

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

Le mouvement féministe dans le cinéma français

Étude de cas: La Belle Saison (2015) de Catherine Corsini.

Kruppa, Alicia

Award date:
2020

Awarding institution:
Universite de Namur

[Link to publication](#)

General rights

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

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

Take down policy

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

LE MOUVEMENT FÉMINISTE DANS LE CINÉMA FRANÇAIS

*ÉTUDE DE CAS : LA BELLE SAISON (2015) DE CATHERINE
CORSINI*



AUTRICE : ALEXIA KRUPPA
PROMOTRICE : ANNE ROEKENS

Master de spécialisation en culture et pensées cinématographiques
ANNÉE ACADÉMIQUE : 2019-2020



Introduction

À l'origine de ce travail, une question qui personnellement me taraudait : quelle image le cinéma donne-t-il à voir du féminisme militant ? Bien qu'au premier abord cette thématique paraisse large, nous avons rapidement pu constater la rareté de cette représentation.

Concernant la recherche de notre source, nous l'avons limitée à la France. Le cinéma français offre un panel de films plus large que le cinéma belge et une plus grande visibilité. À ces fins, nous avons concentré notre prospection aux long-métrages et aux fictions. Un ou plusieurs des protagonistes sont clairement identifiés comme féministes et militants. Par « clairement », nous entendons une énonciation pure et simple du terme ou l'expression d'une militance ostentatoire par l'intégration à un groupe actif et officiel. Dans un premier temps, nous avons fait des recherches éparées sans méthodologie bien définie. Ensuite, nous avons compulsé les filmographies des réalisatrices françaises et examiné leurs résumés et angles d'approche. Notre choix de film s'est arrêté sur *La belle saison* sorti en 2015 et réalisé par Catherine Corsini. Cette oeuvre ne nous permet pas d'avoir une représentation exhaustive de la féministe dans le cinéma français. Cependant, nous y appréhendons une illustration du militantisme individuel et collectif. De plus, il s'inscrit dans une vision historique des droits des femmes.

Nous nous situons dans la France post-mai 68. Delphine, jeune femme issue du milieu agricole, va monter à Paris pour s'éloigner de cette campagne et vivre pleinement son indépendance. Elle y rencontre Carole, une étudiante intellectuelle et militante qui participe aux débuts du *MLF* (Mouvement de Libération des Femmes). Elles vont s'embarquer dans une histoire d'amour passionnée. Cette idylle naissante est brisée par l'AVC du père de Delphine qui l'oblige à retourner aux sources pour soutenir sa famille dans le maintien de la ferme.

La méthodologie

Dans le langage commun, la critique porte davantage sur l'appréciation du film que son analyse. Ce point de vue réducteur cache la multiplicité des méthodologies applicables¹. Pour cerner complètement notre problématique, nous avons dû, dans un premier temps, choisir les

¹ BOUTANG A., CLÉMOT H., JULIER L., LE FORESTIER L, MOINE R. et VANCHERI L., *L'analyse des films en pratique : 31 exemples commentés d'analyse filmique*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 7.

angles d'approche les plus judicieux dans le cadre de ce mémoire car « la difficulté de l'historiographie est moins de trouver des réponses que de trouver des questions ²».

Pour répondre à notre question de départ, nous nous attardons sur l'approche historique de l'analyse filmique. Un film n'est pas un pur produit visuel décousu de son contexte et ne peut être analysé sans appréhender la réalisation et la production. Les réalités sont multiples : technique, économique, sociale, etc. Laurent Le Forestier explique : « il s'agit presque toujours d'ancrer la pseudo-immatérialité du film dans du *matériel* ». Il faut identifier ce *matériel* et le resituer dans l'Histoire et voir en quoi il impacte de manière intrinsèque le film et dans quelle mesure³.

La seconde approche prédominante que nous utilisons est genrée, aussi nommée *queer*. Elle appartient aux *Cultural Studies* dont le but est « d'interroger et de déconstruire les normes » en observant si la production culturelle se conforme ou se détourne du rapport de pouvoir dans une volonté de combattre l'hégémonie culturelle en l'exposant. Ces recherches demandent de décentrer son regard des rapports de pouvoir omniprésents dans la société française. Finalement, il s'agit de se poser les deux questions suivantes : quelles sont les normes en vigueur et comment se précisent-elles ou non dans le film ? Les *Cultural Studies* se divisent en de nombreuses sous-catégories : *black studies*, *postcolonial studies*, *age studies*, ... Les *gender studies* naissent de la critique des féministes envers les *Cultural Studies* car elles évinçaient le genre. Aux prémices, elles se centraient presque exclusivement sur les rapports de pouvoir entre classes. Dans le monde anglosaxon, nous retrouvons déjà un large éventail d'études issue de cette méthodologie contrairement à la France. Noël Burch et Geneviève Sellier sont les seuls à s'y être attelés. Il existe deux raisons à ce manquement : d'une part le corpus du cinéma français est trop éclectique ; d'autre part la sacralisation du cinéma français comme un art qui n'aurait d'intérêt que dans l'étude de la forme. Comme nous l'avons expliqué précédemment, nous voulons déconstruire le genre qui est une construction sociale sans cesse en évolution. Dans le cas d'un film « non-*queer* », on déconstruit cette binarité hiérarchique masculin-féminin et aussi hétérosexuel-homosexuel. Dans le cas où le film s'intéresse à cet angle narratif, comme dans notre cas avec *La belle saison*, nous analysons les dispositifs narratifs et formels mis en place pour déconstruire ces codes⁴.

² VEYNE P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979, p. 152.

³ BOUTANG A., CLÉMOT H., JULIER L., LE FORESTIER L., MOINE R. et VANCHERI L., *op. cit.*, p. 8-10.

⁴ *Ibid.*, p. 13-19.

L'approche esthétique est indispensable dans l'analyse filmique. Le pouvoir signifiant de l'image doit sans cesse être mis en parallèle avec les deux autres approches que nous évaluons. Nous devons, dans les différentes étapes d'analyse, relier l'image à la morale d'un personnage, à un thème, à un concept, à un objet, à un événement, etc. L'image produit la pensée et cette image s'inscrit sans cesse dans des valeurs culturelles mais aussi historiques, ce qui la rend indissociable des autres angles⁵.

Nous ne diviserons pas notre travail en parties distinctes mobilisant chacune de ces méthodes mécaniquement. Au contraire, nous les entremêlerons tout au long de l'analyse selon l'aspect du film analysé. Marc Ferro, dans les années 70 déjà exprimait la nécessité, au-delà de l'utilisation des méthodes empruntées aux sciences humaines, d'entrecroiser ces approches sur tous les plans du film : « ... entreprendre l'analyse de films, de bouts de films, de plans, de thèmes, en tenant compte, selon le besoin, du savoir et du mode d'approche des différentes sciences humaines ne saurait suffire. Il faut appliquer ces méthodes à chaque substance du film (images, images sonores, images insonorisées), aux relations entre les composants de ces substances ; analyser dans le film aussi bien le récit, le décor, l'écriture, les relations du film avec ce qui n'est pas le film : l'auteur, la production, le public, la critique, le régime. On peut espérer ainsi comprendre non seulement l'œuvre mais aussi la réalité qu'elle figure.⁶ ».

La problématique se divise en de nombreux points pour converger vers cette question générale : *La belle saison*, un film féministe ? Dans quel contexte ce film a-t-il été réalisé ? Quelle place prend la réalisatrice prend-elle et dans quelle mesure ? Comment le MLF est-il historiquement représenté ? Comment s'y définissent les identités féministes individuelles ? Quelles relations y entretiennent-ils ? Quels procédés formels sont-ils mis en place ?

À ces questions, nous répondons par 3 chapitres. Ces derniers ont des approches distinctes mais néanmoins complémentaires pour comprendre cette œuvre. Tout d'abord, nous contextualisons le MFL et passons en revue les sources utilisées par Catherine Corsini pour réaliser ce film. Dans le deuxième chapitre, nous étudions la place du MLF dans ce film comme l'illustration d'un mouvement collectif organisé historique. Finalement, nous nous intéressons à l'expression personnelle de Catherine Corsini concernant son propre militantisme par la représentation des corps féminins et de la sexualité.

⁵ *Ibid.*, p. 11-13.

⁶ FERRO M., *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977, p. 41-42.

Chapitre 1 : Le MLF

Dans l'ouvrage *L'historien et le film*, Delage et Guigueno définissent le cinéma comme une « volonté inaugurale de se livrer à une reconstruction du présent ou du passé, et non à une reconstitution ou à une simple duplication⁷ ». La réalisatrice Catherine Corsini, a fait des choix lors de la réalisation de son film. Pour appréhender et comprendre au mieux son œuvre, nous avons, dans un premier temps, cerné l'histoire du MLF et avons inscrit celui-ci plus largement dans le mouvement féministe français. Deuxièmement, principalement sur base des interviews que la réalisatrice a données, nous passons en revue les différentes sources utilisées pour *reconstruire* ce passé. Finalement, nous analysons les différentes scènes représentant le MLF et ses discours au regard de nos premières recherches.

1.1. Historique d'un féminisme français désuni

Les prémices de Mai 68

Les travaux concernant le MLF ont tendance à occulter l'histoire du mouvement. Pourtant ce groupe est né d'une évolution progressive qui commence dès les années 60. La société de l'époque, en France, se transforme profondément. Les jeunes filles du dernier baby-boom ont eu accès à l'éducation et la vague précédente avait acquis une égalité de droits. Elles commencent à remettre en question les normes dans lesquelles la société veut les inscrire⁸. Le modèle de la mère au foyer est contesté et l'organisation socio-économique du pays en ressent les conséquences. Le taux de femmes effectuant une activité salariale est en hausse ainsi que celui des scolarisations. Le taux de natalité, lui, est en baisse. En somme, les rapports genrés sont en pleine mutation⁹.

La gauche fonde, en 1962, le Mouvement démocratique féminin (soutenant François Mitterrand) et en 1964 le Club Louise Michel (soutenant Gaston Defferre). Ces groupes sont constitués de femmes syndicalistes ou intellectuelles. Elles militent pour un accès libre à la contraception ce qui les différencie déjà des groupes communistes. Pour ces derniers, la question de la contraception concerne la bourgeoisie. De plus, ils prônent un contrôle des naissances dans une vision populationniste. Le milieu universitaire a aussi son propre groupe

⁷ DELAGE C. ET GUIGUENO V., *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p.14.

⁸ PICQ F., « Une féminisme hexagonal » dans *Raison présente*, n°100 – spécial 25 ans d'histoire, 4^e trimestre 1991, Paris, Nouvelles éditions rationalistes, p. 69.

⁹ CHAPERON S., « La radicalisation des mouvements féminins Français de 1960 à 1970 » dans *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n°48, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, octobre-décembre 1995, p.61-62.

militant autour d'Anne Zelenski et Jacqueline Feldman, le FMA (*Féminin Masculin Avenir*)¹⁰. Son nom vient de l'idée que les hommes doivent aussi évoluer et donc participer à l'effort du groupe qui est, par conséquent, mixte. Il est surtout composé d'enseignants et de chercheurs. Ce groupe, qui est le plus radical de l'époque, prend comme base théorique le schéma de domination marxiste tout en s'éloignant des marxistes qui excluent le rapport de domination entre les sexes pour prôner la lutte des classes. Selon Jacqueline Feldman, l'élément marquant le début du féminisme des années 60 en France (comme aux Etats-Unis) est la publication de l'essai féministe *La femme mystifiée* de Betty Friedan qui est traduit et publié en 1964, c'est-à-dire seulement un an après sa sortie américaine. Cet ouvrage phare traite de la femme de la classe moyenne, de la bourgeoise et de son enfermement dans les banlieues américaines¹¹. Ce féminisme des années 60 est en pleine prise de conscience et de renouveau au regard de la décennie précédente.

Si le début des années 60 assiste à l'émergence de la deuxième vague du mouvement féministe en France, c'est réellement à partir de 1965 que la militance prend toute son ampleur. Il y a alors une convergence idéologique entre les associations. Néanmoins, à défaut d'une réelle stratégie efficace, ces groupes n'ont pas le temps de se préparer à la fulgurance de Mai 68¹².

Mai 68 et la naissance du MLF

Les différents groupes féministes n'étaient pas prêts pour Mai 68. Néanmoins, le FMA y participe avec un amphithéâtre qui lui est dédié. Ses membres peuvent dès lors y exprimer leurs différentes théories et lancer des débats. Les désillusions sont nombreuses. Malgré la présence de femmes dans cet auditoire, la majorité des participants aux débats sont des hommes et leurs interventions dévient du propos¹³. Finalement, leurs revendications passent à la trappe après Mai 68 malgré une présence et une manifestation massive des féministes¹⁴.

Jusqu'au 26 août 1970, date à laquelle neuf militantes féministes déposent une gerbe de fleurs à la femme du Soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe. La presse présente va nommer ce groupement le *Mouvement de libération de la femme* sur le modèle du nom américain « Women's Lib ». De cette dénomination est né le MLF qui a adapté le nom en *Mouvement de*

¹⁰ *Ibid.*, p.63-65.

¹¹ FELDMAN J., « De FMA au MLF » dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°29, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p.196-198.

¹² CHAPERON S., *op. cit.*, p. 65,68.

¹³ FELDMAN J., *op. cit.*, p.199.

¹⁴ CHAPERON S., *op. cit.*, p. 68.

libération des femmes, refusant la singularité du terme¹⁵. La même année, la revue marxiste *Partisans* publie « Libération des femmes année zéro » réalisé exclusivement par des femmes, avec de nombreux témoignages de françaises ainsi que d'américaines¹⁶.

En réalité, le MLF correspond à l'émergence simultanée de plusieurs groupes qui vont se retrouver sous le même drapeau. Le mouvement se compose du FMA, faisant figure de socle idéologique (il avait amorcé une transformation) au printemps 1970 en modifiant son nom pour *Féminisme, Marxisme, Action*¹⁷, du groupe VLR (*Vive la révolution*) et d'autres groupuscules d'extrême-gauche. Si le mouvement est défini, les actes militants ne sont pas exprimés au nom de l'ensemble. Les militantes signent les tracts de leurs prénoms, de leurs surnoms ou en y ajoutant à la suite « au nom du MLF »¹⁸. Il s'opère une scission avec les groupes des années 60 qui étaient plus pacifiques et militaient au nom du groupe. Néanmoins, une partie de ces femmes sont venues grossir les rangs du MLF¹⁹.

Ces femmes sont de gauche. Elles utilisent une provocation intimement liée à l'humour. Elles refusent catégoriquement toute forme de hiérarchie. Dans une idée de pure liberté de l'être, elles prônent la libre expression des désirs, du corps et de la sexualité et dénoncent le viol²⁰. La première ligne d'action concerne la dépénalisation de l'avortement et la contraception. La maîtrise de la fécondité change le rapport lié au corps et remet en question le rôle maternel de la femme dans la société ainsi que son rapport à la sexualité. Le schéma mariage-enfants-foyer est rejeté. Leurs exigences sont de l'ordre du révolutionnaire. De ce fait, elles s'opposent au réformisme²¹. L'affront suprême pour la société est la non-mixité, elles restent entre femmes pour libérer la parole. Cette politique a porté ses fruits : la parole s'est libérée et un sentiment d'appartenance ainsi que d'égalité en est ressorti. La libre expression prime, à l'instar de la spontanéité. La parole et les expériences personnelles deviennent collectives²².

Leur militantisme s'exprime à travers diverses activités : débats, manifestations et actions frappantes dans une pensée révolutionnaire. Elles ont la volonté d'être spectaculaires²³. Elles se réunissent dans divers lieux pour analyser leurs situations et tenter d'y remédier, notamment

¹⁵ PICQ F., « MLF 1970 : année zéro » dans *Prochoix. La revue du droit de choisir*, n°46, décembre 2008, p. 11-12.

¹⁶ PICQ F., *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ FELDMAN J., *op. cit.*, p.201.

¹⁸ PICQ F., « MLF 1970 : année zéro » dans *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁹ CHAPERON S., *op. cit.*, p. 72.

²⁰ *Ibid.*, p. 72.

²¹ PICQ F., *op. cit.*, 72.

²² *Ibid.*, p. 71,73.

²³ *Ibid.*, p. 69.

à l'école des Beaux-Arts à Paris à partir d'octobre 1970. Ce sont des moments réservés aussi à la prise de conscience²⁴. Le même mois, elles ont manifesté devant la prison de la Petite Roquette, pour protester contre l'emprisonnement de femmes lié à leur condition : avortement, prostitution, etc²⁵. Le 5 avril 1971, l'article « J'ai avorté » paraît dans le *Nouvel Observateur*. Le manifeste réclame un accès libre et gratuit à l'avortement. Il est signé par des membres du MLF et des personnalités. Simone de Beauvoir en écrit le début qui est suivi de 343 signatures, avec tous les risques de poursuites judiciaires. La Loi Veil, le 17 janvier 1975, marque l'aboutissement de la lutte pro-IVG du MLF et d'associations féministes²⁶.

Le MLF n'est pas le seul groupe militant de la période, il en est la face la plus radicale et la plus révolutionnaire. Il entretient des liens idéologiques ténus avec les groupes maoïstes, *Vive la Révolution* et la *Gauche prolétarienne*²⁷ en agissant avec « un certain bonheur, l'humour corrosif et le mauvais goût, l'insolence et la dérision pour faire émerger la réalité patriarcale ²⁸».

La division idéologique du MLF et sa fin

Bien que nous ayons décrit le groupe comme un mouvement idéologiquement uni, la réalité est moins lisse. Dès les débuts de son existence, le MLF est divisé en deux groupes distincts autour de deux personnalités : Simone de Beauvoir et Antoinette Fouque. Ces groupes vont définir les deux principaux courants du féminisme français de la fin du XX^{ème} siècle.

Simone de Beauvoir, bien que présente aux côtés de Jean-Paul Sartre durant Mai 68, n'est pas porteuse de son engagement féministe durant cet événement. Elle commence à s'impliquer dans le militantisme en 1970 avec le MLF²⁹. Elle représente la partie « égalitariste » du mouvement. Elle se trouve beaucoup plus à gauche, flirtant avec l'extrême. Elle illustre son anti-essentialisme dans son ouvrage *Le deuxième sexe* avec la phrase : « On ne fait pas femme : on le devient. ». Le choix du mot « genre » est utilisé pour parler de la différence entre les sexes. Il n'existe pas de « nature féminine » justifiant une répartition bipartite de la société. On appelle aussi les féministes de cette mouvance les féministes « matérialistes »³⁰. Simone de Beauvoir

²⁴ ROUYER M., « Féminisme. France : du M.L.F. à la parité » dans *Encyclopédie Universalis*, p.3, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/feminisme-France-du-m-l-f-a-la-parite/> [consulté le 20/12/2020].

