



Masculin-féminin au cinéma

par **Brigitte Rollet**

Chercheuse en études cinématographiques au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines et enseignante à Sciences Po. Spécialiste du cinéma et de la télévision, ses recherches portent sur les questions de genre et de sexualité sur le grand et le petit écran.

Né à la fin du dix-neuvième siècle (1891 aux États-Unis, 1895 en France), le cinéma connaît surtout au suivant un développement massif et constant. Invention technologique majeure permettant l'articulation entre l'enregistrement d'images et leur projection, ce que l'on appellera longtemps le cinématographe n'a pas, initialement du moins, vocation à raconter des histoires, encore moins à devenir un art, le 7^{ème} en l'occurrence. L'expression Septième Art (idée de Ricciotto Canudo d'un 6^{ème} dès 1911) se traduit fort peu dans d'autres langues et l'on y peut d'ailleurs y repérer l'une des premières différences entre le cinéma en France et aux États-Unis : là où le premier cherche une légitimité artistique qui prendra diverses formes au fil des décennies, le second s'impose dès le début comme une machine à divertir ce qui ne l'empêche pas pour autant de (se) poser des questions que les films français ignorent.

Sous la férule de la Française Alice Guy, secrétaire chez Gaumont (l'un des acteurs clé du cinématographe), plus connue dès 1896 comme la premier-ère cinéaste au monde tout sexes confondus et celle qui va introduire ou inventer la fiction, la dimension narrative va progressivement de pair avec la prouesse technique. Les premiers films réalisés par ses confrères mettent en scène des personnages qui étonnent en revanche sans doute moins le public que ne le fait le spectaculaire dispositif visuel : les ingénues les disputent aux femmes dévergondées (version celluloid de la maman et la putain), les séducteurs sans scrupules aux amants éplorés ou éconduits. Car, aussi moderne le cinéma apparaisse-t-il alors, les représentations et les récits qu'il propose s'inscrivent dans une tradition à la fois livresque, scénique (théâtre, opéra) et picturale qui n'encourage pas la modernité ni des variations dans les constructions genrées. Comme pour tous les autres arts, on trouve néanmoins très tôt des alternatives intéressantes aux normes dominantes relatives au genre et aux sexualités. Le cinéma muet donne ainsi à voir des constructions contrastées du masculin et du féminin dont le personnage de la « vamp » illustre les possibles paradoxes. C'est à Theda Bara (1885-1955), star du muet qu'est appliqué pour la première fois ce terme au milieu des

années 1910 : considérée comme la première sex-symbol du cinéma, l'actrice joue les femmes fatales dont le rôle principal est de conduire les hommes à leur perte. À peu près au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, le cinéaste Louis Feuillade (1873-1925) qu'Alice Guy a fait embaucher chez Gaumont quand elle dirigeait le département fiction, tourne **Les Vampires**, une série de feuilletons en dix épisodes. L'histoire s'articule autour d'Irma Vep (anagramme de Vampire), personnage féminin interprété par Musidora (1889-1957), actrice qui se tournera ensuite vers la réalisation avec, entre autres, deux adaptations de Colette (**Minne** en 1916 et **La Vagabonde** en 1917). Femme fatale dans un autre style que celui de Theda Bara, celle dont le justaucorps moult noir faisait fantasmer les hommes (dont les Surréalistes et surtout André Breton qui l'appelait la *Dixième muse*), n'en est pas moins une femme de pouvoir dans la série de Feuillade et n'est définie ni par ses sentiments pour un homme ni par son statut social de mère et d'épouse. De même, la comédienne n'est pas seulement un corps façonné par un cinéaste mais développera d'autres pratiques au cinéma. À l'instar de Musidora et d'Alice Guy, les femmes sont très tôt derrière la caméra, voire aux commandes des maisons de production aux États-Unis jusqu'à la fin des années 20 et les débuts du parlant : la dimension culturellement illégitime du cinéma des premiers temps ainsi que les doutes quant au développement d'une telle innovation, expliquent en partie cette « parenthèse enchantée » durant laquelle, Outre-Atlantique du moins, les femmes auront une place, un rôle et un pouvoir dans le monde du cinéma qu'elles n'ont jamais retrouvés depuis. Des scénaristes et réalisatrices comme Lois Weber, Mabel Normand (qui fit débiter Charles Chaplin) ou Mary Pickford (qui n'était pas uniquement la comédienne ayant incarné un des nombreux Petit Lord Fauntleroy il y a un siècle) questionnent ce que l'on n'appelait pas encore les constructions ou les normes dominantes du féminin et du masculin : de manière plus ou moins directe et souvent par le biais de la comédie, genre aussi plébiscité alors qu'il l'est encore aujourd'hui, elles proposent parfois déjà un « autre regard » ou une manière différente de montrer. Très tôt en effet, la question des inégalités et les moyens

