

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

« Le regard féminin – female gaze – et la question du point de vue au cinéma et dans la littérature »

Au travers de Duellles d'Olivier Masset-Depasse, de Derrière la haine de Barbara Abel et de Le regard féminin, une révolution à l'écran d'Iris Brey

IMPENS, Pauline

Award date:
2022

Awarding institution:
Universite de Namur

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

AOÛT 2022



« Le regard féminin – *female gaze* – et la question du point
de vue au cinéma et dans la littérature »

Au travers de *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse, de *Derrière la haine* de Barbara
Abel et de *Le regard féminin, une révolution à l'écran* d'Iris Brey

Mémoire réalisé par

Pauline Impens

Promotrice

Natacha Pfeiffer

Lectrice

Anne Roekens

Master [60] de spécialisation en cultures et pensées cinématographiques

Année académique 2021-2022

Université de Namur — Faculté de Philosophie et Lettres

Abstract

Dans le cadre de ce travail, nous avons décidé d'opérer une analyse de l'œuvre littéraire *Derrière la haine* de Barbara Abel et de son adaptation cinématographique *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse. Ce mémoire se basera donc sur un corpus d'étude composé de deux médias, à savoir la littérature et le cinéma. Notre ambition est de proposer une étude détaillée et minutieuse d'un potentiel regard féminin au travers de ces deux œuvres. Pour ce faire, notre questionnement s'intéressera particulièrement aux personnages de Laetitia/Alice et Tiphaine/Céline.

Notre raisonnement sera divisé en plusieurs parties complémentaires. La première dépeindra la question des regards masculin et féminin. Par après, nous nous pencherons sur le statut des femmes au sein des œuvres choisies. Ensuite, la troisième et dernière partie abordera les multiples héritages et possibles filiations présentes.

Avant d'entamer notre étude, nous jugeons important de spécifier que nous n'affirmons en aucun cas que notre analyse prédomine sur d'autres, *a contrario*. Nous savons pertinemment qu'il existe une multitude de pistes de réflexion intéressantes.

Table des matières

ABSTRACT	3
TABLE DES MATIÈRES.....	5
INTRODUCTION	7
1. LES TITRES	9
1.1. <i>Derrière la haine</i>	9
1.2. <i>Duelles</i>	10
2. LE TEST DE BECHDEL OU TEST DE BECHDEL-WALLACE	10
PRÉAMBULE.....	13
1. BARBARA ABEL	13
1.1. <i>Derrière la haine</i>	13
1.1.1. Résumé de l'histoire	13
1.1.2. Personnages	14
2. OLIVIER MASSET-DEPASSE.....	15
2.1. <i>Duelles</i>	16
2.1.1. Résumé de l'histoire	17
2.1.2. Personnages	17
3. IRIS BREY.....	18
3.1. <i>Le regard féminin, une révolution à l'écran</i>	19
CHAPITRE I : LA QUESTION DU REGARD	21
1. PRÉSUPPOSÉS GÉNÉRIQUES	22
1.1. Voir le voir.....	22
1.1.1. Berger, les « prémices » du <i>male gaze</i>	24
1.2. La théorie de Mulvey.....	25
1.2.1. Les limites	26
1.3. <i>Male gaze</i> , [ce que voient les hommes].....	27
1.4. <i>Female gaze</i> , [ce que vivent les femmes].....	30
CHAPITRE II : LITTÉRATURE, CINÉMA ET PERSONNAGES FÉMININS.....	35
1. EN LITTÉRATURE : <i>DERRIÈRE LA HAINE</i>	35
1.1. Les différents points de vue et focalisations littéraires au sein de <i>Derrière la haine</i>	35
1.2. La femme <i>abelienne</i>	37
1.2.1. Laetitia/Tiphaine.....	38
1.3. La question de l'adaptation.....	39
2. AU CINÉMA À TRAVERS <i>DUELLES</i>	40
2.1. La femme <i>masset-depassienne</i>	41
2.1.1. Alice/Céline.....	42
2.1.2. <i>Duelles</i> , un film de femmes.....	42

2.2. Le regard d'Olivier Masset-Depasse	43
3. PHÉNOMÉNOLOGIE : <i>DUELLES</i> , AU PLUS PRÈS DE L'EXPÉRIENCE FÉMININE	46
CHAPITRE III : HITCHCOCK ET AUTRES FILIATIONS.....	49
1. HITCHCOCK ET DUELLES	49
2. LA FEMME ET HITCHCOCK	53
3. HITCHCOCK ET LE <i>MALE/FEMALE GAZE</i>	55
4. MASSET-DEPASSE, MÉLANGE D'INFLUENCES	57
CONCLUSION	61
ANNEXES	63
REMERCIEMENTS	69
BIBLIOGRAPHIE	71

Introduction

« L'avenir de l'homme est la femme. [La femme est l'avenir de l'homme]¹»

Le poète Louis Aragon exprime au travers de ce vers – repris plus tard par Jean Ferrat – en particulier, mais aussi par l'ensemble de son recueil, *Le Fou d'Elsa*, l'une des plus influentes et notables révolutions du XX^e siècle, qui persiste – de manière fulgurante – et se poursuit actuellement, à savoir l'émancipation de la Femme. La recherche de l'égalité des genres atteint son paroxysme des siècles après que le premier mouvement « féministe » a été initié. Certes, le chemin est encore long et parsemé d'obstacles avant d'obtenir une parité indiscutable, qui plus est, au sein de l'empire cinématographique, mais de nombreux organismes se constituent et mettent en marche un soulèvement tel que le mouvement MeToo, qui se propage à partir de 2007 – propagation renforcée en 2017 par l'affaire Weinstein – dans 85 pays.

Les femmes, au sein de l'énorme industrie que représente le cinéma, ont toujours été évincées, reléguées à des postes inférieurs, par exemple, Alice Guy fut d'abord « simple » secrétaire de Léon Gaumont avant de pouvoir enfin manier la caméra et devenir la première réalisatrice². Son implication s'avère des plus déterminantes, vu qu'elle s'impose non seulement en tant que femme, mais également dans son art. Elle est à l'origine d'une innovation majeure – par rapport à ses confrères les frères Lumière –, car elle détourne la fonction documentaire des images et propose de la fiction. Alice Guy – dont le nom n'a été réhabilité que récemment³ – a d'ailleurs grandement participé à l'essor de la société Gaumont & Cie. Depuis le XIX^e siècle, les mutations de ce style se sont succédé, l'impact et la présence des femmes ont augmenté, mais à un rythme tellement insignifiant que de nos jours, les chiffres, bien que légèrement en hausse, demeurent alarmants. Selon un rapport mené par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), 80% des films français entre 2011 et 2015 sont réalisés, produits et montés par des hommes⁴. Lors d'un entretien avec Victoire Tuillon – pour le podcast *Les couilles sur la table* –, Iris Brey examine judicieusement la situation :

¹ ARAGON, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, Paris, 2002, p.196.

² PALLARUELO, Olivier, Fiche : Alice Guy, Allociné, [en ligne] URL : <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-18139/biographie/>.

³ Si le personnage d'Alice Guy vous intéresse, nous vous recommandons notamment le roman graphique suivant : BOCQUET, José-Louis et MULLER, Catel, *Alice Guy*, Casterman, 2021.

⁴ CNC, *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, Étude prospective, 2017, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle_300828.

« [...] à la Fémis, par exemple, [...] il y a 51% de femmes dans les classes de réalisation et après elles disparaissent ou plutôt les hommes restent. Pourquoi est-ce que les hommes restent et les femmes disparaissent ? [...] Dès les courts métrages on passe déjà à 30-35% de femmes réalisatrices et après le long métrage on en perd encore [...] c'est toujours décroissant, et puis celles qui arrivent à faire un deuxième film, il y en a encore moins. Alors pourquoi est-ce qu'elles disparaissent [...] parce qu'on leur fait moins confiance, on revient à des stéréotypes de genre très basiques, c'est-à-dire qu'on donne moins d'argent à une femme, ce qui explique aussi pourquoi est-ce que les femmes filment leur chambre [...] parce qu'elles n'ont pas assez d'argent pour filmer la guerre par exemple. Tout ça conditionne des regards et des récits, [...] d'abord quels sont les récits qui nous intéressent ? Qui les produits ? Qui sont les producteurs qui choisissent ? Quels sont les récits qui ont de la valeur ? Tout ça fait partie [...] d'un système généralisé où souvent tout ce qui est lié au féminin a moins de valeur que le masculin et donc on a du mal à avoir des récits qui parlent vraiment [...] du point de vue féminin [...] c'est un problème global celui de quelles sont les décisions de la valeur et pourquoi est-ce que les femmes ont moins de valeur que les hommes et pourquoi est-ce qu'elles ne sont pas encouragées [...]. Il y a le contre-exemple de Kathryn Bigelow [...] d'ailleurs c'est la seule femme qui a reçu un Oscar⁵, il faut se poser la question de pourquoi, parce qu'elle s'empare du masculin [...], c'est-à-dire que moi ça m'interroge que la seule femme qui ait jamais gagné un Oscar, c'est parce qu'elle parle des hommes [...], c'est un film de guerre [...] et que rien ne laisse penser dans le film qu'il a été réalisé par une femme⁶. »

Ces constats nous alertent sur la nécessité de mettre en place une volonté de transparence et de conscientisation⁷. Nous abordons, ici, le 7^e art, mais ces observations ne sont pas uniquement propres au secteur cinématographique. Effectivement, il s'agit d'un bilan global. Par exemple – pour n'en citer que quelques-unes –, les sphères littéraire, journalistique sont aussi affectées par ce type de problèmes. Attention, bien que les questions autour du *male gaze*, du *female gaze* et le féminisme puissent être intimement lié·e·s, il est important d'éviter les confusions. Ces regards, qu'ils soient féminin ou masculin, existent depuis les débuts du cinéma, les spécialistes ne les avaient juste pas encore dotés de leurs appellations théoriques. En outre, la réflexion essentiellement proposée par l'analyse de ces *gazes* relève davantage d'une question d'esthétique que de censure. Par conséquent, « même si le terme *female gaze* s'est démocratisé ces dernières années, il ne s'agit pas d'une nouveauté post-MeToo. L'expérience féminine a toujours été mise en scène au cinéma, mais son impact n'avait pas encore été théorisé⁸ ». De ce fait, la tâche nous incombe – ainsi qu'aux théoricien·ne·s – de penser aux prismes mis en place,

⁵ Nous nous permettons d'actualiser la référence, désormais, Jane Campion rejoint Kathryn Bigelow, puisqu'elle a obtenu – en 2022 pour *The Power of the Dog* – l'Oscar de la meilleure réalisation.

⁶ TUAILLON, Victoire, *Male gaze, ce que voient les hommes* in *Les couilles sur la table*, n°56, 2020, Binge Audio, [en ligne] URL : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/male-gaze-ce-que-voient-les-hommes>.

⁷ Si la thématique vous intéresse, nous vous conseillons vivement les articles suivants : CNC, *Parité dans les festivals : premier bilan pour le collectif 50/50*, 20 mai 2019, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/parite-dans-les-festivals-premier-bilan-pour-le-collectif-5050_993831. BILTERIJS, Martin et VERSTRAETE, Renaud, *Bénédicte Linard sur la parité dans les arts de la scène : « les gros théâtres sont encore aux mains des hommes »*, RTBF, 26 juillet 2022, [en ligne] URL : <https://www.rtbf.be/article/benedicte-linard-sur-la-parite-dans-les-arts-de-la-scene-les-gros-theatres-sont-encore-aux-mains-des-hommes-11037813>.

⁸ BREY, Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Éditions de l'Olivier, coll. Points, Paris, 2020, p.12.

exposés par ces regards. Il est fondamental de nous interroger quant à ces phénomènes, c'est pourquoi dans le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de développer la problématique suivante : « Existe-t-il un potentiel regard féminin – au sens d'Iris Brey et du notre –, au travers de *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse et de *Derrière la haine* de Barbara Abel ? » Pour ce faire, nous découpons nos propos en trois chapitres. Le premier abordera la thématique du regard de manière générale, puis de façon spécifique ; nous y détaillerons ensuite les différents concepts. Le deuxième chapitre de notre questionnement exposera, dans un premier temps, une application desdits concepts aux domaines qui nous intéressent, à savoir : la littérature et le cinéma. Dans un second temps, nous épingleons donc les personnages féminins tant filmiques que romanesques. Nous effectuerons aussi un passage par la phénoménologie. Pour terminer, le troisième et dernier chapitre soulignera les diverses filiations stylistique et esthétique entre Olivier Masset-Depasse et d'autres réalisateurs notamment Alfred Hitchcock. Tout d'abord, commençons par une brève analyse des titres des deux œuvres de notre corpus ainsi qu'une présentation et application du test de Bechdel.

1. Les titres

Trouver un titre accrocheur est un exercice des plus complexes. En quelques mots, il faut parvenir à capter, à attirer l'attention du lectorat et/ou des spectateur·trice·s. Il en va de même pour la couverture. Statistiquement, selon une étude dirigée par le Centre national du livre (CNL) en 2021, les critères dominants quant au choix d'un livre plutôt qu'un autre sont les suivants : 96% se décident en fonction du sujet proposé, 83% se fient au résumé, 77% s'en remettent au titre et 76% sont attirés par la couverture⁹. Notre regard, nos goûts, nos perceptions, interviennent donc dès le choix du livre ou du film, et ce, notamment par le biais du titre. Nous approfondirons la thématique du regard dans le **chapitre I**.

1.1. *Derrière la haine*

L'auteure nous soumet un titre composé d'un adverbe, d'un déterminant et d'un nom. Une construction relativement classique, mais percutante. Le choix du terme « haine » suscite directement un certain intérêt. « Sentiment qui porte une personne à souhaiter ou à faire du mal

⁹ VINCENT GÉRARD, Armelle et LAPOINTE, Maëlle, *Les Français et la lecture, Résultats 2021*, CNL, Ministère de la Culture, Game Changers, Ipsos, 29 mars 2021, [en ligne] URL : https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2021-03/Baromètre%20Les%20Français%20et%20la%20lecture%202021-03-29%20OK%20Résultats%20détaillés_1.pdf.

à une autre, ou à se réjouir de tout ce qui lui arrive de fâcheux. Aversion profonde, répulsion éprouvée par quelqu'un à l'égard de quelque chose¹⁰. » D'emblée, le cadre se pose, une atmosphère et un climat s'installent. À la suite de ces trois mots, nous nous interrogeons : quelle est la source de cette haine ? Qui ou qu'est-ce qui en est l'origine et évidemment, qui se trouve derrière ?

1.2. *Duelles*

Lorsqu'un livre est adapté, il est rare que le titre initial soit conservé. Le réalisateur, Olivier Masset-Depasse, opte pour *Duelles*. Un mot – un seul – au féminin pluriel, ce qui indique explicitement la présence de figures féminines ainsi qu'un paramètre supplémentaire : la dualité, la dichotomie. Cet intitulé induit donc l'opposition de deux entités féminines, notre imaginaire est en ébullition : quelles sont les raisons de cette confrontation ?

2. Le test de Bechdel ou test de Bechdel-Wallace¹¹

« Il montre l'absence ou l'aspect restrictif des rôles féminins au cinéma, qui sont soit inexistants, soit utilisés comme faire-valoir du héros masculin¹². »

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous jugeons nécessaire d'exposer et d'appliquer le test de Bechdel à notre corpus. Premièrement, qui se cache derrière ce test ? Il s'agit d'Allison Bechdel, une dessinatrice américaine de bande dessinée. En 1985, dans l'un des albums de la série *Dykes to Watch out for*¹³, elle insère un *strip*¹⁴ nommé *The rule*¹⁵. Le contexte de ce dernier est le suivant : deux femmes se rendent au cinéma, mais l'une d'entre elles explique à l'autre qu'elle ne visionne qu'un seul type de films. Selon elle, les productions cinématographiques doivent respecter trois règles. Pour qu'une œuvre réussisse le test, elle doit donc valider trois principes, c'est-à-dire : la production possède au moins deux personnages féminins et ils doivent être nommés. Ensuite, pouvons-nous constater que ces deux personnages ont au moins

¹⁰ Le dictionnaire Larousse, *haine*, [en ligne] URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haine/38852>.

¹¹ Afin d'étendre les recherches, voici la page dudit test : <https://bechdeltest.com>. Ce site vous permet d'encoder un film et de lui faire passer le test. Vous y trouverez également les récents ajouts, et ce, qu'ils soient admis ou non.

¹² VAN ENIS, Nicole, *Le test de Bechdel, Un outil pour déjouer le sexisme au cinéma*, asbl Barricade, Fédération Wallonie-Bruxelles, p.5., avril 2018, [en ligne] URL : http://www.barricade.be/sites/default/files/publications/pdf/2018_le-test-de-bechdel_un-outil-pour-dejouer-le-sexisme-au-cinema.pdf.

¹³ *Lesbiennes à suivre*.

¹⁴ Nous mettons à votre disposition ladite planche dans la partie **Annexes**.

¹⁵ *La règle*.

une discussion et enfin que cet échange concerne autre chose qu'un homme ? Malgré leurs nombreuses recherches, elles ne parviennent pas à identifier un film mobilisant les fameux préceptes et finalement elles décident de manger du popcorn, mais sans passer par la case « regarder un film »¹⁶. En réalité, c'est Liz Wallace qui a inspiré Bechdel pour la réalisation de la fameuse planche, d'où l'existence de plusieurs appellations¹⁷.

Ce test est « utilisé pour mettre en évidence la sur-représentation des personnages masculins ou la sous-représentation des personnages féminins dans une fiction¹⁸ ». Le site Polygraph reprend plus de 4 000 films dont 40% ont échoué au test de Bechdel¹⁹. Ce type d'outil se montre utile et intéressant notamment pour notifier la présence des inégalités de genres au sein du milieu cinématographique, mais il demeure limité et insuffisant. En outre, il est important de souligner qu'il :

« [...] ne juge pas de la qualité artistique d'un film mais est utilisé comme un indicateur de la présence active des femmes dans les films. Il vise à démontrer à quel point certains films, livres et autres œuvres scénarisées sont centrés sur les hommes. Ainsi le test de Bechdel ne sert pas à prouver qu'un film est sexiste ou pas, mais à souligner qu'un grand nombre d'œuvres de fiction et en particulier de films ne passent pas un test aussi simple²⁰. »

Pour aller plus loin, le test devrait prendre en compte la mise en scène, à savoir au-delà de la narration.

De la théorie passons à la pratique, commençons par *Derrière la haine*. Cette fiction comprend au moins deux protagonistes féminins : Laetitia Brunelle et Tiphaine Geniot²¹. Ces dernières discutent énormément – que ce soit avant ou après le drame, les interactions sont multiples –, et le sujet de leurs conversations n'est pas axé sur un homme. Toutefois, le principal et récurrent motif de leurs discussions se rapporte à la maternité, à leurs petits garçons respectifs. Selon une remarque d'Allison Bechdel, même si tous les critères semblent correspondre, le média évalué peut rester douteux²². D'une part, le roman de Barbara Abel passe le test et d'autre part, nous sommes également dubitative, car les héroïnes *abeliennes* ne sont pas réduites à parler d'hommes, mais elles évoquent malgré tout un « intérêt qu'elles sont

¹⁶ ULABY, Neda, *The « Bechdel Rule »*, *Defining Pop-Culture Character in All Things Considered*, National Public Radio, 2 septembre 2008 [en ligne] URL : <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94202522>.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ BREY, Iris, *op.cit.*, pp.69-70.

¹⁹ BLINDERMAN, Ilia, DANIELS, Matt et FRIEDMAN, Lyle, *Hollywood's gender divide and its effect on films*, [en ligne] URL : <http://poly-graph.co/bechdel/>.

²⁰ VAN ENIS, Nicole, *op.cit.*, p.4.

²¹ Nous repérons également le duo Laetitia Brunelle et Justine Philippot, mais nous ne l'aborderons pas, nous trouvons judicieux d'au moins le citer.

²² «*Although I think it matches, it's dubious*» in <https://bechdeltest.com>.

supposées porter aux hommes, au mariage et/ou aux bébés²³ ». En ce sens, Anita Sarkeesian observe que la majorité des dialogues fictionnels se condensent le plus souvent autour de futilités et de banalités²⁴. Pour ce qui est de *Duelles*, nous constatons une configuration similaire, une application des trois caractéristiques *bechdeliennes* qui se solde donc par une réussite au test, mais nous nous situons toujours du côté de la réserve, et ce, pour les mêmes raisons.

« Quand je parle de problème systémique, je veux dire que ce ne sont pas quelques personnes ici ou là qui n'aiment pas les femmes ou qui ne veulent pas qu'on raconte des histoires de femmes mais plutôt l'industrie tout entière qui est construite sur la création de films qui plaisent aux hommes et au sujet des hommes.(...) Si les productions cinématographiques sont essentiellement des films à propos d'hommes c'est parce que nous vivons dans une société phallogcentrique, un aspect du patriarcat²⁵. »

Pour finir, nous décelons le caractère pertinent et nécessaire de ce type de dispositif analytique, puisqu'il nous offre la possibilité de relever le non-sens manifeste au sein d'œuvres fictionnelles et scénarisées, axées autour du genre masculin. Néanmoins, il nous faut aller plus loin, nous ne pouvons nous reposer totalement sur ce dernier. En effet, cet outil s'apparente davantage à un indicateur culturel, nous permettant de mettre en évidence la présence ou pas de protagonistes féminins, mais en aucun cas, il n'est :

« le signe qu'il s'agit d'un film féministe ou d'un bon film mais juste qu'il y a la présence de femmes et qu'elles parlent d'autre chose que d'hommes. Le test n'est pas une mesure du féminisme. [...] Une œuvre peut réussir le test et contenir encore du contenu sexiste, tandis qu'un film avec des rôles féminins importants peut échouer au test²⁶. »

De ce fait, l'application du test amorce les prémices d'une réflexion qui doit être affinée et aiguisée, ce que nous nous attacherons à réaliser tout au long de ce travail.

²³ POWER, Nina, *La Femme unidimensionnelle*, Les Prairies ordinaires, coll. Penser Croiser, 2010, p.68.

²⁴ VAN ENIS, Nicole, *op.cit.*, p.8.

²⁵ SARKEESIAN, Anita in : VAN ENIS, Nicole, *op.cit.*, p.9.

²⁶ VAN ENIS, Nicole, *op.cit.*, p.12.

Préambule

1. Barbara Abel²⁷

Barbara Abel est née en décembre 1969 à Bruxelles. En grandissant, la future auteure se passionne pour la littérature ainsi que pour le théâtre. Elle suit d'ailleurs des cours d'art dramatique à l'Académie d'Etterbeek. Par la suite, elle entame et termine ses études en philologie romane à l'Université libre de Bruxelles. La jeune Barbara s'inscrit ensuite au Passage (cours d'interprétation) situé à Paris, elle devient comédienne et participe à des spectacles de rue. En 1992, elle se lance dans l'écriture théâtrale, elle intitule sa première pièce *L'Esquimau qui jardinait*. Dix ans plus tard, Barbara Abel publie son premier roman : *L'Instinct maternel*. Ce dernier lui permet de recevoir le Prix Cognac.

