimation.<sup>4</sup>

En rapprochant les concepts d'identité et de stéréotypie et en considérant l'apport du désir, nous parvenons à un croisement des idées et philosophies développées autour de la constitution d'un individu. Cela permet l'exploration de notre hypothèse de départ. De surcroît, en situant socio-historiquement les événements laissant croire qu'une importante transformation sociale s'est

---

<sup>2</sup> Le terme « genre » sera utilisé non pas comme genre cinématographique mais comme genre féminin ou masculin.

<sup>3</sup> « Instance » est utilisé ici comme « un système qui correspond à chacune des structures de l'appareil psychique (le ça, le moi et le surmoi) ». *Le petit Larousse illustré 1996*, p.555. (notre remarque)

<sup>4</sup> BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, p.155.

produite, nous parvenons du même coup à situer notre recherche dans un discours théorique spécifique. Conjointement à ce texte, un documentaire intitulé *Féminin pluriel* a été réalisé. Nous avons utilisé la création cinématographique afin de mettre en scène ainsi qu'en images la réflexion et les recherches théoriques développées. Ce passage de la théorie à la pratique et de la pratique à la théorie alimente notre recherche en lui suggérant des pistes de réponses diversifiées, nouvelles et conjointes aux approches utilisées.

## METHODOLOGIE

### *Théories féministe et post-féministe*

Les théories féministes et post-féministes étudient en profondeur la représentation et le rôle des sexes (femme/homme) au cinéma. Ces approches permettent d'étudier la constitution et la création du stéréotype au cinéma. Le post-féminisme, tout comme la théorie queer, avance qu'une transformation s'opère dans la définition des genres, ce qui répond exactement aux questions principales de cette recherche: comment s'opère cette transformation du genre? Pouvons-nous parler de déconstruction des identités, de confusion des genres? Grâce aux théories post-féministes, nous parviendrons à dresser un bilan affirmatif en ce qui concerne une « mutation »<sup>5</sup> des stéréotypes. Nous croyons être en mesure d'expliquer clairement que le stéréotype, du moins son modèle préétabli, peut rester sensiblement le même alors que le genre qui l'incarne tend à se transformer. Avec une approche post-féministe qui prend en considération l'ensemble des théories féministes ainsi que l'évolution des sociétés occidentales, nous parviendrons à redéfinir le genre et le stéréotype.

---

<sup>5</sup> « Mutation » est employée ici pour identifier une transformation par l'ajout et le retrait d'éléments constitutionnels et non simplement par la transformation complète de l'élément muté. La mutation peut par exemple être une excroissance, un développement. Nous développons davantage cette terminologie en page 21.

En ce qui concerne l'application des théories féministes au cinéma, Philip Green et Ann E. Kaplan proposent des textes riches en analyses et en références de la sorte. Ils contribuent à appuyer la transformation des identités suggérée dans ce mémoire. Philip Green affirme que la déconstruction des stéréotypes renforce d'une certaine manière l'idéologie hollywoodienne. Il avance que cette dernière tend à s'attribuer les changements sociaux afin de ne pas perdre le contrôle des images véhiculées, bien qu'il se produise un éventail de films diversifiés et provocateurs sous cette idéologie particulièrement conservatrice. Il nous serait par ailleurs impossible d'étudier la question proposée dans cette recherche sans considérer la théorie fondamentale qui a inspiré Green, soit celle de Laura Mulvey sur les instances de regards, le regard étant un pilier fondateur de l'identité.

### *Théorie queer*

La théorie queer se place en marge de la première abordée. Celle-ci est bien souvent confondue avec le terme « queer », qui est encore utilisé pour désigner une personne homosexuelle. En fait, la théorie queer s'intéresse fondamentalement à une instabilité de l'identité qui remet en cause l'hétéronormativité dominante de la société. Selon Judith Butler, cette norme est obtenue par un équilibre entre le genre, le sexe et sa sexualité.

L'hétérosexualisation du désir nécessite et institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le « féminin » et le « masculin » entendus comme des attributs exprimant le « mâle » et la « femelle ». La matrice culturelle par laquelle l'identité de genre devient intelligible exige que certaines formes d'« identité » ne puissent pas « exister » ; c'est le cas des identités pour lesquelles le genre ne découle pas directement du sexe ou lorsque les pratiques du désir ne « découlent » ni du sexe ni du genre. « Découler » dans ce contexte consiste en un rapport politique de conséquence nécessaire promulgué par les lois culturelles qui établissent et régulent la forme et le sens que prend la sexualité. C'est bien parce que certaines « identités de genre » n'arrivent pas à se conformer à ces normes d'intelligibilité culturelle qu'elles ne peuvent, dans ce

cadre normatif, qu'apparaître comme des anomalies du développement ou des impossibilités logiques.<sup>6</sup>

Dans tout projet queer, il faut absolument prendre en considération le fait que nous sommes, et ce de façon intrinsèque, des produits du discours dominant, et que cela compromet l'identité sexuelle des uns et des autres. Il faut considérer le présent comme une construction ; il est construit selon divers modes de pensée, diverses situations sociopolitiques et culturelles. Il est aussi nécessaire de dénaturer le présent, c'est-à-dire de lui enlever son immédiateté. Marie-Hélène Bourcier et B. Ruby Rich<sup>7</sup> ont étudié la question de genre d'un point de vue queer. Elles ont contribué de façon significative à l'émergence de cette prise de conscience avant d'entreprendre la lecture ou le visionnement d'un travail queer. Le mouvement queer s'est aussi inspiré du théoricien Michel Foucault, reprenant ses théories pour appuyer les fondements de l'idéologie queer.

Tout comme la théorie post-féministe, le mouvement queer tend à déconstruire les théories essentialistes qui l'ont précédé, ce qui reflète sa conception instable de l'identité. C'est-à-dire qu'au-delà du corps physique, l'identité est construite sur des fondements biologiques bien sûr, mais aussi et beaucoup sur des préconçus, des cadres muables qui se transforment au fil du temps.

Le genre ne peut dénoter une *unité* d'expérience, du sexe, du genre et du désir, que lorsque le sexe est compris comme ce qui nécessite d'une certaine manière le genre et le désir – le genre étant ici une désignation psychique ou culturelle du soi, le désir étant hétérosexuel et se différenciant donc dans un rapport d'opposition à l'autre genre qui est son objet.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. p.85.

<sup>7</sup> RICH, B. Ruby. *Chick FLICKS: Theories and Memories of the Feminist*. BOURCIER, Marie-Hélène. *Queer Zones*.

<sup>8</sup> BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. p.92.

Cette conception permet de remettre en question la norme, de questionner l'impact de celle-ci sur la constitution de l'identité. Grâce à ce point de vue, nous questionnons la construction actuelle du genre et sa déconstruction imminente.

## **PARTIE I - La pérennité d'une idéologie cinématographique**

Lorsque l'on regarde, que l'on fait l'action de regarder, on ne peut s'empêcher de juger de la beauté des choses, de leur appartenance, de leur apparence. Ces critères de jugements constituent en partie notre conception de la beauté et s'établissent selon des règles quasi innées ; ils entrent dans cette conception essentialiste du monde qui influence la construction de notre identité. Cela s'applique autant à notre perception de la femme que de l'homme et définit en grande partie notre attitude face à chacun.

Ce processus s'exerce aussi dans le dispositif cinématographique. Ce dernier structure notre perception de l'image de la femme, comme celle de l'homme, en fonction des caractéristiques qui constituent le personnage regardé. Le spectateur est placé dans une position ambiguë, le pouvoir détenu passe de lui à l'écran. C'est-à-dire que d'un côté, il se retrouve obligé de regarder l'image qu'on lui montre, puisque l'écran le domine en grandeur et en position ; de l'autre, il est celui qui a le privilège de regarder sans être vu. Laura Mulvey a identifié cette situation comme la pulsion scopique : le désir de voir.<sup>9</sup>

Cette section se penche principalement sur la question de la persistance de certaines images cinématographiques. Ces images correspondent en fait à la constitution d'un personnage récurrent, qui apparaît grâce à l'addition d'un certain nombre de caractéristiques prédéfinies de façons régulières dans divers films et divers genres cinématographiques. C'est ce que l'on considère comme étant un stéréotype. Tout d'abord, le stéréotype existe dans une forme particulière et répond à diverses normes qui favorisent sa construction. Il est ensuite possible de l'analyser comme faisant partie de l'idéologie cinématographique en tant qu'il permet la compréhension des films dans leur forme. Finalement, nous stipulons que, puisque le stéréotype est construit, il

---

<sup>9</sup> MULVEY, Laura « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans E. Ann Kaplan. *Feminism and Film*, p.37.

peut être déconstruit. Fondée sur la théorie queer, cette argumentation sera défendue dans le but d'introduire les prochaines parties menant à la vérification de l'hypothèse de départ, à savoir s'il existe une transformation possible des stéréotypes féminins dans le cinéma dominant contemporain.

