

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATIONS SOCIALES DES FEMMES A L'AUBE DU XXI<sup>E</sup>  
SIÈCLE DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

MÉMOIRE

PRESENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

LINE LAMARRE

NOVEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*« Entre l'intellectuelle qui nous donne l'envie de  
nous jeter par la fenêtre et l'andouille qui pose,  
à la petite fille bêtasse, il y a la femme, la  
vraie, la complète. »  
L. Francoeur, 1940.*

## AVANT-PROPOS

Ce mémoire a dix ans. Dix ans pendant lesquels il est resté sur le coin du bureau. Dix ans pendant lesquels il a teinté mon regard sur le monde. Ce mémoire cherchait des réponses, des explications à l'état des choses, comme tous les mémoires, j'imagine. J'ai trouvé des réponses et beaucoup d'autres questions. À la fin de l'année de rédaction qu'il m'avait prise, ce mémoire avait donc répondu à mon besoin. Il m'avait aussi épuisée. À l'époque, je n'avais pas cru important de déposer ce mémoire. Je ne l'avais pas écrit pour obtenir un diplôme, mais pour obtenir des réponses. Je ne voyais pas en quoi ce travail pouvait avoir une utilité pour qui que ce soit. Je croyais une fois les réponses obtenues que le sujet s'étiolerait et me laisserait en paix. Dans tous les cas, c'était sans compter la force de ce que je venais de me révéler. C'est-à-dire que les conclusions auxquelles j'étais arrivée étaient devenues ma grille d'interprétation et de compréhension du monde. Plus moyen d'en sortir.

Bien que dix années se soient écoulées, et que les films analysés ne soient plus ceux en tête du box-office, ils n'en demeurent pas moins d'actualité puisqu'ils demeurent disponibles en DVD et plus encore, ils sont maintenant diffusés par les réseaux de télévision généraliste ayant ainsi accès à un public plus nombreux.

En 1998, j'avais choisi de ne pas inscrire en conclusion certaines intuitions qui m'étaient venues au moment de rédiger ce mémoire. Des intuitions qui me semblaient trop peu appuyées par la recherche pour que je puisse les affirmer. Aujourd'hui, ces intuitions se sont confirmées, et je sens le besoin de les affirmer. J'ai donc décidé de soumettre ma réflexion aux yeux des autres et de déposer ce mémoire. En conclusion de ce mémoire, j'avais affirmé que la représentation des femmes, dans les films analysés, mettait en évidence des brisures importantes avec la description de la représentation des femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle de Rousseau, mais que ces changements n'étaient pas l'affirmation de la libre auto construction. Au contraire, le pouvoir du patriarcat sur la construction des femmes reste tout puissant. Dix ans plus tard, l'affirmation est fortement corroborée. Le propos de ce mémoire explique ces différences, mais aussi ces ressemblances et cette mainmise du patriarcat.

## REMERCIEMENTS

Écrire un mémoire est un exercice m'a-t-on dit, certes ça en est un, mais c'est bien plus que cela. L'écriture de ce mémoire a mis à jour mes failles et mes doutes, il m'a obligée à repenser ma façon de vivre et de voir le monde. Aujourd'hui, je remercie celles et ceux qui m'ont accompagnée dans cette incroyable aventure.

Je remercie tous les enseignants et enseignantes des cours de maîtrise qui m'ont donné des bases de compréhension des théories sociologiques.

Je remercie particulièrement Francine Descarries pour la passion avec laquelle elle enseigne, pour la conviction qui l'anime dans les positions qu'elle défend, pour la patience qu'elle a mise à attendre le résultat de ce travail. Elle aura été une source d'inspiration constante. Sans elle, sans sa direction infaillible et compréhensive, ce mémoire ne serait pas ici aujourd'hui.

Je remercie Tania Navarro Swain pour sa patience et son esprit de partage. Son érudition m'a permis de définir les lignes directrices de cette recherche et tel un phare de guider mes lectures.

Je remercie Manon, Lorraine et tous ceux et celles qui m'ont accompagnée, qui ont accepté de discuter et de relire mes propos.

Enfin, le moment du dépôt est venu.

## TABLE DES MATIERES

<b>AVANT-PROPOS</b> .....	<b>ii</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>vi</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 La problématique : Être femme</b> .....	<b>5</b>
La « nature » féminine .....	6
Le multiple et les femmes .....	7
Nature humaine et oppression .....	9
L'ordre patriarcal .....	10
Revendications de la diversité .....	11
Modernité et conception sexiste.....	15
La représentation figée : Rousseau et les contes de fées .....	16
<b>Chapitre II Cadre théorique</b> .....	<b>22</b>
La force du discours : textes et images .....	23
Les représentations sociales .....	24
L'imaginaire.....	29
Le cinéma et les femmes.....	33
<b>Chapitre III Méthodologie</b> .....	<b>40</b>
Corpus.....	40
Les cadres d'analyse .....	45
La sociabilité : le paraître .....	46
La sociabilité : le faire .....	49
L'individualité : l'être.....	50
L'individualité : le connaître .....	52
<b>Chapitre IV La sociabilité, analyse du corpus</b> .....	<b>56</b>
Le paraître .....	56
Un espace circonscrit.....	56
L'image des corps.....	57
Se vêtir pour mieux séduire .....	64
Naturellement Belle.....	66

La parole vulgaire.....	70
Riche et travaillante.....	72
Le faire.....	75
Participer à la société.....	75
La société un jeu qui ne se joue pas seul.....	76
L'éternelle rivalité.....	77
Quelle famille ?.....	79
Séduction et sexualité pour le plaisir du mâle.....	81
<b>Chapitre V L'individualité, analyse du corpus.....</b>	<b>88</b>
Le connaître.....	88
Quand apprendre devient un jeu de fille.....	88
L'être.....	91
Tout en redéfinition !.....	91
Héroïne solitaire !.....	92
Affirmer son désaccord.....	95
Aller au bout de ces idées.....	99
<b>Chapitre VI Une industrie masculine, des changements et des constances.....</b>	<b>102</b>
L'industrie cinématographique : un monde masculin.....	102
Changements et constances.....	107
<b>Conclusion.....</b>	<b>111</b>
<b>Appendice A Extraits du texte de Rousseau.....</b>	<b>117</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>125</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>131</b>

## RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la représentation des femmes dans le cinéma américain à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le questionnement s'articule autour de l'adéquation entre cette représentation et la représentation de la femme telle que décrite par Jean-Jacques Rousseau et les contes de fées au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cinq films ont été retenus pour cette analyse, *Contact*, *Aliens : la résurrection*, *G.I.Jane*, *Le mariage de mon meilleur ami* et la reprise de *la Belle et la bête* par Disney.

Les théories de l'analyse du discours ont permis la construction d'une grille d'analyse pour identifier et interpréter les différents discours et leur réseau de sens. Cette grille d'analyse a fait ressortir les ressemblances et les dissonances entre les discours sur «la» femme tenus dans le passé par rapport à ceux tenus dans le présent. Certes des éclats de nouveautés se font voir parfois avec force, mais la répétition du discours passé tente de maintenir une représentation figée des femmes. La mainmise du patriarcat sur le devenir et la représentation des femmes reste indéniable

En conclusion de ce mémoire, j'affirme que la représentation des femmes, dans les films analysés, met en évidence des brisures importantes avec la description de la représentation des femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle de Rousseau, mais que ces changements ne sont pas l'affirmation de la libre auto construction des femmes. Au contraire, le pouvoir du patriarcat sur la construction des femmes reste tout puissant. Les femmes ne sont pas libres d'être qui elles veulent ou ce qu'elles veulent, elles sont autorisées à l'être.

Féminisme - Représentation - Cinéma – Analyse du discours -Patriarcat

*"D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours cherché pourquoi nous sommes ici - ce que nous faisons ici, qui nous sommes. S'il y a une chance de découvrir même une petite partie de cette réponse, je pense que cela vaut une vie humaine, non ?" Dr. Ellie (Contact) Arroway, Contact.*

## INTRODUCTION

Difficile de dire comment on arrive à choisir un sujet plutôt qu'un autre, une tangente plutôt qu'une autre. Parfois au détour du chemin qui serpente notre existence, nous entrevoyons la ligne directrice de ce cheminement et alors tout semble s'éclaircir.

Il en va ainsi du trajet qui m'a amené à étudier les représentations sociales des femmes. Ma participation au monde sportif, univers hautement masculin dans mon Québec natal, m'a souvent obligée à chercher une autre façon de faire les choses pour obtenir les mêmes performances que mes coéquipiers ou adversaires. Elle m'a aussi appris combien il est difficile de se faire accepter dans ce monde, parce que condamnée, en tant que femme, au rôle de spectatrice qui applaudit les exploits de son homme.

Ce combat incessant m'a fait comprendre que toute tentative pour sortir de l'image prescrite impose une pénalité et amène forcément la stigmatisation sinon l'exclusion. C'est là que commencent à surgir les questions : Exclue par qui ? Exclue de quoi ? De l'univers de l'approbation sociale ? Des reconnaissances ? Du monde des femmes ? De la féminité ? De l'image valorisée ? Et quelle est cette image ? D'où vient-elle ? À quoi m'oblige-t-elle ? Comment me contient-elle, me contraint-elle ?

Plongeant tête première dans les études féministes s'impose alors à mon esprit naïf et ignorant, ou à tout le moins fortement endoctriné, l'écho de mes questions résonnant dans

toutes les sphères de l'environnement social. Ce qui avait frappé l'esprit éclairé de Simone de Beauvoir, et de plusieurs autres féministes, et que moi j'avais cru exclusivement associé à la pratique sportive, m'apparaît enfin dans toute son ampleur : les femmes sont confinées, collectivement et souvent individuellement dans une relation de complémentarité et de faire-valoir à l'homme, dans des rapports sociaux de sexe inégaux ou l'infériorité traduit la marque du féminin.

Ma révolte se traduit en recherche et en lecture. Celles-ci me font découvrir l'étendue de l'infériorisation du féminin et de sa subordination. En cours de route, la lecture de « L'Émile ou de l'éducation » de Jean-Jacques Rousseau, publié en 1762 (1964), penseur émérite de son époque et porte-étendard de la liberté, me fait prendre conscience d'un modèle que je reconnais à moitié et m'invite à chercher la distance que nous, femmes du début du XXI<sup>e</sup> siècle, avons prise par rapport à ce modèle qui enracine notre infériorité dans une présumée nature. La société aurait-elle encore cette image des femmes ? Cette prison dans laquelle nous avons été enfermées existe-t-elle toujours ? Y a-t-il encore des lieux où est reconduite une définition réductrice des femmes ? Quel est le paradigme contemporain qui repousse les femmes dans l'infériorité ? Quelles sont les justifications de cette subordination ? Ma fibre de combattante s'affirme féministe et crie l'horreur d'une telle conception des femmes.

Incrédule et estomaquée par mes nouveaux apprentissages, je me mets à la recherche de la représentation des femmes, qui encadre aujourd'hui les rapports sociaux de sexe, espérant y trouver la preuve de l'indépendance, de la liberté, de l'autonomie acquises par les femmes. Où trouver cette représentation ? Dans son lieu de prédilection, le cinéma. Lieu où l'imaginaire s'affiche, se construit et se transmet. Cette expression de l'autonomie que je cherche, que j'espère, il me semble la voir, ou à tout le moins, l'entrevoir, entre autres, dans certaines productions cinématographiques de la fin de XX<sup>e</sup> siècle. Mais en quoi ces héroïnes d'aujourd'hui seraient-elles différentes des représentations des femmes d'hier ? Comment dire la nouveauté sans connaître l'ancien ? Pour mesurer les avancées des femmes, il fallait comparer des espaces temporels différents. Cela voulait dire, pour moi, retourner dans « l'enfer » de la définition de la femme du XVIII<sup>e</sup> siècle, infernale, bien entendu, pour mon esprit contemporain et occidental, pour établir un archétype, un étalon de comparaison. Le

texte de Rousseau, écrit en 1762, et les contes de fées, datant de la même époque, me fournissent de beaux exemples de la représentation des femmes de ce récent passé et ont donc été les outils que j'ai retenus. Pour être certaine de me donner toutes les chances de trouver un nouveau modèle, une représentation changée, je décide d'opposer un modèle ainsi dégagé à une représentation très contemporaine construite à partir des productions cinématographiques qui accordent aux femmes le beau rôle, la première place, des personnages forts. Certes, il y avait peut-être là un biais dans cette façon de procéder, une tricherie, ou même une faute méthodologique puisque je choisissais des exemples où j'allais certainement trouver ce que je cherchais, la nouveauté, la différence, la représentation libérée. Mais, qu'à cela ne tienne. Si je trouvais des éléments pour confirmer cette perception, cela suffirait à briser l'hypothèse qui me hantait et selon laquelle malgré les revendications féministes depuis trois siècles la définition d'une femme existe toujours et la diversité des femmes n'a guère droit de cité sans encourir la réprobation, l'exclusion parfois même l'ostracisme.

Ainsi s'articulent les prémisses de cette recherche. Voulant me rassurer et m'assurer de la distance prise avec une représentation méprisante et infériorisante, je cherche une nouvelle construction qui révélerait l'autonomie et la libre auto construction des femmes. Mais ce que j'y ai trouvé bien que parfois subtilement cachées, c'est la reconduction d'images et de représentations patriarcales dans un univers qui s'organise pour assurer la permanence du pouvoir masculin, un univers encore ordonné largement tout entier par le patriarcat et ses préceptes, où l'accès à certaines libertés ne signifie pas pour autant l'accès à l'autodétermination pour les femmes.

Ce mémoire est organisé de manière assez traditionnelle, comme en fait foi la table des matières, un premier chapitre présente l'idée du XVIIIe siècle de la nature du féminin et de son ordonnancement par rapport au masculin. Puis, une critique de cette position est faite à l'aide de la théorie féministe. Le deuxième chapitre met en place le cadre théorique, construit autour de l'analyse du discours, empruntant au qualitatif à travers les réseaux de sens tissés dans la trame des images et du texte et au quantitatif par la cueillette de tous les occurrences de chacun des sous- éléments de chacune des catégories. Le troisième chapitre présente la méthodologie, soit une analyse fine du discours, tant textuel qu'iconique, et à la fois

qualitative et quantitative. Le quatrième chapitre livre la première partie de l'analyse et le cinquième la deuxième partie. Le sixième chapitre traite de l'industrie cinématographique et de sa forte composante masculine. Ces statistiques servent à mettre en évidence la mainmise du pouvoir patriarcale sur la production des représentations. Ensuite, je présente les grandes lignes des constances et de changements de la représentation féminine dans le cinéma américain tel que je l'ai analysé dans ces diverses productions. Enfin, la conclusion clos l'analyse et ouvre la discussion.

« Tu es une chose, une construction. Ils t'ont construit dans un sale laboratoire. » Call : Aliens.



Figure 1 Belle du conte de fées *La Belle et la bête* et Kim du film *Le Mariage de mon meilleur ami*

Légende : Une représentation qui se construit et trouve écho encore aujourd'hui. Un imaginaire fortement marqué.

## CHAPITRE 1

### LA PROBLEMATIQUE : ÊTRE FEMME

Il suffit de s'arrêter un peu et de regarder autour de soi pour comprendre que le monde est composé de deux univers, celui des hommes et celui des femmes. Deux univers

qui au hasard des besoins se côtoient, s'entrecroisent et parfois se mélangent. Deux univers fortement hiérarchisés entre eux, mais aussi en eux.

### **La « nature » féminine**

Mal-aimées d'une société patriarcale qui les tolère, les femmes se voient presque constamment reléguées au second plan. Ce second plan prend parfois des allures d'invisibilité, de totale soumission : je pense ici à ces femmes voilées du monde musulman ou à toutes ces autres mutilées par l'exercice de la pratique patriarcale de l'excision. En Occident, plus particulièrement en Amérique dans un pays comme le Canada jugé progressiste, un regard sur la réalité du monde du travail nous force à constater que la discrimination envers les femmes y est aussi très présente bien que sous d'autres formes. Celle-ci s'inscrit alors dans les rapports de production et se traduit dans la place qu'elles occupent au sein des structures économique, sociale et politique. Les exemples sont multiples : les femmes occupent des emplois subalternes, elles sont sous-payées, elles forment la majorité de la cohorte des pauvres, elles sont les premières victimes de la violence conjugale, elles sont minoritaires dans les lieux de pouvoir politique. Le monde du sport tout comme celui de la culture ne leur donnent guère plus d'espace, ces lieux sont des espaces publics où règne le masculin. Malgré leur présence de plus en plus envahissante sur les bancs des universités, les femmes demeurent éloignées et minoritaires dans les sphères de l'avant-garde et de la haute technologie, dans cet univers qui semble façonner l'avenir.

Dans ce monde, fortement masculinisé et en plein bouleversement technologique, les gains, les acquis des femmes, l'ont souvent été suite à de longues luttes ou à un combat permanent comme dans le dossier de l'équité salariale. Dans ce brouhaha de luttes, de victoires et de défaites, d'avancées et de reculs, de nouvelles images de femmes se profilent, se dessinent, surgissent à travers un imaginaire saturé de passé et prisonnier de ses modèles. Elles s'affichent sur les panneaux publicitaires, se multiplient au petit écran, parfois même arpentent les trottoirs et déambulent dans les espaces publics. Que signifient ces nouvelles incarnations ? Les combats féministes ont-ils réussi à briser le paradigme de « La femme » ? En ont-ils fait naître un nouveau ou s'est-il démultiplié et fragmenté à l'infini brisant du coup l'idée même de paradigme ? L'espace social de l'imaginaire agrandi, modifié par les

batailles du mouvement féministe a-t-il permis aux femmes de conquérir leur individualité, leur liberté : une liberté dans laquelle elles peuvent se penser et se construire par et pour elles-mêmes ? Le paradigme de la princesse fragile promise au bonheur grâce à l'amour hétérosexuel et à la maternité est-il toujours existant ?

Cette nouvelle image qui donne à voir un corps féminin dans des attitudes et avec des qualités jusqu'alors considérées masculines, est-ce un pas vers l'autonomie ? Faut-il voir dans cette nouvelle forme du corps une valorisation de la norme masculine ou une mise en exergue des qualités corporelles tout autant féminines que masculines, propulsant l'être humain dans la recherche de la performance ? Androgynie ou masculinisation des corps ?

Dans ces corps de nouveaux êtres féminins plus actifs, plus aventureux, plus incisifs; est-il possible d'y lire, d'y voir un nouveau paradigme féminin ? Et si oui, dans quelle mesure la représentation qui en découle s'impose-t-elle comme norme ? Et enfin, la nouvelle représentation, si elle en est une, est-elle porteuse de l'autonomie des femmes ?

Cette recherche exploratoire soulève bien plus de questions qu'elle n'amènera de réponses, alors que les réponses obtenues dans ce cadre n'ont pas la prétention de fournir une définition universelle et immuable de la représentation des femmes en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle en Amérique du Nord. Les représentations déchiffrées dans cet exercice sont directement liées à leur contexte, leur moment et à la capacité de la chercheuse de les percevoir. Toutes les explications sont ainsi très partielles et, à la limite, partiales. Il ne peut en être autrement.

Cette analyse, des représentations féminines, est une tentative d'appréhension, de compréhension et d'illustration d'une dynamique où il apparaît, à la suite du travail de plusieurs féministes, que les femmes y occupent toujours un espace contrôlé, espace contrôlé dont elles cherchent constamment à repousser les contours et que dans cet espace elles ne peuvent être que ce qui est légitimé par les détenteurs du pouvoir : les hommes.

### **Le multiple et les femmes**

L'énoncé cent fois répété, « on ne naît pas femme on le devient » (Beauvoir : 1949, 11), nous place toujours devant une véritable énigme. Qu'est-ce qu'une femme ? Simone de Beauvoir s'était posé cette question dans le premier paragraphe de son livre : « Le deuxième sexe » en 1949. Cinquante ans plus tard, la réponse demeure toujours difficile à formuler. Une seconde question apparaît dès lors tout aussi importante, comment devient-on femme ? Poser une telle question signifie déjà qu'il n'est pas suffisant d'afficher les attributs corporels féminins pour prétendre être une « femme ». C'est sans doute un tel constat qui amène Beauvoir (1949 :11) à ajouter quelques lignes plus avant dans le « Deuxième sexe » : « Tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme ; il lui faut participer à cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité. » Et à ce propos, Beauvoir concluait : « Bien que certaines femmes s'efforcent avec zèle de l'incarner, le modèle n'en a jamais été déposé » (Idem : 12). Plusieurs questions sont alors soulevées : qu'est-ce que la féminité ? Qui la détermine ? Cette féminité, qui fait la femme, est-elle permanente dans l'Histoire ? Quelles sont les caractéristiques de ce modèle qui donnent lieu et place à la femme ?

Pour ma part, je soutiens au contraire que le modèle a été déposé, expliqué, rédigé, dessiné, illustré et surtout imposé, légitimé et intériorisé dans de multiples discours, normes, règles et idéologies et continue d'être affiché sur grands comme sur petit écran maintes et maintes fois. C'est en fait un modèle finement structuré par une division des rapports sociaux de sexe plus que millénaire et qui repose sur l'arbitraire de cette division (Bourdieu : 1998, Descaries : 1998, Guillaumin : 1978). Il suffit de lire « Émile ou de l'éducation » écrit en 1762 par Rousseau ou lire un conte de fées pour le retrouver expliqué dans ces moindres détails à travers des personnages et des images modelés par l'idéologie patriarcale.

Cela étant dit, il demeure que Beauvoir avait mille fois raisons d'affirmer qu'il était difficile de répondre à la question : « Qu'est-ce qu'une femme ? » n'est pas simple, je dirais même problématique, voire impossible. Qui saurait saisir la diversité humaine, la potentialité humaine ? Au mieux, il nous est possible d'en scruter la représentation tout en étant fort consciente que l'analyse de cette représentation sociale du féminin dans un temps précis ne peut en épuiser les significations étant donné la place de la mémoire, de la tradition et de l'inconscient collectif dans la polysémie de son actualisation.

## Nature humaine et oppression

La définition des femmes par leur prétendue « nature » est probablement celle qui a réuni le plus large consensus dans les divers discours des siècles passés, hormis quelques cris de résistance des premières féministes, telle Christine de Pisan, illustre figure de cette infime minorité de femmes dont le discours a pu se rendre jusqu'à nous. Le mouvement féministe contemporain représente un temps fort de la contestation du paradigme naturaliste. Quelques décennies de recherches féministes suffisent à remettre profondément en cause cette prétention et offrent diverses interprétations des causes réelles de sa pérennité (Guillaumin : 1978, Mathieu : 1977, Delphy : 1970, Millet : 1971, Firestone : 1970). Dhavernas – Lévy (1996, 384) précise:

« Ethnologues, sociologues, philosophes, psychanalystes, entre autres, ont assez insisté sur le fait que la nature humaine consiste à ne pas avoir de nature, que l'humanité n'a pas de code et n'est pas réductible à l'expression d'un programme, qu'elle existe dans l'ouvert, et que nul n'est adéquat à soi-même ; ce qui vaut pour l'humanité entière vaut également pour chacune des deux parties qui la composent. »

La déconstruction de l'idéologie naturaliste amène les chercheuses à soutenir que le processus de naturalisation ne sert qu'à définir des sous-ensembles basés sur différents critères dont ceux de la couleur, de la religion, mais aussi et peut-être surtout celui du sexe. Il semble que les arguments de nature soient presque toujours évoqués pour justifier l'infériorisation d'un groupe social. S'établit, selon cette logique critique, un parallèle entre les problèmes vécus par les femmes et par les Noirs souvent relatés dans la littérature (Guillaumin : 1977, Hooks : 1996).

Ce rapprochement entre infériorité et nature, entre la situation des femmes et celle des noirs, est illustré dans cet extrait d'une des productions que j'ai analysées. Dans le film *G.I. Jane* (1998), un des soldats est noir, à plusieurs reprises on le voit prendre parti pour l'héroïne, O'Neil (*G.I. Jane*), ou à tout le moins sympathiser avec elle devant ses difficultés. En fait foi cette histoire qu'il raconte:

« J'avais un grand-père qui voulait être marin. Il voulait avoir un beau canon à faire couler plein de navires. La marine lui a dit non : 'il y a qu'une chose que tu feras à bord fiston : la cuisine'. Non, ça ne s'est pas passé il y a cent ans, ça se passait aux États-Unis au milieu de la Deuxième Guerre mondiale. Tu sais quelle raison ils lui ont donnée, quelle raison ils ont donnée à mon grand-père pour refuser qu'il se batte pour son pays ? Les nègres voient mal quand il fait noir ! Mauvaise vision nocturne ! Tu vois O'Neil (*G.I. Jane*), je sais par quoi tu passes, à leurs yeux t'es qu'un nègre d'une autre espèce rien d'autre, peut-être que t'es arrivée avant ton temps. »

Si dans cette histoire, il existe quelques similitudes entre la situation des femmes et celles des noirs, c'est-à-dire de se voir attribuer une « nature » qui les empêche de prétendre à plus que ce qu'on leur offre, la similitude s'arrête là.

Mais une autre dimension s'ajoute à la dynamique de la division et de la hiérarchie des rapports entre les hommes et les femmes. Les rapports sociaux de sexe sont si intimes, si quotidiens et existentiels qu'ils sont finalement, pour les femmes, une part d'elle-même. Alors que pour les Noirs, les Juifs ou les autochtones le dominant peut être exclu, combattu et dénoncé ouvertement. Pour les femmes, « le principal ennemi », comme le nommera Delphy (1970), au grand scandale de plusieurs, celui qui les condamne à leur « nature », à la subordination, à leur exclusion c'est « leur amant, frère, père, époux, leur fils autant que leur patron. Contre lui, ajoutera Collin, (1985) il n'y a donc de refuge nulle part. » Le monde est la maison du maître, de l'homme. (De Lauretis : 1984) Les femmes sont contraintes à être des « collabos », et à engendrer leur maître ou sinon à vivre une sexualité mise à l'index. (Rich : 1981)

### **L'ordre patriarcal**

Cette construction du monde basé sur la « nature » des êtres comme des choses est célébrée par une science et une spiritualité qui cherchent à expliquer l'inconnu, à lui donner une forme pour mieux le saisir, le comprendre, et en être moins effrayé. La science et la religion ordonnent les éléments de ce monde (Morin : 1973). Cet ordre « naturel », des choses et des êtres, implique une hiérarchie incontestable, au-dessus de laquelle trône le dominant : le masculin, phénomène que Guillaumin (1978, 5) explique ainsi :

« On verra [...] que les socialement dominants se considèrent comme dominant la Nature elle-même, ce qui n'est évidemment pas à leurs yeux le cas des dominés qui, justement, ne sont que les éléments préprogrammés de cette Nature. »

Les hommes ont donc aménagé ce monde en y instituant un ordre patriarcal c'est-à-dire un ordre où le pouvoir ultime est détenu par le père : le masculin de la race humaine. Certes, les hommes eux-mêmes se retrouvent ordonnés entre eux selon certains critères, entre autres la race ou la pratique sexuelle. Mais dans cette ordonnance des pouvoirs, les femmes ou ceux qui tiennent le rôle des femmes, sont toujours inférieurs aux hommes et se voient reléguée dans des positions subalternes les obligeant à des tâches subalternes souvent dégradantes (Welzer-Lang : 1992).

Maîtres ainsi du monde et de ses composantes, les hommes profitent d'une ordonnance des éléments qui les privilégie, déterminant la place de chacun et expliquant les rôles basés sur le naturel et l'évident qui en découle. De la sorte, ils installent leur dominance et maintiennent l'autre, les femmes, dans la dépendance. (Beauvoir : 1949) (Guillaumin : 1978) Ce qui amènera Beauvoir, dans son analyse de la dynamique de construction du féminin dans les rapports sociaux de sexe, à affirmer: « Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre. » (Beauvoir : 1949, 15)

Les féministes depuis se sont attachées (Descarries : 1998), à briser cette idée d'une nature féminine qu'a soutenue le patriarcat notamment dans les discours du XVIII<sup>e</sup> siècle et à rendre caduque le modèle patriarcal élaboré par Rousseau dès 1762 dont cet extrait témoigne : « L'empire des femmes n'est point à elles parce que les hommes l'ont voulu, mais parce qu'ainsi le veut la nature » (Rousseau : 1964, 449).

## **Revendications de la diversité**

S'insurgeant contre l'ensemble de ces présupposés et diktats qui en découlent, les féministes contemporaines ont soutenu au contraire la multiplicité des modèles et devenir féminins comme le souligne Frader (1995, 358):

« [...] Des théoriciennes féministes nord-américaines ont vivement critiqué l'idée d'une identité unique « femme ». Elles ont émis des doutes sur la possibilité de conceptualiser les femmes comme un groupe ou une collectivité unifiée, en signalant l'essentialisme possible d'une telle position. Ainsi, Elizabeth Spelman (1988) parle de l'importance de reconnaître les identités multiples et simultanées des femmes selon leur genre, race, classe, sexualité et ethnie. »

La Sophie de Rousseau, tout comme les héroïnes des contes de fées constituées par le discours de la même époque, impose déjà un modèle et un écran qui cachent la diversité, la multiplicité des trajectoires et des expériences des femmes, en imposant une « nature » unique. Réalité qui a amené Navarro Swain (1998, 145) à se questionner :

« [...] Il faut se demander quel sens est attribué à la naturalisation du sexe. Quels effets de pouvoir la naturalisation du sexe sous-tend-elle ? Quelle puissance redoutable est tirée de la domestication du multiple, de la répétition du même identitaire ? »

Donc diversité des êtres, mais aussi, une multitude d'études sociologiques tendent en ce sens, multiplicité dans chaque être. La même auteure avance que : « [...] Les individus ont des identités multiples, non pas déterminées uniquement par la personnalité ou la sexualité, mais qui se manifestent par des besoins ou des expressions diverses, selon le contexte et le moment. » (Ibid, 145) Autre contre argument qui fait consensus parmi les féministes qui refusent de voir les femmes réduites à une identité unique sous le couvert d'une pseudo « nature ». Collin (1983, 10-11) dit :

« Je suis une femme, [...] mais je, le sujet, ne se définit pas par sa seule féminité, ne s'y réduit pas. Il faut sans doute reprendre ici la vieille formulation de la transcendance du sujet, qui ne peut s'identifier à aucun de ses contenus, à aucune de ses catégories. Je, est toujours ce qui reste de jeu dans une détermination. »

Il serait illusoire de chercher *une* définition donnée comme « vérité absolue » sur ce que sont les femmes, comme les féministes l'ont si bien démontré, et ce, malgré leurs divergences d'écoles et d'allégeances (Descarries : 1998), la femme est multiple. Ce qui fait dire à Collin : « Toute proposition sur ce qu'est un homme, ce qu'est une femme, doit sans doute être entendue comme un acte de langage, acte performatif et dialogal qui transforment la position de ceux qui parlent et de ce dont ils parlent. » (1991 : 271). Ces discours comme le précise Navarro Swain s'insèrent dans des systèmes d'interprétation eux-mêmes constitutifs « [...] des réseaux de construction du monde. Des cadres d'interprétation figés dont la puissance est redoutable » (Navarro Swain : 1998) et qui influenceront la recherche féministe jusqu'à la placer en opposition dans cette quête sur l'identité des femmes et les rapports sociaux de sexe. Faut-il réclamer l'égalité ou la différence se demande les chercheuses ? Dhavernas-Lévy (1996, 383) explique ici la position des deux courants :

« [...] Ce qui constitue l'opposition stratégique entre les deux courants adverses, c'est essentiellement la volonté pour le différentialisme de faire apparaître des différences occultées et dévalorisées, tandis que pour l'égalitarisme, c'est la volonté de les remettre à leur place et de ruiner l'impact culturel et social de ces différences surestimées et survalorisées par le discours dominant. »

Un élément unit ces deux courants, néanmoins la reconnaissance de l'évidente subordination du groupe des femmes à celui des hommes.

Aussi ce travail n'a-t-il pas la prétention de répondre à l'épineuse question, qu'est-ce qu'une « Femme » ? Ce travail se limitera à comparer les représentations de femmes issues des discours du passé (XVIII<sup>e</sup>) à celle du présent (début du XXI<sup>e</sup> siècle), cherchant en cela les marqueurs de la conquête de l'autonomie ou de la domination des femmes. Pour ce faire, les éléments significatifs qui émergent du portrait de la femme tracé par Jean-Jacques Rousseau dans *Émile ou de l'Éducation* et par le conte de fées, *La Belle et la bête*, seront pris comme des points de repère parmi un ensemble infini de différents discours qui auraient pu être retenues.

Dans la recherche de la représentation contemporaine, les images des héroïnes cinématographiques de certains films de fictions et d'un film d'animation serviront

d'éléments de comparaison. Ceci permettra, je l'espère, de tracer un portrait des différences et des constances qui tissent les représentations des femmes.

Discours scientifique ou discours du sens commun, l'imaginaire social se trouve emprisonné, contenu dans les productions de toutes sortes. La littérature et le cinéma y sont particulièrement sensibles et contiennent des représentations figées, qu'il est possible d'analyser. Il y a de cela près de trois siècles, l'imaginaire social s'inscrivait dans des écrits scientifiques et des productions littéraires inspirés des contes oraux. Aujourd'hui, le cinéma grand public a actualisé les contes tout en insérant les nouvelles connaissances scientifiques dans un mélange inextricable, affichant sur les écrans de nouvelles normes. Production de l'imaginaire par excellence, le cinéma contemporain fige les représentations dans des images qui s'imbriquent à la réalité, qui s'entremêlent avec la pratique sociale.

Cette idée d'une « nature » féminine, laquelle s'est figée dans le discours social, est celle que les féministes ont combattue. Plus d'un quart de siècle de féminisme acharné, de bataille constante, de questionnement perpétuel, où en sommes-nous ? Qu'est devenue la représentation sociale des femmes ? La construction du féminin est-elle libérée de la domination patriarcale ? Le féminisme a-t-il toujours sa raison d'être ? Quelles images du féminin sont portées par les différents discours du social ? Le cinéma raconteur d'histoires pour adultes offre-t-il toujours la même image des femmes ? La reprise contemporaine des contes de fées présente-t-elle encore la même princesse ?

Plus près de nous dans l'imaginaire social de l'année 1998 au Québec, la représentation des femmes tel que soutenu par la production hollywoodienne porte-t-elle encore la marque d'une « nature » féminine ? Présente-t-elle toujours des femmes aspirant au bonheur par l'intermédiaire du Prince et de l'amour, des femmes dépendantes et fragiles, des princesses de conte, des Sophie ?

Sous ce rapport, je soupçonne que même si les représentations sociales des femmes se démultiplient dans l'actualité, une certaine image de la « vraie femme », une idée encore tout imprégnée des diktats d'une « nature féminine » est toujours exprimée par certaines caractéristiques spécifiques, positionnant les femmes comme inférieures et dépendantes. Je

pose l'hypothèse que les caractéristiques inhérentes et intrinsèques à la nature féminine tel que décrite par Rousseau sont encore présente dans le noyau central d'un imaginaire constitutif et constituant de la représentation du féminin, favorisant la reconduction des relations bipolarisées de genres et que cette représentation se présente encore de nos jours comme le modèle auquel se réfère la création identitaire d'un féminin universel et intemporel.