Aujourd'hui, elle totalise plus d'une dizaine de titres dont plusieurs ont été adaptés au cinéma tels que *Un bel âge pour mourir* (2003) avec Émilie Dequenne notamment. Ses ouvrages ont conquis un large public et font l'objet de traductions en allemand, en espagnol et en russe. Elle a également occupé le poste de chroniqueuse au sein de l'émission 50° Nord, il s'agit d'un magazine culturel quotidien diffusé sur la chaîne Arte Belgique. La romancière appartient à La ligue imaginaire, un collectif d'écrivain·e·s français·e·s.

1.1. *Derrière la haine*

Ce roman est écrit par Barbara Abel, celle-ci l'édite en 2012 aux éditions Fleuve Noir. L'histoire plaît, les lecteur·trice·s affichent leur engouement. Cependant, la popularité de l'ouvrage est tardive. C'est véritablement en 2015 que *Derrière la haine* rencontre un franc succès, et ce, grâce à sa nomination – et victoire – pour le Prix des Lycéens. Ce livre connaît une « seconde vie » grâce à son adaptation sur grand écran.

1.1.1. Résumé de l'histoire

Dans un souci de concision, nous proposons le texte de quatrième de couverture du roman :

« Ce qui sépare l'amitié de la haine ? Parfois, une simple haie de jardin...
D'un côté, il y a Tiphaine et Sylvain ; de l'autre, il y a Laetitia et David.

²⁷ Cette section a été rédigée avec l'aide de La Fédération Wallonie-Bruxelles, *Zoom sur... littérature et livre : Barbara Abel*, Culture.be, [en ligne] URL : <https://www.culture.be/index.php?id=17191> et MESPLÈDE, Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, Joseph K, coll. Temps noir, Nantes, 2007, p. 30.

Deux couples voisins et amis, ayant chacun un enfant du même âge.
Deux couples fusionnels et solidaires qui vivent côte à côte dans une harmonie parfaite.
Jusqu'au jour du drame.
Un tragique accident fait voler en éclats leur entente idyllique, et la cloison qui sépare leurs maisons tout comme la haie qui sépare leurs jardins ne seront pas de trop pour les protéger les uns des autres. Désormais, les seuls convives invités à la table des anciens amis s'appellent culpabilité, suspicion, paranoïa et haine...²⁸ »

1.1.2. Personnages

Les protagonistes sont au nombre de six. D'un côté, se trouve le couple Laetitia et David Brunelle ainsi que leur petit garçon Milo. De l'autre, Tiphaine et Sylvain Geniot, binôme auquel vient s'ajouter leur enfant, Maxime. Les deux petits garçons ont le même âge, ils sont nés à quelques mois d'écart et deviennent inévitablement meilleurs amis ; parfois même considérés comme des jumeaux.

Quelques personnages secondaires gravitent autour des deux familles. Par exemple, Ernest, Justine Philippot, la pédopsychiatre ou encore le docteur Stéphane Legendre, le meilleur ami de Sylvain.

Nous développerons les personnages féminins au sein du **chapitre II**. Nous nous bornerons à une brève présentation des personnages masculins : David, Ernest, Maxime et Milo. Nous avons décidé de ne pas présenter Stéphane Legendre, car nous ne l'aborderons pas réellement au fil de notre analyse. Au sujet de Sylvain, l'auteure ne nous confie que des bribes d'informations, c'est pourquoi nous ne pouvons dresser un profil complet. Notons que, hormis pour les enfants, Barbara Abel ne livre pratiquement aucune description physique de ses personnages. Nous avons principalement accès à leur psychologie, leurs émotions, leur ressenti, ce qui relève de l'affect.

David est chauffeur de taxi, et désormais sa vie demeure relativement stable, car par le passé, son parcours fut quelque peu tourmenté. Dès l'adolescence, il a très rapidement commis quelques actes de petits délinquants, cannabis d'abord, cocaïne ensuite. David ne s'est pas arrêté aux petits larcins et – sous l'influence de mauvaises fréquentations – a mouillé dans des délits majeurs tels que des braquages. Tous ces méfaits l'ont envoyé en maison de correction. Après deux années au sein de l'établissement, il reprend sa vie, toutefois « chassez le naturel, il revient au galop », David dérape à nouveau, mais cette fois direction la prison. À sa sortie, il s'est fait la promesse de ne jamais y retourner, il entame un lent et long processus pour se réinsérer et

²⁸ ABEL, Barbara, *Derrière la haine*, éditions Fleuve Noir, coll. Pocket, 2021.

rester sur le droit chemin. Il commence comme plongeur dans un restaurant, puis chauffeur de bus, ensuite technicien de surface dans un hôpital où il rencontre Laetitia.

Ernest, 65 ans et infirme, est l'agent de probation de David, mais pas uniquement, puisqu'il est le parrain du jeune Milo . Ernest a énormément aidé David à se réinsérer lors de sa sortie de prison. Pour David, il incarne une sorte de figure paternelle, il lui doit beaucoup. Doté d'un fort caractère et d'une franchise naturelle, Ernest dit toujours ce qu'il pense.

Maxime n'est que très peu présent au vu de la tragédie qui le touche. Cependant, nous obtenons quelques renseignements le concernant, et ce, par le biais des pages « Carnet de santé ».

Milo semble être un enfant comme les autres. Certes, la mort de Maxime le bouleverse profondément, mais le petit garçon ne s'exprime que très peu à ce sujet, il y paraît même insensible, pourtant son comportement est manifestement altéré. De surcroît, il subit les énormes tensions entre ses parents et leurs – anciens – amis, les Geniot.

2. Olivier Masset-Depasse²⁹

Né à Charleroi – en Belgique – le 27 décembre 1971, Olivier Masset-Depasse se passionne d'abord pour le dessin qui le mènera ensuite vers le cinéma en effectuant un détour par l'écriture. Âgé de 17 ans, il réalise sa première vidéo pour laquelle il obtient plusieurs prix. Après avoir presté son service militaire, le jeune Olivier s'inscrit à l'Université Européenne d'écriture, il y suit des cours relatifs aux différent-e-s formes et genres d'écrits tels que le roman, le scénario, etc. Par la suite, il entreprend des études à l'Institut des Arts de Diffusion (I.A.D.) au sein de la branche réalisation ciné-TV. Il commence son parcours en présentant trois courts métrages qu'il qualifie « d'essais de laboratoire » : *Partage fantôme* (1995), *Entrepôt D* (1996) et *Le palier* (1996). S'ensuivent quelques autres avant de présenter son premier long métrage *Chambre froide* en 2002.

Lorsqu'il est interrogé sur ses préférences, en termes de réalisation, Masset-Depasse répond que – selon lui – les meilleurs réalisateurs sont ceux dont nous ne pouvons percevoir la mise en scène. Il est d'ailleurs :

« [...] très fier lorsqu'on dit de *Chambre froide*, dans les festivals, que c'est un film réaliste alors que les arrière-plans sont mauves. Ça veut dire que la mise en scène ne se voit pas ou qu'elle ne se voit que lorsqu'on analyse le film après coup [...] Je suis pour l'accident, pas pour l'improvisation (improviser, c'est venir de nulle part, c'est vite une impasse). Bien qu'il

²⁹ Cette section a été rédigée grâce aux pages suivantes : Le site du cinéma belge, cinergie.be, [en ligne] URL : <https://www.cinergie.be/personne/masset-depasse-olivier> et Allociné, fiche : Olivier Masset-Depasse [en ligne] URL : https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=26351.html.

y ait dans un film d'autres éléments tout aussi importants, j'aime les acteurs, c'est la chair du film. Pour *Chambre froide*, on a beaucoup répété deux mois avant de tourner. L'accident, on le provoque pendant le tournage ».

Sa pratique ainsi que son travail sont principalement mis·e·s en avant et salué·e·s lors de la sortie de *Duelles* (2019) bien qu'il ait connu d'autres succès notamment avec *Illégal* (2010).

2.1. *Duelles*

Le long métrage *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse sort dans les salles en mai 2018. La durée du film est de 97 minutes, nous assistons donc à une projection relativement courte. Ce paramètre n'est toutefois nullement dérangeant tant le suspense et l'intrigue s'avèrent puissant·e·s,. De ce fait, les spectateur·trice·s n'attendent qu'une chose, la fin.

Le scénario est coécrit par Masset-Depasse et Giordano Gederlini. L'histoire qu'ils nous servent se base sur le polar *Derrière la haine* de Barbara Abel. La composition de la bande son est confiée à Frédéric Vercheval. Le casting se compose de Veerle Baetens (Alice), Anne Coesens (Céline) – l'épouse du réalisateur –, Mehdi Nebbou (Simon), Arieh Worthalter (Damien), Jules Lefèbvre (Théo) et Luan Adam (Maxime). Pour les lieux de tournage le réalisateur investit la ville de Liège et particulièrement la région de Cointe dans le quartier du « Parc privé »³⁰. Le décor dans lequel évoluent les héroïnes et les héros est celui des années 1960. Le film s'inscrit dans plusieurs genres notamment le drame et le thriller psychologique.

Lors des Magritte du cinéma 2020, le succès est total. Pourtant la compétition s'annonce rude, *Duelles* doit se faire une place parmi *Le jeune Ahmed* des frères Dardenne, *Nuestras madres* de César Diaz, *Seule à mon mariage* de Marta Bergman et *Lola vers la mer* de Laurent Micheli. Le film enflamme le palmarès et décroche pas moins de neuf récompenses³¹ dont celle du Meilleur film ainsi que Meilleur réalisateur. Veerle Baetens reçoit le prix de la Meilleure actrice, Arieh Worthalter, lui, est récompensé en tant que Meilleur acteur dans un second rôle. Pour le Meilleur scénario original ou adaptation, Olivier Masset-Depasse et Giordano Gederlini sont primés. Ensuite, le directeur de la photographie – Hichame Alaouié – obtient le prix de Meilleure image. Le prix du Meilleur son est décerné à Marc Bastien, Thomas Gauder, Hélène

³⁰ Cinévox.be, *Sur le tournage de...Duelles*, [en ligne] URL : <https://www.cinevox.be/fr/tournage-de-duelles/>.

³¹ Belga, «*Duelles*» d'Olivier Masset-Depasse remporte neuf Magritte dont le meilleur film, Bouli Lanners meilleur acteur in *Le Soir*, 1^{er} février 2020, [en ligne] URL : <https://www.lesoir.be/277048/article/2020-02-01/duelles-dolivier-masset-depasse-remporte-neuf-magritte-dont-le-meilleur-film>

Réveillère et Olivier Struye. Et enfin, sont salués la Meilleure musique originale : Frédéric Vercheval ainsi que le Meilleur montage : Damien Keyeux.

Outre les Magritte, *Duelles* se fait remarquer sur la scène internationale, et ce, dans de nombreux festivals. La production cinématographique ne passe pas inaperçue auprès des acteur·trice·s, en effet, Jessica Chastain émet l'idée d'un *remake*. Cette dernière est d'ailleurs intéressée de travailler avec le réalisateur originel³². L'actrice, qui possède une société de production, sera donc – en partie – aux commandes de cette nouvelle adaptation *Mother's Instinct* où elle partagera l'affiche avec Anne Hathaway³³. Tout comme c'était le cas lors du choix des actrices Baetens et Coesens pour *Duelles* – « Veerle [...] et Anne [...] se sont données corps et âme et je suis très fier de leur performance. Elles sont l'incarnation parfaite des personnages que j'avais imaginés³⁴ » –, le réalisateur souligne à nouveau le désir de travailler avec « [...] des actrices du calibre de Jessica et Anne pour transmettre la complexité de ces deux rôles³⁵ ».

Nous développerons les points de vue esthétique, influences, héritage, technique et autres au fil de notre travail et particulièrement dans notre dernier chapitre.

2.1.1. Résumé de l'histoire

Toujours dans une volonté de brièveté, nous décidons de rendre à l'essentiel en exposant le synopsis initial :

« Bruxelles, dans les années 60. Alice et Céline sont les meilleures amies du monde, tout comme leurs fils Maxime et Théo. Leur complicité est sans failles, jusqu'au jour où un tragique accident bouleverse leurs vies. À l'amitié succède la culpabilité, à l'harmonie, la paranoïa et à la complicité, le soupçon³⁶. »

2.1.2. Personnages

L'ensemble des personnages est constitué de deux trios : Alice, Simon et Théo et le second : Céline, Damien et Maxime. Remarquons aussi la présence de Jeanne (Annick Blancheteau), la mère de Simon.

³² MASSET-DEPASSE, Olivier, *Entretien Teams avec IMPENS Pauline*, enregistré le 29 décembre 2021.

³³ RENOTTE, Johan, *Anne Hathaway et Jessica Chastain dans le remake de « Duelles »*, RTBF, 30 octobre 2020, [en ligne] URL : <https://www.rtb.be/article/anne-hathaway-et-jessica-chastain-dans-le-remake-de-duelles-10621066>.

³⁴ MASSET-DEPASSE, Olivier, in Allociné, fiche : *Duelles*, secrets de tournage, [en ligne] URL : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-255842/secrets-tournage/>.

³⁵ MASSET-DEPASSE, Olivier, in RENOTTE, Johan, *op.cit.*

³⁶ Plateforme Sooner, *Duelles* : <https://stream.sooner.be/watchlist/my-watchlist/m/duelles>.

Nous ne disposons pratiquement d'aucune information relative aux professions de chacun³⁷, à l'exception des enfants qui sont évidemment encore des élèves. Pour ce qui est de Simon et Damien, le premier semble calme et conciliant, mais cache une nature autoritaire et irritable, voire irascible. Damien, quant à lui, paraît jovial et tolérant ; néanmoins, il sombre rapidement dans l'abandon et la dépression. Tous deux sont grands, bruns, forts et plutôt beaux hommes.

Maxime est un petit garçon brun, enthousiaste, il mène sa vie comme un enfant de son âge. Il partage son quotidien avec son voisin et meilleur ami, Théo. Maxime incarne un rôle à la fois prépondérant, car il représente l'élément déclencheur, mais aussi secondaire, étant donné que seul son souvenir persiste, il est absent de l'écran pendant la majorité du film.

Théo, petite tête blonde, déborde aussi d'énergie. Jusqu'à la mort de Maxime, son caractère apparaît plutôt tranquille, la mutation est flagrante après la perte tragique de son ami, mais pas forcément de la façon dont nous l'imaginons après un tel événement.

3. Iris Brey³⁸

Iris Brey (1984), après un parcours scolaire classique, suit des cours de grec ancien et de cinéma aux États-Unis. Elle opte pour une spécialisation en études du genre. Puis elle décide d'approfondir ses connaissances en théorie du cinéma et d'élargir ses horizons en s'inscrivant en tant que doctorante à l'Université de New York. Sa thèse aborde la représentation des mères monstrueuses dans le cinéma français contemporain.

Iris Brey exerce un grand nombre de fonctions : journaliste, chroniqueuse, critique, auteure et enseignante. Elle est – depuis 2016 – chroniqueuse aux *Inrocks* ainsi que critique – pendant trois années – dans le cadre de *La dispute*, émission diffusée par France culture. Iris Brey anime également, durant un an, *L'instant M* pour France Inter. Elle prête aussi son concours à d'autres magazines tels que *Marie-Claire* et sites comme *Mediapart* et *Cheek Magazine*. De plus, elle appartient à l'équipe du programme *Le Cercle Séries* présenté par Augustin Trapenard et proposé par la chaîne Canal+. À côté de ses activités médiatiques s'ajoute celle de professeure. Effectivement, c'est sur le campus parisien de l'Université de Californie que la docteure Brey dispense des cours sur le cinéma européen. En ce qui concerne la partie écrivaine, Iris Brey publie un premier ouvrage – *Sex and the series* (2016) – au sein duquel elle

³⁷ La séquence d'anniversaire de Céline, nous laisse entrevoir que Damien doit être steward ou pilote d'avion (vu son uniforme).

³⁸ Cette partie a été écrite sur base de la note biographique présente au sein des ouvrages de l'auteure et grâce à la page de l'Agence littéraire – Ariane Geffard, fiche auteure : Iris Brey, [en ligne] URL : <https://www.agencearianegeffard.fr/irisbrey>.

décrypte et examine les sexualités féminines dans les séries. De ce livre découle, en 2017, une série éponyme développée par Brey et visible sur OCS. Ensuite, en février 2020, l’auteure édite un essai théorique *Le regard féminin, une révolution à l’écran*, que nous détaillerons davantage dans le point suivant. Un an plus tard, Iris Brey, accompagnée de Mirion Malle pour la partie illustrations, publie *Sous nos yeux. Petit manifeste pour une révolution du regard*. Il s’agit d’un condensé des postulats de son précédent livre, mais à destination des adolescent·e·s. Iris Brey a rejoint le collectif 50/50 dont l’objectif est de favoriser l’hétérogénéité et la diversité du monde audiovisuel et cinématographique ainsi que l’égalité des femmes et des hommes dans cet univers.

3.1. *Le regard féminin, une révolution à l’écran*

Afin d’éviter la classique paraphrase ou de paraître peut-être trop réductrice, nous avons décidé de présenter ledit ouvrage en citant le texte de quatrième de couverture ainsi que le résumé proposé par les libraires. Tous deux explicitent la volonté de l’auteure et suffisent pour ancrer la direction de notre cheminement à venir :

« On se souvient de la légendaire robe soulevée par le vent de Marilyn Monroe dans *Sept ans de réflexion* ou encore du bikini de Halle Berry, la célèbre James Bond girl, dans *Meurs un autre jour*. Devenues cultes, ces scènes ont marqué l’histoire du cinéma. De quoi ces images sont-elles le nom ? Depuis toujours, les femmes sont filmées comme des objets de plaisir, les privant de pouvoir au profit du regard masculin et de ses désirs³⁹. »

« Iris Brey théorise le regard féminin, ou *female gaze*, une façon de filmer les femmes sans en faire des objets, de partager la singularité des expériences féminines avec tous les spectateurs, quel que soit leur genre, et renouveler notre manière de désirer en regardant sans voyeurisme. Des joyaux du cinéma à certaines œuvres plus confidentielles, en passant par quelques séries et films très contemporains, Iris Brey nous invite à nous interroger sur le sens caché des images⁴⁰. »

Cet essai offre une première forme de théorisation du *female gaze*, c’est-à-dire du regard féminin.

« Aucun livre sur le *female gaze*, qui en donne une définition autre que “film de femmes”, n’avait été écrit jusqu’à maintenant. Le terme commençant à abonder dans les médias, j’ai éprouvé le besoin de regarder avec des yeux neufs notre patrimoine et notre patrimoine audiovisuels. Non pas dans une approche révisionniste, mais dans celle d’une revalorisation du féminin⁴¹. »

³⁹ BREY, Iris, *op.cit.*

⁴⁰ Site de la Fnac.be, [en ligne] URL : https://www.fr.fnac.be/a13901058/Iris-Brey-Le-Regard-feminin-Une-revolution-a-l-ecran#sc_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F.

⁴¹ BREY, Iris, *op.cit.*, p.10.

Bien que très intéressant et enrichissant dans son ensemble, nous n'appuierons notre développement que sur l'introduction ainsi que sur le premier chapitre (Du *male gaze* au *female gaze*) et le deuxième (Une esthétique du désir).

Chapitre I : La question du regard

Male gaze, female gaze : que recouvrent ces concepts ?

Regarder un film, une série, un documentaire mobilise – par définition – plusieurs de nos cinq sens et dans le cas qui nous intéresse, un en particulier : la vue. Justement, qu'en est-il de la définition de ce verbe, regarder : « Porter le regard vers, sur quelque chose, quelqu'un⁴² », « Être spectateur de quelque chose (film, émission de télévision, etc.)⁴³ », « Faire en sorte de voir, s'appliquer à voir (quelqu'un, quelque chose)⁴⁴. », « Chercher à voir (quelqu'un ou quelque chose) en dirigeant sa vue⁴⁵ ». Par conséquent, nous portons, nous déposons systématiquement un regard, construit ou non, sur ce que nous observons, qu'il s'agisse de quelqu'un ou de quelque chose.

En ce qui concerne les images que nous voyons défiler lors d'un long ou court métrage, pourquoi ne pas simplement les considérer, les apprécier pour ce qu'elles sont ? C'est-à-dire des images. Il est primordial de prendre du plaisir lorsque nous visionnons un film ; pour certain·e·s, le cinéma se résume à éprouver, à ressentir et surtout à ne pas trop réfléchir ou du moins à échapper à la réalité – le temps de quelques heures – ou de s'en rapprocher. Certes, nous pourrions nous contenter de consommer ces images en l'état et de nous en délecter sans pour autant nous préoccuper de ce qu'elles incarnent et renferment réellement, mais nous devons également opérer une démarche réflexive face à ces dernières. En effet, celles-ci vont (in) consciemment engendrer la création d'un imaginaire – acte en soi des plus logiques et compréhensifs, mais dont il faut mesurer l'impact – et ce dernier va (in) directement influencer notre façon de penser et concevoir le monde qui nous entoure. Prenons quelques exemples, la majorité des cinéphiles classe dans la catégorie « cultes » des films tels que *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock), *La liste de Schindler* (Steven Spielberg), la trilogie *Matrix* (Lana Wachowski et Lilly Wachowski) ou encore *Scarface* (Brian de Palma). Assurément, vu leur qualité de spécialistes du cinéma, nous adhérons globalement à ces classifications. Néanmoins, il demeure capital de rester ouvert quant à la possibilité que selon notre regard et notre imaginaire – et en fonction de nos goûts –, ces productions cinématographiques ne soient pas des chefs-d'œuvre ou que nous n'adhérions pas forcément au message véhiculé.

⁴² Le dictionnaire Larousse, *regarder*, [en ligne] URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/regarder/67594>.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Le dictionnaire Le Robert, *regarder*, [en ligne] URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/regarder>.

⁴⁵ CNRTL, étymologie : *regarder*, [en ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/regarder>

« [...] Les images que vous voyez [...] vont avoir un impact sur la manière [...] dont vous avez envie de désirer, dans la manière dont vous prenez du plaisir donc il faut savoir que ce n'est pas innocent tout ça [...] va dans votre psyché [...], dans votre corps, ça crée des émotions [...], du passé et ça laisse des traces. On projette des fantasmes, [...] ça forme un goût [...] entre ce qu'on trouve beau et ce qu'on ne trouve pas beau, intéressant pas intéressant. [...]. Après, il faut se poser la question de qui a décidé [...] et comment est-ce que certains films sont transmis et comment ils circulent ? Qui considère certains films comme de vraies œuvres et d'autres comme des œuvres mineures ? Qui valorise certains films et dénigre d'autres films⁴⁶. »

Pour approfondir ces multiples considérations, nous nous pencherons sur le regard que porte la caméra, sur ce qui se trame devant et derrière cet outil, ce prolongement du regard. À cet effet, nous appuierons notre développement sur les concepts de *male* ou respectivement *female gaze* que nous exposerons dans la suite du chapitre.