### 1.1 LA CONSTRUCTION DU STEREOTYPE ; LA CATEGORIE IDENTITAIRE

En premier lieu, il est intéressant de voir le stéréotype comme une catégorisation, une généralisation. Se rapprochant de la catégorie identitaire, le stéréotype sert surtout à l'identification d'un certain type de personne ou de personnalité. L'identité du stéréotype est variable en ce sens qu'elle n'est pas unique. Nous concentrons nos recherches principalement sur le stéréotype de la femme fatale, cette dernière étant une des icônes emblématique du film noir.

#### *L'essentialisme*

Depuis les théories de Jacques Derrida et Michel Foucault, divers théoriciens comme Judith Butler et Marie-Hélène Bourcier se sont penchés sur la question de la construction de l'identité ainsi que de la construction du discours. Parler de construction identitaire contredit implicitement les théories essentialistes. Ces dernières ont tendance à réduire l'identité à un phénomène purement physiologique. Ainsi, elles lient l'identité à la biologie humaine, spécifiant qu'elle existe dès la naissance de l'individu et qu'elle se développe tout au long de sa vie. Il en résulte la présomption que nous sommes le produit d'un bagage inné. Nous naissons donc femmes ou hommes avec un bagage qui nous prédispose immédiatement à des situations données. Selon la théorie essentialiste, le genre ne peut se dissocier du sexe physiologique et tout ce qui concerne un acte sexuel marginal est considéré comme une maladie, par exemple l'homosexualité selon la théorie freudienne de l'inversion<sup>10</sup>. L'identité

---

<sup>10</sup> FREUD, Sigmund, « *Trois essais sur la théorie de la sexualité* », p. 19.

est donc déterminée par la biologie humaine, le bagage génétique de chaque individu.

Les théories queer revendiquent au contraire la construction de l'identité selon la norme hétérosexuelle. En développant une théorie de l'identité, elles considèrent l'avènement de l'identité comme une forme d'acquisition. À ce sujet, la principale théorie avancée dans les études queer est, comme nous l'avons déjà mentionné, la norme hétérosexuelle. Le sexe, le genre et la sexualité composent cette norme et, agencés les uns aux autres, ils construisent l'identité. Lorsque l'équilibre obtenu entre ces trois composantes favorise la conception normale de l'identité, elle entre dans la norme hétérosexuelle. Cela correspondrait par exemple à l'image d'une femme féminine et hétérosexuelle. La marge est dès lors constituée d'un équilibre différent, qui agence le sexe, le genre et le désir sexuel différemment des présupposés. Il s'agirait, par exemple, d'un homme féminin hétérosexuel ou encore d'une femme féminine homosexuelle. Cette définition très colorée, mais particulièrement intéressante offre une vision nouvelle du stéréotype :

Ne faisons pas d'angélisme, ni d'essentialisme, ni de néo-positivisme. Tout observateur est impliqué dans cela même qu'il observe et dans le processus qui le produit. Non pas, donc, dans qu'*est-ce* que le stéréotype ? mais : *comment* ça marche ? [...] *Stéréo, cliché, formule, phrase toute faite, scie, rengaine* : il faudra peut-être définir et différencier. [...] Les nuances importent, qui autorisent des classements et des tableaux. Mais quelque chose s'impose d'abord : tout stéréo dépend étroitement :

- d'un *appris* et donc d'un *apprendre* [...]
- des médias de diffusion, étroitement liés aux modes d'inculcation [...]

Mais intervient une troisième composante : un stéréotype dénoncé est un stéréo qui s'ignorait et qu'on ignorait comme tel. Le stéréotype existe essentiellement par sa récusation : avant elle, il n'existe pas vraiment.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> BARBÉRIS. Pierre. *Le stéréotype*, p.9-10 (en italique dans le texte).

Cette position sur la provenance du stéréotype exprime bien le fait qu'il existe sans nécessairement être identifié comme tel mais que c'est par son identification qu'il prend tous son sens, et qu'il balise, en quelque sorte, l'identité.

### *Le queerness*

Le mouvement queer est une réponse à la théorie essentialiste ainsi qu'à la politique identitaire homosexuelle, marginalisée et contraignante. C'est-à-dire que comme les théories essentialistes, la critique gay et lesbienne a voulu formuler son identité dans le but de se démarquer, de se reconnaître. L'approche queer est quant à elle une catégorie identitaire en constante transformation ; on ne veut ni la stabiliser ni la fixer. Elle véhicule plutôt le concept de l'identité ouverte qui est continuellement en transformation.

Les études queer offrent une perspective intéressante pour l'analyse de l'identité. En déconstruisant la règle hétéronormative, c'est-à-dire en prenant conscience du fait d'être construit selon la norme, l'individu est garant de ses possibles transformations dans la constitution de son identité. Il se trouve alors responsable de son identité. L'analogie est simple : grâce à la conscience de sa construction, il est possible de se déconstruire. Prenons pour exemple le stéréotype de l'homme homosexuel efféminé. Nous nous trouvons face à un individu marginalisé par son homosexualité ainsi que par sa féminité. Étant une figure hors normes, il a contribué à la caricature de l'homosexuel très souvent représenté comme tel, c'est-à-dire comme un homme efféminé, émasculé. Lorsque l'homosexuel qui ne présente aucun trait de caractère féminin entre en considération, il contredit sa conception généralisée. Mieux encore, le phénomène relativement nouveau du métrosexuel vient bouleverser la norme hétéronormative puisque cet homme correspond en tout point à l'archétype homosexuel sans pour autant éprouver de désir sexuel pour un autre homme. Il constitue un bon exemple de la convergence des genres. Le terme

« métrosexuel » fut employé pour la première fois dans un article de Mark Simpson dans *The Independent*. Une définition plus récente provenant du même auteur va comme suit:

The typical metrosexual is a young man with money to spend, living in or within easy reach of a metropolis -- because that's where all the best shops, clubs, gyms and hairdressers are. He might be officially gay, straight or bisexual, but this is utterly immaterial because he has clearly taken himself as his own love object and pleasure as his sexual preference.<sup>12</sup>

En présentant un nouvel agencement des trois instances qui constituent la règle hétéronormative (sexe, genre et sexualité), nous constatons les possibles transformations des stéréotypes identitaires.

## 1.2 LE STEREOTYPE DE LA FEMME FATALE EN EXEMPLE

Le phénomène est le même pour la Femme Fatale. Lors de la montée du *Star Système* des années 20, diverses actrices se sont vues propulser à des niveaux de popularité rarement atteints par des femmes. Le film noir a vu le jour peu de temps après, en réaction à la situation sociopolitique états-unienne de l'après crash financier de 1929. À ce moment, le ralentissement économique a plongé le pays, et le monde occidental, dans une période d'instabilité et d'incertitude, et ce à pratiquement tous les niveaux. Le code Hays, qui régissait alors la production cinématographique, a censuré de nombreux films. La censure touchait diverses sphères de l'industrie, mais particulièrement les femmes et la nudité de leur corps, ainsi que leurs désirs et leurs inhibitions sexuelles<sup>13</sup>. Cette conjoncture toute particulière a fait place au personnage de la Femme Fatale car sans transgresser les limites de la censure, ce personnage sortait du quotidien. Il permettait de donner à voir ce qui était demandé dans les limites prescrites. Les éléments caractéristiques de ce personnage sont

<sup>12</sup> SIMPSON, Mark, dans « Meet the Metrosexual », 2002. En ligne. <http://dir.salon.com/story/ent/feature/2002/07/22/metrosexual/index2.html>

<sup>13</sup> *The Celluloid Closet*. Rob Epstein et Jeffrey Friedman. 1996. 00:14:00.