### **Modernité et conception sexiste**

La modernité marque la naissance d'un monde nouveau, empreint d'idées d'égalité, de liberté et de fraternité. Hommes et Femmes, participant de cette époque, ont laissé un héritage de connaissances et d'interprétations du monde qui nous est encore très précieux. Notamment, l'idée d'égalité qui émerge du discours de Rousseau influence encore largement notre conception de la démocratie. Le discours de cet homme, comme celui de plusieurs de ses contemporains qui ont réclamé la liberté, l'égalité et la démocratie pour une nouvelle société, ne cesse de nous être rappelé et demeure présent dans l'interdiscours. Discours contradictoire pourtant que celui de ces hommes s'il en est, puisque réclamant à grands cris l'égalité, ils justifient l'infériorisation de la femme par un état de dépendance « naturel ». L'idée de liberté et d'égalité vaut pour certains hommes, pas tous, mais certainement pas pour les femmes soutiennent-ils puisque la « nature » l'a voulu ainsi. Gubin précise : « La fin du XVIIIe siècle, qui inaugure une aube d'espérances égalitaires pour les peuples, limite singulièrement la ligne d'horizon des femmes. ». (Gubin : 1994,11) Elle précise « Tout est basé sur une conception fonctionnaliste, naturaliste, qui accepte d'évidence le rôle naturel des femmes dicté par leur physiologie. » Elle cite à ce propos Proudhon : « Pour qui l'infériorité des femmes est triple : physique, morale et intellectuelle, et définitive puisqu'elle tient à sa non-masculinité » (idem, p.12) Elle rappelle que Rousseau fera de Sophie le paradigme de la vraie femme, affirmant:

« Les conceptions pédagogiques, nettement sexistes d'un Jean-Jacques Rousseau, fondèrent, avec une autorité rarement démentie, un destin pour Sophie tout entier programmé en fonction d'Émile. » (Gubin : 1994, 10)

Ce siècle appelé celui des « Lumières » semble avoir repoussé dans l'ombre le groupe des femmes. Cette disqualification du féminin, justifié par un discours naturaliste, trouve écho dans les siècles suivants comme l'écrit Gubin (1994, 13):

« Le sexisme du XIX<sup>e</sup> siècle n'est donc pas anecdotique. Il constitue le socle des normes et des concepts qui figent une fois pour toutes la femme dans un état de faiblesse impliquant l'obéissance et l'homme dans un état de puissance autorisant la protection. »

C'est dans les différents discours de tous les jours, constitués par les connaissances d'hier, qu'il faut chercher ces assertions de l'infériorité des femmes, cette construction de leur dépendance, cet assujettissement imposé comme « naturel ». L'exemple du XVIII<sup>e</sup> siècle et des écrits de Rousseau n'a guère à envier à celui du XIX<sup>e</sup> siècle, ni plus est du XX<sup>e</sup> siècle selon ce que Guillaumin (1978) écrit :

« Du XVIII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, ce nouveau genre de naturalisme a reçu des traits de plus en plus complexes, et si au siècle dernier on cherchait l'origine du programme dans le fonctionnement physiologique, on le traque aujourd'hui dans le code génétique; la biologie moléculaire vient relayer la physiologie expérimentale »

### **La représentation figée : Rousseau et les contes de fées**

Dans cet « *Émile ou de l'éducation* », œuvre de Rousseau, la définition de la femme modèle est scellée. La thèse de Rousseau est construite sur l'importance de renforcer les fondements biologiques de la constitution féminine dans une éducation adaptée à leur « nature » afin de préparer les femmes à leur rôle et position sociale comme en font foi les lignes suivantes : « la dépendance est un état naturel aux femmes, les filles se sentent faites pour obéir. » (Rousseau : 1964, 462), « Accoutumez-les à se voir interrompre au milieu de leurs jeux, et ramener à d'autres soins sans murmurer. La seule habitude suffit encore en ceci, parce qu'elle ne fait que seconder la nature » (idem, 463). Il se fera ainsi le porte-parole autorisé (Bourdieu : 1982) de l'imaginaire social de son époque. La médecine, la religion, la science donneront prise et audience au même discours. Ce qu'explique Gubin (1994, 9), « Les sciences modernes se sont construites entièrement en dehors d'elles [les femmes], sous forme de lieux masculins imprégnés d'une pensée androcentrique. »

La littérature n'échappe pas à cette construction androcentrique. À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, les contes de fées cessent d'être des histoires pour adultes transmises oralement et se transforment en récits écrits pour enfants destinés à socialiser ces derniers, c'est-à-dire leur apprendre rôles, statuts, manières d'être et de se comporter. Les contes de fées sont un des lieux les plus explicites de cette mise en forme des différences « hommes/femmes. La popularité de ces contes écrits a été telle qu'elle a fait naître un « véritable mouvement littéraire » (Zipes : 1986). Qui ne connaît pas de nos jours les contes des frères Grimms ou ceux de Perrault : Le petit poucet, Blanche-Neige, Cendrillon, La belle au bois dormant, La Belle et la bête, Hansel et Gertel ? Cela étant, ces contes de fées, devenus œuvres classiques s'il en est, ne sont pas des discours naïfs pour autant tel que nous sommes portés à le croire. Ils véhiculent, bien au contraire, des valeurs et des normes marquées du sceau de l'historicité (Foucault : 1971). Tel que l'écrit Zipes (1986, 23):

« Les contes de fées que nous révérons comme des classiques ne sont pas hors du temps, universels, et superbes en eux-mêmes et par eux-mêmes. Et ils ne sont pas la meilleure thérapie au monde pour les enfants. Ce sont des prescriptions historiques, intériorisées, puissantes, explosives et nous reconnaissons volontiers l'immense pouvoir qu'ils détiennent, tout en les mystifiant, sur nos vies. »

Pour sa part Von Franz : « Les contes de fées expriment de façon extrêmement sobre et directe les processus psychiques de l'inconscient collectif. [...] Les archétypes y sont représentés dans leur aspect le plus simple, le plus dépouillé, le plus concis » (Von Franz : 1978, 9). Ainsi, ajouterions-nous, ils sont un locus privilégié d'appréhension de l'imaginaire instituant les relations sociales.

Il n'est pas surprenant de découvrir, derrière certains contes de fées porteurs d'images de femmes traditionnelles, des signatures féminines. Selon Roger Chartier : « [...] les représentations de l'infériorité féminine inlassablement répétées et montrées s'inscrivent dans les pensées et les corps des unes et des autres ». (Chartier : 1993, 1007) Il en est ainsi pour le conte de « *La Belle et la Bête* » dont la première version est attribuée à Gabrielle Suzanne de Villeneuve en 1740 et la seconde version, mieux connue, à Jeanne Marie Leprince de Beaumont en 1757.

C'est cette version qui fera l'objet de notre analyse. Belle, l'héroïne de ce conte, sera analysée pour mettre en lumière les différents éléments de sa construction, éléments essentiels de la représentation sociale féminine du passé. Ce conte, plutôt qu'un autre, parce qu'il porte dans son titre l'essence des représentations, l'une étant associée à la beauté, l'autre à l'animalité. L'une étant la passivité, l'autre l'action. Et finalement l'une signifiant la fragilité, l'autre la brutalité. Le « naturel » ici réaffirmé avec force. En définitive, n'importe lequel des contes précités aurait pu être utilisé d'autant qu'ils sont de plus en plus diffusés sur DVD. L'image particulière et précise qu'ils reproduisent des femmes s'équivaut en chacun d'eux et est bien proche de la Sophie de Rousseau. Là encore pour Sophie, la douceur, la docilité, la fragilité, la soumission, la distinction, l'incapacité intellectuelle sont quelques-uns des éléments qu'attribuent à la féminité les contes de fées. Une vraie femme est bonne et aimée, comme en font foi ces extraits tirés du conte de « La Belle et La Bête » de Madame Le prince de Beaumont (1756 :2) : « Il admirait la vertu de cette jeune fille et surtout sa patience », « C'est une si bonne fille ! », ou bien encore : « Elle parlait aux pauvres gens avec tant de bonté ; elle était si douce, si honnête ! ». Vertus , douceur et patience étant innées et nécessaires chez les « bonnes » filles, il ne faut que les supporter dans cette voie par une éducation appropriée, nous dit Rousseau, pour que les jeunes femmes rendent leur famille heureuse et parviennent ainsi elles-mêmes au bonheur.

Les images, histoires, représentations des contes se veulent pédagogiques et sont destinées à former la jeunesse (Zipes : 1986). Ce sont des instruments de modélisation imprimés cent fois, mille fois. Des images composées de toutes pièces dans le cadre d'une idéologie patriarcale toute puissante dont Barthes dira qu'elle est « un empoisonnement implacable, une doxa, une manière d'inconscient » (Barthes in Zimmer : 1974). C'est dans cette idéologie que prennent forme la princesse, et son opposé maléfique, la sorcière, la marâtre. Zimmer (1974, 138) explique la manière de faire de l'idéologie :

« L'idéologie ne se manifestant que sous la forme du fluide du diffus, du polymorphisme permanent, agit par infiltration, insinuation, imprégnation. [...] L'idéologie n'a pas de langage véritable, et surtout pas celui de la violence. Son absence totale d'agressivité, son aptitude à toutes les métamorphoses, sa malléabilité infinie lui permettent de se donner le masque de l'innocence, de la

neutralité. Le divertissement est ainsi création directe de l'idéologie. Il est donc toujours aliénation en puissance. Se divertir c'est se désarmer. »

Il faut lire les contes de fées comme une transcription idéologique des rapports sociaux qui véhicule, à propos de la femme ou des femmes, devrais-je dire, une image façonnée et tirée du regard masculin, assignant à celle-ci une place et un rôle en fonction de son sexe. Dans ce sens, Waltie-Walters (1982:1) dira à propos des contes: « The reading of fairy tales is one of the first steps in the maintenance of a misogynous, sex-role stereotyped patriarchy [...] ».

Dans ce cheval de Troie qu'est le conte, véhicule ayant comme objectif de favoriser la socialisation (Zipes : 1983), la description sexiste des rôles et des attitudes attendues permet que s'inscrive discrètement et très tôt dans l'imaginaire des enfants la différence homme/femme. Les modèles sont intériorisés par les femmes, mais aussi par les hommes, à tel point que de les remettre en question provoque un véritable remous dans les rapports sociaux de sexe.

C'est en fait le discours de toute une époque, qui fige radicalement la distinction homme/femme. Il indique clairement la hiérarchie inhérente à cette distinction indépendamment du fait que le discours politique formulé au sein du nouvel ordre social est ponctué par des revendications à l'égalité et à la liberté pour tous. Rousseau, de ce point de vue, ne fait que reprendre, systématiser (synthétiser), voire figer, un modèle normatif patriarcal déjà opérant. Proposant avec conviction sa vision des femmes, il affirme: « La femme a tout contre elle, nos défauts, sa timidité, sa faiblesse ; elle n'a pour elle que son art et sa beauté » (Rousseau : 1964, 465). Cet autre extrait, du même auteur, permet de mieux comprendre pourquoi les revendications sur la liberté ne s'appliquent pas à elles : « Elles ont ou doivent avoir peu de liberté, elles portent à l'excès celle qu'on leur laisse ; [...] cet emportement doit être modéré ; car il est la cause de plusieurs vices particuliers aux femmes » (idem, 462). Ou cet autre qui justifie leur exclusion des sphères de pensée : « La raison des femmes est une raison pratique qui leur fait trouver très habilement les moyens d'arriver à une fin, mais qui ne leur fait pas trouver cette fin » (idem, 472). En somme, les femmes ne sont pas concernées par le discours que tiennent les penseurs du Siècle des

Lumières parce qu'elles sont considérées comme incapables et que cette incapacité n'est pas le fait d'une discrimination sociale, mais bien d'un état « naturel » indéniable et incontestable.

Selon toute vraisemblance, et c'est là l'hypothèse que j'ai soulevé précédemment et qui sous-tend mon analyse, entre la fin du XVII<sup>e</sup> et celle du XX<sup>e</sup> siècle : la représentation des femmes, bien qu'en mouvance apparente, perdure dans ses fondements, il n'y a pas de transformation fondamentale de la représentation sociale des femmes. Peut-être aurais-je pu remonter plus loin dans le temps pour soutenir cette assertion, peut-être la représentation des femmes est-elle figée depuis bien plus longtemps, mais là n'est pas mon propos. L'idée n'est pas de démontrer la situation passée ni le début de l'infériorisation, mais de chercher la distance prise entre un moment particulier et maintenant tout en tentant d'illustrer l'instant présent.

Le moment déterminé n'est qu'un arrêt ponctuel, bien que particulièrement significatif comme le font voir différentes auteures, dans un procédé de découpage arbitraire, permettant de figer pour un instant une image qui sert de témoin, d'une représentation sociale passée et qui fournit les outils pour illustrer des possibles transformations du paradigme féminin dans l'actualité. Cet instant retenu, le siècle des Lumières, d'autres, avant moi, l'ont choisi comme lieu de comparaison. Les caractéristiques de la représentation telles que pensées à cette époque semblent parfois avoir traversé le temps sans s'être altérées à tel point que Bettinotti (1983, 13) se demande fort à propos, analysant les publications pour femmes : « [...] Comment expliquer, autrement que par une vengeance des calendriers, que nous nous retrouvions absolument les contemporaines de Rousseau ? »

Le premier coup d'œil jeté sur la société québécoise ne justifie que dans une certaine mesure un tel commentaire. Difficile de ne pas être en accord avec Bettinotti quand les couvertures des magazines féminins crient l'importance de se rendre attrayante pour plaire aux hommes. Mais il serait aussi malhonnête de ne pas reconnaître que l'assujettissement des femmes, leur subordination n'est pas aussi complète qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs revendications ont été entendues, des ajustements ont été apportés : le droit de vote, la capacité légale, l'accès à l'éducation, la contraception, le droit à l'avortement, le divorce, etc.

Il faut creuser un peu plus loin et voir sous le couvert de l'apparente liberté ce que dit et ce que permet le discours social. Bien qu'en effet, certaines représentations de femmes semblent, a priori, reprendre intégralement le modèle passé, d'autres indiquent une distanciation avec l'« Éternel féminin ». Cet éternel dont parle Greer (1970 :17), et qui n'est en fait que la reprise des représentations composées suivant le schéma que nous avons déjà esquissé, c'est-à-dire la Sophie de Rousseau et la princesse des contes de fées. Certains films (*Contact*, *G.I. Jane*, *Aliens*, *Thelma et Louise*, *Le 5<sup>e</sup> élément*) semblent proposer des images de femmes éloignées de ce stéréotype. Où s'installe cette distance ? Dans quelles caractéristiques de la représentation ? La distance est-elle aussi grande qu'elle le semble au premier coup d'œil ? De quelles manières, dans quels lieux ou sous quels angles ces représentations se différencient-elles des précédentes ? Entre la représentation d'hier et celle d'aujourd'hui comment se lit l'espace et que raconte-t-il ?

A l'aube du second millénaire, l'humanité continue-t-elle de mépriser la moitié de ses composantes en prenant appui sur une conception « naturelle des êtres » ? Gubin (1994, 12) explique : « Les différences biologiques traduites en inégalités justifient et légitiment une condition subalterne. » Les constructions actuelles de la représentation féminine proposent-elles des femmes qui ont échappé à leur « nature », à la subordination ? Sont-elles devenues des égales ? Ont-elles acquis leur autonomie ou portent-elles encore l'odieux de l'infériorité ?

« Je réalise que ce n'est pas vraiment le bon moment, mais j'ai une faveur à te demander. Choisis-moi. Marie-moi. Laisse-moi te rendre heureux. Je sais ça a l'air de trois faveurs n'est-ce pas ? » Juliann (MMA) : Le Mariage de mon meilleur ami.



Figure 2 Juliann et Kim dans le film *Le Mariage de mon meilleur ami*

Légende : « [...] les filles aiment mieux ce qui donne dans la vue et sert l'ornement; des miroirs, des bijoux, des chiffons, surtout des poupées.» (Rousseau : 1964, 459)

## CHAPITRE II

### CADRE THEORIQUE

Tristement encore aujourd'hui, dans la pratique sociale, c'est en raison de sa nature « dite » féminine affirment plusieurs féministes que la femme s'est vue assignée et réassignée une place subordonnée dans la société (Guillaumin : 1978, Delphy : 1970, Matthieu : 1977).

Une injustice que les groupes de femmes ne cessent de dénoncer de plus en plus haut et fort. Mais ce qu'il faut combattre est si bien enraciné qu'il devient parfois difficile de se mobiliser. Faut-il attaquer les discours sexistes, briser les rôles ou s'exclure de cette société et reconstruire ailleurs autrement ? Comment faire même le plus petit de ces combats, quand notre conception du monde est assujettie à une connaissance biaisée, une connaissance élaborée dans un univers androcentrique, un univers radicalement coupé en deux : féminin et masculin, bon et mauvais, noir et blanc. Un univers, des sciences qui ont modulé notre langage, nos images, notre façon de penser ? (Navarro-Swain : 1998) Discours, représentation sociale, imaginaire, trois composantes d'un même monde qu'il faut aborder et scruter profondément pour entreprendre cette critique.

### **La force du discours : textes et images**

Derrière et dans les discours répétés et repris comme une vérité venue du passé se cache des enjeux que Foucault (1971) dénonce : « Ce discours vrai qu'est-ce donc qui est en jeu sinon le désir et le pouvoir ? » Peut-être peut-on dire le désir de pouvoir ? Le discours est « un acte contrôlé, sélectionné, organisé et redistribué par un certain nombre de procédures ». (Foucault, 1971) Il est soutenu par des institutions, telles l'édition, les sociétés savantes, les cercles littéraires et la pédagogie. La reprise à l'infini, sous de multiples formes de l'affirmation de l'infériorité et de la « naturelle » subordination du féminin par rapport au masculin, relève d'une construction discursive qui prétend à la « Vérité ». Cette « volonté de vérité » soutenue à travers ces institutions « est reconduite par la manière dont le savoir est mis en œuvre dans une société, dont il est favorisé, distribué, reporté et en quelque sorte attribué » (Foucault, 1971). Le discours n'est pas libre, ni gratuit pas plus que son utilisation, sa production et sa reproduction. Le discours a une utilité. Il est l'instrument du maître de la maison.

Il est loin, le point de départ de cette affirmation de l'infériorité des femmes par rapport aux hommes. Si loin que partir à sa recherche oblige à entreprendre, probablement vainement, un parcours labyrinthique. Ce qui importe ce n'est pas de trouver le lieu de sa mise en forme, mais c'est l'existence de sa répétition, l'« événement de son retour »

(Foucault : 1971, 28). C'est en cela qu'il prend toute sa force. Cette répétition constitue ce qu'il est convenu d'appeler l'interdiscours et que Maingueneau (1987, 82) définit ainsi :

« L'interdiscours consiste en un processus de reconfiguration incessant dans lequel une formation discursive est conduite [...] à incorporer des éléments préconstruits à l'extérieur d'elle-même, à en produire la redéfinition et le retournement, à susciter également le rappel de ses propres éléments, à en organiser la répétition, mais aussi à en provoquer éventuellement l'effacement, l'oubli ou même la négation. »

Maingueneau (1987, 39) rappelle aussi que ces discours sont indissociables de notre action : « Il n'existe pas de rapport d'extériorité entre le fonctionnement du groupe et celui de son discours [...] il faut penser d'emblée leur intrication ». C'est ce qu'il appelle la pratique discursive et qu'il définit comme « la réversibilité essentielle entre les deux faces, sociales et textuelles, du discours. »

Discours scientifique, politique, religieux, technique ou artistique, échange social et discours du sens commun, tous participent de la même dynamique sociale. L'importance ou l'insignifiance du discours ne peut être considérée pour quantifier sa capacité à véhiculer des valeurs, normes ou représentations. Même le plus insignifiant des discours est porteur de l'imaginaire de son époque, il n'est pas que l'expression du moment. En ce sens, dira Foucault (1971), dans tous discours « les interdits qui le frappent » comme les évidences qui le colorent « révèlent très vite son lien avec le désir et avec le pouvoir [...] ce n'est pas simplement ce qui se manifeste (ou cache) le désir ; c'est aussi ce qui est l'objet du désir ». Le discours est un acte qui n'est pas strictement la traduction des luttes et des systèmes de domination, mais aussi ajoute Foucault (1971), « ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. » Ce discours porteur d'imaginaire et de sens que dit-il à propos des femmes en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle ?

### **Les représentations sociales**

Les représentations constitutives du social sont parties prenantes d'une pratique discursive et ainsi nous retrouvons discours et représentation dans la construction d'une formation sociale inextricablement liée pour se fondre dans l'imaginaire social, portant et

instituant les relations de genre. Jodelet (1989, 31) rappelle que ce sont ces représentations sociales, qui :

« [...] Nous guident dans la façon de nommer et définir ensemble les différents aspects de notre réalité de tous les jours, dans la façon de les interpréter, statuer sur eux et le cas échéant prendre position à leur égard et la défendre. »

Les représentations peuvent être cernées dans le discours social, ici compris comme la globalité de ce qui «se dit, s'imprime, circule dans un état de société donnée [...]» Cette globalité inclut la rumeur sociale, l'incohérence, le sens commun. (Robin, 1979, p.58) Ces représentations sociales Jodelet (1989, p.32) dira qu' : « elles circulent dans les discours, sont portées par les mots, véhiculées dans les messages et images médiatiques, cristallisées dans les conduites et les agencements matériels ou spatiaux. » Elles s'insèrent partout dans notre appréhension du monde.

Il est impossible d'éviter dans ses rapports sociaux cette distance qui nous sépare des autres et des objets puisqu'il y a comme le dit Moscovici (1989, 63) « nécessité de se les représenter. » et que « la manière même dont on se les représente façonne l'action réciproque [...]» Dans les relations humaines, il n'est pas de réalité saisissable dans sa matérialité, les représentations en sont l'incontournable médiation. Elles sont des constructions imaginaires liées à un système de pensée culturel, d'où elles tirent valeur et sens.

Il en est ainsi des critères que l'on adopte pour procéder à des recherches, Bourdieu (1982, 108) explique qu'ils sont également des représentations mentales, actes de perception et d'appréciation investis d'intérêts et des présuppositions. Jodelet (1989, 35) précise pour sa part, que la constitution des représentations provient :

« Des instances et relais institutionnels, les réseaux de communication médiatiques ou informels [...] les représentations expriment ceux qui les forgent et donnent de l'objet qu'elles représentent une définition spécifique [...] une vision consensuelle pour ce groupe ».

Alors que pendant plusieurs siècles les représentations ont été véhiculées par la parole et l'écrit, aujourd'hui soutient Baczkó (1984,37): « les nouveaux circuits et moyens

techniques amplifient énormément les fonctions performatives des discours diffusés et notamment des imaginaires sociaux que ceux-ci véhiculent ». De ce fait, les représentations sociales et le discours qu'elles tiennent, constitué de l'imaginaire qu'elles portent, sont ainsi affichées dans leurs moindres détails autant visuel, psychologique que relationnel.

Les représentations sociales, entre autres celles des femmes, sont ainsi devenues plus que des approximations, mais des images bien définies, des images couleur qui se meuvent dans des situations de la vie où la fiction et la virtualité se démarquent très mal de la pratique « réelle ».

Les représentations sociales sont aussi une symbolisation de l'objet qu'elles représentent, elles lui donnent sens et significations. Elles sont alors une construction et une expression du sujet (Jodelet : 1989). Dans le jeu de l'interaction sociale, les représentations incitent à un comportement précis et particulier de part et d'autre. L'attitude de chacun des interlocuteurs dépend de la représentation ou des représentations qu'une société donne à ces mêmes interlocuteurs. Est-ce un homme, une femme ? Un pauvre, une riche ? Une jeune, un vieux ? Dans quelle situation se passe la rencontre ? Par exemple : une femme sera perçue fort différemment selon qu'elle est vêtue de façon très séduisante ou très stricte, mais aussi sa façon d'agir sera différente. Plus que le vêtement, tout en ne l'excluant pas, c'est tout un système complexe d'éléments qui module le comportement. Le lieu de l'interaction, l'interlocuteur, le contexte, la relation particulière des personnes, l'identité sociale, sexuelle ou genrée, tous ces éléments façonnent de part et d'autre la représentation et son interprétation. Ainsi dans tel lieu, à tel moment, vêtu de telle façon, le comportement de chacun des interlocuteurs prendra telle ou telle direction puisque l'interprétation des différents éléments de la situation propose de considérer l'interlocuteur comme étant celui-ci ou celui-là, celle-ci ou celle-là.

Ce qui est attendu socialement de chaque individu l'est en fonction de la représentation que la société se fait de cet individu, le comportement de celui-ci est en réponse aux limites et attentes de cette représentation. Le degré de correspondance entre la représentation et l'individu dépend du degré d'intériorisation de la représentation par ce même individu. Est-il considéré comme brillant qu'il s'efforcera de l'être, ou perçu comme fort qu'il s'y acharnera. Est-il attendu qu'elle est maternante, elle le sera ou inévitablement

sensible, qu'elle n'y échappera pas. Forcé à intérioriser un modèle, l'individu, parfois, tente d'y échapper pour, à la limite, correspondre à un autre : celui du rebelle. Chartier (1993 :1007) explique, en parlant des représentations et des rapports de sexe, que :

« [L'] incorporation de la domination n'exclut pas, pour autant, écarts et manipulations. Les fissures qui lézardent les formes de la domination masculine ne prennent pas toujours la forme de déchirures spectaculaires, ni ne s'expriment toujours par l'irruption singulière d'un discours de refus ou de rejet».

Le décalage est parfois très subtil entre l'aménagement de l'imaginaire et d'un contre-imaginaire.

C'est dans le dynamisme du social que l'imaginaire hégémonique subit les assauts d'un contre-imaginaire toujours présent dans le bouillonnement de la vie en société. Le contre-imaginaire social dans sa production de la réalité vient ici remettre en cause les représentations en proposant des éléments différents, désorganisateur, des schèmes étrangers. L'activation plus ou moins intense et répétée de plusieurs schèmes étranges provoque un nécessaire ajustement de la représentation. Les auteurs supposent que l'incohérence entre pratique et représentation alors se solde « soit par un retour aux pratiques anciennes, soit par une restructuration du champ de représentation » (Flament : 1988, 214) De petites particules disparates en discordance avec une image consensuelle émergent et harcèlent la représentation. Ces discours, à la limite, contradictoires, d'opposition, ou de retenue, font apparaître dans la pratique sociale des dissonances avec la représentation de laquelle ils sont redevables. Ces dissonances se lient à la représentation. Leur fréquence, leur force ou leur multiplicité provoquent une activation des schèmes périphériques et tendent à modifier la représentation. C'est du moins la théorie que soutiennent Abric (1989, 197) et Flament (1989).

« Cette théorie s'articule autour d'une hypothèse générale : 'Toute représentation est organisée autour d'un noyau central'. Ce noyau central est l'élément fondamental de la représentation, car c'est lui qui détermine à la fois la signification et l'organisation de la représentation »

Ce noyau, toujours selon les auteurs, a deux fonctions : une fonction génératrice, c'est-à-dire que c'est par le noyau central que se donne, se crée, se transforme le sens des éléments constitutifs, et une fonction organisatrice, c'est-à-dire que c'est le noyau central qui « détermine la nature des liens qui unissent entre eux les éléments de la représentation » (idem).

Des éléments périphériques se distribueraient tout autour de ce noyau: ces différents éléments selon Flament (1989), sont des schèmes qui assurent le fonctionnement des représentations comme grille de décryptage. Il précise : « En fait, la périphérie de la représentation sert de zone tampon entre une réalité qui la met en cause et un noyau central qui ne doit pas changer facilement. » (Flament : 1989, 209) Le sens hégémonique, noyau central comme le nomme Abric et Flament, de ces représentations est-il modifiable ? Les deux auteurs reconnaissent que c'est dans l'interaction sociale que se déclenchent les réelles transformations des représentations. La théorie du noyau central et des schèmes périphériques permet de comprendre ou d'admettre la possibilité que pour une même représentation différents discours puissent être tenus. « La restructuration n'est pas forcément le fait de toute la population en même temps » (Flament : 214) L'activation de différents schèmes périphériques donnera la possibilité de poser sur cette représentation, des discours parfois mêmes antagonistes. Ceci s'explique par le fait de « raisons circonstancielles (notamment les pratiques individuelles) » (idem : 216) Si la représentation diffère entre les acteurs dans un temps donné, elle diffère d'autant plus entre différentes époques. Les transformations ne sont pas toujours brusques et radicales. Ainsi, la représentation féminine est-elle aujourd'hui multiple sans pour autant être nécessairement l'affirmation d'une rupture avec l'ancien. Comme l'explique Flament : « Si la réalité entraîne une modification des schèmes périphériques, il peut s'ensuivre une transformation progressive, mais néanmoins structurale du noyau central. » (Idem : 218) C'est lorsque le noyau subit une modification que l'on parle d'une nouvelle représentation puisque la fluctuation des éléments périphériques pourrait être temporaire. Par exemple, Flament (1989, 210-211) explique en ce qui concerne la représentation de genre :

« [Elle] (masculin/féminin) contient l'affirmation d'une différenciation sexuée des activités. [...] Historiquement et culturellement, la frontière entre activités

masculines et activités féminines a beaucoup varié [sic], mais le principe de la différenciation, élément du noyau central, reste sans changement [...] »

Flament affirme donc que le principe de la différenciation des activités entre homme et femmes est au cœur de la représentation. Cet aspect central de la représentation n'a pas changé selon l'auteur. Le principe est inchangé, mais les activités sont passées d'une sphère à l'autre. Quelles en sont les conséquences sur l'autonomie des femmes ? Sur le droit des femmes à se définir ? En comparant les représentations sociales extirpées de l'imaginaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec celles d'aujourd'hui, il devrait nous être théoriquement possible de dégager des constantes et des ensembles de modifications ou de tendances. Il serait alors possible de mettre en évidence le noyau de la représentation et certains de ses éléments périphériques. Ceci permettrait de comprendre le chemin parcouru par les représentations des femmes et entrevoir le lieu d'occupation actuelle, l'espace de pouvoir et d'autonomie relative atteint.

Ces changements dans les représentations d'hier doivent se lire dans des brèches, des éclats qui brisent la surface lisse d'une représentation inventée et entretenue et laissent des marques sur ou dans l'imaginaire. Il faut sans doute décoder les multiples représentations sociales des femmes dans le découpage d'un discours social contemporain pour parvenir à dégager, peut-être, un imaginaire hégémonique qui nous renvoie aux « fantômes du déjà là », c'est-à-dire à ces parties de la représentation puisées dans le passé, ou à l'apparition de la nouveauté. Ces fantômes omniprésents sont constamment dérangés par un contre imaginaire persistant qui cherche à introduire cette nouveauté.

### **L'imaginaire**

Penser l'autre, penser notre rapport à l'autre et aux autres, penser la pratique sociale c'est inévitablement pénétrer un lieu en fusion, où imaginaire et réalité ne sont pas dissociables. Ils sont constitutifs l'un de l'autre affirme Castoriadis (1986). Au contraire de l'impression que crée parfois un certain discours social, l'imaginaire n'est pas un complément du réel ni même une opposition à celui-ci. Dubois (1985, 12) explique le réel :

« Le réalisme est fondé sur une convention et sur une illusion. L'illusion réaliste est une forme d'imaginaire dont nous nous efforçons d'établir les origines, à partir de la fétichisation d'objets. »

L'objet est un état, il est figé, immuable, prisonnier de sa forme, de sa couleur. Considérer ou limiter le réel à sa matérialité c'est le réduire, lui retirer sa sensibilité, son émotion, sa dimension imaginaire, sa vivacité. D'ailleurs, la prétention de vouloir appréhender l'objet n'est qu'une illusion, car toute appréhension s'insère dans un système interprétatif (Castoriadis : 1986). La réalité est ce que nous déterminons, ce que nous acceptons qu'elle soit. Nous convenons comme société de ce qui est acceptable, correct, comme de ce qui ne l'est pas, ce qui est vrai de ce qui est faux, ce qui est valable de ce qui ne l'est pas. Et cette convention s'illustre dans les différences qui marquent les diverses croyances selon le lieu ou l'époque. Prenons comme exemple la sorcellerie, à une certaine époque, pas bien lointaine, dans les États-Unis naissants, la croyance en l'existence de la sorcellerie et en ses attaches démoniaques était tellement grande qu'elle a provoqué une hystérie collective menant à l'affaire des sorcières de Salem où plusieurs personnes ont été condamnées à mort et exécutées. Actuellement, dans certaines parties du monde, la croyance en la sorcellerie est loin d'être morte, mais sa part de maléfique a été inversée, et remèdes et coutumes des sorcières sont devenus un commerce lucratif. Autre temps, autres mœurs...

La société « réelle » est un tissu complexe, composé aussi bien des fantasmes, des images, des rapports sociaux, des outils techniques que des instruments de production (Ledrut : 1987). C'est dans cette indissociable association que se créent les identités soutenues par l'imaginaire social, dont se nourrit la pratique sociale. Baczkko (1984, 32) commente :

« Ainsi, au travers de ces imaginaires sociaux, une collectivité désigne son identité en élaborant une représentation de soi ; marque la distribution des rôles et positions sociales ; exprime et impose certaines croyances communes en plantant notamment des modèles formateurs tels le « chef », le « bon sujet », le « vaillant guerrier », le « citoyen », le « militant », etc. »

Il aurait pu ajouter, la femme, la mère, silence significatif s'il en est un marqué par l'absence de féminin. Ce sont ces modèles qui permettent l'interaction sociale et ce sont aussi eux qui président au comportement. Comme le précise Jodelet (1989, 36-37):

« On reconnaît généralement que les représentations sociales en tant que système d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, orientent et organisent les conduites et les communications sociales. De même interviennent-elles dans des processus aussi variés que la diffusion et l'assimilation des connaissances, le développement individuel et collectif, la définition des identités personnelles et sociales [...] ».

Une femme serait ainsi ce que la représentation sociale en fait, à tout le moins dans ses interactions. Elle est cette image réelle, « femme », construction pour elle-même, mais aussi pour l'autre. Cette représentation, nourrie de valeurs, de stéréotypes, de sensations, de sentiments, de normes, conditionne l'action réciproque et par l'interaction, se définit, s'ajuste, se peaufine. Ces représentations et leurs transformations sont inhérentes à l'imaginaire social.

L'imaginaire est créateur selon Maffesoli (1985 :73) et l'importance de son action nous échappe encore, mais tous les éléments qui le constituent nous « incitent à comprendre nos sociétés au travers d'une multiplicité de raisons » ajoute-t-il. Ces éléments sont souvent symboliques, en fait, l'imaginaire est constitué de symboles étant à la fois « œuvre et instrument » (Castoriadis : 1975), ces symboles « finissent par devenir une raison d'exister et d'agir » (Baczko : 1984), d'où l'importance de leur maintenir une certaine stabilité. Selon Baczko (1984, 34):

« Les systèmes symboliques sur lesquels repose et au travers desquels travaille l'imagination sociale se construisent sur les expériences des agents sociaux, mais aussi sur leurs désirs, aspirations, intérêts. »

Cette inévitable et continuelle transformation de la pratique sociale propulse l'imaginaire dans une perpétuelle mouvance, car les noyaux hégémoniques des représentations sociales subissent des assauts incessants de la part d'un contre-imaginaire planté dans la résistance au pouvoir institué.

Ces charges du contre imaginaire sur l'imaginaire hégémonique surgissent malgré ce que Baczko (1984, 20), appelle les « gardiens du sacré » qui limitent « la marge de liberté et d'innovation dans la production de représentations collectives ». Les « gardiens » agissent au profit des tenants du pouvoir lesquels dira Baczko (1984, 34), « ont inventé des dispositifs combien variés et réels de protection, sinon de répression pour conserver leur capital symbolique et s'assurer la place privilégiée dans le domaine des imaginaires sociaux. » Le cinéma comme la littérature font partie de ces dispositifs. (Lauretis : 1987) L'ensemble de ces derniers forme un système. Un système qui selon Navarro-Swain (1998, 144), « présente une opposition conceptuelle rigide et structurelle des deux sexes biologiques ». Ce système, dont le cinéma est un des dispositifs les plus puissants, permet de soutenir, perpétuer, modifier, faire disparaître ou inventer des représentations tout en les gardant dans un cadre prédéterminé. De Lauretis (1987, 6), précise :

« La construction du genre se poursuit aujourd'hui à travers des technologies variées du genre (i.e cinéma) et des discours institutionnels (i.e. théorie) avec le pouvoir de contrôler le champ de signification sociale et dès lors de produire, de promouvoir et d'implanter des représentations du genre. »

On peut alors penser dira-t-elle que: « La construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation » (De Lauretis, 5). Les représentations appartiennent à l'imaginaire social. Il faut alors scruter ce canevas du social qui constitue le tissu où sont ourdies les trames des relations humaines. Mon regard se posera sur cette dimension du social sans prétendre établir un tableau définitif. Cet essai se veut au plus une tentative de mise en lumière de certains processus qui président aux interactions sociales.

Que sommes-nous, en effet, comme êtres dans l'interaction avec notre environnement, sinon les significations imaginaires sociales qui nous sont données et que nous avons intériorisées ? L'imaginaire, porteur des représentations sociales, donne sens aux choses qui l'entourent, établissant un réseau de significations, Castoriadis (1986, 225), précise à cet effet :

« Ce tissu est ce que j'appelle le magma des significations imaginaires sociales, portées par et incarnées dans l'institution de la société considérée et qui pour ainsi dire l'anime. »

L'existence donnée à l'être ne l'est « que dans et par » ce magma significatif et social historique qui institue de ce fait une société singulière dans le temps et dans l'espace. Ces images sont interchangeable, mais leur sens ne saurait être autre que celui que la société leur donne. Castoriadis parlera alors d'autoconstitution de la société dont les sens qui y circulent se cristallisent dans des institutions qui à leur tour donnent sens et régularisent les relations sociales. Il précisera : « [...] la société est autocréation qui se déploie en histoire [...] l'ancien entre dans le nouveau avec la signification que le nouveau lui donne » (Castoriadis : 1986, 232)

L'imaginaire de l'époque des Lumières, inscrit dans le réseau de significations de son temps, ne permet pas à Rousseau de décrire la femme autrement qu'à travers sa Sophie, pour lui une autre femme n'est pas imaginable ni possible dans la réalité des us et coutumes, dans la société instituée. Baczko développe cette idée:

« Chaque époque connaît ses modes d'imaginer, de reproduire et de renouveler l'imaginaire collectif, comme elle a aussi ses manières propres de croire, de sentir et de savoir » (Baczko : 1978, 399).

L'imaginaire ne peut donc être perçu directement, car il s'efface, se camoufle sous d'autres visages, d'autres formes. Il ne peut être saisi qu'à travers d'autres instances, symboles, images et représentations. Il se trame une place dans ces différents discours tissant, au fil du temps et des lieux, des représentations de toutes choses qui permettent notre vie en société.

Pour ma part, il m'intéresse de mettre en lumière une partie de ces représentations sociales en l'occurrence celle des femmes et les sens multiples qui les habitent dans une société donnée, soit la Nord-Américaine, par le biais de la production cinématographique considérée ici comme un des discours privilégiés de l'imaginaire contemporain.

