

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication**

Analyse quantitative et qualitative de la diversité représentée dans les films de cinéma belges en 2019

Quand le cinéma divise les femmes

Autrice : Gaëlle Payot

Promotrice : Sarah Sepulchre

Année académique 2019-2020

Master 60 en information et communication

*Je ne veux parler que de cinéma, pourquoi parler d'autre chose ? Avec le
cinéma on parle de tout, on arrive à tout.*

Jean-Luc Godard

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je remercie ma promotrice, Mme Sarah Sepulchre, de nous avoir proposé d'étudier ces différents films belges. Son accessibilité, son ouverture et son écoute nous ont aidés, mes camarades et moi, à constituer une grille d'analyse et une méthodologie qui correspondaient à nos souhaits d'étude. De plus, cela m'a permis de visionner et de découvrir des fictions et des documentaires que je n'aurais peut-être pas regardés de mon côté. Ensuite, je remercie Amandine, Paloma et Florian pour leur participation, leur écriture et leur analyse qui ont enrichi le présent mémoire.

En deuxième lieu, je souhaite également remercier la Faculté ESPO, plus particulièrement l'École de Communication et ses membres académiques. Leur disponibilité, leur ouverture d'esprit et leurs enseignements modernes m'ont permis d'élargir mon horizon culturel et professionnel.

En troisième lieu, je remercie ma famille qui m'a soutenue dans mon choix de poursuivre un nouveau master. Ils m'ont donné les moyens d'approfondir mes connaissances et de découvrir de nouvelles études, notamment l'analyse des médias.

En dernier lieu, je remercie mes ami·e·s de la région et de Louvain-la-Neuve qui m'ont épaulée et aidée lorsque des doutes persistaient. Cette année, j'ai découvert de nouvelles personnes et j'ai pu participer à un projet qui me tenait à cœur, L'Angela. Ces rencontres et ce collectif m'ont ouvert de nouvelles voies, notamment celles de la déconstruction.

Un dernier merci adressé à Amélie Jacquart, amie romaniste qui a pris le temps de relire ce mémoire.

Ce ne sont pas nos différences qui nous divisent. C'est notre incapacité à reconnaître, accepter et célébrer ces différences.

Audrey Lorde (essayiste et militante afro-américaine)

1. Le présent mémoire sera rédigé en orthographe rectifiée. De plus, certains termes étrangers seront dactylographiés en italique. Enfin, nous utiliserons l'écriture inclusive dans ce travail. Étant donné que notre problématique s'axe sur l'intersectionnalité et l'inclusivité, il nous semblait important d'utiliser un langage dégenré et non sexiste.
2. La première partie de notre mémoire est le prérapport remis au Centre du Cinéma début février 2020.

La version finale sera légèrement différente en fonction des modifications demandées par celui-ci. Elle sera publiée sur le site du Centre durant le second semestre 2020.

INTRODUCTION

Après avoir été approchée par le Centre du cinéma belge, Mme Sarah Selpulchre a demandé à un groupe d'étudiant·e·s d'établir un bilan sur les représentations hommes-femmes dans les films financés par la Belgique en 2019. Dans une visée intersectionnelle, nous choisissons d'ouvrir la grille d'analyse à d'autres catégories : le genre, la race, l'âge, la classe, le handicap, l'orientation sexuelle et la religion. En comparant des données quantitatives et qualitatives, nous sommes amené·e·s à produire une conclusion sur la diversité en 2019.

À la suite de résultats intéressants mais interpellants, analysés dans le chapitre suivant, nous approfondirons un des longs métrages nommés à la dixième cérémonie des Magritte : *Cavale* de Virginie Gourmel. Seule fiction, avec *Seule à mon mariage*, produite par une réalisatrice, nous nous intéresserons à la représentation des femmes dans le récit. En effet, nous verrons que même si l'analyse quantitative est prometteuse, elle est contredite par l'étude qualitative.

Nous constatons que le long métrage propose une grande ouverture intersectionnelle en abordant notamment l'obésité et l'origine ethnique. De plus, lors de la narration, la mutilation, la sexualité ou encore le corps féminin adolescent sont abordés. Toutefois, est-ce que la réalisatrice questionne ces problématiques et les représente-t-elle de manière neutre ou de façon stéréotypée ? Notre étude qualitative montre que Gourmel filme et narre les catégories, citées ci-dessus, de manière stigmatisante. Elle véhicule des clichés et des propos notamment grossophobes et « exotiques ». Cette démarche a également un impact sur la dynamique entre les trois personnages féminins : elles entrent constamment dans un mouvement de division et de désaccord.

Dès lors, nous questionnerons comment le long métrage *Cavale*, à travers des stéréotypes féminins, divise ses héroïnes adolescentes. À l'aide d'une démarche sociologique et intersectionnelle, nous étudierons des scènes clés du film.

Dans le premier chapitre, nous proposons, de manière collective¹, le rapport délivré au Centre du cinéma belge. Les grilles d'analyse portent sur vingt-sept productions : les douze fictions citées pour le Magritte du meilleur film et les quinze films nommés pour le Magritte du meilleur documentaire. L'étude propose différents chiffres, mais elle s'intéresse également aux thèmes abordés et aux histoires racontées à partir de ces personnages analysés.

Dans le deuxième chapitre, nous analysons la représentation grossophobe de la protagoniste Carole. Après une introduction théorique, nous mettons en lien la stigmatisation de l'héroïne avec des propos et des images infantilisant le personnage.

Dans le troisième chapitre, nous nous intéressons à la sexualité problématique de Nabila. Pour compléter l'analyse, nous proposons une section conceptuelle et une ouverture de la notion aux personnages arabes. En effet, nous estimons que la représentation des protagonistes racisées reste stéréotypée dans certaines productions cinématographiques.

¹ La méthodologie et la rédaction sont communes avec Sarah Sepulchre (dir.), Paloma Herinckx, Amandine Michiels, Florian Vander Stichelen.
Pour notre part, nous avons codé individuellement les longs métrages *Cavale*, *Duelles*, *Le Jeune Ahmed* et *Seule à mon mariage*. De plus, nous avons analysé les documentaires *Another Paradise*, *Les Lunes Rousses* et *Mon nom est clitoris*.