nombreux, mais on compte notamment le mystère qu'elle suscite, l'attraction sexuelle qu'elle provoque et le détournement du héros de son objectif principal. Elle représente également le défi d'accéder à un être inaccessible et intouchable, car elle était hors de portée de tous ceux qui pouvaient éprouver le désir de la posséder. Sa force de caractère, son indépendance intellectuelle et souvent financière, son pouvoir sur l'homme et sur elle-même ainsi que sur la société (souvent par le spectacle qu'elle dirige, par exemple) sont d'autres traits qui la caractérisaient. Ceux-ci en particulier diffèrent de tout ce qui a été montré de la femme auparavant. La Femme Fatale jouissait, à cette époque, d'une indépendance enviable dont peu de femmes pouvaient rêver. Sans être bonne ou mauvaise, comme la majorité des personnages du film noir, la Femme Fatale représentait un certain risque ; elle n'était pas domestiquée, agissait comme une femme sauvage, à l'état pur. Dans une analyse freudienne, elle consisterait en la femme hystérique, c'est-à-dire en l'insatiable incarnation des pulsions sexuelles interdites et réprimées. D'ailleurs, la majorité des films noirs se terminaient par le typique « happy end » hollywoodien, qui résultait en la domestication de la Femme Fatale par l'homme, et même dans quelques exceptions, par la nature et le monde<sup>14</sup>.

En se focalisant sur la présence des femmes dans le film noir, et en s'attachant à décrypter l'intrigue dans son rapport à la mise en scène, la critique féministe anglo-américaine retourne les tables et permet enfin l'insertion d'un regard féminin – que ce soit celui de l'héroïne ou de la spectatrice. Tout comme le western, le film noir dépeint l'élaboration douloureuse de l'identité sexuelle de ses personnages. [...] Les meilleurs films noirs racontent comment un homme atteint ou regagne sa dignité en domestiquant (ou en tuant) une « femme fatale ». Bref en mettant fin au scandale que cause la seule présence de la sexualité féminine dans cette histoire d'hommes.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Marlene Dietrich est un bon exemple de ce dernier constat. Elle est rarement domestiquée par le mariage, mais trouve souvent la mort : comme dans *Morocco* (1930) de Josef Von Stenberg par exemple.

<sup>15</sup> REYNAUD, Bérénice, introduction au texte de Mary Ann Doane : « Gilda : strip-tease épistémologique », p. 24-25.

Cette affirmation de Béatrice Reynaud situe la présence de la Femme Fatale au cinéma comme personnage, mais aussi comme élément primordial dans la constitution des films qui la mettent en valeur.

### *Fatalité et dévotion*

Rita Hayworth, Greta Garbo et Marlene Dietrich font partie de ces actrices qui ont permis à la Femme Fatale d'exister en dehors des sels d'argent et des pellicules exposées. C'est-à-dire qu'en plus de leurs apparitions à l'écran, elles perpétuaient l'existence du personnage en adoptant les caractéristiques de la Femme Fatale. Leur personnage public est calqué sur celui créé par le cinéma. La vie tragique de Rita Hayworth en fait une référence implacable en matière de fatalité. Quoiqu'il en soit, de ces faits résulte que le stéréotype a été créé par la construction d'une identité particulière à un genre de film, et par extension, à un genre d'actrice.

De toute évidence, le stéréotype de la Femme Fatale est prisonnier d'une époque déterminée par une situation sociopolitique singulière. C'est d'ailleurs ce qui pourrait confirmer son existence et sa disparition, de par le fait qu'il a existé et qu'il reste présent dans un souvenir collectif, mais qu'il ne propose pas de forme contemporaine. Pourtant, si l'on considère que le stéréotype est construit, au même titre que l'identité, il doit exister des transformations possibles qui lui auraient permis d'évoluer sous diverses formes, afin de perdurer dans l'imaginaire spectatorial.

### *La question du regard*

C'est par le regard que nous tentons d'expliquer en quoi et comment le stéréotype [de la femme fatale] change et évolue, comment il contribue à construire le regard. Les théories féministes et psychanalytiques accordent au regard une place prédominante. Dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,

Laura Mulvey étudie le fonctionnement de la présence féminine à l'écran, mais aussi sa réception (par la gente féminine). Mulvey démontre comment la femme - tout comme l'homme d'ailleurs - est inévitablement dépendante du regard qu'on lui porte. Mary Ann Doane affirme d'ailleurs à sa suite que c'est par le regard que la Femme Fatale prend forme et vie. C'est ainsi qu'elle se plaît à exister, dans le regard des autres. Ce regard étranger forge par conséquent l'identité de la Femme Fatale dans la mesure où, sans le regard, la Femme Fatale serait privée de son existence propre. D'ailleurs, le cinéma, par ses codes et ses lois, agit sur notre compréhension sensorielle de l'espace et du temps : le film montre comment et quoi regarder. C'est ainsi qu'il détermine exactement ce que nous devons voir et regarder. Cette théorie est reliée à notre problématique puisque l'existence même d'un personnage est créée dans le but d'être mirée. Comme le mentionne Mulvey:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and pas-save/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle [...] she holds the look, and plays to and signifies male desire.<sup>16</sup>

L'effet pervers de cette situation est que, au temps du film noir, la femme ne pouvait être autre chose que l'objet du désir masculin. Comme le fait remarquer Philip Green, par la reprise de cette citation de Griselda Pollock

[...] to look at and enjoy the sites of patriarchal culture we women must become nominal transvestites. We must assume a masculine position or masochistically enjoy the sight of woman's humiliation.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans E. Ann Kaplan, *Feminism and Film*, p. 39-40.

<sup>17</sup> POLLOCK, Griselda, dans *Cracks in the Pedestal*. GREEN, Philip, p. 160.

La spectatrice féminine se voit alors dans l'obligation d'adopter une attitude de travestissement pour parvenir à profiter du spectacle qui lui est offert. Si le regard importe à ce point dans l'argumentation de l'hypothèse de départ, c'est qu'il a énormément changé depuis les 70 dernières années. Un phénomène social et politique est à la base de la transformation du regard et c'est ce que nous tenterons de démontrer par la déconstruction du stéréotype.

### 1.3 LA DECONSTRUCTION DU STEREOTYPE

Du simple fait d'être construite, une idée peut être déconstruite. Comme la théorie essentialiste est le résultat d'une construction, elle peut aussi être déconstruite. Il en est de même pour un stéréotype, et l'élément déclencheur de la transformation d'une idée stéréotypique est un changement de mœurs. Pour qu'une telle chose ait lieu, nous supposons qu'il doit y avoir une crise, un moment de cassure, de fracture avec l'habituel, le normal, le senti et le vécu.

#### *La crise identitaire d'après guerre (1939-45)*

Après un régime de terreur et de censure, sont venues les années du rêve américain. L'après Deuxième Guerre mondiale a marqué la fin d'une époque sur différents plans sociaux. Un boom économique est né du simple nouveau fait de « jeter après l'utilisation ». La société de consommation a vu le jour en grande partie à cause de la mentalité et de l'économie de guerre, qui favorisaient la consommation rapide et l'existence temporaire des choses. Cette production accrue a contribué à l'emploi des femmes, alimentant ainsi le rêve féministe. Cela a provoqué une rupture dans les mentalités. De par le fait d'avoir un pouvoir d'achat, un rôle social et donc un droit social, les femmes ont pris conscience d'un élément fondamental à l'épanouissement de leur être personnel : leurs désirs. Ce court rappel historique ne sert qu'à démontrer une chose : l'élément marquant qui a provoqué un changement des mentalités se résume à une prise de conscience collective du désir féminin. Cette nouveauté

fait partie de ce qui a déclenché une série d'événements causaux, ceux-ci menant entre autres à la révolution tranquille (au Québec), à Mai 68 (en France) et aux diverses révolutions aux Etats-Unis (Stonewall, Peace and Love, etc.).

### *Le stéréotype dans tous ses états*

Évidemment, les répercussions de tels bouleversements sociaux sont grandes sur la construction de l'identité. En changeant l'équilibre social qui établit les rapports hommes/femmes, on ne peut s'attendre à autre chose qu'une transformation des caractéristiques spécifiant et distinguant les genres. Ainsi, le stéréotype féminin au cinéma se voit transformé par ce changement des rôles sociaux. La femme peut devenir le sujet principal d'un film, voire la protagoniste centrale. Le commentaire suivant, de Philip Green identifie le principal frein à la présence féminine à l'écran.