### **Le cinéma et les femmes**

Le cinéma, la vidéo, les images de synthèses, voilà les nouveaux vecteurs du discours. Baczko (1984, 37), prétend que ce que les médias de masse présentent : « ce sont les imaginaires sociaux, les représentations globales de la vie sociale, de ses agents, instances, autorités [...] les modèles formateurs de mentalités et de comportements ». Ce divertissement, qu'est le cinéma, se révèle tel que le considèrent beaucoup de gens, être un outil d'analyse de la société fort important. Akoun (1972, 90) formule en ces termes l'intérêt du cinéma comme outil d'analyse du social :

« Produit d'une société, reflet des préoccupations et des rêves d'une communauté, il participe nécessairement à la civilisation dans laquelle il se situe, et contribue en général à la confirmation des valeurs dominantes ».

Le cinéma menaçant lors de son apparition est depuis devenu le septième art. Il se propose comme un outil important d'analyse du social par sa capacité de rendre l'imaginaire collectif dans un format presque tangible. Dans les créations filmiques, l'imaginaire social est mis à nu, dévoilé et posé au regard de l'analyse et de la critique à travers les personnages, leurs interactions, mais aussi à travers toute sa composition. Le cinéma, dans sa capacité à produire de la fiction quasi réelle, à recréer la réalité, joue aussi un rôle dans le maintien de l'idéologie constituante du social. C'est à tout le moins ce que soutient Sorlin (1977, 25) insistant pour que soit étudié: « [...] Le rôle de la production cinématographique dans la perpétuation d'une instance idéologique, la force d'inculcation des modèles filmiques, la place du cinéma dans la mise en évidence, ou dans le travestissement des conflits. »

Ce dispositif, « gardien du sacré », a envahi les sociétés de presque toute la planète. L'industrie cinématographique propose et projette des milliers de films par année dans le monde entier. Machine à distribuer les normes, à produire les discours, machine de vérité et d'illusion, le cinéma est un des lieux où les groupes sociaux, selon Astre (1984, 3), prennent possession du passé :

« [...] Par l'imaginaire mis en œuvre et exprimé [...] lui confère, en fonction du présent, des significations singulièrement valables ; quitte à arracher, pour mieux l'interpréter, cet événement au temps historique en l'insérant dans le temps an-historique du mythe qui, à bien des égards, sécurise par sa permanence et ses archétypes, alors même que le discours qui l'exprime change de langage, de « présentation » ».

Il n'est donc pas vain de chercher dans ce médium les représentations des femmes telles que l'imaginaire social les conçoit, telles que notre société nord-américaine les imagine, telles que nous les portons au fond de nos yeux. Cette analyse peut nous renseigner sur ce que les femmes sont et sur le chemin qu'elles ont parcouru autant en tant qu'individu qu'en tant que groupe, c'est aussi ce que soutient Buet (1993, 11) :

« Le cinéma, par chance, est à la fois la mémoire des tentatives de l'émancipation [de la femme] (une garantie contre l'oubli), le témoin irréfutable de son aliénation millénaire et aussi par effet pervers la dernière tentative pour l'immobiliser dans ces modèles passés par la force de suggestion et le processus de l'identification. »

Le cinéma (ré) inscrit constamment les représentations de l'imaginaire collectif dans le social dont il se nourrit. Depuis ses débuts, le cinéma « est l'imaginaire individuel et collectif de l'homme projeté sur un écran. » (Weinmann : 1989, 3) En ce sens, il est le lieu idéal pour découvrir les représentations sociales des femmes de notre décennie. Qu'est-ce qui se cache derrière le jeu de lumière qui met en place des personnages féminins ? Quels discours véhicule le cinéma à propos des femmes ? Quels sens proposent ces images de femmes ? Quelles places prennent-elles dans ces productions ? Quels rapports y a-t-il entre les représentations masculines et féminines ? Et entre les représentations des femmes ? Quels stéréotypes entretiennent-elles s'il y a lieu ?

Cinéma-mémoire, cinéma-présent, cinéma-futur, cinéma-vérité, cinéma-réalité, il n'est pas simple de le comprendre, de tirer toutes les ficelles qui le désarticulent en entier pour y comprendre l'ensemble de ses mécanismes. L'ensemble des éléments qui le constitue multiplie les difficultés. Le cinéma est son, image, mouvement, lumière, ombre, regard, spectateur, équipe de création, texte, réalisateur, réalité comme fiction. Les décors sont les lieux du quotidien de milliers de personnes et ses héroïnes sont de chair et de sang. De Lauretis (1987, 7) explique que :

« La compréhension du cinéma comme technologie sociale, comme un appareil cinématographique, a été développée dans la théorie des films [...] il y a peu de doute en tout état de cause que le cinéma- l'apparatus cinématographique- est une technologie du genre[...] La théorie de l'apparatus cinématographique se

soucie [...] de répondre aux deux parties de la question dont je suis partie : Non seulement, comment la représentation du genre est construite dans une technologie donnée, mais aussi, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu. »

C'est à cet individu, ce spectateur que Laura Mulvey (1975) s'intéresse quand elle commence son analyse du cinéma, ouvrant la porte à une théorie féministe du cinéma. Selon elle, la construction de la narrative du film, de ses prises de vue et de ses sujets est le lieu de satisfaction des plaisirs du spectateur, un spectateur masculin. Les films étaient, selon ses analyses, agencés pour satisfaire le regard voyeur du spectateur masculin. Elle soutient dans son analyse du cinéma que le regard porté sur les objets symboliques d'un film, comme toute la construction même du film, est fait à partir d'un point de vue patriarcal, c'est-à-dire à partir d'une conception de l'homme et de la femme différenciée, mais complémentaire :

« Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir de regarder se partage entre l'homme élément actif et la femme, élément passif. Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence. » (Mulvey : 1993, 18)

Femme-objet, homme acteur, femme à modeler selon les envies et besoins de celui qui gouverne. Mulvey venait de reconduire avec son analyse du cinéma, ce que Beauvoir avait écrit en 1949 : le monde est patriarcal, et l'ensemble de ses institutions cherche à préserver et reproduire ce monde, maintenant inexorablement la femme dans un statut d'infériorité, à la limite d'objet.

Mulvey aujourd'hui a laissé la place aux De Lauretis (1985, 1987), Khun (1988), Kaplan (1980) Doane (1982), Humm (1992) et autres. Reynaud (1992 : 13) résume ainsi le parcours de la théorie féministe sur le cinéma :

« [Elle] a démarré sous le double signe de l'ambivalence et du militantisme et si elle continue de nous parler, de nous convaincre et de nous émouvoir, c'est, au-delà du dogmatisme utopique des années 70, en raison de son ambivalence, qui est au cœur du processus de signification au cinéma ».

L'apport de Mulvey permet à celles qui ont suivi de développer de nouvelles avenues : ces différentes orientations obligeant un regard plus nuancé sur les productions

cinématographiques. Mulvey n'a soulevé qu'un pan du rideau et, malgré le travail de plusieurs autres chercheuses, tous les dessous ne sont pas encore éclairés.

Plusieurs années plus tard, une recherche (De Lauretis : 1987) découpe en deux catégories la production cinématographique qui s'intéresse aux femmes: le « women's cinema, et les women's film ». La première contient la production des cinéastes féministes qui tentent d'investir un monde singulièrement masculin et qui, soit dit en passant, y réussissent très peu. La seconde concerne la production traditionnelle dans laquelle les réalisatrices sont quasi absentes et qui met en vedette des femmes « représentées avec sympathie » (Khune : 1993,55) et dans le meilleur des cas, considérées comme les héroïnes. C'est cette production traditionnelle, recevant l'aval du patriarcat, qui m'intéresse parce que plus abondante, répandue, distribuée et consommée. Khune (ibid.) parle du « women's film » comme d'un lieu où la spectatrice peut se percevoir comme : « une gagnante potentielle, mais aussi comme une gagnante qui doit sa victoire à son sexe ; il peut par conséquent offrir à la spectatrice un certain degré d'assertion. » (Ibid.)

Cependant elle précise que le « women's film » se garde bien d'offrir une lecture unique et « maintient un certain degré de polysémie » qui n'est pas sans refléter les multiples féminins, qui sont représentés dans la société (Idem, 58). Des modèles différents, mais qui proposent souvent des « patterns ». Ainsi, « on voit des ambiguïtés voulues [ou inconscientes] dans presque tous les films montrant des femmes à forte personnalité. » (Ibid.) Ambiguïtés, qui remettent souvent en cause ou laissent planer un doute sur l'orientation sexuelle ou la capacité sexuelle de certains types d'héroïnes, discréditant instantanément celles-ci et limitant par le fait l'identification à ce modèle. Qui veut être une femme héroïque ou autonome si c'est pour devenir lesbienne ou perdre tout contact avec les hommes dans un monde où l'hétérosexualité est la norme ? (Rich, 1981) Cependant puisque l'affirmation de l'homosexualité n'est pas nette, deux questions se posent. Ce processus permettrait-il à l'industrie de se réapproprier le discours féministe, c'est-à-dire affirmer la capacité et l'autonomie des femmes et de s'adresser à un public plus large composé des féministes et même des lesbiennes tout en s'assurant de ne pas promouvoir un modèle qui nuit au système? Ou est-ce plutôt la construction d'une nouvelle représentation de la femme donnant tout l'espace aux fantasmes masculins qui tire son plaisir de cette potentialité lesbienne ?

La théorie féministe sous l'amorce de Mulvey explique la construction genrée du cinéma. L'analyse qui va suivre s'appuie sur l'idée générale de cette théorie qui explique que le dispositif cinématographique est structuré par et pour satisfaire le regard masculin posé sur le monde. Les représentations de femmes du cinéma américain sont le produit d'une industrie majoritairement masculine, comme nous le verrons plus loin, inscrit dans un univers androcentrique qui relève d'un ordre patriarcal dans lequel le féminisme est venu faire entendre ses récriminations et ainsi bouleverser les valeurs. Comment les revendications à l'autonomie, à la liberté se sont-elles traduites dans les héroïnes du cinéma contemporain ?

Le cinéma il ne faut pas l'oublier est d'abord images. Ces dernières sont la trame même du film : 24 images qui défilent à la seconde pour donner l'illusion du mouvement. Un mouvement qui est invention, projection, mise en lumière. Ces images Debray en dira qu'elles : « fonctionnent comme médiation effective » (Debray : 1992, 16) qu' « elles sont par nature en puissance quelque chose d'autre qu'une simple perception [...] » (Debray, 18) Il la placera au sein même du social en disant : « Une image ne tire pas son pouvoir d'elle-même, mais de la communauté dont elle est ou fût le symbole, et qui, à travers elle, se parle ou entend l'écho du passé. » Que reste-t-il au spectateur après la projection sinon ces images marquantes, touchantes, presque aussi « Vraies » que la pratique sociale et faisant sens ?

Marquantes, touchantes, et « Vraies » parce que le film est plus qu'image, il est aussi sonorité dans sa multiplicité c'est-à-dire, voix, musique et bruits. Ces éléments sont loin d'être inactifs, au contraire il fragilise l'esprit critique du récepteur en le plaçant dans un contexte de forte émotion. Deslandes explique : « Au cinéma la musique est une des principales sources d'émotions. [...] elle accède directement à l'imaginaire du spectateur. [...] s'il peut douter de la réalité du récit, il ne peut douter de l'émotion qu'il ressent. » (Deslandes : 1996, 189). Cette émotion perdure même après la projection. Son / image / texte forment un réseau de significations données, ils créent un ensemble qui valide, rend effective et accorde véracité et authenticité à la fiction.

Pris au piège dans cet entrelacement de stimulus, les spectateurs reçoivent une quantité d'informations. Que racontent ces informations au sujet des femmes ? Quels

discours tient la production cinématographique actuelle sur le corps des femmes,<sup>1</sup> sur leur place dans la société, leurs besoins, leurs envies, leurs capacités, leurs désirs et sur les rapports sociaux de sexe ? Les héroïnes des films de cette recherche, les O'Neil (*G.I. Jane*), Ripley (*Aliens*), Juliann (*MMA*), Ellie (*Contact*) et Belle (*Disney*) expriment l'imaginaire social contemporain, ses résistances comme ses nouveautés tout en construisant, peut-être, les femmes de demain. De la princesse du conte de fées attendant le prince charmant au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous sommes passées, dans certaines productions, à la princesse sans les fées<sup>2</sup> lorgnant du côté de l'héroïne solitaire<sup>3</sup> défenderesse du monde.

Comme l'analyse le démontrera plus loin, les représentations féminines sont peu nombreuses dans un cinéma hollywoodien qui emplit l'écran d'un monde masculin, d'une expression masculine du monde. Pourtant, ces représentations participent inévitablement de la transformation, de la reproduction de l'imaginaire social. Par ces quelques exemples, entre autres *G.I. Jane*, *Courage à l'épreuve*, *Aliens*, le paradigme féminin semble contesté. L'est-il vraiment ? Et si oui, quelles sont les nouvelles caractéristiques ?

---

<sup>1</sup> Dans *Alien* et *G.I. Jane*, Sigourney Weaver et Demi Moore présentent des corps de plus en plus musclés, rivalisant de force avec les hommes et comme l'héroïne de *Courage Under Fire*, leur courage n'a d'égal que leur témérité et leur ténacité.

<sup>2</sup> Le film « *Ever After* » présente l'histoire de Cendrillon mais sans les fées, la détermination de la future princesse remplace les jeux du sort.

<sup>3</sup> Dans « *Contact* », Jodie Foster donne priorité à ses recherches scientifiques plutôt qu'à celui qu'elle pourrait aimer.

« Si elle téléphone, soyez gentil. Comme si vous étiez vraiment content de l'entendre. Comme si elle vous avait manqué. Les femmes adorent ces merdes. » Max : Thelma et Louise.



Oh!Merde! Restez sur les diagnostics de système...Tenez-vous prêt à régler les fréquences de références en mode manuel.

Figure 3 Ellie , *Contact*.

Légende : Ellie ordonne à ces collègues du laboratoire de régler l'instrumentation puisqu'elle reçoit un signal.

### CHAPITRE III

#### METHODOLOGIE

#### Corpus

Pour procéder à l'analyse des représentations de femmes, un corpus s'impose. Dans ce corpus, j'ai sélectionné une histoire qui perdure dans le temps, une histoire que le Siècle des Lumières a vu naître et que le nôtre répète sous différentes formes : le conte de La Belle et la Bête. J'ai jumelé ce conte, au discours d'un philosophe : Rousseau, pour élaborer un tableau d'analyse des caractéristiques et des particularités des représentations de femmes. Discours scientifique et discours du sens commun, l'amalgame devait fournir toutes les informations nécessaires à la plus complète description possible ou utile. Ainsi Rousseau avec sa Sophie et Belle du conte de fées servent de témoin de l'imaginaire historique alors que les héroïnes des films de la production cinématographique actuelle permettent de constituer la banque des différents attributs et des singularités de la représentation actuelle.

La comparaison des deux ensembles, obtenus par la déconstruction de chacune d'elle, offre à voir certaines répétitions ou absences et marque ainsi les constances et les transformations de la représentation des femmes.

En ce qui a trait aux films du corpus, ils sont sélectionnés à travers la production de l'année 1997. Le choix a été fait en fonction de leur performance au « Box-Office », garantissant ainsi leur visibilité et donc leur présence répandue dans l'imaginaire social. Étant donné l'hégémonie de l'industrie américaine sur le monde cinématographique, ils figurent dans la production hollywoodienne. Cette place qu'occupe le cinéma américain dans l'espace cinématographique et sa présence dans l'imaginaire social est fort importante au Québec, comme le fait remarquer Major (1982, 18) :

« [...] De nombreux exégètes du film québécois répètent depuis longtemps, concernant la prédominance du modèle américain qui pendant un demi-siècle d'occupation sémiologique et idéologique du Québec, a réussi à conditionner un système d'attente, des échelles de valeurs, des critères de goût, bref à créer une vision du monde américaine chez les spectateurs québécois. »

Difficile de ne pas être envahi par un voisin qui est le plus grand producteur mondial de film, de ne pas être dépassé même. « À telle enseigne que l'on peut dire sans exagération que le véritable cinéma des Québécois francophones, c'est le cinéma américain » dira Warren (1989, 9). Malgré cela, le Québec résiste à une totale assimilation, bien qu'américains, les films projetés au Québec passent par le controversé chemin de la traduction. Une histoire américaine et une « parlure française », n'est-ce pas là une particularité de l'histoire du Québec ? Les films retenus ont donc été analysés dans leur traduction française pour mieux s'attacher à la culture québécoise et son imaginaire.

Le type d'analyse effectué oblige un travail long et minutieux sur d'innombrables détails de chacun des films, limitant ainsi le nombre de films possibles à analyser. Le choix des films s'est imposé plus qu'il n'a été délibéré, en établissant comme critère un premier rôle féminin dans une production délimitée dans le temps, soit au plus une année ( de février 97 à février 98). En y ajoutant comme critère l'incontournable performance au box-office, je venais d'arrêter mon choix, puisque sur les 50 productions les plus performantes de 1997-

1998, il n'y avait que 5 films avec un premier rôle féminin. Le seul film qui n'a pas été retenu est *Scream*, film d'horreur macabre, parce que le genre me répugne, mais aussi parce que ce type de film se construit dans la rupture avec la représentation consensuelle. Dans le genre horreur, il y a une recherche volontaire de présenter l'inhabituel, l'excessif contrariant. En ce sens je craignais ne pas avoir les bons outils d'analyse. Finalement, aux fins d'analyse comparative, j'ai ajouté le conte de fées « **La Belle et La Bête** » dans sa version actualisée en film d'animation (1988). Ce conte a été repris maintes fois à différentes époques sous différents types de productions et dans différents pays. Il est presque universellement connu.

Les quatre productions cinématographiques retenues sont des fictions : les films *Aliens : La résurrection*, dernier-né d'une série de quatre mettant en vedette Sigourney Weaver dans le rôle de Ripley une militaroscientifique ramener à la vie suite à un clonage effectué par des chercheurs en quête de nouveaux produits. Rien n'ira comme prévu et elle devra sauver la terre de l'invasion des monstres ; *Contact*, un film de science-fiction dans lequel Jodie Foster incarne une scientifique, Ellie, à la recherche d'autres formes de vie dans l'Univers, sa quête finira par être celle du sens même de la vie ; *G.I. Jane*, dans lequel Demi Moore incarne Jordan O'Neil, est un film militaire qui bouscule la tradition vouant la femme à l'infériorité. Les ambitions personnelles de l'héroïne, c'est à dire, gravir les échelons militaires ; deviennent les enjeux importants d'une lutte entre pouvoir patriarcal et revendications féministes. Le lieutenant Jordan O'Neil ira seule à la guerre ! Finalement *Le Mariage de mon meilleur ami*, film d'autant plus important qu'il traite d'un sujet plus traditionnellement associé aux femmes, le mariage. Julia Roberts devient Juliann, une jeune femme qui cherche à tout prix à empêcher le mariage de son meilleur ami. Un film dans la plus pure tradition des contes de fées.

En plus de ces titres, certains autres films plus ou moins récents seront cités à titre d'exemple d'un courant ou pour soutenir l'argumentaire ; des films tels que *Le courage à l'épreuve* (*Courage under fire* : 1996), *À tout jamais* (*Ever after* : 1998), *Thelma et Louise* (1991) et *Le 5<sup>e</sup> élément* (*The Fifth element* : 1997).

Dans les productions retenues, sont étudiées les héroïnes, mais aussi parfois des rôles secondaires, tant dans leur description, leur interaction avec les autres personnages que leur

participation à l'action, cherchant les sens, nouveaux et anciens qui les habitent, car comme spécifie Jodelet (1989, 41):

« [...] Les représentations sociales doivent être étudiées en articulant éléments affectifs, mentaux, sociaux et en intégrant à côté de la cognition, du langage et de la communication, la prise en compte des rapports sociaux qui affectent les représentations et la réalité matérielle, sociale, idéale sur laquelle elles ont à intervenir. »

Une fois constituées les catégories qui construisent l'image de la « vraie femme » avec les données recueillies dans « Émile et de l'éducation » et « La belle et la Bête » (Beaumont), il a fallu essayer d'identifier dans le discours actuel, les nouveaux éléments qui recomposent ces catégories ou qui en créent de nouvelles et observer leurs imbrications dans la production imaginaire contemporaine pour obtenir un portrait des représentations sociales actuelles des femmes.

Voici ces héroïnes :

Figure 4 Jordan O'Neil (*G.I. Jane*) est l'héroïne du film *G.I. Jane*



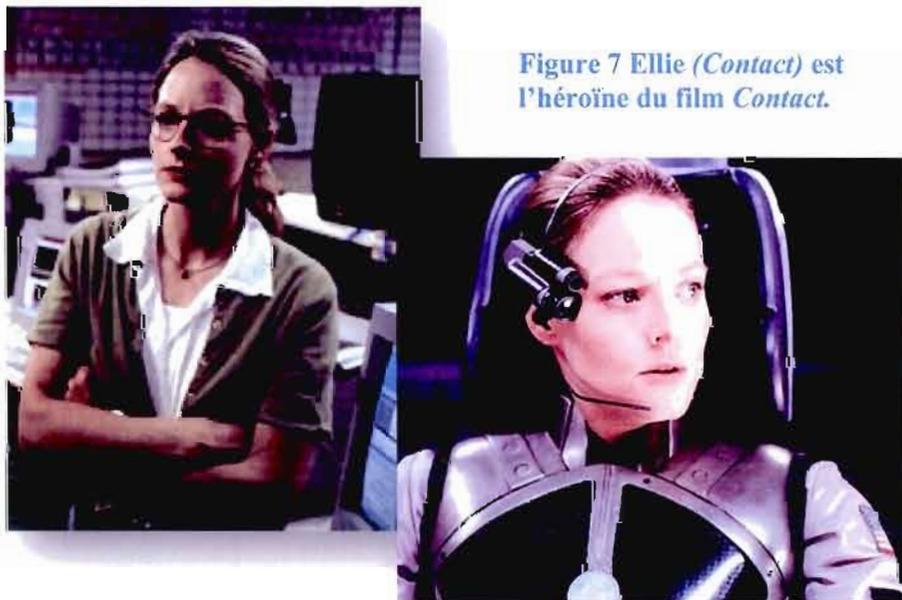
Figure 5 Ellen Ripley  
(*Aliens*) est l'héroïne  
du film *Aliens : la  
résurrection*



Figure 6 Juliann (MMA) Porter  
est l'héroïne du film *Le  
Mariage de mon meilleur ami.*



Figure 7 Ellie (*Contact*) est  
l'héroïne du film *Contact.*



C'est en utilisant les instruments de l'analyse du discours que j'ai effectué cette recherche sur les représentations de femmes. S'il faut se rappeler comme l'explique Séguin : « Le discours est un processus langagier de construction de la réalité ». (Séguin : 1994, 52) Il est aussi expression de cette dernière. Il est alors possible en analysant des superficies discursives, en regroupant des énoncés textuels ou iconiques, d'interpréter et illustrer le ou les sens possibles qui les habitent. Ces ensembles textuels, Robin les nomme sociogramme. Le sociogramme est: «une concrétisation, une actualisation de l'imaginaire social dans son indécidabilité même » (Robin : 1995, 58). Elle cite Duchet pour préciser ce qu'est le sociogramme: « Ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles centrées autour d'un noyau lui-même conflictuel, en interaction les unes avec les autres. » (Ibid.). Robin (1995, 61-62) ajoute :

« [...] Un certain nombre de sociogrammes traversent la totalité des discours [...] j'appellerai « discours transverse » cette chaîne sociogrammatique qui s'inscrit dans la totalité discursive. La prolifération du discours transverse est l'indice du degré de stéréotypie, de l'inscription de l'hégémonie doxique, des clichés culturels dans le discours. »

Ce « discours transverse », « cet ensemble flou » est constitué dans cette recherche d'extraits textuels ou iconiques. La relation entretenue par les deux éléments rend parfois l'analyse périlleuse, texte et image entretiennent souvent des oppositions, présentent des contradictions révélées par la mise en lumière d'un réseau de sens, l'un prendra sa force jusqu'à rendre inaudible, imperceptible l'autre.

### **Les cadres d'analyse**

Pour procéder à l'analyse du corpus, j'ai constitué des catégories d'analyse créées à partir de ma lecture des contes de fées et du chapitre sur Sophie dans « l'Émile » de Rousseau (voir Annexe A). À travers ces deux sources, il m'a été possible de repérer les caractéristiques et attributs qui décrivent « la femme », « l'éternel féminin » ou à tout le moins sa représentation. Pendant la lecture de ces deux œuvres j'ai retenus toutes les occurrences ayant trait aux femmes, puis j'ai effectué un exercice de regroupement et finalement identifié et nommé la catégorie. Deux espaces me sont apparus de façon assez

évidente, le premier s'établit dans le social et je le nomme la *SOCIABILITE*, c'est-à-dire que les caractéristiques fournies par les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle et retenues aux fins d'analyse expliquent la pratique sociale des femmes. Le deuxième espace révèle plus des caractéristiques qui marquent particulièrement l'*INDIVIDUALITE* des personnages, c'est-à-dire ce qui relève du personnel, de l'intime, du privé pourrais-je dire. Devant la multiplicité des informations recueillies dans les textes de Rousseau ou du conte de fées, j'ai décidé de découper chacun de ces deux grands espaces en deux catégories de définition de la femme tel que suggéré par ma lecture de Rousseau. Ces catégories sont celles qui sont apparues suite à la compilation des données tirés de l'Émile de Rousseau. La fréquence des occurrences sur un thème, par exemple le paraître, a fait s'imposer cette catégorie. L'espace de la *SOCIABILITE* : c'est-à-dire le lieu du regard d'autrui sur soi, de l'apparence et de la vie en société se décompose dans les catégories du *paraître* et du *faire* ; l'autre espace, celui de l'*INDIVIDUALITE*, celui de notre rapport à nous-mêmes, enclavant les caractéristiques plus personnelles est divisé entre les catégories appelées *l'être* et *le connaître*.

Cette distinction ne signifie en rien la coupure privé/public. Les catégories *être* et *connaître* de l'espace de l'*INDIVIDUALITE* sont tout autant décelable dans la sphère publique que privée. De la même manière, le *paraître* et le *faire* sont présents dans la sphère privée comme publique. Je ne veux pas ici prétendre qu'entre l'*INDIVIDUALITE* et la *SOCIABILITE* il n'y a pas de rapport ou d'interconnexion. Au contraire, je soutiens que l'individu est un fait de société (voir cadre théorique) et qu'il est impossible de défaire les liens inextricables entre *SOCIABILITE* et *INDIVIDUALITE*.

### **La sociabilité : le paraître**

Aux fins de l'analyse, j'ai dû découper l'objet de façon à permettre d'identifier les unités discursives et de les comparer. La catégorie est découpée en sous-catégorie, trois dans ce cas-ci : soit *le langage* ; *le milieu de vie* ; et *le physique*, cette dernière subdivisée en deux : *le corps* et *le visage*.

- **Le paraître dans Rousseau et les contes de fées**

Rousseau s'attarde au paraître de façon éloquente et avec conviction. Il parle du physique en ces termes: « Une femme parfaite et un homme parfait ne doivent pas plus se ressembler d'esprit que de visage [...] » (Rousseau : 1964, 446). Il marque ici l'importance des différences homme/femme. Cette différence, il la réaffirmera plusieurs fois et de diverses manières établissant des frontières d'abord au sujet du corps. Il affirme « [...] La première culture doit être celle du corps [...] dans l'un cet objet est le développement des forces, dans l'autre il est celui des agréments » (idem, 456). Et pourquoi ou pour qui ces agréments somme-nous en lieu de demander ? Il répond : « [...] la femme est faite spécialement pour plaire à l'homme » (idem, 446). Rousseau ajoute que « [...] les femmes ne doivent pas être robustes » sinon pour supporter les grossesses (idem, 457). Il insiste encore sur l'importance du corps en disant : « Jamais une jeune et belle personne ne méprisera son corps [...] jamais elle ne pleurera sincèrement et devant Dieu d'être un objet de convoitise » (Idem, 496). Pour lui le plus grand manquement est d'agir contre nature, ainsi prendre soin de son corps pour qu'il devienne objet ou soit objet de convoitise est justifié voire indispensable puisque naturel. Le conte de fées présente la princesse comme : « la plus belle femme qu'elles n'aient jamais vue » (Cendrillon : 1862). Toutes ces citations rappellent que l'apparence d'une femme doit servir la cause du plaisir masculin et également faire état de sa « nature » féminine. Dans les représentations actuelles où en sommes-nous ? La représentation du corps est-elle encore édifée en référence à ces schèmes ?

Rousseau ne limite pourtant pas son regard au corps, il prend bien soin aussi de décrire comment une femme doit s'exprimer. Il explique : la femme apprend à donner à sa voix « un accent flatteur » (idem, 469) après tout soutient-il : « Le talent de parler tient le premier rang dans l'art de plaire » (idem, 470). L'auteur argue que : « Les femmes ont la langue flexible ; elles parlent plus tôt, plus aisément et plus agréablement que les hommes. » Pourtant insiste-t-il toujours en parlant du langage « Il n'en peut coûter aux jeunes filles pour être vraies que de l'être sans grossièreté et [...] naturellement cette grossièreté leur répugne » (idem, 471). Le langage des jeunes filles doit être surveillé puisque leurs « conversations toujours tournées en gaieté, mais ménagées avec art et bien dirigées, feraient un amusement

charmant [...] » (Idem, 472). Rousseau rappelle au sujet de la différence des discours tenus par les hommes et les femmes : « L’homme dit ce qu’il sait, la femme ce qui plaît ; l’un pour parler a besoin de connaissance, et l’autre de goût ; l’un doit avoir pour objet principal les choses utiles, l’autre les agréables. Leurs discours ne doivent avoir de formes communes que celles de la vérité » (idem, 471). Ainsi, parler pour les femmes prend un sens et une manière bien différente que pour les hommes : pour les premières, le discours doit être futilité, amusement, superficialité, divertissement alors que pour les hommes, le discours est expression de savoir, de compréhension, il est utile et nécessaire. Si la forme doit être celle de la vérité, celle-ci a deux poids et deux mesures, valeurs différentes selon les discours féminins et masculins. Est-ce encore ce que la représentation présente ? Le discours des femmes est-il toujours objet de plaisir ou est-il devenu l’expression d’une connaissance particulière ?

La grille d’analyse permet le repérage et l’enregistrement de chaque élément du discours sur la représentation des femmes relevées dans les films. La grille est départagée en deux espaces redivisés en plusieurs catégories et sous-catégories, tel que le discours de Rousseau l’a laissé voir. Elles permettent de quantifier et de qualifier les occurrences. Comme ces grilles sont construites à partir du discours de Rousseau sur la représentation des femmes, elles ouvrent un dialogue avec le discours sur la représentation des femmes dans les œuvres choisies du cinéma contemporain.

SOCIABILITE						
<i>Le paraître</i>						
Nom des personnages	<i>Physique</i>					
	Corps			Visage		
	Vêtements	État (condition physique)		Esthétique	Parure	Cheveux
Xxxxx						
	<i>Langage</i>					
	Type			Niveau		
	Non spécialisé	Spécialisé	Colorée (Vulgaire)	Courant	Cultivée	
Xxxxx						
	<i>Milieu de Vie (environnement)</i>					
	Type			Niveau économique		
	familial	Industriel	Scientifique	défavorisé	moyen	favorisé
Xxxxx						

## La sociabilité : le faire

Le texte de Rousseau comme celui du conte précisent quel travail doivent faire les femmes, à quoi elles doivent occuper leur temps, avec qui elles ont des relations, pourquoi elles en ont et comment celles-ci doivent se passer. Même les relations sexuelles y sont décrites bien que ce soient à mots couverts : c'est ce que j'appelle *le faire*. Trois sous-catégories sont utilisées : *le travail* ; les *interactions sociales* qui comprennent l'ensemble des rapports sociaux et *la sexualité*.

- **Le faire dans Rousseau et les contes de fées**

La catégorie du faire tente de mettre en lumière les actions et les domaines de réalisations des femmes. Comment Rousseau et le conte de fées ont-ils exprimé les lieux de réalisation des femmes ? Le premier écrit sans détour : « La couture, la broderie, la dentelle viennent d'elles-mêmes [...] la tapisserie est l'amusement des femmes » (1964, 460) mais il précise : « Je ne blâmerais pas sans distinction qu'une femme fût bornée aux seuls travaux de son sexe [...] cette femme serait trop facile à séduire » (idem, 483). L'auteur prend bien soin de rappeler que les « travaux de son sexe » sont entre autres « L'art de tenir maison » (idem, 485) et de s'occuper de la famille puisque selon lui « Les femmes dites-vous n'ont pas toujours des enfants ! Non, mais leur destination propre est d'en faire » (idem, 451). Rousseau met en garde : « L'oisiveté et l'indolence sont les plus grands défauts pour elles [...] les filles doivent être vigilantes et laborieuses » (idem, 461). À défaut de quoi, elles prendront du temps pour elles ou pour s'occuper à des choses qui ne les concernent pas dit-il. Les contes de fées réaffirment les dires de Rousseau plaçant la future princesse au cœur de travaux ménagers astreignants (Cendrillon) ou dans des travaux de filage, de broderie (La belle au bois dormant). L'ultime tâche des princesses étant de donner au Prince une longue progéniture : « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. » Malgré cette affirmation le conte n'aborde jamais le thème de la sexualité. Rousseau (1964, 447) y fait brièvement allusion spécifiant : « Le désir ne vient pour elles qu'avec le besoin ; le besoin satisfait le désir cesse ; elle ne repousse plus le mal par feinte, mais tout de bon ; elles ne reçoivent plus de passager quand le navire a sa cargaison. Même quand elles sont libres, leurs temps de

bonne volonté sont courts et bientôt passés ». Dans les écrits de Rousseau, les rapports hétérogenres se limitent à la séduction, et les rapports homogenres féminins à la compétition sauf exceptions. Il prétend : « Il est constant aussi qu'elles se baisent de meilleurs cœurs et se caressent avec plus de grâce devant les hommes, fières d'aiguiser impunément leur convoitise par l'image des faveurs qu'elles savent leur faire envier » (Rousseau, 1964, 472).

Travail, interaction sociale et sexualité composent l'essentiel du faire, dans quelle mesure ces éléments se retrouvent-il dans la représentation des femmes d'aujourd'hui, sont-elles toujours attirées aux travaux ménagers, aux soins de la famille et du mari ? Comment représente-t-on les femmes dans le travail ? Ont-elles toujours une destinée ? Est-ce toujours le mariage et la procréation ? Et la sexualité, « leur temps de bonne volonté » a-t-il changé ? Comment représente-t-on les femmes au niveau de la sexualité, de leur pratique sexuelle ? Dans leur rapport aux autres femmes, quelles images met-on de l'avant, rivalité ou complicité ? Et dans les rapports aux hommes ? Quelle est la place occupée par les femmes dans la hiérarchie sociale, sont-elles toujours soumises aux jugements des hommes comme l'a prétendue Rousseau : « [...] Elles ne cessent jamais d'être assujetties ou à un homme ou aux jugements des hommes et il ne leur est jamais permis de se mettre au-dessus de ces jugements » (Rousseau, 463).

La grille d'analyse :

<b>SOCIABILITE</b>							
<i>Le faire</i>							
Nom des personnages	<i>Travail</i>		<i>Interactions sociales</i>			<i>Sexualité</i>	
	Type de travail	Niveau hiérarchique	Rapports avec les hommes	Rapports avec les femmes	Rapport familiaux	Type de relation	Fréquence
Xxxx							
Xxxx							

**L'individualité : l'être**

Cet autre espace qui est dessiné par les textes du XVIII<sup>e</sup> siècle, que je nomme *l'individualité* est composé d'une première catégorie nommée : *l'être*, et d'une seconde intitulée : *le connaître*. La première catégorie ceint toutes les informations relevées, dans ces textes, concernant les attitudes, les façons d'agir et de réagir, mais aussi tous les tenants psychologiques qui régissent la façon de se comporter. Elle est donc constituée de deux sous-catégories appelées : *attitudes* et *caractéristiques psychologiques*. Pour permettre de faire ressortir les nouveautés tout en retenant aussi les permanences, cette partie du tableau a été constituée en utilisant des couples d'opposés. C'est-à-dire qu'une fois traduites les unités discursives en attitude, cette dernière est inscrite dans la grille avec son opposé, par exemple : Rousseau dit de la femme qu'elle est naturellement soumise, l'attitude est donc la soumission. L'opposé de soumission est affirmation, nous avons donc une sous-catégorie formée du couple soumission/affirmation.

- **L'être dans Rousseau et les contes de fées**

Au XVIII<sup>e</sup> siècle cette certitude de la nature des êtres permettait d'attribuer à ceux-ci des caractéristiques particulières et de justifier du même coup le rang social que ces individus occupaient. Il en était ainsi des femmes. Tant les écrits religieux, scientifiques que littéraires concevaient la femme comme un être sans multiplicité et arborant les mêmes qualités ou défauts. Les femmes sont la femme. Le conte de fées est un exemple typique de cette construction sociale uniforme du genre féminin. Dans son étude sur les contes, Zipes (1983, 41) énumère les caractéristiques psychologiques des princesses :

« En somme, le modèle féminin [...] souligne les qualités de réserve et de patience : ce qui veut dire qu'une jeune fille doit rester passive jusqu'à ce que l'homme 'qu'il lui faut' reconnaisse ses vertus et accepte de l'épouser. L'homme agit la femme attend. Elle doit contraindre ses instincts et ses pulsions et les travestir en des paroles convenables, en des gestes distingués et en des vêtements élégants. [...] Les héroïnes des contes sont très jolies, loyales, dévouées à leurs tâches ménagères, modestes et dociles et quelquefois un peu stupides, encore que ce défaut passe [...] pour être presque une qualité quand il s'applique aux femmes. L'intelligence peut être dangereuse ».

