

## Sommaire

Introduction — 9

**I.** La matrice hollywoodienne du cinéma de fiction occidentale — 13

**II.** La France, pays de l'impunité artistique — 27

**III.** Un cinéma de l'intime comme évitement du social — 37

**IV.** Le *turnover* de très jeunes actrices que l'on jette après usage — 57

**V.** Le schéma récurrent d'un alter ego créateur face à un féminin contingent — 71

**VI.** Des personnages féminins entre fétichisation et dérision — 95

**VII.** Des institutions publiques et parapubliques au service du cinéma d'auteur masculin — 113

**VIII.** Le cinéma populaire, une entreprise d'exclusion des femmes — 137

**IX.** L'émergence d'un « cinéma d'auteur » au féminin — 149

**X.** Un regard féminin empathique sur les « fragilités » masculines — 167

**XI.** Des usages opposés du film historique par les réalisatrices — 179

**XII.** Un cinéma féminin du «milieu» attentif  
aux conditions de vie des femmes — 193

**XIII.** Une nouvelle génération  
aux accents féministes assumés — 227

**Conclusion.** Des différences sensibles  
entre les «auteurs» et les «autrices» — 247

Remerciements — 253

Bibliographie — 255

Notes — 259

## II. La France, pays de l'impunité artistique

Qu'en est-il des suites de #MeToo en France<sup>15</sup> ?

Trois ans après l'affaire Weinstein, *Le Monde* fait paraître une tribune intitulée « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », signée entre autres par Catherine Deneuve, l'actrice qui symbolise la séduction à la française. Elle incarne le mythe français de la galanterie, théorisée par Mona Ozouf<sup>16</sup> comme une « mixité heureuse » qui valorise la différence des sexes, bien loin de la « guerre des sexes » à l'américaine.

La France se distingue donc en faisant dissidence face au mouvement #MeToo et révèle ainsi l'aveuglement persistant de ses élites aux questions de domination masculine, au nom de la « libération sexuelle » prise dans un sens qui ne fait que renforcer l'injonction faite aux femmes de se rendre disponibles au désir des hommes, qui oublie le poids des différences de classe et de race sur les rapports sexuels et amoureux et passe sous silence les violences domestiques, viols, incestes, féminicides.

Mais le sous-texte de cette position est aussi l'impunité accordée à l'artiste, sous prétexte de

## *Le culte de l'auteur*

ne pas mettre de limites à l'imagination créatrice. L'affaire du clip du rappeur Orelsan intitulé « Sale pute », une litanie d'injures sexistes et d'appels au féminicide, illustre cette impunité : les plaintes des associations féministes resteront lettre morte, la justice relaxant le rappeur à plusieurs reprises entre 2009 et 2016 sous prétexte de protéger la liberté d'expression artistique. Le président de la cour précise : « Le domaine de la création artistique est soumis à un régime de liberté renforcé afin de ne pas investir le juge d'un pouvoir de censure qui s'exercerait au nom d'une morale nécessairement subjective<sup>17</sup>. » Comme Polanski récompensé par des César malgré de multiples plaintes pour viol et agression sexuelle, Orelsan reçoit en 2018 trois Victoires de la musique, nouvelle manifestation de la résistance du milieu artistique français à #MeToo. Si la violence antisémite ou raciste n'est plus acceptée, la violence contre les femmes continue d'être banalisée, et même valorisée.

Régis Michel, commissaire d'une exposition remarquable au Louvre en 2000 intitulée « Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident », constate : « L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol. L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le viol<sup>18</sup>. » Ce qu'on appelle aujourd'hui la culture du viol est donc ancrée dans les plus hautes expressions de la culture légitime. On retrouve cette esthétisation

## *II. La France, pays de l'impunité artistique*

de la violence contre les femmes dans le cinéma le plus valorisé par les cinéphiles. Laure Murat a récemment proposé une relecture accablante de *Blow-Up*<sup>19</sup> (Antonioni, 1969) et le récent film de Paul Verhoeven *Elle* (2016), défendu comme féministe par Iris Brey<sup>20</sup>, ne déroge pourtant pas à cette esthétisation du viol.

### *Quand la réalité dépasse la fiction*

Le 7 décembre 2023, l'émission « Complément d'enquête » a fait découvrir un Gérard Depardieu inédit : filmé en Corée du Nord par l'écrivain Yann Moix, on voit un monstre rigolard qui fait des remarques obscènes dès qu'il est en présence d'une femme, quels que soient son âge et son statut. Tout d'un coup, la culture du viol que les féministes dénoncent depuis des lustres devient visible et se trouve incarnée par l'acteur sans doute le plus prestigieux du cinéma français – l'équivalent masculin de Catherine Deneuve, qui continue à le défendre<sup>21</sup>. C'est un véritable tsunami qui s'abat sur le milieu, provoquant tribunes et déclarations en soutien à l'acteur, y compris de la part du chef de l'État qui ne craint pas de se mettre en contradiction avec ses propres déclarations sur la lutte contre les violences faites aux femmes comme grande cause nationale. Mais le mouvement de dénonciation de ces violences s'amplifie et semble indiquer une prise de conscience