What is most important about the various action/adventure genres is that they privilege physical strength, combativeness, and skill – and therefore maleness. Women exist to be threatened or victimized and then rescued, or to be the hero's reward for his accomplishments.<sup>18</sup>

Il faut donc compter sur cette période mouvementée pour transformer les stéréotypes longtemps véhiculés par l'imaginaire conservateur existant et le discours dominant. Il est intéressant de constater que cette rupture a en quelque sorte créé une réaction en chaîne toujours active aujourd'hui.

### *Le modèle masculin*

Au cinéma, cette transformation s'est faite graduellement. C'est-à-dire que le personnage féminin qui se voyait octroyé un premier rôle devait emprunter des caractéristiques typiquement masculines pour le soutenir. *Thelma and Louise* ou *Alien* en sont de parfaits exemples. Dans chacun de ces films, les personnages féminins adoptent des caractéristiques masculines, que

---

<sup>18</sup> GREEN, Philip, *Cracks in the Pedestal*, p. 160.

ce soit par l'utilisation de la violence ou de la force physique, afin d'arriver à leurs fins. L'intérêt de ces films est d'autant plus controversé d'un point de vue féministe ; se voulant progressistes, ils contribuent pourtant du même coup à ramener la femme à un rôle secondaire, la plaçant dans une position qu'elle ne peut pas nécessairement soutenir (de par sa force physique ou mentale, tout dépendant du personnage et de sa constitution). Avec le recul, il est pourtant évident que ce passage obligé a permis une transformation de la représentation socio-poétique du corps de la femme. Pour en quelque sorte s'affranchir de son rôle de victime; la femme devait prendre le contrôle fictif (c'est-à-dire dans la diégèse) sur l'homme. Au cinéma, ce type de personnage féminin s'est vu attribuer une force physique revêtant souvent la forme d'une arme. Par le fait même, on lui a enlevé toute sexualité (bien souvent en la masculinisant), évitant ainsi l'ambiguïté que provoquerait le fait de représenter une femme forte qui domine sexuellement un homme. Il serait amusant de nous demander à quoi ressemblerait l'homme qui servirait de Robin à un Batman féminin. Green s'est penché sur la question:

[...] just as the presentation of the woman as voice of reason – *Alien*, television's *X-Files* – serves to desexualize the female, and thus in a sense make it possible for her to be a hero despite (not because of) her gender. In the mainstream, the female hero must be sexless, or else she might express a predatory sexuality that is allowed only to the male; that much castration anxiety is too much.<sup>19</sup>

Nous soutenons par la présente argumentation que le stéréotype féminin (tout comme son pendant masculin) est entré dans un état de crise à la suite de la transformation des rôles sociaux au cours de la révolution sexuelle<sup>20</sup> des années 1960-1970. Nous aborderons « l'échec » du féminisme et la naissance de l'idéologie post-féministe dans la partie suivante.

<sup>19</sup> GREEN, Philip, *Cracks in the Pedestal*, p. 161.

<sup>20</sup> Nous utilisons le terme « révolution sexuelle » afin de situer historiquement l'époque mouvementée des années 60 et 70.

*Impacts sur l'existence de la femme fatale*

L'exemple qui nous semble le plus approprié pour cette analyse est sans l'ombre d'un doute celui du personnage de la Femme Fatale. Ce dernier occupe une place particulièrement importante dans la montée du féminisme parce qu'il offrait, à son avènement, une image de la femme très différente de l'image traditionnelle. Notre analyse en offre une vision ambiguë puisqu'au premier regard, une telle figure semble contradictoire : évidemment, la Femme Fatale était un objet du désir, un être soumis au spectacle qu'elle offrait. Pourtant, cette situation lui donnait de surcroît la possibilité d'exercer un certain pouvoir sur celui qui la désirait. Ainsi, elle a contribué à donner en exemple des alternatives à la femme de maison, à la prostituée ou à la femme-enfant. De ses traits subversifs, telle l'indépendance intellectuelle, l'autonomie financière et la liberté sexuelle, il ne reste rien aujourd'hui : ces caractéristiques identitaires ayant été revendiquées par la révolution sexuelle féminine, elles ne constituent plus des caractéristiques subversives propres à ce personnage, mais plutôt en une nouvelle réalité acquise par la femme. Dans l'entrevue réalisée dans le cadre de la partie création de ce mémoire, Anne Claire Poirier attribue ce bouleversement à la prise de conscience du désir féminin par les femmes elles-mêmes, mais aussi par les hommes. Elle rappelle qu'avant la révolution sexuelle, le désir féminin n'était présent et visible qu'en de rares occasions. Mais, il est intéressant de constater que chez certaines Femmes Fatales, dont Marlene Dietrich par exemple, le désir était partie prenante du personnage.<sup>21</sup> Ce que nous tentons d'expliquer par cela, c'est que la Femme Fatale, bien que soumise par moments, se voyait octroyer un pouvoir différent des autres femmes grâce à l'existence de son désir et pouvait, de cette manière, éveiller un sentiment semblable chez les spectatrices de ces films. La Femme Fatale s'est donc ironiquement vue déplumer par une révolution qu'elle a, en quelque sorte, contribué à enclencher. Malgré cela, si nous soutenons tout de même que ce

---

<sup>21</sup> *Morocco, Blonde Venus, The Devil is a Woman*, (Josef Von Sternberg, 1930, 1932, 1935), en sont de bons exemples.

stéréotype peut continuer d'exister sous des formes diverses, c'est que les éléments clés de ce personnage l'investissent de mystère et de pouvoir. Ces traits quasi mythiques n'étant ni spécifiquement féminins ni spécifiquement cinématographiques, se trouvent en quelque sorte hors de danger. Ils ne sont ni affectés par la révolution sexuelle, ni menacés par quelque changement éventuel. Ils offrent alors une alternative à la Femme Fatale que nous pensons retrouver autant chez l'homme que chez la femme. Il suffit qu'un personnage utilise ce pouvoir avec une certaine fatalité pour qu'il le suscite.

Maintenant que la Femme Fatale se trouve dans une nouvelle conjoncture politique, maintenant que le féminisme a fait son œuvre, qu'il a peut-être échoué, peut-être réussi, et maintenant que les relations sociales ont changé et qu'on a vu ses changements transposés au sein même du cinéma, quelles sont les pistes de réflexion possibles qui nous conduiraient à confirmer l'existence de la transformation du stéréotype ? Qu'est-ce qui prouverait, par exemple, que la Femme Fatale existe toujours ? Les réponses à ces questions se trouvent dans la naissance d'un nouveau courant de pensée: le post-féminisme.

## **PARTIE II - Transmutation d'un concept**

La transmutation est un phénomène de transmission et de transformation. Ce terme met en perspective l'évolution d'un concept qui passe d'un état à un autre, en prenant en considération la transformation dont il est sujet. Appliquée à notre recherche, cette terminologie permet l'identification de concepts qui lui sont propices, tels que l'image et le stéréotype. Maintenant qu'il est démontré qu'un stéréotype peut changer, reste à déterminer comment ce changement s'opère et comment il agit sur l'imaginaire collectif. Pour ce faire, nous avons choisi d'explorer les répercussions de l'avènement d'un nouveau courant de pensée : le post-féminisme. Nous constaterons les impacts directs de cette déconstruction de l'image et du stéréotype sur une possible déconstruction des identités genrées<sup>22</sup>. Cette partie nous permettra de prouver et de commenter la transformation des stéréotypes par la comparaison entre la situation socio-historique réelle et telle qu'elle est représentée au cinéma.

### 2.1 LA NAISSANCE D'UN NOUVEAU COURANT DE PENSEE

*Et maintenant ?*

Tous ces événements ont engendré une succession de prises de conscience et de position qui ont favorisé la naissance d'un nouveau courant de pensée. Du féminisme est né le post-féminisme, aussi appelé la troisième vague féministe. Le terme « post-féminisme » a été employé pour la première fois au début des années 90 pour décrire et marquer la scission avec le féminisme des années 70. Il est d'ailleurs toujours d'actualité, principalement lorsque juxtaposé à la question de l'identité, à la question de l'image et à celle des stéréotypes sexuels.