1. Présupposés génériques⁴⁷

Là où le test de Bechdel s'arrête, l'analyse et la compréhension des divers regards prennent le relais. Nous dépassons donc, ici, le stade de l'histoire, du scénario et nous nous intéressons à la dimension esthétique, à la fabrication des images. Nous insistons également à apporter une précision majeure : le *female gaze* n'est pas le contraire du *male gaze*.

1.1. Voir le voir⁴⁸

« [...] *there is a language of images. What matters now is who uses that language for what purpose*⁴⁹. »

Les années 1970 représentent historiquement une période généreuse en révolutions et en bouleversements. Qu'importe le secteur, cette époque se voit chamboulée, ce qui entraîne une certaine remise en cause des diktats de la société patriarcale. L'écrivain et critique d'art anglais John Berger questionne notre façon de voir. Pour ce faire, il s'attelle à décrypter nos méthodes de consommation du visuel et décrit les « lois » qui régissent ces dernières. Berger

⁴⁶ TUAILLON, Victoire, *op.cit.*

⁴⁷ Nous ne pouvons mentionner et employer toutes les personnes ayant approché de près ou de loin les théories du regard, mais nous vous conseillons vivement *Gender Advertisements* d'Erving Goffman.

⁴⁸ Ce titre est la traduction de l'ouvrage théorique *Ways of seeing* de John Berger. Ce point sera d'ailleurs élaboré sur base de l'émission en quatre parties produite par la BBC. Le recueil rédigé par Berger reprend l'ensemble des épisodes. Vous trouverez aisément lesdites vidéos sur la plateforme YouTube : https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk (partie 1), <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg> (partie 2), <https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4> (partie 3) et <https://www.youtube.com/watch?v=5jTUebm73IY> (partie 4).

⁴⁹ BERGER, John, *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, Londres, 1972, p.33.

s'intéresse notamment aux arts tels que la peinture à l'huile, à la propagande comme la publicité. Il interroge la représentation de la femme à travers ces diverses formes artistiques.

Certes, l'ensemble de son axe réflexif se révèle fascinant, mais nous n'aurons recours ici qu'à la partie *Women and art*. Le sujet de départ de l'émission était le suivant : comment la représentation des femmes nues dans la peinture affecte-t-elle l'image que les femmes ont d'elles-mêmes ?

Au sein de son discours John Berger reprend et inspecte ce que nous qualifions de « *nudes* », à savoir des portraits de femmes nues⁵⁰. Le point de vue de ce spécialiste s'énonce de la sorte : le « *nude* » ne se résume pas au fait de se retrouver dépourvue de vêtements et d'être en conséquence affichée au naturel. *A contrario*, un « *nude* » apparaît tel un autre attirail que les femmes revêtent. Notons que contrairement à un accoutrement classique, elles ne savent – ne peuvent – s'en défaire. Par après, Berger illustre que les productions picturales n'exposent en aucun cas la sexualité de la femme ou ses désirs, mais seulement celle et ceux des hommes⁵¹. L'auteur effectue une digression autour des peintures indiennes⁵². Ces œuvres nous proposent une interaction entre hommes et femmes, Berger constate également que les deux désirs/plaisirs sont indiscutables. Cette différence culturelle, selon le critique, s'explique par la religion, notamment *via* Adam et Ève. En mangeant la pomme, l'un comme l'autre se rendent compte de leur nudité, mais seule la femme est punie – par la parole de Dieu – pour avoir succombé à la tentation en se voyant soumise aux désirs de l'homme.

Dans le but d'étayer davantage ses propos, Berger passe au crible toute une série de peintures : une où seule la femme est nue et pas les hommes qui pique-niquent en sa compagnie, une autre où une femme nue apparaît embrassée par Cupidon, encore une autre où il y a plein de femmes nues qui se trouvent dans une salle de réunion d'un parlement. Le constat est toujours le même : les femmes sont dépeintes dans une position passive, une expression qui semble indiquer leur disponibilité. D'autre part, le regard de la femme ne repose jamais sur un personnage du tableau, même lorsqu'elle se fait embrasser⁵³ : ses yeux sont constamment tournés vers le spectateur/artiste. La femme sait donc qu'elle est observée et qu'il s'agit d'une œuvre qui sera exposée, d'où sa définition du « *nude* » (= attirail). De plus, John Berger remarque que les peintres se « construisent » une sorte d'archétype idéal. En d'autres termes, ces artistes créent des combinaisons de femmes. Effectivement, ils prennent les bras de l'une,

⁵⁰ Ceux-ci sont issus de la tradition picturale européenne.

⁵¹ Qu'ils soient présents dans la peinture, commanditaires de celle-ci ou juste spectateurs.

⁵² Ce que nous avons interprété comme se rapprochant le plus du style des images issues du Kamasutra.

⁵³ (toujours par Cupidon, jamais de « rival » pour le spectateur).

les mains de l'autre, les seins d'une troisième et ainsi de suite. Ici, il s'agit – à nouveau – d'un mépris total de la personne qui se trouve devant eux, ce qui prouve donc que le désir/les envies du modèle n'a aucune importance.

« *The nude in European oil painting is usually presented as an admirable expression of the European humanist spirit. This spirit was inseparable from individualism. And without the development of a highly conscious individualism the exceptions to the tradition [...], would never have been painted. Yet the tradition contained a contradiction which it could not itself resolve. A few individual artists intuitively recognized this and resolved the contradiction in their own terms, but their solutions could never enter the tradition's cultural terms. The contradiction can be stated simply. On the one hand the individualism of the artist, the thinker, the patron, the owner: on the other hand, the person who is the object of their activities – the woman – treated as a thing or an abstraction. Dürer believed that the ideal nude ought to be constructed by taking the face of one body, the breast of another, the legs of a third, the shoulders of a fourth, the hands of a fifth – and so on. The result would glorify Man. But the exercise presumed a remarkable indifference to who any one person really was*⁵⁴. »

Ajoutons que l'auteur note que la majorité des peintres ont sciemment négligé la pilosité des femmes. L'objectif résidait dans l'idée d'animer les fantasmes sexuels des spectateurs masculins. Berger postule donc que toutes ces peintures (« *nudes* ») n'ont été produites que pour plaire aux observateurs masculins et satisfaire/éveiller leurs obsessions⁵⁵.

1.1.1. Berger, les « prémices » du *male gaze*

« *Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from the masculine – but because the “ideal” spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him*⁵⁶. »

Après notre lecture ciblée de *Ways of seeing*, nous déduisons – qu'à sa manière – John Berger se profile comme précurseur du *male gaze*. Il n'est évidemment pas le seul investigateur du mouvement, nous pouvons aussi mentionner Lucy Komisar, Trevor Millum ou encore Joseph Dispenza, sans oublier Laura Mulvey⁵⁷. Le constat que dresse Berger concernant la peinture, la cinéaste Mulvey l'adaptera et le théoriserà plus tard pour le cinéma. Dans *Voir le voir*, Berger développe, en effet, l'opposition entre le personnage – masculin – actif et le passif – féminin – ainsi que la domination du plaisir visuel masculin :

⁵⁴ BERGER, John, *op.cit.*, p.62.

⁵⁵ Pour éviter de parasiter le texte, nous nous autorisons à agrémenter notre propos ici. La fin du programme *Women and art*. John Berger discute avec cinq intervenantes. Bien que cet échange soit quelque peu daté – étant donné que les idées pré-reçues/conçues de ces femmes ne sont plus vraiment d'actualité –, nous discernons que la plupart des participantes interviewées marquent leur accord quant à un élément : les personnages féminins peints ne sont pas réalistes (proportions exagérées, surtout au niveau de la poitrine et des fesses) et qu'elles ne parviennent pas à s'identifier à ces images.

⁵⁶ BERGER, John, *op.cit.*, p.64.

⁵⁷ PECCATTE, Patrick, *Le regard masculin dans les premières publications populaires américaines (1840-1920)*, Déjà vu in Hypotheses, 16 octobre 2018, [en ligne] URL : <https://dejavu.hypotheses.org/3289>.

« One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight⁵⁸. »

Les considérations de Berger ont participé et participent encore actuellement à la constitution d'un éclairage et d'une perspective féministe quant à la culture visuelle.

1.2. La théorie de Mulvey

« C'est la place du regard, la possibilité de le faire varier et de l'exposer, qui définit le cinéma⁵⁹. »

Le *male gaze* – le regard masculin – apparaît pour beaucoup comme un concept flou et abstrait, bien qu'il ait été mis en lumière il y a désormais 47 ans par Laura Mulvey dans son article *Visual pleasure and narrative cinema*⁶⁰. Notons que la traduction de cet essai théorique ne nous parvient que très tardivement⁶¹, ce qui témoigne non seulement d'un certain souci de transmission, de méconnaissance, mais aussi d'une prise de conscience latente d'un phénomène pourtant ancré. Ici, nous dégrossirons rondement les considérations de la théoricienne pour ensuite les articuler au fil de notre analyse.

À travers son article, Laura Mulvey construit ses propos, aiguise ses idées en repartant d'approches freudiennes et lacaniennes. L'auteure utilise la psychanalyse comme outil politique. « La théorie psychanalytique est [...] tout à fait appropriée ici en tant qu'arme politique, permettant de démontrer la façon dont la société patriarcale a structuré la forme du film de cinéma⁶². » Mulvey évoque le paradoxe du phallogentrisme ainsi que la peur de la castration, ce qui va inévitablement organiser – ou plutôt régir – le monde de la femme. Le phallus et plus exactement l'absence de celui-ci engendre sa symbolisation. Dans l'ordre symbolique, la femme – plus précisément la *female form* – se résume à ladite castration. Face à cette dernière, elle n'a d'autre choix, elle remplit sa seule fonction, celle de mère. Par conséquent, la forme féminine « oscille entre le souvenir de l'accomplissement maternel [*maternal plenitude*] et le souvenir du manque⁶³ ». Le patriarcat n'offre donc qu'une image

⁵⁸ BERGER, John, *op.cit.*, p.47.

⁵⁹ MULVEY, Laura, *Plaisir visuel et cinéma narratif* traduction par HARDY, Gabrielle in *Débordements*, 2012, [en ligne] URL : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif#nb1> et <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>.

⁶⁰ *Plaisir visuel et cinéma narratif*.

⁶¹ TUAILLON, Victoire, *op.cit.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

placide, biaisée de la femme, elle se limite à un signifiant pour le mâle. Elle n'est pas créatrice de sens, elle n'est que porteuse de sens⁶⁴. L'une des solutions pour contrecarrer l'ordre établi est de déconstruire le plaisir. Cette révolte peut aboutir grâce au développement et à la propagation d'un cinéma alternatif. Les films tout public ne sont pas remis en cause pour leur (im)moralité ; la morale n'entre pas en ligne de compte. Le souci majeur réside dans leur forme. En effet, la mise en scène dévoile « les obsessions psychologiques de la société qui les ont produits⁶⁵ ». Certes, l'avant-garde politique et esthétique se met en marche, mais elle doit s'affirmer et contrer activement l'industrie cinématographique en place. Mulvey relève que le cinéma met en évidence une fascination pour la forme humaine qui génère un éminent plaisir, un désir lié au regard. Cette forme filmique propage le postulat que l'homme s'inscrit en tant qu'agent du regard et la femme en simple image, il s'agit du *male gaze*. La femme n'existe donc qu'en substance.

« La présence de la femme est donc un élément indispensable du spectacle dans les films narratifs classiques, et pourtant son impact visuel tend à empêcher le bon déroulement de l'histoire, à geler l'action en moments de contemplations érotiques. Cette présence étrangère doit [...] être intégrée à la narration. Comme Budd Boetticher le remarque : “Ce qui compte, c'est ce que l'héroïne provoque, ou plutôt ce qu'elle représente. C'est elle, ou plus exactement l'amour ou la peur qu'elle inspire au héros, ou encore ce qu'il ressent pour elle, qui va le faire agir. En elle-même, la femme n'a pas la moindre importance”.⁶⁶ »

1.2.1. Les limites

Comme toute théorie, celle de Laura Mulvey a ses limites et ses critiques. Le cadre psychanalytique semble en déranger plus d'un. Pourquoi décide-t-elle de baser l'ensemble de sa réflexion sur un des discours dont l'un des principaux intérêts repose sur l'étude du genre et de la sexualité, alors que l'objectif est justement de dépasser lesdites thématiques ? Mulvey semble se servir de la psychanalyse tout autant qu'elle tente de la condamner.

« Même si Mulvey critique la psychanalyse, elle veut combattre contre elle avec ses propres armes [...]. Le langage cinématographique reprend [...] les symboliques psychanalytiques. En ce sens, il y a une certaine performativité du langage psychanalytique. [Mulvey] parle de la “réalité politique de la psyché” dans cette conception psychanalytique qu'elle utilise (bien qu'elle essaie aussi de lui résister justement en montrant combien elle est phallogocentrique, mais du coup elle n'arrive pas à théoriser ce qui ne serait pas phallogocentrique.) “tout le monde” est affecté par cette psyché qui construit le “sujet” de la théorie et de la politique⁶⁷. »

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ LES JASEUSES, *Laura Mulvey, Plaisir visuel et cinéma narratif (1975)* in Les Parleuses, 2019, [en ligne] URL : <https://lesparleuses.hypotheses.org/532>.

Les postulats énoncés par Mulvey ont fait l'objet de vives critiques. La principale réside dans l'absence de prise en compte d'autres regards que le *male gaze*. En réponse à ces commentaires, en 1981, l'auteure – sous l'influence de *Duel au Soleil* (King Vidor) – écrit un nouvel article *Retours sur Plaisir visuel et cinéma narratif*⁶⁸. Elle se base une nouvelle fois sur la psychanalyse pour construire son raisonnement. Cependant, Laura Mulvey décide de renforcer sa position et d'opérer plus en profondeur « désormais [il s'agit] de se pencher sur la configuration formelle de l'espace narratif⁶⁹ ».

1.3. *Male gaze*, [ce que voient les hommes⁷⁰]

« Le cinéma procure nombre de plaisirs, parmi lesquels celui qu'engendre la pulsion scopique (le plaisir éprouvé à regarder). [...] Freud associe la pulsion scopique avec le fait de prendre d'autres personnes pour objets, en les soumettant à un regard examinateur et curieux⁷¹. »

Afin de saisir correctement les tenants et aboutissants du *male gaze*, nous établirons d'abord un cadre théorique et historique pour ensuite dresser un état des lieux concernant notre fonds d'étude.

Pour commencer, que recouvre concrètement cette notion de *male gaze* ? Voici les considérations scientifiques proposées par Iris Brey au sein de son ouvrage *Le regard féminin, une révolution à l'écran* :

« Interroger le *male gaze* d'un film, c'est réfléchir à la manière dont un ou une cinéaste met en scène le corps féminin et l'imaginaire lié aux femmes. Ce n'est donc pas s'opposer au désir d'un [ou une] cinéaste de filmer des femmes comme des culs, mais interroger la façon que porte le ou la cinéaste sur les êtres. L'utilisation de ce terme ne sert qu'à questionner l'esthétique d'un film, non pas à le censurer. Où se pose la caméra, quel cadre est utilisé, quel mouvement est opéré, quel sens induit la mise en scène ? Comment se crée le plaisir du spectateur ? Le regard d'un·e cinéaste est-il genré ? La question du *male gaze* n'est pas un questionnement sociologique sur une œuvre, c'est l'analyse d'une esthétique⁷². »

Selon le postulat théorique de Mulvey – repris et étoffé par Brey –, la caméra va donc créer un regard auquel s'identifient les spectateur·trice·s. En réalité, ce regard caméra incarne une forme d'extension du regard du protagoniste masculin. Le héros – par son acte de voyeurisme – en retire un certain plaisir lorsqu'il observe les femmes. Pour parachever son acte, il dépasse le stade de voyeur et objectifie les sujets de ses observations, ce qui engendre une triangulation :

⁶⁸ CASTRO, Teresa, Introduction de *Au-Delà Du Plaisir Visuel (Laura Mulvey)*, Féminisme, Énigmes, Cinéphilie, Mimésis, coll. Formes filmiques, 2017, p.17.

⁶⁹ *Ibid.*, p.22.

⁷⁰ Cet ajout [ce que voient les hommes] est issu de l'intitulé de l'épisode – dédié au *male gaze* – présenté par Victoire Tuaille.

⁷¹ MULVEY, Laura in BREY, Iris, *op.cit.*, p.27.

⁷² BREY, Iris, *op.cit.*, pp.30-31

nous/spectateur·trice, la caméra/le-la réalisateur·trice et le héros. Le plaisir s'avère donc partagé, dans la mesure où il est pris collectivement, et ce, par le biais de l'objectification des corps, principalement féminins. Si nous nous référons à la psychanalyse et plus particulièrement à celle de Freud, il est question de scopophilie, ce que nous appelons plus communément « le plaisir du voyeur ». Dans les films, cette action peut se traduire de différentes manières notamment lorsqu'un protagoniste observe soit caché, soit à travers le trou d'une serrure. À cet instant, la plupart des spectateur·trice·s ressentent une émotion, éprouvent un certain plaisir. Ce dernier se décuple quand l'observé·e n'est pas conscient·e qu'il/elle est l'objet d'un regard. Petit aparté, nous nuancions, légèrement, les propos de Laura Mulvey, étant donné que pour cette dernière, il existe donc « deux porteurs du regard construit comme masculin : l'acteur dans le scénario, et le spectateur dans la salle de cinéma. **Spectateur** [...] le spectateur attendu est un **homme**⁷³ ». Au sein de notre raisonnement, nous apportons une succincte précision – nous appuierons plus en détail ce point par après – le regard qu'il soit masculin ou féminin relève d'une structure et non du genre. De ce fait, soulignons que l'acte d'identification au héros ainsi qu'au regard caméra appartient à tous. Laura Mulvey pointe – à juste titre – les hommes comme spectateur idéal, mais sans oublier d'inclure les spectatrices, car, même si ce genre de situation s'avère plutôt isolée et rare, il arrive qu'une actrice regarde un homme à son insu et – par extension – qu'une spectatrice occupe le rôle de voyeuse. Cependant, Mulvey estime que les spectatrices sont « ramenées au masculin comme “mesure objective et neutre”, idéal type du réel et du regard⁷⁴ ».

Revenons à la dimension technique du *male gaze*, nous remarquons – dans les plans voyeuristes – que la grammaire cinématographique employée est multiple. Nous retrouvons, par exemple, la pratique des panoramas de haut en bas – et inversement – offrant la possibilité de déshabiller l'objet ou encore des gros plans « qui morcellent le corps stylisé des femmes [ou des hommes]. Le système des champs/contre-champs place la femme [ou l'homme] comme objet du regard de l'homme [ou de la femme], pas comme un sujet⁷⁵ ». La caméra met en place un processus d'objectivation – voire de fétichisation – et permet une identification à l'auteur·e à l'origine de l'action. Nous entrons donc dans un modèle actif-passif. Autres éléments non négligeables, le mouvement et la hauteur de la caméra ainsi que la disposition des corps. Lors des séquences de sexe, la majorité des productions cinématographiques issues du *male gaze* proposent un enfermement des femmes. Comment ? Tout d'abord, la femme est étendue – le

⁷³ LES JASEUSES, *op.cit.*

⁷⁴ PFEIFFER, Natacha, Commentaire de relecture, 1^{er} août 2022.

⁷⁵ LES JASEUSES, *Laura Mulvey, Plaisir visuel et cinéma narratif (1975)*.

plus souvent sur le lit – et la caméra se situe en hauteur, cette dernière occupe donc une position dominante, elle surplombe le corps. Les plans qui découlent de ce type de mise en scène sont immobiles, fixes. Nous relevons, à nouveau, la passivité du personnage féminin ; vu que généralement lors de l’acte sexuel, les corps sont en mouvement, logiquement la caméra devrait l’être aussi. De surcroît, les gros plans se focalisent sur les seins, les fesses, la vulve et jamais sur le pénis⁷⁶. Abordons maintenant le choix des corps filmés. Au sein des films *male gaze*, les corps représentés sont des corps considérés comme étant normés, tout ce qui sort de ce registre apparaît aux yeux des spectateur·trice·s comme anormal, laid, disproportionné. En réalité, ce constat en cache un second :

« [...] Donc ce regard-là, il nous semble tellement banal tellement normal ce *male gaze* que je me demande si pour les réalisateurs et réalisatrices qui font ces films est-ce qu'ils ont conscience de produire des images du *male gaze*, réfléchissent-ils/elles, se disent-ils/elles que c'est juste [...]. Il faudrait leur poser la question, ils/elles se disent : voilà c'est ça qui est beau, c'est comme ça que j'ai envie de construire mon image, c'est la meilleure manière [...]. Le *male gaze* découle d'un inconscient patriarcal donc souvent ce geste artistique-là, il reproduit des codes qui n'ont pas été démantelés [...], je pense que la plupart des cinéastes qui reproduisent du *male gaze* le font de manière quasiment innée parce qu'ils ont une cinéphilie qui est faite de films comme ça et ceux/celles qui prennent conscience de ça souvent le déconstruisent et du coup filment autrement. [Dans le cas contraire], ils/elles décident de continuer à filmer à travers le *male gaze*, c'est totalement possible et ça raconte une autre histoire politique et intime⁷⁷. »

À la suite de cette explication, pouvons-nous réellement nous détacher de ce regard masculin, voire le déconstruire ? Serait-il judicieux, dans ce cadre, de faire intervenir l’effet de distanciation⁷⁸ théorisé par Bertolt Brecht⁷⁹ ? Ces interrogations en amènent plusieurs autres, pour n’en citer qu’une, devons-nous systématiquement adopter une posture analytique lorsque nous regardons un film et subséquemment évincer la notion de plaisir ? Pour émettre une forme de réponse plausible, nous rejoignons les propos d’Iris Brey. Le fait, par exemple, de regarder et d’apprécier – des hommes, cette fois – les plans exposant des pilotes torsés nus dans *Top Gun : Maverick* (Joseph Kosinski) ou encore de Brad Pitt – également torse nu – dans *Once upon a time in Hollywood* (Quentin Tarentino), nous fait participer à la propagation du *male gaze*, car les acteurs sont aussi objectivés ici. Les spectateur·trice·s prennent du plaisir à observer ces corps.