1. Theda Bara dans un de ses voiles transparents, ici dans *Cléopâtre* (1917), pour lesquels elle fut et reste célèbre, et qui provoqua la controverse.
2. Musidora (en noir) interprète Irma Vep dans *Les Vampires* (1915).



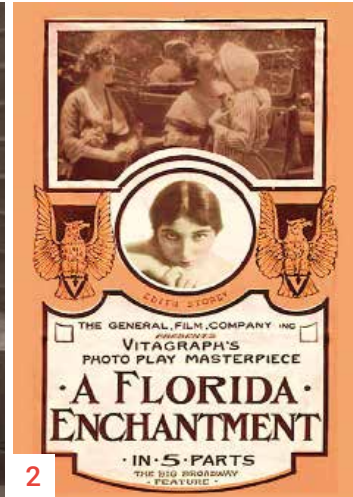
1



2



1



2



3

1. *Algie the Miner* de Alice Guy (1911). 2. Affiche du film *A Florida Enchantment* de Sidney Drew (1914). 3. *Olivia* de Jacqueline Audry (1950).

de lutter pour l'égalité trouvent leur place sur les écrans : bien avant que des fictions ne proposent explicitement de déconstruire les stéréotypes, les pionnières s'y attellent. Par son choix d'héroïnes, Alice Guy pose ce que l'on appellerait aujourd'hui des « questions de genre » en y ajoutant parfois une dimension culturelle : durant sa période étasunienne, elle écrit et tourne **L'Américanisé (Making an American Citizen)** en 1911 dans lequel un homme montre à un immigré est-européen qui maltraite son épouse comment on traite sa femme en Amérique. Un an plus tard, elle remet en question les normes dominantes du masculin dans **Algie the Miner** dont le héros ne correspond pas aux attendus de l'époque, en particulier dans l'univers du western à la masculinité plutôt archaïque.

Dans un registre plus sérieux, Lois Weber se penche dans les années 1910 et 1920 sur des sujets sociaux allant de la drogue à la prostitution ou à l'avortement, sans oublier les bas salaires des femmes et ses conséquences : dans **Shoes** (1916), elle met en scène l'aliénation sociale et économique d'employées sous-payées à travers le regard d'une travailleuse pauvre comme on ne le disait pas à l'époque. Même s'il n'est pas (encore) question de lutte collective contre les discriminations sexuelles comme dans **We Want Sex Equality** un peu moins d'un siècle plus tard, ce film dénonce les effets de la précarité quand on est une femme tout en donnant à voir un point de vue féminin rarement envisagé avant elle. Les années 1900 et 1910 sont également très propices outre-Atlantique à une fluidité genrée que l'on retrouve avec ce que les anglophones nomment les *female boys* : après une immense popularité sur scène, c'est au cinéma que de nombreuses jeunes actrices jouent des rôles de garçons (y compris *Oliver Twist*, *Aladin* ou *Le Petit Lord Fauntleroy*), incarnant une masculinité plus « sensible » qui plaisait au public. Plus d'une centaine de films muets, avec des comédiennes dont certaines n'incarnent que le sexe opposé, jouent, volontairement ou pas, avec les codes, les normes et les stéréotypes sexuels. D'autres films à la même époque et dans un registre un peu différent déjouent également les codes du féminin et du masculin : **A Florida Enchantment** (Sidney Drew, 1914) donne à une jeune femme la possibilité de devenir un homme en ingérant une graine qu'elle va

ensuite partager avec son fiancé et sa bonne. Dans un registre comique où le retournement des attentes est essentiel, le film pose sans en avoir l'air quelques questions sur ce que signifie être/devenir une femme ou un homme : la dimension performative du genre (ou, dit autrement, le genre comme performance) est ici particulièrement savoureuse et il est tentant de retourner ou compléter la phrase de Beauvoir. On ne naît pas femme ni homme, on apprend à le devenir.