Rousseau (1964, 482) parle de la passivité, de la modestie et de la soumission de la femme :

« Si la femme est faite pour plaire et pour être subjuguée, elle doit se rendre agréable à l'homme au lieu de le provoquer ; sa violence à elle est dans ses charmes ; c'est par eux qu'elle doit le contraindre à trouver sa force et à en user. L'art le plus sûr d'animer cette force est de la rendre nécessaire par la résistance. Alors l'amour-propre se joint au désir, et l'un triomphe de la victoire que l'autre lui fait remporter. De là naissent l'attaque et la défense, l'audace d'un sexe et la timidité de l'autre, enfin la modestie et la honte dont la nature arma le faible pour asservir le fort ».

Le tableau d'analyse se présente alors comme suit :

L'INDIVIDUALITÉ						
L'être						
Nom des personnages	Attitudes (comportements)					
	Solitaire/populaire	Énergie/découragement	Soumission/affirmation	Faiblesse/force	Manipulatrice/collaboratrice	Passive/active
Xxxxx						
Xxxxx						
	Caractéristiques psychologiques					
	Incertitude/conviction	Docilité/agressivité	Témérité/peur	Modération/violence	Eparpillement/concentration	Modestie/fierté
Xxxxxx						
Xxxxxx						

### L'individualité : le connaître

La dernière catégorie de l'individualité est le connaître formé des sous-catégories : *centre d'intérêts*, c'est-à-dire des lieux d'intérêts des femmes démontrés par la représentation ; des *compétences académiques*, soit le niveau de scolarité atteint, le champ d'études et le type d'étudiante présenté ; et des *compétences intellectuelles*, les héroïnes sont-elles présentées avec des compétences plus scientifiques, artistiques, techniques ou autres.

- **Le connaître dans Rousseau et les contes de fées**

Selon Rousseau, les connaissances féminines doivent être dirigées vers des champs d'intérêt qui rejoignent leur vocation : la maternité et le soin de la famille et du mari. Bien qu'il reconnaisse l'importance de ne pas laisser les femmes dans l'ignorance des choses de la vie, son souci de les éduquer est entièrement relatif à la nécessité de rendre la femme

agréable à l'homme. Il n'accorde à la femme que peu de capacité de réflexion : « [...] Tout ce qui tend à généraliser les idées n'est point du ressort des femmes, leurs études doivent se rapporter toutes à la pratique ; c'est à elles à faire l'application des principes que l'homme a trouvés » (Rousseau, 1964, 488). Il ajoute convaincu : « [...] Quant aux ouvrages de génie, ils passent leur portée ; elles n'ont pas non plus assez de justesse et d'attention pour réussir aux sciences exactes » (ibid.).

Le conte de fées n'est guère plus flatteur en ce sens, présentant souvent la princesse comme une femme sans grand intérêt pour les sciences : « Belle n'aimait rien tant que les contes où l'on parlait de pays lointains, de sorcières, de magie et de princes charmants » (La Belle et La Bête). Les connaissances des femmes, selon le regard du Siècle des Lumières, se limitent et doivent se limiter au domaine de la maison ou du bien-être de la famille. L'éducation des femmes doit alors être dirigée en ce sens et permettre à ces dernières l'acquisition d'une formation servant à divertir et agrémenter la vie de monsieur. Comme le dit Rousseau : « [...] Je voudrais qu'une jeune Anglaise cultivât avec autant de soin les talents agréables pour plaire au mari qu'elle aura, qu'une jeune Albanaise les cultive pour le harem d'Ispahan » (Rousseau, 1964, 469). Ainsi se présente donc le tableau d'analyse du connaître.

LE CONNAÎTRE							
Nom des personnages	<i>Centre d'intérêts</i>						
	Santé	Mode/décoration	Education	Famille	Amour	Autres	
Xxxxx							
Xxxxx							
	<i>Compétences académiques</i>						
	Niveau de scolarité		Domaine d'études		Type d'étudiantes		
Xxxxxx							
Xxxxxx							
	<i>Compétences intellectuelles (aptitudes)</i>						
	Scientifiques		Artistiques		Techniques		Autres
Xxxxxx							
Xxxxxx							

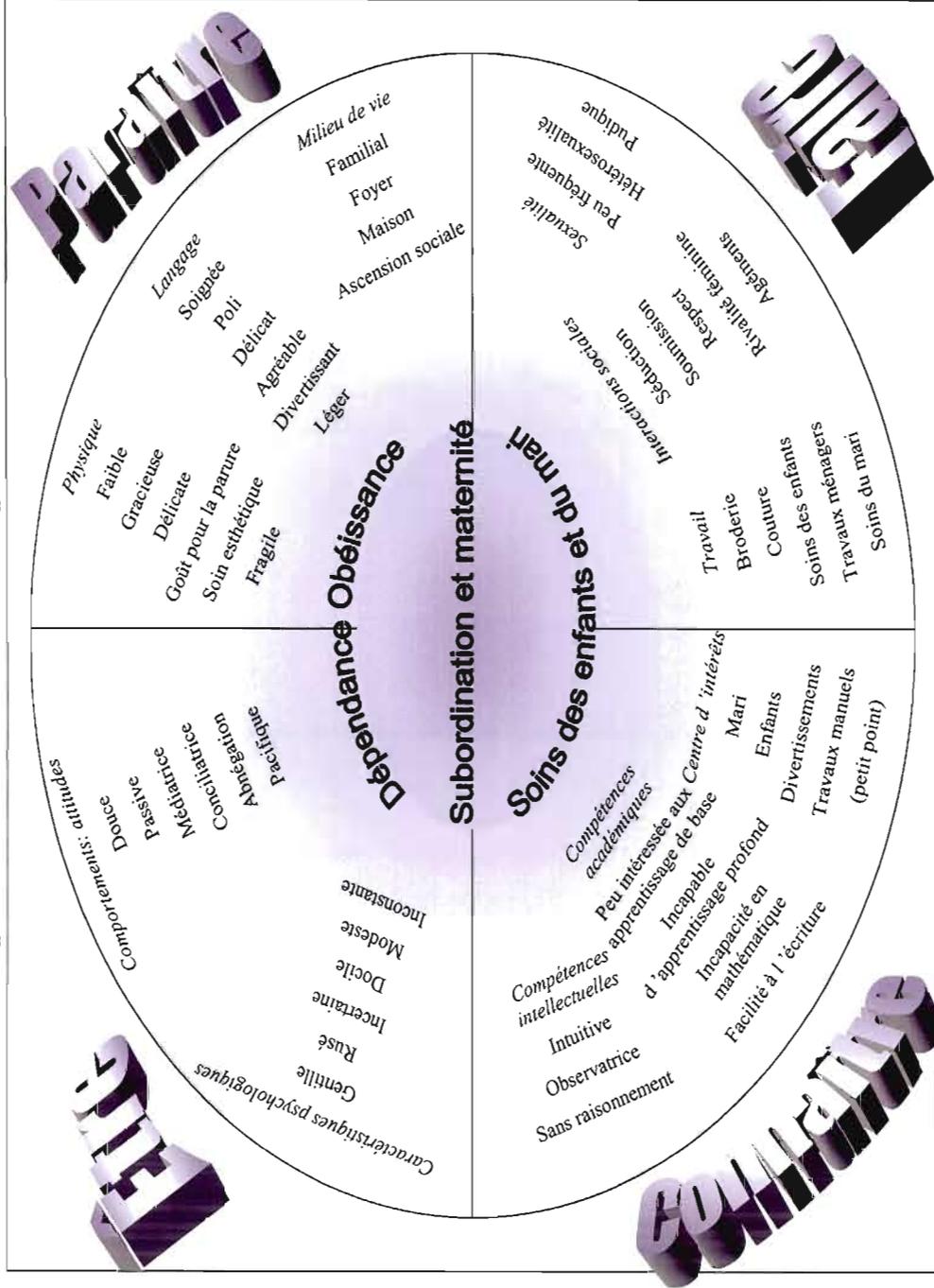
La fréquence d'apparition des unités fait foi de leur force dans la représentation, il est probable que le degré de centralité des éléments dans la représentation dépende de cette fréquence.

Dans la théorie des représentations sociales, basée sur un noyau organisateur, le degré de centralité des éléments explique la résistance du schème. Plus l'élément est central, plus sa résistance aux changements est grande ; il ne faut pas oublier que la stabilité des éléments et leur cohérence permettent d'assurer la deuxième fonction de la représentation soit la continuité et la permanence. La représentation est constituée par des schèmes structurés et hiérarchisés entre eux, leur rapport de centralité avec le noyau établit leur degré de résistance et constitue le système central selon la théorie d'Abrieu et Flament (1989). Le système central est beaucoup plus stable que le système périphérique. Le système périphérique permet l'intégration de variations individuelles.

L'analyse à laquelle j'ai procédé me permet de positionner certains des éléments de la représentation des femmes telle que le Siècle des Lumières la définit. Le tableau suivant illustre sommairement les caractéristiques telle que retenues par Rousseau et le conte La Belle et la bête.

# Sociabilité

Représentation sociale : Sophie et Belle



# Individualité

*« Ce n'est pas juste, sire. Vous avez découvert ma faiblesse et moi je ne connais pas encore la vôtre. » Danielle : À tout jamais.*

## CHAPITRE IV

### LA SOCIABILITE, ANALYSE DU CORPUS

#### Le paraître

##### Un espace circonscrit

Déjà au début des années 1970, Claire Johnston étudiait l'image de la femme dans le cinéma masculin et conclut « qu'elle signale non la femme, mais l'absence de phallus, non une présence, mais une absence » comme le signale Martineau (1993, 6). L'industrie cinématographique hollywoodienne ne s'éloigne guère de cette idée comme nous le verrons dans les chiffres marquant la présence féminine dans l'industrie cinématographique. À l'absence symbolique s'ajoute une infériorité dans le nombre qui fausse l'image « réelle » du monde. Pourtant, « l'enjeu de l'image est fondamental. Elle est le lieu de la mémoire, de la valorisation, de la rupture et de l'intégration (conformisme) tout à la fois » (Buet : 1993, 11). L'absence des images de femmes confirme et perpétue l'espace restreint auquel elles sont confinées dans le social. Malgré ce jeu vicieux de l'absence/présence, les quelques images de femmes, qui parviennent de l'industrie cinématographique, présentent leur lot de nouveauté et semblent dessiner dans le brouillard de la prospective une lueur de changement.

En quoi consistent ces nouveautés ? Quelles sont les caractéristiques physiques qui sont mises de l'avant ? Sous quel coup de pinceau sont présentées ces nouvelles héroïnes, dans quel milieu évoluent-elles et avec quel langage signifient-elles leur présence ? Voilà les questions auxquelles je tenterai de répondre.

Dans cette catégorie, j'ai essayé de déconstruire l'image du corps féminin tel que le présente le cinéma contemporain. L'histoire des femmes recèle d'innombrables normes corporelles suivant les époques, de la poitrine opulente d'une Marilyn Monroe à celle inexistante d'une Twiggy, à peine dix ans se sont écoulés. Il suffit de consulter un ouvrage comme : « Le travail des apparences : le corps féminin XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle » de Phillippe Perrot (1991), pour comprendre l'importance de ces modifications dans toutes ses subtilités et entrevoir leur signification. Par exemple, selon cet auteur les exigences du XVIII<sup>e</sup> siècle en matière d'esthétique physique s'arriment très adéquatement aux fonctions et rôles sociaux attribués aux femmes comme en témoigne cet extrait : « La taille fine, oppressée par les lacets du corset, fait donc ressortir l'ampleur de la gorge nourricière et la largeur d'un bassin accueillant pour la descendance » (Perrot : 1991). À cette époque, la maternité définit presque totalement le féminin.

Aujourd'hui, dans une société qui carbure à la réussite et à la performance, l'obsession de la minceur et du « look » athlétique semble avoir le haut du pavé, entraînant dans cette poursuite des jeunes filles qui y laissent leur santé comme le suggèrent ces statistiques: 1% des jeunes canadiennes sont considérées comme de « véritables anorexiques, 2% comme des boulimiques » selon Statistiques Canada (1998).

### L'image des corps

Peu surprenant que le portrait du corps présenté dans ce corpus s'inscrive parfaitement dans cette idéologie, toutes les femmes sont minces. Dans deux cas la musculature est très apparente soit pour O'Neil (*G.I. Jane*) et Ripley (*Aliens*). Peut-être le type de film, très violent et faisant référence au monde militaire, est-il un élément expliquant

la mise en évidence de ce type de corps.



**Figure 8** O'Neil (*G.I. Jane*).

Mais doit-on lire cette image comme positive ou négative, les corps musclés mènent-ils à la violence ou permettent-ils de survivre dans la violence ? L'association muscle/violence est-elle évitable ? Cette association est-elle favorable aux femmes ? Dans quels réseaux de sens s'inscrit-elle dans ces productions ?

Ripley (*Aliens*) est grande, presque plus grande que tous les hommes du film. Elle est mince et son corps est musclé. Elle est dotée d'une force exceptionnelle, résultat de son clonage avec le monstre. Ripley (*Aliens*) est une héroïne bonne et mauvaise en même temps, elle est la mère du monstre, elle combat sa propre monstruosité et ses combats intérieurs semblent donnés à sa part d'humain la victoire sur la monstruosité, mais sa force et sa violence sont les attributs directs de sa part de monstruosité, sa partie tendre et compréhensive appartient au monde humain. La réaffirmation de la bonté du féminin, une bonté maternelle se lit dans cette représentation, reconduisant ainsi une certaine essence du féminin liée à la capacité d'enfanter, nous reviendrons sur la représentation de la maternité.



Figure 9 Ripley (*Aliens*).

O'Neil (*G.I. Jane*) présente aussi un corps mince, mais pas particulièrement grand, sa musculature est beaucoup plus apparente et plusieurs séquences montrent l'héroïne en plein travail de musculation. O'Neil (*G.I. Jane*) se doit de performer et ses capacités athlétiques sont vite annoncées au spectateur de façon à bien expliquer ses performances comme le justifie cet extrait qui décrit ses compétences: « Triathlon aux sports d'hiver, candidate aux Jeux olympiques... ». O'Neil (*G.I. Jane*) fait partie d'une minorité de femmes qui excellent dans le sport.

Dans les trois autres cas, soit Juliann (*MMA*), Ellie (*Contact*), et Belle (BB), les corps sont athlétiques sans musculature apparente. Ils permettent aux héroïnes d'effectuer des activités sportives qui requièrent des habiletés précises.



**Figure 10** Ellie (*Contact*) dans *Contact* saute par-dessus le pare-brise de sa décapotable tellement elle est pressée.

Les déplacements à la course font partie de toutes les productions et ses courses sont effectuées avec brio et ne finissent pas par une cheville brisée ou un talon cassé au contraire des productions d'époques

précédentes<sup>4</sup>. Belle dans le conte de Disney version 1992, devient une cavalière émérite ; Juliann (*MMA*) effectue une course à obstacles dans une gare bondée enjambant les valises et contournant les individus sans entrer en collision ; alors que Ellie (*Contact*), tout aussi spectaculaire, passe du capot au siège de sa voiture en effectuant un saut appuyé sur une main, conduit son auto comme une pilote de course pour terminer cet extrait en gravissant les marches du laboratoire en moins de temps qu'il ne faut pour le dire ; quant à O'Neil (*G.I. Jane*) son entraînement militaire ayant pour but de constituer une unité d'élite, comporte une série de situations servant à éliminer les plus faibles. Elle ira jusqu'au bout. Ripley (*Aliens*) combat avec férocité les monstres, ses prouesses physiques n'ont d'égal que son ingéniosité. Au début du film on la voit mettre K.O. un des hommes de l'équipage, sa force est inégalable.

La fragilité du corps et la faiblesse musculaire dont fait mention Rousseau semblent avoir laissé place à un corps performant possédant certaines habiletés et permettant des actions énergiques. Toutes ces héroïnes actualisent de nouvelles images en ce qui concerne le corps, le corps performant prend ici toute sa force. Des athlètes, des performances athlétiques voilà ce que projettent ces nouvelles représentations corporelles.

<sup>4</sup> Les films des années 50 et 60 présentent souvent ce même stéréotype.

Il importe de questionner cette représentation du corps performant : le corps féminin tend-il à « s'androgyniser » ? Plus minces, plus musclés, plus athlétiques, les corps féminins semblent se modifier comme on peut le lire dans cet extrait d'un texte de Pascale Guéricolas (1998, 29):

« Si, dans les années 50, un sex-symbol pouvait facilement mesurer 1,65 mètre et peser 58 kilos (5 pieds, 6 pouces; 128 livres), les filles photographiées sur papier glacé nous toisent aujourd'hui du haut de leurs 1,80 mètres. Par magie, le poids et le tour de hanches des mannequins semblent avoir fondu en même temps qu'elles grandissaient d'une dizaine de centimètres, tant et si bien que les tops modèles pèsent environ 25% de moins que la femme moyenne. Comme le fait d'ailleurs remarquer Danielle Bourque, dans *À 10 kilos du bonheur*, les silhouettes à la mode ressemblent bien plus, avec leurs épaules carrées, leurs hanches étroites et leurs muscles dessinés, à des corps masculins qu'à des corps féminins. »

Faut-il y voir la valorisation d'une uniformisation des corps ? La récupération d'un potentiel et d'une capacité depuis longtemps niés et même reniés par un patriarcat soucieux de garder les femmes dans un état de dépendance ou la montée d'un paradigme corporel masculin ? Le corps performant donne-t-il aux femmes plus de liberté, les rend-elle plus autonomes ? Selon De Beauvoir (1949, 84), « L'impuissance physique se traduit par une timidité plus générale ». Elle ajoute : « Ce sont précisément les sportives qui positivement intéressées à leur propre accomplissement se sentent les moins handicapées par rapport à l'homme » (Idem, 86). Dans cette optique, les corps des personnages ici présentés leur permettent une plus grande autonomie, une plus adéquate, imposante et importante utilisation de leurs ressources physiques.

Selon son analyse de la série des *Aliens*, Meininger (1996, 138) explique le passage à un corps performant en ces termes :

« Au cours des trois dernières décennies, l'Occident, mais surtout les États-Unis, a vu rapidement évoluer la perception du corps. De nouvelles pratiques culturelles, tels le body-building ou les régimes alimentaires mis au point « scientifiquement », cherchent à atteindre un but nouveau : contrôler plus efficacement notre corps. Mais le changement le plus important accompagnant cette évolution récente est la participation complète des femmes états-uniennes

à ces pratiques. Désormais présentes de manière active à tous les niveaux de la société, les femmes ont dû se libérer de la plupart des traits que notre culture liait à la féminité il y a encore quelques décennies. [...] L'idéal corporel du public middle class a changé ».

La transformation du corps féminin semble être une avancée pour les femmes. Pourtant un doute subsiste et cet extrait de l'analyse de Meininger (1996, 146) l'illustre :

« Le sort de Ripley (*Aliens*) montre ce qui guette en fait tous les personnages de ces films, elle cherche continuellement à échapper à ce qu'il y a de féminin en elle. [...] Toujours trop proche de l'Inconnu (*Aliens*), du monstrueux, elle tend désespérément vers une masculinisation qui la sauverait de sa propre biologie ».

Retour à la case départ, qu'est-ce que le féminin ? La femme se réduit à sa biologie, elle ne peut s'extraire à sa « nature biologique » sans inévitablement aller vers le masculin. L'association de l'auteur entre féminin et monstrueux n'est pas nouvelle et résume bien l'essence du quatrième film de la série *Aliens*. Braidotti (1997,64) rappelle que cette association remonte à Aristote, qu'il posait alors la norme humaine en fonction du corps masculin. Elle ajoute:

« Women as a sign of difference is monstrous. [...] Women/mother is monstrous by excess; she transcends established norms and transgresses boundaries. She is monstrous by lack: woman/mother does not possess the substantive unity of the masculine subject. Most important, through her identification with the feminine she is monstrous by displacement: as sign of the in between areas, of the indefinite, the ambiguous, the mixed, woman/mother is subjected to a constant process of metaphorization as "other-than" ».

Selon Meininger (1996), le cinéma n'est donc pas en train de construire une représentation des femmes plus libres, mais plutôt en train de retirer du monde sa part de caractéristiques traditionnellement attribuées aux femmes, de réduire au silence toutes caractéristiques qui ne sont pas valorisées par un monde patriarcal, de faire taire la tradition féminine en lui donnant l'allure de libération, de tuer le monstre, de faire disparaître la différence.

Le féminin et le masculin se font dans les pratiques sociales et le modèle étant un masculin « pratiqué », le sens de la transformation se fait non pas vers le pluriel, mais sur l'univocité d'une signification déjà établie : masculin = force, agressivité, violence, compétition, entres autres.

Cette façon de voir les choses laisse croire que toute modification du féminin signifie obligatoirement masculinisation. La performance n'appartient pas au masculin et toute argumentation dans le sens contraire confirme l'importance d'un regard féministe critique. Les femmes peuvent être performantes et la performance n'est pas contraire à la féminité. Dans ce corpus, le corps performant n'est pas, n'est plus une exclusivité du masculin. Il est une possibilité de l'expression de soi, homme ou femme, un instrument qui permet de mieux vivre dans la pratique sociale. Il semble que trois des personnages analysés, Ellie (*Contact*), Juliann (*MMA*) et Ripley (*Aliens*) soutiennent une conclusion en ce sens, alors que O'Neil (*G.I. Jane*), s'inscrit dans un presque total déni de toute féminité tel que traditionnellement reconnue, allant jusqu'à se raser totalement la tête. Dans ce dernier cas, il faut comprendre la transformation comme l'effacement des marqueurs de la féminité. Il n'en demeure pas moins que cette image révèle une brèche dans l'imaginaire social. O'Neil (*G.I. Jane*) est une femme, les protagonistes masculins nous le rappellent dans leur discours, mais elle en rejette les normes.

### **Le corps performant**

Les personnages principaux de ces productions sont à l'avant-garde de la forme et de la performance physique. Pas de corps obèse ni maigrelet, les personnages que j'ai scrutés affichent un corps performant et comme je l'ai déjà mentionné, deux d'entre elles présentent même les évidences du « body-building ». Je présume alors que ces femmes sont dotées d'une certaine force physique. Dans le film *G.I. Jane*, toute l'histoire est bâtie autour de la capacité physique des femmes comme le mentionne cet extrait : « Mais que pensez-vous de ceux qui disent que ces femmes ne sont pas faites pour ces emplois étant physiquement moins forte ? » questionne une journaliste. Tous mettent en doute la force brute des femmes, mais aussi l'endurance de celle-ci face à des épreuves qui demandent beaucoup d'énergie pendant de longues périodes. Un des militaires mettra en évidence le préjugé sur la force des femmes

entre autres dans cette réplique marquant bien le rapport au sexe: « Y'a pas une fausse queue qui va réussir ce programme ». Le maître-chef ira aussi de sa remarque : « [...] j'ai été décoré pour avoir sorti un homme de 125 kilos par le trou d'un blindé en flammes. [...] Vous auriez pu le sortir de là » demande-t-il à O'Neil (*G.I. Jane*) ? La fin du film répond à la question, O'Neil (*G.I. Jane*) déplace le chef, dangereusement situé, après être tombé sous les balles de l'ennemi. Un homme de plus de 100 kilos qu'elle va déplacer de plusieurs dizaines de mètres. Les images des films expriment un parfait antagonisme avec le discours de Rousseau : « L'esprit des femmes répond en ceci parfaitement à leur constitution ; loin de rougir de leur faiblesse, elles en font gloire : leurs tendres muscles sont sans résistance : [...] elles auraient honte d'être fortes » (Rousseau, 1964, p.449). Pas de honte pour nos héroïnes et pas d'hésitation sur leurs capacités, elles veulent et elles peuvent. Le chef de l'entraînement voyant les succès d'O'Neil dira à un subordonné : « Le problème c'est pas elle, c'est nous ».

Dans le film *Aliens*, la force de Ripley est maintes fois démontrée, un extrait la place dans un combat singulier avec les rebelles où en quelques secondes et sans se fatiguer elle les envoie au sol. Pas encore prêt à rendre aux femmes toutes les caractéristiques habituellement accordées aux hommes dans ce film le cinéma hollywoodien affirme, que la force de Ripley (*Aliens*) n'est pas féminine, mais animale, elle n'a pas cette capacité de par sa génétique, mais plutôt par la génétique de la bête. Ce n'est pas la femme qui est forte c'est la bête.

Le terme ne peut ici que rappeler le titre d'un des éléments du corpus : La Belle et la Bête. Dans ce film, Belle n'est pas forte, mais la bête est toute puissante. La bête étant, dans une interprétation simple et courante, la représentation du masculin. Belle croit en sa force, mais en aucun temps elle n'en fait la démonstration et ces tentatives de combat sont présentées comme étant ridicules. Plusieurs extraits en témoignent dont celui où pour lutter contre les loups elle brandit une vieille branche sèche. Chaque fois qu'elle se retrouve en danger, la Bête vient à son secours. Mais, comme le propose Foucault, puis-je renverser les évidences, puis-je en voir une autre interprétation ? Est-il possible de soutenir qu'effectivement pris devant une situation de violence c'est la bête en nous qui réagit, l'animal non civilisé ? Une bête qui n'est ni homme ni femme, mais une caractéristique humaine. Mais voilà dans cette situation précise du conte, la Bête s'avère en fait être le

prince, c'est à dire la représentation du masculin. En définitive, le conte réaffirme que force et violence sont constitutives du masculin, niant qu'il fasse partie de la « nature » féminine.

*Aliens* ne va pas tout à fait dans ce sens puisque la bête est aussi un être capable de procréation, d'une procréation naturelle comme les femmes, la force peut alors être considérée comme du domaine du féminin, mais cela signifie alors un monstrueux féminin. La force et la violence appartiennent aussi au féminin, mais dans un contexte où la bête, le monstre est à l'orée du bois, où la féminité peut être perdue et l'orientation sexuelle perturbée.

Ces interprétations paradoxales, n'en efface pas moins le fait que la nouvelle photographie cinématographique présente l'image d'une femme forte, musclée et capable bien que le réseau de sens atténue cette évidence dans certaines productions.

Les films « *Contact* » et « *Le Mariage de mon meilleur ami* » n'exposent pas la force musculaire des héroïnes pourtant plusieurs scènes montrent leurs capacités athlétiques, elles ne sont présentées en aucun temps comme de faibles femmes.

### **Se vêtir pour mieux séduire**

Le corps ne se présente pas nu à l'écran, et le vêtement qui le revêt positionne et donne des indications sur la situation et le sens que l'on peut ou doit lui attribuer. Sauf pour Belle qui, vêtue de ses longues robes, nous renvoie à une époque lointaine, les autres héroïnes portent autant le pantalon que la robe. Cette liberté dans le port du vêtement semble cependant répondre à des représentations précises. Dans les scènes de travail, le pantalon est à l'honneur, alors que pour les scènes de séduction la robe ou la jupe constitue la norme.

« *Le Mariage de mon meilleur ami* » fournit de multiples exemples de cette relation entre séduction et vêtement féminin. Au moment d'un dîner particulièrement important dans la stratégie de Juliann (*MMA*) pour reconquérir son ex-amant, elle se présente vêtue d'un tailleur chic et attrayant ; à l'opposé lorsque tous ses espoirs sont sur le point de s'effondrer, elle arbore une tenue des plus décontractées, jeans et minuscule gaminet lui donnant l'allure

du décrochage, de l'abandon, l'heure n'est plus à la séduction, mais à la dernière bataille, pourrais-je dire.

Dans le film *G.I. Jane*, une sortie au bar avec les collègues, donne lieu à une modification vestimentaire du lieutenant O'Neil (*G.I. Jane*). Elle porte un vêtement plus décontracté que son uniforme.



**Figure 11** Ellie (*Contact*) assiste à une soirée avec son amant. Elle a dû demander conseil pour trouver un endroit pour acheter sa robe. Est-ce à dire qu'une femme travaillant dans un domaine masculin perd ses capacités traditionnellement reconnues comme étant féminines ?

importante soirée où elle rencontrera son amant. D'autres séquences de ce film la présentent en jupe et chacune d'elle est associée à un moment où une certaine intimité s'établit entre elle et l'homme aimé. Habituellement dans le cadre de son travail elle est en pantalon avec une chemise ou un gaminet. Le seul film qui s'éloigne de cette façon de faire c'est *Aliens*, bien que le costume de l'héroïne eut été soigneusement dessiné de façon à souligner ses attributs féminins, aucune scène ne donne lieu à une tentative de séduction sur un homme de la part de l'héroïne.

Une explication peut cependant être tentée pour expliquer cette discordance. Dans cette production, plusieurs images construisent une relation particulière entre Ripley (*Aliens*) et la jeune cyborg, la proximité des deux femmes tant physique qu'émotive et leur difficile relation avec les hommes du film laisse sous-entendre, voire suggère, une certaine ambiguïté

L'identité sexuelle de l'héroïne ne fait pas de doute, son vêtement est plus féminisé que lors des séquences d'actions et la situation laisse planer une ambiguïté sur les relations avec ses collègues, entre séduction et collégialité.

Dans le film *Contact*, Ellie prendra conseil pour choisir une robe lors d'une

En somme, le vêtement traditionnellement attribué aux femmes, c'est-à-dire la jupe ou la robe, est associé à la séduction. Comment comprendre le sens de cette évidente association ? La tradition ? L'érotisme du vêtement ? La



Figure 12 Ripley (*Aliens*) et la cyborg dans *Aliens*

mise en évidence de la différence ? Plus fragile ? Plus dépendante ? La robe ou la jupe associée aux souliers à talons entravent l'action des héroïnes, cette tenue construit l'image de la femme empotée.

Le port d'un vêtement comme la jupe ou la robe limite le type d'activité ou en modifie l'exécution. Par exemple, Belle chevauche en amazone, une position qui offre moins de sécurité tout en limitant les manœuvres possibles.

Ce sont les seconds rôles féminins qui font les meilleures démonstrations des limitations vestimentaires. Tous les seconds rôles féminins, à une exception près, affichent un vêtement culturellement féminin, la sénatrice dans *G.I. Jane*, la conseillère du président dans « *Contact* », la future mariée dans « *Le Mariage de mon meilleur ami* ». Fait remarquable aucune ne participe physiquement à l'action, elles sont passives.

### Naturellement Belle

Selon le discours de Rousseau, les femmes de par leur nature sont inévitablement attirées par les parures et le soin de leur corps. L'industrie du cosmétique avec ses millions de produits pour le maquillage semble lui donner raison. Qu'en est-il du visage des femmes dans les productions analysées ? Rousseau (1964, 498) ne prescrit pas à la femme une extrême beauté comme le souligne cet extrait:

« On peut avoir de plus beaux yeux, une plus belle bouche, une figure plus imposante ; mais on ne saurait avoir une taille mieux prise, un plus beau teint, une main plus blanche, un pied plus mignon, un regard plus doux, une physionomie plus touchante »



**Figure 13 Belle du conte *La Belle et la bête* (1992)**

Au contraire, les contes de fées présentent la Princesse comme possédant une extrême beauté. Belle est l'exemple typique, la construction parfaite de l'idéal prôné par le patriarcat. Sa beauté est minutieusement décrite et répétée à travers les images/dessins présentées dans chacun des contes. Les éléments suivants sont d'une parfaite concordance dans tous les contes de fées : la bouche est très rouge et entrouverte, les yeux grands, le nez petit, les pommettes saillantes, le visage plutôt ovale, les cheveux plutôt longs, le teint pâle, la peau lisse et impeccable, le port gracieux et les gestes délicats. Ces éléments clés du visage de la « vraie » femme sont repris dans presque tous les films analysés. À propos de cette beauté inévitablement recherchée, De Beauvoir (1949, 40) dit :

« [...] Le plus souvent il ne leur est demandé d'autres vertus que leur beauté. On comprend que le souci de son apparence physique puisse devenir pour la fillette une véritable obsession ; princesse ou bergère, il faut toujours être jolie pour conquérir l'amour et le bonheur ; la laideur est cruellement associée à la méchanceté et on ne sait trop quand on voit les malheurs qui fondent sur les laides si ce sont leurs crimes ou leur disgrâce que le destin punit ».

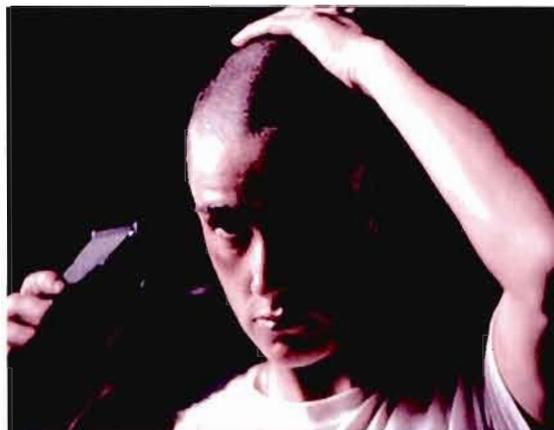


**Figure 14 Juliann (*MMA*), sauf pour la couleur des cheveux tout y est.**

Julia Roberts dans le rôle de Julian personnage principal du film « *Le Mariage de mon meilleur ami* » de même que Cameron Diaz dans le second rôle de cette même

production répondent aux critères de la beauté telle que définit par le conte de fées. L'analogie entre ce film et le conte ne se limite pas à cette évidence, la trame du film se révèle être une copie des célèbres contes de fées. Une jeune femme (Cameron Diaz) est sur le point de se marier. Le futur époux est à coup sûr la représentation du prince charmant. Les autres personnages masculins sont un homosexuel et le père de la mariée. Cependant, une autre femme (Julia Roberts) souhaite épouser le prince. Cette femme est une ancienne conquête à qui le prince avait promis au moment de la rupture que si dans dix ans ils n'étaient pas mariés, chacun de leur côté, ils s'épouseraient. Ce personnage féminin peut être associé au personnage de la sorcière du conte. Cette ex-petite amie cherchera par tous les moyens à faire échouer le mariage. Elle tentera d'usurper la place de la future épouse. La sorcière ne l'emporte pas et le prince charmant épouse sa bien-aimée. Est-il besoins de dire, ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants...

Dans les autres productions, Ripley (*Aliens*), n'est guère une réplique de la belle princesse, elle n'en arbore pas moins plusieurs des éléments clés de cette image. Ellie (*Contact*), avec son visage d'une éternelle jeunesse, ne vient pas non plus se poser en contradiction avec le modèle. O'Neil (*G.I. Jane*), quant à elle présente en début de film une image très près de l'héroïne des contes, les transformations et les violences qu'elle subit l'en éloignent parfois. Sa coupe de cheveux marque la rupture avec la représentation féminine, la négation de sa féminité et l'adoption du modèle masculin. Mais la finale ramène toute sa beauté retrouvée.



**Figure 15 O'Neil (*G.I. Jane*) rase ses cheveux pour être moins encombré.**

Il semble que pour les femmes la beauté soit inévitable, peut-on être femme si on a un visage moins charitable, une mâchoire plus carrée, des yeux petits, une bouche aux lèvres minces et crispées, une peau moins soyeuse, plus fatiguée et marquée? Les cheveux peuvent-ils être blanchis, courts et hirsutes? Les gestes peuvent-ils être brusques et rudes? N'est-on pas alors automatiquement un garçon manqué ou une femme non désirable? Dans

le film *Men in black*, un des personnages féminins s'inscrit parfaitement dans ce modèle atypique, elle est présentée comme un être rejeté, défavorisé et non désirable. Elle est l'épouse de l'être le plus méprisable du film, un homme violent changé en bestiole.

Qu'en est-il dans la pratique sociale ? Quel sort réserve-t-on aux femmes qui ne répondent pas aux critères de grâce et de beauté ? Et à celles qui y répondent ? Les représentations sociales agissent dans la pratique sociale comme des guides.

Pascale Guéricolas (1998, 26) affirme :

« Les femmes dont le corps correspond aux normes esthétiques en vigueur ont plus de facilité à s'élever dans l'échelle sociale. Des études américaines indiquent que les personnes avantagées par la nature gagnent de 5 à 15% de plus que celles qui le sont moins ».

Selon cette même auteure, « c'est la division philosophique entre le corps et l'esprit institué au XVIII<sup>e</sup> siècle qui a conduit à célébrer une beauté désincarnée, élevée au rang de statue. » (Idem, 27) L'objet femme se façonne : un être désincarné, une statue, un objet modelable, une forme parfaite.

Rousseau parle de parure et de maquillage, il explique que les femmes doivent faire preuve de sobriété en ce sens. Dans le film, le *Mariage de mon meilleur ami*, les artifices sont multiples et généreux en bien des occasions, bijoux et maquillages sont omniprésents, seule Cameron Diaz dans son personnage reste d'une extrême sobriété, princesse oblige. Dans *Aliens* où le personnage reste sans artifice aucun tout comme dans *G.I. Jane* encore une fois on peut s'en remettre au genre du film et au rapport avec le monde militaire pour expliquer l'absence de ces éléments. Quant à Ellie (*Contact*), elle porte maquillage et bijoux à l'occasion, mais ne semble pas y attacher grande importance.