²⁵ PICQ F., *Les années-mouvement : libération des femmes*, Paris, Seuil, 1993, p. 72.

²⁶ PICQ F., *op. cit.*, p. 72-73

²⁷ JENSON J., « Le féminisme en France depuis mai 68 » dans *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n°24, octobre-décembre 1989, p. 55-56.

²⁸ PICQ F., *op. cit.*, p. 70.

²⁹ CHAPERON S., *op. cit.*, p. 68.

³⁰ RODGERS C., « Elle et elle : Antoinette Fouque et Simone de Beauvoir » dans *MLN*, The Johns Hopkins University Press, vol. 115, n° 4, French Issue, septembre 2000, p. 742.

fonde la revue *Questions féministes* qui évince la question biologique de son questionnement en soutenant le concept de « genre » comme une construction sociale³¹.

Antoinette Fouque représente la partie « différentialiste » du mouvement. Sa pensée féministe se base sur l'existence de deux sexes distincts. À ces fins, elle base ses recherches sur la politique et la psychanalyse lacanienne et freudienne (surnommée « PsychéPo »). Elle veut renverser l'ordre établi entre les deux sexes, c'est-à-dire l'ordre patriarcal, sans voir une construction sociale des genres³². Bien que moins connue que Simone de Beauvoir, elle a obtenu de nombreux postes de fondatrice ou de présidente d'associations de femmes à partir de 1978 jusqu'à devenir députée au Parlement européen et vice-présidente des Droits des Femmes en 1994. De plus, nous pouvons souligner son travail dans le monde éditorial, notamment avec la maison d'édition *Des femmes*, qu'elle fonde en 1973. Elle a permis à des femmes d'être publiées et a rendu possible la traduction de textes étrangers dans une France frileuse lorsqu'il s'agissait de productions littéraires féministes³³. Son groupe a reçu les capacités financières les plus importantes et a mené son action principalement sur le plan intellectuel³⁴. Il est intéressant de noter que le concept américain « French Feminism » concerne cette face de la pensée féministe française.

Le conflit s'enracine dès les débuts du MLF car si le premier groupe se mobilise pour des actions marquantes, généralement le deuxième s'y oppose. Le groupe de Fouque s'opposait déjà à la première action sous l'Arc de Triomphe ou encore à l'intervention dans une réunion de l'association nataliste *Laissez-les vivre* en 1971, etc³⁵. Dès 1972, un « groupe du jeudi » se met place, en claire opposition aux « différentialistes ». Il veut revenir aux actions plus spontanées du début³⁶. Le conflit s'est envenimé jusqu'à un point de non-retour en 1979, lorsque Antoinette Fouque a fondé légalement le MLF en se plaçant comme présidente de l'association. Cet acte est vu à l'époque comme une prise de contrôle de la branche « PsychéPo » du mouvement, comble du paradoxe pour un groupe se voulant anarchiste³⁷. Le MLF devient, pour l'autre moitié du groupe, le « MLF déposé » qui a marqué des divisions de plus en plus nombreuses, même du côté des « anti-essentialistes »³⁸.

³¹ *Ibid.*, p. 744.

³² ROUYER M., *op. cit.*, p.3.

³³ RODGERS C., *op. cit.*, p. 745.

³⁴ JENSON J., *op. cit.*, p. 55-56.

³⁵ ROUYER M., *op. cit.*, p.4.

³⁶ JENSON J., *op. cit.*, p. 57.

³⁷ RODGERS C., *op. cit.*, p. 746.

³⁸ JENSON J., *op. cit.*, p. 56-57.

Les critiques, d'abord idéologiques, ont pris un tournant personnel avec le temps entre Antoinette Fouque et Simone de Beauvoir. Le conflit idéologique s'est cristallisé dans le temps. En 1986, au décès de Simone de Beauvoir, Fouque déclare dans le journal *Libération* « cette mort [...] va peut-être accélérer l'entrée des femmes dans le 21^e siècle » en argumentant contre l'universalisme de Beauvoir trop « intolérant, assimilateur, haineux, stérilisant, réducteur »³⁹. Leurs ouvrages respectifs illustrent parfaitement leurs divergences. Alors que Simone de Beauvoir écrit *Le deuxième sexe* en 1949, Antoinette Fouque écrit *Il y a deux sexes* en 1995⁴⁰.

Et après ?

Au début des années 80, avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir, les groupes féministes se retirent peu à peu. Avec son réformisme de gauche, il attire ces femmes en incluant l'égalitarisme dans sa politique. Les « différentialistes » l'ont soutenu d'emblée durant les élections.

Par le biais du ministère des Droits de la femme, les années 80 sont marquées par des avancées en matière de droits : rémunération pendant le congé maternité des indépendantes, remboursement de l'IVG par la Sécurité Sociale, utilisation du patronyme de la mère, etc. Néanmoins, dès 88, le ministère devient un simple secrétariat d'Etat et le temps des réformes se termine⁴¹. En 1989, les militantes restent sous-représentées dans les institutions étatiques ainsi que dans le monde politique et intellectuel. S'il y a des acquis, des reculs sont à noter : l'écart salarial augmente et les femmes ont des emplois de plus en plus précaires⁴².

Il faudra attendre le 25 novembre 1995 pour retrouver une mobilisation militante de grande ampleur. Plus de 40 000 personnes manifestent alors pour une coordination concernant le droit à l'avortement et à la contraception. Les groupes d'extrême-droite catholiques anti-IVG ont réveillé une certaine cohésion. D'autres luttes s'ajoutent aux précédentes : l'image de la femme dans les médias, le harcèlement sexuel et les violences conjugales. En parallèle, les années 90 marquent le début de nombreuses études sur les rapports de pouvoir genrés en matière politique avec Geneviève Fraisse et Michèle Le Doeuff, ainsi que Michèle Perrot dans l'Histoire des femmes⁴³.

³⁹ RODGERS C., *op. cit.*, p. 741-742.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 745.

⁴¹ ROUYER M., *op. cit.*, p.6.

⁴² JENSON J., *op. cit.*, p. 55.

⁴³ ROUYER M., *op. cit.*, p.6.

1.2. Les sources et la recherche historique de Catherine Corsini

Delage et Guigueno posent la question suivante dans leur ouvrage *L'historien et le film* : « Comment éviter de tomber dans le mimétisme des formes les plus codées, les plus visibles, les moins profondes, du mouvement social ?⁴⁴ ». D'une part, ils nous questionnent sur la superficialité des représentations historiques et d'autre part, sur la place du réalisateur dans la création d'un film. Dans notre cas, Catherine Corsini n'est pas contemporaine de l'action qu'elle donne à voir. Pourtant, elle vit et projette ses propres stéréotypes sur le monde qu'elle nous présente. L'œuvre cinématographique représente un point de vue personnel de l'auteur avec ses influences politiques⁴⁵. Remarquons par ailleurs que Corsini n'est pas non plus historienne.

Il est bon de nuancer d'emblée une vision trop « stricte » de l'adaptation historique. La vertu des films historiques est en partie de rendre de la visibilité à l'invisible à travers le langage cinématographique. Ce langage ne peut rendre compte de l'Histoire avec exactitude. Il y a des interprétations, des nuances, des choix imposés par le contexte de tournage, etc. Par conséquent, il n'est pas possible de reproduire avec précision les décors, le langage ou les gestes de l'époque. Il faut donc d'abord évaluer la capacité d'une œuvre à dimension historique⁴⁶.

À ces fins, Catherine Corsini fait de nombreuses recherches. Elle s'appuie sur des sources de différents types que nous allons passer en revue. Cette partie nous apprend quel est l'angle d'approche choisi pour nous présenter le MLF. Ce mouvement, comme tout autre mouvement engagé, militant et politique, divise profondément la société et offre un large panel de points de vue. Nous partons des différentes interviews que Catherine Corsini donne en 2015. Elle cite nombre de ses sources, mais n'exprime pas la méthodologie appliquée. Néanmoins, par ces recherches, elle se résout à un « devoir de vérité » sans brider pour autant sa liberté de création et d'imagination⁴⁷.

L'idée de situer ce film dans les années 70 vient de Marie Amachoukeli, son ancienne co-scénariste pour le projet. Celle-ci, entretemps, quitte le projet de *La belle saison* pour co-réaliser le film *Party Girl*⁴⁸. Selon Amachoukeli, la représentation de l'homosexualité dans un cadre

⁴⁴ DELAGE C. ET GUIGUENO V., *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20-24.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *ibid.*, p. 128-132.

⁴⁸ *Party Girl* (2014) : Ce film a la particularité d'être réalisé par deux femmes et un homme : Marie Amachoukeli, Claire Burger et Samuel Theis. La protagoniste principale s'inspire de la mère de ce dernier. Il reçoit au festival de Cannes la Caméra d'Or, qui récompense le meilleur premier film.

contemporain doit donner une vision plus « courageuse » de l'homosexualité. Le cadre des années 70 offre à Corsini une vision courageuse, mais plus contrastée de l'homosexualité⁴⁹.

Catherine Corsini interviewe d'anciennes féministes du MLF qui ont participé à la première action fondatrice sous l'Arc de Triomphe. Elle cite Anne Zelenski et Cathy Berheim⁵⁰. La première, co-fondatrice du FMA, est proche de Simone de Beauvoir avec qui elle fonde La Ligue du droit des femmes et elles est à l'origine du *Manifeste des 343*⁵¹. La seconde fait aussi partie du groupe des *Gouines Rouges*. En plus d'être active dans les manifestations, les deux féministes militent par l'écriture en participant à des ouvrages collectifs féministes et par le biais de chroniques⁵². Les actions ainsi que les scènes de réunions illustrées dans le film proviennent de leurs témoignages. Elles décrivent le MLF comme un groupe anarchique sans leadeuses teinté d'un sentiment profond de solidarité. Les actions sont décidées de manière spontanée⁵³.

Catherine Corsini s'est rendue au Centre audiovisuel de recherche Simone de Beauvoir et a visionné de nombreuses vidéos de manifestations contre l'objectivation du corps dans la publicité, de défilés du mouvement homosexuel, etc⁵⁴. Ce centre audiovisuel est fondé en 1982 par trois militantes : Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig et Ioana Wieder, dans le but de conserver et de favoriser la création de documents audiovisuels à propos de l'histoire des femmes⁵⁵. Carole Roussopoulos est la première cinéaste à filmer la lutte féministe et le premier défilé homosexuel en 1970 avec sa coréalisatrice Delphine Seyrig. Leurs vidéos usent aussi d'humour pour se moquer d'émissions télévisées. Ces figures ont lutté à leur façon pour le

SOTINEL T., « « Party Girl » : la reine de la nuit veut enfin devenir une mère digne » dans *Le Monde*, 28 janvier 2014, https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/08/26/party-girl-la-reine-de-la-nuit-veut-enfin-devenir-une-mere-digne_4476431_3246.html [consulté le 23/12/2020].

⁴⁹ « Catherine Corsini : « La Belle Saison, c'est un peu mon « Brokeback Mountain » en Limousin » dans *Télérama*, 07 août 2015, <https://www.telerama.fr/cinema/catherine-corsini-la-belle-saison-c-est-un-peu-mon-brokeback-mountain-en-limousin.130091.php> [consulté le 20/12/2020].

⁵⁰ VASSÉ C. ET CORSINI C., « « La belle saison » de Catherine Corsini avec Cécile de France et Izia Higelin » dans *Journal de François*, 19 août 2015, <https://www.journaldefrancois.fr/mercredi-cinema-la-belle-saison-de-catherine-corsini-avec-cecile-de-france-et-izia-higelin..htm> [consulté le 20/12/2020].

⁵¹ ZELENSKY A., « Liberté de pensée et logique de camp ne font pas bon ménage ! » dans *Boulevard Voltaire. La liberté guide nos pas*, 14 janvier 2014, <https://www.bvoltage.fr/liberte-de-pensee-et-logique-de-camp-ne-font-pas-bon-menage/> [consulté le 15/12/2020].

⁵² LASSERRE A., « Bernheim Cathy » dans BARD C. (dir.), *Dictionnaire des féministes : France, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2017, p. 285.

⁵³ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film La Belle Saison » dans *Au café des loisirs* (chaîne Youtube), 19 août 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=gkBIHH1Xrc8> [consulté le 8/12/20].

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Présentation du centre sur son site : <https://www.centre-simone-de-beauvoir.com/qui-sommes-nous/presentation/>.

féminisme. Corsini leur rend hommage en nommant ses deux héroïnes par leurs noms⁵⁶. De plus, en matière de documentation iconographique, elle consulte les photographies de Catherine Deudon. Cette dernière est présente depuis les débuts du MLF et immortalise les actions du mouvement⁵⁷.

Enfin, *Le Torchon brûlé* sert aussi de source pour comprendre l'idéologie féministe des années 70. Catherine Corsini les fait lire aussi à ses acteurs pour qu'ils s'en imprègnent⁵⁸. Cette revue mensuel (publiée irrégulièrement), composée de six numéros, est publiée de 1971 à 1973 par des collectifs ou des anonymes. Elle est constituée d'articles remettant la parole des femmes au centre et de discours sur la femme sur un ton humoristique, mordant⁵⁹.

⁵⁶ « Grillons à l'apéro « La Belle Saison » de Catherine Corsini » dans *Télé Nantes replay* (chaîne Youtube), 30 juin 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=KBX9E99fUgM&t=61s> [consulté le 8/12/20].

⁵⁷ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film La Belle Saison » dans *op. cit.*.

⁵⁸ VASSÉ C. ET CORSINI C., *op. cit.*.

⁵⁹ VAN DE CASTEELE-SCHEITZER S., « Le torchon brûlé (1971-1973) » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984, p. 161.

Chapitre 2

MLF à l'écran : *le cinéma comme figuration du politique*

Catherine Corsini déclare que c'était le bon moment pour sortir le film dans une société française en plein clivage. Etant elle-même homosexuelle, elle se sent humiliée à l'époque par l'augmentation des manifestations qui vont à l'encontre de cette communauté. Elle veut agir en montrant des luttes passées qui tendaient vers une société plus ouverte et tournée vers l'acceptation⁶⁰. Si la réalisatrice ne la cite pas pendant ses interviews, elle fait référence à la *Manif pour tous*, association déposée depuis 2012⁶¹. Les membres de ce mouvement s'opposent à la loi passée en mai 2013 ouvrant le mariage et l'adoption aux couples de personnes de même sexe en France. Le groupe, dont les membres font partie de la droite et de l'extrême-droite catholique, rejette les études de genre. Il est actuellement toujours proactif dans de nombreuses luttes à tendance conservatrice⁶². En somme, *La belle saison* est une réaction à l'augmentation des manifestations violentes à l'encontre de la communauté LGBTQ+. Initialement, Corsini voulait raconter une histoire d'amour universelle qui, comme Roméo et Juliette, montre la stupidité du monde qui l'entoure. Elle s'est questionnée : est-ce possible de faire un film sans parler de politique et d'engagement⁶³ ?

Il lui est apparu comme évident qu'elle devait, dans ce contexte, faire un film sur le courage, qui donne envie de lever la tête et présente le combat politique pour les droits civiques comme « quelque chose de merveilleux ». Les moqueries et les insultes étaient de mise pour parler de ces féministes. Elle veut figurer ces militantes de la manière la plus noble possible en mettant en avant leur humour et leur énergie⁶⁴. Catherine Corsini s'implique avec son histoire personnelle et utilise l'Histoire pour mettre en exergue son propre vécu et ses combats politiques contemporains. Quelle vision donne-t-elle à voir de ces féministes et à quelle fin ? Comment la forme de son œuvre constitue-t-elle une assise pour ses idées ?

⁶⁰ « Cinéma – La belle saison de Catherine Corsini » dans *Télé Matin* (chaîne Youtube), 12 août 2015, https://www.youtube.com/watch?v=uMeP4xE65_s [consulté le 15/12/2020].

⁶¹ ASSOCIATION LA MANIF POUR TOUS, « Mentions légales » le site officiel sur groupe : <https://www.lamanifpourtous.fr/mentions-legales>.

⁶² ASSOCIATION LA MANIF POUR TOUS, « Qui sommes-nous ? » le site officiel sur groupe : <https://www.lamanifpourtous.fr/qui-sommes-nous/le-mouvement>.

⁶³ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film La Belle Saison » dans *op. cit.*.

⁶⁴ « La Belle saison, « un film sur le courage » » dans *BFMTV* (chaîne Youtube), 19 août 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=aZAIUbkQeE> [consulté le 15/12/2020].

Jacques Aumont et Marie Michel écrivent dans *L'analyse des films* : « [l'] analyse, c'est toujours décomposer d'une manière significative, et la première définition de l'attitude analytique c'est qu'elle produit le traitement intellectuel d'un tout, en y définissant des éléments interdépendance et en tâchant de comprendre leurs relations⁶⁵»

À ces fins analytiques, nous avons choisi de *décomposer significativement* l'analyse en 5 séquences durant lesquelles le groupe militant mène des actions ou bien se réunit. Nous avons exclu délibérément celle où le MLF va libérer un jeune homme homosexuel interné de force qui est en réalité une action du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire). Néanmoins, nous reviendrons sur ce choix narratif dans la conclusion de ce chapitre. Nous analyserons ces séquences chronologiquement, une à une, pour observer l'évolution durant le film du personnage de Delphine, joué par l'actrice Izia Higelin. Notre regard se portera sur les choix formels et narratifs liés à l'histoire et aux théories féministes.

2.1. La rencontre (8'27'')

La séquence commence avec le personnage de Delphine (Izia Higelin) qui marche dans la rue. Au préalable, nous avons suivi son arrivée et son installation à Paris, au printemps 1971, où elle commence une nouvelle vie. Le milieu campagnard ne lui laissait pas de place où vivre son homosexualité et son indépendance. Le plan rapproché nous permet de la situer. Le décor est rendu neutre par le gris des murs et du trottoir. Nous la suivons dans son quotidien, probablement se dirigeant vers son travail.