⁷⁶ TUAILLON, Victoire, *op.cit.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Le dictionnaire Larousse, section encyclopédie, *effet de distanciation*, [en ligne] URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/44025.

⁷⁹ Certes, Brecht visait davantage le théâtre, mais nous pensons que le concept pourrait sans mal être appliqué au 7^e art.

En conclusion, le but est dès lors de prendre conscience que le *male gaze* existe, qu'il faut être capable de l'identifier, de le repérer et d'y réfléchir. Effectivement, il ne s'agit pas tant d'interdire la jouissance ressentie par l'acte d'objectivation des protagonistes, mais plutôt qu'il y a :

« [...] d'autres façons de prendre du plaisir au cinéma que par la scopophilie [...] et c'est tout l'enjeu du *female gaze* une fois qu'on s'est dit OK ça c'est une façon de faire du cinéma et ce n'est pas une condamnation morale, ce n'est pas forcément mal de faire ça non, ce qui est bizarre et paresseux, c'est de ne pas en prendre conscience et c'est de toujours fabriquer les images de la même façon. [...] Comment est-ce qu'on peut produire du *female gaze* et qu'est-ce que le *female gaze* en termes de cinéma. [...] ça ne consiste pas à objectiver les hommes par exemple c'est complètement autre chose⁸⁰. »

L'intention de notre démarche quant à l'analyse de ce regard masculin, ne se positionne pas tant du côté de la censure, mais davantage du côté de la non invisibilisation des pratiques passées et actuelles ainsi que dans la compréhension des choix effectués. Nous détaillerons d'ailleurs nos explications au fur et à mesure de notre étude. Le cadre théorique du *male gaze* désormais clairement établi et balisé, nous poursuivons avec celui du *female gaze*.

1.4. *Female gaze*, [ce que vivent les femmes⁸¹]

Qu'est-ce que le *female gaze* ? Comment ce regard est-il conçu, pensé ? Quelles sont ses caractéristiques ? Quels changements induit-il dans notre pratique de spectateur·trice ? A-t-il une influence sur notre perception, sur notre expérience ? Comme nous l'avions amorcé au point précédent :

« Le *female gaze* n'est pas l'inverse du *male gaze*, il peut être produit quel que soit le genre du réalisateur ou de la réalisatrice. Il ne s'agit pas d'objectifier les hommes comme on objectifie les femmes, mais bien de tout réinventer : la manière de filmer, de raconter des histoires, de les évaluer en terme critique... et d'enseigner le cinéma⁸² ! »

Lorsqu'elle est abordée, employée, citée, la notion de *female gaze* détonne parfois, comme s'il s'agissait d'une invention saugrenue du XXI^e siècle. Que du contraire, même si le concept n'est pas encore entièrement défini et théorisé à cette époque, ce type de regard se manifeste pourtant dès les premiers temps du cinéma. Cependant, très peu de gens le perçoivent, le comprennent et moins encore le pratiquent. Le premier film qui adopte un *female gaze* date

⁸⁰ TUAILLON, Victoire, *op.cit.*

⁸¹ Cet ajout [ce que vivent les hommes] est issu de l'intitulé de l'épisode – dédié au *female gaze* – présenté par Victoire Tuaille.

⁸² TUAILLON, Victoire, *Female gaze, ce que vivent les femmes* in *Les couilles sur la table*, n°57, 2020, Binge Audio, [en ligne] URL : <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/female-gaze-ce-que-vivent-les-femmes>.

de 1906, soit il y a plus d'un siècle ! Il s'agit de *Madame a des envies*⁸³ d'Alice Guy. L'histoire proposée est celle d'une femme enceinte succombant à ses envies, elle mange des sucreries, boit un verre d'absinthe, déguste un hareng, tire sur une pipe. La réalisatrice passe de l'autre côté de la caméra, puisqu'elle interprète le rôle principal. Ce court métrage – de 4 minutes – est fondateur d'un point de vue technique, mais pas uniquement. Notons de nombreux plans larges, relativement classiques, mais ce qui dénote surtout, ce sont les gros plans et particulièrement ceux de la bouche de la future mère se délectant sans retenue de ce qu'elle enfourne. « Chacun de ces gros plans révèle l'expression heureuse de son visage, comme si ce plaisir oral la comblait parfaitement⁸⁴ ». Par ses choix, la cinéaste propose une expérience nouvelle. Elle offre au public la possibilité de sentir et même plutôt de ressentir le plaisir, la joie que le personnage éprouve lorsqu'il déguste cette nourriture à connotation phallique. Par son cinéma, Alice Guy nous raconte une histoire, elle diffuse et nous partage une expérience.

« Le gros plan chez Alice Guy souligne et crée l'émotion ressentie par l'héroïne. L'utilisation du gros plan permet donc d'accéder à sa subjectivité : la femme qui suce n'est pas un spectacle érotique mais diffuse un désir féminin. Grâce aux gros plans, les spectateur·trice·s ressentent le sentiment de satisfaction qu'éprouve l'héroïne. *Madame a des envies* marque le début d'une esthétique qui se focalise sur le partage d'une expérience : le désir⁸⁵. »

Après ce court détour historique sur les débuts du *female gaze*, entrons dans le thème décisif de ce point : que recouvre ce concept de regard féminin ? Tout d'abord, évitons la grande erreur commise par bon nombre de critiques et de détracteur·trice·s, rappelons que ce *female gaze* n'est pas réservé expressément aux femmes. Cet instrument appartient à tous, quiconque décide de produire du *female gaze* y est invité. Le 7^e art ainsi que les tous les autres arts de manière générale ne doivent pas être enfermés dans le prisme des genres. Nous sommes sollicités à dépasser une certaine dimension, ne glissons pas dans une logique qui se veut réductrice et simplificatrice.

« Le genre d'un cinéaste ne conditionne pas sa manière de filmer les personnages féminins. [...] résumer l'expression *female gaze* à un regard de femme réalisatrice est une manière d'essentialiser l'œuvre « des femmes ». C'est aussi passer à côté de la richesse du féminin, laquelle ne se résume pas au sexe biologique d'une personne, ni à son genre [...]. Une cinéaste peut recourir au *male gaze* consciemment ou non quand elle filme ses personnages féminins. [...] Le *female gaze* n'est pas lié à l'identité du créateur ou de la créatrice, mais au regard généré par le film. Le *female gaze* est inclusif, il n'exclut personne⁸⁶. »

⁸³ Vous pouvez visionner gratuitement ledit court métrage sur la plateforme YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=arIMC0qSyHw>.

⁸⁴ BREY, Iris, *op.cit.*, p.60.

⁸⁵ BREY, Iris, *op.cit.*, p.63.

⁸⁶ BREY, Iris, *op.cit.*, pp.35-36.

Le regard féminin se veut donc accessible et ouvert à tout le monde. Il suggère de nouvelles perspectives, toutefois, pouvons-nous dire qu'il adopte un point de vue moralisateur pour autant ? Non. Le but du *female gaze* n'est pas de détruire, de blâmer le cinéma, voire de le tuer comme certain·e·s le pensent, mais d'apprendre à mieux capter ce qu'il se passe à l'écran, à mieux ressentir, à entrer dans une dynamique de création novatrice. En réalité, le regard féminin propose un avancement, permet au cinéma de progresser.

Les longs métrages porteurs de *female gaze* sont souvent rangés dans la catégorie « films sociaux ». Certes, certains d'entre eux dépeignent une réalité sociale, mais ce n'est en aucun cas une généralité, encore une fois, il faut aller au-delà de cette simple classification. L'intérêt réside dans les cadrages, mais aussi dans les hors-champs. « [...] un film ou une série *female gaze* n'est pas dans l'obligation de représenter une réalité sociale ou psychologique d'un personnage féminin, mais de questionner le système patriarcal⁸⁷. » En outre, il est fondamental de souligner qu'un film ne porte pas d'emblée un regard féminin parce que son intrigue se déroule autour d'une héroïne, et ce, même si celle-ci est sublimée⁸⁸. Afin d'étayer succinctement cette dernière affirmation, nous autorisons une rapide circonvolution. Pouvons-nous apparenter le *female gaze* aux *woman's films* ou encore aux « portraits de femme » ? Non, même si nous comprenons la méprise quant à la potentielle liaison entre ces deux genres et le regard féminin. Les films de femmes sont apparus dès les années 1930 et perdurent vivement jusque dans les années 1950. Ces productions – telles que *La signora di tutti* (1934) de Max Ophüls – racontent la vie d'une femme affichant de nombreuses facettes « [...] forte, courageuse, complexe (et souvent malheureuse, comme si cela allait de pair) ». Malheureusement, tous ces cinéastes nous proposent – en surface – une mise en scène épousant les critères du *female gaze* et pourtant finissent toujours par glisser et rejoindre les formes du *male gaze*. « Le genre du *woman's film* n'échappe pas au *male gaze*. Il incarne même cette impossibilité de se libérer des ressorts filmiques traditionnels⁸⁹. » À propos des films qui dressent le portrait de femme, il en va de même. Bien qu'ils mettent en évidence une femme et son parcours, ce critère – indispensable – ne peut être le seul, il en faut plus pour obtenir un regard féminin. Néanmoins, ce type de productions ouvre la voie. En effet, elles nous donnent accès à la sensibilité de la protagoniste et nous font pénétrer dans l'intériorité de cette dernière,

⁸⁷ *Ibid.*, p.70.

⁸⁸ *Ibid.*, p.71.

⁸⁹ *Ibid.*, p.73.

mais « [...] comme l'indique le mot "portrait", il se peut que le récit n'adopte pas le point de vue de l'héroïne et la dépeigne de l'extérieur⁹⁰ ».

Posons maintenant une définition de ce principe. Ce regard confère aux protagonistes féminins une subjectivité. De cette dernière découle notre ressenti en tant que spectateur·trice·s. Nous entrons presque dans une dimension sensorielle, nous saisissons, ressentons l'expérience de ces personnages, mais sans nous identifier à ceux-ci. En ce sens, nous dévions de l'approche psychanalytique proposée par Mulvey au sein de laquelle l'étape d'identification est prépondérante⁹¹. « Le *female gaze* [...] n'est pas un "portrait de femme", la question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés⁹² ».

Comment savoir si le film que nous regardons est porteur d'un regard féminin ? Iris Brey développe une certaine grille d'analyse composée de six questions. Celles-ci appartiennent à deux registres divers. D'une part, le point de vue narratif et d'autre part le côté formel. Par conséquent, narrativement il faut que : le personnage féminin se détermine en tant que femme. Ensuite, la trame doit être racontée sous son angle et enfin l'ordre patriarcal se voit remis en cause par l'histoire de l'héroïne. Formellement : la mise en scène participe et engendre la réception, le ressenti de l'expérience féminine par les spectateur·trice·s. Puis, « si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé⁹³ » et finalement la pulsion scopique ne doit pas être à l'origine du plaisir éprouvé par le public. Les cinéastes, pour faire transparaître ce *female gaze* vont s'atteler à tordre la caméra, ils effectuent une transformation de la forme filmique en la réinventant et en se forgeant de nouvelles méthodes⁹⁴.

⁹⁰ *Ibid.*, p.74.

⁹¹ *Ibid.*, p.36.

⁹² *Ibid.*, p.37.

⁹³ *Ibid.*, p.69.

⁹⁴ *Ibid.*, p.9.

Chapitre II : Littérature, cinéma et personnages féminins

Entamons maintenant notre deuxième chapitre. Nous commencerons par la partie littéraire, ensuite nous progresserons au fil de la section dédiée au cinéma. Puis, au sein de chacune des parties précédentes, nous évoluerons au travers du binôme féminin issu de notre corpus d'étude. Finalement, nous emprunterons à la phénoménologie quelques-uns de ses aspects afin d'appuyer notre approche.

1. En littérature : *Derrière la haine*

Au sein de ce point, nous analyserons l'écriture de Barbara Abel dans son roman *Derrière la haine*. Nous tenterons de répondre à l'interrogation qui anime notre travail, à savoir l'auteure adopte-t-elle un *male gaze* ou un *female gaze* ou encore nous propose-t-elle une forme ambivalente, une alternance de regards, et ce, *via* les nombreux points de vue et les diverses techniques de focalisations ?

Nous aborderons par la suite un sujet qui souvent occasionne et anime des débats, c'est-à-dire la question de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Pour nous aider dans notre raisonnement, nous avons interviewé le réalisateur Olivier Masset-Depasse.

1.1. Les différents points de vue et focalisations littéraires au sein de *Derrière la haine*

Sans image pouvons-nous réellement parler de regard lorsque nous nous prêtons à l'analyse d'une œuvre littéraire ? Certes, les principes que recouvrent le *male* et le *female gazes* émanent du cinéma, mais – selon nous – ils ne doivent pas pour autant s'y cantonner ou y être limités. Nous estimons que ces regards peuvent être transposés, étendus à d'autres arts, d'autres pratiques. Comme nous l'avons précédemment démontré, par exemple, avec l'argumentation de John Berger par rapport à son étude des peintures de femmes. Le hic ? Ces images sont statiques assurément, mais il s'agit d'images malgré tout. La littérature, elle, ne nous offre que des projections personnelles et intérieures régies par les descriptions livrées par l'auteur·e, ce qui occasionne, en réalité, un foisonnement de représentations et – par extension – de regards. Au sein de l'œuvre qui nous intéresse, les descriptions physiques n'étant que factuelles, notre raisonnement ne peut s'appuyer sur ces dernières. Toutefois, l'évolution psychologique des protagonistes, elle, nous sera utile par après.

Quels sont donc les aspects narratologiques employés par Barbara Abel ? Rappelons que, selon Gérard Genette, il existe trois focalisations littéraires déterminantes, à savoir : la

focalisation zéro (ou dite omnisciente) – le narrateur voit tout et en sait plus que le personnage –, la focalisation externe – le narrateur est impartial et objectif, il en dit moins que n'en sait le personnage –, et enfin, la focalisation interne – le narrateur partage la vision et les pensées du personnage, il n'énonce donc que ce que perçoit et sait le ce dernier. Nous pensons qu'un récit, pour s'inscrire au sein du regard féminin, doit adopter une focalisation de type interne. En effet, nous estimons que pour ressentir au mieux l'expérience vécue par le personnage, le narrateur ne peut donc se situer qu'à son niveau. C'est justement la focalisation choisie et mise en place par Abel tout au long du roman. Une fois n'est pas coutume, l'analyse ne sera pas étayée par des passages significatifs issus de l'œuvre, car ce choix de focalisation ne peut être démontré qu'en retranscrivant la totalité de cette dernière. Comme nous avançons au même rythme que les protagonistes, nous demeurons dans l'impossibilité de sélectionner un exemple pertinent, alors que dans les deux autres cas de figure, une pléthore d'extraits s'offrirait à nous.

Après ces nombreuses considérations, quel *gaze* préfigure *Derrière la haine* ? Cet ouvrage ne produit, à notre avis, pas de *male gaze*, nous n'identifions pas de pulsion scopophilique, ni de voyeurisme. De plus, là où les pratiques cinématographiques – telles que les *travellings* et le morcellement du corps féminin – déshabillent les héroïnes, nous n'observons aucun pendant littéraire, au vu de l'absence de descriptions. L'écrivaine opte-t-elle donc pour une écriture *female gaze* ? Tout d'abord, appliquons les critères *breyens*. Du côté de la narration⁹⁵, les personnages principaux s'identifient-ils en tant que femmes ? Oui. Pouvons-nous dire que la trame suit leur point de vue ? Oui, et ce, intrinsèquement par la présence d'un narrateur interne et pour finir, l'histoire remet-elle en question le système patriarcal ? Non, car dans une certaine mesure, les héroïnes sont « soumises » à l'ordre patriarcal : elles reproduisent un schéma sociétal attendu – par le patriarcat –, c'est-à-dire qu'elles entretiennent une relation hétérosexuelle, forment un couple marié et ont des enfants. Reconsidérons cette réponse négative. D'une part, cette donnée n'entrave en rien la pensée et la psyché des protagonistes, elles agissent selon leur envie et sont placées à égalité avec leur mari. Elles ne sont pas l'objet d'un quelconque conditionnement masculin. *A contrario*, elles inversent même la tendance. Par exemple, lorsque Tiphaine confronte Sylvain en lui disant qu'elle sait ce qu'il a fait pour sauver son ami Legendre et qu'il a donc provoqué son licenciement. Tiphaine demande à Sylvain de réparer la faute qu'il a commise à l'époque et qui lui a coûté sa carrière de pharmacienne, mais

⁹⁵ Nous décidons de ne pas appliquer la partie formelle du modèle d'Iris Brey, car nous estimons que cette section reste principalement attachée aux images en mouvement.

pire encore qui l'a fait vivre dans la culpabilité d'avoir participé à la mort d'un bébé. Tiphaine va plus loin et propose – plutôt impose – à son époux d'avoir un autre enfant⁹⁶. D'autre part, si nous avons choisi ce passage c'est aussi pour illustrer la complexité que renferme cette caractéristique *breyenne*. D'ailleurs, dans l'échange *Female gaze, ce que vivent les femmes*, Victoire Tuillon établit le même relevé : « [...] alors pour cette question, je trouve ça un peu difficile à évaluer [...] »⁹⁷.

Grâce à ce dernier constat, nous pouvons affirmer que Barbara Abel au travers de son livre *Derrière la haine* ne développe pas un *male gaze* et ne produit pas réellement un *female gaze* complet. Néanmoins, nous rebondissons sur ce point afin de nuancer la grille *breyenne*, dans la mesure où, selon nous, la validation de tous les traits ne doit pas être une condition *sine qua non* du regard féminin. Certes, nous considérons les idées d'Iris Brey comme essentielles et éclairantes, mais nous pensons également qu'il est fondamental de ne pas se limiter à une seule méthode d'analyse. D'autant plus que le terrain artistique, étant en perpétuelle mouvance, ne peut être enfermé dans un canevas rigide. Nous devons donc sans cesse dialoguer avec les œuvres, les disséquer, les discuter. Dans notre cas, *Derrière la haine* ne coche pas toutes les cases, mais de notre ressenti, nous percevons une empreinte du *female gaze*.

1.2. La femme *abelienne*

Comme explicité au préalable, Barbara Abel ne décrit que très peu ses personnages, elle s'attache principalement à les placer dans un cadre, à les faire progresser dans une certaine atmosphère, elle crée une tension palpable. En effet, son écriture dépeint davantage des émotions, des situations, des ambiances, des décors. Le style de l'auteure nous attire du côté de l'intériorité des personnages, en l'occurrence celle des héroïnes. L'écrivaine s'aventure donc dans le tréfonds de la psychologie de ses protagonistes. Elle les pousse dans leurs retranchements, nous suivons d'ailleurs leur parcours jusqu'à l'ultime dépassement, au point de non-retour.

La place occupée par les femmes *abeliennes* est plurielle, celles-ci campent à la fois les rôles d'épouse, d'amante, d'amie, de mère.

⁹⁶ Nous plaçons l'extrait en **Annexes**.

⁹⁷ TUAILLON, Victoire, *op.cit.*

1.2.1. Laetitia/Tiphaine

Le personnage de Laetitia est doux, sociable, sensible, très soucieux du bien-être des autres et d'apparence rationnel. Ses parents sont décédés dans un accident de voiture. Son père s'est accroché à la vie durant une semaine pour ensuite rejoindre sa mère. C'est lors de ses visites à l'hôpital qu'elle rencontre David. L'amitié entre Laetitia et Tiphaine fut presque immédiate, et ce, *via* la proximité de leur maison. Cette relation devient quasi fusionnelle lorsque naissent Milo et Maxime, les enfants perpétueront les liens unissant leurs parents. De plus, les Brunelle accordent leur confiance à Tiphaine et la choisissent comme marraine pour leur garçon. Rôle d'une importance majeure.

La psyché de Laetitia est fortement fragilisée par le décès de ses parents dont elle se tient pour responsable depuis toujours. La mort de Maxime, qu'elle n'a pu sauver également, et la paranoïa qui en découle ne fera qu'aggraver la fragilité de sa santé mentale. Progressivement, aux yeux de tous, elle est perçue comme la folle qui affabule et calomnie son ancienne meilleure amie et voisine – Tiphaine –, en l'accusant des pires atrocités. Son comportement est de plus en plus méfiant et l'irascibilité domine son caractère.

Tout comme Laetitia, Tiphaine aime passer du temps avec les gens qu'elle aime, elle adore sa voisine, qu'elle considère comme sa sœur de cœur. Elle est passionnée de plantes et d'herbologie, ancienne pharmacienne, elle prépare des remèdes à toute épreuve. Tiphaine, cependant, ne partage aucun atome crochu avec sa belle-famille ni avec sa propre famille. La naissance de Maxime fut son plus beau cadeau ainsi que l'une des épreuves les plus douloureuses qu'elle ait vécues, vu les difficultés qu'elle a subies lors de l'accouchement.

Son monde s'effondre lorsque Maxime se défenestre accidentellement. Dès cet instant, sa part d'ombre enfouie, sa froideur, son méthodisme et son côté manipulateur prennent le dessus sur tout le reste. En réalité, ce que Tiphaine n'arrive pas à surmonter, c'est sa part de « responsabilité » dans la mort de son fils. De ce fait, elle translate sa culpabilité sur Laetitia, car elle aurait pu le sauver, puisqu'elle y est parvenue lorsque Tiphaine reproduit la scène, cette fois, avec Milo. Dès lors, Tiphaine n'a plus qu'une idée en tête : avoir un autre enfant, et ce, à n'importe quel prix. Elle est prête à tout y compris tuer. Sa perversion deviendra une arme imbattable, à tel point qu'aucun soupçon ne sera dirigé à son encontre lors de la découverte des corps inertes des voisins. La boucle est bouclée et le périple meurtrier s'achève. En sa qualité de marraine – et de dernier membre vivant de l'entourage du jeune Milo, puisqu'elle s'est débarrassée d'Ernest, le parrain – la garde de l'enfant lui revient. La procédure d'adoption est validée par la psychologue, Tiphaine et Damien récupèrent leur statut de parents.

1.3.La question de l'adaptation⁹⁸

« En refermant le livre, j'ai été intimement convaincu qu'il fallait en faire un film. Cette histoire possédait tous les ingrédients que je recherchais : un sujet profondément humain traité par le biais du genre, une tragédie familiale vue sous l'angle du thriller psychologique. C'est un huis-clos sous tension, on est dans une dimension plus psychique⁹⁹. »

Si nous tapons « adaptation cinématographique » dans un moteur de recherche, ce dernier nous suggère environ 2 000 000 de résultats en un temps record de 0,55 secondes, c'est dire le nombre de discussions et – le plus fréquemment – de débats que suscite ce concept. Les positionnements envers cette technique sont inévitablement à contraster. Dans un prolongement de la querelle des Anciens et des Modernes, nous assistons des siècles plus tard, au même sempiternel combat entre la volonté de maintenir ce qui est et le désir d'innovation. La littérature a toujours représenté un terrain fertile pour le 7^e art. Comme le démontre une étude du CNC, « un film sur cinq est une adaptation.[...] sur 731 films sortis en salles en France durant une année, près de 20% étaient des adaptations¹⁰⁰ ».