Sauf pour le film « *Le Mariage de mon meilleur ami* » les autres productions n'accordent que peu d'importance à ce qui est supposément d'un intérêt naturel chez la femme. Les femmes auraient-elles perdu une part de « nature » ? Est-ce la mise en œuvre

d'une nouvelle représentation ou simplement sont-ce des exceptions, des femmes hors-normes ?

### La parole vulgaire

Dans les contes de fées les héroïnes subissent plusieurs humiliations et font face à d'innombrables méchancetés de la part de personnages odieux, que l'on pense à l'horrible belle-mère de Cendrillon ou à celle de Blanche-Neige, pourtant leur langage demeure invariablement empreint de respect et de gentillesse, jamais un gros mot, jamais une médisance, jamais d'obscénité ni de grossièreté. Les propos de Rousseau vont dans le même sens, le langage des dames doit être exempt de vulgarité et par « nature elle s'y prête volontiers dit-il. « [...] Quoi qu'il en soit du caractère des femmes, leur politesse est moins fausse que la nôtre ; elle ne fait qu'étendre leur premier instinct ; [...] » (Rousseau, p.471)

Notre corpus fait entendre un langage féminin qui s'oppose à l'image de la princesse, comme à celle de Sophie. Les héroïnes parlent parfois avec violence et quelquefois de façon assez grossière. Ce sont, la plupart du temps, de petites phrases murmurées entre les dents. Ainsi, on entend Ellie (*Contact*) traiter un supérieur de « sale con » ou laisse échapper un « merde » à l'occasion. Elle et Juliann (*MMA*) ajoutent à quelques reprises un « merde » dans leurs phrases, à un certain moment on entendra cette dernière dire : « George vas-tu répondre bordel ? ». Dans *Aliens*, Ripley laissera échapper en s'adressant à Cole : « Tu es programmée pour être une conne » et « C'est toi la conne dernier modèle ». Le mot « con » est ici utilisé par des femmes à propos des femmes ?

O'Neil (*G.I. Jane*) aura aussi quelques sorties entre autres au moment où elle parle avec la sénatrice qui veut la voir échouer ; « C'est de la merde que tu veux, ben t'en auras ». Dans « *Le Mariage de mon meilleur ami* », les expressions vulgaires demeurent l'exclusivité de la figure de Juliann (*MMA*), elles ne font pas partie du langage de sa vis-à-vis, l'incarnation de la princesse. La réaffirmation de l'idée que ce sont les méchantes qui s'expriment mal trouve ici sa référence. Évidemment, l'actualisation du conte de fées est dénudée de phrase méchante ou vulgaire dans les textes attribués à Belle.

Les héroïnes en général semblent plus libres de s'exprimer dans toutes les formes de langage, mais s'expriment-elles ainsi pour s'approcher du modèle masculin ou pour récupérer le pouvoir langagier que renferment ces expressions violentes ? Il semble que ce pouvoir demeure, cependant dans la bouche d'une femme, totalement masculin. Les expressions servent le plus souvent à décrier le sexe féminin, c'est le cas du mot con, l'expression que l'on retrouve le plus souvent. Il est utilisé dans le sens d'imbécile. Mais ce même mot dans le langage érotique désigne l'organe sexuel féminin et le Petit Robert rapporte que : «En latin, l'usage du mot cunnus était réservé aux textes érotiques, La valeur figurée d'imbécile apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle » (Petit Robert, 1996, 378). La désignation du sexe féminin comme imbécile apparaît en même temps que Rousseau compose sa Sophie, que les contes de fées se multiplient, prennent leur place dans la grande littérature et que le modèle féminin de la beauté se solidifie! Curieuse coïncidence !

Ces observations permettent d'affirmer que le langage ordurier est autorisé pour les héroïnes, mais seulement à certains moments. Dans ces productions, le langage grossier n'est pas associé à des femmes sans éducation ni à des laiderons, ce sont les héroïnes, belles jeunes femmes instruites et de milieu favorisé, qui s'expriment sans retenue et avec force (toute la force (violence) de la vulgarité). Elles ouvrent inévitablement une brèche dans l'imaginaire pour se donner de la liberté dans l'expression, mais en même temps cette utilisation a un effet boomerang. Elles affirment la tragique « vérité » concernant leur sexe elles sont un con, et être un con c'est être imbécile. Ici le choix de la construction syntaxique « elles sont... » et non pas « elles ont » n'est pas une erreur, Guillaumin rappelle : « Sexe est la femme, mais elle ne possède pas un sexe [...] » (Guillaumin, 1992, 52).

Les mots prennent leur signification lorsqu'ils sont énoncés. Il n'en reste pas moins qu'ils charrient des sens présents dans la mémoire discursive. Combien de gens connaissent le sens premier du mot con ? Situation paradoxale s'il en est une, en s'appropriant le droit de parole dans la vulgarité, les femmes insultent leur corps et méprisent leur sexe. Inconscience, ignorance ou idéologie ?

### Riche et travaillante

Toutes les représentations de femmes que j'ai étudiées au cours de cet exercice évoluent dans des milieux favorisés. Aucune référence n'est faite à propos de difficultés financières ou sociales. Ellie (*Contact*) est présentée comme issue d'une famille modeste qui possède une maison en banlieue. On la retrouve ensuite à l'âge adulte plus souvent dans son milieu de travail et dans des résidences qui semblent temporaires puisque les difficultés rencontrées au travail l'obligent à changer fréquemment d'endroit. Ces difficultés financières appartiennent au monde du travail et font référence à des sommes importantes. En aucun moment le film ne donne l'impression qu'elle pourrait personnellement être en difficulté financière. Elle ne manque de rien.

Juliann (*MMA*) évolue dans un milieu très favorisé, elle voyage constamment et malgré le fait que dans une conversation elle explique à son ex-amant : « [...] ne sommes pas indépendant de fortune, mais [...] », une seule séquence un début de film pourtant la montre au travail.

O'Neil (*G.I. Jane*) n'est pas non plus très souvent exposée dans un lieu autre que celui du travail. À une seule occasion, on peut la voir dans une maison très simple, qui semble lui appartenir, en bord de mer. Le reste du film la place soit dans son lieu de travail, un lieu hautement technique, soit en plein exercice de combat.

Il en va de même pour Ripley (*Aliens*), la série des films *Aliens*, suppose que le lieu de vie de l'héroïne est entièrement circonscrit à l'intérieur des vaisseaux spatiaux. Pas de référence aux revenus, aux possessions ou aux obligations quotidiennes de la vie terrestre. Elle a toujours ce qui lui faut quand il le faut, vêtements, nourriture, armes.

De façon presque constante, l'univers de ces femmes se résume au milieu du travail, sauf dans le cas de Belle qui est assignée au château, plus précisément à une certaine partie du château comme le précise cet extrait : « Vous êtes ici chez vous, vous pouvez aller partout... Sauf dans l'aile ouest, c'est interdit » précise la Bête. Belle est isolée. Isolée certes, mais sans l'obligation de se nourrir, se vêtir ou se loger. Les besoins primaires sont comblés

par la Bête dans ce cas-ci. Dans les productions étudiées, c'est le gars des vues, qui comble les besoins primaires. Rien ici ne permet de déconstruire l'idée qu'en l'absence d'un homme la femme doit subvenir à ces besoins.

Une évidence ressort de cette partie d'analyse, les héroïnes ont toutes un travail. Elles subviennent à leur besoin souvent avec beaucoup d'aisance. Elles sont omniprésentes dans la sphère publique, au contraire de l'analyse de Rousseau où les femmes sont contraintes à l'espace privé.

L'isolement dont il est question dans le confinement à résidence de la Belle, je l'ai retrouvé aussi dans toutes les autres productions. Ripley (*Aliens*) mi-bête mi-femme ne peut pas faire partie du groupe, elle en est exclue. Ellie (*Contact*) se retrouve aussi exclue de par la spécificité de sa recherche. Juliann (*MMA*) est exclue parce qu'elle s'oppose au mariage, elle ne peut communiquer qu'avec une seule personne, un gai. Et O'Neil (*G.I. Jane*) est exclue ouvertement en raison de son sexe. Elle se retrouve totalement mise à l'écart, dortoir privé, tour de douche exclusif et ainsi de suite. Même la communication avec des gens du même sexe lui est refusée puisque c'est là qu'arrive le malheur. O'Neil (*G.I. Jane*) sera soupçonnée de pratique homosexuelle dès qu'elle va s'associer à d'autres femmes. Expression très vive s'il en est une du fantasme masculin de l'homosexualité féminine en même temps qu'une réaffirmation de l'impossibilité de l'amitié entre femmes.

Cet isolement des femmes n'est pas neuf et a bien servi le pouvoir masculin comme l'a expliqué Betty Friedan dans la « *Femme mystifiée* ». Isoler les femmes dans les banlieues des grandes villes a renforcé leur maintien hors des lieux décisionnels et de la sphère publique. Ainsi retirés du monde, leurs points de vue, leurs intérêts, leurs besoins se sont effacés aux profits du tenant du pouvoir, celui qui a accès au monde.

Il est temps de faire un résumé comparé de la catégorie du *Paraître*.

<b>SOCIABILITE : <i>Le paraître</i></b>					
<b>Le langage</b>		<b>Le corps</b>		<b>Le milieu de vie</b>	
Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus
<i>Soigné</i>	<i>Technique</i>	<i>Faible</i>	<i>Fort</i>	<i>Famille</i>	<i>Travail</i>
<i>Poli</i>	<i>Spécialisé</i>	<i>Gracieux</i>	<i>Performant</i>	<i>Foyer</i>	<i>Restaurant</i>
<i>Délicat</i>	<i>Agressif</i>	<i>Délicat</i>	<i>Agile</i>	<i>Maison</i>	<i>Bureau, Centre d'études, Laboratoire</i>
<i>Agréable</i>	<i>Vulgaire</i>	<i>Paré</i>	<i>Musclé</i>	<i>Ascension sociale par le mariage</i>	<i>Réussite personnelle</i>
<i>Léger</i>	<i>Utilitaire</i>	<i>Soigné</i>	<i>Résistant</i>		
<i>Divertissant</i>		<i>Fragile</i>	<i>Endurant</i>		
		<i>Belle</i>	<i>Belle</i>		

À la lumière de cette première partie d'analyse, la différence entre le modèle défini par Rousseau et celui du corpus semble indiquer la présence de nouveautés dans la représentation. Les femmes ont envahi le milieu du travail, elles ne sont plus confinées à l'espace privé. Le corps tend à être plus performant. Le langage exprime plus de violence, plus de force, il semble moins contraint à une norme. Cependant, nos héroïnes sont seules, exclues, rejetées ce qui tend à démontrer que le modèle qu'elles incarnent ne mène pas au bonheur. Voyons ce que la suite de l'analyse nous permet de mettre en évidence.

## Le faire

### Participer à la société

Malgré cet isolement nos héroïnes participent du monde. Elles cassent les lieux d'isolement à force de volonté et d'entêtement. Nous verrons les types de travail qu'elles effectuent et les conditions dans lesquelles elles l'effectuent. Nous établirons le genre de relations qu'elles entretiennent avec les autres personnages et comment s'actualise leur pratique sexuelle. Rousseau avait questionné cette idée que les femmes puissent faire autre chose qu'être mère. Il doutait de cette possibilité pour elle d'investir d'autres champs de compétences : « Sera-t-elle aujourd'hui nourrice et demain guerrière? » (Rousseau : 1964, 452)

Ce qui semble constant dans les productions étudiées c'est l'association des femmes au monde de la science, leur facilité avec la technologie et leur compétence dans des champs non traditionnels. Pour chacune, l'environnement du milieu de travail suppose une utilisation constante des ordinateurs pour des tâches complexes. Représentation paradoxale s'il en est une puisque les chiffres des études avancées démontrent que malgré l'augmentation du nombre d'étudiantes dans les universités, elles sont toujours minoritaires dans les sciences (8,2%<sup>5</sup>) surtout l'informatique. Nos héroïnes doivent alors être perçues comme des exceptions. Cette constatation sur l'association des héroïnes et de la technologie, nous fait entrer de plein fouet dans la catégorie du faire.

*Le faire* des femmes montre la pratique de leur savoir : elles sont représentées soit comme ingénieure et responsable d'un combat pour sauver l'humanité dans le cas de Ripley (*Aliens*), astronome et directrice d'une équipe de recherche de pointe pour Ellie (*Contact*), stratège militaire et garante des capacités féminines pour Jordan, critique gastronomique faisant trembler de peur tous les restaurateurs et cuisiniers dans le cas de Juliann (*MMA*). Elles affichent des façons de vivre et d'être traditionnellement associé au masculin, position d'autorité, volonté d'indépendance, volonté de réussite professionnelle, etc. Elles occupent ainsi des places qui ne leur sont pas traditionnellement accordées.

---

<sup>5</sup> Statistique Canada (2008). Compilation spéciale. OCDE (2008). « Base de données sur l'éducation ». In : OECD.Stat [En ligne]. <http://stats.oecd.org/wbos/Default.aspx?usercontext=sourceoecd> (page consultée en mars 2008).

Comme l'explique Descarries (1980, 48):

« L'existence d'un double marché du travail fondé sur la division sociale des sexes, a un effet considérable sur la répartition de la main-d'œuvre féminine. Elle entraîne une concentration toujours plus massive des femmes à l'intérieur de quelques professions spécifiques à prédominance féminine, et leur confinement à des tâches qui ne sont souvent que le prolongement de leurs activités de ménagères et de mères ».

Comment ont-elles eu accès à ces milieux de travail ? Quelles compétences détiennent-elles ? Quels intérêts les ont portés ? Nous reviendrons sur ces questions dans le chapitre sur les compétences, à l'intérieur de la catégorie du connaître. Pour le moment posons la question à savoir, comment le cinéma positionne-t-il nos héroïnes par rapport aux autres acteurs sociaux ?

### **La société un jeu qui ne se joue pas seul.**

Plusieurs éléments sont à considérer lorsqu'il vient le temps de parler des interactions sociales observées dans le corpus. Il faut comprendre le terme d'interaction sociale dans le sens le plus large possible c'est-à-dire toutes les relations et de tous les types de relations. J'observe ici les rapports sociaux, entre autres, sous l'angle des rapports de sexe. Le premier regard se pose sur les interactions de l'héroïne avec l'ensemble des personnages du film, puis uniquement avec les femmes, ensuite entre les membres d'une même famille ou de ce qui pourrait être considéré comme la famille, et finalement son rapport avec les hommes.

Ripley (*Aliens*) dirige le groupe qui tente d'échapper aux monstres. La méfiance de chacun à son égard n'est guère dissimulée. Ripley (*Aliens*) est à demi monstre. Son lien avec le monstre la place en position d'exclusion. Elle n'est pas acceptée par le groupe comme un membre à part entière. L'autre femme du groupe finira aussi par être exclue du groupe lorsqu'ils découvriront qu'elle n'est pas entièrement humaine, mais plutôt une cyborg. La différence de ces femmes par rapport à la norme a comme conséquence l'exclusion du groupe. La question se pose dès lors, une femme qui ne répond pas à la norme peut-elle être acceptée par un groupe de mâle ? Ne devient-elle pas celle qui dérange, celle qui remet en question ? Le groupe ne cherchera-t-il pas à la remettre à sa place, à la faire rentrer dans la

norme par la force s'il le faut ? Le viol pouvant être l'ultime rappel de la position hiérarchique. Le mâle rappelant à la femelle son premier rôle, la reproduction.

### **L'éternelle rivalité**

Dans le film « *Contact* », il y a très peu de personnages féminins. En fait, il y a un seul autre personnage féminin, c'est la conseillère du président. Ellie (*Contact*) aura avec cette femme des rapports de travail. Les deux femmes n'établissent aucun lien de sororité, d'entraide ou de solidarité sur la base du sexe. Fait un peu cocasse, mais fort révélateur de l'imaginaire social, la conseillère invite Ellie (*Contact*) à un banquet, cette dernière isolée dans ses recherches n'a pas les vêtements nécessaires pour une telle sortie, elle s'adresse donc à la conseillère pour trouver une boutique de vêtements. Deux femmes, une scientifique et une politicienne liées par un rapport de travail sporadique et qui finissent par parler vêtement ! Rousseau doit en sourire de toute évidence. Dans le rapport entre ces deux femmes aucune connivence ne s'installe. À un certain moment la conseillère est en possession d'information qui aurait permis de supporter Ellie (*Contact*) dans une controverse. Elle ne le fera pas. La conseillère préfère transiger avec un homme et dans l'ombre pour obtenir qu'Ellie (*Contact*) continue ses recherches.

Voilà cet extrait : Ellie (*Contact*) est récupérée dans son vaisseau spatial après que ce dernier, selon les observateurs, se soit écrasé, elle soutient avoir voyagé dans une autre dimension et avoir rencontré d'autres entités cosmiques, mais voilà l'engin n'est jamais disparue des yeux des observateurs et sa chute a duré au plus quelques secondes. La science dans sa rigidité scientifique met en doute ce qui est impossible à prouver, dans le cas présent la version d'Ellie (*Contact*). Cette dernière est convaincue que son voyage a duré plusieurs heures. Mais pour les observateurs de l'expérience, celle-ci n'a duré que quelques secondes. Ellie n'a aucune preuve de la réalité de son voyage. Devant l'absence de preuves et l'évidence de la thèse gouvernementale, elle est en proie à d'immenses doutes. C'est ici qu'entre en jeu la conseillère, pendant la lecture des rapports confidentiels du gouvernement elle découvre qu'un des systèmes internes d'enregistrement a fonctionné pendant plusieurs heures et bien qu'il n'ait rien enregistré la durée concorde avec la thèse soutenue par Ellie (*Contact*). La conseillère n'informe pas Ellie (*Contact*). Elle informe son mentor. Elle autorise que les recherches continuent. Pourquoi ne pas avoir informé Ellie (*Contact*) ?

Pourquoi la garder dans l'ignorance ? Pas de solidarité féminine ? La réaffirmation que l'entraide féminine n'existe pas. La réaffirmation que le masculin contrôle le féminin.

L'espace d'existence et de liberté des femmes est délimité par des conditions de possibilités établies dans un cadre patriarcal. La solidarité féminine ne fait pas partie de cet espace. La solidarité féminine, lorsqu'elle est suggérée par la trame du film, est ensuite déconstruite dans la divulgation d'une trahison. Par exemple, dans *Aliens* la cyborg qui se lie à Ripley (*Aliens*) a comme mission de l'assassiner. Dans le « *Mariage de mon meilleur ami* » Juliann (*MMA*) accepte d'être la fille d'honneur de celle à qui elle souhaite voler le futur époux. Dans *G.I. Jane*, O'Neil (*G.I. Jane*) découvre que la sénatrice qui a autorisé sa participation à l'entraînement au sein de l'équipe d'élite de l'armée souhaite qu'elle échoue et organise même une campagne de salissage pour s'assurer de l'échec de sa protégée. Le film *G.I. Jane* est catégorique dans son affirmation de l'impossibilité de rapports femme/femme de sororité. Les seules femmes intéressées à se lier d'amitié avec O'Neil (*G.I. Jane*) sont des lesbiennes. C'est par elles qu'arrivent les problèmes.

Je vous raconte cet extrait : voyant les résultats obtenus par O'Neil (*G.I. Jane*) et la popularité qu'elle obtient dans la presse, la sénatrice se sent menacée. Elle commande donc qu'O'Neil (*G.I. Jane*) soit mise sous surveillance et que des photos compromettantes soient divulguées dans les journaux. Les photos sont prises lors d'un pique-nique entre femmes sur la plage. Rien d'explicite ne figure sur les photos, au plus un bras sur une épaule et quelques sourires complices. Tout cela suffit à laisser croire à une relation ... déplacée. Conséquence, O'Neil (*G.I. Jane*) est suspendue du programme d'entraînement. Cette association, amitié féminine, sexualité et problèmes, j'y reviendrai.

À première vue, le conte de fée la Belle et la Bête ne présente aucune situation semblable pour la simple et bonne raison qu'il y a une absence totale de rapport entre les femmes. Pas de mères, pas de sœurs, pas d'amies. Il n'y a aucun autre personnage féminin dans ce film d'animation. Certains objets sont de nature féminine. Le rapport aux objets est dans ce film d'animation révélateur. Les objets sont sexués, tout en conservant leur forme d'objet, ils prennent un genre, c'est ainsi que le chandelier et l'horloge sont du genre masculin alors que la penderie et la cafetière sont du genre féminin, est-ce là le juste rappel

du domaine d'intérêt des femmes ? Peut-on soutenir que le temps et la lumière sont deux concepts plus complexes alors que le vêtement et la nourriture sont des concepts plus primaires ? Peut-on associer ces concepts à des champs d'expertise, la science pour les uns et l'art ménager pour les autres ? Les premiers sont liés au masculin et les seconds au féminin.

### Quelle famille ?

Autre fait caractéristique dans les relations sociales de nos héroïnes, leur relation à la famille. Le silence se révèle fort intéressant sur ce sujet, aucun des personnages que j'ai étudiés n'a de mère présente ou signifiée. Tout au plus, la référence qui y est faite se résume à nous informer de son décès qui remonte à plusieurs années comme c'est le cas dans *Contact* ou *La Belle et la bête*. De même, pour Juliann (*MMA*), O'Neil (*G.I. Jane*) et Ripley (*Aliens*) la famille n'existe pas, aucune allusion n'est faite sur les parents ou la fratrie. Les héroïnes sont pour ainsi dire seules au monde. Sans famille les héroïnes sont laissées à elles-mêmes, indépendantes, mais en même temps solitaires. Dans *Contact*, *la Belle et la Bête*, *G.I. Jane* elles n'ont personne à qui faire confiance sauf la figure du père, figure masculine de pouvoir par excellence.

Le père bien que la plupart du temps absent reste une figure symbolique. Dans *Contact* l'histoire tourne indéniablement autour du père. Plusieurs images rappellent l'indispensable présence de l'homme, des hommes qui ont tous un rôle très paternel. Son père biologique lui ouvre les chemins de la connaissance, son mentor, un vieil homme qui l'a pris sous sa protection, lui donne la possibilité de comprendre les dessins venus de l'espace et son amant confirme à tous, du haut de sa position d'autorité, que la parole d'Ellie (*Contact*) a valeur de vérité. Géniteur, protecteur, guide, initiateur, les hommes qui entourent l'héroïne ramènent sans cesse à l'image du père. Image de subordination constante, de pouvoir absolu.

Et qu'en est-il de la maternité ? Il n'est fait aucune allusion à la maternité dans le cas de Julian, O'Neil (*G.I. Jane*) et Ellie (*Contact*). Seule Ripley (*Aliens*) déroge à cette règle, nous y reviendrons. Cette absence d'un discours sur la maternité, socle sur lequel a été construite l'image de la femme en Occident et qui chez Rousseau est une pierre angulaire, laisse entrevoir une transformation majeure de la représentation. À tout le moins, ouvre une

brèche dans l'imaginaire. On décèle une percée du contre-imaginaire, une déconstruction de la « *nature* » du féminin, une atteinte importante à la représentation, une brisure qui marque l'apparition d'autres lieux de réalisation des femmes. À quels prix ? Dans quelles conditions ?

Dans *Aliens*, un discours étrange sur la maternité fait son apparition. Le retour à la vie de Ripley (*Aliens*), dans *Aliens* comme être hybride, entre humain et monstre, est le résultat du travail d'un scientifique, une maternité/clonage. Le masculin s'approprie la procréation. Le retour du mythe de la naissance d'Athéna. Le résultat est quelque chose de « monstrueux », mais aussi d'exceptionnel. Cet être, produit d'une manipulation scientifique toute masculine, se révèle être le sauveur du monde. Ripley (*Aliens*) est l'instrument pouvant assurer la survie de l'humanité, tout en étant la menace ultime. Elle est en partie le monstre. La représentation du féminin dans ce film est porteuse du plus grand espoir et de la plus grande menace. Ripley (*Aliens*) est la menace, l'espoir, la vie et la mort. Elle est la mère de la reine-extraterrestre et donc la grand-mère du monstre qui menace le vaisseau et la terre. Mais elle est aussi la seule capable de vaincre ce monstre comme le suggère cet extrait : « Elle Ripley est morte en essayant d'éliminer cet espèce et elle a été bien près de réussir son coup. Je n'ai pas du tout envie qu'elle en fasse une habitude » souligne le général.

La naissance particulière de Ripley (*Aliens*), résultat du travail de certains scientifiques, donne le pouvoir de procréation au masculin dans une vision futuriste du développement du monde. La maternité, comme lieu de procréation naturelle, est devenue la particularité de la bête, du monstre. La naissance du monstre est l'œuvre d'un animal hermaphrodite, où le masculin n'a pas eu à entrer en jeu. Une question apparaît alors, le discours entretenu par le film suggère-t-il que c'est l'absence de la participation masculine qui mène à l'accouchement de cette horreur ? Est-on en train de dire qu'une conception exclusivement par le féminin mènera à la destruction du monde ? Faut-il comprendre que la part d'humanité des êtres vient de la participation du masculin à la procréation ? Ripley (*Aliens*) a une part d'humanité, elle est le résultat du travail des hommes et des cellules de son ancien corps. Ripley (*Aliens*) est morte dans une mission précédente. Elle avait été ensemencée par le monstre et portait le premier spécimen d'une nouvelle race, mi-humaine mi-monstre. Ripley (*Aliens*) s'est suicidée pour ne pas que cette réalité advienne. Les scientifiques lui ont redonné vie par le clonage. En soutenant l'hypothèse d'une conception

masculine, la femme perd toute spécificité. Elle perd cette spécificité qui depuis longtemps intimide l'homme.

Pas de frère, pas de sœur, pas de progéniture, pas de mère, qu'en est-il du père ? La représentation paternelle est incarnée dans deux des cinq productions. Il est représenté comme ayant certaines connaissances scientifiques autant dans *Contact* que dans la Belle et la Bête. Pour Ellie le père est le conducteur, celui qu'elle retrouve au bout de sa quête.

Un mari ? En aucun cas, les héroïnes ne sont des femmes mariées pendant le déroulement des histoires. Dans deux cas le mariage est le dénouement de l'histoire. Dans la production *Le Mariage de mon meilleur ami*, le mariage devient le but de la vie et l'inévitable lieu de réalisation de la femme. C'est la réaffirmation de l'imaginaire hégémonique, la reprise sur écran technicolor du conte de fées où l'héroïne articule toutes ses actions en fonction d'un homme qu'elle attend ou désire. Elle passe de la condition de femme réalisée dans son travail, à femme à la recherche d'un mari. Le bonheur de Juliann (*MMA*) est entièrement en fonction de sa réussite à faire échouer le mariage de sa rivale de façon à mettre la main sur le futur époux. Le film d'animation de La Belle et La Bête ne saurait dire autrement. Dans *Contact* la possibilité d'une relation apparaît, l'héroïne trouve le réconfort finalement sur l'épaule d'un homme.

### **Séduction et sexualité pour le plaisir du mâle**

Pour toutes nos héroïnes, les liens sociaux d'amitié se limitent donc aux rapports avec un ex ou un futur amant et se jouent alors dans le domaine de la séduction. Leur rapport avec la grande majorité des hommes est teinté d'une certaine et évidente sexualité, soit elles sont objet de désir soit elles sont amantes. Tout se joue dans la séduction, là où Baudrillard (1983, 128) prétend que l'objet devient maître du sujet :

« Nous avons toujours vécu dans la splendeur du sujet et la misère de l'objet. [...] Le destin d'objet, à ma connaissance, ne fut revendiqué par personne. [...] Qui a jamais pressenti, la puissance propre, la puissance souveraine de l'objet ? [...] Dans notre pensée du désir, le sujet détient un privilège absolu, puisque c'est lui qui désire. Mais tout se renverse si on passe à une pensée de la

séduction. Là ce n'est plus le sujet qui désire, c'est l'objet qui séduit. Tout part de l'objet et tout y retourne. Il séduit par cette absence de désir, il joue chez l'autre de l'effet de désir, le provoque ou l'annule, l'exalte ou le déçoit –cette puissance-là on a voulu ou préféré l'oublier. »

La position de Baudrillard donne à la représentation de la femme une puissance nouvelle, une toute-puissance. « L'objet pur est souverain parce qu'il est ce sur quoi la souveraineté de l'autre vient se briser et se prendre à son propre leurre » (Baudrillard, 1983, 130). Et pourtant dans la pratique cette force de l'objet semble réduite à néant. Où est-il le pouvoir que détiennent les femmes-objets? Chez les mannequins tête d'affiche? Ces femmes éphémères et échangeables au gré du designer, ont un pouvoir? Le pouvoir d'influencer? Influencer qui et dans le sens de quoi? Le pouvoir de l'objet me direz-vous, on ne le voit pas, parce qu'on regarde mal, parce qu'on ne sait pas inverser notre pensée? Ou n'est-ce pas plutôt simplement parce qu'en définitive ce pouvoir est celui que le possesseur consent? Un objet est possédé, il ne possède pas, ce dont convient Baudrillard : « Il ne croit pas que quoi que ce soit lui appartienne en propre, et il n'entretient pas de phantasme de réappropriation, ni d'autonomie » (Baudrillard : 1983, 129). Plus important encore et comme l'a si bien dit Baudrillard : « Le destin d'objet [...] ne fût revendiqué par personne » (idem, 127). Il est imposé. Le destin d'objet est imposé aux femmes. L'imposition ne peut se faire que sur un subalterne, on ne peut imposer à plus grand que soi, ni même à égale. Ce qui fera dire à Collin (1992, 258) : « Baudrillard semble ne pas prendre en compte le fait que s'il y a un pouvoir social phallique, les femmes malgré leur surpouvoir originel supposé, y sont assujetties, y compris dans la séduction ». Ce jeu de la séduction est donc l'imposition aux femmes du statut d'objet. Les femmes sont objets de désir, pas un désir qui donne aux hommes l'envie d'être une femme, non en aucun temps, plus simplement objet désiré pour obtenir un certain plaisir. Les femmes sont objets de désir, objets du plaisir sexuel du possesseur, du maître.

Parler de la sexualité des héroïnes consiste ici presque à garder le silence. Alors que le cinéma américain, où les hommes occupent les premiers rôles, est souvent inondé de références à la sexualité quand ce n'est pas des images très explicites, ici le propos est des plus discrets, quand il n'est pas tout à fait absent ou négatif. Même si quelques scènes

illustrent des relations sexuelles, tous les propos ou allusions au sexe sont tenus par des hommes et expriment la femme comme un objet utilisable.

Dans *G.I. Jane*, les personnages masculins expriment leur intérêt pour O'Neil (*G.I. Jane*) dans des discours des plus crus : « Hé ! Hé ! Hé ! Merde, ne sait-elle pas que c'est impoli de faire bander ? » ou « Donne-moi une nuit et je lui remets les idées à la bonne place ».

Dans *Contact*, Ellie (*Contact*) a une aventure avec un écrivain/journaliste rencontré au hasard d'une sortie. Aucune autre allusion n'est faite à ses désirs ou ses plaisirs.

Dans *Aliens*, c'est le silence le plus complet à propos de la sexualité de l'héroïne. Par contre, le discours des hommes qui l'entourent est lui très explicite. Un des rebelles dit à Ripley (*Aliens*) : « Les filles grand format, moi j'y résiste pas ». Si on se faisait un petit mano-habano tous les deux » (expression sûrement très française d'une masturbation et d'une fellation). Un autre extrait avec ce même personnage s'entend ainsi : « Quand je pense que j'ai failli baiser ça ! » dit-il à Cole alors qu'il vient d'apprendre que la jeune femme est un cyborg. Une séquence montrant le chef rebelle au poste de pilotage donne lieu à cette réplique et où il s'adresse à la copilote (certains détails laissent croire qu'ils sont amants) en la voyant harnachée dans sa chaise : « Quand je vois une femme attachée comme une bête de sexe, j'ai envie de... ».

Toutes ces répliques sexuelles dans la bouche des hommes ne font que mettre en évidence le silence des femmes. Le sexe demeure le domaine du masculin dans ces films. Un masculin qui a des besoins et des désirs, un féminin muet qui subit.

Quelques images, allusion à des relations troubles entre Ripley (*Aliens*) et Cole, parsèment le film *Aliens*. Pas de sexualité évidente mais une sensualité évidente. Des prises de vue qui suggèrent une homosexualité potentielle ?

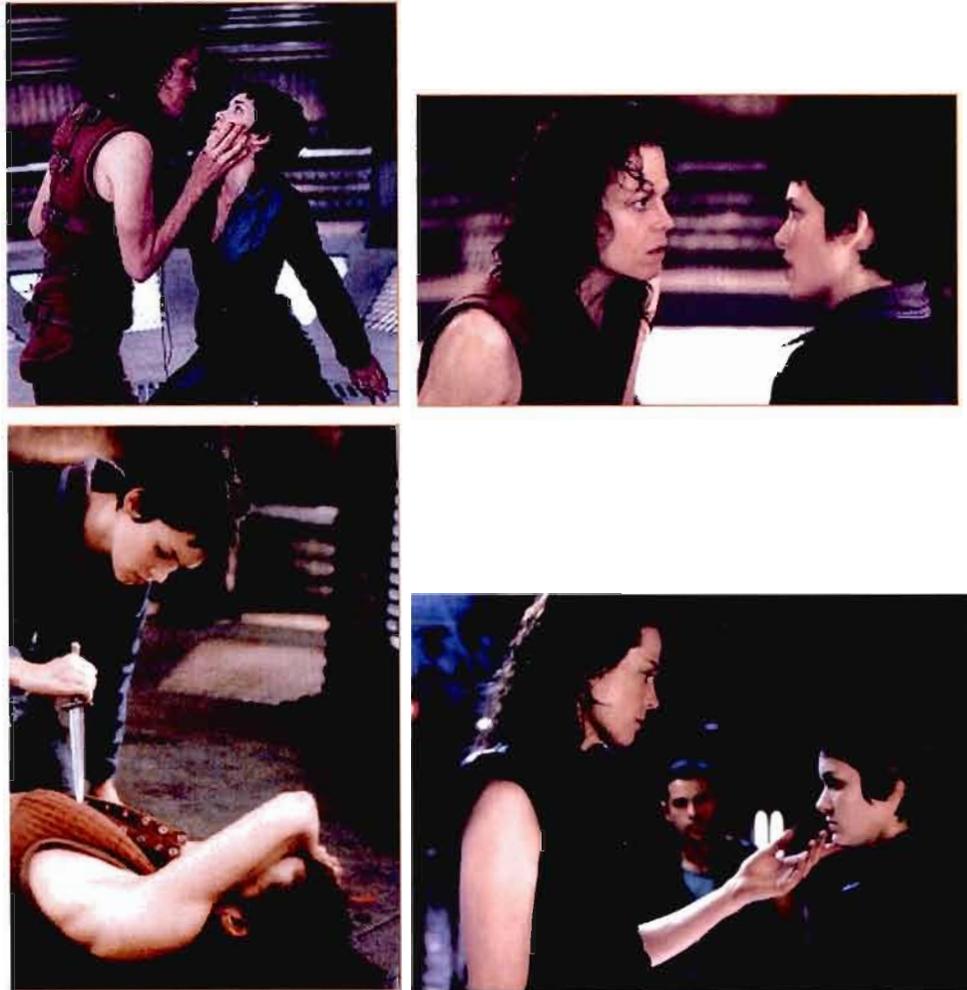


Figure 16 Ripley et Cole dans *Aliens*

**Légende : Sans contexte ces images sont trompeuses et laisse planer un doute sur l'orientation sexuelle des protagonistes.**

Mais une sexualité peut-elle exister entre un robot et une femme/monstre ? Où est-ce justement l'affirmation de la monstruosité d'une relation homosexuelle ?

En établissant un parallèle un peu tordu, mais peut-être pas aussi vicieux qu'on le pense de prime abord, l'effet est surprenant, Ripley (*Aliens*) c'est aussi la bête, et Cole c'est une jeune fille, il est évident que Ripley (*Aliens*) aime bien la jeune fille, ce qui revient à dire que la bête aime la jeune fille. Nous voilà alors en plein conte de fées.

Dans le conte, la bête aime la jeune fille, ce qui se traduit par le prince aime la princesse. Le conte fait totalement abstraction de la sexualité de façon explicite, il se contente de présenter le rapport amoureux dans sa forme hétérosexuelle. Certains éléments peuvent aussi faire croire que c'est ce que le film *Aliens* fait.

Dans *Le Mariage de mon meilleur ami* plutôt que de se taire sur la sexualité, le discours condamne les pratiques sexuelles de l'héroïne en attribuant les difficultés actuelles de l'héroïne à son libertinage passé.

Dans tous les films, l'hétérosexualité comme lieu de la normalité est affirmée haut et fort. Et si certaines images, très peu, peuvent prêter à interprétation dans le sens d'une possible homosexualité alors, comme le dit Rich (1981, 41) : « L'existence lesbienne est [...] représentée comme un simple refuge contre les abus masculins plutôt que comme une charge électrique et vivifiante entre femmes ». Toujours selon cette auteure :

« L'hétérosexualité a été imposée aux femmes d'une façon brutale et insidieuse [...] Bien des femmes se sont mariées parce que c'était nécessaire, pour survivre économiquement, pour que leurs enfants ne souffrent pas de privation matérielle ou d'ostracisme social, pour rester respectable, pour faire ce qu'on attend des femmes [...] et parce que l'amour hétérosexuel est représenté comme La Voie, et de l'aventure et du devoir et de l'épanouissement pour les femmes » (Rich, 1981).