---

<sup>22</sup> L'identité masculine et l'identité féminine correspondent aux identités genrées énoncées ici. À ce point, elles se détachent de l'identité physiologique (mâle, femelle) pour exister de par leur genre. Judith Butler utilise fréquemment ce terme dans *Trouble dans le genre*.

*Après le féminisme – les réactionnaires*

Le féminisme était-il un échec ? N'étant pas parvenu aux objectifs fixés, les différents mouvements féministes ont perdu de leur force au début des années 80. Un essoufflement généralisé a alors atteint les groupes qui militaient en faveur de l'égalité des sexes<sup>23</sup>. Une mauvaise presse a de surcroît rendu le terme péjoratif, au point qu'encore aujourd'hui une bonne majorité de femmes ont de la difficulté à afficher ouvertement leur féminisme (jusqu'à ne plus reconnaître leurs désirs d'équité sociale). Le féminisme n'est pas un échec, mais nous croyons qu'il était un passage obligé, marquant tant la différence sexuelle que le conservatisme dominant. Le féminisme a ouvert la voie à un après-féminisme beaucoup plus posé cette fois, transformant lentement mais sûrement les structures sociales mises en place sous le patriarcat conservateur. En ce qui concerne le terme « post-féministe », il provient des médias. Il a principalement servi à décrire une libération des mouvements idéologiques et pratiques des « anciennes » théories féministes, qui étaient autrefois généralisées et négativement interprétées par les perceptions analogiques de type « féministe = lesbienne enragée ». Ce mouvement de pensée est désormais beaucoup moins radical et beaucoup plus ouvert.

Au cinéma, l'après-féminisme a fait place à des films beaucoup moins innocents, en ce sens où des sujets jusqu'alors tabous et inexistant ont été exploités, notamment par les femmes. Le viol, la violence faite aux femmes et l'avortement sont des sujets qui n'avaient, jusqu'à ce moment, peu de visibilité. L'impact sur les stéréotypes féminins a été immédiat et la diversification des rôles féminins a pris de l'ampleur, et ce dans tous les sens du terme. La disparition du code de censure (vers la fin des années 1960) a aussi permis l'explosion des images sexuées de la femme, de sorte que la représentation de la femme à l'écran est devenue un enjeu majeur du cinéma états-unien. Nous

---

<sup>23</sup> Pour des fins d'analyse, il est important de noter que les courants féministes étudiés ici se limitent à ceux que l'on retrouve en Amérique du Nord.

faisons ici référence aux films de Kimberley Peirce (*Boys Don't Cry*, 1999), Patty Jenkins (*Monster*, 2003), Todd Haynes (*Poison*, 1991, *Far From Heaven*, 2002) ou encore Gus Van Sant (*Even Cowgirls Get the Blues*, 1993).

### *Le post-féminisme*

Beaucoup plus inclusive, la troisième vague féministe tend à ne plus faire de la différence sexuelle un sujet de discorde. Elle cherche davantage à inclure l'homme dans la quête de l'affranchissement de la femme. Ne remettant pas en cause la biologie humaine (comme tendent à le faire les groupes queer extrêmes), le post-féminisme cherche simplement à unir les sexes pour leur permettre d'accéder à un meilleur développement de leurs potentiels respectifs. Par conséquent, les stéréotypes s'en voient énormément affectés.

### *Le regard*

La question du regard demeure essentielle à la transformation des stéréotypes au cinéma – nous l'avons démontré dans la partie précédente. L'impact du féminisme, de l'après-féminisme et du post-féminisme sur la question du regard est implicitement lié aux transformations du statut de la femme, elle qui a enfin acquis un regard et une position de spectatrice. C'est ce que mentionne Agnès Varda dans *Filmer le désir* :

La femme ne doit pas être définie par qui la regarde, par le regard des hommes. De ces hommes, qui l'ont oppressée ; son père, son mari, son amant, son frère et tout ça. Et elle qui a pris cette habitude aussi d'exister par ce regard, par son miroir et tout ça. Le premier geste féministe, c'est de dire « bon ok, on me regarde, mais moi je regarde ». L'acte de décider de regarder et que le monde n'est pas défini par comment on me regarde mais comment je regarde.<sup>24</sup>

Ceci nous porte à croire que la femme peut désormais exister en dehors du regard masculin. Ainsi, l'homme peut se voir placé dans une position de

<sup>24</sup> VARDA, Agnès, dans *Filmer le désir*, Marie Mandy, 2000, 00 :03 :35.

regardé, puisqu'au cinéma, la femme a usé de la caméra comme une prise de parole ; elle est sortie du joug jusqu'alors imposé à son être et à son désir. Nous pouvons nous questionner à savoir si ce regard qu'elle porte maintenant sur l'homme diffère de celui que l'homme porte sur la femme. Green laisse entendre que les regards féminin et masculin ne sont pas pour autant différents.

E. Ann Kaplan gives the example of films such as *Saturday Night Fever*, *Urban Cowboy*, and *The Electric Horseman*, in which John Travolta and Robert Redford are made into objects of a female gaze, as examples of this tendency. More recently, the tight-bunned fetishized male has become a regular part of the visual landscape [...] and male heart-throbs such as Tom Cruise, Christian Slater, Brad Pitt, Keanu Reeves, and Ethan Hawke can build career on being marketed as an object to be looked at by females.<sup>25</sup>

Alors la question serait de savoir si le désir est quelque chose qui se partage en dehors de l'identité sexuelle et genrée. Ce que Green affirme vient confirmer cette hypothèse du désir partagé, et probablement dirigée par une culture de la consommation. La conjoncture sociale et le développement économique ont contribué conjointement à l'ascension du désir féminin au cinéma. La question du regard est devenue celle du « comment montrer », du « quoi montrer » et du « pourquoi montrer » le corps de la femme. De plus, en posant un regard sur l'homme, la femme l'a transformé en objet du désir et du regard. Ce type de réflexion est vérifiable notamment dans les films de Catherine Breillat, tel *Romance* (1999) ou encore *Anatomie de l'enfer* (2004). Le regard féminin a transformé la représentation socio-poétique de l'homme en le plaçant dans une position majoritairement réservée aux femmes. Green réfléchit ce changement ainsi:

In their tentative way, these movies attempt to appeal not to a new audience of women, but rather to an audience of « new women », alerted by feminism to new possibilities of spectatorship. The influence of this new genre has been so profound that by now members of an audience are likely to get impatient when they encounter a traditional female protagonist who is passive or

---

<sup>25</sup> GREEN. Philip. *Cracks in the Pedestal*, p. 158.

hysterical in the face of attack, or who embraces her victimization rather than striking back against it.<sup>26</sup>

Par contre, le regard selon Breillat et selon ce commentaire de Green soulève une autre question. Après le constat du regard féminin, du regard masculin et du regard désirant s'observe une revendication du regard singulier. En dehors de cette consommation de l'image, certaines femmes, comme certains hommes, revendiquent un regard singulier à leur vision et non simplement dirigé par leur désir. Catherine Breillat réalise un cinéma qui tient précisément compte de cela. Dans une entrevue réalisée à propos du film *Anatomie de l'enfer*, Breillat explique sa position de regardante :

When I shoot a film, I always project myself into one of the characters, at once into either a man or a woman, and *Anatomy of Hell* is the first film in my career in which my voice and my thoughts come from the man, not the woman. I am the body of Rocco, and I am only faintly present in Amira; she's like a me that is very far off. Usually I identify with the women [...]. I am in their bodies. But here I occupy the body of a man, and the woman is more an exemple, like an obelisk or a picture. Like many of my films, *Anatomy of Hell* is a film about initiation, but in this case, it is the man who is initiated.<sup>27</sup>

Il s'agit là d'un constat fondamental sur la transformation du regard féminin. L'influence de ce bouleversement est telle que même une institution comme Hollywood ne peut en faire fi. Cela a inévitablement un impact sur la conception de l'identité dans la construction des personnages.

## 2.2 LA CONFUSION DES GENRES

Mélangant les études queers et le post-féminisme, notre approche se veut ouverte et libre de catégorisation. Nous tentons de rester le plus inclusif

<sup>26</sup> GREEN, Philip, *Cracks in the Pedestal*, p. 158-159.