## *Le culte de l'auteur*

collective inédite. Au-delà du cas particulier de Depardieu – Mediapart avait déjà documenté les nombreuses plaintes pour agression et viol dont il fait l'objet –, ce sont les violences sexistes et sexuelles systémiques dans le monde du cinéma français qui émergent enfin. On s'aperçoit que la vague #MeToo déclenchée en 2017 aux États-Unis et qui s'était répandue dans la plupart des pays occidentaux avait rapidement reflué en France, comme en témoignaient les César décernés à Polanski en 2019 par la profession. Et Adèle Haenel, la seule à avoir dénoncé ce scandale, avait depuis arrêté de faire du cinéma...

Il faudra la collision entre « l'affaire Depardieu » et « l'affaire Godrèche » (voir *infra*) pour que le mouvement prenne une ampleur qui fait espérer cette fois un point de non-retour.

Comment peut-on expliquer que le cinéma français, qui est devenu le fleuron culturel de notre pays depuis l'invention du « cinéma d'auteur » par la Nouvelle Vague, au tournant des années 1960, et qui se prétend volontiers « de gauche », se révèle un lieu privilégié de violences contre les femmes ?

## *La figure romantique du génie solitaire*

Pour comprendre ce paradoxe apparent, il faut faire un détour par l'histoire : en effet, si la France s'est débarrassée de la monarchie absolue et de

## *II. La France, pays de l'impunité artistique*

la religion d'État, elle a construit le culte « laïc » du génie artistique à travers la figure de l'écrivain romantique, engendrant son œuvre dans sa tour d'ivoire en dehors des déterminations sociales et au-dessus des lois. Comme l'a brillamment montré autrefois Michelle Coquillat<sup>22</sup>, la seule vraie menace contre laquelle il doit lutter, c'est l'attachement à une femme qui peut le priver de son autonomie créatrice. Du fait de son aliénation aux fonctions reproductrices, la femme ne peut accéder au ciel des idées. Elle est irrémédiablement ramenée à son corps. Ainsi, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, la misogynie se révèle intrinsèquement liée à la célébration du génie, forcément masculin !

C'est cette idéologie romantique qu'on retrouve dans les films de la Nouvelle Vague au tournant des années 1960, quand le cinéma revendique le statut d'art pour des films présentés comme des œuvres personnelles et souvent autobiographiques, ambitionnant d'échapper au star system et aux contraintes commerciales. Sous l'appellation « cinéma d'auteur », ces films revendiquent leur inscription dans la tradition littéraire du génie solitaire, en dépit du caractère collectif de la création filmique. Il s'agit donc davantage d'une posture idéologique et culturelle que d'une réalité sociale, le but étant de conquérir pour le cinéma la légitimité des arts « nobles » et de faire oublier les contraintes économiques de l'industrie cinématographique qui imposent de

## *Le culte de l'auteur*

chercher un minimum de rentabilité, en obéissant à des conventions narratives et esthétiques et au star system.

La nouvelle génération de cinéastes qui a émergé au tournant des années 1960 en France sous le nom de Nouvelle Vague est connue pour avoir profondément renouvelé les pratiques, les formes et les représentations de la création au cinéma. Non seulement Truffaut, Godard, Chabrol, Malle, Rohmer et Rivette, pour ne citer que les plus célèbres, auraient inventé la modernité au cinéma, mais ils nous auraient aussi légué des portraits de femme inoubliables, immortalisant Jeanne Moreau, Anna Karina, Bernadette Lafont, Emmanuelle Riva, et même Brigitte Bardot.

Pourtant, au-delà du mythe, un examen attentif de films comme *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Vie privée* (1962), de Louis Malle, *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), *À bout de souffle* (1960), *Vivre sa vie* (1962) et *Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard, *Le Beau Serge* (1958) et *Les Bonnes Femmes* (1960), de Claude Chabrol, *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) et *Thérèse Desqueyroux* (Georges Franju, 1962) suggère que ces nouvelles représentations filmiques de personnages féminins sont profondément inscrites dans les contradictions de l'époque concernant l'émancipation des femmes. Les hommes qui font ces films sont d'abord, par rapport aux cinéastes qui les précèdent, dans une revendication



## II. La France, pays de l'impunité artistique

nouvelle d'expression de leur subjectivité et de maîtrise artistique qui n'existait jusqu'alors que dans les arts légitimes (littérature et beaux-arts). Dans une tradition qu'on retrouve en particulier dans l'histoire de la peinture, les rapports de l'artiste à son modèle sont profondément genrés et asymétriques : le peintre est un homme qui choisit une femme comme source d'inspiration, le plus souvent à la faveur d'une fixation amoureuse. Quand les liens amoureux se délitent, le statut de modèle de la femme est remis en cause. Pablo Picasso est l'exemple le plus mémorable de ces pratiques artistico-amoureuses.