En compilant les données de l'analyse, j'en suis venue à conclure que la sexualité est le domaine des hommes. Les pulsions masculines sont présentes, fortes et hétérosexuelles. En aucun moment et dans aucun des films, il n'est possible d'entrevoir ou d'imaginer une relation homosexuelle masculine. Les données d'analyse confirment que les femmes sont les objets de désir des hommes et les lieux d'assouvissement de leurs besoins. Le sexe leur appartient, le leur, mais aussi celui des femmes, comme objet utilisable, objet de commentaires, de discussions ou de rejet. Possédée par, dans et pour leur plaisir.

Guillaumin (1992, 26) explique au sujet de la femme possédée et de sa capacité à parler d'elle-même ou de quoi que ce soit qui la concerne : « En tant que possessions tout

parole sur [elles] n'est concevable que dans la bouche du propriétaire. Lequel en parle comme il lui convient. Et quand il lui convient ».

Que retenons-nous de cette catégorie ? D'abord la question des rapports entre femmes, ils sont soit des rapports de compétition, de rivalité ou de très grande proximité laissant croire à une possible homosexualité. La sexualité est présente dans les discours masculins sur les femmes, mais pas dans les désirs des femmes. La sexualité n'occupe aucune place dans la vie de ces héroïnes tout comme la maternité. Il semble que la femme active, impliquée dans son univers n'ait pas de temps pour la sexualité et par conséquent la maternité. Pour ce qui est des interactions sociales soit Homme/Femme ou Femme/Femme, la nouveauté se caractérise surtout dans l'absence de soumission de façon générale. La sous-catégorie offrant le plus de nouveauté est certes celle du travail, l'occupation ou les tâches de nos héroïnes se démarquent de façon notable de celle de la représentation traditionnelle. Voyons le tableau résumé.

SOCIABILITE : <i>Le Faire</i>									
Travail			Interactions sociales						Sexualité
			Rapport H/F			Rapport F/F			
Rousseau	Corpus	Corpus	Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus	Corpus
Soins des enfants	Poste de direction	Séduction	Séduction	Subordination	Rivalité	Rivalité	Rivalité	Peu fréquente	Peu fréquente
Travaux ménagers	Scientifique	Subordination	Subordination	Insubordination	Minauderie	Homosexualité	Homosexualité	Hétérosexualité	Hétérosexualité
Soins du mari	Militaire	Soumission	Séduction	Séduction	Homosexualité pour attiser le désir masculin			Pudeur	Allusion à l'homosexualité potentielle
Broderie	Haute instance	Respect	Affirmation	Affirmation				Maternité	Liberté
Couture	Critique gastronomique	Agréments	Résistance	Résistance				Objet de désir	Objet de désir
		Mariage	Célibat	Célibat					

« On se corrige de l'orgueil, de la colère, de la gourmandise et de la paresse : mais c'est une espèce de miracle que la conversion d'un cœur méchant et envieux. » *La Bête* : La Belle et la Bête.

## CHAPITRE V

### L'INDIVIDUALITE, ANALYSE DU CORPUS.

#### Le connaître

##### Quand apprendre devient un jeu de fille.

Des femmes exceptionnelles, voilà ce que confirment les données accumulées dans cette catégorie. Exceptionnelles de par leurs intérêts, leurs compétences intellectuelles et leurs performances académiques, les héroïnes du corpus affichent des intérêts, des aptitudes et des attitudes qui divergent de la représentation traditionnelle.

Alors qu'un certain discours social dit que les femmes sont divisées entre leur envie de réussites sociales et la famille. Les personnages féminins de premier plan des films n'ont aucune préoccupation familiale et sacrifient volontiers leurs amours à la réussite de leur carrière. O'Neil (*G.I. Jane*) s'engage dans un entraînement d'élite au risque de perdre son amoureux, Ellie (*Contact*) n'hésite pas à retourner à ses recherches sachant très bien qu'elle s'éloigne de celui qu'elle aime, dans le cas de Juliann (*MMA*). C'est parce qu'elle a décidé de faire carrière qu'aujourd'hui elle se retrouve dans la situation de celle qui tente de reconquérir son amant. Quant à Ripley (*Aliens*) le film la place dans un travail qui ne donne pas de répit et surtout aucune place à un rapport amoureux traditionnel. Il faut aller au conte de fées « La Belle et la Bête », pour retrouver une héroïne préoccupée par sa famille c'est-à-dire son père

et finalement son futur époux. L'intérêt pour le milieu du travail, pour la réussite professionnelle, n'est démenti que par le conte et *le Mariage de mon meilleur ami*.

Cette réussite professionnelle des personnages principaux est appuyée par un brillant parcours scolaire. Toutes nos héroïnes font état d'un dossier académique exceptionnel, O'Neil (*G.I. Jane*) est présentée comme ayant gagné un concours en littérature, Ripley (*Aliens*), Ellie (*Contact*) coiffe tout le monde comme l'explique cet extrait : « [...] Diplômée universitaire avec pratiquement deux ans, ayant obtenu une bourse complète du MIT, licenciée 'magna cum laude', doctorat des sciences au Cal tech [...] et par la suite on vous a offert un poste d'enseignant à l'université de Harvard que vous avez décliné [...] ». Finalement, Juliann (*MMA*) est peut-être, de tous nos personnages, celle dont le scénario fait le moins état de ses réussites académiques. Cependant compte tenu du poste qu'elle occupe, il semble qu'elle soit aussi plutôt surdouée. Pour Belle le contexte d'une autre époque rend improbable la poursuite d'études, malgré cela, elle sait lire comme le démontre cet extrait : « [...] Les villageois ne la comprenaient pas vraiment ; quelle drôle de fille ! Toujours le nez fourré dans un livre... ». Une femme pas comme les autres finalement. Trop intéressée à ce qui ne la concerne pas. Une femme exceptionnelle. Ainsi, au contraire de ce que décrivait Rousseau, les femmes sont passées de leur manque d'intérêt « naturel » à la lecture et à l'écriture au statut d'érudites, des personnages aux connaissances très spécialisées. Des qualités qui leur donnent accès à des postes de travail de haut niveau.

Des femmes de carrière, préoccupées par le monde les entourant, démontrant des aptitudes dans des secteurs de pointe nécessitant des études scientifiques, réussissant tout ce qu'elles entreprennent, jamais divisées dans leur choix, voilà en résumé nos héroïnes. Des femmes, qui s'inscrivent en faux devant un discours du XVIII<sup>e</sup> siècle qui les décrit comme incapables de raisonnement scientifique, comme naturellement portées vers les soins à la famille.

Exemple atypique dans une société où moins de 15 % des femmes inscrites aux études universitaires le sont dans des domaines à caractère scientifique. Les héroïnes de ce corpus sont des exceptions et elles représentent une caste exceptionnelle. Le discours de ces productions semble dire qu'être ce type de femmes n'est pas le lot ni la possibilité de toutes

les femmes, qu'il faut des qualités, des compétences et une trajectoire de vie bien particulières pour y arriver. L'héroïne des films hollywoodiens de ce corpus est présentée comme une femme exceptionnelle et hors-norme. Aurais-je dû dire «anormale» ?

Cependant, si on pousse plus loin le raisonnement, la princesse du conte aussi est exceptionnelle. Elle est choisie, entre toutes, pour ses qualités et, il est vrai, sa beauté. Justement si cette princesse a réussi à sublimer l'imaginaire de nos grand-mères, de nos mères et d'être toujours aussi présente dans le nôtre, celle de nos filles ne sera-t-elle pas alors cette nouvelle princesse aux capacités décuplées et aux intérêts modifiés, cette héroïne exceptionnelle de ce corpus ?

<b>INDIVIDUALITE : <i>Le connaitre</i></b>					
<b>Centres d'intérêt</b>		<b>Compétences académiques</b>		<b>Compétences intellectuelles</b>	
Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus
<i>Mari</i>	<i>Science</i>	<i>Peu intérêt aux apprentissages de base</i>	<i>Diplôme de haut niveau</i>	<i>Intuition</i>	<i>Intuition</i>
<i>Enfants</i>	<i>Travail</i>	<i>Incapable d'apprentissage complexe</i>	<i>Performance académique marquée</i>	<i>Observation</i>	<i>Analyse</i>
<i>Parents</i>	<i>Littérature</i>	<i>Incapable en mathématique</i>	<i>Sciences</i>	<i>Aucun raisonnement scientifique</i>	<i>Déduction</i>
<i>Divertissements</i>	<i>Connaissance encyclopédique</i>	<i>Facilité à l'écriture</i>	<i>Stratégie</i>		<i>Raisonnement fondé</i>
<i>Travaux manuels (Broderie, couture)</i>	<i>Stratégie</i>				<i>Capacités exceptionnelles</i>
	<i>Amour</i>				

## L'être

### **Tout en redéfinition !**

Faut-il conclure que toute cette nouveauté est « contre-nature » ? Nous voilà peut-être dans le cœur du sujet, dans un espace où les pas mènent facilement sur de fausses pistes ou sur des pistes qui nous ramènent inlassablement à notre point de départ. La « nature » de l'être. L'essence du féminin. Quelles sont les caractéristiques fondamentales des femmes ? Simplement poser la question et les fondements du terrain s'effritent. Rousseau n'hésite guère à parler de « nature de la femme » en énumérant plusieurs caractéristiques indéniables selon lui. Elles sont dira-t-il : « flatteuses, dissimulées, « passives et faibles », « insinuant et persuasives », douces, rusées, timides, modestes et facilement honteuses. (Rousseau : 1964). Il précise bien : « [...] L'homme et la femme ne sont, ni ne doivent être constitués de même, de caractère ni de tempérament [...] » (idem, 453). Des différences dit-il inscrites par la nature dans le corps sexué et qui oblige par conséquent « que le plus fort soit le maître [...] » (idem, 448). La nature à laquelle prétend Rousseau pour la femme la place, dit-il dans un éternel combat contre elle-même.

J'ai déjà affirmé, soutenu en cela par les propos de Dhavernas-Levy, que la nature humaine consiste à ne pas avoir de nature, cela est vrai pour chacune de ces composantes pas uniquement pour le masculin. L'idée d'une « nature », ne s'applique pas au masculin, Guillaumin (1992, 65) l'exprime ainsi : « Il n'y a pas vraiment de masculin [...]. On dit 'masculin' parce que les hommes ont gardé le général pour eux ». De posséder une nature revient donc aux femmes. Et je cite : « [...] Pour ce qui est des femmes il n'y a aucune controverse : les femmes sont considérées par tous comme étant d'une nature particulière, elles sont censées être « naturellement spécifiques », et non socialement » (idem, 61)

Dans cette contestation de la nature des êtres, la contestation même de la division binaire du monde devient évidente, plusieurs auteurs s'attaqueront à cette division du monde qui ne laisse place qu'à une vision d'opposition/complémentarité, différence/similarité ou comparaison/répétition. Plusieurs auteures s'ingénient à comprendre l'identité des êtres au-delà de cette construction patriarcale. Elles parlent d'identités multiples, nomades, d'un

continuum sur lequel la position de chacun varie au gré des événements, de l'âge, de la situation et des lieux. Un continuum sur lequel les modèles s'effacent au profit des individualités. Des individualités non pas fondées sur une « nature », mais plutôt sur les besoins des situations qui se présentent devant soi. Pas de déjà construit, pas de particularité établit pour toujours, pas de spécificité, pas d'essence des êtres, pas de nature arbitraire, contraignante.

Nombre d'auteurs avant moi, et non les moindres, ne sont pas parvenues à éviter les écueils de l'essentialisme. De Beauvoir n'y échappe pas en affirmant que : « La fragilité nerveuse, l'instabilité vaso-motrice, quand elles ne deviennent pas pathologiques ne lui interdisent aucun métier [...] » (De Beauvoir, tome II, 85). Cette fragilité, cette nervosité, cette instabilité sont-elles exclusives aux femmes, est-elle le lot de toutes les femmes ? Prise au piège d'une société patriarcale, est-il possible pour la chercheuse d'y échapper ?

### **Héroïne solitaire !**

Malgré une participation évidente à l'action, les héroïnes des films apparaissent la plupart du temps comme des êtres solitaires. Elles portent sur leurs épaules la responsabilité de l'action principale, mais la possibilité de partager leurs inquiétudes quant à la poursuite de leurs actions est plutôt inexistante. Elles sont seules, exclues ou même ouvertement rejetées des lieux de pouvoir où elles représentent le changement.

Dans le film « *Contact* », c'est à plusieurs reprises que Ellie (*Contact*) se retrouve seule, par exemple au moment de la recherche du financement, ou encore lorsqu'elle s'installe pour écouter les étoiles, ou simplement pour réfléchir assise au bord d'une falaise dans un endroit désertique. Les symboles à eux seuls fournissent des indications sur son état de solitude. Le fait d'être solitaire n'est pas en soi négatif. Mais, dans ce film, la solitude est présentée comme le résultat du rejet, non pas comme un choix. Les images associées à ces moments de solitude présentent l'héroïne dans un univers désertique, aride, sec. Elle semble en attente. Comment interpréter ces données ? En aucun temps l'héroïne n'est présentée comme quelqu'un de triste, mais plusieurs références présentent Ellie (*Contact*) comme une

personne renfermée ayant fait une croix sur ses sentiments à cause de la perte de son père. Cet extrait par exemple où elle discute avec le prêtre : ce n'est pas une fillette abattue par la tristesse qui se présente, mais une enfant rationalisant la situation, se culpabilisant aussi, mais sans les larmes : « J'aurais dû garder le médicament dans la salle de bain du rez-de-chaussée j'aurais pu lui apporter plus tôt ». Pas de larmes, pas de sentimentalité excessive ou paralysante, mais plutôt une recherche de solution rationnelle. Une prise de décision face à une situation difficile qui la mène à mener des études sur l'existence d'une autre dimension. Une décision qui mène à l'action dans l'adversité.

Il en va de même de Ripley (*Aliens*), malgré son attachement à l'androïde, elle est seule. Isolée dans sa différence. Dans son cas aussi, le monde des émotions semble faire défaut, elle arrache les langues des monstres qu'elle a tués sans aucun dégoût. Le seul extrait où elle aura une véritable bouffé d'émotions est celui où elle découvre les sept premières tentatives de son clonage qui se sont soldées par la création d'effroyables monstres, elle va les tuer en versant une dernière larme. Puis implacable, elle reprend le chemin de son ultime mission : sauver l'humanité.

O'Neil (*G.I. Jane*) est tout aussi exclue et solitaire que nos deux premières héroïnes. Plongée dans un monde d'hommes ce n'est qu'après avoir souffert et nier son sexe ou peut-être l'idée d'être une victime par son sexe, qu'elle fera partie du groupe. Distinction importante s'il en est une. Voyons la situation. O'Neil est attaquée par son moniteur dans un exercice visant à démontrer sa faiblesse et le risque qu'elle représente, due à son sexe, pour ses coéquipiers. Il tente de l'agresser sexuellement. O'Neil bataille, rend coup pour coup bien qu'elle est les mains menottées. Elle refuse de se laisser faire. Après avoir réussi à se dégager de l'emprise de son adversaire, mais toujours en situation de danger, elle se relève et lance à son assaillant dans une ultime bravade : « Suce-moi la bitte ». Du coup, l'agression cesse et le respect de ses coéquipiers s'installe. Il semble que l'on peut soutenir qu'elle affirme qu'elle ne sera jamais une victime par son sexe. L'ambiguïté réside dans le fait que du même souffle elle affirme que le sexe masculin est le plus fort. Elle ne dit pas suce mon sexe ou suce moi, ou quoi que ce soit qui affirme la force de son sexe. Non, elle utilise le sexe masculin pour dire sa suprématie.

Juliann (*MMA*) présente aussi une image assez solitaire malgré ses liens avec son copain homosexuel. Elle ne fait pas vraiment partie du monde qui l'entoure ni de celui des femmes ni de celui des hommes, elle n'est parmi ces gens que par procuration peut-on dire. Pas de famille, un seul lien d'amitié et un ex-amant, qu'elle appelle une fois par année, si ce n'est pas la solitude, ce n'est pas non plus l'abondance.

Des héroïnes solitaires, mais énergiques. Placées dans des situations plus difficiles les unes que les autres et souvent d'une importance qui dépasse leur vie personnelle. Elles sont des héroïnes, non pas au sens cinématographique, mais bien au sens social ou humanitaire du terme sauf pour Juliann (*MMA*). Ces cinq personnages principaux ne sont jamais paralysés par les difficultés. Ces difficultés se transforment en défi que ces femmes relèvent avec une énergie débordante et une autonomie nouvelle.

Par exemple : Ripley (*Aliens*) emprisonnée avec le monstre s'ingénie à trouver une solution pour sauver sa vie et sauver l'humanité. Elle y parvient, envoyant dans l'espace son coriace adversaire au risque de sa propre vie. O'Neil (*G.I. Jane*) court affronter ses détracteurs après avoir été faussement soupçonnée de relation homosexuelle au risque de mettre un terme à sa carrière. Elle affronte les tirs ennemis pour sauver son moniteur, mettant sa vie en danger. Dans un autre registre, Juliann (*MMA*) tente, aussi de changer le cours des événements, en prenant chaque situation comme un défi à relever. De même pour Ellie (*Contact*), qui nage en pleine controverse scientifique, soutenant une hypothèse des plus controversées, devenant la risée de ses confrères. Pourtant, elle s'acharne avec conviction. Elle poursuit ses activités avec entêtement. Les coupures de financement, les déplacements du lieu de recherche, l'usurpation de ces résultats de recherche de même que l'incrédulité de ses collègues et de son amoureux ne sont que quelques-uns des problèmes qu'elle rencontre.

Il devient assez simple de comprendre que les représentations de ces femmes n'exposent guère des êtres passifs, mais au contraire des femmes participantes et produisant l'action. Elles agissent sur leur monde et réagissent avec force et énergie aux difficultés en affirmant leur autonomie. Elles assument la direction des actions à faire. Elles tiennent le cap dans les situations qu'elles ne contrôlent pas, qu'elles ne gèrent pas, mais dont elles assument une partie des conséquences.

Des décisions, elles en prennent, des choix elles en font, des ordres elles en donnent et des postes de commandement elles en occupent même parfois malgré elle comme en fait foi cet extrait de *G.I. Jane* où le maître-chef informe O'Neil (*G.I. Jane*) d'une modification dans les postes de commandement : « M. England nous a quittés à cause d'une fracture, je mettrai M. Wickweir au bateau 5 ça vous met en charge du 6 », « Pourquoi pas McCole répond O'Neil (*G.I. Jane*), il a le même rang que moi », « On vous a nommé officier un mois plus tôt ça fait de vous l'officier commandant ». Le lieutenant se retrouve donc commandant d'une unité de quelques hommes. Cette hésitation à prendre le commandement s'explique par la résistance des autres soldats à sa présence même au sein de l'unité tactique. Malgré tous les efforts qu'elle déploiera dans son poste et l'efficacité de ses décisions, son statut sera contesté de façon quasi permanente.

Ellie (*Contact*) elle sera nommée à la direction du bureau de recherche par la conseillère au président en ces termes : « Je vais recommander que le Pr. Drumlin administre et coordonne le travail de décryptage toutefois étant donné que le Pr. Arroway a une expérience irremplaçable elle continuera à avoir la direction des opérations au VLA ». C'est grâce à des compétences exceptionnelles directement liées à l'objet de recherche si Ellie (*Contact*) obtient le poste en question, alors que son supérieur semble y accéder de droit.

Direction veut-il dire leadership ? Dans un sens oui, puisqu'il signifie un lieu de pouvoir qui permet d'indiquer des voies à suivre. Quant au leadership dans le sens de la faculté d'être un meneur, d'être un pionnier, ces femmes en font preuve soit pour Ellie (*Contact*) en étudiant un domaine méconnu, pour Ripley (*Aliens*) en étant l'avant garde dans le combat contre les *Aliens*, et pour O'Neil (*G.I. Jane*) en faisant figure de première femme au sein d'une unité d'élite de l'armée, pour Juliann (*MMA*) en dirigeant les actions des futurs époux, quant à Belle, le conte s'avère sans allusion à ce sujet.

### **Affirmer son désaccord.**

Du coup, tout le discours sur l'absence d'agressivité dans la « nature » des femmes est remis en question. Chacune des héroïnes fait preuve d'agressivité ne serait-ce que dans la

façon de se déplacer, de défendre leur point de vue ou de s'opposer au critique. Elles conduisent, ou chevauchent dans le cas de Belle, avec beaucoup d'agressivité. Leurs déplacements sont tout le contraire des balades touristiques. Leurs répliques, leurs conduites et leurs combats sont des preuves multiples de la présence de l'agressivité dans ces représentations de femmes. La douceur n'a plus l'exclusivité. À toute provocation elles peuvent répondre autant par la violence du verbe que par celle des coups. Une agressivité qui prend au besoin des airs de violence presque démesurée. Disparue la femme qui cherche le consensus, si le premier discours n'a pas porté fruit le deuxième n'aura jamais lieu.

A preuve cet exemple : dérangée par les avances que lui fait un des rebelles, Ripley (*Aliens*) lancera un ballon de basketball de façon à lui écraser les testicules. Et vlan pour l'agressivité ! L'homme battu sur son propre terrain, la violence et attaqué dans sa plus faible (forte) partie son sexe.

Les héroïnes sont capables de violence, mais ce n'est qu'après avoir tenté de résoudre le conflit par d'autres moyens qu'elles y arrivent. En d'autres termes, leur violence n'est jamais gratuite, elle est mise au service de cause plus grande, sauver l'humanité, donner la place qui revient aux femmes, mettre en évidence un point de vue qui à long terme se révèle être une « vérité », ou simplement faire triompher le bien. Dans le film *Aliens*, de loin le plus violent de tous, l'héroïne est torturée par ses pulsions violentes, le scénario explique clairement au spectateur que c'est la part animale/monstre qui lui influe cette violence. Malgré tout, Ripley (*Aliens*) ne laisse cette caractéristique s'exprimer que dans l'intention d'anéantir les *Aliens* et ainsi préserver le monde d'une hécatombe. *G.I. Jane*, un film sur le monde militaire, présente aussi quelques scènes de violence entre autres. Certainement la plus évidente est celle du combat d'O'Neil (*G.I. Jane*) avec son supérieur. Dans cet extrait O'Neil (*G.I. Jane*) et ses coéquipiers sont faits prisonniers par les entraîneurs lors d'un exercice de survie. Elle devra alors subir les agressions de son supérieur qui tente de démontrer aux autres soldats qu'une femme rend vulnérable une armée, surtout lorsqu'elle tombe aux mains de l'ennemi. O'Neil (*G.I. Jane*) résistera aux coups et aux menaces, elle trouve même le moyen de rendre les coups, de se défendre. Sa violence est identique à celle revendiquée par le masculin.

Dans cette lutte pour le pouvoir, une évidence se dessine. Les héroïnes sont convaincues de leur bon droit, de la valeur de leur position. Cette conviction, elles la défendent de toutes leurs forces. C'est toujours sans hésitation que les personnages s'impliquent dans les situations. Elles sont autonomes.

Ainsi, Ellie (*Contact*) malgré d'innombrables revers reste convaincue de la valeur de son projet scientifique. Lorsqu'au retour de son voyage galactique, sa parole est mise en doute et que sa propre conviction scientifique est ébranlée, elle n'en défend pas moins son histoire. O'Neil (*G.I. Jane*) est convaincue, et ce, malgré les multiples embûches qu'elle peut réussir. Elle dit à cet effet : « J'irai jusqu'au bout, juré et plus on voudra m'en empêcher et plus je voudrai y aller OK ! » Dans *Aliens*, c'est par obligation que Ripley continue son combat tel que le présentent ces propos tenus avec Cole : « Pourquoi continues-tu ? » « Je n'ai pas beaucoup de choix ». Le film « *Le Mariage de mon meilleur ami* » donne lieu à plusieurs exemples de la conviction de l'héroïne. Juliann (*MMA*) a décidé de reprendre son ex-amant avant son mariage avec une autre. Elle n'hésite jamais à inventer une stratégie pour le convaincre. Bien que chacune de celle-ci se révèle être vaine, il n'en demeure pas moins que Juliann (*MMA*) est l'expression même de la conviction. Plusieurs de ces répliques vont en ce sens : « Voilà, je l'ai » dit-elle à un ami parlant de l'attrait qu'elle a sur le futur époux ; après avoir appris le mariage de son ex-amant, elle dit : « Il faut que je le reprenne, tu m'entends George, il le faut » ou encore « C'est moi qu'il aime, il ne le sait pas mais... ». Belle, dans le conte, présente aussi l'image d'une femme convaincue, entre autres, lorsqu'elle prend la place de son père au château. Cet extrait de sa conversation avec la bête en est l'illustration. « Je vous en prie, laissez partir mon père, cria-t-elle, il est malade et il a froid ! » La bête répond : « Cet homme n'avait pas à entrer chez moi. » Mon père est vieux et fragile moi je suis forte. Prenez-moi à sa place ! » dit-elle. Maurice (le père) désespéré voulut protester, mais rien n'y fit.

Les personnages féminins élaborés dans ces différentes productions ont en commun de ne pas souffrir d'incertitude ni dans leurs actions ni dans leurs expressions. Elles s'expriment avec force. Elles mènent leurs projets avec assurance.

Les objectifs qu'elles se sont fixés sont clairement énoncés et personne ne doute des efforts qu'elles mettront à les atteindre. Sauf pour le film « *Le Mariage de mon meilleur ami* », toutes les autres productions présentent des personnages principaux d'une parfaite honnêteté. L'art de la manipulation et du mensonge appartient à Juliann (*MMA*). En ce sens, elle correspond parfaitement à la description que Rousseau donne de « la femme ».

Pour mieux comprendre, il faut se rappeler le parallèle entre ce film et le conte, Juliann (*MMA*) est la sorcière, la méchante. Toutes ces actions ont pour but d'empêcher le mariage entre l'acteur principal et le second rôle féminin. Les manipulations mises en place par Juliann pour arriver à ces fins doivent rester secrètes, ne pas être connues du futur époux. Juliann (*MMA*) manipule la future mariée, son ex-amant, mais aussi son seul ami. Elle n'a de répit que dans l'invention d'une nouvelle machination diabolique. Tout est mensonge chez elle et même son meilleur ami doutera de la véracité des sentiments qu'elle dit avoir pour celui qu'elle va perdre au profit d'une autre.

Comment interpréter cette évidence, la princesse du conte n'est pas celle qui occupe l'espace? Elle n'est pas l'héroïne du conte, mais le second rôle. Elle est le plus souvent timide ou absente. La sorcière, la méchante est au contraire omni présente. Forte, puissante, dangereuse et souvent violente, elle défie la bête. Elle peut ensorceler le prince, le masculin. Peut-on en déduire que le masculin craint la puissance du féminin lorsqu'il s'affirme? Le pas est facile à franchir. Actuellement, un certain discours médiatique affirme que les hommes, en Amérique et particulièrement au Québec, soutient que les hommes sont en crise d'identité et accuse le féminisme. Le masculin menacé par le féminin trop affirmé?

En revanche, les autres films ne présentent pas des héroïnes manipulatrices. Au contraire, elle donne lieu et place à des femmes affichant une complète transparence. Pas de magouille, pas de cachette, si bien que parfois leur trop grande honnêteté ou volonté de tout dire les pénalisera.

Par exemple dans « *Contact* », chaque fois qu'Ellie (*Contact*) a partagé le fruit de ses recherches, son supérieur s'en est attribué la paternité. Et même son ex-amant utilisera ses révélations, faites dans le privé, pour les utiliser contre elle. Il la prive ainsi de son plus

grand rêve partir dans le vaisseau spatial. La situation s'explique ainsi : Ellie (*Contact*) avait eu une conversation avec son amant sur ses croyances religieuses, sur sa spiritualité. Cette dernière avait résolument clos la discussion en référant à des arguments scientifiques et en affirmant son agnosticisme. Au moment de la sélection de l'unique voyageur de l'engin spatial, son ex-petit ami révèle à la connaissance du jury l'agnosticisme de la candidate. De fait, il la condamne à être éliminée de la course. Il se justifiera plus tard en avouant avoir voulu la protéger et la garder près de lui. Contrôle du masculin sur le féminin ?

Les Ripley (*Aliens*), Juliann (*MMA*), O'Neil, Ellie (*Contact*) et Belle, sont des femmes convaincues de leurs idées, capables de les défendre et si nécessaire de s'opposer avec violence à ceux qui veulent les empêcher de mener à bien leurs projets. Une Sophie qui change de ton.

### **Aller au bout de ces idées**

« Naturellement » Rousseau (1964, p.462) se plaît à prétendre que les femmes souffrent « d'inconstance » et du « caprice de l'engouement » qui fait « qu'une femme se transporte aujourd'hui pour tel objet que demain elle ne regardera pas ».

Sauf peut-être pour le film « *Le Mariage de mon meilleur ami* » tel n'est pas le cas. Les héroïnes ont des buts à atteindre et rien, pas même l'amour, ne saurait les en détourner. Elles font preuve de constance et de ténacité.

Ripley (*Aliens*) poursuit inlassablement son combat contre la bête, O'Neil (*G.I. Jane*) ira au bout de son entraînement envers et contre tous, Ellie (*Contact*) finira par faire son voyage spatial malgré toutes les contraintes et trahisons et même Belle tiendra sa parole, c'est-à-dire ne pas fuir du château, ce qui aura pour effet de faire de la Bête un prince charmant. (Travail souvent infructueux pour plusieurs femmes dans la pratique sociale.) Juliann (*MMA*) dont le but est d'empêcher le mariage, et qui agit alors tout en négativité, n'abandonnera qu'à la toute dernière minute.

Cette ténacité des héroïnes bouleverse la représentation de Rousseau. Cette ténacité n'est pas sans objectif, il est très évident que les femmes de ces fictions ont l'ambition de leurs rêves. Deux des films analysés exposent cette ambition carriériste des héroïnes plus directement.

*G.I. Jane* ne cache pas son intérêt et son ambition de gravir les échelons. Cet extrait en témoigne : « On a le même âge, entrer dans la marine le même mois, lequel d'entre nous a le plus de ruban ? [...] L'expérience au combat tel est la clé de l'avancement [...] » explique-t-elle à son amant tentant de justifier son départ pour un entraînement spécial. De même, dans « *Contact* », Ellie sera volontaire pour la mission dans le nouveau vaisseau spatial, elle pense même que cette mission lui revient de plein droit. Un droit qu'elle croit acquis à force de travail, qu'elle croit mériter.

Rousseau explique plus d'une fois qu'en toute chose une femme doit rester modeste. Nos héroïnes n'y échappent pas. Comme il est facile de le constater à la lecture de l'ensemble des catégories, ces femmes sont exceptionnelles. Pourtant, elles ne courent pas les honneurs, elles ne s'affichent pas en paradant toutes leurs connaissances. Fièrre, bien sûr Ellie (*Contact*) l'est. Elle voudrait bien voir son travail reconnu, mais plus encore, elle veut le mener à bout et même dans le secret. O'Neil (*G.I. Jane*) refuse d'être érigé en effigie : « Ça ne m'intéresse pas d'être un poster pour les droits de la femme ». Pas de fierté excessive et pas de prise en charge de combats sociaux.

À cette image s'ajoute l'expression du courage. Placée dans des situations parfois très dangereuses, chacune d'elles démontre son courage. Belle accepte le danger en secourant son père, Ellie (*Contact*) se déclare volontaire pour voyager dans un vaisseau expérimental, Ripley (*Aliens*) affronte les monstres, O'Neil (*G.I. Jane*) risque sa vie sans hésitation pour sauver le maître-chef. Même Juliann (*MMA*) aura le courage de dire la vérité quant à son rôle dans toutes les manigances pour faire échouer le mariage.

La force, le courage, des missions importantes à remplir, un monde à découvrir ou à sauver, la représentation de femmes n'est plus celle qui attend à la maison le retour du

protecteur/découvreur/sauveur du monde. Elles sont les protectrices/découvreuses/sauveuses (sauveuses ? encore une féminisation tirée de l'impossible) du prochain monde.

Les représentations de femmes de ces cinq productions sont des combattantes, des gagnantes. Elles ne cherchent pas les honneurs, mais n'acceptent pas non plus d'être privées de ce qui leur revient de plein droit. En fait, ces femmes sont convaincues de leur droit et du mérite de leur travail.

<b>INDIVIDUALITE : <i>L'être</i></b>			
<b>Comportements et attitudes</b>		<b>Caractéristiques psychologiques</b>	
Rousseau	Corpus	Rousseau	Corpus
<i>Douce</i>	Violente	<i>Gentille</i>	<i>Respectueuse</i>
<i>Passive</i>	Leader	<i>Rusée</i>	<i>Honnête</i>
<i>Médiatrice</i>	Active	<i>Manipulatrice</i>	<i>Convaincue</i>
<i>Conciliatrice</i>	Revendicatrice	<i>Docile</i>	<i>Agressive</i>
<i>Abnégation</i>	<i>Drastique</i>	<i>Modeste</i>	<i>Têtue</i>
<i>Pacifique</i>	Téméraire	<i>Inconstante</i>	<i>Constante</i>
		<i>Incertaine</i>	<i>Fière</i>

La représentation des femmes dans le corpus analysé propose une toute nouvelle image dans la catégorie de l'être. Presque tout s'oppose, de gentille à agressive, de docile à têtue, de modeste à fière, passive à énergique. Les héroïnes sont différentes, mais elles sont si exceptionnelles qu'elles sont peut-être inatteignables au contraire du héros masculin qui est souvent un homme de peu d'envergure que le destin amènera à se dépasser.

*« J'ai toujours pensé que le monde était ce que nous en faisons ! » Ellie (Contact) : Contact.*



Figure 17 Ellie dans *Contact*

Légende : La représentation masculine est imposante.

## CHAPITRE VI

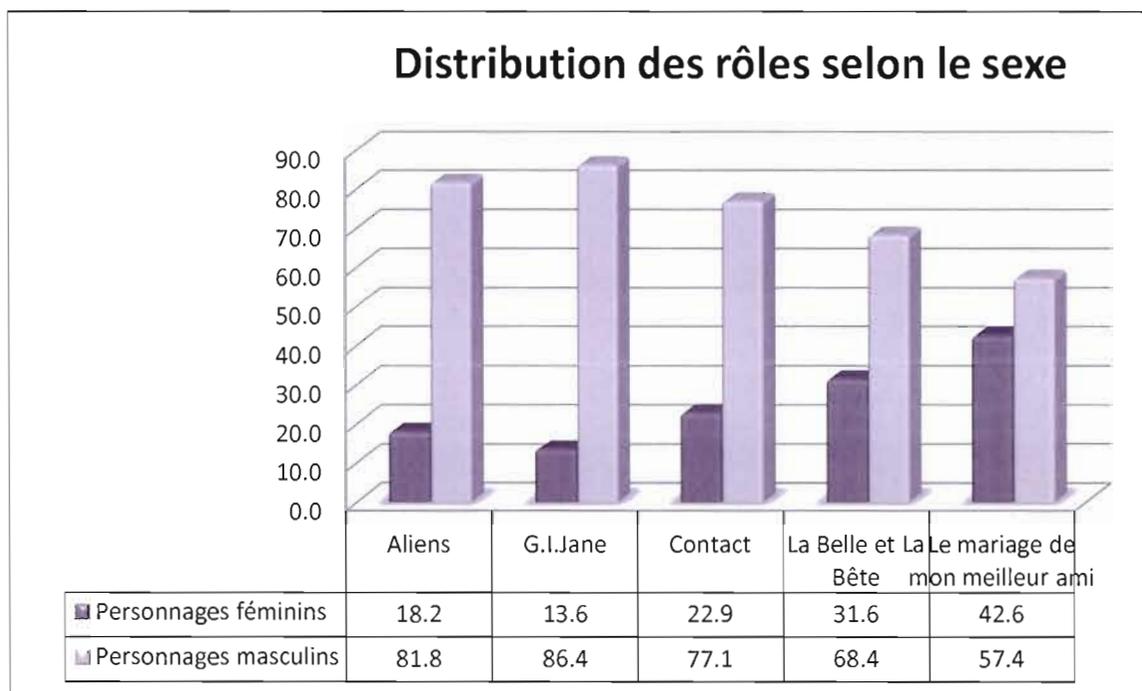
### UNE INDUSTRIE MASCULINE, DES CHANGEMENTS ET DES CONSTANCES

#### L'industrie cinématographique : un monde masculin

L'analyse de la production de notre corpus semble confirmer que le discours sur les femmes est sous le contrôle du masculin. Les films sur lesquels j'ai travaillé et qui présentent une femme comme héroïne sont le résultat, d'une conception, d'une réalisation et d'une prise

de parole masculine. Une prise de parole qui fige une représentation. Qui réduit à néant la multiplicité de l'être et crée la norme. Cette norme se réaffirme dans la représentation.