Nous entendons un cri qui est hors-champ, comparable à un cri de guerre. Il marque le début de l'action. Pour la rendre plus visible, le plan est élargi en plan américain horizontal. Ce qui nous permet de voir l'arrivée d'Adeline (Laetitia Doch). Elle contraste avec l'ensemble : un pull rouge vif, un sourire enfantin au visage, une allure très joyeuse. Elle entre en courant dans le champ de vision de Delphine en même temps que dans le nôtre. Elle arrive face caméra en pied (illus.1). C'est la première militante qui apparaît dans le film. D'emblée, on nous la présente comme lumineuse et joyeuse. La caméra la suit. Le plan s'élargit et nous permet de voir le reste du groupe. Adeline et Carole (Cécile de France) ressortent de l'image par leurs vêtements dans les tons roses et rouges qui contrastent avec les figurants et le décor. Elles prennent immédiatement une place centrale dans la narration. Par un raccord mouvement, le spectateur comprend qu'elles sont en train de mettre la main aux fesses des hommes qu'elles croisent en courant. L'utilisation d'un travelling arrière, une image tremblante, accentuent le

⁶⁵ AUMONT J. ET MICHEL M., *L'analyse des films*, 4^e éd. enrichie, Paris, Armand Colin, 1997, p. 7.

sentiment de fugacité et d'agitation de la scène. Cette action n'est pas sans rappeler le groupe féministe flamand : *Dolle Mina*. Ces féministes se caractérisaient par le ton humoristique de leurs interventions. Elles copiaient notamment les comportements inappropriés des hommes dans la rue, par exemple en leur pinçant les fesses⁶⁶.



Illustration n°1 : Apparition d'Adeline



Illustration n°2 : Réaction de Delphine

La mise en scène marque la réaction de Delphine par l'utilisation d'un plan taille et d'une longue focale, ce qui a pour effet de nous rapprocher au maximum d'elle et de la rendre nette alors qu'elle est encadrée par des figurants qui restent flous (illus. 2). Nous la voyons souriante, amusée par l'action qui se déroule sous ses yeux, contrairement aux passants autour d'elle. D'une certaine manière, elle adhère directement, sans forcément la comprendre, à l'action. Le cadrage l'inclut. L'aspect « humour potache » de la scène est accentué par Adeline qui s'exprime en hors-champ : « le bon gros cul ! ».

Une confrontation est amorcée par un mouvement panoramique qui suit Carole. Le plan se rétrécit sur son visage jusqu'à ce qu'elle sorte du champ, ses cheveux flottant dans le cadre. La bonne continuité de l'action est stoppée par un passant qui agrippe son bras. Le cadre s'arrête en-dessous du regard de Carole et notre regard se porte sur le sourire brisé et cette main qui entre dans le champ (illus. 3). Le plan est élargi et nous assistons à l'altercation. Il permet de nous mettre face à la réponse violente de cet inconnu. Les autres passants en arrière-plan ignorent complètement la scène. Carole répond avec aplomb et se débat face à cet homme. On dépeint son tempérament combattif.

Delphine s'interpose. Un plan rapproché poitrine prélude son implication. Sur le plan suivant, ils sont tous les trois. Elle arrive frontalement et éjecte derrière elle l'agresseur. Cette intervention marque les premières secondes ensemble du couple. D'instinct, les deux jeunes

⁶⁶ AUBENAS J., VAN ROKEGHEM S. ET VERCHEVAL-VERVOORT J., *Des femmes dans l'Histoire en Belgique, depuis 1830*, Bruxelles, Pire, 2006, p. 212-213.

femmes se prennent par la main. L'image les isole du reste par la longue focale (illus. 4). Ce geste spontané offre les prémices du film et un premier pas dans la sororité.



Illustration n°3 : Le sourire brisé

Illustration n°4 : La fuite main dans la main

Elles montent dans le bus. La joie enfantine du groupe contraste avec le « poufiasse » et la violence de l'homme à l'extérieur. Les réactions espiègles des militantes confirment cette disparité : Adeline passe la langue à la fenêtre, une autre répond : « nananananère », etc.

Le procédé formel qui suit nous place du point de vue de Delphine par un jeu de champ /contrechamp. D'un côté, nous avons un gros plan sur les visages des militantes du MLF (illus. 5). Il donne une impression de solidarité et indique que le mouvement uni parle d'une même voix. De l'autre, nous sommes face à Delphine aussi en gros plan, encadrée par des visages estompés par la longue focale. Trois éléments l'intègrent dans le groupe de militantes : d'un point de vue formel : l'image englobante ; du point de vue de la diégèse : son action précédente et son identité féminine. Elle partage l'effervescence du moment avec les autres protagonistes. Dans un premier temps, elle pense assister à un pari mais est vite détrompée. Delphine demande pourquoi elles manifestent et elles répondent d'une seule voix : « pour le droit des femmes ». Cette réplique contextualise l'intrigue dans les groupes militants féministes des années 70 et donne un repère au spectateur. Ensuite elles vont s'exprimer l'une après l'autre : « pas se faire emmerder dans la rue pour commencer » ; « le droit au plaisir » ; « faire ce qu'on veut quand on veut avec qui on veut ». Quand le groupe lui demande si elle n'est pas d'accord, Delphine répond : « je ne sais pas ». L'image appuie la nouveauté de ces propos par le gros plan. Les certitudes de Delphine sont remises en question. C'est Carole qui va la convaincre : « Il n'y a pas des trucs que t'as pas l'impression de pouvoir faire juste parce que tu es une femme ? ». Cette dernière, toujours en gros plan, reste silencieuse pendant plusieurs secondes en fixant Carole (illus. 6). Ce silence suffit narrativement pour faire comprendre au spectateur qu'elle se retrouve entièrement dans cette dernière question qui ouvre la porte à sa réflexion sur sa place dans la société.



Illustration n°5 : Les militantes du MLF

Illustration n°6 : Delphine

En somme, cette séquence nous initie à l'idéologie du mouvement et à ses personnalités. Le groupe est uni, solidaire et joyeux. Néanmoins, la violence et la forme de cri de guerre dès le démarrage de l'action nous situent dans le lexique de la lutte. On insiste sur l'aspect totalement libre et presque enfantin du mouvement. Le personnage d'Adeline représente la première militante qui entre dans notre champ de vision. Nous sommes mis à sa place et découvrons avec elle les revendications de l'époque : le droit au plaisir, le combat contre le harcèlement de rue et plus largement le droit de disposer de son corps. À travers les années 70, Catherine Corsini s'adresse aux femmes des années 2010. Elle met les spectateurs en position de découverte et ouvre la possibilité de s'identifier au discours militant, plus spécialement pour les spectatrices. Elle contextualise historiquement un discours politique. Un discours qui reste d'actualité. Par exemple, la lutte contre le harcèlement de rue fait toujours partie des revendications féministes actuelles en France. En 2016, une femme sur quatre a subi au moins une violence dans l'espace public (insultes, pelotage, ...) ⁶⁷.

2.2. Auditoire (11'07'')

La séquence débute par un plan d'ensemble de Delphine qui monte les escaliers vers l'auditoire où se déroule la réunion du MLF dont les membres sont aussi surnommées les « excitées » par une jeune femme qui lui indique le chemin. Nous sommes dans le milieu universitaire comme l'indique l'utilisation d'un amphi pour la réunion et les étudiants qui circulent. Le son hors-champ intradiégétique augmente progressivement : un bruit de foule qui débat. Après sa rencontre, Delphine décide de s'y rendre seule et emmène le spectateur avec elle.

⁶⁷ LEBUGLE A., « Les violences dans les espaces publics touchent surtout les jeunes femmes des grandes villes » dans *Population et Sociétés*, n° 550, Paris, Institut national d'études démographiques, décembre 2017, p. 4.

Les spectateurs accompagnent l'entrée de Delphine dans l'auditoire. Son visage est neutre, comme le décor qui l'entoure. Le plan taille rapproché ne nous permet pas encore de voir l'action qui se déroule autour d'elle, mais nous sommes plongés immédiatement dans le débat par une intervention hors-champ : « Mais vous êtes sectaires, notre force c'est de nous mélanger. » ; « Il est hors de question que l'on fasse des actions communes avec les mecs du [...] » ; « Ce qu'il faut que les mecs comprennent, c'est que dans un premier temps leur place n'est pas ici. ». Notons que choisir le terme *sectaire* n'est pas dénué de sens. La partie idéologiquement proche d'Antoinette Fouque était souvent qualifiée de sectaire. Encore aujourd'hui dans la revue *ProChoix*, Michelle Perrot s'explique à ce sujet dans une interview. On lui attribue cet adjectif depuis sa réappropriation du groupe MFL en 1979 lorsqu'elle l'a institutionnalisé. De ce fait, elle efface l'intervention du groupe associé à Beauvoir et associe le féminisme français à son mode de pensée⁶⁸.

Sur la dernière phrase prononcée par une militante, le plan d'ensemble est subjectif, ce qui a pour effet de plonger le spectateur dans la réunion du MLF. Il est neutre comme Delphine. L'axe, en légère plongée, donne une vue complète sur l'action sans donner un effet d'écrasement ou de supériorité sur la scène, plutôt vue comme par un observateur. Les femmes portent toutes leurs regards vers le centre de la salle où se trouve Fabienne (Sarah Suco) expliquant pourquoi les hommes ne peuvent participer à leurs réunions (illus. 7). Elle est debout, position prise pour prendre la parole. La forme circulaire des regards se centrant sur un même point renforce le sentiment d'unité. C'est un point de convergence dans le groupe. Il n'y a pas d'homogénéité des corps. La foule est colorée. Ça fume beaucoup, on s'exprime fort, dans un brouhaha généralisé. Les militantes sont démonstratives dans leur gestuelle, surtout Adeline. Fabienne continue sa diatribe : « On sait très bien ce qu'on va nous dire, ha oui ! Vous vous êtes contre les mecs, mais c'est pas ça, c'est pas ça. ».

Notre regard se pose de nouveau sur Delphine qui s'installe (illus. 8). Elle est physiquement isolée, de part et d'autre d'elle les places sont libres. Cependant, on l'intègre indirectement au groupe en utilisant une longue focale qui a pour effet de la cadrer entre des visages estompés. Dans un sens, elle fait partie du discours sur les femmes mais pas du mouvement. Elle n'y a pas encore pris sa place. On utilise le même procédé que dans la séquence précédente.

⁶⁸ PERROT M. ET DAUSSY L., « Antoinette Fouque a un petit côté sectaire » dans *ProChoix. La revue du droit de choisir*, n°46, Paris, Prochoix, décembre 2008, p. 20.



Illustration n°7 : La réunion du MLF du point de vue de Delphine

Illustration n°8 : Delphine isolée

Le débat

Nous reprenons place dans son regard, mais le plan change de valeur. L'intérêt de Delphine pour le discours se précise. Fabienne, cette fois-ci présentée en plan taille, reprend : « De toute façon la moitié des bonnes femmes ici elles sont avec un bonhomme ». La fumée des cigarettes est omniprésente dans le cadre. Dans le cinéma français, la cigarette est « un signe fort de liberté, d'affirmation de soi, de sens de valeurs plus importantes que la norme sociale » selon Jean-Michel Frodon, critique de cinéma qui a dirigé *Les Cahiers du Cinéma*⁶⁹. Ironiquement, si son apparition à l'écran nous dépeint des personnalités militantes, nous signalons que c'est Simone Veil, le 9 juillet 1976, en tant que ministre de la Santé, qui fait adopter la première loi française relative à la lutte contre le tabac : limitation de la publicité, informations sur ses dangers inscrits sur l'emballage, etc⁷⁰.



Illustration n°9 : La prise de parole de Carole



Illustration n°10 : La prise de parole de Marie-Laure

⁶⁹ FRODON J.-M., « La cigarette au cinéma, une paresse pour symboliser la liberté » dans *Slate*, 1^{er} décembre 2017, <http://www.slate.fr/story/154355/cinema-fume-cest-la-liberte> [consulté le 18/12/2020].

⁷⁰ GACHELIN G., « Première loi française relative à la lutte contre le tabagisme » dans *Encyclopædia Universalis*, consulté le 10 janvier 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/premiere-loi-francaise-relative-a-la-lutte-contre-le-tabagisme/> [consulté le 18/12/2020].

Par un raccord mouvement, la caméra se braque sur Carole qui prend place au centre de la parole en montant sur une chaise. Notre regard, ainsi que celui de Delphine, se concentre sur elle. L'intérêt qu'elle commence à lui porter ainsi qu'à son discours est marqué par le choix d'un plan poitrine. De plus, elle est seule et est mise en lumière par le contraste des fenêtres en arrière-plan (illus. 9). L'effet est renforcé par sa chevelure blonde. La caméra est frontale. Le brouhaha général se calme et son discours tranche : « On n'est pas contre les mecs, on est pour les femmes. ».

On alterne avec un plan de Delphine, de la même valeur que précédemment, un léger sourire aux lèvres. On nous rappelle que nous sommes ses yeux. Son regard porte sur le hors-champ, en direction de Carole.

Carole réapparaît dans un plan plus large, dans le bain de foule et reprend son argumentation : « Je suis désolée mais dès qu'il y a un mec l'attitude d'une femme change. Sa parole n'est pas la même, même la femme la plus éduquée face à un homme, qu'elle le connaisse ou pas d'ailleurs, elle se censure. Elle censure sa parole et sa pensée voilà ! Nous ce qu'on veut pour l'instant c'est retrouver une parole libre, sans avoir peur de ce que le mec, patron, papa va penser. Entre nanas putain ! ». Le silence confirme l'intérêt, voir l'adhésion à ce discours. Un plan, pendant son discours, nous montre que le reste de l'assemblée a une attitude semblable. Il se termine sur des applaudissements généralisés. Ce discours des années 70 n'est pas sans rappeler des concepts féministes des années 2010 : le *Mansplaining* et le *Maninterrupting*. Ce premier concept féministe désigne le fait qu'un homme explique à une femme quelque chose qu'elle connaît déjà. Le ton est généralement condescendant ou paternaliste. Le terme est souvent relié à la féministe Rebecca Solnit avec son essai *Men Explain Things To me*⁷¹ publié en 2014 sur la base d'un article qu'elle a écrit en 2008. Elle n'a pas inventé le concept, qui est apparu sur internet en référence à son article, mais elle l'a utilisé par la suite. Le concept de *Maninterrupting* est apparu pour la première dans un article du *Time* en 2015. La féministe Jessica Bennett utilise ce terme pour définir l'intervention de Kanye West qui a interrompu le discours de remerciements de Taylor Swift durant la remise de prix de MTV Music Awards en 2009⁷². Il désigne le fait qu'un homme coupe la parole à une femme en raison de son genre, lié à un besoin d'asseoir sa domination masculine.

⁷¹ SOLNIT R., *Ces hommes qui m'expliquent la vie*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2018.

⁷² BENNETT J., « How Not to Be 'Maninterrupted' in Meetings » dans *Time*, le 14 janvier 2015, <https://time.com/3666135/sheryl-sandberg-talking-while-female-maninterruptions/> [consulté le 21/12/2020].

Retour de la caméra sur Delphine songeuse. Ses réflexions se tournent vers Carole comme son regard. Un raccord regard nous montre qu'elle la contemple fumant pendant qu'en hors-champ, Marie-Laure (Nathalie Beder) lui répond : « Ok d'accord sur le principe de la non-mixité, je ne dis pas, mais là il y a un journaliste qui veut assister à une de nos réunions (bruit de foule mécontente indistincte). C'est super important ! »

Le plan passe sur Marie-Laure pendant sa déclaration. Tout l'oppose formellement à Carole et nous dit qu'elle ne sera pas suivie par le mouvement (illus. 10). Elle est filmée légèrement en plongée (en contrebas de l'auditoire) et l'image est plus sombre. Bien qu'elle soit filmée en plan américain, elle semble seule, moins entourée que Carole, les deux autres jeunes femmes du cadre ne réagissent pas à ses propos. De plus, un bras va entrer par le côté gauche du cadre pour faire un signe de négation lorsqu'elle dit « C'est super important ». Le bruit est assourdissant. Carole accentue leur opposition sur un plan poitrine dans lequel elle répond : « On ne peut pas ». Leurs positions, durant leurs prises de position respectives sont en complète opposition : Carole se tenait droite, fière, ouverte ; Marie-Laure se tient légèrement courbée, tournée vers l'intérieur. Le plan suivant sur Delphine l'isole toujours du reste du mouvement, elle ne prend pas part au choix de l'une ou de l'autre.

Une des militantes lance : « à bas la presse hétérophile » pour seule réponse. Sa position est véhémement comme sa réplique : les bras écartés de profil et les grandes diagonales du mur en fond lui donnent une impression d'attaque, de plongeon. Le plan consécutif confirme que nous assistons à une réunion du MLF, juste avant son premier énoncé dans le film. Marie-Laure en plan taille répond : « Pour faire parler du *mouvement* » avec toujours ce bras qui fait non sur sa gauche. En arrière-plan, sur le tableau nous pouvons lire : « Mouvement de libération des femmes » qui coïncide avec la réponse (illus. 11).



Illustration n°11 : Marie-Laure avec le nom du mouvement en arrière-plan et ce bras qui entre dans le champ pour montrer sa désapprobation

Le débat qui s'enlise est stoppé net par un plan en plongée sur l'auditoire dans lequel une des militantes, un peu plus âgées que les autres, intervient : « Attendez, on laisse parler tout le monde. Si même au sein du MLF, on ne s'entend pas, on n'y arrivera jamais ».

La réaction est joyeuse et chaotique. Le personnage d'Adeline est mis en exergue par un plan resserré et la lumière en arrière-plan (illus. 12). Elle reste la figure insolente et rayonnante du groupe. Elle sautille en jetant un : « Les hommes à la crèche, les femmes au bistrot ». La caméra s'affole comme le groupe, l'exaltation est palpable par les mouvements rapides, saccadés de la caméra. Une fois de plus, un plan sur Delphine nous montre qu'elle ne participe pas à l'effervescence généralisée et ne fait qu'observer.



Illustration n°12 : Adeline qui incarne l'insolence joyeuse du mouvement.

L'hymne du MLF

Après un temps, le tumulte, les discussions et les corps se calment. L'œil de la caméra est braqué sur Carole. Les discussions reprennent plus posément mais sont vite interrompues par le début de l'hymne du MLF. Carole stoppe les conversations autour d'elle pour pousser à écouter et participer à la chanson. On passe du débat d'idées avec une implication individuelle à un chant unifiant. Le spectateur assiste au passage de l'individuel au collectif. Selon l'ancienne militante du MLF Marie-Christine Moulrier, les chants du MLF n'avaient pas d'auteur officiel. Le groupe se réunissait et pouvait détourner spontanément et avec enthousiasme une chanson, voire la modifier en fonction des événements, « ce qui était tout à fait dans l'esprit du mouvement des femmes de toute façon. Le détournement des choses et l'interrogation de ce qui faisait ces choses à l'origine ». Par ce biais, elles bousculent ce qui est établi. L'hymne du MLF est la chanson la plus connue. Sa diffusion émane du journal du mouvement *Le Torchon Brulé* où le chant et sa partition sont publiés⁷³.