CHAPITRE 1

Rapport sur la diversité dans les films belges 2019

La diversité dans les films belges 2019

Sarah Sepulchre (dir.), Paloma Herinckx, Amandine Michiels, Gaëlle Payot,
Florian Vander Stichelen

Groupe interdisciplinaire de recherche sur les cultures et les arts en
mouvement (GIRCAM, ILC), Université catholique de Louvain

INTRODUCTION

Dans son désormais traditionnel *See Jane Report*², le Geena Davis Institute a souligné une parité historique dans les personnages principaux des émissions télévisuelles pour enfant en 2018. Les femmes et les hommes ont équitablement partagé le temps d'écran (55,3 % des personnes apparaissant à l'image sont des femmes) et de parole (50,3 % des personnes parlant sont des femmes). Et dans les éléments majeurs qui ouvrent le rapport, l'institut pointe maintenant un stéréotype renforcé (cette année le fait que les femmes ont sept fois plus de risque d'être peu vêtues) et un stéréotype déconstruit (les femmes sont plus souvent montrées comme des leaders que les hommes).

Concernant les films populaires, les constats sont moins encourageants. Seulement 39,1 % des personnages principaux sont des femmes. Elles n'apparaissent que sur 39 % des images et n'obtiennent que 36,2 % du temps de parole. Dans cette sous-section, l'institut souligne les stéréotypes renforcés mais ne s'étend pas sur les stéréotypes déconstruits. Parmi les personnages principaux, on note que seulement 27,9 % sont non blancs, 6,1 % sont porteurs d'un handicap et 4,4 % sont issus des communautés LGBTQ+. Si 3 % des hétérosexuels sont décrits comme débauchés, c'est une caractéristique qui catégorise 13 % des non-hétérosexuels. Et les personnes porteuses de handicaps sont 41,5 % à devoir être sauvées dans le film. Il reste une marge de progression donc.

² GIACCARDI S. et al., « See Jane 2019 Report », *The Geena Davis Institute for Gender in Media*, 2019 [en ligne] <https://seejane.org/wp-content/uploads/see-jane-2019-full-report.pdf> (page consultée le 03/05/20).

C'est loin d'être anecdotique. « Improving gender representations is important because entertainment media send a distinct message about who matters most in our culture, and can reinforce harmful stereotypes », peut-on lire dans l'introduction. À propos de l'égalité entre les femmes et les hommes, les autorités européennes soulignent l'importance des représentations médiatiques. Un lien direct est établi entre la démocratie, les droits de l'humain, le pluralisme des médias, la diversité de leurs contenus et l'égalité entre les femmes et les hommes³, tous ces phénomènes étant reconnus comme interdépendants. Le Comité des Ministres soutient que les médias sont un acteur crucial dans la formation des « perceptions, des idées, des attitudes et des comportements de la société. Ils devraient refléter la réalité des femmes et des hommes dans toute leur diversité⁴ ». Ils peuvent soit freiner soit accélérer les changements en matière d'égalité.

Que proposent les films produits en Belgique en termes de représentations ? Ce rapport analyse systématiquement les vingt-sept films qui ont concouru pour le Magritte du meilleur film ou le Magritte du meilleur documentaire. Une analyse quantitative permet d'examiner si les personnages qui apparaissent à l'écran présentent des profils divers en termes de sexe, d'origine, de niveau de vie, d'âge, de situation de santé, d'orientation sexuelle, de religion. Une étude plus qualitative dépasse les chiffres et vérifie quelles thématiques et quelles histoires sont développées à partir de ces personnages.

MÉTHODOLOGIE

Le corpus est composé de 27 œuvres : les 12 longs métrages concourant pour le Magritte du meilleur film et les 15 créations en lice pour le Magritte du meilleur documentaire (annexe 1).

³ COMMISSION POUR L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES, « Toolkit » sur la mise en application de la Recommandation du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe CM/Rec (2013) 1 sur l'égalité entre les femmes et les hommes et les médias, Conseil de l'Europe, 2015, pp. 50-51, [en ligne]

https://search.coe.int/cm/Pages/result_details.aspx?ObjectID=09000016805c7cac (page consultée le 03/05/20).

⁴ Ibid.

Les films ont été l'objet de deux types d'analyse de contenu. Tout d'abord, un premier examen quantitatif a été mené durant lequel les personnages principaux et secondaires ont été systématiquement dénombrés et décrits en fonction de différentes variables relatives à la diversité (cf. annexe). Cette analyse permet de proposer un bilan chiffré de la diversité représentée dans les œuvres.

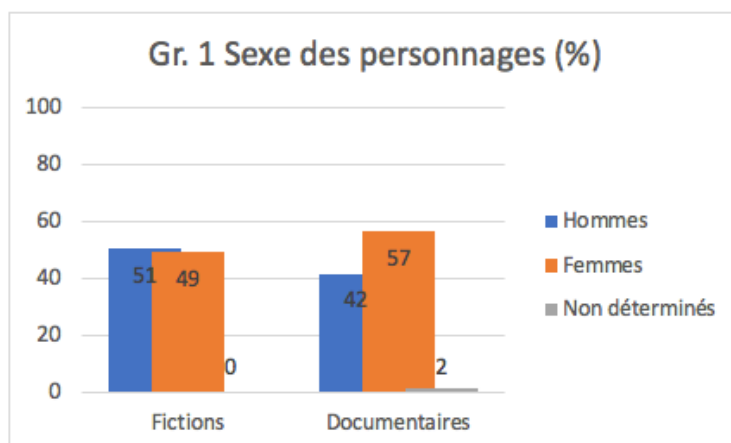
Cependant, les chiffres ne sont pas toujours suffisants pour prendre la mesure d'une représentation sociale, une étude qualitative a donc été ajoutée au premier volet. Elle s'intéresse aux thématiques développées, à la manière dont les personnages participent aux histoires racontées, ainsi qu'à la mise en image. Ce deuxième volet est moins systématiquement présenté mais permet néanmoins de révéler certaines tendances narratives.