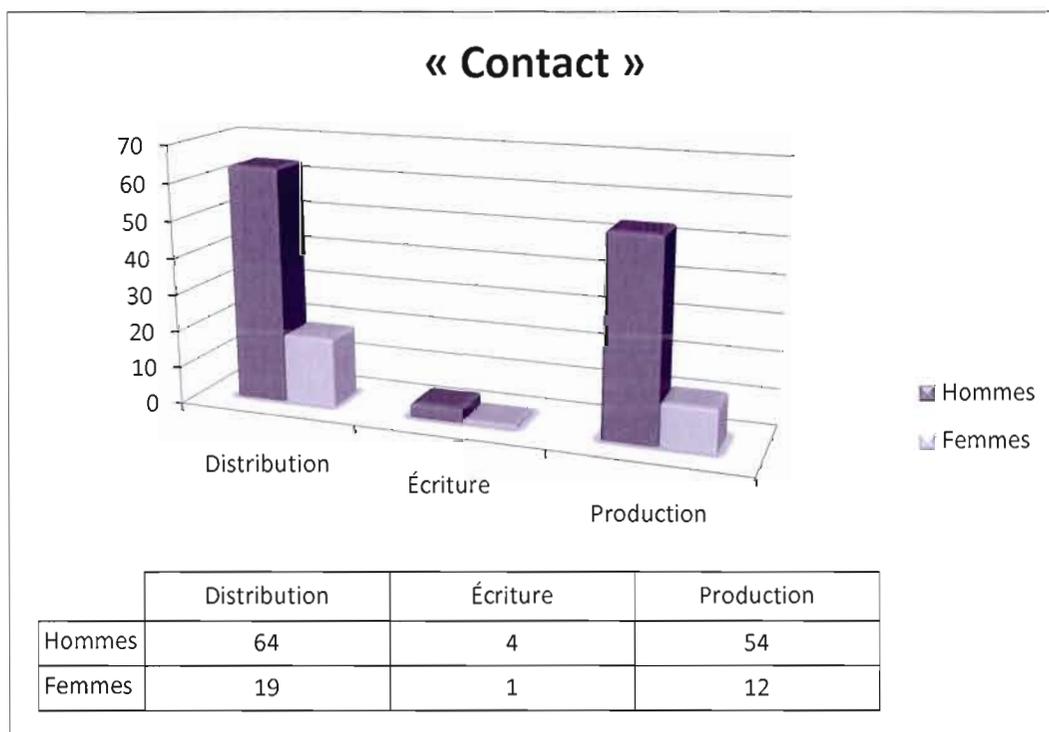
À cet effet, il est intéressant de regarder les chiffres suivants. Dans le film, *Contact*, 77% des rôles sont masculins donc 23 % féminins. Alors que dans le film mettant en vedette Julia Roberts, *Le Mariage de mon meilleur ami*, la différence s'atténue considérablement, mais demeure à l'avantage des hommes qui occupent 57 % des rôles dans un film qui traite d'un sujet habituellement qualifié de féminin. Dans *Aliens*, c'est 18% de personnages féminins, alors que dans *G.I. Jane* c'est à peine 14% soit 6 personnages féminins contre 38 personnages masculins, c'est-à-dire plus de 86 %. Même chose pour le conte de fées qui met en scène des personnages d'animations, plus de 69 % sont masculins et un peu moins de 31% féminins. Une expression masculine du monde dans une configuration masculine tel que présenté dans le graphique suivant :



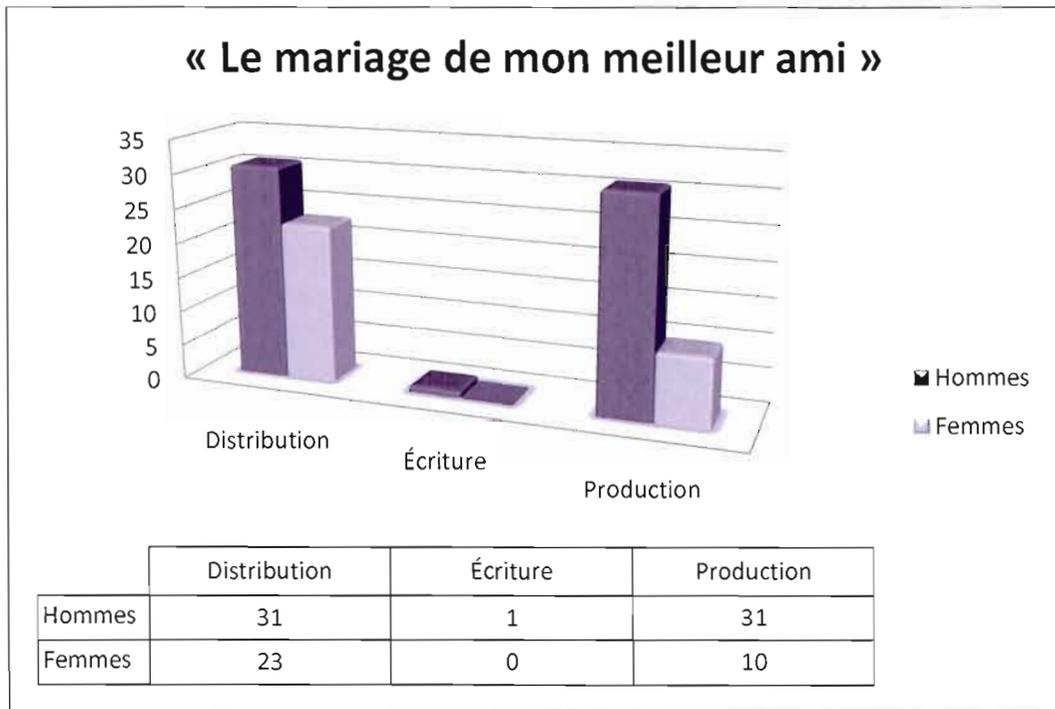
Quant à la présence des femmes dans l'écriture des scénarios, on retrouve une dynamique tout à fait semblable. Aucune femme ne participe à la rédaction pour *Le Mariage de mon meilleur ami* ni dans *Aliens*, une sur cinq dans *Contact*, une sur deux dans *G.I. Jane*. Seule exception dans ce tableau masculin, le conte de *La Belle et la Bête* est écrit par une femme, fait à noter aucun crédit n'est donné à sa première auteure.

Au niveau de la direction, aucun des films n'est dirigé par une femme. Du côté technique de la production, l'infériorité numérique des femmes est tout aussi caractéristique. Dans *Contact* les femmes forment 18 % de l'équipe technique, alors que pour *Le Mariage de mon meilleur ami* c'est 24% ; *Aliens* en a 19% ; alors que *G.I. Jane* et *La Belle et La bête* présentent une équipe technique composée à 20% de femmes.

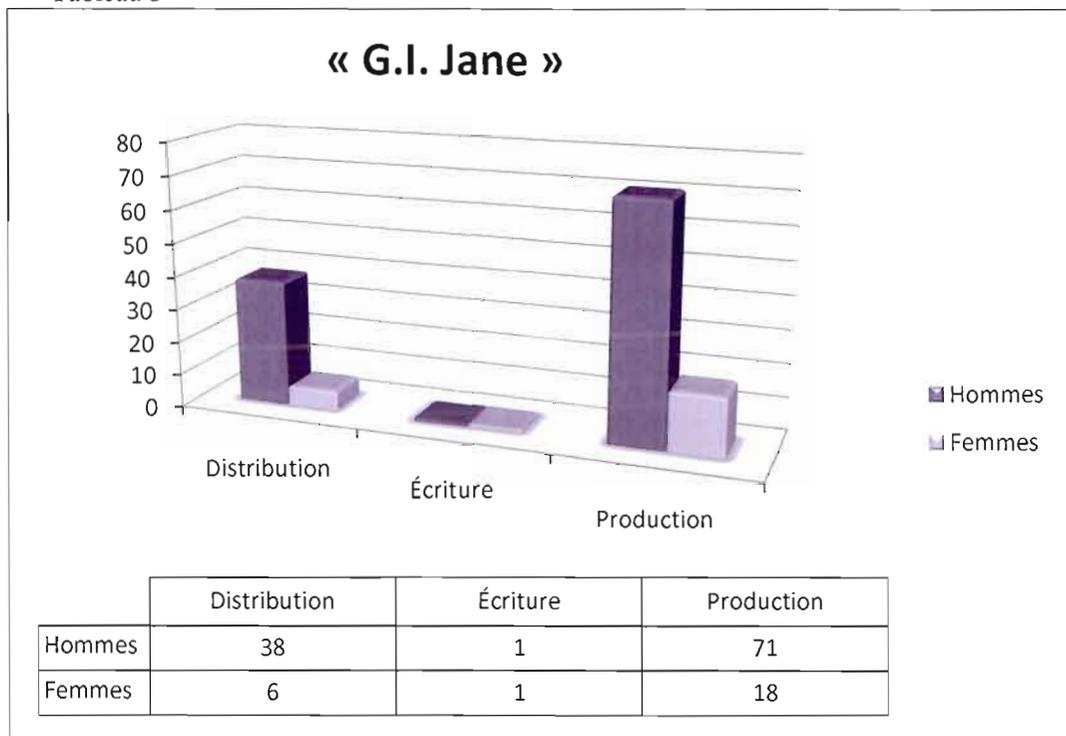
• Tableau 1



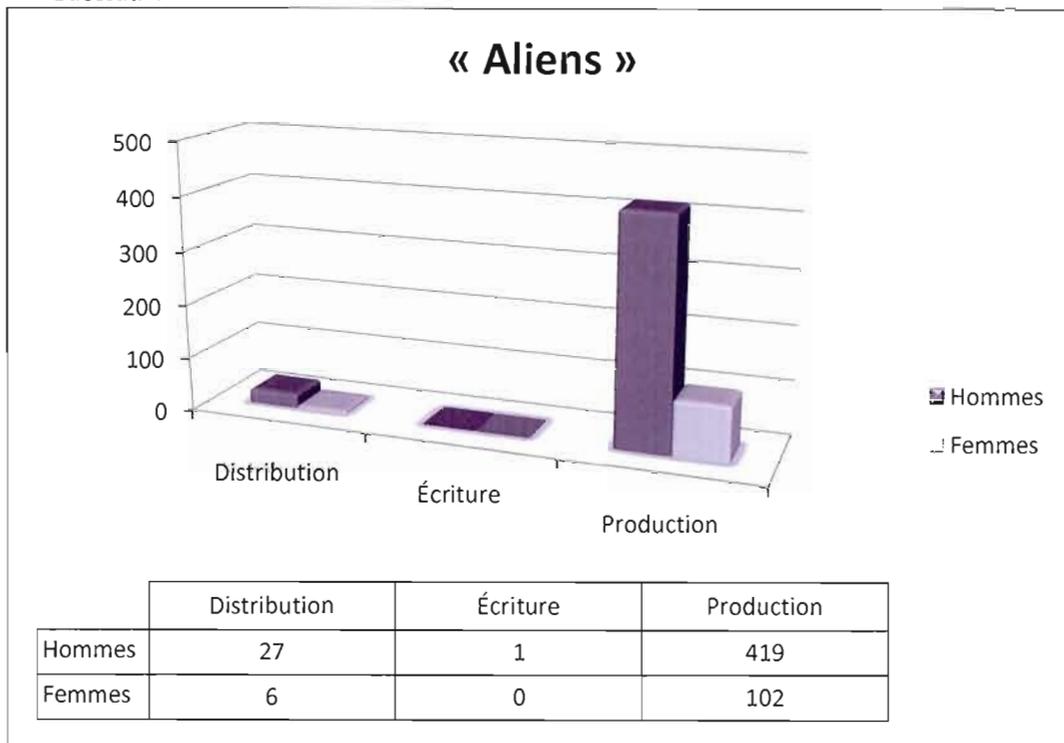
• Tableau 2



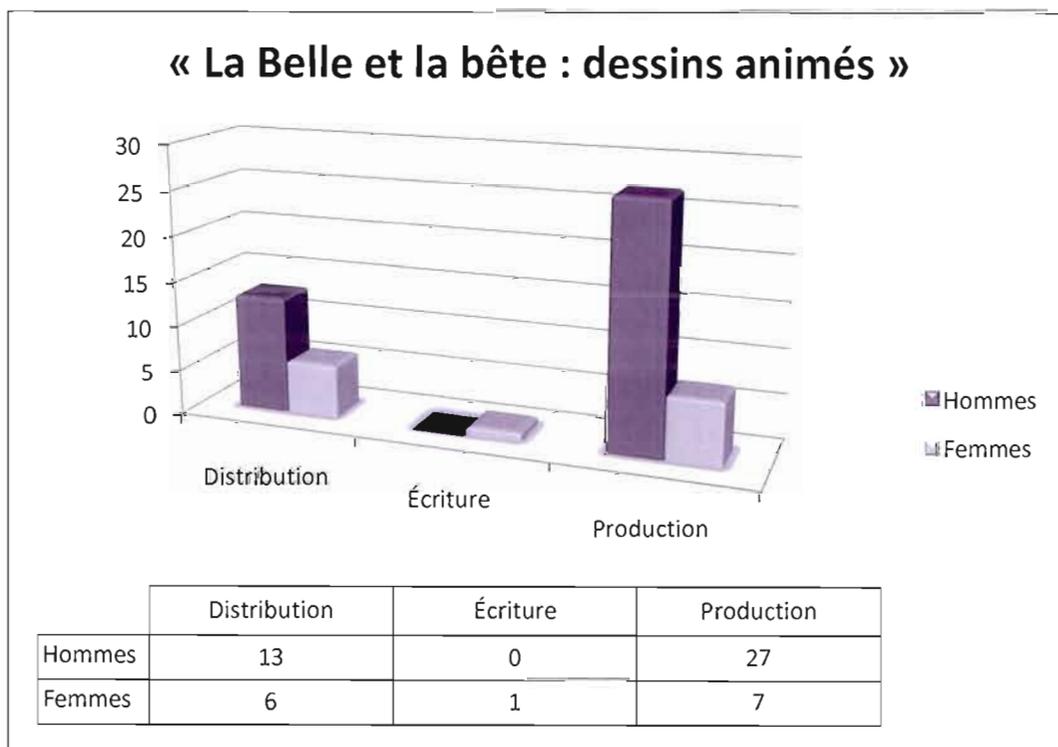
• Tableau 3



• Tableau 4



• Tableau 5



Bien qu'il soit, sûrement intéressant de faire l'analyse de la position occupée par les femmes dans cette structure de production, je ne m'y lancerai point puisque là n'est pas mon propos. Ce qu'il m'apparaissait important de faire ressortir ici, c'est le fait que les femmes au cinéma sont, tant du point de vue de leur représentation sur l'écran que de la production, en nombre inférieur. Dans une société qui compte 52 % de population féminine, il est important de se demander comment il se fait que la représentation du monde soit aussi inéquitable. La question qu'il importe ici de se poser est à savoir quelle conséquence la sous-représentation féminine dans les représentations entraîne dans la perception du réel ? Comment les femmes peuvent-elles se considérer autrement que comme une minorité ? Comment est-il possible pour une femme de se construire une identité en dehors de son rapport à l'homme si celui-ci est irrémédiablement son interlocuteur, si le monde est invariablement son monde ? Les femmes peuvent-elles s'identifier à ces modèles qui sortent tout droit de l'imaginaire masculin ? Est-il possible de se créer un espace à soi dans un univers où la sous-représentation est institutionnalisée ? Les femmes peuvent-elles porter, imaginer un modèle une représentation différente ? Quelles différences ces représentations peuvent-elles porter ? La réponse à toutes ces questions ne fera pas l'objet de ce travail, mais il les soulève. Pour l'instant, rappelons-le, je ne me suis attardée que sur une seule d'entre elles ? Les représentations et images de femmes proposées par ces films sont-elles des modèles issus d'un imaginaire hégémonique conservateur, stéréotypé ou bien charrient-elles un courant de contre-imaginaire qui dessinerait une nouvelle image de femmes dans la dynamique du monde actuel ?

### **Changements et constances**

Les héroïnes des films « *Contact* », « *G.I. Jane* », « *Le Mariage de mon meilleur ami* », « *Aliens* » et « *La Belle et La bête* », sont toutes très jolies, affichent un corps plutôt athlétique et s'expriment dans trois des cas de façon générale non pas pour plaire, mais pour partager une connaissance. Il semble que féminité ne soit plus le synonyme d'incapacité de faire ou de dire.

Elles appartiennent toutes à une classe sociale assez favorisée et leur préoccupation économique n'est pas au premier plan. Elles sont célibataires. Elles ont fait des études en science et occupent des postes privilégiés.

Leur rapport au masculin se divise en deux soit, il est sexuel et elles sont objets de désir, objets sexuels, soit il est hiérarchique et alors elles sont constamment inscrites dans un rapport au père. Quant aux rapports familiaux, l'absence de la mère et de la fratrie est remarquable. Elles ne sont pas non plus mères, et ne serait-ce de la pseudomaternité de Ripley (*Aliens*) aucune allusion à la maternité n'est faite dans ces films, pas plus qu'aux enfants.

Dans leur rapport au féminin, on retrouve inévitablement l'éternelle rivalité féminine celle qui donne lieu à la fausse amitié entre les femmes, plus particulièrement dans la course à un homme. Bien sûr, cet homme est toujours le répondant sexuel « naturel ».

Dans les différentes productions les héroïnes sont présentées comme hétérosexuelles et si parfois se glisse une certaine allusion à une possible intimité féminine elle demeure du domaine de l'allusion et seule l'analyse de la réception pourrait permettre de voir l'ampleur ou la force de cette allusion. Les héroïnes n'ont que peu d'activité sexuelle explicite, elle n'est ni constante, ni fréquente. Elles ne font état que de très peu de désir.

Ce sont en général des femmes fortes, très énergiques plutôt solitaires même si elle accepte de partager et collaborer dans des activités professionnelles. Elles sont, de façon constante, soumises aux décisions ou aux manipulations d'un pouvoir supérieur qui guide, dirige, organise leur action. Leur opposition à certaines décisions est manifeste et donne lieu à l'expression de leur agressivité, de leur violence. Une fois leur but connu, fixé, elles n'hésitent jamais, utilisent tous les moyens nécessaires, allant de la manipulation à la violence extrême, pour atteindre ces objectifs. Elles démontrent beaucoup de témérité, contrôlant peur et angoisse. Elles ne triomphent pas dans la gloire et au son des fanfares, mais plutôt dans l'ombre et la modestie. Leur travail n'est jamais terminé, leur combat

semble éternel. Et si leur réussite les amène à gravir certains échelons, elles ne semblent pas se réclamer des pouvoirs qui s'y rattachent.

Brillantes, présentant des réussites exceptionnelles tant sur le plan des études que du travail, ces femmes sont des héroïnes. Autant comme actrices de cinéma, que comme premiers rôles ces représentations des femmes sont exceptionnelles, dans le nombre et dans la définition. Ce ne sont pas des mesdames Tout-le-monde et ce le film a tôt fait de le faire ressortir. Leurs intérêts, leurs capacités et leurs compétences dépassent la moyenne et les inscrivent dans une minorité sociale, leur présence au cinéma est elle-même inscrite dans une minorité.

Bien que je me sois gardé, depuis le début de faire toute comparaison avec le masculin, voulant ainsi briser l'éternel étalon, il n'en demeure pas moins que les héros masculins ne sont pas des exceptions, ils sont plutôt au contraire des messieurs Tout-le-Monde<sup>6</sup>. Des hommes au parcours de vie souvent ratée qui tout à coup effectuent un geste d'éclat qui réhabilite toute leur vie. L'immense majorité masculine peut très bien se reconnaître dans ces hommes. Différence importante qui place le masculin comme héros potentiel en permanence.

Cette différence entre héroïnes et héros avait déjà été relevée par Beauvoir :

« La plupart des héroïnes féminines sont d'une espèce baroque : des aventurières, des originales remarquables moins par l'importance de leurs actions que par la singularité de leurs destinées ; ainsi, Jeanne d'Arc, Mme Roland, Flora Tristan, si on les compare à Richelieu, à Danton, à Lénine, on voit que leur grandeur est surtout subjective ; ce sont des figures exemplaires plutôt que des agents historiques. Le grand homme jaillit de la masse et il est porté par les circonstances : la masse des femmes est en marge de l'histoire, et les circonstances sont pour chacune d'elles un obstacle et non un tremplin. [...] l'ambitieuse, l'héroïne sont des monstres étranges. » (De Beauvoir, p.220)

---

<sup>6</sup> Les films de la même année que notre corpus présente : *Men in Black* : les héros sont des gars très ordinaires l'un aspire à retourner vivre sa vie tranquille de père de famille, alors que l'autre est un policier tout à fait dans la norme ; *Fifth Element (Le cinquième élément)* met en vedette un conducteur de taxi dans une époque future qui est obligé de reprendre du service dans une force spéciale pour sauver le monde ; *Con Air (Air Bagnard)* le héros est présenté comme un homme condamné injustement, un gars un peu naïf qui se retrouve mêlé à un détournement d'avion auquel il mettra fin. *Conspiracy Theory, Titanic*, la liste est longue. Presque tous les films, interprétés par Sylvester Stallone et Bruce Willis, illustrent cette tendance.

Ces exceptionnelles femmes que représentent les héroïnes peuvent-elles être celles dont se revendiquent les jeunes femmes ? Dans une étude sur le décrochage scolaire, Bouchard demande à des adolescents et à des adolescentes, qui sont leurs modèles? Réponse des garçons, Stallone et compagnie... ; réponse des filles, ma tante, ma sœur. (Bouchard : 1998) Les jeunes filles ne s'identifient pas à ces femmes, mais peut-on en conclure pour autant que ces représentations n'ont pas d'influence sur elles. Ce serait là extrapoler fortement et oublier la prégnance des représentations sociales. Difficile de se reconnaître dans un modèle si parfait, difficile de s'identifier à des femmes aussi exceptionnelles. Mais impossible de se soustraire à la présence de ces images, de s'extraire de l'imaginaire social qui donne naissance à ces représentations.

Certaines statistiques rappellent l'influence néfaste de certains de ces modèles trop parfaits soutenus par la publicité. Les jeunes filles ne se reconnaissent pas en eux parce qu'elles croient impossible d'atteindre ce niveau, mais elle n'en essaie pas moins de gravir les échelons parfois au détriment du bon sens, de leur santé et de leur vie.

## CONCLUSION

La difficile corrélation entre ces modèles de femmes, ces représentations de femmes tout à fait exceptionnelles et Madame-tout-le-monde, m'incite à penser qu'elles servent de femmes-alibis dans un discours qui tend à dire aux femmes : « Voyez votre liberté, voyez nous reconnaissons et célébrons vos capacités. » Une grande partie de notre pratique sociale contredit cette affirmation de libre auto-détermination : l'écart entre les salaires, la prédominance du masculin dans toutes les sphères décisionnelles, la violence contre les femmes, le dénigrement des attitudes trop ouvertement féministes. Les fragiles avancées obtenues par les femmes s'insèrent dans un monde régi par le masculin. La réappropriation des avancées est quasi systématique. Pourtant difficile de croire que nos libertés ne sont pas plus grandes maintenant qu'hier. Ces libertés ne seraient-elles que des libertés contrôlées rendant la dépendance plus douce à vivre dans la pratique sociale quotidienne? Rousseau a clairement soutenu : « Il n'est pas question de lui rendre sa dépendance pénible, il suffit de la lui faire sentir. » (Rousseau, 1964, p.464)

L'héroïne de Rousseau n'est plus, la «vraie femme » comme il l'a dépeinte avec sa Sophie. Elle ne se retrouve pas dans les héroïnes de ces films. La mère ménagère au service et en attente de son homme n'a aucune existence dans ce corpus. Cependant, cette nouvelle femme que nous présente le corpus est-elle dégagée de l'emprise du masculin ? Le monde dans lequel vivent ces nouvelles héroïnes est-il plus neutre ou est-il toujours celui du monopole des hommes.

Certaines caractéristiques mettent en évidence les lieux de pouvoir masculin, Gough en avait repéré sept plus particulièrement. Selon elle, le pouvoir masculin consiste à : 1. *Interdire toute sexualité aux femmes ; 2. Leur imposer la leur ; 3. Diriger ou exploiter le travail pour en contrôler le produit, 4. S'approprier leurs enfants, 5. Entraver leur liberté de mouvement ou les enfermer, 6. Les utiliser comme objet d'échange, 7. Etouffer leur créativité, 8. Mettre hors de leur portée de vastes domaines de connaissance.* En revisitant

chacune à la lueur des nouvelles images cinématographiques, d'évidence le pouvoir masculin n'est plus ce qu'il était.

1. L'interdiction de sexualité est toujours présente sous la forme de la contrainte à l'hétérosexualité comme innée, désirée et inéluctable. La sexualité libérée comme celle de l'héroïne de *MMA* conduit inévitablement à l'échec de la vie amoureuse selon cet exemple.

2. L'imposition de la sexualité masculine se trouve dans tous les films, discours masculin sur la sexualité et sur le corps des femmes qui n'aurait d'autres intérêts que de servir les plaisirs de l'homme.

3. En ce qui a trait au travail, là aussi les choses semblent toujours être sous le contrôle du masculin. L'exemple le plus probant est celui de « *Contact* » où tout le travail de la chercheuse finit par être sous le contrôle d'un homme.

4. L'appropriation des enfants passe maintenant par l'appropriation de la procréation avec le clonage et des méthodes de reproduction scientifiques.

5. Les entraves à la liberté sont plus subtiles, mais les héroïnes de ces films souffrent de leur isolement. Elles sont souvent manipulées par le système pour ne pas nuire, surtout lorsqu'elle brise la norme.

6. L'utilisation comme objet d'échange peut très bien être lue dans l'utilisation du corps de Ripley (*Aliens*) comme lieu de procréation ou encore dans l'utilisation d'O'Neil (*G.I. Jane*) par la sénatrice.

7. La créativité brimée se lit dans les images d'une Ellie (*Contact*) ridiculisée dans son domaine de recherche.

8. Et finalement, l'éloignement des domaines de connaissance s'inscrit plus subtilement dans une dévalorisation des nouveaux lieux de performance des femmes. Ellie (*Contact*) remet en doute la science pour retourner à une croyance plus intuitive, croyance à

laquelle son amant a depuis longtemps souscrit. Le pouvoir masculin est toujours bien présent.

Au cœur de la représentation de genre, Flament affirme qu'il y a la différenciation, différenciation dans les activités précise-t-il. Cette différenciation se caractérise selon mon analyse par une puissante hiérarchisation. Une hiérarchie subtile, loin de celle maladroite et ouvertement affirmée du XVIII<sup>e</sup> siècle qui affirme la primauté du masculin en tout et pour tout. La hiérarchie ici est plus insidieuse, elle définit l'importance des choses en fonction de la position du masculin. Perd-il son avance en science, l'important devient l'illusoire, perd-il son exclusivité dans la force et la violence, elle devient malsaine et monstruosité. Ce qui hier était valorisé parce qu'exclusivement tenu par le masculin aujourd'hui est nié parce que partagé par le féminin. Le pouvoir du masculin est donc en définitive celui de déterminer la valeur des choses, des actions, des caractéristiques, de tout. La connaissance ultime est toujours du côté du masculin, le père est toujours là bien en place.

L'Un est demeuré sujet et l'Autre se raffine comme objet. L'Un regarde et l'Autre est regardée, l'Un utilise et l'Autre est utilisée, l'Un dirige et l'Autre exécute, l'Un domine et l'Autre est dominée, l'Un impose et l'Autre se soumet, l'Un établit les règles et l'Autre tente désespérément d'y accéder, l'Un contrôle le monde et l'Autre se débat dans les structures comme une mouche dans une toile d'araignée. L'Un crée le monde et l'Autre cherche à vivre dans ce monde. L'Un permet à l'Autre l'accès à des espaces de vie dont il détermine les contours, les limites.

Certains faits sociaux semblent confirmer que les femmes sont confinées dans un espace autorisé. Prenons par exemple la course à la direction du parti démocrate en 2008 aux États-Unis, les démocrates ont préféré se donner un homme noir inexpérimenté comme candidat à la présidence plutôt qu'une femme blanche très expérimentée, alors que le racisme est loin d'être éradiqué aux États-Unis. Cet incident eut pu être exceptionnel, mais ce n'est pas le cas. Au Québec, le parti québécois préfère, en 2005, choisir comme chef du parti André Boisclair un homosexuel affirmé, peu expérimenté, ayant avoué consommer de la drogue, plutôt qu'une femme très expérimentée, Pauline Marois, mère de famille donc

beaucoup plus dans la norme. Les tabous sur l'homosexualité et la drogue au Québec auraient-ils à ce point disparus ?

Mais revenons au cinéma et aux représentations figées sur la pellicule. Une ou des nouvelles représentations de femmes sont engendrées dans les films analysés. La capacité de procréer et la maternité ne sont plus des éléments du noyau central de la représentation de ces femmes. Ces éléments se sont déplacés dans la périphérie, ils ne sont plus essentiels dans la reconnaissance de ce qu'est une femme selon les modèles analysés dans le corpus. Il n'importe plus qu'elle puisse enfanter ni qu'elle le fasse pour être reconnue comme une femme, la science peut se charger de la procréation. Il importe surtout qu'elle suscite le désir, qu'elle soit objet de désir, qu'elle participe ainsi du monde des objets qui appartient au masculin.

Il ne faut pas oublier que ces femmes sont présentées comme des exceptions. Parfois des êtres pas tout à fait humains et même des êtres qui prétendent aux attributs masculins ! Sont-elles encore des femmes ? Au premier coup d'œil la réponse est oui. Difficile de ne pas voir en Demi Moore, en Sigourney Weaver ou en Julia Roberts une femme. Et c'est peut-être là le premier pas intéressant, la force, le courage, l'intelligence apparaissent indéniablement comme le lot de ces héroïnes. Toujours dépendantes d'un monde aux normes masculines où le pouvoir est masculin les femmes de ces productions n'en sont pas moins des héroïnes. Des héroïnes qui percent les écrans et tendent à se multiplier. Plus performantes, plus libres, plus conscientes, ces femmes forcent l'ouverture et repoussent les limites du monde masculin. Elles ne sont plus mères et leurs aspirations ne sont pas liées nécessairement aux hommes, elles ont une vie qui leur appartient et dont elles disposent presque en toute liberté.

Poussés par une fulgurante explosion de poudre, les feux de Bengale s'élèvent très haut dans le ciel se répandant en éclats lumineux évanescents. L'imaginaire de la fin du millénaire en Amérique est tout aussi rempli d'éclats de nouveauté en ce qui concerne la représentation des femmes, des images qui pour naître ont nécessité la poussée d'incroyables combats, et brûlé l'énergie de nombreuses femmes, ces images seront-elles moins éphémères que l'éclat des feux de Bengale. Ces quelques héroïnes sont de toutes évidences quelque chose de neuf, sont-elles la prémisse d'une nouveauté plus généralisée ?

Dix ans plus tard, force m'est d'admettre que oui, ces représentations de femmes étaient la prémisse d'une nouveauté qui s'est installée. Dans ces dix années, la représentation des femmes n'a cessé de redire la nouveauté. Il suffit de voir *Lara Croft : Tomb Raider* (2001) (2003), *M. et Mme Smith* (2005), *Recherché* (2008), *Duplicité* (2009) et bien évidemment j'en passe.

Dans quelques films, les nouvelles représentations de femmes qui refusent d'être une victime, sans pour autant être des femmes exceptionnelles, percent au jour. Elles refusent d'être faibles et sans défense. Elles n'attendent pas LE sauveur. Elles agissent, se défendent, attaquent. Il faut voir *P-2* (2007), où l'héroïne kidnappée par un détraqué, finit par le tuer parce qu'il la traite de pute après 90 minutes de luttes de toutes sortes. Ou encore le film *Contre son gré* (2008), cette fois, l'héroïne est harcelée par de jeunes voyous au sortir du centre commercial. Un gardien vient à sa rescousse et est assassiné sous ses yeux. Elle est un témoin gênant. Elle s'enfuit, mais les voyous la poursuivent. Elle assassinera ses quatre poursuivants et rentrera à la maison. De retour, chez elle est confrontée à son mari violent qui la harangue dès qu'elle arrive. Elle va vers l'escalier, il la menace, elle s'arrête retourne le voir puis le générique s'installe et on entend un coup de feu.

Ce sont des femmes ordinaires qui forcées par les événements trouvent en elle des ressources phénoménales. Les héroïnes des dernières années ne sont plus des femmes exceptionnelles, elles sont Madame Tout-le-monde. En dix ans, les femmes exceptionnelles ont laissé leur place à des femmes ordinaires aux capacités insoupçonnées. Elles sont devenues une réplique du héros masculin. Le film *M. et Mme Smith* en est une parfaite allégorie. Dans ce film, le héros et l'héroïne se trouvent vers la fin, dos à dos, armés jusqu'aux dents, résistant aux méchants qui veulent les tuer. L'héroïne protégeant le héros et vice-versa. L'Un comme l'Autre en parfaite égalité. L'Un et l'Autre parfaitement différent et semblable en même temps.

Le patriarcat qui fabrique le monde à son image aurait-il perdu le contrôle sur les femmes ? Son narcissisme l'amène à modeler le monde à son avantage, à reconfigurer la

répartition du monde en se donnant la majorité des rôles au cinéma, en faisant disparaître l'Autre mais aurait-il failli au point de reconnaître l'Autre comme étant l'égal de l'Un ?

Devant cette évidence, je dois donc infirmer en partie mon hypothèse de départ, les caractéristiques inhérentes à la nature féminine tel que décrite par Rousseau sont poussées hors du noyau central de la représentation. La représentation des femmes n'est plus celle de Rousseau. Cependant, la construction du féminin n'est pas libérée pour autant de la domination patriarcale. La ou les nouvelles représentations des femmes sont encore fortement liées au regard des hommes. Et les luttes féministes ne sont pas terminées.