⁷³ MOULIER M.-C., « Le mouvement des femmes et la chanson. Entretien avec Marie-Christine Moulrier » dans *Le Hall de la chanson*, 27 février 2019, <https://www.lehalldelachanson.com/ressources/le-mouvement-des-femmes-et-la-chanson> [consulté le 20/12/2020].

Nous revenons au plan d'ensemble du début, le plan subjectif à partir de Delphine. L'atmosphère est transformée, Marie-Laure, tantôt huée, mène le chant accompagné à la guitare et reprend une place intègre dans le groupe. Tout le monde est assis et calme. Certains visages sont tournés vers le bas comme au début d'une prière et certaines marquent la cadence (illus. 13).

L'angle de vue bascule. Le spectateur se détache du point de vue de Delphine et observe la scène du bas de l'auditoire et regarde en contre-plongée le groupe chanter (illus. 14). Cet angle de vue, utilisé pour la première fois dans cette séquence, marque le changement qui s'opère au niveau de la dynamique du groupe. Les regards partent dans toutes les directions, personne n'est au centre de l'action comme précédemment. On brise la formation centrique de la parole. Toutes les militantes sont mises sur un pied d'égalité. Delphine n'est pas comprise dans ce cadre. Elle est toujours externe au mouvement. Elle n'y est pas impliquée. Elle apparaît quelques secondes, dans un plan rapproché, le visage neutre comme pour nous confirmer qu'elle ne s'engage pas. Au premier plan, nous voyons une main sur un cœur qui tape en rythme sans identifier la protagoniste. L'image n'est pas nette : elle illustre la palpitation militante.



Illustration n°13 : Début de l'hymne



Illustration n°14 : Nouvel angle de vue durant l'hymne du MLF

Le sentiment de solidarité et d'égalité est renforcé par la caméra qui se déplace de visage en visage. Le plan reste plus ou moins au niveau de la poitrine, les militantes sont mises individuellement en avant. Chacune devient nette à tour de rôle. Les poings levés apparaissent et renforcent le sentiment de révolte. Nous retrouvons ensuite ce mouvement de caméra mais cette fois cadrant plus largement les femmes. Fabienne brandit le symbole du triangle inversé qui veut aussi dire féminisme en langage des signes (illus. 15).

Pour comprendre la symbolique du poing levé, nous devons remonter dans les années 30 en France. Les partis marxistes français opposaient cette scénographie, à savoir le bras plié et

le poing en avant⁷⁴, au salut fasciste. De ce fait, il figure les mouvements politiques d'extrême-gauche. En 1969, le poing levé combiné au symbole féminin apparaît pour la première fois publiquement à l'occasion d'une manifestation contre le concours de beauté Miss America⁷⁵. Dès 1971, le symbole est utilisé par le MLF dans *Le Torchon Brulé* (dès le premier numéro) ou dans ses tracts, banderoles, etc. Quant au triangle inversé, symbole du sexe féminin, il apparaît en couverture du troisième numéro du *Torchon Brulé* et est souvent utilisé, encore aujourd'hui, dans les manifestations pro-IVG.



Illustration n°15 : Le symbole du triangle inversé



Illustration n°16 : Adeline mise en avant par l'angle de vue

Adeline reste un symbole fort du mouvement avec son poing levé. Encadrée dans une contre-plongée qui la magnifie, elle prend la place lumineuse que Carole avait précédemment occupée (illus. 16). Le plan continue avec la caméra qui se déplace sur l'ensemble du groupe. Les militantes se lèvent toutes d'un coup et inspirent un sentiment d'unité et de révolte. La réalisatrice termine sa séquence par une contre-plongée de la salle. C'est l'explosion de joie qui contraste avec l'aspect conflictuel du débat qui précédait. La fin de la séquence nous expose le pouvoir euphorisant du chant militant (illus. 17).



Illustration n°17 : Euphorie après le chant de l'hymne

⁷⁴ BURRIN P., « Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°11, juillet-septembre 1986, Nouveaux enjeux d'une décennie : fascisme, antifascisme, 1935-1945, p. 5-6.

⁷⁵ DUPLESSIS R. B. ET SNITOW A., *The feminist memoir project : voices from women's liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007, p. 501.

Durant toute cette séquence, Corsini joue sur les différents niveaux de langage à travers son cadrage et ses angles de prise de vue. Elle nous fait comprendre que nous passons de la division des débats à l'unification. Elle aborde rapidement les divergences du groupe sans le scinder. Pour cette scène, elle s'est inspirée de plusieurs rencontres qu'elle a faites. Les versions étaient différentes. En conséquence, d'une part, elle a fait confiance à ses actrices, les laissant improviser à partir de la documentation reçue au préalable ; d'autre part, elle a imaginé une réunion avec des femmes qui n'ont pas l'habitude de se rassembler et de discuter ensemble, une réunion où règne l'anarchie complète car « se faire entendre pour une femme qui ne l'a jamais fait, ce n'est pas facile ». À ces fins, elle voulait des brouillons d'engueulades. Le « moment sacré » de la journée de tournage fut l'hymne⁷⁶.

2.3. Tracts (17'18'')

Cette séquence commence avec un gros plan sur un duplicateur à alcool qui servait à copier les tracts. Le plan subséquent expose Carole qui guide et aide Delphine (en plan poitrine) dans le processus de production de tract. Elle la pousse progressivement à participer en lui proposant simplement d'essayer.

Adeline et Fabienne échangent sur un article concernant le *Manifeste des 343* : « Le magazine, il ne se mouille pas quoi : *Les 343 salopes soit c'est du courage soit c'est de l'exhibitionnisme* ». Adeline garde un léger sourire amusé après cette lecture. Nous voyons le contexte de préparation des actions. La salle est placardée de tracts et pancartes présentes en arrière-plan. Du matériel de production et de bricolage les entoure (illus. 18). Le plan consécutif expose Fabienne qui répond : « Bien sûr. Et ton article il est courageux ». Dans son dos, nous apercevons une pancarte sur laquelle nous devinons la phrase : *Des milliers de femmes sont victimes de l'avortement clandestin en France*. Ce slogan renverse le processus de culpabilisation (voir de pénalisation dans le cas de l'avortement) des femmes. Encore aujourd'hui, les groupes féministes soulignent ces processus sexistes où l'on responsabilise la victime de l'acte qu'elle subit. Par exemple, lorsqu'une victime de viol est responsabilisée, implicitement ou explicitement, par la tenue qu'elle portait, l'espace où elle se déplaçait ou encore l'heure de son trajet.

⁷⁶ VASSÉ C. ET CORSINI C., *op. cit.*.



Illustration n°18 : Salle de préparation du matériel pour les manifestations



Illustration n°19 : Les militantes du groupe sont installées à même le sol

Adeline poursuit la lecture de l'imprimé qu'elles sont en train de produire : « À nos sœurs nous lançons un appel, réclamons main dans la main des salaires décents, à la hauteur du travail effectué et égal aux hommes, que la femme ne soit plus un objet publicitaire. Rendez-vous dans l'amphithéâtre B mercredi 23 avril ». La fin de sa lecture coïncide avec un plan de Delphine qui écoute, interloquée, ces requêtes. L'angle de vue choisi pour filmer Adeline correspond toujours à la place de Delphine. La caméra reste subjective, mais commence à se détacher progressivement d'elle.

Durant leurs échanges concernant la confection de banderoles, elles sont assises au sol de manière désordonnée (illus. 19). Elles se placeront aussi de cette façon chez Carole pour une réunion, plus tard dans le film (21'13''), mais dans un cadre plus cosy. Feldman confirme dans ses écrits que leurs réunions hors des auditoriums se déroulaient de cette manière⁷⁷. Elles vont commencer à chanter « C'est l'orgasme final, couchons-nous et demain les gouines, les pédales seront le genre humain ». Ce chant n'est pas du MLF mais du F.H.A.R. (Front homosexuel d'action révolutionnaire). C'est Adeline, qui est ouvertement homosexuelle, qui le lance. Tout le monde chante et en rigole, sauf Delphine, qui reste observatrice et semble étonnée de la scène.

Cette séquence ne fait pas avancer réellement l'intrigue du film mais sert de support à l'exposition de l'histoire féministe française (le *Manifeste des 343*) et à certaines idées : l'égalité salariale et l'objectivation du corps de la femme. Ces luttes féministes dans années 70 sont toujours d'actualité. Par exemple : Mona Chollet explicite l'utilisation des corps féminins dans la publicité aujourd'hui dans son ouvrage *Beauté Fatale* sorti en 2015⁷⁸.

⁷⁷ FELDMAN J., *op. cit.*, p. 200-201.

⁷⁸ CHOLLET M., *Beauté Fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte/zones, 2015.

2.4. Association pro-life (18'18'')

Dans cette séquence, le groupe arrive à une conférence anti-avortement tenue par le professeur Chambard et va mener une action provocante.

L'arrivée



Illustration n°20 : Le MLF arrive à la réunion anti-IVG, l'attitude est à la lutte

La scène se déroule à l'extérieur. L'arrivée du groupe est inscrite dans un plan d'ensemble. Le décor suggère un lieu de culte et les militantes arrivent déterminées pour aller lutter. Leurs visages sont fermés. Le son de leurs pas résonne, et combiné au son du clocher, renforce le sentiment d'audace, comme si c'était l'heure. Carole est à la tête du groupe et les autres la suivent en rang, deux par deux. Elles défilent les unes après les autres et sortent du cadre par la droite. Une fois arrivée sur Fabienne et Delphine, qui ferment le groupe, la caméra les suit en travelling de la gauche vers la droite, signe qui suggère que notre héroïne va vers une évolution positive. Elles sont seules dans le champ et Fabienne s'adresse à Delphine : « Tu prends la pilule toi ? » ; « Non » ; « Mais pourquoi t'es complètement folle ? Faut la prendre. Je n'arrête pas de le répéter à mes élèves enfin discrètement. Je n'ai pas envie de me faire virer non plus. Pourquoi tu ne la prends pas ? Tu trouves que c'est trop cher ? » ; « Non. C'est pas ça ». Cette courte conversation, au-delà de nous montrer le refus de Delphine de parler de son homosexualité, nous montre les risques encourus si l'on fait la publicité de la contraception. Le 28 décembre 1967 est promulguée la loi Neuwirth. Elle définit les conditions de fabrication et de vente des contraceptifs, mais en interdit la publicité. Cependant, cette loi n'est presque pas appliquée à cause des complications survenues à la rédaction de sa mise en œuvre. Ce n'est réellement qu'en 1974, par un projet de loi mené en partie par Simone Veil, que les femmes auront accès à une contraception libre avec un remboursement de la Sécurité Sociale⁷⁹. Les

⁷⁹ CHAUVÉAU S., « Les espoirs déçus de la loi Neuwirth » dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°18, Toulouse, Presse Universitaire de Mirail, 2003, p. 223-239.

risques encourus par les féministes étaient d'autant plus grands qu'elles ne pouvaient légalement pas promouvoir la contraception.

Le discours

Le discours du docteur Chambard commence directement en hors-champ, tout le monde l'écoute avec attention. Le silence règne, contrairement à la réunion du MLF. Les féministes sont toutes installées. La caméra est braquée d'emblée sur Delphine, toujours parée de son attitude observatrice et neutre. Le plan consécutif nous montre Carole de dos, assise devant elle. Elle est isolée de ce qui l'entoure par l'utilisation d'une longue focale. Le plan est subjectif. Elle se retourne et lance un regard caméra (illus. 21). Ce procédé, en plus de projeter un sentiment de réel, nous invite à nous identifier à Carole et plus largement au mouvement. On implique le spectateur dans une complicité tacite. En réalité son regard est destiné à Delphine. Celle-ci va répondre pas un hochement franc de la tête et prendre une respiration pour se donner du courage. Cet échange confirme la place de Delphine comme intermédiaire du spectateur.



Illustration n°21 : Regard caméra de Carole



Illustration n°22 : Plan sur Chambard et première approche du discours anti-IVG

Le plan suivant introduit le professeur Chambard. Nous l'observons du public, en pied, entre les têtes des participants à la conférence (illus. 22). Le spectateur est plongé au milieu de ces femmes et découvre un argumentaire contre l'avortement qui utilise généralement l'analogie avec des objets, dans ce cas précis : la voiture. Il utilise une rhétorique de l'anti-discrimination pour asseoir sa pensée : « Mon devoir de médecin est de tout faire pour aider un être humain à vivre [...] sans distinction de race, de sexe, de religion ».

L'assemblée est passée en revue par un travelling de gauche à droite (illus. 23). Les militantes ressortent par leur netteté à l'image. Les autres protagonistes sont présentés en masse indistincte. Le groupe du MLF détonne par ses vêtements plus modernes, avec pour certaines protagonistes des éléments de couleur orangée ou dans les tons chauds, symbole de leur esprit libre. Elles sont entourées principalement d'hommes et de quelques femmes d'un certain âge.

Les hommes portent des costumes cravates. Ils sont dans les tons gris et sobres comme les femmes. On figure l'image de la bourgeoisie parisienne. La dernière féministe de la rangée jette un regard hors-champ à la droite du cadre pour amorcer le raccord regard où le même procédé de mouvement de caméra est appliqué. Le mouvement ralentit et se termine sur Carole, exaspérée. Grâce à un raccord regard, Chambard est remis en avant, continuant d'exprimer sans détours son point de vue anti-avortement.

L'axe de la caméra change. Le spectateur est extirpé de cette assemblée et peut contempler le décor dont les vitraux colorés ne laissent plus de doute sur la nature du lieu. L'axe de l'angle de vue est de 3/4 face. Delphine n'apparaît pas. Les militantes préparent leurs sacs sur leurs genoux et un raccord dans l'axe confirme ce détail en ciblant Carole et Fabienne. Cette dernière prend son sac et le fait entrer dans le champ. Le spectateur n'est pas informé sur la tenue de l'action qui va se dérouler mais sait déjà que cet objet « typiquement féminin » va jouer son rôle.



Illustration n°23 : Travelling sur le MLF entouré d'un groupe anti-IVG



Illustration n°24 : Plan d'ensemble de la conférence

Un plan d'ensemble souligne la configuration de type religieux du décorum de ce rassemblement anti-IVG. Le prêcheur est au centre. Tout le monde porte des habits du dimanche. Le fond apparaît contrasté, entre l'orange des tentures et le bleu de l'affiche annonce un conflit à venir.

L'action

C'est Carole, en gros plan, qui hoche la tête pour confirmer le début de l'action et c'est une fois de plus Adeline qui marque formellement le début des hostilités en se levant la première après un clin d'œil au reste des activistes. Le docteur Chambard termine son discours, comparant le corps des jeunes femmes à des automobiles : « leurs passagers, c'est la vie ». Pour bien marquer cette phrase, on resserre le plan sur lui.



Illustration n°25 : Intervention de Carole pendant le discours



Illustration n°26 : Contraste entre les réactions du MLF et de l'assemblée

Un tilt vers le haut signale de façon dynamique le début de l'opération. Carole est en gros plan. La lumière en arrière-plan, provenant des vitraux, rappelle par un procédé formel semblable (illus. 9) son discours dans l'auditoire, rend ses paroles significatives : « Mon corps n'est pas une voiture » (illus. 25). Elle parle seule pour tout le mouvement et lance un morceau de viande sur le professeur. Le reste du groupe suit son action. Les plans alternent rapidement entre le docteur et les militantes et de cette façon, l'intervention paraît plus dynamique.

Le groupe se réunit au centre du cadre, uni, parlant d'une seule et même voix cacophonique tout en continuant de lancer ses morceaux de viande. Les visages inspirent la rage, au contraire du reste de l'assemblée qui intervient peu et semble choqué (illus. 26). Sur le plan consécutif, nous voyons Chambard dans un plan assez large, ce qui a pour effet d'accentuer sa solitude face au groupe déchainé. Il se lève et le plan change de valeur. Il est filmé de 3/4 face au niveau de la taille. L'affiche derrière lui est découpée en son centre et n'apparaissent plus que les mots « pas la vie » à la place de « Ne tuons pas la vie » (illus. 27).

La réalisatrice fait le choix de mettre en avant le visage de Marie-Laure en gros plan et en contre-plongée pour la rendre puissante et faire ressortir son allocution : « si ta mère avait avorté on n'en serait pas là ». La lumière, qui traverse les vitraux, souligne son aspect provocateur (illus. 28).



Illustration n°27 : Pancarte coupée



Illustration n°28 : Provocation de Marie-Laure

Finally, Delphine, filmed in the center of the frame face on, takes part for the first time in the action. The look that she throws at the audience before throwing the piece of meat is like an appeal to participate with her, after all the path of reflection passed together. She is framed by two women who look horrified at what is happening around them to then turn towards Delphine as soon as she screams her « connard » and throws her piece of meat. The new militant has the same look of hatred as the other young women. The movement of the MLF, which is out of frame, moves towards Delphine who incarnates it also from this moment (illus. 29).

The militants begin to be pushed back to be sent out. They decide to leave in a hurry and in a scandalous « Chambard connard ». The rhythm is set on the beats of the extradiégétique music. On the consecutive ensemble plan, they leave exultant and in an anarchic manner, jumping with their fist raised. Their exit is framed on the one hand and the other by the assembly, frozen and shocked. The contrast is striking (illus. 30).



Illustration n°29 : Delphine prend part à l'action



Illustration n°30 : Départ des militantes

Intégration symbolique de Delphine

La sortie est joyeuse accompagnée de la chanson rock de Janice Joplin *Move Over*. C'est l'effervescence. L'image est lumineuse et dynamique. Le groupe court pour partir au plus vite afin de ne pas être arrêté. La caméra suit leur course par un travelling arrière. Les deux moteurs du groupe, Adeline et Carole, s'étreignent et débordent d'enthousiasme. Elles sont dans la lumière du soleil tandis que Delphine les suit en courant en arrière-plan dans l'ombre (illus. 31). Delphine apparaissant dans notre champ de vision à ce moment, l'image l'intègre au mouvement. Les militantes profitent de ce passage pour fixer leurs tracts sur les colonnes de l'entrée puis partent.