On retrouve ce processus chez nombre de cinéastes de la Nouvelle Vague : Louis Malle se vante d'avoir donné naissance à une nouvelle Jeanne Moreau (qui était pourtant avant lui, non seulement une vedette du cinéma populaire, mais une actrice réputée du théâtre le plus contemporain) et *Les Amants* (1958) raconte de façon à peine voilée la rencontre qui métamorphose une bourgeoise de province en incarnation de la passion amoureuse. François Truffaut dresse à son tour dans *Jules et Jim* un portrait fascinant de l'actrice à travers le regard amoureux de deux alter ego du réalisateur, jeunes artistes dans l'Europe du début du xx<sup>e</sup> siècle. Mais on oublie souvent que Catherine, quand Jim refuse de renouer avec elle, se transforme en meurtrière : elle se jette en voiture du haut d'un pont avec lui, laissant un veuf et une

## *Le culte de l'auteur*

orpheline. Cette femme rayonnante, dont les deux hommes tombent amoureux parce que son sourire ressemble à celui d'une statue de déesse archaïque, incarne à la fois l'émancipation des femmes et une fatalité mortifère pour les hommes...

On connaît aussi l'histoire de la rencontre entre Jean-Luc Godard et Anna Karina : très jeune mannequin d'origine danoise parlant à peine français, elle est choisie par le déjà célèbre auteur d'*À bout de souffle* et devient l'égérie du cinéaste jusqu'à *Pierrot le fou* (1967). Il en fait d'abord une figure de femme-enfant, version moderne des fantasmes romantiques les plus archaïques, avant de la transformer en femme fatale dans ce dernier film.

Enfin, Bernadette Lafont, figure récurrente des films de Chabrol première période, incarne une version grotesque et dérisoire du féminin populaire : « Marie couche-toi là » d'un village de la Creuse (*Le Beau Serge*), soubrette complaisante dans *À double tour* (1960), employée d'un magasin d'électroménager dans *Les Bonnes Femmes*, prête à coucher avec le premier dragueur venu en échange d'une soirée en boîte, elle donne une idée du mépris dans lequel ces jeunes bourgeois tiennent les femmes des classes populaires.

Quant à Brigitte Bardot, les cinéastes de la Nouvelle Vague vont s'y intéresser quand son étoile commence à pâlir. *Vie privée* est une sorte de radiographie condescendante du phénomène

## II. La France, pays de l'impunité artistique

que représente BB comme star créée par les médias de masse : le film se termine par sa mort, qui sonne comme une punition. Elle meurt aussi tragiquement dans *Le Mépris*, où elle incarne une version plus complexe de la société de consommation, piège pour l'intégrité artistique masculine.

Seule Emmanuelle Riva incarne, dans *Hiroshima mon amour* et *Thérèse Desqueyroux*, un parcours d'émancipation qu'on peut qualifier de féministe. Chez Resnais, elle incarne une actrice qui tourne un film sur la paix à Hiroshima, ville où elle rencontre un architecte japonais avec qui elle a une liaison aussi brève qu'intense : refait surface à cette occasion le souvenir traumatisant de son amour pour un soldat allemand pendant l'Occupation, l'exécution de celui-ci à la Libération et son expérience infamante de femme tondue. La force du film, écrit par Marguerite Duras (ceci explique cela), est de construire le personnage féminin comme une instance de conscience, alors que tous les films cités plus haut font de lui un objet d'amour, de fascination ou de haine à travers un regard masculin.

Autre exception, *Thérèse Desqueyroux*, le roman de Mauriac adapté par Franju, réquisitoire impitoyable contre la domination patriarcale dans les milieux bourgeois provinciaux, à travers le comportement aussi tranquille que sûr de son droit du mari (Philippe Noiret) que l'héroïne tente d'empoisonner.

## *Le culte de l'auteur*

Mais ces deux exceptions confirment la règle : la modernité que construit la Nouvelle Vague est d'abord et principalement esthétique. Si les images de femmes qu'ils proposent ont frappé par leur « naturel » et leur « authenticité », par opposition aux personnages stéréotypés du cinéma populaire de l'époque, incarnés par des stars plus apprêtées comme Michèle Morgan, Martine Carol ou Danièle Darrieux, elles n'en restent pas moins d'abord des fantasmes masculins, projections des fixations amoureuses et des peurs de leurs auteurs.

Tout en menant une guerre féroce (et victorieuse) contre leurs aînés, stigmatisés sous l'appellation infamante de réalisateurs de la « qualité française », les cinéastes de la Nouvelle Vague mettent en scène de jeunes protagonistes masculins en quête d'identité (incarnés par des acteurs débutants qu'ils peuvent contrôler, contrairement aux stars du cinéma populaire) passant par des souffrances multiples pour aboutir souvent à la mort. Ils défient les valeurs patriarcales traditionnelles (la famille, la religion, la morale, le respect des anciens) mais leur désir les rend vulnérables face à des femmes impénétrables et généralement dangereuses. Ces figures masculines fragiles fonctionnent comme une dénégation de la domination masculine que les jeunes cinéastes réactivent très efficacement pour leur propre compte.