Deux remarques doivent être énoncées avant de présenter les résultats. Tout d'abord, dans ce type d'étude, l'attention portée à l'ensemble permet de révéler les tendances générales de l'imaginaire commun. Cependant, cette posture de recherche ne permet pas d'affiner les particularités de chaque film ou personnage. Il convient également de garder à l'esprit que, la recherche ne portant que sur 27 œuvres, les résultats ne sont pas statistiquement robustes. En effet, un seul film peut souvent influencer les chiffres. Par exemple, 20 % des personnages de fiction sont des Arabes. Ce chiffre relativement important est atteint grâce aux protagonistes de seulement deux films cependant. Pour être pleinement significatives, ce genre d'analyses doivent être longitudinales, c'est-à-dire porter sur plusieurs années.

CHIFFRES GLOBAUX

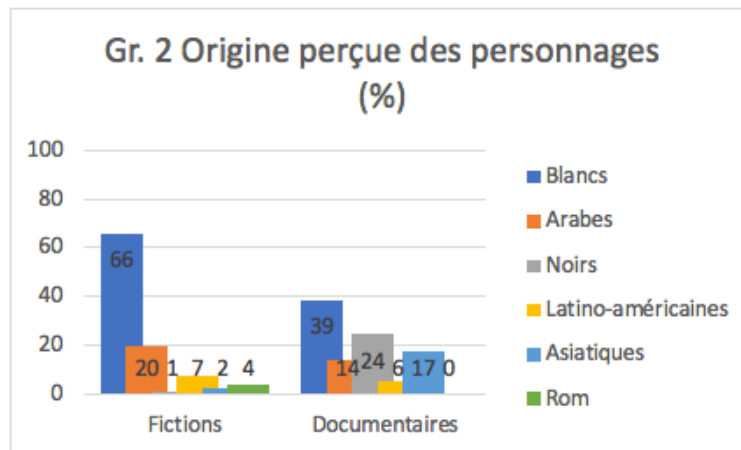
Le codage porte sur 224 personnages : 97 dans les films de fictions et 127 dans les documentaires. Dans les fictions, 24 personnages sont principaux et 73 sont secondaires (graphique 1). On constate une parité parfaite puisque 51 % des personnages sont des hommes et 49 % sont des femmes (dont une

femme trans*). Dans les documentaires, on compte 61 personnages principaux et 66 secondaires (graphique 1). Les femmes sont largement plus nombreuses (57 %, dont une femme trans*) contre 42 % d'hommes. Deux jeunes enfants apparaissent dont le sexe n'est pas déterminable.

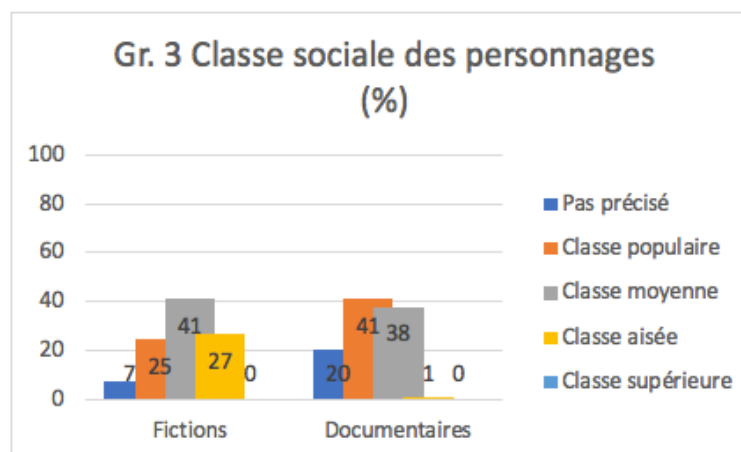


Les films de fiction et les documentaires offrent des profils très différents en ce qui concerne l'origine des personnages (graphique 2). Les personnes perçues comme blanches sont beaucoup plus présentes dans les fictions (66 %) que dans les documentaires (39 %). Dans les fictions, les personnages identifiés comme arabes représentent 20 % des personnages. Les autres catégories sont plus anecdotiques : elles apparaissent généralement dans un seul film (les Roms dans *Seule à mon mariage*, les Latino-américains dans *Nuestras Madres* et les Asiatiques dans *Continuer*).

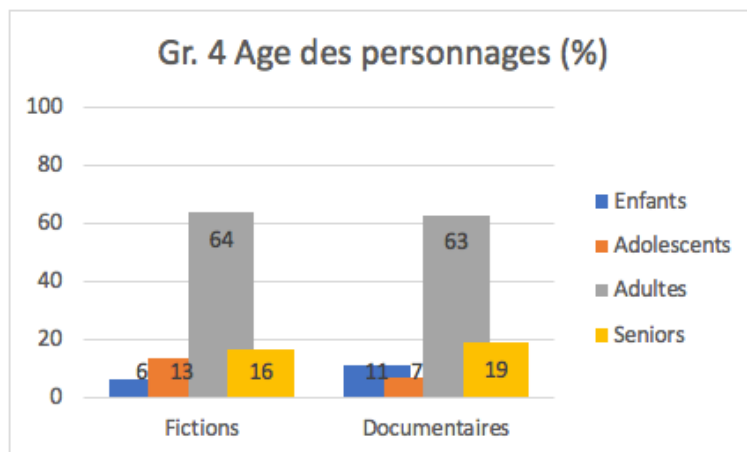
Dans les documentaires, les personnes perçues comme arabes, noires et asiatiques sont beaucoup plus nombreuses. Elles sont réparties dans plusieurs films. Même si les Blancs restent majoritaires, les personnages des documentaires sont donc plus diversifiés.