Catherine Corsini a choisi d'ajouter des musiques qui « expriment le mélange entre le romanesque et la réalité ». Quand elle a interrogé des membres du MLF sur leurs choix musicaux, elles répondaient généralement : Janis Joplin⁸⁰. Cette artiste a sorti son premier album en 1967 et le dernier est sorti après son décès d'une overdose dans son hôtel peu avant 1970. Il n'est pas étonnant que les féministes l'écoutent. Dans les années 60, années du rock and roll, de nombreux hommes sont sur le devant de la scène : The Beatles, Jimi Hendrix, Jim Morrison, etc. Faisant partie de ce mouvement musical à l'origine contestataire, elle s'inscrivait plus précisément dans le rock psychédélique, autrement dit hippie. Elle était la femme la plus connue de ce genre⁸¹. Le choix du titre accompagne parfaitement la scène : *Move Over* (Tire-toi). Bien qu'elle adresse sa chanson à un homme qui l'a quittée, elle le surnomme *baby* (bébé) pendant toute la chanson et lui demande de partir ou de la laisser tranquille : *Please don't you do it to me babe, no !* (s'il te plait ne me fais pas ça bébé, non !).

Delphine, seule, va prendre l'initiative de rester dans le jardin central du bâtiment et de coller des tracts. Elle est de dos et recouvre le dos d'une statue aux courbes féminines sous le regard inquisiteur d'un homme assis : une statue (illus. 32). Elle est joyeuse comme le reste du groupe. Nous voyons Carole faire demi-tour pour aller la chercher afin d'éviter qu'elle se fasse arrêter. La caméra fait un mouvement panoramique circulaire à 180° du jardin vers la sortie, après un saut de joie libérateur. Delphine s'intègre complètement au MLF. Les mouvements de caméra sont utilisés avec parcimonie dans ce film et marquent toujours un événement important. Ils transcendent le traitement des rapports humains et soulignent la dramaturgie. Le meilleur exemple est la scène du premier « vrai » baiser dans la rue. Après son travail, Carole attend

⁸⁰ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film *La Belle Saison* » dans *op. cit.*.

⁸¹ PIRENNE C., *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, p. 167-168.

Delphine et s'explique à propos de sa réaction réticente de la veille. Le baiser qui s'ensuit est tourné en un plan-séquence. La caméra bascule d'un profil à l'autre par un travelling circulaire. Dans un premier temps, Carole n'intervient pas dans le baiser. Ensuite, elle *bascule* et prend pleinement part à l'action une fois que nous arrivons sur l'autre profil. C'est un cinéma de l'intime où tous les mouvements expriment des sentiments profonds des protagonistes.



Illustration n°31 : L'effervescence après l'action



Illustration n°32 : Delphine recouvre une statue de tracts du MLF

2.5. Y a qu'à pas baiser (20'33'')

Nous sommes dans les rues de Paris après l'action dans la conférence anti-avortement. Carole et Delphine distribuent des tracts dans la rue. Tout d'abord, elles sont de dos et le cadre les coupe au niveau de la taille. Une dame âgée arrive frontalement. En arrière-plan, le reste du groupe colle les imprimés aux murs. Carole l'aborde : « Pour l'avortement libre et gratuit » ; « Y' a qu'à pas baiser » ; « Vous avez pas baisé vous peut-être ? » ; « Si mais je faisais attention » ; « Et comment ? » ; « On savait se débrouiller ». Elle répond tout en continuant son chemin (illus. 33).

Cette courte séquence est un hommage à Carole Roussopoulos. Nous retrouvons sensiblement la même conversation dans son court-métrage *Y a qu'à pas baiser*. Une dame âgée, avec les mêmes lunettes et les mêmes vêtements que dans le film, s'arrête et demande quelles sont les raisons de cette manifestation, ce à quoi on lui répond : « l'avortement libre et gratuit et l'information pour la contraception » (illus. 34). Elle répond : « Y'a qu'à pas baiser ». Carole Roussopoulos (comme Carole dans le film) parle avec elle : « vous avez pas baisé vous ? » ; « si mais on fait attention toc ! » ; « et comment ? » ; « non mais et je vais pas vous l'apprendre. Vous avez pas qu'à être si fainéante. Quand c'est fini hop faut se lever. C'est pas vrai ça ? Que vous me regardez ? Vous n'allez pas filmer ça ? ». Par ce biais, Corsini se rapproche de Roussopoulos et comme elle, participe à l'action qui est de dénoncer. Cette dame,

peu sympathique aux yeux des spectateurs, est effectivement filmée ainsi qu'incarnée 44 ans plus tard. La réalisatrice du court-métrage, à l'époque, s'inscrit dans un mouvement cinématographique qui se développe en marge des productions classiques des années 70 à la suite de la légalisation du cinéma pornographique et du relâchement de la censure. Ce renouveau cinématographique devient à ce moment-là le berceau de toutes les expériences ; Corsini, elle, de son côté, réalise un cinéma que nous pouvons définir de *queer*, politisé et insolent par son humour, un cinéma à l'image de l'esprit des féministes du MLF⁸².



Illustration n°33 : Carole distribue un imprimé à une dame âgée



Illustration n°34 : Intervention d'une femme âgée anti-avortement dans la rue

Ce court-métrage de 17 minutes est en noir et blanc et il est réalisé en 1973. Nous savons que Catherine Corsini a regardé de nombreux films de Carole Roussopoulos et de Delphine Seyrig, au point de choisir leurs prénoms pour sa romance. Dans ce court-métrage, Roussopoulos compile différents types de vidéos et s'en est très probablement inspirée pour plusieurs scènes. Dans un premier temps, elle montre des publicités sexistes qui réduisent la femme à son corps et aux tâches ménagères. Ensuite, elle enchaîne avec le début du journal télévisé INF2 avec un dossier nommé « L'avortement libre : pour ou contre ? » où le professeur Jérôme Lejeune, de posture clairement anti-IVG, met en avant comme argumentaire que le sang du fœtus est rouge comme celui de sa mère. Le cadrage de cette scène, la posture et les gestes de ce professeur ne sont pas sans rappeler le professeur Chambard (illus. 22 et 35). Ce film se termine sur une scène de manifestation (il y a en a plusieurs) où les militantes chantent l'hymne du MLF. Corsini s'en est probablement inspirée pour son hymne du MLF dans l'auditoire : la foule de femmes se lève ensemble dans le dernier « debout femmes » et certaines ont les poings

⁸² DELABRE A. ET ROTH-BETTONI D., *Le cinéma français et l'homosexualité*, Paris, Danger public, 2009, p.222.

levés ou brandissent le triangle inversé. Elles terminent l'hymne avec une joie non dissimulée (illus. 15,16,17 et 36).



Illustration n°35 : Le professeur Jérôme Lejeune argumentant contre l'avortement



Illustration n°36 : Fin de l'hymne du MLF

Corsini ne fait jamais référence spécifiquement à un film dans ses entretiens, bien qu'elle exprime toute l'admiration qu'elle a pour Roussopoulos et dise avoir regardé son œuvre. Pourtant, c'est probablement un des films les plus engagés de cette dernière. Au cœur du court-métrage, nous assistons à un avortement. Au départ, la jeune femme qui avorte parle du plaisir sexuel et de contraception avec cette gynécologue. Ensuite, on donne un miroir à l'avortée qui peut, de cette façon, voir son vagin et suivre la pratique de l'avortement par aspiration. Les points de vue de la caméra alternent entre elle et sa gynécologue qui lui explique ce qu'elle fait. Une autre femme accompagne et regarde l'action. La scène est sobre et médicale. Néanmoins, l'ambiance est très sereine et bienveillante, et les échanges libres. Rappelons que nous sommes en 1971 lors du tournage et que ce film est réalisé en 1973 : l'avortement est toujours pénalement répréhensible en France. Iris Brey, dans son ouvrage sur le *female gaze*, y voit un film aussi important que nécessaire. Les deux femmes, l'avortée et l'avorteuse, sont sur un pied d'égalité dans les regards et elles échangent tranquillement. La caméra ne prend pas le parti de juger l'action. Iris Brey constate que l'avortement peut aussi être un moment de sororité, là où le *male gaze* voit un drame morbide.

« Le regard féminin, lui, est un regard vivant qui produit des images inédites. Nos images manquantes. »⁸³.

⁸³ BREY I., *Le regard féminin*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020, p. 235.

2.6. Conclusion

Dans cette figuration du MLF, Catherine Corsini nous dépeint un portrait de femmes fortes. Elles sont présentées d'emblée comme joyeuses, pleines de vie, solaires. Certains de leurs comportements rappellent l'enfance, notamment en réaction à la violence. Elles restent espiègles et y répondent par des grimaces enfantines sans brutalité. Elles utilisent des armes différentes que celles traditionnellement réservées au genre masculin dans les luttes militantes et offrent au spectateur un nouveau langage. La provocation, souvent spontanée et audacieuse, est au cœur de leurs actions. La figure d'Adeline, remarquablement interprétée par la comédienne franco-suisse Laetitia Dosch, illustre totalement cet état d'esprit. Leur portrait est tout de même nuancé. Elles prennent des positions idéologiques fortes animées par la colère qu'elles marquent oralement et physiquement. Quand elles prennent des engagements pour une action, on nous les expose comme déterminées. Finalement, un sentiment fort de sororité ressort par la narration et l'image. Elles sont solidaires, unies et sur un pied d'égalité. Par toutes ces caractéristiques, le MLF nous est exposé comme un groupe vivant et assoiffé de liberté.

Dans ce film, on ne fait pas mention de Simone de Beauvoir ou d'Antoinette Fouque. Pourtant, cette vision globale du mouvement est clairement axée sur la représentation de la partie anti-essentialiste proche de Simone de Beauvoir par ses actions provocatrices fortes. Le groupe de Fouque était plus concentré sur un féminisme intellectuel. D'emblée, les essentialistes s'opposaient à la première action sous l'Arc de Triomphe et aux actions trop provocantes. Lors de la réunion du MLF, il y a un débat sur la non-mixité, mais lié à la présence d'un journaliste pour promouvoir le mouvement. Nous n'assistons pas réellement à de longs débats intellectuels, mais plutôt à des actions où les idées sont présentées oralement. Finalement, deux éléments nous font dire que nous sommes face au groupe lié à Simone de Beauvoir. Premièrement, le groupe de Fouque s'opposait à une intervention dans une réunion de l'association nataliste *Laissez-les vivre* (1971), réunion illustrée dans le film, et deuxièmement, en 1972, un « groupe du jeudi » se met en place qui exclut les différentialistes promouvant des actions spontanées. Nous apprenons que les réunions du MLF dans *La Belle saison* se déroulent le jeudi quand Carole donne comme « gage » à Delphine de venir à leur prochaine réunion. Ce choix peut s'expliquer par la vision qu'a Catherine Corsini du mouvement.

Elle voulait rendre hommage aux féministes des années 70, souvent mal vues, car elle aimait leur « vitalité », leur « insolence » et « Le féminisme mettait l'humain au centre, et ça a été le

grand principe de l'écriture de ce film »⁸⁴. Ces traits de caractère correspondant davantage aux anti-essentialistes tant au niveau de l'action qu'idéologiquement. Antoinette Fouque n'avait pas une perspective de *l'humain*, mais de l'homme et de la femme. Le choix de ne pas faire figurer des personnalités fortes telles que Fouque et Beauvoir renforce le sentiment d'anarchie et d'égalité qu'inspire le MLF.

Le deuxième point important dans la figuration du MLF au cinéma est le discours. Toutes les idées sont présentées au fur et à mesure du film à travers les discussions des protagonistes. Par ce biais, Corsini réhabilite ces féministes et leurs paroles. Une grande partie de leurs combats sont toujours d'actualité aujourd'hui (le harcèlement de rue, l'objectivation du corps, etc) et ont servi de base pour des concepts contemporains comme le *manspreading*. Les militantes féministes sont incluses dans l'histoire politique et à l'avancée de certains acquis sociaux : la contraception et l'avortement. Pourtant encore aujourd'hui, ce dernier droit est toujours susceptible d'être politiquement utilisé dans un effet de *Backlash*.

Malgré tout, Corsini fait une entorse à sa volonté de représentation du MLF : le choix d'incarner une action du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) par les militantes féministes. Ces militantes, accompagnés d'hommes, vont sortir un ami homosexuel d'Adeline d'un hôpital psychiatrique. Le jeune homme y a été interné de force en raison de son orientation sexuelle. Elle avoue cet écart mais dit être restée au plus proche du genre d'actions qu'elles faisaient⁸⁵. Durant ses interviews, elle met souvent en avant que les lesbiennes ont participé aux actions et aux avancées féministes. Ce qui n'est qu'une « demi-vérité ». Certaines féministes étaient lesbiennes et il existait des groupes militants propres aux homosexuels. Néanmoins, les groupes menaient des actions bien distinctes et rejetaient l'intervention des autres mouvements. Il reste plausible qu'une action individuelle ou d'un groupuscule croise les luttes, mais cette scène ne reflète pas les divergences et les débats omniprésents dans les années 70 sur l'idée de mener les combats d'un front commun. Ce choix de représentation provient du ressenti personnel de la réalisatrice vis-à-vis du mouvement, qu'elle cerne avec un regard contemporain et une sensibilité propre.

L'image a toujours fait partie des sources de l'historien sans « échelle de noblesse ». Elle offre une représentation de l'objet étudié, mais « il ne s'agit pas seulement de donner à voir, mais de donner à comprendre, à percevoir ce qui reste toujours difficile à transmettre : l'esprit

⁸⁴ VASSÉ C. ET CORSINI C., *op. cit.*.

⁸⁵ *Ibid.*.

d'un temps, dont les traces actuelles ne sont pas toujours simples à interpréter, surtout quand elles sont ramenées à des mots ⁸⁶». C'est l'exercice périlleux auquel Catherine Corsini s'est confrontée en représentant le MLF avec son film *La belle saison*. Il est difficile, voire impossible, de juger objectivement cette capacité à retransmettre *l'esprit d'un temps*. Néanmoins, nous pouvons, avec une subjectivité assumée, estimer au regard de cette citation de Jacqueline Feldman, ancienne militante du FMA puis du MLF, en 1984 qu'elle a rempli en grande partie ce défi :

« Enfin, je rencontrais les femmes auxquelles j'avais rêvé : non ces timides femmes au foyer repliées sur leur famille, leur beauté, leurs enfants, non ces individualistes qui, parce qu'elles s'étaient fait une place dans la société, parce qu'elles s'en tiraient, pensaient-elles, proclamaient qu'il n'y avait pas de problème, non ces exclues, vieilles filles renfermées, femmes tellement abimées qu'elles ne pouvaient que vivoter, qu'elles n'osaient rien. Mais cela, précisément : des femmes vivantes qui voulaient vivre selon leurs désirs, qui prétendaient faire ce qu'elles avaient envie de faire, des femmes qui n'avaient pas de tabous sexuels, des femmes solidaires, chaleureuses entre elles, et qui découvraient ensemble de nouvelles possibilités de vie. Je les rencontrais, je les trouvais toutes plus belles les unes que les autres, intelligentes, audacieuses, chaleureuses, sensibles : un émerveillement de chaque instant et qui dura plusieurs années. ⁸⁷»

⁸⁶ DELAGE C. ET GUIGUENO V., *op. cit.*, p. 126.

⁸⁷ FELDMAN J., *op. cit.*, p.203.

Chapitre 3

Corps de femmes à l'écran : *le cinéma comme acte politique*

Pour rendre compte de toute la polysémie de l'œuvre concernant le militantisme féministe, nous nous attardons sur la représentation des corps nus de femmes dans ce film. Ce choix s'insère dans un historique du cinéma français bien spécifique que nous allons passer en revue dans la partie suivante. Par ailleurs, l'homosexualité permet à Corsini de servir un certain propos par le biais du langage cinématographique. Précisons que Catherine Corsini n'en est pas, avec *La Belle Saison*, à sa première représentation cinématographique de l'homosexualité. Néanmoins, selon la cinéaste, ce film reste le plus frontal qu'elle ait réalisé à ce propos. Et en effet, dans ses films précédents, elle intègre cette thématique sans la placer pour autant au cœur de l'histoire, la traitant via des personnages secondaires ou en la sous-entendant : citons *Les Amoureux* (1994), *La Nouvelle Eve* (1999) et *La Répétition* (2001). Dans ce dernier film, ce thème apparaît en filigrane.

En cours d'écriture du film, Catherine Corsini fait des réajustements liés à la sortie (en 2013) du film *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche. Ce film est acclamé par la presse et reçoit la Palme d'Or, le prix du meilleur film, au Festival de Cannes. Ce film raconte l'histoire d'amour entre Adèle, une adolescente de 17 ans, et Emma, une jeune femme artiste peintre. Il y a de longues scènes de sexe à l'écran entre les deux femmes. La réalisatrice de *La Belle Saison* modifie le métier de Carole. Elle devient professeur d'Espagnol plutôt que de dessin. Si dans un premier temps, elle remet en question la thématique d'une grande histoire d'amour entre femmes, elle se rend compte assez rapidement qu'elle n'a pas à se défaire du projet sous prétexte qu'un « grand film » a été réalisé un peu plus tôt sur ce sujet, d'autant que son auteur était un homme. De plus, elle n'a pas la même vision de la sexualité lesbienne, qu'elle juge trop « Gymnase Club » dans la représentation de Kechiche.

D'un point de vue pratique, Catherine Corsini explique dans une interview qu'elle n'a pas préparé les scènes de sexe. Elle préfère procéder par « lâcher prise ». De plus, l'imagerie du sexe lesbien donne à voir une vision « un peu naïve et cucul » et elle désire la bousculer, notamment en suggérant une scène de pénétration, pratique présente dans le sexe entre femmes. Son expérience avec le film *Partir*, réalisé en 2009, lui sert de base pour filmer *La Belle Saison* car elle y filme de nombreuses scènes de lit. Elle précise que pour éviter le voyeurisme il faut,

selon elle, filmer les corps en entier car « Ce sont le découpage et le hors-champ qui stimulent le fantasme »⁸⁸.

Au niveau du choix des actrices, Corsini a toujours pensé à Cécile de France et ce depuis des années. Elle a un côté solaire, généreux et « forte nature » qui porte ses convictions. Izia Higelin est une plus jeune actrice, un « diamant brut ». Elle a plus de difficultés à différencier le personnage de Delphine de sa propre personnalité. De ce fait, les scènes où elle doit tourner nue sont plus compliquées pour elle⁸⁹. Mais elle apporte une touche d'insolence et de vitalité au jeu. Elle amène une liberté dans cette campagne austère⁹⁰. Elle incarne un côté plus « brut, plus sauvage » qui contraste avec Cécile de France. La réalisatrice n'avait pas d'idée précise concernant l'actrice qui jouerait ce rôle mais elle avait une vision nette des caractéristiques qu'elle recherchait pour son personnage. Le travail de direction des acteurs pour Corsini consiste à trouver des acteurs et actrices qui sont déjà au plus proche des personnages car la projection ne fonctionne pas toujours⁹¹.