En Europe un peu plus tard, preuve que le sujet du travestissement est porteur dans de nombreux pays, le film **Viktor und Viktoria** sorti en Allemagne en 1933 connaîtra divers remakes dont une version française **Georges et Georgette** par le même cinéaste l'année suivante avant la sortie Outre-Manche en 1935 de **First a Girl** qui reprend exactement la même histoire qu'il transposera aux Etats-Unis. Les alternatives à la sexualité dominante émergent également dans des films européens dits « de pensionnat », que ce soit avec **Jeunes filles en uniformes** dont la première version cinématographique réalisée par l'Allemande Leontine Sagan (1931) de la pièce de sa compatriote Christa Winsloe sera suivie d'un remake en 1958, **Olivia** de Jacqueline Audry adaptant en 1950 le roman de Dorothy Bussy ou *Les amitiés particulières*, roman de Roger Peyrefitte (1943) devenu film en 1964 grâce à Jean Delannoy. Tous les textes de départ sont à caractère autobiographiques et illustrent, si besoin est, l'ancienneté des « troubles dans le genre » et de la variété des désirs. Autre point commun, cette éducation sentimentale moins conforme est vécue par des adolescent-e-s. Ces quelques exemples illustrent combien le cinéma, dès ses débuts et le plus souvent grâce aux femmes qui le réalisent, est conscient des pouvoirs de l'image : si les stéréotypes genrés sont déjà plus forts et « efficaces » que les tentatives d'y trouver des alternatives, des réalisatrices font très tôt le choix de fictions qui dénoncent les violences contre les femmes. Ida Lupino, comédienne britannique passée derrière la caméra à Hollywood est la première dans **Outrage** (1950) à aborder le viol. **Not Wanted** qu'elle tourne l'année suivante explore la grossesse non désirée du point de vue de la mère, une autre illustration de ce que Weber avait pratiqué quelques décennies plus tôt (1916), dans une perspective différente (**Where are my Children ?**).



A Taste of Honey de Tony Richardson (1961).

Les pionnières ne sont pas les seules à s'intéresser aux États-Unis à des questions sociales, genrées puis ethniques que le cinéma français, à l'exception des quelques films associés au Front Populaire soucieux de justice et d'égalité, portera surtout à l'écran dans cette période de l'« entre-deux-mai » qui relie mai 1968 à mai 1981. La décennie 1970, parenthèse « enchantée » pour certain-e-s, voit en effet l'émergence de nouvelles images créées par des groupes dominés et autres minorités sexuelles, sociales et ethniques. L'importance de la conception du film comme Art en France, que l'on peut faire remonter à la maison de production du film d'Art en 1908, à l'adoption de l'expression 7^{ème} art dans les années 1920 et qui perdure durant les décennies suivantes jusqu'à la Nouvelle Vague (fin des années cinquante), ne va pas encourager certaines représentations et fictions réalistes très présentes dans le cinéma britannique par exemple. Il n'est d'ailleurs pas étonnant à cet égard que **A Taste of Honey**, (Tony Richardson sur une idée de la scénariste Shelagh Delaney) dont les protagonistes sont une jeune fille prolétaire enceinte (d'un marin noir) et son ami colocataire homosexuel, reste quasi inconnu en France malgré une double récompense à Cannes en 1961 (palmes pour les meilleurs rôles féminin et masculin) où il est en compétition pour la Palme d'or. De même, les « biopics » (biographical picture, film biographique mettant en scène des personnages célèbres) se sont développés différemment en France qu'aux États-Unis où le genre a une légitimité malgré des débuts marqués par le **Napoléon** d'Abel Gance ou les nombreux Jeanne d'Arc, ce n'est que très récemment que ce genre est sorti de la catégorie « divertissement » et que des cinéastes associés au cinéma dit « d'auteur » y ont contribué. Il en est de même pour certains pans de l'histoire et en particulier celles des luttes pour l'égalité : pour une **Marseillaise** de Renoir réalisée pendant le Front Populaire et produite par ce que l'on appellerait aujourd'hui le « crowdfunding », on trouve peu de films français mettant en scène des combats ayant une dimension sociale ou genrée voire ethnique : contrairement à ce que l'on a vu il y a peu en Grande-Bretagne (**Suffragettes** en 2015) ou en Suisse (**Les Conquérantes** en 2017), les mouvements de libération des femmes sont rares dans les films français. Des réalisatrices françaises durant l'entre-deux mai avaient pourtant contribué à rendre visible