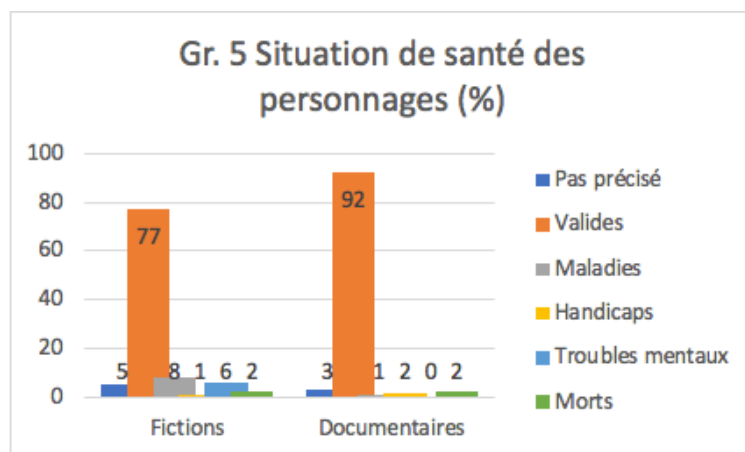
Les fictions présentent un monde social très moyen (graphique 3). Les personnages évoluant probablement dans une classe moyenne moins clivante. Les classes populaire et aisée occupent, presque à égalité, les deuxième et troisième places. Les documentaires donnent à voir un monde beaucoup moins favorisé puisque les classes populaire et moyenne représentent à elles deux 80 % du corpus. Les documentaires représentant des personnes réelles, il leur est probablement plus difficile de nier les origines sociales au profit d'une classe consensuelle.



Les fictions et les documentaires présentent des profils très similaires quand on s'intéresse à l'âge des personnages (graphique 4). Les adultes sont le centre d'intérêt pour les deux genres (64 et 63 %). Les poids des plus jeunes (enfants et adolescents combinés) et des séniors sont relativement équivalents dans les deux types de films.

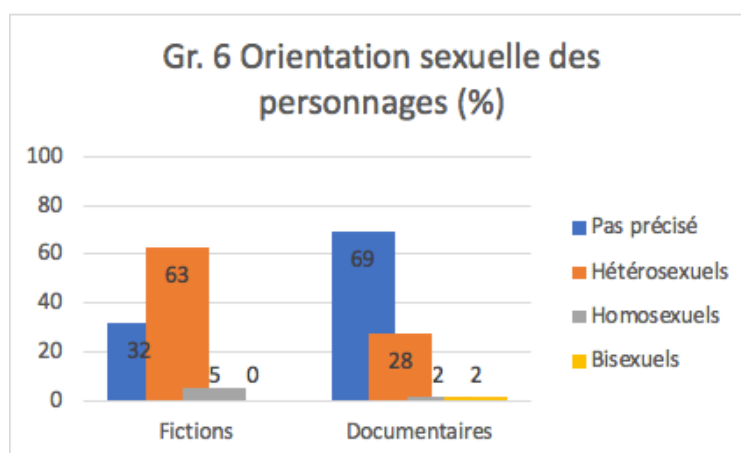


Les personnes valides et sans problèmes de santé sont majoritaires dans les fictions et surtout dans les documentaires (graphique 5). Dans les fictions, certains films s'intéressent à des thématiques liées à la santé mentale (6 %) et 8 % des personnages souffrent de maladies (faiblesse cardiaque, hospitalisation, cancer). Dans l'entière du corpus, seulement 3 personnages sont porteurs d'un handicap visible. Cinq personnages (4 %) meurent d'accidents ou de vieillesse au fil du film qui les voient apparaître.

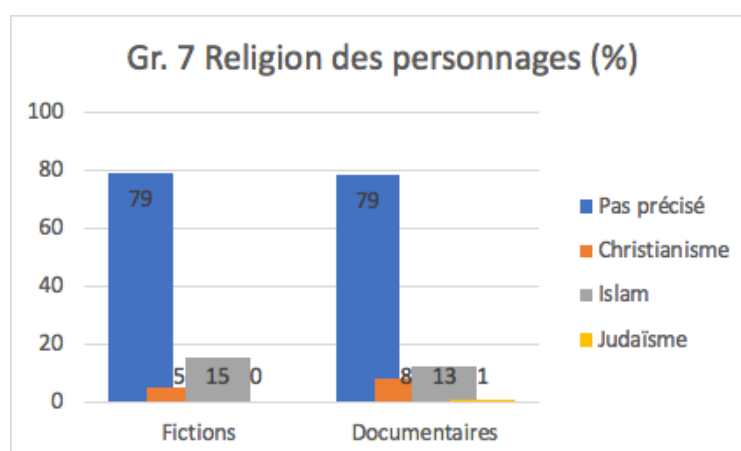


Les films de fictions présentent un monde très hétéronormé (graphique 6). Il serait intéressant de vérifier si les 32 % de personnages dont l'orientation sexuelle n'est pas connue sont secondaires (*cf. infra*). Dans les documentaires, l'orientation sexuelle n'est généralement pas précisée (69 %). C'est peut-être parce que ces personnages évoluent dans des films s'intéressant à des thèmes qui ne supposent pas de connaître cette information. Les personnages homosexuels et bisexuels sont extrêmement

peu représentés. La pansexualité ou l'asexualité n'apparaissent pas du tout dans le corpus.



La religion est pratiquement absente des films (graphique 7). 80 % des personnages ne sont pas identifiés en fonction de leurs croyances. Quand la religion est précisée, les personnages sont musulmans. Pour les films de fictions, cela signifie que la religion est l'un des sujets principaux du film (*Le jeune Ahmed*, *Pour vivre heureux*). Dans les documentaires, ces personnages apparaissent dans *Je n'aime plus la mer* qui parle d'immigration et *Les lunes rousses* qui abordent la question du mariage arrangé et de l'immigration. Les personnages appartenant au christianisme sont les Américains de *Another Paradise* ou les Congolais de *Congo Lucha* (documentaires) et les Roms dans la fiction *Seule à mon mariage*.



En conclusion, ces premières analyses montrent que la parité femme-homme semble atteinte. Par contre, les autres formes de diversité ne semblent pas rencontrées par les films belges. Les adultes blancs, valides, hétérosexuels dominant. Par ailleurs, ces personnages semblent évoluer dans une classe moyenne consensuelle. Et, quand la religion apparaît, elle est le thème du film et il s'agit de l'Islam.