Pour cette partie, nous avons fait l'historique de la représentation de la sexualité lesbienne dans le cinéma français. Ensuite, l'analyse de deux extraits choisis nous permet de mettre en lumière le parti pris de Catherine Corsini et de l'inscrire dans une politique militante au regard des dernières recherches d'Iris Brey sur le *regard féminin*.

3.1. L'amour saphique dans le cinéma français

Le cinéma français a, dès ses débuts, représenté l'homosexualité au cinéma, contrairement au cinéma puritain américain : *La Garçonne* de Jean de Limur (1936), *Olivia* de Jacqueline Audry (1950), *La religieuse* de Jacques Rivette (1967), *Je t'aime moi non plus* de Serge Gainsbourg (1974),⁹² en sont autant d'exemples.

Le personnage homosexuel, dès les débuts du cinéma, a servi à faire rire par la caricature ou en incarnant la figure comique dans un film plus dramatique et ce, dès les années 30. Sa représentation efféminée va traverser le temps et même se répéter inlassablement dans les années 60. La comédie, à l'orée du XX^e siècle, est devenue un peu moins méprisante sans totalement se défaire de ce personnage secondaire décalé. Pour ce qui est de la lesbienne, moins

⁸⁸ « Catherine Corsini : « La Belle Saison, c'est un peu mon « Brokeback Mountain » en Limousin » dans *op. cit.*.

⁸⁹ « Catherine Corsini. La Belle saison » dans *TFO* (chaîne Youtube), le 25 février 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=veBwb-Vs1Js> [consulté le 15/12/2020].

⁹⁰ « Cinéma – La belle saison de Catherine Corsini » dans *op. cit.*.

⁹¹ VASSÉ C. ET CORSINI C., *op.cit.*.

⁹² DELABRE A. ET ROTH-BETTONI D., *op. cit.*, p. 9-10

présente que le gay dans le paysage cinématographique français, celle-ci est abordée pour la première fois dans un rôle « bienveillant » dans *Gazon Maudit* en 1995. Bien qu'elle soit présentée par Josiane Balasko comme le stéréotype de la *butch*, le film s'évertue à se moquer des réactions intolérantes et ubuesques qui l'entourent⁹³.

Roland Barthes a écrit que le lesbianisme au cinéma « ce n'est toujours pas de l'homosexualité mais de l'hétérosexualité redoublée ». La catégorie de « fausses lesbiennes pour vrais hétéros » s'illustre en la personne de Jean-Claude Brisseau et ses films *Choses secrètes* (2002) et *Les Anges exterminateurs* (2006) qui réunissent tous les fantasmes masculins et voyeuristes. Dans le premier, l'homosexualité est utilisée comme un moyen de « mettre les mâles à sa merci » et dans le deuxième, le plaisir féminin ne peut exister que sous l'œil de l'homme et reste donc un accessoire. Ce même procédé est appliqué à la pornographie. Les années 60-70 sont marquées par le cinéma érotique avec le réalisateur Roger Vadim ou encore par la sortie du film *Histoire d'O* de Just Jaeckin. Les relations lesbiennes y sont stéréotypées : baisers, caresses, soupirs, ... dans l'attente de la « vraie » relation avec l'homme. Dans la même ligne cinématographique, nous retrouvons le film *Emmanuelle* de Just Jaeckin (1974) qui balaie rapidement l'homosexualité par une réflexion de l'héroïne : « ça compte avec une fille ? ». L'homosexualité féminine comme prémices de la relation hétérosexuelle reste la norme représentative jusque dans les années 2000 à travers tous les médias vidéo (clips, publicités, ...) sous la dénomination de *porno chic*. « Pour trancher avec cette litanie de navets sexistes », écrivent Delabre et Roth-Bettoni, Virginie Despentes réalise *Baise-moi* en 2000. Ce film veut « mettre les voyeurs face à leur voyeurisme » par l'utilisation des procédés pornographiques : le sexe est violence et les hommes « de la chair à abattre ». Cette vision érotisée de la lesbienne, n'est pas sans lien avec la mainmise d'hommes hétérosexuels sur le milieu cinématographique alors que le désir féminin homosexuel « vu par des femmes et pour les femmes » est aux antipodes de cette vision fantasmée⁹⁴.

Deux films sortent de ce schéma pornographique ou naïf : *Je tu il elle* (1974) de Chantal Akerman (film en réalité franco-belge) et *Alice* (2004) de Sylvie Ballyot. Tous les deux sont des films d'auteurs qui représentent des relations sexuelles entre femmes.

En 1974, Akerman se filme dans son premier long-métrage en train de manière crue pendant 20 minutes sans décor, sans musique. Cette scène s'inscrit dans un schéma en trois parties : la

⁹³ *Ibid.*, p. 45-47, 56-60.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 195-202.

solitude, une relation sexuelle hétéro (elle masturbe un camionneur qu'elle a rencontré) et enfin une relation sexuelle homosexuelle avec une amie. Les relations sont brèves et ne mènent pas à une relation lesbienne à long terme, mais le désir féminin est placé au centre de l'image de manière implacable.

Quant à *Alice*, sorti en 2004, c'est un moyen-métrage de 50 minutes. Ce film laisse une frontière floue entre le rêve et la réalité ainsi qu'entre le présent et le passé. Alice perd sa sœur, qui part avec un l'homme qu'elle épouse, et elle se console dans les bras de son amante Elsa, à travers laquelle elle revit son amour pour sa sœur. Ce film a choqué pour son lien avec l'inceste mais sa réalisatrice parle plutôt d'illustration du vécu intériorisé. La cinéaste filme de telle façon que « la caméra est la troisième partenaire de leurs jeux ». Elle trouve les plans larges trop voyeurs et préfère « filmer uniquement ce que je serai capable de faire, de la sensualité et de la sexualité avec une certaine crudité, mais sans tomber dans le porno qui est désérotisé ». Elle filme les actrices en temps réel, sans ellipses, et n'utilise que le son réel, comme Akerman. Sylvie Ballyot met l'amour des femmes au cœur de ses productions (courts-métrages et documentaires) . Dans *Regarde-moi* (2001), des femmes se filment les unes les autres en se déclarant leurs amours ; dans *Tel père, telle fille* (2002), une fille va voir dans le Sud de la France un père qui ne comprend pas l'homosexualité de sa fille. Projeté à la Quinzaine à Cannes, ce film montre pour la première fois une sodomie avec un gode-ceinture dans une relation saphique. La scène est exempte de brutalité et ne comporte pas de musique. Par cette représentation, elle intègre cette pratique à toutes les sexualités ; Dans le documentaire expérimental *Love and Words* (2007), elle raconte son voyage au Yémen. Elle y filme son histoire d'amour interdite avec sa traductrice dans ce pays où l'homosexualité est puni de mort. Elle explore plusieurs facettes de cette relation en brouillant les genres et met en exergue son besoin d'exposer son amour car « l'affirmation du désir est un acte politique » dans un contexte où son amante femme et arabe doit sans cesse se cacher. Elle apporte un contrepoint à l'ensemble avec des interviews d'étudiants yéménites opposés à l'homosexualité⁹⁵.

La représentation de l'amour lesbien adolescent reste rare au cinéma car associé à un « tâtonnement chez les jeunes filles un peu paumées ». Néanmoins, parmi les quelques exemples, nous retrouvons Céline Sciamma qui s'y est essayée en 2007 avec Adèle Haenel (actrice initialement prévue pour jouer le rôle de Delphine dans *La Belle Saison*) dans son film

⁹⁵ *Ibid.*, p. 206-209.

Naissance des pieuvres qui représente une première expérience sexuelle : « La scène, inédite au cinéma, est à la fois crue et sobre, clinique dans la manière dont elle est filmée »⁹⁶.

Comme expliqué dans l'introduction de ce chapitre, Catherine Corsini n'en est pas à son premier film sur l'homosexualité. Elle a réalisé *Les Amoureux* en 1994 dont l'intrigue se centre sur Marc, jeune homosexuel qui est amoureux d'un ami et doit se cacher dans une petite ville du Nord de la France où les mentalités peinent à évoluer. La réalisatrice a eu du mal à faire financer ce film et la scène d'amour, d'abord refusée par l'acteur, a dû être réalisée en une seule prise⁹⁷.

La Nouvelle Eve (1998) s'inscrit dans ces films des années 90-2000 qui présentent les couples homosexuels dans la banalité du quotidien bien qu'en parallèle, le cliché du lesbianisme érotisé et érotisant soit toujours d'actualité, tout en s'essouffant quelque peu. Notons que Cécile de France s'inscrit dans cette banalisation en incarnant déjà une colocataire homosexuelle « délicieuse et intrépide » dans *L'Auberge espagnole* en 2002⁹⁸.

En 2001, Corsini réalise le film *La Répétition*. Celui-ci illustre une amitié ambiguë entre deux femmes. Ce type de relation est beaucoup plus présent dans le cinéma français que les relations amoureuses lesbiennes. Dans ce film, deux amies d'enfance (Emmanuelle Béart et Pascale Bussières, « icône lesbienne depuis le film canadien *When Night is Falling* de Patricia Rozema en 1995 ») se retrouvent des années plus tard. L'une s'immisce dans la vie de l'autre qui a réalisé leur rêve, être actrice de théâtre. Une relation destructrice et d'emprise s'ensuit. Ici aussi, la scène d'amour avait été à l'origine refusée par les deux actrices⁹⁹.

À partir des années 80, les homosexuels jouent des rôles secondaires, dans le but de donner un gage d'ouverture d'esprit au film et au réalisateur. Ils restent des faire-valoir, de « purs alibis scénaristiques ». Leurs représentations, dans ce rôle, sont exponentielles entre 1980 et 2000. Certains films arrivent à faire évoluer ce cliché : pensons à *La Confusion des genres* (Duran Cohen, 1999), à *Barnie et ses petites contrariétés* (Chiche, 2000), à *L'École de la chair* (Jacquot, 1998), etc. Ce dernier film ouvre la voie à l'illustration de la bisexualité. Notons que les destins de ces personnages sont sans cesse teintés de drame comme si leur sexualité régissait

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 282-283.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 174-176.

l'ensemble de leur bonheur à venir. Ils commencent seulement à être « normalisés » au cinéma au début des années 2000¹⁰⁰.

3.2. Analyse

Les corps nus de Carole et Delphine sont omniprésents dans le film, parfois pour des séquences entières, à d'autres moments pour quelques instants. Pour cette partie d'analyse, nous avons sélectionné les deux séquences d'amour les plus marquantes du film. La première se déroule à Paris et la seconde à la campagne. Tout en utilisant un langage cinématographique commun, ces deux séquences expriment deux volontés différentes de la réalisatrices, deux discours singuliers : la désérotisation du corps nu dans l'imagerie de la sexualité lesbienne et la représentation du désir entre femmes.

Nous allons analyser ces séquences plan par plan et mettre en évidence les liens intrinsèques qui les lient. Toute cette analyse nous servira de tremplin pour rendre compte du *female gaze* de Catherine Corsini, traité dans la partie suivante qui constitue aussi la conclusion de ce dernier chapitre.

Le Troisième rendez-vous

Cette séquence commence après que Carole ait avoué à son compagnon ses relations sexuelles avec Delphine, ainsi que son attirance pour elle. Son compagnon se veut dans un premier temps compréhensif et ouvert. Néanmoins, après une nuit de réflexion, il décide de ne pas accepter cette relation et demande à Carole de ne pas rentrer dormir dans leur appartement après avoir couché avec Delphine.

La scène commence par un gros plan sur les pieds de Delphine encadrés par les draps et les oreillers en arrière-fond. Elle rampe vers le bout de son lit pour se lever. La caméra effectue un léger panoramique pour la suivre. Nous suivons le centre de son corps nu, découpé sans pieds ni visage, jusqu'à ce qu'elle apparaisse de dos en plan américain. Elle augmente le son de la radio.

Plan sur Carole nue et couchée dans le lit au niveau de la taille. Elle sourit en regardant Delphine. Nous découvrons que nous étions ses yeux dans le plan précédent et que le spectateur assiste à une scène d'intimité entre les deux femmes.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 271-277.

La caméra reprend son angle de vue précédent : Delphine nue, de dos, en plan américain, prend des biscuits et se tourne vers Carole et vers la caméra, en souriant. Un léger mouvement panoramique vers la gauche indique son retour vers le lit. Ce premier geste de Delphine envers Carole annihile la sensation de tension sexuelle et banalise leurs nudités. Ce n'est pas la caméra qui a glissé sur le corps de Delphine, mais bien Delphine qui a traversé le champ avec son corps. Ce choix désérotise l'œil du spectateur.



Illustration n°38 : Plan fixe sur les corps désérotisés



Illustration n°39 : Carole criant « à bat la société bourgeoise du balcon

Dans un plan fixe, nous voyons Carole et Delphine nues sur le lit (illus. 38). La force du plan fixe est qu'il met une distance entre l'action et le spectateur, il n'a pas de puissance sur la scène. Les deux corps convergent vers la tête de lit, les deux têtes sont posées contre l'autre, tandis que les jeunes femmes mangent des biscuits. Dans ce plan, Corsini abroge l'association enracinée dans les mentalités des corps de femmes nus et de la sexualité. La situation est banale, elle pourrait tout aussi bien être habillée. Leurs corps sont présentés crument, sans artifices. Delphine taquine Carole, qui s'assoupit, dans un plan visage. Cette dernière ouvre les yeux et joue en grognant, fait semblant de lui mordre le doigt puis de manger le biscuit que Delphine a en main. En plus de l'action, le plan large désérotise ces corps de femmes. Le corps perd de son capital érotique dans la mesure où les deux jeunes femmes sont présentes en tant qu'êtres amoureux, rien de plus, rien de moins. Carole porte une main nonchalante devant son sexe comme pour évacuer toute possibilité d'ambiguïté dans le regard du spectateur et non par pudeur. Le regard cinématographique de Corsini les sépare de l'objectivation. La nudité offre un moment d'intimité lié au jeu, à la joie. Le désir n'apparaît pas à l'image. Comme pour confirmer ce procédé, les deux plans suivants sont serrés et l'action montre des femmes qui jouent ensemble, rient, sont joyeuses. Carole est l'animal sauvage à qui il faut dire « tout doux ». L'intimité amoureuse complice nous détache de l'intention voyeuriste. Le décor est

épuré, laissant pleinement place aux corps des actrices. Ces corps ne sont plus des accessoires, des objets du désir. On nous présente une scène de romance.

Au plan suivant, Carole fume sur le balcon, entièrement nue, sans s'inquiéter de sa nudité (illus. 39). Elle participe toujours à ce processus de désacralisation du corps nu. Elle impose une image de liberté par son corps durant tout le film : elle ne porte jamais de soutien-gorge et ne s'épile pas. Sa position, son cri et sa cigarette l'imposent comme une figure rebelle et nous ramène à son féminisme par son cri « à bat la société bourgeoise ».

Il s'ensuit un gros plan sur les visages qui sont presque anonymisés pendant qu'elles font l'amour (illus. 40). Corsini voulait une histoire d'amour universelle et par ce plan, elle en fait l'illustration. Le son de leur étreinte est asexué et le plan nous empêche de les identifier. La caméra se centre cette fois sur le désir et non sur les corps. Le plan suivant désérotise la scène précédente, elles se regardent avec amour. Il n'y a pas de tension sexuelle ostentatoire dans leurs regards.

Corsini découpe ces corps de manière à les anonymiser, par exemple, le plan avec une main posée sur le dos découpant le corps. Les images sont reposantes, douces. Les plans fixes amènent cette douceur et évitent le glissement libidineux de la caméra. La réalisatrice immortalise ces images comme des photos, des peintures. Le spectateur ne cherche pas le corps du regard.

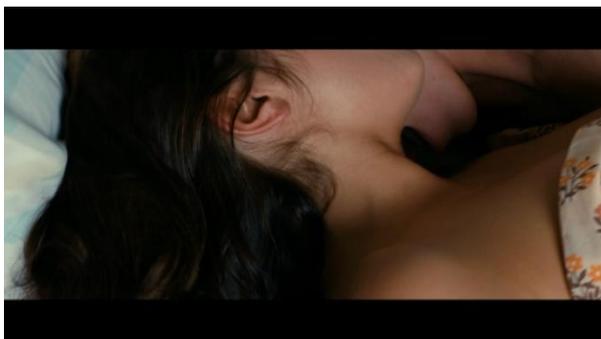


Illustration n°40 : Les visages anonymisés, mêlés en ne faisant qu'un.

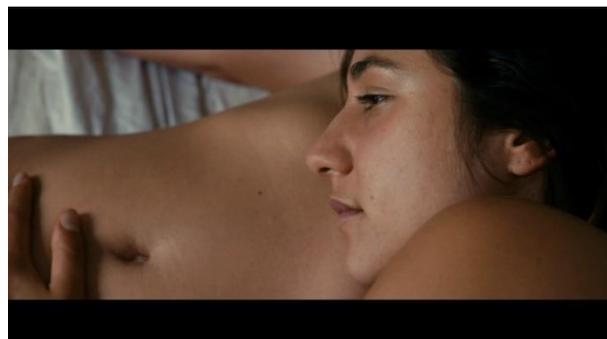


Illustration n°41 : Plan fixe sur Delphine posée contre Carole

Le plan suivant commence alors qu'elles sont l'une à côté de l'autre, habillées. Carole apprend à dire : « te quiero mi amor, me gusta tus pechos ». Elle demande ce que ça veut dire. Leur conversation en acousmatique continue sur le plan suivant. La cadre découpe en gros plan le visage de Delphine posé sur le ventre de Carole. L'image est toujours sereine, tendre et très

poétique. Leurs corps sont une nouvelle fois asexués. Elles ne sont qu'un, avec un seul visage dans le plan fixe (illus. 41).

La conversation continue en son in. Delphine demande ce que ça veut dire et Carole prend la poitrine de Delphine entre les mains. Ce geste est laissé hors-champ, on ne fait que légèrement le suggérer. Par ce moyen, Corsini nous montre que le cœur de l'action n'est pas la démonstration du corps mais des sentiments, de la complicité. L'amour est bien au centre de l'action et l'exposition du corps sert à la désacralisation de la projection voyeuriste qui objectivise le corps féminin. Elle déjoue le *male gaze*. Ces corps sont avant tout des êtres aimants.

