

## Représenter la différence des sexes : cinéma hollywoodien/cinéma français

« Il n'y a pas la moindre différence entre les sexes. Un homme, une femme, ça se vaut.

- Tu crois ?

- Bah, il y a peut-être une certaine différence mais elle est insignifiante.

- Eh bien cette différence fait toute la différence ».

(Dialogue Katharine Hepburn-Spencer Tracy dans *Madame porte la culotte*)

Bien que la présence simultanée et au même endroit d'un homme et d'une femme soit au cœur d'un nombre incalculable d'histoires racontées au cinéma, il n'y a pas beaucoup de films qui mettent réellement l'accent sur la *différence* des sexes. Que « garçon rencontre fille » (*boy meets girl*) constitue comme l'affirmait le producteur Irving Thalberg la quintessence du scénario, personne n'en doute ; mais ce n'est pas parce qu'un film repose sur des chassés-croisés amoureux, des disputes, des séparations, des retrouvailles et des (re)mariages qu'il fait le portrait des spécificités biologiques et culturelles de chacun des deux sexes. La plupart du temps, la différence entre les hommes et les femmes est masquée par une autre différence sur laquelle le scénariste se concentre, souvent une différence sociale, comme dans les romances célèbres (Tristan et Yseult, Lancelot et Guenièvre, Roméo et Juliette). La symétrie est rare : *Sur la route de Madison*, pour prendre une des romances américaines les plus acclamées de ces dernières années, met en présence un photographe célibataire et une mère au foyer, ce qui fait que les pressions spécifiques au rôle sexué s'exerçant sur les protagonistes sont dissimulées sous leurs différences professionnelles (le film dit : « elle ne peut pas suivre ce photographe car elle est mère au foyer », et non « elle ne peut pas suivre ce photographe parce qu'en tant que femme elle s'est vue assigner telle place »).

Dans le cinéma hollywoodien, souvent, le héros apparaît avec un statut social inférieur à celui de l'héroïne – c'est un roturier, tandis qu'elle, gravite au ciel de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie (*Autant en emporte le vent*, *Titanic*). Comme le rappelle Ann Snitow dans *Powers of desire*, l'un des principaux moteurs des romans sentimentaux de type Harlequin est l'éducation progressive d'un aventurier sans manières par une héroïne bien élevée qui le civilise. Même un film comme *Un million d'années avant Jésus-Christ*, qui entend reprendre les choses depuis les balbutiements de l'humanité, inscrit des différences culturelles au sein des couples (à nouveau une héroïne plus raffinée que son partenaire). Sans remonter au temps des mammoths, l'histoire de Tarzan, écrite en pleine époque victorienne, en est un bon exemple (*Greystoke*). Et ce n'est pas parce que l'héroïne chercherait moins à civiliser l'« homme sauvage » qu'à préserver sa « virginité culturelle » - comme cela se passe dans le récent *Human nature* – que ce problème de dissimulation serait résolu.

Pourtant la « vraie » différence est toujours là, prête à surgir au détour d'un geste ou d'une réplique. Pour prendre un exemple caricatural, dans ce « mélo flamboyant » qu'est *Comme un torrent*, le héros (Frank Sinatra), tranquillement assis un whisky à la main, demande en substance à l'héroïne (Shirley McLane) :

- Puisque tu m'aimes et que tu es prête à tout pour me le prouver, si tu commençais par mettre un peu d'ordre dans cette pièce ?

L'inverse est difficilement imaginable au cinéma, même quand l'héroïne se présente sous les traits d'une femme fatale esclavagisant quelque gentil garçon (*La rue rouge*, *Enfants de salaud*). Quand Ava Gardner met un prétendant transi au défi de lui prouver son amour dans *Pandora*, elle ne lui demande pas de faire le ménage dans la pièce mais de jeter sa voiture du haut de la falaise – nuance.

Les films américains qui entendent malgré tout souligner la différence des rôles sexués ont souvent recours à des transpositions dans des cadres socio-historiques où elle est plus visible – l'Ouest des pionniers, comme dans le méconnu *Rachel et l'étranger* – ou bien concentrent l'action dans une communauté isolée qui sert de lentille grossissante – un couvent (*Les proies*), une mission (*Frontière chinoise*), une école militaire (*Uniformes et jupons courts*). Ils peuvent aussi transposer les relations de couple dans des milieux libres de toute contrainte, pour souligner une différence sans qu'elle apparaisse causée par des obligations matérielles, des lois rigides ou un confinement abusif : le couple fortuné de *Scènes de ménage dans un centre commercial*, par exemple, se bat à coups de sushi tout en s'échinant en vain à surmonter les différences de présupposés qui séparent l'adultère féminin de l'adultère masculin.