les violences sexuelles (**L'Amour violé** de Yannick Bellon en 1977) et les discriminations, que ce soit par le documentaire (**Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?** de Coline Serreau en 1978) ou par la fiction (**Lune chante l'autre pas** d'Agnès Varda en 1977). Dans **La Belle saison** de Catherine Corsini (2015), les manifestations féministes servent essentiellement de décor à l'idylle entre les deux femmes. On pourrait faire la même remarque à propos du film de Robin Campillo **120 battements par minute** (2017 primé au festival de Cannes) même si le film accorde beaucoup plus d'importance aux actions d'Act-Up.

Avec la popularité croissante du cinéma parlant en Europe, dans les Amériques et au-delà à partir des années 1930, combinée à l'implication de plus en plus marquée des hommes menant à l'évacuation progressive des femmes derrière la caméra et dans les studios, s'imposent de manière plus pérenne et visible des normes genrées et sexuelles dont les films peinent encore à s'extraire un siècle plus tard : outre les représentations et la difficulté de penser le féminin hors de l'affect et du pathos tandis que le masculin reste attaché à l'action et au pouvoir, les questions de genre s'invitent également dans les genres cinématographiques et leurs publics. Sans avoir développé comme aux États-Unis, des films spécifiquement dédiés aux femmes comme le furent les « woman's films » d'après-guerre, les cinémas européens n'en ont pas moins fortement et longuement encouragé leur public féminin à retrouver sur grand écran les joies supposées de la conjugalité hétérosexuelle reproductive et de la maternité qui l'accompagne.

Loin des images d'Épinal vantant les spectacles familiaux et les sorties mixtes inter-générationnelles de l'après-guerre, la réalité des pratiques culturelles filmiques contemporaines révèle davantage des publics divisés surtout par leur âge et leur sexe (entre autres). Si les films Marvel des années 2010-20 peuvent attirer des jeunes des deux sexes, le choix de super-héroïnes dont la principale caractéristique est de se conformer aux normes esthétiques et générationnelles tout en étant capable de se battre « comme un homme », permet de satisfaire les goûts supposés des unes et des autres. Il n'est pas sûr en revanche que les discriminations subies par les femmes (de celluloid, de l'industrie cinématographique et du public) soient résolues par la mise en scène de « cyber-super » héroïnes. On peut au contraire s'interroger sur les implicites de ces représentations finalement éloignées des pouvoirs d'Irma Vep dans l'entre-deux guerres en France : pour une poignée de super-productions promouvant des (jeunes) protagonistes puissantes mais aux corps minces souvent hyper-sexualisés par/pour un regard masculin, on trouve pléthore de personnages féminins subissant diverses formes de dominations et d'emprise. Il est alors difficile pour un public féminin de connaître les plaisirs spectatoriels d'empowerment et d'identification dont leurs homologues masculins jouissent de façon quasi systématique depuis les tout premiers films. Ce n'est pas le regain d'intérêt narratif pour des périodes (tel le Moyen-Age de **Game of Thrones**) ou des genres (policiers comme les séries des plateformes) fort peu gynophiles et où se succèdent des scènes de violences sexuelles/sexistes qui renverseront la tendance.