Le choix de l'artiste Colette Magny (1926-1997) et sa chanson *Rock me more and more* n'est pas hasardeux. Cette autrice-compositrice-interprète française laisse derrière elle un large patrimoine musical dans lequel elle exprime son engagement politique. Ses textes cristallisent historiquement des luttes sociales : Mai 68, la guerre du Vietnam, l'anticolonialisme, l'écologie, etc. Elle commence la musique à l'âge de 36 ans avec des répertoires de jazz et de chanteuses afro-américaines qu'elle interprète grâce à sa voix grave et puissante. La chanson *Rock me more and more* commence en son in, Delphine se lève au début de la séquence pour en augmenter le son et la chanson dure toute la séquence (de manière acousmatique), ce qui en unifie le propos). Cette voix remplit tout l'espace, seuls les sons des deux jeunes femmes nous parviendront aussi à l'oreille. Cette chanson parle simplement d'amour à la fois sentimental et charnel¹⁰¹. Elle illustre parfaitement le propos de l'image. Catherine Corsini est tombée par hasard sur cette chanson en faisant des recherches sur internet, elle l'a trouvée d'emblée « sublime »¹⁰².

Retrouvailles à la campagne

Carole vient retrouver Delphine à la campagne. Cette dernière a dû quitter précipitamment Paris pour aider sa mère à la ferme car son père a fait un AVC. Carole, désemparée par ce départ, s'empresse d'aller la retrouver.

La séquence commence sur un plan de Delphine dans une rivière. L'eau y joue le symbole du désir féminin et annonce un discours cinématographique très différent de la séquence précédente. Nous la voyons nager nue en plan assez large pour encadrer son corps entier immergé pendant qu'elle nage, le plan suivant se concentre sur son visage. Elle se retourne et

¹⁰¹ Voir Annexe 2.

¹⁰² « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film *La Belle Saison* » dans *op. cit.*

lance un regard vers la droite du cadre en souriant. Un plan large nous les expose toutes les deux à distance dans l'eau, se rejoignant ensuite vers le centre de l'image pour ne faire plus qu'un en s'embrassant, dans un entrechoc du désir. Les corps sont brouillés, immergés dans ce désir.



Illustration n°42 : Les corps brouillés par l'eau qui symbolise le désir féminin



Illustration n°43 : Les corps encadrés dans un écrin de nature

Elles apparaissent toutes les deux nues dans l'herbe. Leurs corps sont encadrés par la nature (illus. 43). Leurs positions ne sont pas sans rappeler le plan fixe de l'illustration 38 avec Carole à gauche et Delphine à droite. Néanmoins, ce plan ne donne pas à voir une scène romantique mais inscrit la tension sexuelle, que ce soit dans des paroles ou des gestes comme des caresses (Delphine dit qu'elle n'est pas « si fatiguée que ça »). Cependant, cela ne signifie pas pour autant que le spectateur soit placé dans une position de voyeur. Carole a sa tête lovée sur le ventre de Delphine et le plan fixe encadre les deux corps en les mettant à distance du spectateur. La caméra part de la poitrine vers les pieds de Carole, ce regard passe en revue son corps mais sans être raccolleur, grâce à la présence de cette fleur qui caresse le corps comme la caméra. La caméra semble flotter sur le corps et non couler de manière libidineuse. Le gros plan appuyé permet de casser le découpage chirurgical du corps qui pourrait rapidement l'objectiver. De plus, Corsini imprime ce corps dans la nature en faisant s'attarder ce plan sur les pieds de Carole posés dans l'herbe.

Dans un même procédé que précédemment, un plan large montre ensuite les deux corps qui s'enlacent, s'embrassent, mais en plan fixe, pour placer le spectateur à distance tout en permettant d'exposer la passion qui submerge les deux protagonistes. Puis nous passons à de gros plans sur les visages qui s'embrassent passionnément (illus. 44). Les plans de cette même valeur s'enchaînent sous des angles différents, mettant au même niveau le désir de chacune. On les encadre dans la nature comme en symbiose avec celle-ci.

Lorsqu'elles sont couchées l'une sur l'autre et font l'amour, la caméra donne à chacune une place égale pour ne pas amener le spectateur au voyeurisme. Dans cette position, aucune ne domine l'autre. Leurs regards sont au même niveau. Le corps est filmé de manière crue, spécialement dans ce plan. Corsini s'est inspirée du film d'Agnès Varda *Le bonheur* pour « filmer l'amour d'une façon pudique mais libre »¹⁰³.



Illustration n°44 : Gros plans lorsqu'elles s'embrassent



Illustration n°45 : Plan fixe encadrant les deux corps

Nous terminons par un plan général où nous voyons à peine Delphine et Carole dans le décor. Leurs corps sont éblouis par la lumière et s'intègrent complètement à la nature qui les entoure. Cette séquence incarne le désir entre femmes dans la nature.

Au niveau du son, une fois de plus, la réalisatrice se limite au son des voix de ses actrices et à une musique de The Rapture : *How deep is your love ?* Cette chanson de 2011 est la plus récente du film. Cette musique contemporaine illustre la modernité de Carole par sa manière d'être, en contraste avec le monde paysan¹⁰⁴.

3.3. Conclusion : un *female gaze*

Au cours de notre analyse, nous avons fait référence aux concepts de *male gaze* et de *female gaze*. Ces concepts, bien que définis récemment, illustrent une prise de position politique dans les choix esthétiques de Catherine Corsini. Nous pouvons par ce biais identifier les rapports de force entre les personnages ainsi que le rapport au spectateur.

Historiquement, Laura Mulvey est la première à théoriser le point de vue voyeuriste. Dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema » publié en 1975, elle traite de la fétichisation du corps des femmes via la pulsion scopique : un plaisir associé à la vision d'un être humain placé en position d'objet. Cette définition provient de Freud. Le regard examine la

¹⁰³ VASSÉ C. ET CORSINI C., *op. cit.*.

¹⁰⁴ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film *La Belle Saison* » dans *op. cit.*.

scène et offre une sensation de pouvoir sur l'action. Plus récemment, Iris Brey identifie cette pulsion scopique référencée comme *male gaze* dans son ouvrage *Le regard féminin au cinéma. Une révolution à l'écran* publié en 2020. La caméra morcelle les corps des femmes, les désindividualise et l'image apparaît comme volée, devenant « plus un rapt que le partage d'une expérience ». Cette question esthétique ne constitue pas une base moralisatrice, précise Iris Brey, la finalité de cette recherche n'étant pas la censure. Néanmoins, derrière chaque choix esthétique, il y a une prise de position politique comme le démontre Jacques Rancière avec son ouvrage *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000)¹⁰⁵. Dans le *male gaze*, l'homme prend du plaisir à regarder et la femme à être regardée. Ce regard d'homme est à la fois intradiégétique et extradiégétique¹⁰⁶.

À contrario, que signifie le *female gaze* ? Il ne se réduit pas au regard féminin qui serait un résumé essentialiste de cette vision. Ce regard permet aux spectateurs (de tous les genres, de toutes sexualités, ...) de ressentir l'expérience sans s'y identifier. Le procédé d'identification ne permet pas aux spectateurs de s'incarner dans toutes les expériences à l'écran. Ce *female gaze* peut nous immerger dans « la corporéité du personnage féminin, [et nous faire] éprouver l'expérience de l'exclusion ». Un film peut, par ce biais, dénoncer le système patriarcal par l'expérience des structures de genre. Comment arriver au *female gaze* ? Les échanges de regards entre les protagonistes peuvent participer à cet effet. Le spectateur est de cette façon exclu de l'échange¹⁰⁷.

Iris Brey définit sa méthode d'analyse comme féministe et phénoménologique, à la différence de l'approche psychanalytique de Mulvey. L'aspect phénoménologique s'explique par un « dialogue continu entre le regardant et le regardé ». Le spectateur incarne un rôle dans l'action du film, se plonge dedans et n'est pas un être à part du propos. Il s'incarne dans le film. Ce sentiment va plus loin que la simple empathie ou en est la forme la plus aboutie : la perception. Iris Brey se base sur les travaux de Merleau-Ponty pour développer cette pensée¹⁰⁸.

Pour l'aspect féministe, Iris Brey fait référence à Judith Butler qui se base elle-même sur les concepts précédents de Merleau-Ponty. Le genre est une performance et cette perception à l'écran permet de visualiser la fluidité du genre et, en conclusion, l'expérience féminine, que

¹⁰⁵ RANCIÈRE J., *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

¹⁰⁶ BREY I., *op. cit.*, p.30-34.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 36-4.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 44-47.

l'on soit spectateur ou spectatrice. Elle renvoie à l'expérience du corps féminin exempté d'un œil genré du spectateur.

Quand Catherine Corsini dit trouver la version du sexe entre femmes de Kéchiche trop « Gymnase club », Brey pose des mots clairs sur ce ressenti. En réalité, les deux actrices sont effectivement des êtres désirants pendant le film, mais sont « réduits à des objets masturbatoires lors des séances de nudité et de sexe ». Il « dévore la chair de ces héroïnes avec sa caméra libidineuse visant à tout prix leurs fentes ». Il n'y a pas d'émotion dans la scène de travelling lent qui part des pieds d'Adèle Exarchopoulos jusqu'à son visage. La sexualité féminine n'y est pas incarnée mais devient une performance physique. De plus, la jouissance est exclue du propos. La jouissance n'apparaît pas, elles émettent des « couinements »¹⁰⁹. Ce point de vue n'est pas sans rappeler la vision de la sexualité entre femmes avant les années 2000 que nous avons envisagée dans la première partie de ce chapitre.

Finalement, comment Catherine Corsini exprime-t-elle ce *female gaze* ? Trois types de plan sont utilisés dans son langage cinématographique quand elle expose les corps nus de ses héroïnes : le plan fixe, le plan moyen et le gros plan.

Le plan fixe permet de garder le spectateur à distance. Ce sont les personnages dans le cadre qui déterminent leurs mouvements et le dynamisme de l'instant. Dans la première séquence analysée, le plan sur les deux femmes est assez long et insiste sur ce sentiment de distance. Dans la seconde séquence, il évacue le regard qui pourrait se vouloir voyeuriste avant la scène de sexe à proprement parler par l'intimité des échanges entre les deux femmes.

Quant au plan moyen, il nous laisse accéder à la situation de l'intime en mettant le corps au centre de l'attention sans qu'un découpage chirurgical le déshumanise. Nous pouvons noter que Catherine Corsini garde un axe frontal dans ces deux séquences, offrant tout le corps couché, de face, à la caméra. Une plongée ou une contre-plongée aurait brisé le sentiment d'égalité qui existe entre les deux femmes. Les décors qui les entourent sont toujours neutres et n'interfèrent pas dans la compréhension langagière de l'image.

Enfin, le gros plan est utilisé de façon à servir le *female gaze*. Corsini alterne des plans moyens et des gros plans, ce qui ne laisse à aucun moment l'opportunité aux spectateurs de s'immiscer dans la relation. Elle centre généralement son attention sur le visage de deux femmes. Il permet de dévoiler les sentiments profonds des personnages et d'entrer dans ses

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 59, 169-170.

pensées les plus intimes. Sur l'illustration 40, l'identification est difficile et le gros plan sur Carole et Delphine se centre sur la fusion des deux visages. Par ce moyen, Corsini renforce le sentiment d'universalité qu'elle désire donner à son histoire d'amour et durant le reste de la séquence, elle expose les sentiments amoureux de ses deux actrices. Sa force, dans la deuxième séquence (illus. 44), c'est qu'elle partage le désir des deux actrices en multipliant le plan de cette valeur par des angles de vue différents. Elle aurait pu procéder par un mouvement de traveling circulaire, mais celui-ci aurait emporté le spectateur dans une vision scopique. Nous pouvons constater que la grande force de Corsini est d'avoir réduit ses mouvements de caméra au maximum en laissant les corps exprimer leurs ressentis. Une seule exception, dans la deuxième séquence, se fait jour quand la caméra fait un gros plan sur le torse de Carole pour descendre jusqu'à ses pieds. Sa poitrine est aperçue et son sexe apparaît dans ce mouvement. Pourtant, l'image n'est pas libidieuse et ce pour plusieurs raisons. La taille du champ ne permet pas de comprendre l'ensemble des parties du corps dans le cadre, elle morcelle les parties du corps. Ensuite, le corps est exposé comme vivant : son ventre bouge et ses jambes aussi, incarnant plutôt le frisson donné par la caresse. Finalement, ce mouvement de caméra s'insère dans une séquence plus large imprégnée de cette esthétique *female gaze*. L'ensemble d'une séquence influence la compréhension d'un plan spécifique.

Ce regard féminin est un acte militant féministe, politique. Il s'en dégage deux discours de représentation du corps de femmes à l'écran. Le premier est la désérotisation du corps nu dans l'imagerie de la sexualité lesbienne, laissant place à l'expression de la romance. La deuxième, la représentation du désir et de la jouissance entre femmes. Le spectateur peut s'incarner dans des représentations jusque-là très peu présentes, pour ne pas dire absentes, du cinéma français. Catherine Corsini, par son dispositif cinématographique, représente la femme homosexuelle et lui donne une image incarnée.

Conclusion

Dans le cadre de cette recherche sur la représentation du féminisme dans le cinéma français, notre choix s'est porté sur le film *La Belle Saison*. De nombreuses recherches ont été poursuivies avec comme résultat très peu, voire aucun film ne présentant aussi frontalement le féminisme français (bien que nous ne cherchions pas forcément une représentation historique du mouvement). Initialement, le projet portait aussi sur le film *La bonne épouse* de Martin Provost sorti en 2020. Dans ce deuxième film, nous rencontrons des femmes dont les mentalités évoluaient à la veille de Mai 68. Néanmoins, il s'attachait à une évolution intériorisée sur les questions des assignations genrées des personnages sans présenter un *mouvement* entier tel que *La Belle Saison*. De plus, il nous semble important, sur un tel sujet, de mettre une réalisatrice en avant plutôt qu'un réalisateur. Cependant, toutes ces recherches nous ont amenée à constater que de nombreux films étaient, dans l'esprit collectif, féministes, sans pour autant qu'ils en fassent mention ou qu'ils l'illustrent en tant que tel. Dès lors, il serait très intéressant de s'interroger sur les caractéristiques qui définissent un film comme « féministe » aujourd'hui. La presse semble être un point de départ judicieux pour une telle recherche.

Nous avons abordé ces recherches selon les méthodologies présentées en introduction. Dans un premier temps, notre analyse cherchait une compréhension transitive du mouvement féministe, en d'autres termes « qui vise ce que le film représente, ce qu'il raconte, le monde auquel il se réfère.¹¹⁰ », une approche mise en oeuvre dans le premier chapitre de ce mémoire. L'analyse intransitive, « c'est-à-dire la manière dont une histoire donnée est amenée à l'existence, par des choix concrets de mise en scène, de cadrage, de montage, de lumière, de vitesse, etc. [...] pour but premier de dépasser la réception (sensorielle et intellectuelle) d'un film, pour le saisir dans ses ressorts sémiotiques, esthétiques et idées¹¹¹ », constitue les chapitres 2 et 3. L'ensemble de ces chapitres nous permet de répondre aux questions posées au début de ce travail, questions auxquelles nous avons répondu en partie dans les conclusions de ces chapitres respectifs.

Afin de compléter et de clôturer ce mémoire, nous allons réinsérer le film dans son contexte de production pour mettre en évidence ses liens avec le féminisme ainsi que sa figuration de l'homosexualité, soutenant elle-même un propos féministe.

¹¹⁰ AUMONT J. ET MICHEL M., *op. cit.*, p. 18.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 21.

Ce film s'inscrit dans la culture française qui, selon Brigitte Rollet, illustre le concept de *gender blindness* (« aveuglement sur les questions de genre »). Une enquête de l'EWA (European Women's Audiovisual) démontre une forme de déni à reconnaître les discriminations sexistes au sein du cinéma français et, par conséquent, une inertie à mener des actions pour lutter contre. L'argument phare de cette politique est la conception d'un citoyen français asexué. Ce processus nie l'existence d'un cinéma lié au genre et à la sexualité (ou encore au générationnel, à l'ethnique, etc). Le neutre est préféré par tous les membres de l'institution. Pourtant, si ces femmes du monde du cinéma ne remettent pas en question leur place, d'autres réduisent leurs capacités aux stéréotypes de genre. Par exemple, les genres cinématographiques sont répartis de façon binaire : les thrillers et les films de guerre (voir historique) sont réservés aux hommes ; les histoires de l'intime, les intrigues adolescentes sont réservées aux femmes¹¹².

Reine Prat, la chargée de mission pour l'égalité et contre les exclusions, publie en 2006 un rapport sur la discrimination quant aux postes à responsabilités dans le secteur culturel. Ce constat choque le milieu du cinéma, qui ne se sentait pas concerné par cette question probablement à cause d'un sentiment « d'exception » française. Ce principe selon lequel la France, sous couvert de la tradition de la courtoisie et de la galanterie, considérerait mieux les femmes que les autres cultures. À la suite de ce premier retentissement, des actions sont menées depuis 2012 : création de l'association *Le Deuxième Regard* (qui soulève les stéréotypes de genre dans le cinéma) ; 2013, Charte pour l'égalité signée par le CNC (Centre national du cinéma) et recommandation, par le ministre des Droits des femmes, de la mise en place de statistiques sexuées, de la parité, de l'égalité salariale, du soutien des projets novateurs en matière de genre, le tout à des fins anti-discriminantes ; ... Tous les rapports de 2012 à 2017 révèlent une sous-représentation massive des femmes dans le milieu cinématographique et spécialement dans les postes à responsabilités¹¹³.

Entre les années 90 et les années 2000, la proportion de réalisatrices dans le cinéma français n'a pas augmenté, quand elle n'a pas diminué. Pourtant, le nombre de femmes sortant des écoles de cinéma est en forte augmentation et elles sont largement minoritaires dans les grands festivals français, contrairement à l'étranger. Malgré tous les rapports alarmants, la France reste l'avant-dernier pays à déclarer que le cinéma est sexiste avant la Croatie¹¹⁴.

¹¹² ROLLET B., *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi !*, Paris, Belin, 2017, p. 41-44

¹¹³ *Ibid.*, p. 46-50.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 50-53.

La critique française s'illustre par ses propos très acerbes vis-à-vis des films de réalisatrices et du *female gaze*, sans en comprendre forcément les enjeux. Dans les *Cahiers du Cinéma*, le critique Joachim Lepastier limite sa critique de *La Belle Saison*, non sans un certain mépris, à ces mots : « On ne sort pas d'un cinéma de l'explicite, où tout est annoncé à coups de métaphores usées (attention, le ciel se couvre, ça va barder dans les chaumières) et de sous-entendus très entendus ».