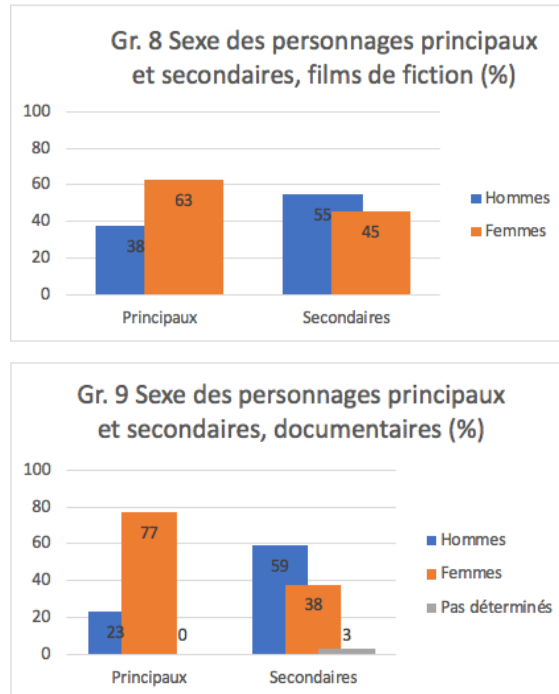
Les documentaires proposent un peu plus de diversité. La population y est constituée de presque 60 % de femmes. C'est également dans les documentaires que les origines sont les plus diverses. Ces films s'intéressent aussi plus à des personnes issues de milieux moins favorisés. Cependant, on ne remarque pas de différence significative entre les fictions et les documentaires en ce qui concerne l'âge des personnages (ils sont majoritairement adultes), leur situation de santé (ils sont majoritairement valides et en bonne santé) et la religion (qui reste généralement indéterminée). Concernant l'orientation sexuelle, les films de fiction se concentrent surtout sur des personnages hétérosexuels alors que les documentaires restent dans le flou.

DIVERSITÉ EN FONCTION DES STATUTS DES PERSONNAGES

Les résultats présentés ci-dessus concernent l'entièreté des personnages du corpus. Toutefois, les personnages principaux marquent davantage l'attention des audiences et il est possible que les scénaristes les travaillent particulièrement. Il importe donc de vérifier s'il existe une différence de traitement entre personnages principaux et secondaires dans les films de fiction et les documentaires.

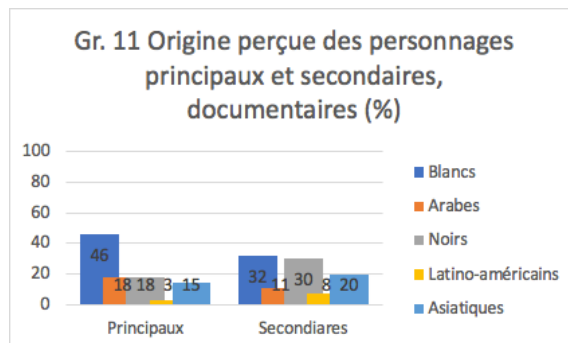
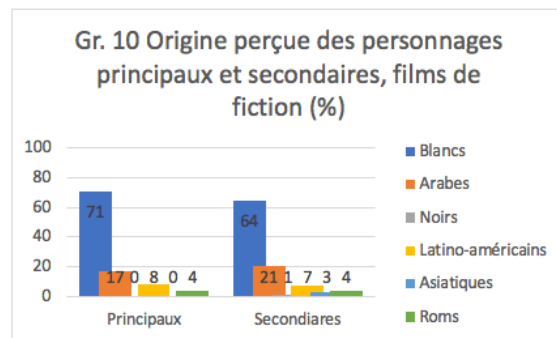
La variable de sexe est significative (graphique 8) dans les fictions. Les protagonistes principaux sont beaucoup plus souvent des femmes alors que le rapport est inversé pour les personnages secondaires. Le statut du personnage a une incidence plus cruciale encore dans les documentaires où 77 % des personnages principaux sont des femmes (graphique 9). Le partage est plus

égal pour les personnages secondaires où les hommes dominent de peu comme dans les fictions. Les personnes dont le sexe n'a pas pu être déterminé sont deux jeunes enfants.

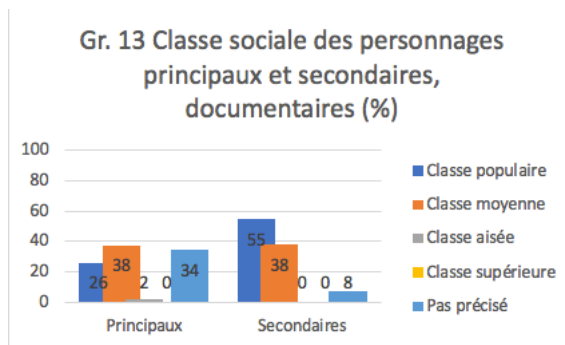
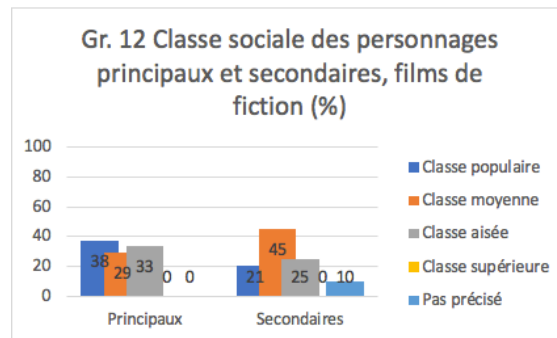


Les origines perçues des films de fiction sont très peu diversifiées qu'il s'agisse des personnages principaux ou secondaires. En effet, les personnages sont majoritairement blancs et la seconde catégorie est « Arabes » (graphique 10). Les personnages secondaires sont un peu plus riches que les personnages principaux, mais cela reste dans une faible proportion.

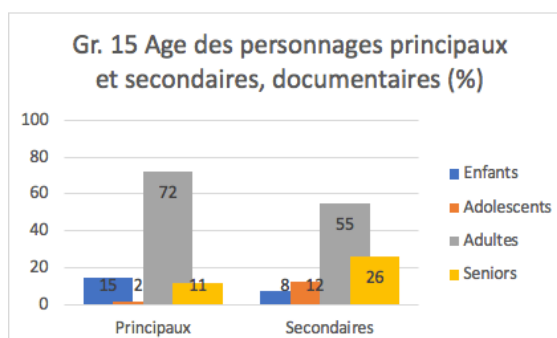
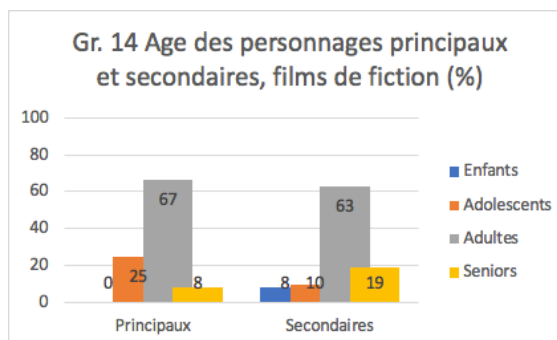
Les documentaires présentent également beaucoup de personnages principaux blancs, même si c'est dans une moindre mesure (graphique 11). Il est indéniable que la population des documentaires est plus diverse.