Une autre façon, très américaine, de transposer la différence des sexes pour faire mieux la faire voir est le recours au fantastique. Explorer la possibilité du voyage dans le temps confère le pouvoir de réécrire le passé en faisant par exemple de la galanterie d'antan une qualité masculine hautement désirable (*Kate & Léopold*). Supposer qu'un macho se réincarne en jeune femme avenante permet de bousculer quelques clichés, même si c'est finalement pour affirmer qu'on ne peut agir « contre-nature » (*Dans la peau d'une blonde*). Avoir recours à des extra-terrestres autorise à jouer avec l'hypothèse selon laquelle le sentiment amoureux est complètement dissociable du corps biologique, le héros astronaute convolant en justes noces avec une créature au sexe incertain (*Les mutants de l'espace*). Le genre fantastique, lui, permet par exemple d'explorer facilement les hypothèses relatives aux mutations, comme le fait *Teeth* et son héroïne pourvue d'un *vagina dentata*.

Plus modestement, l'inversion des stéréotypes permet de dessiller le spectateur : confronter un héros passif à des héroïnes actives (*Les proies*) fait ressortir l'arbitrarité de l'association héros actif/héroïne passive, de la même façon qu'un couple dont chacun des deux membres est actif, comme *Madame porte la culotte* (contrairement à ce que son titre français laisse croire), peut mettre en scène les négociations que suppose l'égalité de statut (le titre original du film, « La côte d'Adam », pointe ironiquement le cliché biblique du « deuxième sexe » produit à partir de l'autre, cliché que la génétique s'est depuis chargée de pulvériser). Autre forme d'inversion encore plus efficace pour éviter aux spectateurs et aux spectatrices de confondre corps biologique et rôle sexué, le travestissement. Deux lignes de dialogue tirées du classique hollywoodien le plus célèbre à cet égard, *Certains l'aiment chaud*, suffisent à le prouver :

- Je n'y arriverai jamais !, geint Daphné (Tony Curtis déguisé en femme) en se tordant les chevilles avec ses talons hauts.

- Tu n'as aucune raison d'avoir peur, le rassure Joséphine (Jack Lemmon déguisé lui aussi) : personne ne te demande d'avoir un bébé.

De loin en loin, enfin, les cinéastes proposent des films qui suggèrent que « ça ne marchera jamais » entre les deux sexes, et que la seule issue à la guerre consiste à se retirer du jeu : dans le récent *Waitress*, puisque les hommes ne sont pas à la hauteur, les femmes peuvent se passer d'eux hors les nécessités de la procréation. Loin de Hollywood, cette impossibilité de cohabiter en paix avait fait l'objet d'un pamphlet du cinéaste italien Marco Ferreri, *La dernière femme*, dont le héros se tranchait le pénis parce que celui-ci est forcément un phallus qui instrumentalise son propriétaire à son corps défendant...

En France, les constructions filmiques de la différence des sexes ont des spécificités qui tiennent à la fois aux traditions culturelles propres à notre pays, et à la façon dont le cinéma s'y est développé.

Dès les débuts du parlant, vers 1930, le cinéma français va puiser largement dans le théâtre de boulevard, alors florissant, pour parler des relations entre hommes et femmes. Les adaptations sont légion (Bernstein, Bataille), et les dramaturges en vogue (Achard, Pagnol, Guitry) écrivent directement pour le cinéma. C'est donc un point de vue exclusivement masculin sur la question de l'émancipation des femmes qui va s'exprimer à travers eux : contrairement au cinéma hollywoodien qui commence à être soumis à une censure impitoyable, les films français parlent avec beaucoup de liberté d'adultère, de cocufiage, et plus généralement de désir et de sexualité. Mais à partir d'un point de vue masculin, qu'on peut qualifier de « libertin », au sens moderne du terme. Les femmes y sont montrées soit jeunes et désirables, soit d'âge mûr et acariâtres : entre les deux, la femme adulte, sujet de son propre désir, est le plus souvent une femme coquette, volage, qu'une figure patriarcale va s'efforcer de contrôler, pour son bien évidemment. Sacha Guitry est le représentant le plus brillant de cette tradition, en faisant jouer à ses épouses successives, qui ont la moitié de son âge (Jacqueline Delubac, Geneviève Guitry, Lana Marconi), des rôles qui font rire les spectateurs à leurs dépens le plus souvent. Guitry est à la fois l'auteur du texte et de la mise en scène, et l'incarnation du personnage masculin porte-parole de l'auteur (*Le Nouveau Testament*, *Mon père avait raison*, *Faisons un rêve*, *Quadrille*, *Désiré*).

Mais cette expression satisfaite de la domination patriarcale va être cassée par la défaite, la débâcle de 1940 et l'occupation allemande. Les hommes au pouvoir, qui au nom des anciens combattants de la Grande Guerre, prétendaient continuer à exclure les femmes de la vie politique et leur interdire toute autonomie dans la sphère privée, n'ont pas été capables de défendre le pays. Le cinéma en prend acte, et les films souvent remarquables qui sont réalisés pendant l'Occupation, mettent en scène des femmes jeunes, intelligentes, courageuses, dévouées qui prennent en main les destinées de la communauté, en lieu et place de patriarches impuissants ou indignes et de jeunes hommes faibles ou immatures (*Les Visiteurs du soir*, *Falbalas*, *Le Ciel est à vous*, *Douce*). Même Guitry avec *Donne-moi tes yeux*, en 1943, met en scène cette inversion du rapport des forces.