Lorsque cette problématique est abordée, se manifestent immédiatement les notions de fidélité et d'infidélité à la source d'où émane l'adaptation. D'un côté, les puristes optent pour le minimum de changements ; le produit fini doit refléter presque à l'identique son origine. De l'autre, les « visionnaires », pour qui adapter signifie, conserver le strict nécessaire ; le lien doit être à peine perceptible à quelques détails obligatoires. Nous rejoignons le camp des Modernes actuels, tout en gardant notre propre avis sur certains points. Par ailleurs, n'oublions pas que comme tout art, le cinéma et la littérature répondent à des codes qui les définissent et leur appartiennent. Chacune de ces pratiques artistiques dispose d'outils et de moyens qui ne peuvent pas forcément s'étendre à une autre forme, d'où le postulat-même de l'existence de l'adaptation.

Selon nous, adapter, ne revient pas uniquement à transposer, il s'agit surtout de parvenir à transformer tout en gardant un fil conducteur entre les deux médias ; l'intrigue peut dévier sur certains éléments, mais pas sur tous. La vocation d'une adaptation cinématographique, à notre sens, réside dans une proposition originale et cohérente de l'œuvre de départ. Respecter pour

⁹⁸ Si le sujet vous passionne, nous vous conseillons de consulter le dossier concocté par le CNC : *Les adaptations littéraires au cinéma et à la télévision*, 17 janvier 2022, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/dossiers/les-adaptations-litteraires-au-cinema_957372.

⁹⁹ SÉGURET, Olivier, *Entretien avec Olivier Masset-Depasse*, Dossier de presse Duellés, 2018, [en ligne] URL : <https://medias.unifrance.org/medias/26/29/204058/presse/duelles-dossier-de-presse-francais.pdf>, p.4.

¹⁰⁰ CNC, *Les adaptations littéraires au cinéma, une valeur sûre*, 14 mars 2019, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-adaptations-litteraires-au-cinema-une-valeur-sure_957490.

respecter n'a aucun intérêt, quand nous nous rendons au cinéma, nous souhaitons être surprise. Le caractère pertinent d'une œuvre adaptée se situe justement dans ses divergences.

Nous avons interrogé Olivier Masset-Depasse :

« Quelles sont les raisons qui vous ont motivé pour adapter ce roman ? Dans mon précédent film, *Illégal*, j'ai exploré le côté positif de l'instinct maternel, qui pour moi est un super pouvoir. C'est quelque chose qui me fascine et, ici, je voulais pénétrer dans le côté sombre¹⁰¹. »

Dans le cas qui nous intéresse, *Derrière la haine/Duelles*, l'histoire portée à l'écran suit de manière macro la trame narrative posée par Abel et s'en éloigne d'un point de vue micro, c'est-à-dire que nous remarquons des modifications plus négligeables – qui appartiennent simplement au souhait du réalisateur de créer son univers autour d'un autre préexistant – et d'autres beaucoup plus significatives et révélatrices. Citons quelques exemples de changements « superflus » : les prénoms, tous changent sauf Maxime, disparition de certains personnages parfois au profit d'autres. Ensuite, pour ce qui est des incursions probantes : la toute-puissance de Céline, le suicide maquillé de Damien, la demande d'autopsie du corps de sa belle-mère par Laetitia, l'esthétique des *sixties*.

Nous avons choisi d'évoquer cette thématique de l'adaptation pour soulever un point essentiel, par rapport à l'étude du *male/female gaze*, le passage de l'écrit au visuel engendre une forme de prolongement, voire une démultiplication ou plutôt une réinvention, une réappropriation de la question du regard. En lisant *Derrière la haine*, notre regard projette d'abord un imaginaire dont nous seule possédons l'accès. Tandis qu'en visualisant *Duelles*, cet imaginaire est bousculé, car nous devons inéluctablement pénétrer le regard d'un autre ; autre qui nous impose sa vision des personnages, etc. Plusieurs *gazes* opèrent en parallèle pour parfois se rejoindre et ne former qu'un ou à l'inverse s'éloignent, pour ne jamais se retrouver.

2. Au cinéma à travers *Duelles*

« Le *female gaze* est avant tout une esthétique du désir, la caméra s'adapte pour rester au plus près des corps féminins désirants¹⁰². »

Réfléchissons maintenant aux images que nous offre *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse. Quel type de regard est à l'œuvre au sein de cette production cinématographique ? Le réalisateur

¹⁰¹ MASSET-DEPASSE, Olivier, *Entretien Teams*, *op.cit.*

¹⁰² BREY, Iris, *op.cit.*, p.59.

se positionne-t-il du côté du *male gaze* ou au contraire ancre-t-il sa démarche filmique dans une logique affichant un regard féminin ?

2.1. La femme *masset-depassienne*

Dans la lignée de notre étude, il nous paraît déterminant de nous pencher sur la construction et le cheminement des héroïnes de *Duelles*. Premièrement, effectuons un détour par les aspects techniques de production. Dans une volonté de préparer au mieux les actrices à incarner leur personnage, Masset-Depasse met tout en œuvre pour les aider à s'imprégner de leur rôle,

« [...] on a vraiment construit le personnage ensemble. La direction d'acteurs est quelque chose qui me fascine, je prends beaucoup de plaisir à faire naître un personnage en travaillant avec les interprètes [...]»¹⁰³.

Attention, ces dernières ne sont pas pour autant réduites à un statut de marionnettes manipulées selon son bon vouloir. Réalisateur et acteur·trice·s travaillent en étroite collaboration et non dans un rapport de forces. De plus, dans un souci d'atteindre une esthétique en adéquation avec les codes sociétaux des années 1960, Veerle Baetens et Anne Coesens ont suivi des cours de maintien et de bonnes manières. « Il faut veiller à toujours se tenir droite [...] ! Les costumes nous y aident bien sûr¹⁰⁴. Ils ont été faits sur mesure, on a pu travailler [...] avec le costumier¹⁰⁵. » Pour faciliter leur immersion dans le corps et l'esprit de leur personnages respectifs, Baetens et Coesens ont visionné des productions telles que la série *Mad Men* (2007) ou encore le film *The Hours* (2003)¹⁰⁶. Les deux actrices effectuent un travail de fond, elles épousent au plus près les contours de leur personnage jusqu'à les maîtriser et les dupliquer sur les leurs. Elles glissent littéralement dans les corps respectifs d'Alice et Céline. De surcroît, le quatuor d'acteur·trice·s – pour se rapprocher de leur seconde identité – enrichit son expérience de lectures sur « la façon dont on guérit les blessures, comment ces drames changent le rapport au corps. On s'est vraiment nourris pour construire nos personnages¹⁰⁷ ». Comment se justifie les choix de casting du cinéaste ? Que se cache-t-il derrière les phases préparatoires ? Nous formulerons une réponse à ces interrogations au cours du **point 3** de ce chapitre.

¹⁰³ VALMARY, Chloé, *Duelles : rencontre avec le réalisateur Olivier Masset-Depasse*, Ciné-Série, [en ligne] URL : <https://www.cineserie.com/news/cinema/duelles-rencontre-avec-le-realisateur-olivier-masset-depasse-2500008/>.

¹⁰⁴ Nous mettons à disposition, dans la partie **Annexes**, quelques exemples.

¹⁰⁵ VALMARY, Chloé, *op.cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Cinévoix.be, *op.cit.*

2.1.1. Alice/Céline

Dès les premiers plans, le personnage d’Alice nous saute aux yeux, et résonne dans notre tête. Pourquoi ? car nous ne pouvons nier la ressemblance frappante à l’archétype développé des années auparavant par Alfred Hitchcock : « la blonde *hitchcockienne* ». Alice coche toutes les cases de ce modèle – blonde, bourgeoise, beauté froide, à l’exception de quelques-unes d’entre elles : elle n’est pas associée à une figure du mal et elle n’est pas passive, elle pense devenir folle l’espace d’un instant, puis se ressaisit ; Alice ne se laisse pas façonner ou manipuler. Olivier Masset-Depasse suit et à la fois renverse le schéma préétabli par Hitchcock. La blonde *hitchcockienne* mute en brune *masset-depassienne*. Certes, Alice est calquée sur le prototype *hitchcockien*, elle bascule entre sérénité et angoisse, mais à aucun moment ne surgit une métamorphose maléfique. Elle passe par toutes les émotions, amour, rancœur, haine, incompréhension, inquiétude, isolement, solitude, peur, sans pour autant se laisser engloutir par l’obscurité. Ce trait est réservé à Céline. D’abord, douce, souriante, puis méthodique, sans cœur, déterminée, endurcie. Elle affronte et enjambe – sacrifie au besoin – le moindre obstacle, son plan est infailible et parfaitement orchestré ; Céline se ne soucie plus de rien, si ce n’est d’atteindre son objectif, seule s’il le faut.

2.1.2. *Duelles*, un film de femmes

À quel genre de film appartient *Duelles* ? La réponse fuse instantanément : le thriller psychologique¹⁰⁸. Cependant, nous décelons une seconde appartenance. *Duelles* contient certains aspects présents dans les films dits de femmes. Effectivement, nous ne pouvons nier que *Duelles* dépeint foncièrement une fibre féminine.

Ce long métrage s’inscrit à la suite des autres productions *masset-depassiennes*. Le réalisateur étend le sujet « j’espère qu’ils sont [les films] aussi un peu féministes car je le suis profondément [...]. Personnellement, j’ai toujours trouvé “plus facile” de parler de moi à travers des personnages de femmes¹⁰⁹ ». Le cinéaste, ici, amorce une partie de notre réflexion relative au positionnement du regard, que nous étayerons dans la partie suivante, car nous l’avons vu dans notre premier chapitre, réaliser un *woman’s film* n’implique pas nécessairement – voire condamne dans certains cas – un *female gaze*.

¹⁰⁹ SÉGURET, Olivier, *op.cit.*, p.6.

En réalité, cette inscription dans le registre film de femmes est particulièrement appuyée par un changement de paradigme. Ce second ancrage met en lumière une situation plutôt inédite, à savoir que l'intrigue proposée déplace ou d'une certaine manière déconstruit les présupposés classiques attribués aux personnages. Pour résumer, Olivier Masset-Depasse nous livre une histoire au sein de laquelle, les femmes ne sont pas reléguées au second plan comme étant « la femme de ». La tendance s'inverse et les héros masculins jouent les rôles de « le mari de ». Afin d'illustrer notre propos, nous détaillerons une séquence en particulier au sein de la section ci-après.

2.2. Le regard d'Olivier Masset-Depasse

Enfin, procédons à l'analyse du regard à l'œuvre dans *Duelles*. Pour ce faire, nous brassons et expliciterons un très large panel de séquences. Nous parcourrons le film dans sa globalité tout en insistant sur les exemples que nous considérons comme les plus prégnants pour illustrer nos allégations.

Commençons par le commencement : la première séquence¹¹⁰ ! Sans subterfuge, le metteur en scène place sa caméra au plus près du corps – à la façon d'Alice Guy –, il nous propose de gros plans, voire de très gros plans. Ces derniers sont accentués par la présence d'un floutage discret, mais d'une efficacité sans précédent. Nous rentrons immédiatement dans la pièce, nous accompagnons le personnage d'Alice, comme son ombre, nous scrutons, nous épions. Lorsqu'elle se met en mouvement, nous sommes autant en alerte qu'elle, l'inquiétude, quant au fait de se faire surprendre, qu'elle exprime, nous anime également. En mobilisant des techniques de plans rapprochés, de gros plans, de mise en évidence du visage (des yeux principalement), Olivier Masset-Depasse annonce – en à peine cinq minutes – l'importance capitale qu'il accorde à la mise en scène et au regard hors narration. Cette dernière étant en plus soutenue par une mise en abyme même du regard au vu du travail opéré sur celui-ci, cette fois, dans la trame narrative.

Ensuite, attardons-nous sur les images post-chute de Maxime¹¹¹. S'alternent gros plans et plans italiens, soulignant le focus intense réalisé sur les expressions faciales des deux héroïnes. Alice retient Céline, ferme les yeux. Lorsque les deux personnages s'effondrent, le gros plan est accompagné d'un mouvement mimant quasi le mouvement naturel des corps. Nous tombons avec les protagonistes. Lorsque Céline se sépare du corps de Maxime, en l'embrassant

¹¹⁰ MASSET-DEPASSE, Olivier, *Duelles*, *op.cit.*, time code : 00 : 00 : 31 à 04 : 07.

¹¹¹ *Ibid.*, 09 : 25 à 10 : 26.

sur la main, le plan est tant resserré que nous – spectateur·trice·s – sommes happés par la mise en scène, de telle façon que nous pourrions jouer le rôle d’un des ambulanciers emportant le corps, nous vivons la scène de l’intérieur. Nous pointons un focus sur les larmes qui coulent le long de la joue de Céline ; la puissance de cette séquence est d’autant plus significative par la présence – du flou – comme si notre regard était tout aussi brouillé que le sien.

Par après, s’enchaîne une série de séquences pertinentes. Par exemple, le dialogue entre Céline et Alice au travers de la haie¹¹². La charge émotionnelle contenue dans cette scène est parfaitement perçue grâce au champ, contrechamp employés. De plus, le fait d’avoir disposé les personnages de part et d’autre accentue la teneur des propos tenus par Céline à l’encontre d’Alice. La disposition des corps séparés – autrefois entrelacés – annonce, ici, la fracture. L’intervention du gros plan nous invite, à nouveau, à pénétrer dans l’action. Nous percevons tout, tant les paroles amères et dures de Céline que les justifications d’Alice.

Le cinéaste accorde une fonction mimétique à son regard. Nous outrepassons le filtre cinématographique initialement imposé par les principes de la fiction. Petit à petit, nous nous infiltrons, nous nous immisçons pratiquement dans l’intériorité des personnages. Prenons, entre autres, l’arrivée de Céline à l’école, un mois après la mort de Maxime¹¹³. La caméra crée un mouvement de tournis, le corps de la protagoniste tangué, elle est entourée d’enfants, son corps réagit. Le public a presque l’impression de chanceler avec elle, nous ressentons les bousculades enfantines. S’ensuit, un long plan fixe sur le visage de Céline, après qu’une future maman a rejeté sa main sur son ventre de femme enceinte. L’enchaînement gros plan sur le ventre, puis le rejet et ensuite le retour sur Céline pendant plusieurs secondes provoque un sentiment de malaise général. Plus tard, cette fois dans le couloir, les enfants chantonnent les paroles – répétées par le trio, Céline, Maxime et Théo – l’image tourne, la musique amplifie le mouvement : Céline vacille, Alice accourt et se place au-dessus du corps de son (ex)amie, nous entrons dans le corps d’Alice *via* ce plan de dos, nous déboutonnons le col de Céline pour l’aider à respirer.

Passons désormais à l’une des scènes nous permettant d’exemplifier nos affirmations du **point 2.1.2**. La scénarisation suggère une forme de renversement du patriarcat¹¹⁴. Simon, joue effectivement le second rôle, il est le « mari » d’Alice. Cette dernière reprend le cours de la soirée en compagnie de Céline pendant que Simon s’occupe du coucher de Théo. Là où on s’attendrait à voir les protagonistes masculins échanger autour d’un verre et fumer un cigare,

¹¹² *Ibid.*, 18 : 08 à 18 : 55.

¹¹³ *Ibid.*, 24 : 35 à 27 : 10.

¹¹⁴ *Ibid.*, 32 : 40 à 36 : 45.

tels les membres d'un *gentlemen club*, le film nous montre deux femmes dégustant un digestif et fumant des cigarettes. Certes, l'époque choisie induit implicitement que tout le monde fume, mais le reste ne demeure pas pour autant une évidence. Elles discutent sur le canapé, notons un plan relativement fixe, nous sommes toujours là, comme si nous entrions dans la discussion. Plus encore, nous oscillons, une fois nous devenons Alice qui conseille et après, nous intégrons le corps Céline qui méprise, juge. Nous partageons leur ressentiment.

Le travail des flash-back – toujours appuyé par le flou – s'avère également très révélateur. Cette technique trace un nouvel itinéraire en direction des pensées émises par les personnages. Nous avons de plus en plus accès à leur psychologie, leur état d'esprit, nous sommes en quasi immersion au cœur des réflexions internes. Quand Alise se remémore, le comportement de Céline envers mamy Jeanne, la tasse, les médicaments, nous raisonnons au même rythme qu'elle¹¹⁵. Nous nous aventurons plus profondément sur le chemin de la conscience, coincés, avançant à tâtons. S'intensifient les crises d'angoisse, de paranoïa, nous vivons face à un sentiment incompréhension, de se battre seule contre tous. L'apéro chez les Geniot est bombardé de très gros plans suscitant tous une panique extrême¹¹⁶.

Qu'en est-il de l'acte sexuel ? Cette séquence¹¹⁷ arrive tardivement, elle n'engendre nullement un plaisir scopophilique, nous adoptons à aucun instant la position du voyeur. Il s'agit d'une scène de relation sexuelle consciente et conscientisée. Les corps et la caméra sont en mouvement. Le flou participe à l'élaboration technique. Il n'y a pas de focalisation sur les attributs féminins. Nous assistons à une action naturelle au sein d'un couple. En parallèle, chez les voisins, Céline s'apprête à tuer Damien. Elle s'allonge à ses côtés, certes, pas de scène de sexe, mais nous pourrions y voir une forme tronquée de ce qui se déroule à côté au même moment. Tout comme Alice, Céline est active. Nous participons au même titre que cette dernière à l'assassinat de Damien, comme si nous notre main se joignait à celle de Céline pour lui fermer les paupières. Alice jouit, Damien rend son dernier souffle. L'acte ne se termine pas lorsque Simon éjacule et de l'autre côté, Céline atteint une autre forme d'orgasme, en se libérant du poids et de l'entrave que représente désormais son époux. Effet de zoom, dézoom pour terminer par un gros plan sur Céline : la phase insensible et endurcie est enclenchée.

Pour terminer, la mise en place de la mort du couple Brunelle¹¹⁸. Du début à la fin de son agonie, nous nous sentons mourir à petit feu. Toute ce passage repose sur une succession

¹¹⁵ *Ibid.*, 45 : 52 à 46 : 30.

¹¹⁶ *Ibid.*, 52 : 32 à 53 : 30.

¹¹⁷ *Ibid.*, 01 : 08 : 47 à 01 : 11 : 23.

¹¹⁸ *Ibid.*, 01 : 17 : 40 à 01 : 23 : 45.

de gros plans, de plan d'ensemble. D'un côté, nous mourons en même temps qu'Alice et de l'autre nous survivons au travers des yeux de Céline.

Par conséquent, Olivier Masset-Depasse, par le biais de *Duelles*, véhicule-t-il un *male* ou *female gaze* ? Voici le résultat qu'obtient le film par rapport à la grille *breyenne*. Narrativement : le personnage principal s'identifie en tant que femme. Oui. L'histoire est racontée de son point de vue. Oui. L'ordre patriarcal est chamboulé. Oui. Formellement : les spectateur·trice·s ressentent l'expérience féminine grâce à la mise en scène. Oui. Les corps érotisés de façon conscientisée. Oui. La scopophilie n'intervient pas dans la jouissance du public. Selon nous, *Duelles* nous offre donc une certaine représentation du *female gaze*.

3. Phénoménologie : *Duelles*, au plus près de l'expérience féminine

« Le compliment que je préfère, évidemment, c'est lorsqu'une spectatrice vient me dire qu'elle a eu l'impression que le film était réalisé par une femme¹¹⁹. »

Quand nous entendons le terme « phénoménologie », notre cerveau pense sans ambages à Husserl, Merleau-Ponty et compagnie, mais au fond que recouvre cette discipline ? D'après le dictionnaire, la phénoménologie est une « philosophie qui écarte toute interprétation abstraite pour se limiter à la description et à l'analyse des seuls phénomènes perçus¹²⁰ ». Pour servir au mieux notre approche, nous affinons quelque peu ledit concept. Ce courant de pensée questionne les rapports au corps, à la perception des ressentis, des émotions, des expériences. Cette branche philosophique se trouve intimement liée à la question du regard. La phénoménologie nous amène, entre autres, à réfléchir au *female gaze*. Iris Brey nous indique à ce sujet :

« Une phénoménologie de l'expérience filmique ou sérielle prend en compte la corporéité du spectateur ou de la spectatrice ainsi que la corporéité de l'image. [...] L'approche phénoménologique nous permet de réfléchir au *female gaze* de deux façons. D'abord, en réfléchissant à ce qui se passe au sein du film : comment est-ce que le personnage de fiction féminin est un corps [...] Ensuite, en nous permettant de sortir d'une réflexion sur l'identification des spectateur·trice·s aux personnages pour se focaliser sur le ressenti. Comment est-ce que nous ressentons l'expérience spécifiquement féminine du personnage en tant que spectateur et spectatrice ?¹²¹. »

À la suite de ces explications, nous aimerions étendre la démarche en incluant – dans le cas notamment de *Duelles* – le champ des intervenant·e·s, c'est-à-dire qu'en plus de prendre en

¹¹⁹ SÉGURET, Olivier, *op.cit.*, p.6.

¹²⁰ Le dictionnaire Le Robert, *phénoménologie*, [en ligne] URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/phenomenologie>.

¹²¹ BREY, Iris, *op.cit.*, pp.41-45.

considération un dialogue entre le film et le public, nous jugeons utile d'ajouter le respectable favorisant la projection de l'image filmique, autrement dit : les interprètes, les acteur·trice·s, qui eux aussi ont une corporéité.

In fine, dans le prisme artistique, et ici, précisément cinématographique, la phénoménologie nous invite à ressentir l'expérience vécue, endurée par le personnage féminin. D'apparence, le postulat paraît plutôt simple à mettre en évidence. Que du contraire, le plus couramment, l'héroïne est regardée à distance, la proximité est pour ainsi dire bannie. La protagoniste devient donc une sorte d'abstraction à laquelle on ne s'intéresse que comme objet de fascination, son identité est balayée, évincée. S'érige alors une forme de captivité du public, il se retrouve pris au piège par le regard du réalisateur. Pour éviter ce genre de rapport hiérarchisé, nous devons éprouver, nous rapprocher des corps, les traverser, retracer leur parcours, les habiter. Les spectateur·trice·s doivent donc être placé·e·s sur un même pied d'égalité, le/la cinéaste, nous intègre et nous considère. En d'autres termes, nous estimons que le regard féminin, *via* l'influence phénoménologique nous entraîne au plus près des corps, comme en communion avec ceux-ci. Dans cette veine, soulevons un détail, avant d'arriver à percevoir le corps d'autrui, nous devons d'abord prendre conscience de notre propre corps. La première expérience commence donc avec nous. Par conséquent, regard féminin et phénoménologie sont intimement connecté·e·s.