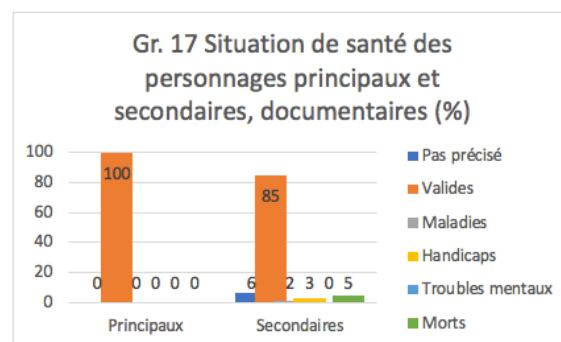
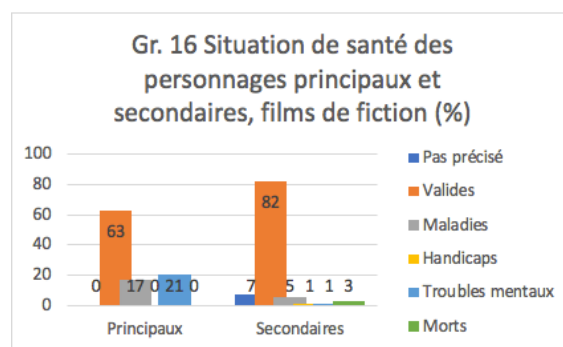
Le constat qui ressort des graphiques illustrant les niveaux de vie des personnages est celui d'une certaine diversité autant pour les fictions (graphique 12) que les documentaires (graphique 13). Il faut cependant se rendre compte que les classes moyenne et aisée ne sont pas toujours faciles à distinguer. Par ailleurs, les personnages appartiennent plutôt à une petite bourgeoisie. Si on additionne les chiffres obtenus pour ces deux catégories, autant pour les personnages principaux que secondaires, dans les films de fiction, il apparaît surtout que les personnages évoluent dans une classe moyenne qui se donne comme universelle. Elle ne l'est évidemment pas. De nouveau, il faut constater que les documentaires offrent un profil un peu différent, car ils s'intéressent beaucoup plus aux classes les moins favorisées. C'est encore plus net pour les personnages secondaires où les personnages issus de la classe populaire sont majoritaires. Il convient aussi de noter que les très riches ne sont pas du tout représentés en 2019, ni dans les fictions, ni dans les documentaires.



Les graphiques des films de fiction et des documentaires se ressemblent beaucoup. Les personnages principaux sont surtout des adultes (graphiques 14 et 15), notamment dans les documentaires. La différence la plus manifeste concerne les 15 % d'enfants qui sont des personnages principaux dans les documentaires. Il faut garder à l'esprit que c'est grâce à un film, *Je n'aime plus la mer*.

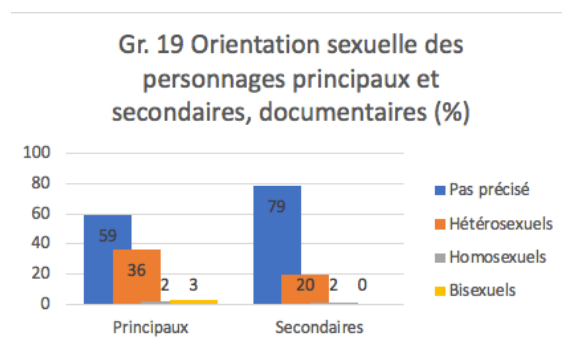
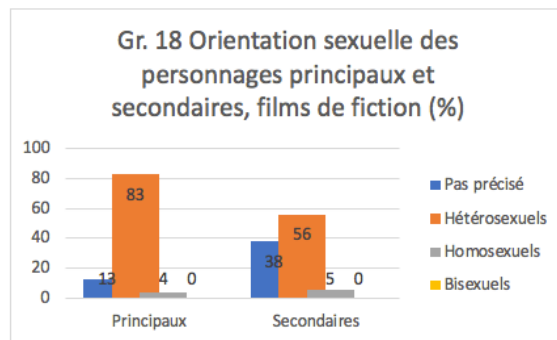


Dans l'écrasante majorité, les personnages sont valides et en bonne santé (graphiques 16 et 17). Dans les documentaires, aucun personnage principal ne s'éloigne de ce profil dominant. Dans les fictions, certains personnages principaux sont atteints de troubles mentaux. Cela s'explique par la présence de quelques films traitant de ce thème dans le corpus (notamment *Emma Peeters*, *Cavale* et *Witz*). Les troubles mentaux sont totalement absents des documentaires. Les personnages malades souffrent de maladies cardiaques ou sont hospitalisés par exemple et n'apparaissent que dans les fictions. Seulement trois personnes sont porteuses d'un handicap visible (1 dans les fictions et 2 dans les documentaires) et elles sont toutes des personnages secondaires.