APPENDICE A

EXTRAITS DU TEXTE DE ROUSSEAU

Unités discursives relevées et regroupées	Interprétation des unités discursives	Intitulé de catégorie et de sous-catégorie obtenu
<p>o « L'autre passif et faible » p. 446 f - p</p> <p>o « Leur tendres muscles sont sans résistance » p. 449 f</p> <p>o « Elles auraient honte d'être fortes » p. 449 f</p> <p>o « Loïn de rougir de leur faiblesse, elles en font gloire » p. 449 f</p> <p>o « [...] elles affectent de ne pouvoir soulever les plus légers fardeaux... » p. 449 f</p> <p>o « Sera-t-elle tantôt délicate, tantôt robuste ? » p. 452 f</p> <p>o « Quand les femmes deviennent robustes les hommes le deviennent encore plus... » p. 452 fi</p> <p>o « [...] des femmes qui n'ont jamais affronté le soleil, et qui savent à peine marcher... » p. 452 f</p> <p>o « Est-ce notre faute si elles nous plaisent quand elles sont belles[...] » p. 453 b</p> <p>o « [...] si nous aimons à les voir mises avec goût... » p. 454 S</p> <p>o « ils ne leur suffit pas qu'elles soient belles, [...] » p. 455 b</p> <p>o « Les petite filles, presque en naissant, aiment la parure... » p. 456 s</p> <p>o « La première culture doit être celle du corps [...] dans l'un cet objet est le développement des forces dans l'autre il est celui des agréments... » p. 456 s</p> <p>o « La femme est coquette par état. » p. 456</p> <p>o « Il faut assez de force aux femmes pour faire tout ce qu'elles font avec grâce » p. 456 fi</p> <p>o « Les femmes ne doivent pas être robuste comme eux mais pour eux pour que les hommes qui naissent d'elles le soient aussi » p. 457 fi</p> <p>o « Il n'est point agréable de voir une femme coupée en deux comme une guêpe [...] La finesse de la taille a comme le reste ses proportions... » p. 458 s</p> <p>o « [...] il ne les fit point faibles pour devenir impérieuse[...] » p. 463 f</p> <p>o « [...] il ne leur fit point des traits si délicats pour les défigurer par la colère. » p. 463 d</p> <p>o « [...] Elle n'a pour elle que son art et sa beauté. » p. 465 b</p> <p>o</p> <p>o « La femme a tout contre elle, [...] sa faiblesse... » p. 465 f</p> <p>o « On peut briller par la parure mais on ne plaît que par la personne. » p. 465</p> <p>o « [...] donner un tour agréable à ses gestes[...] chercher à composer son maintien, à marcher avec légèreté, à prendre des attitudes gracieuses, et à choisir partout ses avantages. » p. 467 b</p> <p>o « Jamais une jeune et belle personne ne méprisera son corps, jamais elle ne s'affligera de bonne foi des grands péchés que sa beauté fait commettre, jamais elle ne pleurera [...] d'être un objet de convoitise[...] » p. 496 b</p> <p>o « [Sophie a] la figure commune, mais agréable, une physionomie qui promet une âme et qui ne ment pas... »</p> <p>o « Sophie n'est pas belle mais auprès d'elles les hommes oublient les belles femmes[...] » p. 498</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Faiblesse (9)</li> <li>▪ Force inférieure (3)</li> <li>▪ Beauté (4)</li> <li>▪ Soïn du corps (4)</li> <li>▪ Passivité (1)</li> <li>▪ Délicatesse visage (1)</li> <li>▪ Grâce (1)</li> </ul>	<p>1. Physique</p> <p>1.1 Visage</p> <p>1.2 Corps</p> <p>1.2.1</p> <p>Allure/soin</p> <p>1.2.2</p> <p>Vêtement</p>

<p>o « À peine est-elle jolie [...] » p.498</p> <p>o « On peut avoir de plus beaux yeux, une plus belle bouche, une figure plus imposante, mais on ne saurait avoir une taille mieux prise, un plus beau teint, une main plus blanche, un pied plus mignon, un regard plus doux, une physionomie plus touchante » p.498</p> <p>o « [...] on voit toujours dans le sien [l'habillement] la simplicité jointe à l'élégance[...] » p.498</p> <p>o « Sophie est bien plus que propre[...] » p.500</p> <p>o « [...] Son sexe, [son corps] moins laborieux que le nôtre, a moins besoin de réparation</p>	<p>o « [...] Le ton modeste et posé de leur sexe... » p.456 T</p> <p>o « Il faut les étudier et non pas se fier à ce qu'elles disent; [...] » p.462 C</p> <p>o « [...] il ne leur donna point une voix si douce pour dire des injures[...] » p.463 T</p> <p>o « [...] Elles ont souvent raison de se plaindre mais elles ont tort de gronder. » p.463 T</p> <p>o « Chacun doit garder le ton de son sexe. » p.463 T</p> <p>o « [Donner] un accent flatteur à sa voix [...]. La voix s'étend, s'affermir, et prend du timbre; [...] » p.467 T</p> <p>o « Le talent de parler tient la première place dans l'art de plaire; [...] » p.470 F</p> <p>o « C'est pour cette raison que les jeunes filles acquièrent si vite un petit babil agréable, qu'elles mettent de l'accent dans leur propos, même avant que de les sentir, et que les hommes s'amusement si tôt à les écouter même avant qu'elles puissent les entendre [...] » p.470 C-F</p> <p>o « Les femmes ont la langue flexible; elles parlent plus tôt, plus aisément et plus agréablement que les hommes. » p.471 C-F</p> <p>o « On les accuse aussi de parler davantage : cela doit être [...] la bouche et les yeux ont chez elles la même activité, et par la même raison l'homme dit ce qu'il sait, la femme dit ce qui plaît; l'un pour parler a besoin de connaissance l'autre de goût; l'un doit avoir pour objet principal les choses utiles, l'autre les agréables. Leurs discours ne doivent avoir de formes communes que la vérité. » p.471 C-Q</p> <p>o « [...] elles doivent s'imposer pour loi de ne jamais rien dire que d'agréable à ceux à qui elles parlent [...] » p.471 C</p> <p>o « [...] il n'en peut coûter aux jeunes filles pour être vraies que de l'être sans grossièreté; et comme naturellement cette grossièreté leur répugne, [...] » p.471 F</p> <p>o « [...] la politesse des hommes est plus officieuse, et celle des femmes est plus caressante[...] » p.471 C</p> <p>o « [...] qu'on eut soin de les faire causer, qu'on les agaçât pour les exercer à parler aisément, pour les rendre vives à la riposte, pour leur délier l'esprit et la langue, tandis qu'on le peut sans danger. Ces conversations toujours tournées en gaieté, mais ménagées avec art et bien dirigées, feraient un amusement charmant [...] » p.472 C-F</p> <p>o « Elle n'a rien dit à personne qui ne lui fût agréable... » p.484 C</p> <p>o « Pourquoi consultez-vous leur bouche, quand ce n'est pas elle qui doit parler ? Consultez leur yeux, leur teint, leur respiration, leur air craintif, leur molle résistance : voilà le langage que la nature leur donne pour vous répondre. » p.486 C</p>	<p>2. Langage</p> <p>2.1 ton</p> <p>2.2 contenu</p> <p>2.3 élocution</p> <p>2.4 couleur</p> <p>Ton doux (5)</p> <p>Contenu agréable (8)</p> <p>Facilité d'élocution (5)</p> <p>Politesse (1)</p>
---	---	--

<p>o « Sitôt que ces personnes étaient mariées on ne les voyait plus en public; renfermées dans leur maison... » p.457 M</p> <p>o « Les jeunes filles paraissaient souvent en public, non pas mêlées avec les garçons, mais rassemblées entre elles. » p.457 C</p> <p>o « Ils n'y avait presque pas une fête, [...] où l'on ne vit des bandes de filles des premiers citoyens couronnées de fleurs. » p.457 C - F</p> <p>o « [...] elles ont ou doivent avoir peu de liberté, elle portent à l'excès celle qu'on leur laisse [...] » p.462 M</p> <p>o « Cependant la véritable mère de famille, loin d'être une femme du monde, n'est guère moins recluse dans sa maison que la religieuse dans son cloître. » p.489 M</p> <p>o « Une sorte de coquetterie est permise aux filles à marier; s'amuser est leur grande affaire. Les femmes ont d'autres soins chez elles, et n'ont plus de maris à chercher [...] p.490 C - F - M</p> <p>o « [...] il lui faut une vie molle et sédentaire pour allaiter ses enfants » p.450 M</p> <p>o « Si la réserve n'imposait à l'un la modération que la nature impose à l'autre... » p.447 R</p> <p>o « L'autre passif... » p.446 Pa</p> <p>o « [...] il suffit que l'autre résiste » p.446 Pa</p> <p>o « [...] elle consente à le laisser être le plus fort » p.448 R</p> <p>o « Telles sont les raisons qui mettent l'apparence même au nombre des devoirs des femmes et leur rendent l'honneur et la réputation non moins indispensables que la chasteté. » p.451 Ré</p> <p>o « [...] un motif nouveau de devoir et de convenance, qui prescrit spécialement aux femmes l'attention la plus scrupuleuse sur leur conduite, sur leurs manières, sur leur maintien. » p.451 R</p> <p>o « Il importe qu'elle soit [...] réservée, » p.451 R</p> <p>o « [...] Si leur minauderies nous séduisent... » p.453</p> <p>o « Il ne leur suffit pas d'être sages, il faut qu'elles soient reconnues pour telles... » p.455 R - Ré</p> <p>o « Mais pensez-vous qu'une femme aimable et sage, ornée de pareils talents [talents agréables], et qui les consacrerait à l'amusement de son mari, n'ajouterait pas au bonheur de sa vie et ne l'empêcherait pas [...] d'aller chercher des récréations hors de chez lui. » p.469</p> <p>o « Toujours extrêmes, elles sont toutes libertines ou dévotes [...] » p.473 E</p> <p>o « Ne lui faut-il pas un art de communiquer ses penchants sans les découvrir ? » p.486 P - S - Pa</p> <p>o « De quelle adresse n'a-t-elle pas besoin pour faire qu'on lui dérobe ce qu'elle brûle d'accorder ! » p.486 S-Pa</p> <p>o « Il faut que par ses discours, par ses actions, par ses regards, par ses gestes, elle sache leur donner le sentiment qu'il lui plaît [...] p.489 P</p> <p>o « [...] celle qui a de la réserve et [...] » p.497</p>	<p>3. Milieu de vie 3.1 décor quotidien 3.2 libre circulation</p>
<p>▪ Maison (5) ▪ Fêtes (2) ▪ Célibataire public (3)</p>	<p>Comportements et attitudes</p> <p>▪ Agir pour lui ▪ Réserve (5) ▪ Passive (4) ▪ Réputée (2) ▪ Subtile (2) ▪ Extrêmes (1)</p>
<p>o « [...] La ruse ordinaire de la femme... » p.448 R</p> <p>o « [...] de la patience, de la douceur, un zèle, une affection que rien ne rebute. » p.450 DV</p>	<p>▪ Douce/Violente (5) ▪ Rusé (3)</p>
	<p>Caractéristiques psychologiques :</p>

<p>Qualités et défauts</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>■ Timide (4)</li> <li>■ Modeste (4)</li> <li>■ Attentive/Dissipée (2)</li> <li>■ Aimable/Acariâtre (2)</li> <li>■ Docile/Indocile (2)</li> <li>■ Honnête (2)</li> <li>■ Craintive/Brave</li> <li>■ Curieuses</li> <li>■ Oisives/Vigilantes</li> <li>■ Frivole</li> <li>■ Inconstante</li> <li>■ Flatteuses</li> <li>■ Hypocrite</li> <li>■ Insinuantes</li> <li>■ Persuasives</li> <li>■ Sage</li> <li>■ Patiente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ « Il importe qu'elle soit modeste, attentive, [...] » p.451 M - A D</li> <li>○ « Sera-t-elle tantôt craintive, tantôt brave [...] ? » p.452</li> <li>○ « La timidité des femmes est encore un instinct de la nature... » p.452 T</li> <li>○ « Les filles en général sont plus dociles que les garçons... » p.460 D1</li> <li>○ « Toutes sont un peu trop curieuses... » p.461</li> <li>○ « L'oïveté et l'indocilité sont les deux défauts les plus dangereux pour elles, [...] » p.461 D1</li> <li>○ « Les filles doivent être vigilantes et laborieuses. » p.461</li> <li>○ « [...] elles doivent être gênées de bonne heure. » p.461 T</li> <li>○ « Elles seront toute leur vie asservies à la gêne la plus continuelle et le plus sévère [...] » p.461 T</li> <li>○ « La dissipation, la frivolité, l'inconstance, sont des défauts qui naissent aisément de leurs premiers goûts corrompus... » p.462 A D</li> <li>○ « [...] vices particuliers aux femmes [...] le caprice de l'engouement [...]. L'inconstance des goûts [...] » p.462</li> <li>○ « [...] elles sont flatteuses, dissimulées et savent de bonne heure se déguiser. » p.462</li> <li>○ « La première et la plus importante qualité d'une femme est la douceur. » p.463 D V</li> <li>○ « L'aigreur et l'opiniâtreté ne font jamais qu'augmenter leurs maux [...] » p.463 D V</li> <li>○ « [...] C'est pour elle qu'elle doit être douce. » p.463 D V</li> <li>○ « Le ciel ne les fit point insinuantes et persuasives pour devenir acariâtre [...] » p.463 A</li> <li>○ « [...] La douceur d'une femme le ramène et triomphe de lui tôt ou tard » p.463 D V</li> <li>○ « Sa violence à elle est dans ses charmes » p.446 D V</li> <li>○ « Pour rendre docile une jeune personne, il ne faut pas la rendre malheureuse, pour la rendre modeste, il ne faut pas l'abrutir. » p.463 D1 - M</li> <li>○ « La ruse est un talent naturel au sexe, [...] » p.464 R</li> <li>○ « Cette adresse particulière [la ruse] donnée au sexe est un dédommagement très équitable de la force qu'il a de moins [...] » p.465 R</li> <li>○ « La femme a tout contre elle, [...] sa timidité, ... » p.465 T</li> <li>○ « [...] qu'elles aient de la modestie [...] » p.467 M</li> <li>○ « [...] le sentiment de la décence et de l'honnêteté s'insinue plus tôt chez les filles que chez les garçons [...] » p.470 H</li> <li>○ « [...] la tendresse et les soins qu'elle doit à ses enfants sont des conséquences si naturelles [...] » p.483 D V</li> <li>○ « [...] mais la femme honnête, aimable et sage, [qui a] de la modestie [...] » p.497 M - A - H</li> <li>○ « Sophie [...] a le cœur très sensible » p.498</li> <li>○ « [...] l'humeur facile et pourtant inégale » p.498</li> <li>○ « [...] elle a beaucoup de goût... » p.498</li> <li>○ « Elle [Sophie] est pure » p.500</li> <li>○ « J'ai dit que Sophie était gourmande. Elle l'était naturellement, mais elle est devenue sobre par habitude maintenant elle l'est par vertu. » p.500</li> </ul>
--	--

<p>o « [...] ainsi ne l'a pas dit la nature qui donne aux femmes un esprit si agréable et si délié... » p.454</p> <p>o « [...] [la nature] veut qu'elles pensent, qu'elles jugent, qu'elles aiment, qu'elles connaissent, qu'elles cultivent leurs esprit comme leur figure... » p.454</p> <p>o « [...] L'intelligence dans les filles est plus précocée que dans les garçons. » p.460</p> <p>o « L'esprit seul est la véritable ressource du sexe : [...] l'esprit de son état, l'art de tirer parti du nôtre, et de se prévaloir de nos propres avantages. » p.465</p> <p>o « La raison des femmes est une raison pratique qui leur fait trouver les moyens d'arriver à une fin connue, mais ne leur fait pas trouver cette fin. » p.472</p> <p>o « Les femmes sont-elles capables d'un solide raisonnement ? importe-t-il qu'elles le cultivent ? le cultiveront-elles avec succès ? Cette culture est-elle utile aux fonctions qui leur sont imposés ? Est elle compatible avec la simplicité qui leur convient ? p.482</p> <p>o « La recherche des vérités abstraites et spéculatives, des principes, des axiomes dans les sciences, tout ce qui tend à généraliser les idées n'est point du ressort des femmes, [...] » p.488</p> <p>o « [...] quant aux ouvrages de génie ils passent leur portées; elles n'ont pas non plus assez de justesse et d'attention pour réussir aux sciences exactes, et quant aux sciences physiques, c'est à celui des deux qui est le plus agissant [...] » p.488</p> <p>o « La présence d'esprit, la pénétration, les observations fines sont la science des femmes [...] » p.486</p> <p>o « Elle a l'esprit moins juste que pénétrant[...] » p.498</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Esprit agréable</li> <li>▪ Intelligence précoce</li> <li>▪ Raison pratique</li> <li>▪ Simple</li> <li>▪ Sans génie</li> <li>▪ Observatrice</li> </ul> <p style="text-align: right;"><i>Compétences intellectuelles</i></p>
<p>o « [...] l'homme et la femme ne sont et ne doivent être constitués de même, de caractère ni de tempérament, il s'ensuit qu'ils ne doivent pas avoir la même éducation. » p.453</p> <p>o « Et depuis quand sont-ce les hommes qui se mêlent de l'éducation des filles ? » p.453</p> <p>o « Elles doivent apprendre beaucoup de choses mais seulement celles qu'il leur convient de savoir. » p.454</p> <p>o « Ainsi toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. »</p> <p>o « Les petites filles apprennent avec répugnance à lire et à écrire; mais quant à tenir l'aiguille c'est ce qu'elles apprennent volontiers. » p.459</p> <p>o « Ces progrès volontaires s'étendront jusqu'au dessin... des feuillages, des fruits... tout ce qui peut servir à donner un contour élégant... » p.460</p> <p>o « Où est la nécessité qu'une fille sache lire et écrire de si bonne heure ? » p.460</p> <p>o « Donnez sans scrupule une éducation de femme aux femmes[...] » p.466</p> <p>o « Leurs études doivent se rapporter toutes à la pratique; c'est à elles à faire l'application des principes que l'homme a trouvés, et c'est à elles de faire les observations qui mènent l'homme à l'établissement des principes. » p.488</p> <p>o « Toutes les réflexions des femmes en ce qui ne tient pas immédiatement à leurs devoirs, doivent tendre à l'étude des hommes ou aux connaissances agréables qui n'ont que le goût pour objet[...] » p.488</p> <p>o « Il faut qu'elle étudie à fond l'esprit de l'homme, non par abstraction l'esprit de l'homme en général, mais l'esprit des hommes qui l'entourent... » p.489</p> <p>o « Si la petite n'avait les cerises de son goûter que par une opération mathématique, je vous réponds</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Éducation différenciée</li> <li>▪ Relatif aux hommes</li> <li>▪ Arts</li> <li>▪ Éducation de femme</li> <li>▪ Études pratiques</li> <li>▪ Contraire</li> </ul> <p style="text-align: right;"><i>Compétences académiques</i></p>



- o « [...] C'est à celui des deux que la nature a chargé du dépôt des enfants d'en répondre à l'autre » p. 450 Re
- o « Les femmes dites-vous ne font pas toujours des enfants! Non, mais leur destination propre est d'en faire. » p. 451 Re
- o « [...] Les femmes dépendent des hommes par leurs désirs et leurs besoins » p. 455 D
- o « Leur plaisir, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux... » p. 455 P
- o « Pour qu'elles aient le nécessaire, pour qu'elles soient dans leur état, il faut que nous leur donnions... » p. 455 D
- o « Elles dépendent de nos sentiments, du prix que nous mettons à leur mérite, du cas que nous faisons de leur charme et de leur vertu » p. 455 D
- o « Que de tendresse et de soin ne lui faut-il pas pour maintenir l'union dans la famille. » p. 450
- o « [...] il faut qu'elles plaisent... » p. 455
- o « [...] parce que la dépendance est un état naturel aux femmes, les petites filles se sentent faites pour obéir. » p. 462 D
- o
- o « Il résulte de cette contrainte habituelle une docilité dont les femmes ont besoin toute leur vie, puisqu'elles ne cessent jamais d'être assujetties ou à un homme ou aux jugements des hommes et qu'il ne leur est jamais permis de se mettre au dessus de ses jugements. » p. 463 D
- o « [...] faites pour obéir à un être aussi imparfait que l'homme[...] » p. 463
- o « [...] elle doit apprendre de bonne heure à souffrir même l'injustice » p. 463
- o « Que les filles soient toujours soumises [...] » p. 463
- o « Il n'est pas question de lui rendre sa dépendance pénible, il suffit de la lui faire sentir. » p. 463 D
- o « [...] je voudrais qu'une jeune Anglaise cultivât avec autant de soin les talents agréables pour plaire au mari qu'elle aura, qu'une jeune Albanaise les cultive pour le harem d'Ispahan. » p. 468 P
- o
- o « À l'égard de leur politesse entre elles, c'est tout autre chose; elles y mettent un air si contraint et des attentions si froides[...] p. 471
- o « Il est constant aussi qu'elles se baissent de meilleur cœur et se caressent avec plus de grâce devant les hommes, fières d'aiguiser impunément leur convoitise par l'image des faveurs qu'elles savent leur faire envier. » p. 472
- o « Par cela même que la conduite de la femme est asservie à l'opinion publique, sa croyance est asservie à l'autorité. » p. 473 D
- o « Hors d'état d'être juges elles-mêmes, elles doivent recevoir la décision des pères et des maris comme celle de l'Église. » p. 473 D
- o « D'ailleurs, soumise aux jugements des hommes elles doit mériter leur estime; elle doit surtout obtenir celle de son époux; elle ne doit pas seulement lui faire aimer sa personne, mais lui faire approuver sa conduite; elle doit justifier devant le public le choix qu'il a fait [...] » p. 483 D
- o « Or cet art [ l'art de plaire] s'apprend-il ? Non; il naît avec les femmes; elle l'ont toutes, [...] » p. 486

- Dépendante (10)
- Plaire
- Obéir
- Soumise
- Rappports entre femmes feint
- Responsable de l'unité familiale

<ul style="list-style-type: none"> <li>o « [...] des hommes auxquels elle est assujettie, soit par la Loi, soit par l'opinion. » p.489 D</li> <li>o « [...] prouvez-leur qu'amies, femmes ou maîtresses, cet homme seul peut les rendre heureuses. » p.496</li> <li>o w. Fane [Sophie] pour être un jour mère de famille elle-même[ ] » p.499</li> <li>o « Son premier devoir est celui de fille[ ] son unique vœu est de servir sa mère » p.499</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>o « Sera-t-elle aujourd'hui nourrice et demain guerrière ? » p.452</li> <li>o « Passera-t-elle tout à coup de l'ombre de la clôture et des soins domestiques aux injures de l'air, aux travaux, aux fatigues, aux périls de la guerre ? » p.452</li> <li>o « [...] partout les deux sexes dans les mêmes emplois, dans les mêmes travaux, [...] ne peut manquer d'engendrier les plus intolérables abus... » p.452</li> <li>o « [...] les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce voilà les devoirs des femmes dans tous les temps. » p.455</li> <li>o « [...] Elles bornaient tous leurs soins à leur ménage et à leur famille. » p.457</li> <li>o « La couture, la broderie, la dentelle viennent d'elles-mêmes. » p.460</li> <li>o « La tapisserie est l'amusement des femmes. » p.460</li> <li>o « Aura-t-elle sitôt un ménage à gouverner ? » p.460</li> <li>o « Une petite fille qui aimera sa mère ou sa mie travaillera tout le jour à ses côtés sans ennui... » p.462</li> <li>o « [...] qu'elles sachent veiller à leur ménage et s'occuper dans leur maison ; [...] » p.467</li> <li>o « Je ne blâmerais pas sans distinction qu'une femme fût bornée aux seules travaux de son sexe, et qu'on la laissât dans une profonde ignorance sur tout le reste; mais il faudrait pour cela des mœurs publiques très simples, très saines ou une manière de vivre très retirée. » p.483</li> <li>o « Ce que Sophie sait le mieux, qu'on lui a fait apprendre avec le plus de soin ce sont les travaux de son sexe, même ceux dont on ne s'avise point, comme de tailler et coudre ses robes. Il n'y a pas un ouvrage à l'aiguille qu'elle ne sache faire [...] mais le travail qu'elle préfère à tout autre est la dentelle [...] » p.499</li> <li>o « Elle s'est appliquée aussi à tous les détails du ménage. Elle entend la cuisine et l'office; elle sait le prix des denrées; [...] elle sait fort bien tenir les comptes; elle sert de maître d'hôtel [...] elle peut suppléer aux fonctions des domestiques et le fait toujours volontiers. » p.499</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><i>Travail</i></p>

## BIBLIOGRAPHIE

- , BULLETIN D'INFORMATION DES ETUDES FEMINISTES, Le féminisme... ringard ?, Centre d'étude féminine de l'université de Provence, Décembre 1989, no20-21, 239 pages.
- ABRIC, Jean-Claude, *L'étude expérimentale des représentations sociales*, in Denise JODELET (dir.), Les représentations sociales, France, Puf, 1989, pp.187-203.
- AKOUN, André, *Le cinéma*, in Les communications de masse, Paris, Hachette, 1972, pp.72-90.
- AMOSSY, Ruth, Les idées reçues, France, Nathan, 1991, 215 pages.
- ASTRE, Georges-A., *Quand la caméra dévoile les lapsus de la société*, Cinéma, no 305, mai 1984, p.3-4
- BACZKO, Bronislaw, Lumières de l'utopie, Paris, Payot, 1978, pp.350-416
- BACZKO, Bronislaw, Les imaginaires sociaux, mémoires et espoirs collectifs. Paris, Payot, 1984, 70 pages.
- BARTHES, Roland, Mythologies, Paris, éditions du Seuil, 1957, 250 pages.
- BARTHES, Roland, S/Z, Paris, Éditions du Seuil, 1976, 277 pages
- BAUDRILLARD, Jean, Les stratégies fatales, Éditions Grasset et Fasquelle, 1983, 224 pages.
- BERGSON, Henri, La conscience et la vie, Le possible et le réel, Paris : Magnard, 1985, 165 pages
- BETTINOTTI, Julia, GAGNON, Jocelyn, Que c'est bête ma belle !, Montréal, Soudeyns-Donzé, 1983, 143 pages
- BOURDIEU, Pierre, La domination masculine, Éditions du Seuil, 1998, 147 pages.
- BOURDIEU, Pierre, Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard, 1982, 244, pages
- BUET, Jackie, *Les femmes et l'image*, in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Cinémaction, #67, 1993, p.11-15
- CARBONNIER, Alain, *Misère de la sociologie*, Cinéma, no 305, mai 1984, p.5

- CASTORIADIS, Cornelius, Domaine de l'homme - Les carrefours du Labyrinthe II, Paris, Seuil, 1986, 454 pages.
- CASTORIADIS, Cornelius, L'institution imaginaire de la société, Paris, Seuil, 1975, 502 pages.
- CHARTIER, Roger, *Différences entre les sexes et domination symbolique*, Annales, Juillet-Août 1993, no 4, p.1005-1011.
- COLLIN, Françoise, *Différence et différend. La question des femmes en philosophie*, in Thébaud, Françoise, dir.publ., Histoire des femmes en Occident, 5 : le XX<sup>e</sup> siècle. Paris, Plon, 1992, p.243-273
- DAUMAN, Anatole, *Contre l'agression d'Hollywood...*, Cinémaction, no 88, 1998, p.35-37
- De BEAUVOIR, Simone, Le deuxième sexe, France, Gallimard, 1949, tome 1, 396 pages.
- DEBRAY, REGIS, Vie et mort de l'image, Paris, Gallimard, 1992, 526 pages.
- De LAURETIS, Thereza, The technologies of gender. Essays on theory, Film and fiction, (traduction libre de Micheline de Sève) Blomington and Indianapolis, Indiana, 1987, p.1-30.
- De LAURETIS, Thereza, Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington : Indiana University Press. , 1984, 220 pages.
- DELPHY, Christine, *L'ennemi principal*, Partisans, vol. 54-55, juil-oct, 1970, pp.157-172.
- DELPHY, Christine, *Libération des femmes ou droits corporatistes des mères ?* Nouvelles questions féministes, nos 16-17-18, 1991, p.93-118.
- DESCARRIES, Francine, *Le projet féministe à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens*, Cahiers de recherche sociologique, no 30, 1998, Montréal, pp.179-210.
- DESLANDES, Jeanne, *D'une psychanalyse de la musique au cinéma*. Cinéma, vol 6, no 2-3, Montréal, Printemps 1996, p.189-197.
- DHAVERNAS-LEVY, Marie-Josèphe, *Différence, égalité, enjeux épistémologiques, enjeux stratégiques ?*. EPHESIA, chap 6, La place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales. Paris, La découverte, 1995, p.383-386.
- DOANE, Mary Ann, *Remembering women : psychical and historical constructions in film theory*. Continuum :The Australian journal of media and culture, vol1, no 2, 1987, 10 pages.

- DOISE, Willem, *Attitude et représentations sociales*, in Denise JODELET (dir.), Les représentations sociales, France, Puf, 1989, pp.220-238.
- DURKHEIM, Émile, Sociologie et philosophie, Paris, Puf, 1967, 110 pages.
- EVANS, Mary, Introducing Contemporary Feminist Thought, Cambridge, Polity Pers, 1997, 170 pages.
- FALUDI, Susan, Backlash, Paris, Des femmes, 1993, (c 1991), 746 pages.
- FIRESTONE, Shulamith, La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féministe. Paris, Stock, 1970, 306 p.
- FLAMENT, Claude, *Structure et dynamique des représentations sociales*, in Denise JODELET (dir.), Les représentations sociales, Paris, Puf, 1989, pp.204-219.
- FOUCAULT, Michel, L'archéologie du savoir. Paris, Galimard, 1969, 267 pages.
- FOUCAULT, Michel, L'ordre du discours, Paris, Galimard, 1971, 83 pages.
- FRAISSE, Geneviève, *Entre égalité et liberté*, EPHESIA, chap. 6, La place des femmes. Les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales. Paris, La découverte, 1995, p.387-393.
- FRADER, Laura L., *Histoire des féminismes, différences et « identités » de classe en France au XX<sup>e</sup> siècle*, EPHESIA, chap. 5, La place des femmes. Le féminisme une redéfinition des identités ?, Paris, La découverte, 1995, p.358-361.
- FRIBOURG, J, *L'imaginaire social et littérature populaire*, Recherches sociologiques, vol 13, 1982, p.85-91.
- FRIEDAN, Betty, La femme mystifiée, Trad. Yvette Roudy, Paris, Denoel-Gonthier, 1978, c1964, 465 pages.
- GUBIN, Éliane, Créer. *Hier et aujourd'hui*. Sextant. Revue du groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes, ULB, Bruxelles, été 1994, p.5-18.
- GUERICOLAS, Pascale, *Le nouveau cultre des apparences, sois belle et battante*, La gazette des femmes, no.1, vol.20, mai-juin 1998, p.19-32
- GUILLAUMIN, Colette, *Pratique du pouvoir et idée de Nature, 1. L'appropriation des femmes*, Questions féministes, no2, février 1978, pp.5-30.
- GUILLAUMIN, Colette, *Pratique du pouvoir et idée de Nature, 2. Le discours de la Nature*, Questions féministes, no3, mai 1978, p.5-28.

- GUILLAUMIN, Colette, *Systèmes des marques. Idées de groupes naturels et rapports sociaux*, Pluriel, no 11, 1977.
- GUILLAUMIN, Colette, Sexe, race et pratique du pouvoir, Paris, Côté-femmes, 1992, 241 pages.
- GREER, GERMAINE, La femme eunuque, Paris, Robert Laffond, 1971, 439 pages.
- GROULT, Benoîte, Cette mâle assurance, Paris, Aubin Michel, 1993, 293 pages.
- HOOKS, Bell, Reel to real : race, sex, and class at the movies. New York, Routledge.1996. 244 pages.
- HUMM, Maggie, Feminism and Film, Bloomington, Indiana University Press, 1997, 246 pages.
- IRIGARAY, LUCE, Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, Minuit, 1977, 217 pages.
- IRIGARAY, LUCE, Passions élémentaires, Paris, Minuit, 1982, 129 pages.
- JODELET, Denise, *Représentations sociales : un domaine en expansion*, dans Denise JODELET (dir.), Les représentations sociales, Paris, Puf, 1989, pp.31-61.
- JOHNSTON, Claire, *Le cinéma des femmes comme contre cinéma*, 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Cinémaction, #67, 1993, pp.157-162.
- KHUN, Annette, *Hollywood et les nouveaux women's film.* , 20 ans de théories féministes sur le cinéma, Cinémaction, #67, 1993, pp.53-59.
- LALLEMENT, Michel, Histoire des idées sociologiques, Paris, Nathan, 1993, p.134
- LEBLANC, Patrick, *L'imaginaire social. Note sur un concept flou*, Cahiers Internationaux de Sociologie, vol XCVII, 1994, pp.415-434.
- LEDROUT, Raymond, *Société réelle et société imaginaire*, Cahiers Internationaux de Sociologie, vol LXXXII, 1987, pp. 41-56.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne Marie, *Magasin des enfants*, 1756.
- LEVY, Denis, *Modernité et cinéma Hollywoodien*, L'art du cinéma, no 9, novembre 1995, [www.imagenet.fr/secav/adc/n9mch.html](http://www.imagenet.fr/secav/adc/n9mch.html), 8 pages.
- MAFFESOLI, Michel, La connaissance ordinaire, Librairie des Méridiens, Paris, 1985, 260 pages.
- MAINGUENEAU, D., Nouvelles tendances en analyse du discours, Paris, Hachette, 1987, 144 pages.

- MAJOR, Ginette, Le cinéma québécois à la recherche d'un public, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, 234 pages.
- MARTINEAU, Monique, *Les femmes et l'image*, in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Cinémaction, #67, 1993, p.5-7
- MATTHIEU, Nicole-Claude, *Masculinité/féminité*, Questions féministes, Vol 1, novembre 1977, Paris , pp.51-68.
- MERRIL, F.E., Society and culture. An introduction to sociology, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall inc., 1961, 1965, p.131-132.
- MEAD, Margaret, L'un et l'autre sexe, Paris, Denoël/Gonthier, 1966 (c 1948), 347 pages.
- MEININGER, Sylvestre, *Corps mortels. L'évolution du personnage de Ripley (Aliens) dans la trilogie Alien*. In *La représentation du corps au cinéma*. Cinémas, automne 1996, Montréal, p.121-150.
- MILLET, KATE, La politique du mâle, Paris, Stock, 1971, 465 pages.
- MORIN, Edgar, *Nouveaux courants dans l'étude des communications de masse*. Mass media et la culture, Paris, Unesco, 1971, p.23-48.
- MORIN, EDGAR, Le paradigme perdu, la nature humaine, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 246 pages.
- MOSCOVICI, Serge, *Des représentations collectives aux représentations sociales*, in Denise JODELET (dir.), Les représentations sociales, Paris, Puf, 1989, pp. 62-86.
- MULVEY, Laura, *Plaisir visuel et cinéma narratif* in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Cinémaction, #67, 1993, pp.17-23.
- NADEAU, Chantal, *Are you talking to me ?*, *Les enjeux du women's cinema pour un regard féministe*. Cinémas, vol.2, nos2-3, printemps 1992, p.171-192.
- NOËL, LISE, L'intolérance, Paris, Boréal, 1991, 308 pages.
- PERROT, Philippe, Le corps féminin : le travail des apparences XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, Éditions du Seuil. 1991, 280 pages.
- RAOUL, Fanny, *Opinion d'une femme sur les femmes*, in Opinions de femmes, de la veille au lendemain de la révolution, Côté-femmes, 1989, pp.129-161.
- REYNAUD, Bérénice, *L'ombre d'un doute* in *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Cinémaction, #67, 1993, p.15-16

- RICH, Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne*, Nouvelles questions féministes, no.1, mars 1981, p.15-43.
- ROBERGE, Guy, *Rôle et influence du cinéma*, Influences de la presse, du cinéma, de la radio et de la télévision, Montréal, Semaines sociales Canada, 1957, 242 pages.
- ROBERGE, Huguette, *Le cinéma a 100 ans. Anne-Claire Poirier. Pionnière de «l'autre cinéma»*, La Presse, Cahier spécial, Samedi 26 août 1995, p.4
- ROBERGE, Huguette, *Les actrices d'ici ont-elles de beaux rôles ?* La Presse, Cahier spécial, Samedi 26 août 1995, p.4
- ROBIN, Régine, Le cheval blanc de Lénine : ou l'histoire autre, Bruxelles, Complexe, 1979, 159 pages.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, Émile ou de l'éducation, Paris, Garnier Frères, 1964, (1762) 666 pages
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, Paris, FlaMMArion, 1992, 283 pages.
- ROY, Lucie, *L'image au cinéma ou le corps (d) écrit*. In La représentation du corps au cinéma. Cinémas, automne 1996, Montréal, p.11-35
- ROY, Lucie, *Entre réalité et idéalité : les tracés de la voix au cinéma*. Cinémas, vol1, no 3, Montréal, p.129-143.
- SCOTT, JOAN, *Genre : une catégorie utile d'analyse historique*, in Le genre de l'histoire, les Cahiers du GRIF, printemps 1988, p.125-149.
- SÉGUIN, Ève, *Unité et pluralité de l'analyse de discours*. Langage et société, no 69, septembre 1994, p.37-58
- SFEZ, Lucien, *Étape pour une agonie*, Cahiers Internationaux de Sociologie, vol.LXXXII, 1987, p.25-40.
- SORLIN, Pierre, Mass media, Londres, Routledge, 1994, 158 pages
- SORLIN, Pierre, Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 319 pages.
- SPERBER, Dan, *L'étude anthropologique des représentations : problèmes et perspectives*, dans DENISE JODELET (dir.), Les représentations sociales, Paris, Puf, 1989, pp.115-130.

- THERIEN, GILLES, *L'effet paradoxal des images*, Cinémas, automne 1993, vol 4, no 3, p.57-72
- TREMBLAY, Odile, *La rentrée culturelle. Alice Guy, pionnière du cinéma*, Le Devoir, Les Arts, Samedi 26 août 1995, p.C11
- VIGNAUX, Georges, *Le discours acteur du monde*, Paris, Ophrys, 1988, 235 pages.
- VILLENEUVE, Gabrielle Suzanne de, *Contes marins ou la jeune américaine*, 1740.
- VON FRANZ, Maria, *L'interprétation des contes de fées*, trad. Francine St-René Taillandier, Paris, Dervy-Livres, 1987, 238 pages.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Fairy Tales and the Female imagination*, Montréal, Eden Press, 1982, 159 pages.
- WARREN, Paul, *Le trait d'union et la barre*, Bruxelles, Revue Belge du cinéma, 1989, p.9-13
- WEINMANN, Heinz, *La logique implacable des imaginaires collectifs*, Revue Belge du cinéma, Bruxelles, 1989, p.3-6.
- WELZER-LANG, Daniel, *Des hommes et du masculin*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992, 245 pages.
- WINDISCH, Uli, *Représentations sociales, sociologie et sociolinguistique. L'exemple du raisonnement et du parler quotidiens*, dans DENISE JODELET (dir.), Les représentations sociales, Paris, Puf, 1989, pp.169-186.
- ZAVALLONI, Marisa, LOUIS-GUÉRIN, Christiane, *Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie*. Montréal, Presses Université de Montréal, 1984, 280 pages.
- ZIMMER, Christian, *Cinéma et politique*. Paris, Seghers, 1974.
- ZIPES, Jack, *Les de contes de fées et l'art la subversion*, Paris, Payot, 1983, 280 pages.

---

## FILMOGRAPHIE

- Alien : La résurrection* (Alien : the resurrection), USA, Jean Pierre Jeunet, 1997, 20th Century fox film.
- À tout jamais*, (Ever after), USA, Andy Tennant, 1998, 20th Century fox film.
- Contact*, (*Contact*), Usa, Zemeckis, Robert, 1997, Warner Bros, 153 minutes.

*Contre son gré* (While she was out), Susan Montford, 2009, Insight film studio

*Courage* (Courage Under Fire), USA, Edward Zwick, 1996, Fox 2000 pictures.

*Duplicité* (Duplicity), USA, Tony Gilroy, 2009, Universal Pictures

*G.I. Jane*, (*G.I. Jane*), USA, Ridley Scott, 1997, Buena Vista pictures.

*La Belle et la Bête*, Walt Disney, 1992.

*Le cinquième élément* (The fifth element), USA, Luc Besson, 1997, Columbia Pictures,

*Le Mariage de mon meilleur ami*, (*My best friend's wedding*), USA. Hogan P.J. 1997, Sony Pictures Entertainment/Tristar Pictures.. 105 minutes.

*M. et Mme Smith* (Mr. And Mrs Smith), USA, Doug Liman, 2005, Regency Enterprises.

*P2* (P2), USA, Frank Khalfoun, 2007, P2 production.

*Recherché* (Wanted), USA, Timur Bekmambetor, 2008, Universal Pictures.

---