Appliquons dès maintenant une démarche phénoménologique quant à notre étude de *Duelles*. D'emblée, Olivier Masset-Depasse nous propose de visiter ou plutôt d'investir la psyché des personnages, nous – spectateur·trice·s – participons donc ouvertement et activement à cette expérience.

« Une phénoménologie du cinéma, [...], envisage cette expérience comme un dialogue continu entre le regardant et le regardé. Le spectateur ou la spectatrice entre en contact avec l'image, il ou elle ne regarde pas le film avec un savoir ou des idées préconçues, mais se plonge dans la matérialité du film. Les spectateur·trice·s ne sont pas devant l'écran pour assister à une séance, ils deviennent eux-mêmes acteurs et actrices de cette expérience. La performance a lieu aussi bien sur l'écran que dans la salle¹²². »

Cette incursion débute avant même d'admirer les personnages déambuler sur la toile. En effet, le réalisateur belge appartient à une catégorie d'artistes qui ne négligent jamais la préparation de fond. D'après nous, ce travail de préparation en amont symboliserait une forme de *female gaze* externe, c'est-à-dire que pour ressentir avec exactitude ce qu'endure le personnage, les actrices Veerle Baetens et Anne Coesens se sont d'abord nourries d'expériences. Pour y

¹²² BREY, Iris, *op.cit.*, p.42.

parvenir, Masset-Depasse prend le temps de travailler séparément avec chaque acteur·trice, mais tout d’abord, il effectue le détour par son propre corps, car « quand on écrit le personnage d’une femme, il faut se glisser dans sa peau, chercher la femme qui est en soi, et donc découvrir ce qui nous relie intrinsèquement¹²³ ». Dès que le metteur en scène et l’acteur·trice se mettent d’accord quant à l’élaboration du personnage, se suivent les lectures, les répétitions. Grâce à cette phase, tout est prêt et favorable pour

« créer des accidents, provoquer des choses et voir comment ça réagit. Je ne veux pas que ce soit les acteurs ou les actrices qui réagissent, je veux que ce soit leur personnage et pour cela, il faut que la psychologie de chaque rôle soit travaillée en amont¹²⁴ ».

En choisissant sa compagne, Anne Coesens, pour interpréter le rôle de Céline, le cinéaste lui propose d’épouser les contours d’un corps torturé, rongé par la culpabilité, donc bien différent en comparaison aux autres corps qu’elle a pu explorer. Elle accumule donc les multiples expériences à chaque fois, ce qui acère son *female gaze*. Veerle a également questionné son corps avant de s’incarner dans celui d’Alice. À l’issue du travail préliminaire, Baetens nous livre – tout comme sa seconde peau, Alice – qu’elle renferme en elle une dualité ; « c’est vrai que je peux être et paraître très forte, voire très ferme, mais que je peux aussi me révéler soudain très fragile¹²⁵ ». Nous en déduisons qu’en interrogeant leur corporéité les deux héroïnes ont porté, non seulement, un *female gaze* sur elles-mêmes, mais elle en ont induit un autre sur leur future identité, et ce, dans la volonté d’interpréter le plus judicieusement possible l’expérience de ce personnage.

¹²³ SÉGURET, Olivier, *op.cit.*

¹²⁴ *Ibid.*, p.5.

¹²⁵ Cinévoix.be, *op.cit.*

Chapitre III : Hitchcock et autres filiations

« Le style hitchcockien se reconnaît même dans une scène de conversation entre deux personnages, simplement par la qualité dramatique du cadrage, par la manière réellement unique de distribuer les regards, de simplifier les gestes, de répartir les silences dans le cours du dialogue, par l'art de créer, dans le public, le sentiment qu'un des deux personnages domine l'autre, celui de suggérer, en dehors du dialogue, toute une atmosphère dramatique précise, l'art enfin de nous conduire d'une émotion à une autre au gré de sa propre sensibilité¹²⁶. »

La logique voudrait que nous présentions Alfred Hitchcock, mais nous estimons qu'il n'est plus nécessaire de présenter le « maître du suspense ». À la suite de nos considérables visionnages de *Duelles*, de nombreuses composantes de cette production se sont distinguées. Certes, le film d'Olivier Masset-Depasse possède une identité propre, mais il est indiscutable que cette œuvre s'incarne dans un certain héritage ou du moins témoigne de l'influence d'autres réalisateurs.

Premièrement, nous pointerons les similitudes et les divergences entre le long métrage de Masset-Depasse et l'esthétique du cinéaste anglais. Par après, nous articulerons le propos autour de l'héroïne *hitchcockienne*. En troisième lieu, nous établirons la position d'Hitchcock par rapport au *male* et *female gazes*. Enfin, nous brasserons les différentes inspirations (in)conscientes repérées au sein du film.

1. Hitchcock et *Duelles*

« Pour ce film j'avais plusieurs références : Hitchcock évidemment avec *Psychose*, [...], il reste la référence principale. C'est un cinéaste narratif, qui a réussi à faire de l'expérimental. Je ne voulais cependant pas tomber dans le pastiche¹²⁷. »

Rien que par le choix de l'ouvrage adapté, le réalisateur belge annonce ostensiblement ses aspirations. La trame issue de *Derrière la haine* dévoile très clairement une intrigue resserrée, imprégnée de codes que nous retrouvons aisément dans les productions d'Hitchcock. Par ailleurs, au sein de quelles catégories classer *Duelles* ? À la suite de *La Mort aux Trousses* ou encore de *La cinquième colonne* ? Non, nous ne sommes pas face à un film empreint de courses-poursuites. Nous rejoignons les dires du critique Hugues Dayez, *Duelles* se range davantage aux côtés de films où règnent l'anxiété et « les suspenses à forte connotation psychologique [...], comme *Soupçons* avec Cary Grant ou le méconnu *L'ombre d'un doute*

¹²⁶ La Cinémathèque française, *Truffaut par Truffaut, Truffaut/Hitchcock*, 12 janvier, [en ligne] URL : <https://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=15>.

¹²⁷ VALMARY, Chloé, *op.cit.*

avec Joseph Cotten¹²⁸ ». Dès les premiers instants du film, une dynamique s’installe. Le Belge, bien que désireux de se différencier de ses pairs, ne nie pourtant pas les ressemblances thématiques, formelles et esthétiques. *A contrario*, il les assume, tout en affichant aussi son style propre.

Tout comme Hitchcock, Olivier Masset-Depasse se pose trois questions : comment raconter ? Que filmer et comment filmer ? Pour raconter de façon *hitchcockienne*, il faut du suspense, attention suspense ne signifie pas pour autant peur et mystère, évitons les raccourcis :

« [...] il y a suspense quand il y a un effet de peur ? Bien sûr que non. [...] Le suspense, c'est la dilatation d'une attente ? Dans la forme ordinaire du suspense, il est indispensable que le public soit parfaitement informé des éléments présents. Sinon, il n'y a pas de suspense. [...] le mystère est pour moi rarement un suspense¹²⁹ ».

Spécifions aussi que se différencient le suspense et la surprise. Cette dernière symbolise quelque chose d’inattendu tandis que le suspense, lui, est amorcé, les spectateur·trice·s n’en connaissent juste pas l’issue. Parfois, nous observons un mélange de ces deux traits. Par exemple, prenons la séquence d’ouverture de *Duelles*¹³⁰. Alice observe Céline par la fenêtre, pour l’instant nous ne savons pas qu’elles se connaissent. Alice semble en alerte, elle se dépêche de descendre les escaliers, parcourt le salon, colle l’oreille contre le mur, elle entend la porte d’entrée claquer, se dirige vers la cuisine épie à nouveau par la fenêtre, Céline prend la voiture et s’en va. Alice se précipite dehors avec un sac, elle s’apprête à ouvrir la porte, s’assure que personne ne la regarde. Elle entre dans la maison voisine – nous comprenons qu’il s’agit de la maison de Céline – et s’empresse de fermer les rideaux. Nous quittons Alice et suivons Céline qui arrive à l’école. Ensuite, elle reprend la route, accompagnée de Maxime et Théo – qui sont ces enfants ? les siens ? Aucune information – ils chantent durant le trajet. De retour, le trio pénètre dans la maison, les garçons s’occupent du chat, Céline interpellée s’interroge, pourquoi les tentures sont-elles fermées ? Elle les ouvre et une dizaine de convives lui souhaitent un bon anniversaire. Selon nous, nous assistons, ici, à une combinaison de suspense-surprise, ce qui nous permet de rejoindre les propos d’Hitchcock, « il faut informer le public chaque fois qu'on le peut, sauf quand la surprise est un *twist*, c'est-à-dire lorsque l'inattendu de la conclusion constitue le sel de l'anecdote¹³¹ ».

¹²⁸ DAYEZ, Hugues, *Les critiques d'Hugues Dayez avec « Duelles », un hommage belge à Hitchcock*, RTBF, 24 avril 2019, [en ligne] URL : <https://www.rtf.be/article/les-critiques-d-hugues-dayez-avec-duelles-un-hommage-belge-a-hitchcock-10203484?id=10203484>.

¹²⁹ TRUFFAUT, François, *Hitchcock Truffaut*, Gallimard, Paris, 1993, pp.57-58.

¹³⁰ MASSET-DEPASSE, Olivier, *Duelles*, Versus Productions, Haut et Court Productions, Savage Film, 2018, time code : 00 :00 :31 à 04 : 07.

¹³¹ TRUFFAUT, François, *op.cit.*, pp.58-59.

La méthode *hitchcockienne* est pratiquement immersive, dans la mesure où lorsqu'il réalise un film, il énonce le concept de « direction des spectateurs¹³² ». Dès l'étape de fabrication, Hitchcock inclut son public. Pas uniquement pour le satisfaire, mais aussi pour le diriger, tout comme il dicte ses recommandations et indications aux technicien·ne·s, aux acteur·trice·s, il commande à distance les spectateur·trice·s. Le principe est repris dans *Duelles* d'une certaine manière, Olivier Masset-Depasse balade son public, annonce par suggestion, puis démenti, ce qui avait été précédemment exposé, il n'offre que des leurres jusqu'à la résolution finale.

Ensuite, abordons le critère du méchant, « plus réussi est le méchant, plus réussi sera le film¹³³ ». Il ne faut, par ailleurs, pas confondre méchant et être méchant. Comme l'explique Pascal Bonitzer, ce qui prime ce n'est pas le degré de méchanceté du personnage qui compte, mais sa complexité et plus précisément la complexité de sa psychologie. Le summum est atteint lorsque cet antagoniste possède des points communs avec le héros ou l'héroïne « au point d'être presque interchangeable avec lui, alors plus le film sera réussi¹³⁴ ». Qu'en est-il pour *Duelles* ? Comme précédemment mentionné lors du **chapitre II**, le personnage de Céline atteint des niveaux de perversité et de perfidie sans limite. Elle coche toutes les cases énoncées. Excepté le physique, Alice et Céline partagent quelques ressemblances. En outre, elles sont prêtes à tout pour leurs proches et surtout pour leur enfant. Céline finira même par remplacer Alice auprès de Théo. À la suite de *La Mort aux trousses* (1959), Hitchcock approfondit sa formule en ajoutant qu'en plus d'être complexe, le méchant doit « être à la fois fascinant, dangereux, séduisant, terrifiant [...]¹³⁵ ». Céline rassemble tous ces critères, nous en déduisons donc qu'elle a l'étoffe d'un « méchant *hitchcockien* ».

« Que filmer ? » la question est vaste. Hitchcock parle notamment de « remplir la tapisserie¹³⁶ ». Que recouvre cette expression ? Cette mission revient généralement aux scénaristes. Ces derniers ont pour objectif de distiller un maximum de détails afin d'enjoliver et d'agrémenter l'action. Tout a une utilité, rien n'est laissé au hasard. Pourtant, bien souvent lorsque nous regardons un film, ces éléments passent presque tous d'abord inaperçus, bien que nous les ayons vus – sans les voir – ils tombent dans notre inconscient ; tout s'éclaire quand nous revoyons ces productions. Ce « réseau d'indices, [est] un ensemble de jeux savants qui

¹³² FERENCZI, Aurélien, *Hitchcock en 6 leçons* in *Télérama*, 21 janvier 2011 (mise à jour 8 décembre 2020), [en ligne] URL : <https://www.telerama.fr/cinema/hitchcock-en-6-lecons,64727.php>.

¹³³ TRUFFAUT, François, *op.cit.*, p.159.

¹³⁴ FERENCZI, Aurélien, *op.cit.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ TRUFFAUT, François, *op.cit.*, p.172.

appellent notre interprétation¹³⁷ ». Pour son long métrage, Olivier Masset-Depasse reprend le même procédé. Par ailleurs, nous constatons que tout comme Hitchcock, Masset-Depasse, s'attelle à proposer une remarquable authenticité des décors, des meubles et même des costumes, à tel point que la maison sélectionnée se transforme, selon nous, en un personnage de l'histoire. La recherche de la fameuse bâtisse n'a pas été chose aisée, l'équipe a pris énormément de temps avant de trouver LA maison idéale¹³⁸. Le lieu de tournage principal s'installe dans deux maisons **mitoyennes** d'un quartier huppé. Nous insistons sur la mitoyenneté, car il était nécessaire que ces maisons nous donnent l'illusion de n'être qu'un seul foyer. Cette volonté est poussée à l'extrême, puisqu'en plus de n'être séparée que par un mur, il s'avère qu'elles sont totalement – en apparence – symétriques. « Seuls les aménagements intérieurs changent, pour le reste, tout repose sur le mimétisme entre les deux familles¹³⁹. » L'intérieur, nous plonge immédiatement dans l'univers des *sixties*¹⁴⁰, tout est pensé en fonction de cette époque, les contrastes sont saisissants entre les couleurs et les actions.

« On a mis des mois à la trouver : cette maison jumelle étant le « théâtre » principal de l'histoire, il était crucial de découvrir un endroit hors-norme. On a eu beaucoup de chance et la production a géré cette recherche avec brio. L'endroit est très agréable à vivre, avec ses jardins fleuris et ses grands arbres protecteurs, mais l'imposante bâtisse aux murs blancs peut évoquer l'hôtel de *Shining*. Ses légères asymétries architecturales mettent du temps à se voir, d'où une sensation de malaise inexplicable quand on la découvre. Il fallait une sensation de perfection générale qui laisse très vite soupçonner qu'il doit se passer des choses étranges derrière cette façade¹⁴¹. »

Directement, nous repérons la personnification du bâtiment, car celui-ci partage des traits avec les protagonistes. En effet, la maison se montre à la fois chaleureuse, douce, mais aussi inquiétante et sombre.

Enfin, abordons l'ultime question « comment filmer ?¹⁴² » Hitchcock excelle dans l'art de filmer des scènes d'amour de la même manière qu'il tourne des séquences de crime et inversement. Dans *Duelles*, Masset-Depasse transpose la démarche pour construire les scènes qui « émaillent le quotidien, orchestrées comme si l'effroyable ou l'irréparable pouvait surgir à tout moment au milieu d'un escalier ou d'un corridor¹⁴³ ». Habitué à un style néo-réaliste et

¹³⁷ FERENCZI, Aurélien, *op.cit.*

¹³⁸ Vous trouverez en **Annexes**, une photo de ladite maison.

¹³⁹ Cinévoix.be, *op.cit.*

¹⁴⁰ En **Annexes** se trouvent des clichés avant/après décoration dans l'esprit des années 1960.

¹⁴¹ SÉGURET, Olivier, *op.cit.*, pp.5-6.

¹⁴² Nous n'évoquons pas toutes les techniques d'Hitchcock afin de ne pas trop nous éloigner de notre sujet premier, mais nous sommes consciente qu'il y en a d'autres que celles énoncées.

¹⁴³ LAVOIE, André, « *Duelles* » : *Sueurs froides à la belge* in *Le Devoir*, 6 juillet 2019, [en ligne] URL : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/558075/sueurs-froides-a-la-belge?utm_source=recirculation&utm_medium=hyperlien&utm_campaign=corps_texte.

parfois presque journalistique, le Belge s'aventure dans un genre qu'il a peu, voire pas du tout, exploré. Il sort de sa zone de confort tant formellement que techniquement, le découpage, les cadrages et le montage divergent de ses méthodes traditionnelles, ce qui prévaut c'est l'intrigue ; toute la mise en scène est au service de l'histoire.

Avec les films précédents, j'étais très proche des corps, [...] il y avait beaucoup de réalisation, mais peu de mise en scène finalement. Là, il y a de forts enjeux de mise en scène, j'essaie d'insuffler une certaine modernité dans une forme somme toute assez classique. C'est un thriller psychologique, et le rythme sera sûrement plus lent que dans certains de mes films précédents où l'on était plus dans l'action [...] ¹⁴⁴. »

Dans sa réalisation, Olivier Masset-Depasse parvient à sublimer le genre du thriller psychologique, son esthétique léchée et l'enchaînement des plans témoignent qu'il n'a « qu'une seule idée en tête : ce qui apparaîtra à l'écran ¹⁴⁵ ». Nous observons une multitude de plans séquences qui marquent distinctement les déplacements des personnages, ce qui nous permet d'être au plus proche des personnages.

En conclusion, selon nous, le cinéaste belge réussit son pari osé de citer Alfred Hitchcock – notamment –, le pastiche est évité, car Masset-Depasse ne tombe pas dans le piège de l'imitation. Il ne cite pas pour citer, sa démarche est beaucoup plus constructive, vu qu'il parvient, à se réappropriier les codes du genre pour les modeler à sa façon.

2. La femme et Hitchcock

La blonde hitchcockienne

« Quand j'aborde les questions de sexe à l'écran, je n'oublie pas que, là encore, le suspense commande tout. Si le sexe est trop criard et trop évident, il n'y a plus de suspense. Qu'est-ce qui me dicte le choix d'actrices blondes et sophistiquées ? Nous cherchons des femmes du monde, de vraies dames qui deviendront des putains dans la chambre à coucher ¹⁴⁶. »

Quand nous inspectons sa filmographie, nous remarquons qu'Hitchcock a toujours accordé une grande place aux personnages féminins : Lisa Fremont, Frances Stevens ¹⁴⁷, Madeleine Elster/Judy Barton ¹⁴⁸, Marion Crane ¹⁴⁹, Melanie Daniels ¹⁵⁰ et bien d'autres. Ces dernières ont permis de dégager un parangon, à savoir « la blonde *hitchcockienne* ». Ces

¹⁴⁴ Cinévox.be, *op.cit.*

¹⁴⁵ TRUFFAUT, François, *op.cit.*, pp.223-225.

¹⁴⁶ TRUFFAUT, François, in WEBER, Pauline, *Alfred Hitchcock : la psychose des blondes* in *Vanity Fair*, 4 janvier 2016, [en ligne] URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/diaporama/hitchcock-le-gout-des-actrices-blondes/24612>.

¹⁴⁷ *Fenêtre sur cour* (1954), *La main au collet* (1955) – interprétée par Grace Kelly.

¹⁴⁸ *Sueurs froides* (1958) – interprétée par Kim Novak.

¹⁴⁹ *Psychose* (1960) – interprétée par Janet Leigh.

¹⁵⁰ *Les Oiseaux* (1963) – interprétée par Tippi Hedren.

femmes translucides incarnent la beauté fatale, elles sont inévitablement conformes au stéréotype de la blonde froide, tirée à quatre épingles et dotée d'un charme lascif. Ces femmes sont mystérieuses, la plupart du temps bourgeoises. Elles suscitent à la fois l'admiration des hommes et des femmes. Néanmoins, cette figure est présentée de telle façon à ce que nous comprenions qu'elle appartient soi-disant au côté obscur ; elle officie souvent pour le mal. Par exemple, dans *Les Oiseaux*, Melanie est accusée de sorcellerie, dans *La main au collet*, Frances – initialement membre de la haute société –, est une voleuse.

En passant au crible la carrière du cinéaste britannique, nous relevons que sa passion pour les crimes, le suspense s'avère plus que manifeste, mais une autre semble prépondérante : la femme. Hitchcock glisse de passion à fascination, voire fétichisation. Le réalisateur, sous le couvert de son cinéma, développe une véritable obsession pour le féminin. Ne l'oublions pas, le réalisateur avait pour habitude de qualifier les femmes comme étant ses « meilleures victimes », ce qu'il fait endurer à ses héroïnes, ses actrices le subissent également. Lorsque Melanie Daniels/Tippi Hedren se fait attaquer dans *Les Oiseaux* :

« Je ne sais combien de fois j'ai été mordue, griffée, parfois cruellement, par les oiseaux pris de panique. Les hommes manipulant les mouettes et corbeaux portaient des gants, moi j'étais l'innocente cible inventée par Hitchcock¹⁵¹. »

De plus, se dégage, systématiquement, un second climat angoissant. Le premier étant celui transmis par le sujet filmé et l'autre en raison de la tension qu'éprouve Hitchcock envers ses actrices. Ce n'est plus un secret pour personne, le réalisateur s'éprend très souvent de ces dernières, bien qu'il leur accorde une rare réelle considération. Effectivement, son désir il le retire lorsqu'il les manipule, les façonne à l'image de ce qu'il souhaite obtenir comme rendu.

« Si *Sueurs froides* se révèle être l'un des films les plus aboutis d'Hitchcock, le tournage fut épique en angoisses et révèle en seconde lecture le penchant naturel et totalement assumé du cinéaste britannique pour le sadisme. Hitchcock n'aura en effet cessé de contraindre sa nouvelle recrue à ses exigences [...]. « Kim Novak n'est qu'une inconsistante cire qui m'a coûté les plus grandes peines du monde à modeler »¹⁵². »

Hitchcock se place du côté du mépris, du cynisme, de l'exhibition et du voyeurisme. D'ailleurs, il « est souvent considéré d'emblée¹⁵³, comme le misogynne type, étant donné le sort macabre réservé à certains de ses personnages féminins¹⁵⁴ ». Alors que les protagonistes masculins

¹⁵¹ HEDREN, Tippi, *op.cit.*, in WEBER, Pauline.

¹⁵² WEBER, Pauline, *op.cit.*

¹⁵³ Constat effectué tant par la théorie féministe que par les spécialistes d'Hitchcock eux-mêmes.

¹⁵⁴ AUGER, Manon, *Compte rendu de Tania Modleski, Hitchcock et la théorie féministe* in *Recherches féministes*, Vol.16, n°2, 2003, [en ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2003-v16-n2-rf708/007778ar/>.

hitchcockiens sont majoritairement considérés comme modèle de droiture. Ils exercent un pouvoir de domination et de soumission, de plus, la loi les protège.