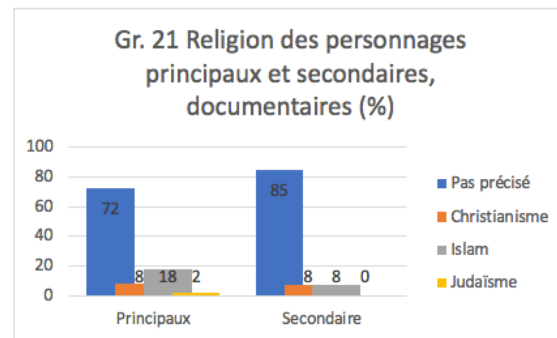
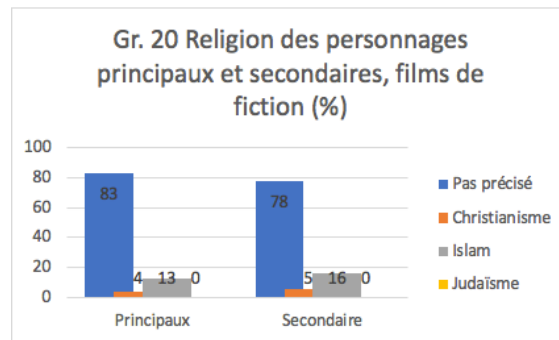


Du point de vue de l'orientation sexuelle, nous voyons une différence significative entre les deux types films et les statuts des personnages. Les films de fiction mettent beaucoup en scène des personnes hétérosexuelles (graphique 18) alors que les documentaires ont plutôt tendance à ne pas étiqueter les personnages (graphique 19). Il apparaît également que les personnages principaux sont plus explicitement catégorisés que les personnages secondaires. Le monde présenté est donc très largement

hétéronormé. Les personnages explicitement homosexuels ne représentent jamais plus de 5 % des intervenants.



Enfin, pour ce qui est de la religion, le constat majeur est que les personnages ne sont pas caractérisés par cette variable (graphiques 20 et 21). Dans une grande majorité des cas, on ne connaît pas la religion des personnages. La religion la plus identifiée est l'Islam. On ne constate pas de réelle différence entre les personnages principaux et secondaires ou les fictions et les documentaires à ce sujet.



En conclusion, les personnages principaux sont plus souvent des femmes blanches, issues de la classe moyenne, adultes, valides, hétérosexuelles et sans religion. Les femmes sont surtout présentes comme personnage principal dans les documentaires. Ces films mettent aussi plus souvent en scène des héros ou des héroïnes issus de milieux moins favorisés. Enfin, ils définissent moins l'orientation sexuelle de leurs personnages principaux. C'est parmi les personnages secondaires que l'on trouve plus de diversité d'origine (surtout dans les documentaires), de milieux sociaux, d'âge, de situation de santé, d'orientations sexuelles non-hétérosexuelles. Autrement dit, quand il s'agit de choisir le sujet et le personnage qui va le porter, les scénaristes et réalisateur·trices ne choisissent pas la diversité, sauf celle de sexe.

ANALYSES QUALITATIVES DES FICTIONS

Toutes les formes de diversité ne feront pas l'objet d'un développement qualitatif. Les résultats quantitatifs montrent que les questions de classe sont largement niées dans le corpus fictionnel. Les personnages homosexuels, relégués à des places secondaires, sont également trop peu nombreux pour

pouvoir être analysés. On remarquera cependant que les homosexuels de *Emma Peeters* sont particulièrement stéréotypés : ils sont coiffeurs, efféminés et ils colportent les ragots. Impossible également de développer les représentations données des personnes porteuses de handicaps (absentes des films). Par contre, les questions liées à la santé mentale seront traitées avec les personnages féminins, puisque seules les femmes portent ces thématiques. Et les questions d'origine et de religion seront traitées ensemble puisqu'elles convergent dans le corpus. Enfin, l'image des adolescents sera aussi abordée brièvement.

Il est bon de rappeler qu'à l'exception des femmes, toutes les catégories de personnages qui sont discutées à partir de cette ligne, sont largement minoritaires dans le corpus.

Histoires de femmes, histoire d'hommes

Nous avons vu que les femmes représentent 49 % des personnages dans les films de fiction et 77 % dans les documentaires. Elles se retrouvent très souvent dans la position de personnages principaux (63 % des héros sont des héroïnes dans les fictions et les femmes sont *leaders* dans 77 % des documentaires).

Huit films de fiction sont menés par une héroïne. Cela ne signifie cependant pas que ces figures féminines soient toujours positives. Plusieurs de ces femmes ont des problèmes identitaires (*Lola vers la mer*, *Seule à mon mariage*) ou psychologiques (*Emma Peeters*, *Witz*, *Duelles*) parfois les deux (*Cavales*). Pour certaines d'entre elles, le salut vient d'un homme. Le problème majeur d'Emma Peeters est la stagnation de sa carrière, mais la solution est l'amour d'Alex. Stella dans *Witz* réapprend à rire et... à aimer Franck. Pamela trouve l'amour en retournant vers les siens dans *Seule à mon mariage*. Pour Lola, il s'agit de renouer avec son père qui rejette sa transition du masculin vers le féminin (*Lola vers la mer*). *Pour vivre heureux*, mené par un homme et une femme, s'ajoute à ces films. Il développe les amours

contrariées d'Amel et Mashir. L'amour reste donc un thème incontournable pour les femmes au cinéma et parfois la réponse à leurs problèmes.

La maternité est un autre sujet, traité dans trois films : *Continuer*, *Duelles* et *Seule à mon mariage*. Sybille est une mère qui veut sauver son fils et qui finira par le sauver suite à un accident de cheval (*Continuer*). Ce fils qui occupe une position très masculine traditionnelle dans le film : il gère le quotidien, alors qu'elle écrit dans son journal. Il la traite de « pute » quand elle rencontre un possible compagnon. Pamela, dans *Seule à mon mariage*, trouve en Marian l'amour et un père pour sa fille. Elle doit aussi apprendre à être une mère alors que Marian tient le rôle de père depuis un moment déjà. Mère en crise, mère incapable de l'être, mère qui le sont trop. *Duelles* met en scène une figure de mère pathologique, incapable de faire le deuil de son enfant au point de semer la mort. Alice, la mère légitime, ne parvient pas à convaincre, face à elle, discréditée par son passage en institution psychiatrique, l'abus d'alcool et de cigarettes. C'est une mère encore qui écrit à son fils dans *Il était un petit navire*. Mais Marion n'est pas réduite à ce rôle, même si elle parle de la maternité. Elle pose un bilan en fin de vie dans un discours à la première personne qui rappelle aussi les amis, les amours, les parents, les avortements...