Pourtant, tout va changer à nouveau à la Libération : alors que les femmes viennent d'obtenir le droit de vote par décret du gouvernement provisoire, c'est une véritable remise en ordre patriarcale qui s'opère à travers les films à partir de 1945 : les femmes autonomes se transforment en « garces diaboliques » dont les hommes sont victimes (*Manèges*, *Manon*, *Panique*, *La Poison*, *Quai des orfèvres*, *Voici le temps des assassins*). Au même moment, les femmes sont ré-assignées à leur rôle d'épouse et mère par la loi (allocation de salaire unique, interdiction de la contraception et de l'avortement).

Il faudra attendre la fin des années 50 pour qu'éclate la bombe B.B. qui proclame à qui veut l'entendre le droit des femmes à la liberté sexuelle. *Et Dieu créa la femme* propose une figure de femme sujet de son propre désir, et confrontée à des hommes qui tentent, en vain, de la soumettre. C'est finalement l'homme doux qu'elle choisira, celui qui n'est pas avec elle dans un rapport de domination. Pourtant, le film se termine par une gifle magistrale qui semble mettre fin à ses velléités d'émancipation. Par la suite, alors qu'elle devient la première star médiatique et un modèle pour beaucoup de jeunes femmes des couches moyennes et populaires, les héroïnes qu'elle incarne sont toujours punies d'avoir tenté de s'émanciper (*En cas de malheur*, *La Vérité*, *Le Mépris*, *Vie privée*). Par ailleurs, l'émancipation qu'elle revendique, n'a de dimension ni sociale ni professionnelle, et sans contraception ni avortement, sa liberté sexuelle est un horizon inatteignable pour les femmes de sa génération.

Dans les années 70, c'est Annie Girardot qui va incarner dans le cinéma grand public une figure de femme moderne dont l'émancipation est d'abord professionnelle (médecin,

officier de police, enseignante). Mais elle doit toujours payer le prix fort dans sa vie amoureuse pour l'autonomie qu'elle revendique (*Mourir d'aimer*, *Docteur Françoise Gaillard*, *La Clé sous la porte*). Cette forme de féminisme populaire qui prend acte de la présence des femmes aux niveaux professionnels les plus qualifiés, est limitée par une sorte de justice immanente qui les punit dans leur vie privée.

Il faut attendre l'émergence des femmes cinéastes dans les années 80 pour que les relations entre hommes et femmes soient envisagées de façon nouvelle : la paternité « maternante » (*Trois hommes et un couffin*), l'amitié entre femmes (*Coup de foudre*), l'oppression conjugale et l'amour entre femmes (*Gazon maudit*), le rôle des femmes dans l'Histoire (*Les enfants du siècle*, *Saint-Cyr*, *Marquise*), les solidarités féminines dans le travail (*Vénus Beauté Institut*).

Aujourd'hui, la fiction télévisée (séries et téléfilms unitaires) accorde une place plus importante aux relations entre hommes et femmes, en multipliant les héroïnes récurrentes y compris dans des genres traditionnellement masculins comme le policier. Le public de ces fictions étant majoritairement féminin, elles sont devenues un lieu privilégié d'exploration des conflits, des peurs et des aspirations concernant aussi bien les relations amoureuses, conjugales, parentales que professionnelles (*Julie Lescaut*, *Diane*, *femme flic*, *Avocats et associés*).

\*

En tant qu'objet d'analyse, la dimension sexuée des productions culturelles n'a pas le même succès en France qu'aux Etats-Unis. Les *gender studies*, qui prennent pour objet les identités et les rapports de sexe en tant que constructions socioculturelles, sont florissantes sur les campus américains mais marginales ici. Le paradoxe est que la France est à la fois le pays le plus rétif aux analyses *gender* du cinéma, et le pays qui produit, et de loin, le nombre le plus important de films réalisés par des femmes... Dans le champ des *gender studies*, cependant, il ne s'agit pas de privilégier un "objet" particulier - femmes ou images de femmes - renverrait-il à la moitié de l'humanité, mais de définir une approche qui permet d'explorer la façon dont les cultures pensent, construisent, fantasment leur dimension sexuée. Le fait que cette dimension sexuée ait donné lieu à des rapports de domination d'un sexe-"genre" sur l'autre, explique à la fois que le discours dominant ait naturalisé le masculin comme universel et que les féministes soient aient été les premières à rendre visibles les rapports et les identités de sexe comme des constructions socioculturelles, et non comme des données de nature. Mais la dimension sexuée des productions culturelles est une donnée universelle, ce qui en fait un objet d'études aussi légitime et nécessaire que leur dimension esthétique ou sociale.

<p>Pour citer ce texte : Laurent Jullier &amp; Geneviève Sellier, « Représenter la différence des sexes : cinéma hollywoodien/cinéma français », <i>Homme-femme, de quel sexe êtes-vous ?</i>, Lucile Guitienne &amp; Marlène Prost dir., Presses Uni. de Nancy, 2009, pp. 203-209.</p>
---