3. Hitchcock et le *male/female gaze*

« [...] les films d'Hitchcock constituent un terrain particulièrement fertile pour une étude de la représentation du genre et de la sexualité à l'écran. En effet, Hitchcock est au cœur de la théorie féministe du cinéma puisque c'est en grande partie à partir de ses films que Laura Mulvey élaborera [...] la théorie du *male gaze* [...] qui selon elle "oscille entre voyeurisme et fascination fétichiste" envers les personnages féminins¹⁵⁵. »

Rétrospectivement, les experts et spécialistes se posent la question – bien que la réponse apparaît comme évidente pour beaucoup –, Hitchcock produit-il du *male* ou du *female gaze* ? Après la relecture de nombreux articles, dont celui de Laura Mulvey, et l'étude de *Sueurs froides* dans le cadre du cours de *Philosophie et cinéma*¹⁵⁶, nous classifions Alfred Hitchcock dans les producteurs de *male gaze*. Ce dernier pratique les deux principaux mécanismes « fondateurs » du regard masculin : la scopophilie fétichiste et le voyeurisme. Le premier moyen entraîne la construction physique de l'objet du regard et peut se dérouler et coexister hors linéarité, attendu que la stimulation sensuelle se focalise sur le regard. Alors que le second renvoie au sadisme. Ce goût pervers pour la souffrance s'ajuste admirablement bien à la trame narrative.

« Le sadisme exige une histoire, il compte sur les rebondissements, un changement provoqué chez un tiers, dans une opposition entre la force et la volonté, la victoire et la défaite, tout cela devant se situer dans une narration linéaire comprenant un début et une fin¹⁵⁷. »

Nous nous expliquons davantage quant à cette tension entre narration et regard masculin. Personnellement, nous trouvons que ce lien se retrouve d'autant plus marqué dans le cinéma d'Hitchcock, vu que les films tournés par Alfred Hitchcock suivent le point de vue du héros masculin. En sus de cela, ces derniers revêtent fréquemment les caractéristiques du pervers narcissique, donc le *male gaze* ne peut qu'évidemment soutenir le récit. Dans *Sueurs froides*, nous suivons Scottie au détriment de Judy. L'histoire et le regard masculin s'allient et favorisent la perversité du héros. Scottie détruit Judy pour la transformer en Madeleine, et ce, en lui affirmant que c'est la seule option envisageable pour qu'il l'aime ; elle doit s'effacer. Cette « implication érotique du regard est déstabilisante : la fascination du spectateur est retournée

¹⁵⁵ VINCENDEAU, Ginette, *Leçon 4 : Femmes et Hitchcock et les femmes qui en savaient trop : comment les genres et la sexualité révèlent les films*, Ciné-Conférence, Ville de Luxembourg, 30 mai 2022.

¹⁵⁶ Assuré par messieurs LAOUREUX, Sébastien et VAN EYDE, Laurent à l'Université de Namur.

¹⁵⁷ MULVEY, Laura, *Plaisir visuel et cinéma narratif*, *op.cit.*

contre lui en ce que la narration le porte et l'enchaîne aux processus qu'il exerce lui-même¹⁵⁸ ». Le public se situe donc non seulement du côté du personnage masculin – voit à travers lui – mais en sus, il participe, à distance, à la phase de perversion, il est complice de ce *male gaze*.

Les productions *hitchcockiennes* telles que *Fenêtre sur cour* ou encore *Sueurs froides* représentent un véritable terrain de jeu pour notre domaine d'analyse, dans la mesure où le cinéaste « [a] placé la question du regard au centre de la plupart de [ses] films [...]. Le regard a un rôle capital dans l'intrigue¹⁵⁹ ». C'est « simple », ce que le/la spectateur·trice regarde, observe, est un prolongement à l'identique de ce que voit le héros ou l'héroïne. Le sujet du film s'étend de plus en plus et à la fois il s'affine. Ce paradoxe repose sur la présence d'un « calque », en réalité, le film progresse en parallèle ; le public visionne un objet filmique double. D'abord, le film en tant que tel, pour ce qu'il est, c'est-à-dire un thriller avec tous ses ingrédients. Puis est perçue la dimension scopophilique des images. « De plus, dans ces cas, le héros éprouve les contradictions et tensions dont le spectateur fait l'expérience¹⁶⁰. » Nonobstant, retenons qu'Hitchcock a relativement toujours assumé son côté voyeur, et ce, qu'il s'agisse de cinéma ou dans un autre contexte. Par conséquent, « le maître du suspense », utilise la caméra subjective – qui épouse le point de vue du personnage masculin – et met en place la procédure d'identification.

« Hitchcock fait profondément partager aux spectateurs la position de celui-ci, ainsi que sa mauvaise conscience. Le public est alors plongé dans une situation de voyeurisme à l'intérieur de la scène projetée sur l'écran et de la diégèse, parodiant sa propre situation au cinéma¹⁶¹. »

Nous réaffirmons donc notre positionnement initial tout en y ajoutant une nuance. Effectivement, nous avons d'emblée classé Hitchcock du côté regard masculin, mais, comme préalablement explicité, la plupart des cinéastes ont toujours vécu avec ce regard et n'ont de ce fait pas forcément conscience de ce dernier. D'autres, tels qu'Alfred Hitchcock le savent pertinemment, et continuent à produire du *male gaze* – avant la lettre dans le cas d'Hitchcock – et perpétuent cette méthode tout au long de leur carrière.

Pour conclure, nous ne relevons donc aucun *female gaze* dans les longs métrages *hitchcockiens*¹⁶². Nous basons notre affirmation sur le non-respect, presque général, de la grille

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Précisons que notre propos ne se réfère pas à l'ensemble des 54 films produits par Alfred Hitchcock, car nous ne les avons tout simplement pas encore tous vus. Cependant, selon les diverses ressources consultées, il semblerait que ce réalisateur n'ait jamais dérogé à sa façon de procéder.

établie par Iris Brey. Narrativement, nous ne percevons aucune identification du personnage principal en tant que femme ; l'intrigue ne se déroule pas selon son point de vue – par exemple, dans *Sueurs froides* la trame se tisse autour de Scottie, tout passe par ce qu'il voit, perçoit ou non –, et l'ordre patriarcal n'est jamais remis en cause – toujours dans le même film, à aucun moment la manipulation, le façonnement de l'héroïne ne semble poser de problème à quiconque. « Le héros *hitchcockien* est solidement ancré dans l'ordre symbolique. Il possède tous les attributs du super-ego patriarcal¹⁶³. » Formellement, la mise en scène offre parfois la possibilité aux spectateur·trice·s de ressentir l'expérience féminine. Ensuite, nous remarquons une certaine érotisation des corps, pourtant, pouvons-nous pour autant attester qu'il est question d'un geste conscientisé ? Enfin, face aux films *hitchcockiens*, le plaisir du public découle indubitablement d'une pulsion scopique.

4. Masset-Depasse, mélange d'influences¹⁶⁴

Lorsque nous créons, nous ne pouvons faire fi de notre bagage culturel, évidemment, notre imagination, notre volonté et nos désirs effectuent le reste du travail. Nous sommes, de ce fait, perpétuellement connectés aux images qui nous touchent, nous construisent. Elles représentent im(ex)plicitement le point de départ de toute création.

Pendant nos entretiens avec le réalisateur Olivier Masset-Depasse, ce dernier nous confie donc qu'il se laisse à la fois librement influencer par des références qu'il affectionne considérablement, mais qu'il souhaite aussi créer un contrepoint original et singulier. Nous l'avons vu, l'héritage *hitchcockien* n'est plus à démontrer, est-ce, cependant, l'unique source d'inspiration ?

D'un point de vue technique, le cinéaste belge explique son ambition de réaliser un film aux décors et aux tonalités ancien-ne-s, mais réalisé par le biais de moyens et de pratiques modernes. Pour ce faire, il évoque, par exemple, l'usage récurrent de la *steady cam* ou *steadicam*, ce qui amène Masset-Depasse à mentionner la logique de Paul Thomas Anderson. Au sujet de l'esthétique, le cinéaste carolo affiche son affection pour Douglas Sirk. L'une des marques de fabrique de ce grand réalisateur des années 1960 – spécialiste du mélodrame – est de raconter des histoires profondément tristes et tragiques, mais en les contrastant de manière outrancière, c'est-à-dire en ayant recours à des couleurs vives. Notons l'omniprésence d'un

¹⁶³ MULVEY, Laura, *Plaisir visuel et cinéma narratif*, op.cit.

¹⁶⁴ Cette section est rédigée sur base d'interviews Teams avec Olivier Masset-Depasse.

nuancier de couleurs pastel, parfois nous constatons un rose dit « bonbon ». Dans *Duelles*, nous relevons également ce décalage entre couleurs et discours. La narration – aussi sombre soit-elle – se déroule majoritairement dans le soleil, dans la beauté, ce qui accentue la dimension ténébreuse et dramatique. « J’avais envie d’expérimenter [...] un traitement clair pour une histoire sombre¹⁶⁵. »

Soulignons, désormais, les dernières appartenances repérées¹⁶⁶. Premièrement, nous remarquons qu’une certaine forme de « sensorialité » traverse l’ensemble du long métrage. Ce côté sensible, sensoriel, nous permet de faire allusion à David Lynch, l’expert de l’entre rêve et réalité. Lynch affine la perception de Masset-Depasse.

« Je voulais aborder ce huis-clos de façon aérienne et sensorielle, [...]. Il fallait être à la fois au plus près de la psychologie des personnages tout en privilégiant une mise en scène glamour¹⁶⁷. »

En outre, le duo blonde et brune nous rappelle celui de *Mulholland Drive* (2001). En second lieu, se tisse une fine, toutefois patente, filiation avec Brian de Palma ainsi qu’avec Ingmar Bergman. Le premier partage comme traits avec Olivier Masset-Depasse, le jeu sur les points de vue, mais pas seulement, décelons aussi l’omniprésence d’une bande son en parfaite adéquation avec les séquences qui défilent à l’écran. Au cinéma, nous l’oublions – trop souvent – la musique joue un rôle « méta psychologique¹⁶⁸ ». La bande originale opère, telle une voix muette. L’harmonie doit être capable de nous faire ressentir tout ce que les autres composantes ne savent – ne peuvent – exprimer. La musique s’infiltré, s’immisce, pénètre et ouvre le chemin vers l’intimité et l’intériorité à la fois des personnages, mais aussi des spectateur·trice·s. La bande originale de Frédéric Vercheval est connotée par des :

[...] thèmes qui prennent leur source dans la psyché d’Alice et de Céline. Je voulais une musique qui reflète les états psychologiques et émotionnels des deux héroïnes [...]. À l’orchestre classique, nous avons ajouté des sons numériques pour obtenir certains sons d’intériorité des personnages. Il était important que le spectateur entre dans un monde qu’il connaît déjà, rassurant, avec une musique de film classique qu’il reconnaît ; pour mieux glisser, par la suite, vers une musique plus moderne, plus déstabilisante, plus angoissante¹⁶⁹. »

Après cet excursus musical, nous trouvons judicieux de signaler la ressemblance des héroïnes de de Palma et de Masset-Depasse. La thématique n’est évidemment pas identique, mais nous

¹⁶⁵ MASSET-DEPASSE, Olivier, in *Allociné*, *op.cit.*

¹⁶⁶ Nous aurions souhaité approfondir ce point, mais la concision est de mise, c’est pourquoi nous ne nous y attardons que très succinctement.

¹⁶⁷ MASSET-DEPASSE, Olivier, in *Allociné*, *op.cit.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

percevons une similarité entre *Passion* (2012) et *Duelles*. Chaque film repose sur un duo féminin au sein duquel la sphère relationnelle s'étiole, se fragilise pour évoluer de manière malsaine jusqu'à provoquer un malaise profond¹⁷⁰. Bergman, lui, offre à Masset-Depasse la possibilité de creuser la personnalité des protagonistes et d'ancrer ces derniers dans une sorte de bulle hors du monde¹⁷¹. Le metteur en scène suédois avait pour habitude d'illustrer, au travers de ses films, l'isolement insulaire. Aux premiers abords, ce rapprochement ne paraît pas évident et pourtant, il existe ; ce dernier est signifié à l'écran par la gémellité de la maison. Certes, la double villa se situe dans une rue constituée d'autres bâtiments, quoi de plus normal ? Si nous élargissons notre perception, nous nous rendons compte que ces derniers nous paraissent inconnus, comme si les personnages n'évoluaient que dans le périmètre de leur foyer. Rien n'existe à l'exception de ces deux familles, le reste n'est qu'accessoire. En outre, lorsqu'ils se déplacent hors de cette zone, cette sensation d'isolement se prolonge. Par exemple, quand Céline va rechercher les enfants à l'école, elle rencontre d'autres parents, mais nous ne sommes pas capable d'identifier à qui elle s'est adressée, qui lui a parlé, comme si les contours – et ceux des personnes en présence – d'un espace autre que celui de la maison ne comptaient pas. Masset-Depasse emprunte et transpose les traits de certains personnages *bergmaniens* tels que la folie, l'anxiété, la dépression, la fragilité¹⁷².

Pour conclure, le réalisateur étudié nous confie donc qu'il se sert de ses confrères en tant que modèles intarissables, mais ce qui prime le plus est de produire une intense et unique émotion. Gérer ces références en leur insufflant une combinaison d'éléments, de mouvements de caméra actuels.

« Il n'était pas question de faire un film "à la manière de...", [...] mais plutôt de s'essayer à un exercice de style qui irait puiser dans ces "grandes références" pour voir ce qui pourrait en ressortir aujourd'hui avec mon regard contemporain de cinéaste belge. Mais, le plus important pour moi, c'était d'atteindre une émotion particulière à travers ce film : si, à la fin du film, le spectateur est partagé entre émotion et effroi, alors j'aurai atteint mon objectif artistique¹⁷³. »

¹⁷⁰ Caractéristique poussée à l'outrance chez de Palma, vu que les protagonistes entretiennent en plus un jeu de séduction et de rivalité qui n'est pas présent chez Masset-Depasse ; du moins pour la séduction, car la rivalité pourrait être assimilée à la volonté de reprendre le rôle de la mère qui est par rapport à celle qui n'est plus.

¹⁷¹ Nous aurions souhaité approfondir ce point, mais la concision est de mise, c'est pourquoi nous ne nous y attardons pas davantage.

¹⁷² SINGER, Irving, *Ingmar Bergman, finematif philosopher Reflection on his creativity*, Massachusetts, MIT Press, 2009, p. 156.

¹⁷³ MASSET-DEPASSE, Olivier, in *Allociné*, *op.cit.*

Conclusion

Au fil de notre questionnement, l'objectif principal que nous poursuivions était la mise en évidence d'un potentiel regard féminin au sein de *Derrière la haine* de Barbara Abel et de *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse. La question du regard, de manière générale, a toujours mis en ébullition la société et plus exactement le domaine des arts, et ce, tous secteurs confondus. Pour les besoins de notre étude, nous nous sommes limitée à l'exploitation de deux médias : la littérature et le cinéma.

Le regard féminin ne doit pas être considéré comme une invention contemporaine, il est prépondérant de l'ancrer dans une réflexion historique, dans la mesure où il apparaît depuis les débuts du cinéma. Au fil des siècles, il s'est retrouvé de plus en plus relégué au second plan jusqu'il y a peu. Cette mise sous silence va de pair avec la condition de la femme au sein de nos sociétés occidentales. De ce fait, historiquement, la plupart des films ont adopté un regard plutôt masculin, un *male gaze*, à tel point que c'est cette forme de regard qui s'impose aux yeux de tous comme la norme à suivre. Nonobstant, notre positionnement quant à cette dernière ne repose pas sur la volonté d'annihiler, de bannir toute production issue de ce type de regard. *A contrario*, selon nous, c'est déjà à ce niveau d'analyse que nous faisons intervenir la phénoménologie du cinéma. Certes, dans un premier temps affiliée au *female gaze*, cette philosophie nous permet, en réalité, de statuer par rapport au regard masculin qui – ne l'oublions pas – n'est pas l'antagoniste du regard féminin. Autrement dit, nous estimons qu'en prenant conscience de notre corporéité et de celle démontrée par les images, nous – spectateur·trice·s – sommes aptes à identifier ce *male gaze* et surtout nous détenons la capacité critique de nous mettre à distance en nous disant : il s'agit d'un regard masculin dont je me délecte, mais je parviens à pointer ce qui pose un problème et je me questionne. Retenons que produire du *male gaze* de façon conscientisée peut servir d'arme de dénonciation.

Grâce à la lutte inépuisable de beaucoup d'entre nous, les mentalités sont en train de muter, et le *female gaze* se fraie un chemin pour être à nouveau entendu et marquer son point de vue aux côtés d'autres aspects du regard. À notre sens, ce regard dit féminin peut faire l'objet d'une transposition, ses codes ont été établis dans une logique cinématographique, mais n'en demeurent pas moins imperméables à toute autre forme d'image. Par conséquent, nous avons décidé de l'étendre notamment à la forme romanesque.

Notre analyse du roman *Derrière la haine* de Barbara Abel sous l'angle du *female gaze*, a déterminé que l'écrivaine s'est plutôt positionnée du côté du regard féminin. Bien que tous

les critères définis préalablement par Iris Brey ne soient pas entièrement respectés, l'écriture souligne clairement le ressenti des personnages (les principaux étant des femmes), nous sommes au plus près de l'expérience féminine. Pour y parvenir, l'auteure se passe, par exemple, de toute description physique de ses héroïnes et elle place le lecteur à pied d'égalité avec les protagonistes.

En ce qui concerne l'étude de *Duelles*, nous avons eu la chance de pouvoir étudier l'intention du metteur en scène – Olivier Masset-Depasse – en complément des images proposées. La démarche du cinéaste belge, et ce déjà en amont de la production à proprement parler, est de construire des personnages et un environnement dans lequel les acteurs et actrices puissent se retrouver et s'imbriquer au mieux dans la peau des héroïnes et héros. L'intention primaire est de véhiculer l'expérience du corps féminin, de refléter sa psychologie au plus près, vivre en s'insérant dans un autre corps de femme, une mère qui plus est, lorsqu'un drame familial la pousse dans ses derniers retranchements.

En reposant notre raisonnement sur les techniques de tournage, de productions, nous nous sommes penchée sur les émotions qui se dégagent de certaines scènes et sur le ressenti qu'éprouvent les spectateur·trice·s en visionnant ces séquences. Le travail effectué avec la caméra appuie, d'après nous, la trame narrative et permet au public de revêtir un autre corps, de véritablement glisser au sein des différents personnages – de voir, de percevoir à travers eux – de discerner ce que ceux-ci traversent. Les souhaits du réalisateur se concrétisent dans son œuvre, vu que nous classerions cette dernière dans la catégorie du *female gaze*.

Enfin, grâce à la théorie et au traitement analytique que nous avons fourni dans ce travail, nous pensons donc pouvoir répondre au questionnement à l'origine de ce mémoire par : oui, les deux œuvres sont imprégnées de *female gaze*. Nous avons également pu, et ce, par divers moyens, démontrer que la technique du regard (masculin ou féminin) est transposable à d'autres arts pour autant qu'ils aient des images à analyser : qu'elles soient tangibles ou imaginaires !



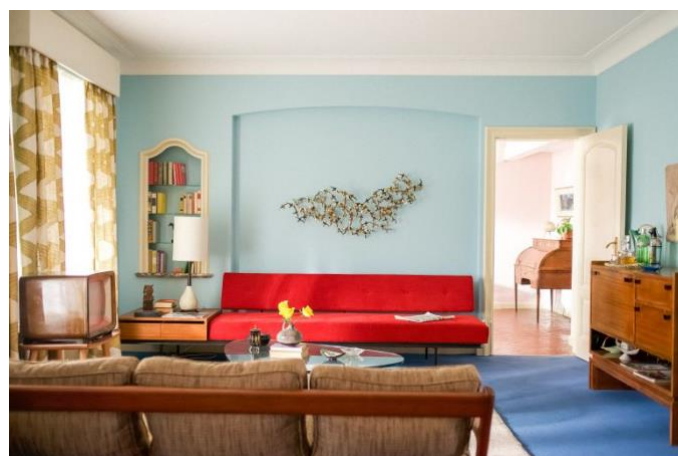
Alison Bechdel – la planche *La règle* (1985) issue de la bande dessinée *Lesbiennes à suivre*.

Sur les hauteurs de Cointe – Lieu de tournage principal de *Duelles* d'Olivier Masset-Depasse.

© Gaëtan Chekaiban



Salon avant



Salon après

Extrait (pp.179-184) de *Derrière la haine* de Barbara Abel étayant nos propos (4.1. du chapitre II).

Chapitre 30

Ahuri, Sylvain resta sans voix. Dans un brouillamini d'hypothèses et de conjectures, il tenta de comprendre comment Tiphaine était au courant. La stupeur l'empêchait de mettre de l'ordre dans ses idées, et l'urgence de trouver une explication le paralysait plus encore.

Elle savait ! Depuis quand ? Et surtout, comment ?

D'un seul coup, son sang ne fit qu'un tour. David ! David lui avait tout raconté, qui d'autre que lui était au courant ?

— L'enflure ! lâcha-t-il avec une violence mal contenue.

— Quand on a des amis comme ça, plus besoin d'ennemis, n'est-ce pas ? murmura Tiphaine dans un souffle.

— Quand t'a-t-il raconté ça ?

— Juste avant de mourir.

Pour la seconde fois en moins de deux minutes, Sylvain sentit son sang se vider de son corps. Il considéra Tiphaine d'un regard incrédule et crut que son cœur allait s'arrêter de battre.

— Da... David ? bégaya-t-il. David est mort ?

Le visage de Tiphaine changea d'expression.

— Qu'est-ce que tu racontes ?

— Tu... Tu viens de me dire que...

— Je ne parlais pas de David !

Durant de longs instants, l'incompréhension fut totale, Tiphaine ne saisissant pas ce que leur voisin venait faire dans cette histoire et Sylvain ne sachant plus de qui elle parlait.

— David est au courant ? rugit-elle soudain en comprenant l'origine du malentendu. Tu as raconté tout ça à David alors que moi-même, je n'en savais rien ?

— Je...

Les traits de Tiphaine se crispèrent en une douloureuse grimace chargée de hargne et d'amertume.

— Salaud ! siffla-t-elle entre ses dents. Tu m'as menti depuis le début, tu m'as trahie et, en plus, tu as raconté tout ça à David ! Vous avez bien dû vous marrer, tous les deux !

— Non ! s'écria Sylvain sans comprendre comment la situation pouvait à ce point lui avoir échappé. Absolument pas ! Je... David...

— Et Laetitia ? Elle aussi est au courant, je suppose ! En résumé, il n'y a que moi qui ne savais rien ! Ce que j'ai pu être conne !