<sup>27</sup> BREILLAT, Catherine, dans « Hell's Angels: An Interview with Catherine Breillat on *Anatomy of Hell* », Kevin Murphy, Novembre 2004. En ligne. [http://esvc001106.wic016u.server-web.com/contents/05/34/breillat\\_interview.html](http://esvc001106.wic016u.server-web.com/contents/05/34/breillat_interview.html)

possible afin de ne pas négliger des éléments de réponses sur les devenirs du stéréotype.

### *Féminin masculin : de la théorie à la pratique*

Jusqu'à tout récemment, les genres féminin et masculin étaient exclusivement liés au sexe. À la lumière des écrits de Judith Butler, nous soutenons l'hypothèse de la confusion des identités genrées, c'est-à-dire de l'effritement de la frontière entre les genres féminin et masculin. C'est ici que la malléabilité de l'identité prend tout son sens. Nous constatons en effet que des caractéristiques qui étaient jusqu'à maintenant considérées comme typiquement féminines se sont vues attribuées à des personnes de sexe masculin, et vice-versa. C'est ce que nous pouvons remarquer au cinéma, par exemple dans *Lost in Translation* (2003) de Sofia Coppola tout comme dans *Taking Lives* (2004) de D.J. Caruso. Dans l'un, les caractères masculins et féminins sont inversés, alors que dans l'autre les rôles sociaux sont inversés mais exploités selon des caractéristiques fidèles au genre. Ces transmutations ne sont ni attribuables au genre ni à l'orientation sexuelle. Par exemple, il est normal maintenant de voir le super héros Spider Man pleurer pendant la quasi totalité du film (*Spider Man 3*, Sam Raimi, 2007) ou de voir Angelina Jolie utiliser ses charmes féminins et sa maternité dans le but de tuer un assassin en série dans *Taking Lives* (D.J. Caruso, 2004). Cette porosité de la frontière entre les genres (au sens de « gender ») au cinéma marque un profond changement dans le système conventionnel.

### *La femme fatale / l'homme fatal ?*

Étant devenu l'objet principal du désir, l'homme a acquis des caractéristiques nouvelles. Le cinéma dominant fait place à une telle diversité des identités féminines et masculines qu'il devient difficile d'en suivre l'évolution. Pourtant, l'établissement d'une carrière d'acteur comme celle de

Brad Pitt permet de constater l'aura particulière qu'il a su créer autour de lui et de son image. Tout comme Marlene Dietrich ou Greta Garbo à leur époque, il a soutenu, et soutient toujours un mystère entourant le personnage qui lui est propre et qu'il joue pratiquement dans tous ses films. Il perpétue un mythe, propose son corps comme un idéal de beauté sexuelle, agit en étant conscient de ce pouvoir et en exerçant ce dernier avec fatalisme. C'est ce que nous constatons dans ses premiers films, par exemple dans *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), *Legends of the Fall* (Edward Zwick, 1994) et plus tard dans *Ocean's Eleven* (Steven Soderbergh, 2001), ou encore dans *Mr. And Mrs. Smith* (Doug Liman, 2005)

### *Le queerness, 2ième partie : l'instabilité identitaire*

Nous avons tenté jusqu'à maintenant de situer dans leur contexte les éléments de transformations possibles qui ont influencé les stéréotypes au cinéma, de leur construction à leur déconstruction.

Étant instable, l'identité ne peut être considérée comme une fondation solide de la formation des stéréotypes – voilà le constat que nous permet inévitablement ce travail de recherche. Butler mentionne à ce sujet :

On pense que l'on peut vraiment connaître l'unité métaphysique de ces trois termes [sexe, genre et désir] et que cette unité se traduit en un désir distinctif pour le genre opposé – c'est-à-dire, dans une forme d'hétérosexualité oppositionnelle. Paradigme naturaliste qui établit un lien direct et causal entre le sexe, le genre et le désir, ou simultanément ou successivement, dans le sexe, le genre et le désir, le « vieux rêve de symétrie » pour reprendre les termes d'Irigaray est ici présupposé, réifié et rationalisé. [...] Pour déstabiliser stratégiquement ce rapport binaire et la métaphysique de la substance qui le sous-tend, on doit présupposer que les catégories « femelle » et « mâle », « femme » et « homme » sont également produites dans ce cadre binaire.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, p.93. (notre encadré)

En rapport à notre sujet, le stéréotype désigne une forme de contenant de l'identité, moulé selon diverses caractéristiques. Ce contenant est transformable, malléable et persistant. Il serait cependant erroné d'affirmer qu'il peut être complètement détruit, puisqu'il est infiniment renouvelable. Il est par ailleurs plus facile de constater les transformations possibles du stéréotype au cinéma que de calculer avec exactitude l'état d'un stéréotype donné à une époque donnée. Les éléments qui contribuent actuellement à transformer le stéréotype sont ceux-là mêmes qui contribuent aux bouleversements identitaires mentionnés précédemment.

Ainsi, nous trouvons réponses à notre problématique dans la déconstruction des genres et des identités sexuelles. Le cinéma, art de la représentation, de l'identification et de la transgression, met en scène ces stéréotypes en transformation davantage que des stéréotypes arrêtés et fermés à une seule possibilité de signification.

### *Enjeux politiques de l'image*

Étiquetage, conformité, marginalisation, normalisation ; ces termes représentent le résultat des manipulations médiatiques effectuées sur notre identité. Le cinéma n'y échappe pas. Ce dernier agit comme des œillères qui servent à orienter notre regard en alimentant notre conception du monde et des choses. Laura Mulvey en a d'ailleurs fait une analyse éclairante :

Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself. Playing on the tension between film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing) cinematic codes create a gaze, a world and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire. It is these cinematic codes and their relationship to formative external structures that must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans E. Ann Kaplan, *Feminism and Film*, p. 46.

Notre regard est construit selon les procédés cinématographiques (montage, échelles des plans) et cela influence l'entièreté de notre existence. La valeur de l'image dépasse la simple conception de la beauté ; notre image reflète notre mode de vie, notre pouvoir d'achat, notre appartenance à un groupe et notre position culturelle et sociale. De par notre image, nous avons un pouvoir politique, puisque nous avons un pouvoir économique. Ces éléments sont étroitement liés au développement des stéréotypes cinématographiques dans la mesure où nous reproduisons les schèmes ingérés dans notre rapport à l'image, au cinéma, à la télévision, etc., et que nous les intégrons à nos habitudes de vie. Le lien maintenu entre le cinéma et le réel est particulièrement intéressant de ce point de vue. Il démontre bien l'importance accordée à l'image dans la construction d'une identité comme dans la construction du stéréotype.

### **PARTIE III – Avenir et devenir du type**

Le meilleur moyen pour nous d'explorer les théories exposées dans cette recherche a été de les mettre en pratique. Pour ce faire, nous avons réalisé un exercice de création sur le sujet en tentant de mettre à profit les résultats de cette recherche. Par la prise de la caméra, nous avons pris position. Le documentaire / essai réalisé dans le cadre de cette recherche sert à concrétiser l'étude menée et agit comme principal objet de travail. Intitulé *Féminin Pluriel*, il capte les différentes perceptions que suscite le cinéma contemporain. Ce moyen-métrage tente d'offrir l'alternative à une réponse, composée d'interventions de diverses personnes. Cette ouverture vers l'opinion de l'Autre rend possible l'intégration de concepts parfois ambigus et parfois difficiles qui viennent bousculer les conceptions pratiquement naturelles du rôle et de l'image de la femme au cinéma. Ce film met en scène principalement des entrevues documentaires. Il est donc constitué d'une partie documentaire à laquelle nous avons juxtaposé une scène de fiction de nature expérimentale. Cette dernière tente d'alimenter le sujet discuté par les invités en offrant une mise en image subjective du stéréotype féminin en transformation.

Ce projet a pris forme avant la rédaction de ce mémoire théorique, alors que son montage fut réalisé en parallèle à l'écriture théorique de cette recherche. Ce film a influencé notre réflexion face à la problématique étudiée et nous a permis de détacher notre regard de sa position originale. Il a suscité de nouvelles questions soulevées par les intervenants ou par le résultat de leurs discussions mises en parallèle. Ce projet créatif a ponctué la totalité de notre réflexion théorique. Les deux parties de ce mémoire sont donc intimement reliées et se sont influencées mutuellement tout au long de leur écriture respective.