Catherine Corsini a très vite ressenti ces difficultés en tant que réalisatrice. Quand elle est arrivée à Paris, elle a eu l'impression qu'elle avait autant de chances que les autres dans le monde du cinéma. Avec le temps, elle a rapidement réalisé que ce n'était pas le cas. Elle s'exprime à ce propos en 2016 : « Ma génération pensait que c'était gagné. Les filles allaient faire des films comme les garçons, et on nous disait que c'était incroyable, toutes ces femmes cinéastes ! Mais cela n'a pas progressé en trente ans : nous sommes péniblement passées de 20 à 23 % ¹¹⁵ ». La reconnaissance n'est toujours pas au rendez-vous. Alors que Kechiche reçoit la *Palme d'Or* en 2013, le film de Corsini n'est même pas retenu dans la sélection. Pourtant, il est nominé 10 fois dans des festivals français et étrangers (notamment à Locarno)¹¹⁶.

Est-ce que le film *La Belle Saison* est féministe ? Nous avons déjà démontré longuement en quoi ce film illustre et incarne un acte politique dans les conclusions précédentes : par son choix narratif et formel de figurer le MLF et son *female gaze*. Néanmoins, nous soulignerons ici la façon dont le film soutient ce propos. Durant une interview, une journaliste explique à Catherine Corsini qu'elle a l'impression que Carole a une meilleure situation que Delphine et de ce fait, plus de facilité à prendre la décision d'assumer leur amour. La réalisatrice explique que Delphine se bat sur deux fronts, elle veut tenir sa ferme et vivre avec Carole. Elle veut s'impliquer dans l'exploitation familiale mais avoir une place supérieure à celle qu'on lui attribue en raison de son genre. Quant à Carole, elle est plus « légère » et va de l'avant. Néanmoins, c'est Carole qui est la plus courageuse¹¹⁷. La réalisatrice expose les difficultés d'être une femme dans le milieu agricole, et d'autant plus en étant homosexuelle dans les années 70. Elle décrit une mentalité et une offre une vision d'une image manquante dans le cinéma français. Ce choix est une fois de plus politique.

Nous ne l'avons pas traitée dans ce travail, néanmoins la place des hommes doit être soulevée. Ils ne sont pas construits sur le modèle classique de l'antagoniste avec les deux

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 41

¹¹⁶ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film *La Belle Saison* » dans dans *op. cit.*.

¹¹⁷ *Ibid.*.

héroïnes. La réalisatrice présente des hommes nuancés. Le père de Delphine est dépeint comme un homme à la mentalité conservatrice qui veut marier sa fille pour que la ferme puisse être gérée et nous rencontrons des figurations d'hommes virulents, principalement en réaction aux actions menées par le mouvement. En revanche, Manuel et Antoine ne sont pas des « salauds jaloux » pour reprendre les termes de Catherine Corsini¹¹⁸. Le premier, bien que mécontent par la relation qu'entretient Carole avec Delphine, veut la pousser à réfléchir à sa situation. Il veut la faire changer d'avis par la raison, en lui exposant le fait qu'elle devient dépendante, ce qui représente tout le contraire de leur relation. Il ne fait pas preuve d'homophobie ou de violence pour discuter de ce sujet. Il va même la consoler en la prenant dans ses bras quand elle est plongée en plein désarroi par le départ de Delphine. Il reste attentif aux femmes. Antoine est beaucoup moins présent dans le film. Il découvre la relation de Delphine et Carole assez rapidement au retour de Delphine. Le film laisse penser qu'il va « la dénoncer », mais rien ne vient. Il est juste blessé lorsqu'elle essaye de l'embrasser à la réunion pour faire taire les rumeurs qui pourraient émerger. Il met aussi Delphine face à ses propres craintes, elle crée d'elle-même des barrières. Ces deux personnages masculins ne s'opposent pas caricaturalement à l'amour de ces deux femmes par une masculinité toxique. Le choix de représenter une variété d'hommes aux profils et aux actions complètement différentes transgresse les schémas genrés de la masculinité au cinéma, c'est-à-dire le « salaud » et le « sauveur ». La déconstruction du genre masculin dans le film correspond à l'intérêt croissant des groupes féministes pour l'idée de déconstruire la masculinité.

Ce film reste le plus personnel de Catherine Corsini, où elle présente l'amour avec une femme de manière frontale. Pour elle, c'était une façon de « mêler l'intime et le politique ¹¹⁹ ». De son propre aveu, le film est composé d'éléments autobiographiques. Chez Delphine, elle se retrouve dans la difficulté de s'épanouir « chez soi » mais pas à la ville où elle devient une anonyme. Elle retranscrit son expérience lors de son arrivée à Paris dans les années 80. Par le personnage de Carole, elle exprime comment l'homosexualité s'est révélée à elle, du jour au lendemain, sous la forme d'un désir soudain. Sur base de ces similarités, elle a été très exigeante en ce qui concerne les prises de vue avec ses actrices. Il lui fallait quelque chose de l'ordre de la sincérité¹²⁰. Par ce film, elle se met à nu et nous propose sa vision ainsi que son expérience personnelle. Le militantisme féministe s'est de tout temps développé autour de la prise de parole, où l'expérience individuelle était partagée : des années 70 avec les réunions du MLF à

¹¹⁸ VASSÉ C. ET CORSINI C., *op. cit.*.

¹¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=veBwb-Vs1Js> « Catherine Corsini. La Belle saison » dans *op. cit.*.

¹²⁰ « Catherine Corsini : « La Belle Saison, c'est un peu mon « Brokeback Mountain » en Limousin » dans *op. cit.*.

aujourd'hui avec le mouvement #MeToo. Catherine Corsini participe, par ses propres outils, à cette parole.

Au-delà de son propre vécu, elle explique s'être inspirée des films *Maurice* de James Ivory (1987) et *Brokeback Mountain* d'Ang Lee (2006). Du premier, elle retient l'apprentissage et les destins qui se séparent à cause du monde qui les entoure. Dans le deuxième, qu'elle a trouvé « beau et jubilatoire », elle a été marquée par la vision des deux cowboys dont émane une virilité. Cela participe d'un réel paradoxe¹²¹. Notons qu'elle ne fait pas mention de films français représentant des lesbiennes, ce qui renforce le sentiment d'un manquement de représentation dans le monde du cinéma.

Notons que Corsini ne se revendique jamais comme une cinéaste faisant du cinéma « homo ». Mais c'est une question qu'une réalisatrice peut légitimement se poser. Céline Sciamma (la réalisatrice du superbe film empreint de *female gaze* : *Le portrait de la jeune fille en feu* (2019)), nous donne probablement une ébauche d'explication : « C'est politique d'être potentiellement universel sur cette thématique, qui est au cœur du travail, mais pas de la réception, mon film n'a pas de drapeau ». Cependant, Sciamma pense que le fait d'être concerné par le sujet de son film permet d'esquiver « l'illusion polie » car « la connaissance du sujet, le regard documenté de l'intérieur favorise l'extraction du genre ¹²²».

Retenons que le traitement d'un sujet aussi personnel par la fiction est « avant tout une manière de nous dire quelque chose à propos de notre existence, de notre relation au monde et à la société où nous vivons, et aussi de nous donner des aperçus sur d'autres expériences que la nôtre ? [...] est un instrument symbolique qui nous donne des moyens de réfléchir sur les grandes questions existentielles, sociales, psychologiques auxquelles nous sommes confrontés¹²³». *La Belle Saison* nous donne à réfléchir à la place de la femme dans le cinéma français tant devant la caméra que devant l'écran. En mettant le féminisme et l'amour entre femmes au cœur du film, Catherine Corsini expose une *image manquante* de l'imaginaire cinématographique.

¹²¹ « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film *La Belle Saison* » dans *op. cit.*.

¹²² DELABRE A. ET ROTH-BETTONI D., *op. cit.*, p. 28.

¹²³ AUMONT. J. ET MICHEL M., *op. cit.*, p. 78.

Table des matières

Introduction	2
La méthodologie.....	2
Chapitre 1 : Le MLF.....	5
1.1. Historique d'un féminisme français désuni.....	5
Les prémices de Mai 68	5
Mai 68 et la naissance du MLF	6
La division idéologique du MLF et sa fin	8
Et après ?	10
1.2. Les sources et la recherche historique de Catherine Corsini.....	11
Chapitre 2	MLF à
l'écran : <i>le cinéma comme figuration du politique</i>	14
2.1. La rencontre (8'27'').....	15
2.2. Auditoire (11'07'').....	18
Le débat	20
L'hymne du MLF	23
2.3. Tracts (17'18'')	26
2.4. Association pro-life (18'18'')	28
L'arrivée	28
Le discours	29
L'action	30
Intégration symbolique de Delphine	33
2.5. Y a qu'à pas baiser (20'33'').....	34
2.6. Conclusion.....	37
Chapitre 3	Corps de femmes
à l'écran : <i>le cinéma comme acte politique</i>	40
3.1. L'amour saphique dans le cinéma français	41
3.2. Analyse.....	45

Le Troisième rendez-vous	45
Retrouvailles à la campagne.....	48
3.3. Conclusion : un <i>female gaze</i>	50
Conclusion.....	54
Bibliographie.....	62
Annexes	66
Annexe 1 : Move Over – Janice Joplin	66
Annexe 2 : Rock me more and more – Colette Magny	67

Bibliographie

Sources

- *La Belle Saison* (2015) de Catherine Corsini.
- *Y a qu'à pas baiser* (1973) de Carole Roussopoulos.

Articles scientifiques

- BURRIN P., « Poings levé et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°11, juillet-septembre 1986, Nouveaux enjeux d'une décennie : fascisme, antifascisme, 1935-1945, p. 5-20.
- CHAPERON S., « La radicalisation des mouvements féminins Français de 1960 à 1970 » dans *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n°48, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, octobre-décembre 1995, p. 61-74.
- CHAUVEAU S., « Les espoirs déçu de la loi Neuwirth » dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°18, Toulouse, Presse Universitaire de Mirail, 2003, p. 223-239.
- FELDMAN J., « De FMA au MLF » dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n°29, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2009, p. 193-203.
- FRODON J.-M., « La cigarette au cinéma, une paresse pour symboliser la liberté » dans *Slate*, 1^{er} décembre 2017, <http://www.slate.fr/story/154355/cinema-fume-cest-la-liberte> [consulté le 18/12/2020].
- GACHELIN G., « Première loi française relative à la lutte contre le tabagisme » dans *Encyclopædia Universalis*, consulté le 10 janvier 2021, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/premiere-loi-francaise-relative-a-la-lutte-contre-le-tabagisme/> [consulté le 18/12/2020].
- JENSON J., « Le féminisme en France depuis mai 68 » dans *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n°24, octobre-décembre 1989, p. 55-68.
- LEBUGLE A., « Les violences dans les espaces publics touchent surtout les jeunes femmes des grandes villes » dans *Population et Sociétés*, n° 550, Paris, Institut national d'études démographiques, décembre 2017, p. 1-4.
- PERROT M. ET DAUSSY L., « Antoinette Fouque a un petit côté sectaire » dans *ProChoix. La revue du droit de choisir*, n°46, Paris, Prochoix, décembre 2008.
- PICQ F., « MLF 1970 : année zéro » dans *Prochoix. La revue du droit de choisir*, n°46, décembre 2008.

- PICQ F., « Une féminisme hexagonal » dans *Raison présente*, n°100 – spécial 25 ans d'histoire, 4^e trimestre 1991, Paris, Nouvelles éditions rationalistes, 1991, p. 69-77.
- RODGERS C., « Elle et elle : Antoinette Fouque et Simone de Beauvoir » dans *MLN*, The Johns Hopkins University Press, vol. 115, n° 4, French Issue, septembre 2000, p. 741-760.
- ROUYER M., « Féminisme. France : du M.L.F. à la parité » dans *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/feminisme-France-du-m-l-f-a-la-parite/> [consulté le 20/12/2020].
- VAN DE CASTEELE-SCHEITZER S., « Le torchon brûlé (1971-1973) » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984, p. 161.

DICTIONNAIRE

- LASSERRE A., « Bernheim Cathy » dans BARD C. (dir.), *Dictionnaire des féministes : France, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2017, p. 282-285.

Ouvrages collectifs

- AUBENAS J., VAN ROKEGHEM S. ET VERCHEVAL-VERVOORT J., *Des femmes dans l'Histoire en Belgique, depuis 1830*, Bruxelles, Pire, 2006.
- BOUTANG A., CLÉMOT H., JULLIER L., LE FORESTIER L, MOINE R. et VANCHERI L., *L'analyse des films en pratique : 31 exemples commentés d'analyse filmique*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

Monographies

- AUMONT J. ET MICHEL M., *L'analyse des films*, 4^e éd. enrichie, Paris, Armand Colin, 1997.
- BREY I., *Le regard féminin*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020.
- CHOLLET M., *Beauté Fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, La Découverte/zones, 2015.
- DELABRE A. ET ROTH-BETTONI D., *Le cinéma français et l'homosexualité*, Paris, Danger public, 2009.
- DELAGE C. ET GUIGUENO V., *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004.
- DUPLESSIS R. B. ET SNITOW A., *The feminist memoir project : voices from women's liberation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2007

- FERRO M., *Cinéma et histoire*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977.
- PIRENNE C., *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- ROLLET B., *Femmes et cinéma, sois belle et tais-toi !*, Paris, Belin, 2017.
- SOLNIT R., *Ces hommes qui m'expliquent la vie*, Paris, Editions de l'Olivier, 2018.
- VEYNE P., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1979.

Presse

- « Catherine Corsini : « La Belle Saison, c'est un peu mon « Brokeback Mountain » en Limousin » dans *Télérama*, 07 août 2015, <https://www.telerama.fr/cinema/catherine-corsini-la-belle-saison-c-est-un-peu-mon-brokeback-mountain-en-limousin,130091.php> [consulté le 20/12/2020].
- BENNETT J., « How Not to Be 'Maninterrupted' in Meetings » dans *Time*, le 14 janvier 2015, <https://time.com/3666135/sheryl-sandberg-talking-while-female-maninterruptions/> [consulté le 21/12/2020].
- MOULIER M.-C., « Le mouvement des femmes et la chanson. Entretien avec Marie-Christine Moulier » dans *Le Hall de la chanson*, 27 février 2019, <https://www.lehalldelachanson.com/ressources/le-mouvement-des-femmes-et-la-chanson> [consulté le 20/12/2020].
- SOTINEL T., « « Party Girl » : la reine de la nuit veut enfin devenir une mère digne » dans *Le Monde*, 28 janvier 2014, https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/08/26/party-girl-la-reine-de-la-nuit-veut-enfin-devenir-une-mere-digne_4476431_3246.html [consulté le 23/12/2020].
- VASSÉ C. ET CORSINI C., « « La belle saison » de Catherine Corsini avec Cécile de France et Izia Higelin » dans *Journal de François*, 19 août 2015, <https://www.journaldefrancois.fr/mercredi-cinema-la-belle-saison-de-catherine-corsini-avec-cecile-de-france-et-izia-higelin.htm> [consulté le 20/12/2020].
- ZELENSKY A., « Liberté de pensée et logique de camp ne font pas bon ménage ! » dans *Boulevard Voltaire. La liberté guide nos pas*, 14 janvier 2014, <https://www.bvoltaire.fr/liberte-de-pensee-et-logique-de-camp-ne-font-pas-bon-menage/> [consulté le 15/12/2020].

Vidéos

- « Catherine Corsini. La Belle saison » dans *TFO* (chaîne Youtube), le 25 février 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=veBwb-Vs1Js> [consulté le 15/12/2020].
- « Cinéma – La belle saison de Catherine Corsini » dans *Télé Matin* (chaîne Youtube), 12 août 2015, https://www.youtube.com/watch?v=uMeP4xE65_s [consulté le 15/12/2020].
- « Grillons à l'apéro « La Belle Saison » de Catherine Corsini » dans *Télénanantes replay* (chaîne Youtube), 30 juin 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=KBX9E99fUgM&t=61s> [consulté le 8/12/20].
- « La Belle saison, « un film sur le courage » » dans *BFMTV* (chaîne Youtube), 19 août 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=aZAIDUbKQeE> [consulté le 15/12/2020].
- « Rencontre avec Catherine Corsini autour du film La Belle Saison » dans *Au café des loisirs* (chaîne youtube), 19 août 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=gkBIHH1Xrc8> [consulté le 8/12/20].

Annexes

Annexe 1 : Move Over – Janice Joplin

Album : Pearl (1971 – Posthume)

You say that it's over baby, Lord
You say that it's over now
But still you hang around me, come on
Won't you move over

You know that I need a man, honey Lord
You know that I need a man
But when I ask you to you just tell me
That maybe you can

Please don't you do it to me babe, no!
Please don't you do it to me baby
Either take this love I offer
Or just let me be

I ain't quite a ready for walking, no no no no
I ain't quite a ready for walking
And what you gonna do with your life
Life all just dangling?

Oh yeah
Make up your mind, honey
You're playing with me, hey hey hey
Make up your mind, darling
You're playing with me, come on now
Now either be my loving man
I said-a, let me honey, let me be, yeah

You say that it's over, baby, no
You say that it's over now
But still you hang around me, come on
Won't you move over

You know that I need a man, honey, I told you so
You know that I need a man
But when I ask you to you just tell me
That maybe you can

Hey! Please don't you do it to me, babe, no
Please don't you do it to me baby
Either take this love I offer
Honey let me be

I said won't you, won't you let me be
Honey, you're teasing me
Yeah, you're playing with my heart, dear
I believe you're toying with my affections, honey

I can't take it no more baby
And furthermore, I don't intend to
I'm just tired of hanging from the end of a string, honey
You expect me to fight like a goddamned mule
Wah, wah, wah, wah, honey

Annexe 2 : Rock me more and more – Colette Magny

Album : Melocotton (1965)

Love me, just like before
Rock me more and more and more
Hold me tight like before
For it's you that I adore

Kiss me just like before
Rock me more and more and more
Thrill me, just like before
Thrill me to the core

Can't you see in my eyes
I never tell you white lies
It's so nice, choosin' rise
Take me up to paradise

And let's make love again
Be my lovin' dove again
Rock me to sleep once more
Rock me more and more

Can't you see in my eyes
I never tell you white lies

It's so nice, choosin' rise

Take me up to paradise

Wake me with kisses galore

Rock me more and more