Hébété, Sylvain esquissa un geste de la main en direction de Tiphaine, mais celle-ci le rejeta violemment :

— Ne me touche pas ! Ordure ! Comment tu as pu ? Et toutes ces années...

Elle s'interrompit dans un sanglot avant de se cacher le visage dans les mains. Sylvain se tenait devant elle, les bras ballants, mortifié par la façon dont les choses tournaient. De coupable, Tiphaine était devenue victime et s'arrogeait maintenant le droit de l'accuser du pire. Il n'y comprenait plus rien. Si ce n'était pas David qui lui avait révélé toute l'histoire, qui donc l'avait fait ? Assurément pas Laetitia puisque Tiphaine elle-même avait supposé qu'elle pouvait être au courant de

l'affaire, mais sans en être certaine. Alors qui ? Personne ne savait, hormis...

Soudain il comprit. La seule personne qui avait pu dévoiler à Tiphaine les circonstances de leur rencontre n'était autre que Stéphane Legendre lui-même, le jour où il était venu leur rendre visite. De toute évidence, Tiphaine se trouvait à la maison cet après-midi-là, lorsque l'ex-meilleur ami avait sonné à leur porte. Elle lui avait ouvert et l'avait laissé entrer chez eux.

Peu à peu, les ramifications d'un possible scénario s'élaboraient dans son esprit interdit, telles des volutes aux arabesques sinueuses. Stéphane Legendre qui sonne, Tiphaine qui lui ouvre la porte, s'enquiert de son identité, de ce qu'elle peut faire pour lui ? Il demande si Sylvain est là, elle l'informe que son mari est absent mais qu'il peut revenir dans la soirée si le cœur lui en dit... Stéphane Legendre la remercie, ce ne sera pas nécessaire, c'est elle qu'il vient voir...

Pourquoi aurait-il fait une chose pareille ? Pourquoi, après toutes ces années, aurait-il pris la peine de les rechercher d'abord, puis de faire le déplacement depuis Paris dans le seul but de révéler toute l'histoire à Tiphaine ? Depuis toujours, Stéphane Legendre ne s'était intéressé qu'à lui-même.

Sylvain n'y comprenait plus rien.

— C'est... C'est Stéphane Legendre qui t'a raconté ça ? fut-il seulement capable de demander afin de commencer à mettre de l'ordre dans ses idées.

— Ce n'est pas toi, en tout cas ! répliqua-t-elle avec dépit.

Il ne cessait de la dévisager, tentant en vain de se faire une idée de la façon dont les choses avaient pu se dérouler.

Tiphaine, elle, était à présent devenue imperturbable.

— Qu'est-ce qu'il t'a dit ?

— La vérité.

— Dis-moi ce qu'il t'a raconté, Tiphaine !

— Tout. Il m'a tout raconté : sa faute professionnelle, ton intervention pour lui éviter les emmerdes, la substitution des ordonnances... La façon dont nous nous sommes rencontrés...

— Pourquoi ? Pourquoi t'a-t-il raconté ça maintenant, après toutes ces années ?

Elle haussa les épaules comme s'il s'agissait d'un détail sans importance :

— Il était malade, il allait mourir. Il voulait libérer sa conscience...

— Tu parles !

Ils restèrent un moment silencieux, tous deux abîmés dans les ténèbres de leur ressentiment, entre colère et tourment, et chacun mesurant à quel point, aux yeux de l'autre, sa propre faute le privait de son droit de réclamer justice. Sylvain avait la sensation d'être comme éclaté aux quatre coins de la pièce. Hagard, il ne savait plus que dire, privé de toute énergie pour tenter de se rassembler. Tiphaine, quant à elle, puisait dans sa douleur la légitimité de ses exigences. Au bout d'un moment, elle murmura d'une voix cassée :

— J'ai payé le prix fort pour la mort d'un bébé, alors que je n'avais commis aucune faute !

— De quel bébé tu parles ?

— Celui qu'une femme portait dans son ventre. Celui que ton ami a tué d'une simple prescription.

— Ça n'a rien à voir avec nous...

— Oh si ! On finit toujours par payer, Sylvain ! La culpabilité de Stéphane Legendre l'a rongé jusqu'au cancer, et il en est mort.

Sylvain fronçait les sourcils sans être sûr de bien comprendre ce qu'elle était en train d'insinuer. Puis soudain, les notions de fautes et de châtement résonnèrent en lui comme une accusation sans détour. Il ouvrit de grands yeux révoltés.

— Si tu essayes de me faire porter le chapeau de la mort de Maxime sous prétexte qu'il fallait que je paie d'une manière ou d'une autre...

— Je n'essaie rien du tout, Sylvain, l'interrompit-elle avec agacement. Ne me prends pas pour une idiote...

— Alors quoi ?

Tiphaine garda le silence un court moment avant de préciser sa pensée.

— Tu as déjà brisé ma vie. Tu ne le feras pas une deuxième fois.

— Ta vie ? Quelle vie ? gloussa Sylvain sans cacher son dépit. On n'a plus de vie, Tiphaine. Tout ce qu'il nous reste, c'est du temps devant nous. Du temps pour souffrir.

— Tu es déjà parvenu à reconstruire mon existence une fois...

— Qu'est-ce que tu veux, au juste ?

— Je veux que tout redevienne comme avant.

Sylvain la dévisagea, ahuri. La simple évocation du passé, le temps du bonheur à jamais révolu lui déchira le cœur. Il eut la sensation qu'une lame glacée le transperçait de part en part, et la douleur dépassa de loin tout ce qui était supportable. Il éclata en sanglots.

— C'est impossible, gémit-il, la voix brisée.

Alors Tiphaine se leva, contourna la table et le rejoignit. Puis, d'un geste presque maternel, elle l'attira contre elle et se mit à le bercer comme un enfant. Sylvain s'agrippa à elle comme s'il allait se noyer.

— C'est possible, mon amour, murmura-t-elle avec douceur. Il suffit juste de tout recommencer depuis le début.

Par-delà ses larmes, il leva vers elle un regard dans lequel la détresse le disputait à l'incompréhension.

— Tout recommencer depuis le début ?

— Je veux un autre enfant.

La surprise le tétanisa, tarissant aussitôt ses pleurs. Ils se regardèrent un long moment et, pour la première fois depuis le drame, ils devinèrent dans les yeux l'un de l'autre l'étincelle d'un amour qui s'était éteint avec Maxime.

— Tu es d'accord ? lui demanda-t-elle, emplie d'espoir.

La gorge nouée, il ne put que hocher la tête.

Cette fois, ce furent les larmes de Tiphaine qui se mirent à couler.

Remerciements

Je souhaite remercier toutes les personnes de mon entourage ainsi que madame Natacha Pfeiffer pour son indulgence, son aide et son encadrement. De plus, j'aimerais lui exprimer ma reconnaissance pour sa compréhension et sa bienveillance sans limite quant aux diverses difficultés rencontrées et enfin d'avoir accepté ma proposition de recherche avec enthousiasme.

J'aimerais particulièrement adresser mes remerciements à mes parents qui m'ont permis d'entreprendre et poursuivre cette seconde aventure à l'université. Merci de m'avoir soutenue, encouragée et surtout d'avoir cru en moi. À Barbara, ma maman, qui depuis tant d'années, m'a accordé beaucoup de son temps pour m'écouter, mais particulièrement pour toutes ces heures passées à relire mes divers travaux ainsi que mon mémoire qui marque l'achèvement de ce parcours.

Je désire également remercier l'ensemble de mes professeur·e·s – notamment madame Anne Roekens pour sa lecture attentive de mon travail –, qui m'ont appris énormément, et ce, sur des sujets très variés et enrichissants. Leurs cours, leurs conseils, ainsi que leurs critiques et leurs savoir-faire se sont avéré·e·s des plus utiles et m'ont guidée dans mes réflexions. À Martin, pour sa patience, sa volonté, son calme et son optimisme débordant ainsi que son immense capacité à résoudre les problèmes qui me paraissaient insurmontables.

Je présente ma gratitude à mes ami·e·s, spécialement à Frédéric, Alexandra, François, Gaëlle et Amélie, qui m'ont toujours prêté une oreille attentive et compatissante. Leur amitié et leur investissement représentent un support infailible.

Bibliographie

Corpus d'étude

- ABEL, Barbara, *Derrière la haine*, éditions Fleuve Noir, coll. Pocket, 2021.
- BREY, Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Éditions de l'Olivier, coll. Points, Paris, 2020.
- MASSET-DEPASSE, Olivier, *Duelles*, Versus Productions, Haut et Court Productions, Savage Film, 2018.
- ABEL, Barbara, GEDERLINI, Giordano et MASSET-DEPASSE, Olivier, *Duelles* (scénario), Versus Productions, Haut et Court Productions, Savage Film, mai 2017.

Corpus secondaire

- ARAGON, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, Paris, 2002, p.196.
- BOCQUET, José-Louis et MULLER, Catel, *Alice Guy*, Casterman, 2021.
- BREY, Iris, *Sex and the series*, Éditions de l'Olivier, coll. Les Feux, 2018.
- BREY, Iris, *Conférence au Delta sur Le regard féminin, une révolution à l'écran*, 7 décembre 2021.
- BERGER, John, *Voir le voir*, B42, 2014.
- BONITZER, Pascal, *Décadrages*, in *Cahiers du cinéma*, 1985.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, Éditions de La Découverte, 2005.
- CAIOZZO, Anna, DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Creaphis, 2008.
- CASTRO, Teresa, Introduction de *Au-Delà Du Plaisir Visuel (Laura Mulvey)*, Féminisme, Énigmes, Cinéphilie, Mimésis, coll. Formes filmiques, 2017.
- DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Grasset, 2016.
- GABRIEL, Jean-Benoît, *LLETM301 Cinéma et littérature*, Université de Namur, année académique 2020-2021.
- HUSTVEDT, Siri, *Une femme regarde les hommes regarder les femmes*, Actes Sud, 2019.
- INCE, Kate, *The Body and the Screen Female Subjectivities in Contemporary Women's Cinema*, BLOOMSBURY, 2017.
- KOSTER, Serge, *Les blondes flashantes d'Alfred Hitchcock*, Éditions Léo Scheer, 2013.
- MALONE, Alicia, *The Female Gaze: Essential Movies Made by Women*, Mango Media, 2018.
- MASSET-DEPASSE, Olivier, *Entretien Teams avec IMPENS, Pauline*, enregistré le 29 décembre 2021
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- MESPLÈDE, Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, vol.1, Joseph K, coll. Temps noir, Nantes, 2007.
- MODLESKI, Tania, (trad. BURCH, Noël), *Hitchcock et la théorie féministe : les femmes qui en savaient trop*, L'Harmattan, coll. , Paris, 2002.
- MULVEY, Laura, *Visual pleasure and narrative cinema*, Screen, Oxford Journals, vol. 16, n°3, 1975.

- POWER, Nina, *La Femme unidimensionnelle*, Les Prairies ordinaires, coll. Penser Croiser, 2010.
- SINGER, Irving, *Ingmar Bergman, finematif philosopher Reflection on his freativity*, Massachusets, MIT Press, 2009
- TRUFFAUT, François, *Hitchcock Truffaut*, Gallimard, Paris, 1993.
- VINCENDEAU, Ginette, *Leçon 4 : Femmes et Hitchcock et les femmes qui en savaient trop : comment les genres et la sexualité révèlent les films*, Ciné-Conférence, Ville de Luxembourg, 30 mai 2022.

Films – vidéos

- GUY, Alice, *Madame a des envies*, Gaumont, 1906, YouTube, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=arIMC0qSyHw>.
- KENT, Jones, *Hitchcock/Truffaut*, Arte France, Artline Films, Cohen Media Group, 2015.
- BERGER, John, *Ways of seeing*, Épisode 1, YouTube, 1972, [en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk,
- BERGER, John, *Ways of seeing*, Épisode 2, YouTube, 1972, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg>.
- BERGER, John, *Ways of seeing*, Épisode 3, YouTube, 1972, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Z7wi8jd7aC4>.
- BERGER, John, *Ways of seeing*, Épisode 4, YouTube, 1972, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5jTUebm73IY>.
- SCHONIG, Jordan, *Laura Mulvey and the Female Gaze*, Film & Media Studies with Schonig, YouTube, 2021, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mkHAGJIoKHI>.

Podcasts

- TUAILLON, Victoire, *Male gaze, ce que voient les hommes* in *Les couilles sur la table*, n°56, 2020, Binge Audio.
- TUAILLON, Victoire, *Female gaze, ce que vivent les femmes* in *Les couilles sur la table*, n°57, Binge Audio.

Ressources internet

- Allociné, fiche : *Olivier Masset-Depasse*, [en ligne] URL : https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=26351.html.
- Allociné, fiche : *Duelles, secrets de tournage*, [en ligne] URL : <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-255842/secrets-tournage/>.
- Another Gaze Journal, *In Conversation with Laura Mulvey*, 7 mars 2017, YouTube, [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vw-ps5mFQzA&t=26s>.
- AUGER, Manon, *Compte rendu de Tania Modleski, Hitchcock et la théorie féministe* in *Recherches féministes*, Vo.16, n°2, 2003, [en ligne] URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2003-v16-n2-rf708/007778ar/>.
- Belga, «Duelles» d'Olivier Masset-Depasse remporte neuf Magritte dont le meilleur film, Bouli Lanners meilleur acteur in *Le Soir*, 1^{er} février 2020, [en ligne] URL :

<https://www.lesoir.be/277048/article/2020-02-01/duelles-dolivier-masset-depasse-remporte-neuf-magritte-dont-le-meilleur-film>

- BILTERIJS, Martin et VERSTRAETE, Renaud, *Bénédicte Linard sur la parité dans les arts de la scène : « les gros théâtres sont encore aux mains des hommes »*, RTBF, 26 juillet 2022, [en ligne] URL : <https://www.rtb.be/article/benedicte-linard-sur-la-parite-dans-les-arts-de-la-scene-les-gros-theatres-sont-encore-aux-mains-des-hommes-11037813>.
- BLINDERMAN, Ilia, DANIELS, Matt et FRIEDMAN, Lyle, *Hollywood's gender divide and its effect on films*, [en ligne] URL : <http://poly-graph.co/bechdel/>.
- BUIRÉ, Jean-François, *Hitchcock/Truffaut, le livre des secrets*, Université populaire des images, Cliclic, 2018, [en ligne] URL : <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/hitchcocktruffaut-le-livre-des-secrets>
- BUIRÉ, Jean-François, *Hitchcock/Truffaut 1. Comment raconter ?*, Université populaire des images, Cliclic, 2018, [en ligne] URL : <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/hitchcocktruffaut-le-livre-des-secrets/hitchcocktruffaut-1-comment-raconter>.
- BUIRÉ, Jean-François, *Hitchcock/Truffaut 2. Que filmer ?*, Université populaire des images, Cliclic, 2018, [en ligne] URL : <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/hitchcocktruffaut-le-livre-des-secrets/hitchcocktruffaut-le-livre-des-secrets-2-que-filmer>.
- BUIRÉ, Jean-François, *Hitchcock/Truffaut 3. Comment filmer ?*, Université populaire des images, Cliclic, 2018, [en ligne] URL : <https://upopi.ciclic.fr/analyser/le-cinema-la-loupe/hitchcocktruffaut-le-livre-des-secrets/hitchcocktruffaut-le-livre-des-secrets-3-comment-filmer>.
- Cinévox.be, *Sur le tournage de...Duelles*, [en ligne] URL : <https://www.cinevox.be/fr/tournage-de-duelles/>.
- CNC, *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle*, Étude prospective, 2017, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle_300828.
- CNC, *Parité dans les festivals : premier bilan pour le collectif 50/50*, 20 mai 2019, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/parite-dans-les-festivals--premier-bilan-pour-le-collectif-5050_993831.
- CNC, *Les adaptations littéraires au cinéma et à la télévision*, 17 janvier 2022, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/dossiers/les-adaptations-litteraires-au-cinema_957372.
- CNC, *Les adaptations littéraires au cinéma, une valeur sûre*, 14 mars 2019, [en ligne] URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-adaptations-litteraires-au-cinema-une-valeur-sure_957490.
- CNRTL, étymologie : *regarder*, [en ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/regarder>.
- DAUMAS, Cécile, *Le « male gaze », bad fiction in Idée in Libération*, 18 septembre 2019, [en ligne] URL : https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173/.
- DAYEZ, Hugues, *Les critiques d'Hugues Dayez avec « Duelles », un hommage belge à Hitchcock*, RTBF, 24 avril 2019, [en ligne] URL : <https://www.rtb.be/article/les-critiques-d-hugues-dayez-avec-duelles-un-hommage-belge-a-hitchcock-10203484?id=10203484>.

- DIEF, Wissam, *Male gaze dans la littérature, Les écrivaines sous le regard des hommes in Les mots sont importants*, 30 décembre 2020, [en ligne] URL : <https://lmsi.net/Male-gaze-dans-la-litterature>.
- Fédération Wallonie-Bruxelles, *Zoom sur... littérature et livre : Barbara Abel*, Culture.be, [en ligne] URL : <https://www.culture.be/index.php?id=17191>.
- FERENCZI, Aurélien, *Hitchcock en 6 leçons* in Téléràma, 21 janvier 2011 (mise à jour 8 décembre 2020), [en ligne] URL : <https://www.telerama.fr/cinema/hitchcock-en-6-lecons,64727.php>.
- Site de la Fnac.be, [en ligne] URL : https://www.fr.fnac.be/a13901058/Iris-Brey-Le-Regard-feminin-Une-revolution-a-l-ecran#sc_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F.
- GEFFARD, Ariane, fiche auteure : Iris Brey, [en ligne] URL : <https://www.agencearianegeffard.fr/irisbrey>.
- HARDY, Gabrielle, *Plaisir visuel et cinéma narratif, Laura Mulvey* in *Débordements*, 2012, [en ligne] URL : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif#nb1> et <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif-Laura-Mulvey>.
- LAUGIER, Sandra, *Il était une fois...à Hollywood, la soif du mâle* in *Chroniques « philosophiques »* in *Libération*, 5 septembre 2019, [en ligne] URL : https://www.liberation.fr/debats/2019/09/05/il-etait-une-fois-a-hollywood-la-soif-du-male_1749488/.
- LAVOIE, André, « *Duelles* » : *Sueurs froides à la belge* in *Le Devoir*, 6 juillet 2019, [en ligne] URL : https://www.ledevoir.com/culture/cinema/558075/sueurs-froides-a-la-belge?utm_source=recirculation&utm_medium=hyperlien&utm_campaign=corps_texte.
- Le cinéma belge, fiche : Olivier Masset-Depasse, cinergie.be, [en ligne] URL : <https://www.cinergie.be/personne/masset-depasse-olivier>.
- Le dictionnaire Larousse, section encyclopédie, effet de distanciation, [en ligne] URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/effet_de_distanciation/44025.
- Le dictionnaire Larousse, *haine*, [en ligne] URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/haine/38852>.
- Le dictionnaire Larousse, *regarder*, [en ligne] URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/regarder/67594>.
- Le dictionnaire Le Robert, *regarder*, [en ligne] URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/regarder>.
- Le dictionnaire Le Robert, *phénoménologie*, [en ligne] URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/phenomenologie>.
- LES JASEUSES, Laura Mulvey, *Plaisir visuel et cinéma narratif* (1975), in *Les Parleuses*, 2019, [en ligne] URL : <https://lesparleuses.hypotheses.org/532>.
- MASSET-DEPASSE, Olivier, *Entretien teams avec IMPENS Pauline*, enregistré le 29 décembre 2021.
- PALLARUELO, Olivier, Fiche : Alice Guy, Allociné, [en ligne] URL : <https://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-18139/biographie/>.
- PECCATTE, Patrick, *Le regard masculin dans les premières publications populaires américaines (1840-1920)*, Déjà vu in *Hypotheses*, 16 octobre 2018, [en ligne] URL : <https://dejavu.hypotheses.org/3289>.
- PIALEPRAT, Sarah, *Duelles d'Olivier Masset-Depasse*, Le site du Cinéma belge, [en ligne] URL : <https://www.cinergie.be/actualites/duelles-d-olivier-masset-depasse>.

- PRÉVINAIRE, Caroline, *Duelles : un film belge aux accents hitchcockiens*, RTBF, 26 janvier 2021, [en ligne] URL : <https://www.rtb.be/article/duelles-un-film-belge-aux-accents-hitchcockiens-10682950>.
- RENOTTE, Johan, *Anne Hathaway et Jessica Chastain dans le remake de « Duelles »*, RTBF, 30 octobre 2020, [en ligne] URL : <https://www.rtb.be/article/anne-hathaway-et-jessica-chastain-dans-le-remake-de-duelles-10621066>.
- SCALA, Nunzia, *Olivier Masset-Depasse revisita Hitchcock con « Duelles »*, in *The Spot.News*, 19 février, [en ligne] URL : <https://thespot.news/2020/02/19/olivier-masset-depasse-rivisita-hitchcock-con-duelles/>.
- SÉGURET, Olivier, *Entretien avec Olivier Masset-Depasse*, Dossier de presse *Duelles*, 2018, [en ligne] URL : <https://medias.unifrance.org/medias/26/29/204058/presse/duelles-dossier-de-presse-francais.pdf>.
- Test de Bechdel : <https://bechdeltest.com>.
- ULABY, Neda, *The « Bechdel Rule »*, *Defining Pop-Culture Character in All Things Considered*, National Public Radio, 2 septembre 2008 [en ligne] URL : <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=94202522>.
- VALMARY, Chloé, *Duelles : rencontre avec le réalisateur Olivier Masset-Depasse*, Ciné-Série, [en ligne] URL : <https://www.cineserie.com/news/cinema/duelles-rencontre-avec-le-realisateur-olivier-masset-depasse-2500008/>.
- VAN ENIS, Nicole, *Le test de Bechdel, Un outil pour déjouer le sexisme au cinéma*, asbl Barricade, Fédération Wallonie-Bruxelles, p.5., avril 2018, [en ligne] URL : http://www.barricade.be/sites/default/files/publications/pdf/2018_le-test-de-bechdel_un-outil-pour-dejouer-le-sexisme-au-cinema.pdf.
- VINCENT GÉRARD, Armelle et LAPOINTE, Maëlle, *Les Français et la lecture, Résultats 2021*, CNL, Ministère de la Culture, Game Changers, Ipsos, 29 mars 2021, [en ligne] URL : https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2021-03/Baromètre%20Les%20Français%20et%20la%20lecture%202021-03-29%20OK%20Résultats%20détaillés_1.pdf.
- WEBER, Pauline, *Alfred Hitchcock : la psychose des blondes* in *Vanity Fair*, 4 janvier 2016, [en ligne] URL : <https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/diaporama/hitchcock-le-gout-des-actrices-blondes/24612>.