### 3.1 DOCUMENTAIRE

La partie documentaire est constituée d'entrevues réalisées avec diverses femmes. Les femmes interrogées, Anne Claire Poirier (réalisatrice), France Arbour (metteuse en scène, actrice), Marie-Thérèse Fortin (metteuse en scène, actrice) ainsi que Lucie Carmen Grégoire (chorégraphe en danse contemporaine), proviennent de trois générations différentes. Le but de cet exercice était de mettre en parallèle, et possiblement en confrontation, la vision et l'expérience de femmes qui avaient différents vécus et différents bagages culturels. La présence de ces trois générations nous semblait appropriée en ce sens où nous avançons hypothétiquement la théorie que la transformation du stéréotype au cinéma est intimement liée à la révolution sexuelle des années 70. En mettant en scène des intervenantes qui avaient participé à cette révolution et en juxtaposant leurs commentaires avec celui d'intervenantes plus jeunes, qui avaient constaté le changement ou qui étaient nées dans cette période de l'après-féminisme, nous croyons valider notre hypothèse de départ. Nous y arrivons parce qu'elles répondent à nos questions avec leur expérience propre de cinéaste, de comédienne ou de créatrice, ce qui dépasse la qualité d'une opinion neutre et peu réfléchie. Leurs interventions soulignent effectivement leurs différences tout en dessinant la piste de réponse la plus probable. La diversité des interventions féminines permet une discussion ouverte sur la question de la construction de l'identité, mais aussi sur la présence du stéréotype et sur l'importance de l'image. Nous avons également par la suite réalisé une entrevue avec Olivier Asselin, (professeur en études cinématographiques à l'Université de Montréal et cinéaste). Étant professeur à l'Université de Montréal, ses propos viennent réaffirmer et solidifier scientifiquement les interventions des autres invitées. Il permet l'intégration de concepts théoriques par la vulgarisation d'éléments de réponses. Il alimente le débat et l'encadre d'une réflexion académique nécessaire à la constitution d'une réponse à l'hypothèse de départ.

Finalement, en utilisant le montage comme vecteur de cohésion, nous sommes parvenus à créer un débat ouvert suggérant des pistes de réflexions nouvelles. Nous avons utilisé un corpus visuel composé d'images de films, de publicités et de photographies afin de venir appuyer et dynamiser notre propos. Lorsque mises en relation, ces images permettent d'approfondir le champ visuel couvert par notre analyse théorique. C'est d'ailleurs pour les mêmes raisons que nous avons intégré des images de fiction dans notre document filmique.

### 3.2 FICTION

Dans la partie fictionnelle, nous avons tenté de démontrer la transformation du personnage féminin. Nous avons mis en scène diverses figures d'un même stéréotype pour montrer les transformations possibles et mutations contemporaines du personnage de la Femme Fatale. En sélectionnant la chanson du film *Gilda* (Charles Vidor, 1946), nous venons appuyer l'idée qu'il y a impossibilité de recréer le personnage de la Femme Fatale classique. Nous suggérons par le fait même un nombre de stéréotypes pouvant inspirer (ou aspirer à devenir) une Femme Fatale nouveau genre. Il y a donc une situation initiale, tentant de présenter une image de Femme Fatale classique à l'époque du noir et blanc. Ensuite, survient un choc visuel (mis en scène par le passage à la couleur) qui introduit un personnage féminin habillé en homme, un peu à l'image de Marlene Dietrich dans plusieurs films comme *Morocco* (Josef Von Sternberg, 1930). Ceci a pour but de souligner la cassure historique qui a déclenché ce que nous identifions comme la transformation du stéréotype féminin. S'enchaînent ainsi plusieurs images stéréotypées de femmes afin d'explorer les différentes facettes et possibilités du genre féminin. Quant à la présence masculine à l'intérieur de ce passage, elle n'est certainement pas sans conséquence. Elle tente de faire état de la situation actuelle, évoquée plus tôt dans cette analyse, stipulant que l'homme est en quelque sorte devenu un sujet et un objet du désir et du regard de la femme. L'homme drag queen tente quant à lui d'évoquer la possible convergence des identités genrées. Il représente

l'ambiguïté de l'entre-deux que nous avons particulièrement ciblée comme un facteur de changement possible des stéréotypes cinématographiques.

### 3.3 CREATION

Entre autres choses, la création nous a permis d'explorer en long et en large la constitution même du stéréotype, de l'écriture à la mise en scène, en passant par le cadre et l'enregistrement sonore. En nous impliquant dans cette construction, nous en avons vu les barèmes, les fondations et les limites qui permettent à l'acteur qui l'incarne de se créer des repères. Par la direction d'acteurs, nous avons exploré la profondeur et la complexité de l'identité. Cette expérience nous a permis de voir et de comprendre l'interrelation entre le cinéma et la réalité, de quantifier l'impact de l'un sur l'autre et de constater, au bout du compte, qu'ils sont difficilement dissociables. Ce tournage, concret, a su nous sortir du théorique pour nous plonger dans l'expérience, dans le vécu. La confrontation avec l'Autre à travers la recherche, l'entrevue et la direction d'acteurs nous a permis de constater que l'addition des bagages culturels et du vécu de tous et chacun ouvre l'hypothèse vers une réponse plus tempérée, équilibrée. Scientifiquement parlant, cette expérience nous a permis de raffermir notre déploiement théorique et de le rendre beaucoup plus clair. De plus, la création nous a menée à vulgariser notre propos, nous permettant d'y ajouter des réflexions plus personnelles et de prendre part activement dans le processus d'identification. Le travail de post-production a aussi amené son lot de bienfaits scientifiques. Il nous a permis de revisiter chaque partie de la production et de réécrire le cheminement de notre propos. Il nous a fallu forger et disposer adéquatement les pièces du casse-tête afin de voir apparaître une image finale. L'emboîtement de chaque fragment audio-visuel a été calculé afin de permettre une meilleure assimilation.

Par-dessus tout, notre désir et notre regard ont constitué l'ensemble de ce travail. Obligé d'y faire place, nous avons dû les définir et les identifier, ce

qui nous a poussé à travailler selon notre propre conception du désir. Nous avons questionné notre identité tout au long de cette création ; nous avons été le cobaye de ce travail, puisque la recherche présentée dans ce mémoire questionne celui qui détient le regard comme porteur de l'identité. Nous avons été le « je » de ce film, la base qui nous a permis d'énoncer un propos en hypothèse et de le vérifier en conclusion.

## CONCLUSION

Ce mémoire de maîtrise est le résultat de deux années de recherche en création. Il représente l'aboutissement de notre cheminement intellectuel, créatif et émotif. Il est constitué de ce qui nous semble pertinent dans l'avancement des recherches en matière de stéréotypie. Explorant des champs de recherches divers, de la sociologie à l'anthropologie, et en effleurant la philosophie et la psychanalyse, nous avons tenté de ramener le meilleur de chacune de ces disciplines à l'analyse de notre sujet particulier. Une certaine ouverture d'esprit reste tout de même nécessaire à la compréhension de celui-ci. Ces faits ont d'ailleurs motivé notre cheminement dans la mesure où ils nous ont confrontés dans notre identification propre. Lorsque l'on questionne le concept de l'identité, on questionne avant tout la sienne. En tentant d'évaluer la représentation de la femme, nous avons été confrontées à notre propre perception de celle-ci, cela en tant que femme et au nom de notre désir féminin. Nous en sommes venues à le mettre en scène dans une création cinématographique personnelle. Cette création est un objet de confrontation, non seulement par le fait qu'il s'agisse d'un projet ambitieux et complexe, mais parce qu'il consiste également en une prise de conscience. Pour parvenir à endosser le rôle offert par la réalisation, nous avons dû prendre et assumer notre regard, nous avons dû prendre la caméra et par la caméra lui donner vie en dehors de notre individualité. Ceci était une épreuve en soi puisque cela bouleverse notre conception du monde, notre conception des autres et met en évidence l'altérité à laquelle nous sommes constamment confrontées.

De mettre en mots ce qui a été remâché, retravaillé, réévalué est une étape plus éprouvante encore que la création. En travaillant sur l'identité, il était inévitable de la réfléchir à partir de notre être. Ainsi, de prendre conscience que l'identité est le produit d'une construction sociale et individuelle est étourdissant, puisque ce constat remet en question les fondements même de cette identité. Voilà entre autres un élément de réponse à notre hypothèse de

départ : *dans quelles mesures et par quelles caractéristiques pouvons-nous affirmer la transformation du stéréotype féminin dans le cinéma dominant contemporain?*

Nous pouvons conclure en affirmant que les mesures employées par la transformation du stéréotype féminin sont celles de la construction de l'identité comme du stéréotype. Les barèmes sociopolitiques et culturels positionnent dans une situation donnée les éléments nécessaires à la constitution d'une identité. Celle-ci est alors influencée par un avant et un pendant, et l'influence des pairs entre ici en ligne de compte. Elle devient par la suite elle-même un produit du discours qui influence la création de nouvelles identités et de nouveaux stéréotypes. La caricature et l'exagération de généralisations sont en grande partie responsables de l'avènement des stéréotypes, ceux-ci provenant directement des mouvements dominants et de la norme. Bien sûr, la marge peut également servir d'incubateur à la création de stéréotypes, généralement péjoratifs, qui viennent bousculer les normes en place, souvent en déconstruisant l'hétéronormativité.

Les caractéristiques qui nous permettent de constater une transformation des stéréotypes féminins au cinéma résident principalement dans l'avènement nouveau de la convergence des genres et des sexes. La déconstruction de la norme hétéronormative est devenue un élément central des nouvelles sociétés occidentales. Puisque la société est intimement liée au cinéma par le processus d'identification, nous pouvons affirmer que ces changements majeurs qui se produisent dans la société occidentale ont aussi lieu dans le cinéma dominant contemporain. À vrai dire, il est difficile d'évaluer qui influence l'autre en premier lieu ; le cinéma influence la société qui, elle, produit les films qu'elle consomme et qui la transforment.

La conclusion à ce travail ne peut être autre chose que *le constat de l'instabilité de l'être*. L'individu, comme le stéréotype, est un concept en

mouvement. Ne pouvant être arrêté, ni fixé, il évolue dans le temps et dans l'espace comme autant de possibles. Or, il est indispensable, impératif même, de concevoir et de prendre conscience de la construction de notre identité. Le secret de l'équilibre entre les sexes réside dans cette conception du monde. Certains éléments fondamentaux sont biologiquement incontestables, certes. Pourtant, la définition de notre individualité ne devrait pas nécessairement passer par ces éléments. Cette conception nouvelle du monde permettra un rapprochement entre les sexes, entre les genres, et entre les différents désirs. Le cinéma n'en est qu'un vecteur parmi tant d'autres. Il nous permet de prendre une distance face à nous-mêmes, de nous concevoir autrement pour mieux nous considérer.

## BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues*, Éditions Nathan, Paris, 1991, 215 pages.

BENSHOFF, Harry M., *et al.*, *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Éditions WileyBlackwell, New York, 2003, 392 pages.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Q comme queer*, Éditions Lille : Gai Kitsch Camp, Paris, 1998, 125 pages.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones*, Éditions La Fabrique, Paris, 2005, 301 pages.

BURCH, Noël, *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, Éditions Nathan, Tours, 1993, 256 pages.

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots, politique du performatif*, Éditions Amsterdam, Péronnas, 2004, 288 pages.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Éditions La Découverte, Saint-Amand-Montrond, 2006, 284 pages.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Péronnas, 2006, 320 pages.

CURRAN, James, *et al.*, *Media and Cultural Theory*, Éditions Routledge, New York, 2005, 308 pages.

DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Studies and Psychoanalysis*, Éditions Routledge, New York et Londres, 1991, 312 pages.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1 ; La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1976, 215 pages.

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons de psychanalyse*, Éditions Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1975, 158 pages.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Éditions Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1975, 282 pages.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, 190 pages.

GOULET, Alain, *Le stéréotype, crise et transformation* actes publiés sous la direction de, Colloque de Cerisy-la-Salle, 7-10 octobre 1993, Éditions Presses Universitaires de Caen, Caen, 1994, 231 pages.

GREEN, Philip, *Cracks in the Pedestal, Ideology and Gender in Hollywood*, Éditions University of Massachusetts Press, Amherst, 1998, 262 pages.

HILL, John, et CHURCH GIBSON, Pamela, *The Oxford Guide to Film Studies*, Éditions Oxford University Press, Londres, 1998, 624 pages.

KAPLAN, E. ANN, *Feminism and film*, Éditions Oxford, University Press, Oxford, 2000, 566 pages.

MERCK, Mandy, *et al.*, *The Sexual Subject: A "Screen" Reader in Sexuality*, Éditions Routledge, New York, 1992, 339 pages.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Éditions Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1989, 201 pages.

RICH, B. Ruby, *Chick FLICKS; Theories and memories of the feminist movement*, Éditions Duke University Press, Durham et Londres, 1998, 419 pages.

*Le Petit Larousse Illustré 1996*. Éditions Larousse, Paris, 1995, 1783 pages.

### ARTICLES

DOAN, Mary-Ann, « Gilda : Strip-tease épistémologique » dans *Cinemaction*, no. 67, 1993, pp.24-28.

DOAN, Mary-Ann, « Woman's Stake: Filming the Female Body », dans E. Ann Kaplan, *Feminism and Films*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 86-99.

DOTY, Alexander, « Queer Theory », dans *The Oxford Guide to Film Studies*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 148-152.

JOHNSTON, Claire, « Women's Cinema as Counter-Cinema », dans E. Ann Kaplan, *Feminism and Films*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 22-33.

KAPLAN, E. ANN, «Is the Gaze Male? », *Feminism and film*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 199-138.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans E. Ann Kaplan, *Feminism and Film*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 34-47.

WHITE, Patricia, « Feminism and film », dans *The Oxford Guide to Film Studies*, Éditions Oxford University Press, Oxford, 1998, pp. 117-134.

### SOURCES EN LIGNE

LORIMY, Pierre, 2004, Masculin-féminin, les codes se rebiffent. En Ligne. Emarketing.fr. \*Consulté le 15 décembre 2008. N° 85. <http://www.emarketing.fr/xml/Archives/Marketing-Magazine/85/12695/Masculin-feminin-les-codes-se-rebiffent/>

MURPHY, Kevin, 2004, Hell's Angels: An Interview with Catherine Breillat on *Anatomy of Hell*. En ligne. Senses of Cinema. \*Consulté le 15 décembre 2008.

[http://esvc001106.wic016u.serverweb.com/contents/05/34/breillat\\_interview.html](http://esvc001106.wic016u.serverweb.com/contents/05/34/breillat_interview.html)

SIMPSON, Mark, 2002, Meet the Metrosexual. En ligne. Salon.com. \*Consulté le 16 décembre 2008.

<http://dir.salon.com/story/ent/feature/2002/07/22/metrosexual/index2.html>

### FILMOGRAPHIE

*Alien*. 1979. Réalisation de Ridley Scott. États-Unis. Brandywine Productions.

*Anatomie de l'enfer*. 2004. Réalisation de Catherine Breillat. France. CB Films.

*Celluloid Closet (The)*. 1996. Réalisation de Rob Epstein et Jeffrey Friedman. États-Unis. Arte et autres.

*Filmer le désir*. 2001. Réalisation de Marie Mandy. France, Belgique. Women make movie.

*Gilda*. 1946. Réalisation de Charles Vidor. États-Unis. Columbia Pictures Corporation.

*Lost in Translation*. 2003. Réalisation de Sofia Coppola. États-Unis. Focus Features.

*Legends of the Fall*. 1994. Réalisation de Edward Zwick. États-Unis. Bedford Falls Productions.

*Mr. And Mrs. Smith*. 2005. Réalisation de Doug Liman. États-Unis. Regency Enterprises.

*Ocean's Eleven*. 2001. Réalisation de Steven Soderbergh. États-Unis, Australie.  
Warner Bros. Pictures.

*Romance*. 1999. Réalisation de Catherine Breillat. France. Flach Film.

*Spider-Man 3*. 2007. Réalisation de Sam Raimi. États-Unis. Columbia Pictures.

*Taking Lives*. 2004. Réalisation de D.J. Caruso. États-Unis. Warner Bros.  
Pictures.

*Thelma and Louise*. 1991. Réalisation de Ridley Scott. États-Unis, France.  
Metro-Goldwyn-Mayer.