Les adolescentes sont en quête d'un père. Lola doit renouer avec le sien alors que sa mère vient de mourir (*Lola vers la mer*). Et elle y parvient. Kathy cherche aussi un père dans *Cavale*, au point de le fantasmer et de poser, comme Céline dans *Duelles*, des gestes criminels.

Certaines bonnes surprises se logent dans ces longs métrages. *Seule à mon mariage* offre une critique de la société misogyne qui pousse les femmes à chercher des maris en Europe de l'Ouest, de ces hommes blancs qui achètent des épouses dociles. On y trouve aussi un moment de sororité alors que la policière tente d'aider Pamela.

Par contre, ce sont encore uniquement les corps de femmes qui sont l'objet du regard. L'héroïne de *Seule à mon mariage* est sensualisée dans certaines scènes. Dans la scène du bain dans *Escapada*, seules les femmes sont nues. Dans *Lola vers la mer*, seuls les personnages féminins sont dévêtus. Dans la scène de sexe de *Pour vivre heureux*, c'est elle qu'on déshabille... Les troubles psychologiques et mentaux touchent principalement les femmes.

Elles sont dépressives (*Emma Peeters*), souffrent de problèmes neurologiques suite à un traumatisme (*Witz*), elles ne se remettent pas d'un deuil (*Duelles*) ou sont internées (*Cavales*). Est-ce un retour du stéréotype de la femme hystérique ? Les hommes eux ne sont jamais fous...

Les hommes, quand ils sont personnages principaux, vivent aussi des quêtes identitaires que l'on pourrait aussi lier à une quête de père, biologique ou symbolique. Ernesto recherche son père parmi les cadavres des victimes de la guerre civile (*Nuestras madres*). Au même moment où le pays remet en question ses figures dirigeantes, les anciens militaires, criminels de guerre, notamment coupables de viol. C'est une autorité religieuse que cherche Ahmed, d'abord influencé par un Imam, puis amené à questionner ce radicalisme (*Le jeune Ahmed*). *Escapada* décline la recherche de sens totalement autrement. La mort d'un grand-père amène deux frères à opposer leur mode de vie et leurs idéaux.

Toutes les femmes ne sont pas absentes de ces films, loin de là. Comme semble l'indiquer le titre, les femmes ont une parole forte dans *Nuestras Madres*. Les femmes musulmanes sont des présences soutenant (la mère) ou des femmes indépendantes et s'opposant aux radicaux (Inès) dans *Le jeune Ahmed*. La sœur de Jules et Gustave, par contre, semble plutôt effacée (*Escapada*).

Les Arabes sont les seuls à avoir une religion (et c'est tout ce qu'ils ont)

Dans les fictions, être arabe signifie être musulman et être musulman signifie d'être arabe et, surtout, cela signifie qu'il s'agit du sujet du film. Ceci peut être considéré positivement : les longs métrages présentent des visages non blancs et parlent d'autre religion que le catholicisme. Cependant, cela signifie aussi que les Arabes ne sont vus que par cette perspective.

Le jeune Ahmed aborde la question de la radicalisation. Le film présente une réelle diversité de points de vue sur la religion, de figures (féminins, masculines, jeunes et plus âgées, etc.). Cependant, il établit de nouveau une

corrélation entre Islam et violence. *Pour vivre heureux* coche également les cases de plusieurs stéréotypes : Islam, mariages arrangés, traditions, autorité des pères, soumission des femmes, honneur et virginité. Pour ce film également, si certains discours déconstruisent les amalgames, il s'agit néanmoins d'amener les questions habituelles autour de l'Islam, questions qui ne sont jamais posées pour d'autres religions. Dans les corpus, les personnages arabes n'héritent pas de propriété, ne transitionne pas, ne font pas de voyages équestres, ne se remettent pas de dépression, ne font pas des thérapies de rire ou n'apprennent pas à être parents.

Des adolescents en crise

Le jeune Ahmed, Cavale, Lola vers la mer... La vie des adolescents est loin d'être simple. Cette période est marquée par les crises identitaires qu'elles soient sexuelle, religieuse ou psychiatrique. Nous avons déjà souligné à quel point ces moments de tensions sont reliés aux figures paternelles symboliques (l'imam) ou biologique (le père rejetant Lola ou absent de Kathy). Les personnages adolescents sont particulièrement problématiques. Ahmed est radicalisé, violent, influençable jusqu'au crime. Les trois jeunes filles de *Cavale* sont aussi des figures ambiguës. Kathy est en rébellion, complexée, manipulatrice. Nabila est populaire, toxique et sa sexualité est présentée comme débridée et malsaine. Carole est mal dans sa peau, naïve et en surpoids. Elle est plusieurs fois tournée en ridicule dans le film à cause de son poids. C'est d'autant plus emblématique qu'il s'agit du seul personnage gros dans le corpus. Ces trois-là n'ont pas droit à un *happy end*.

Quand on quitte l'adolescence, le tableau n'est pas plus idyllique. Pamela (*Seule à mon mariage*), Amel et Mashir (*Pour vivre heureux*) sont de jeunes adultes préparant leur mariage. Cette cérémonie est un passage obligé (et arrangé) pour Amel et Mashir, une tradition incontournable. C'est le seul moyen de s'en sortir pour Pamela, mais cela se paie par une perte de sa communauté, de son enfant et de son bonheur. Pour un autre personnage, secondaire cette fois, le passage à l'âge adulte est compliqué par le manque

de père et la violence (*Continuer*). Au point que Samuel doit être éloigné pour être sauvé.

ANALYSES QUALITATIVES DES DOCUMENTAIRES

Comme pour les films de fictions, toutes les formes de diversité ne feront pas l'objet d'un développement qualitatif pour les documentaires. Les résultats déjà soulignés précédemment montrent que l'orientation sexuelle reste non précisée et ne permet pas une exploration qualitative. Il faut quand même remarquer que *Mon nom est clitoris* présente des personnes d'orientations sexuelles variées (ainsi que des personnes d'origine, de corpulence, de religion diverses). Il est également impossible d'examiner la représentation des personnes porteuses de handicaps ou malades vu leur faible nombre. On doit de nouveau regretter leur absence. Comme pour les fictions, la religion est peu annoncée dans les documentaires et, quand elle l'est, il s'agit surtout de l'Islam. Cependant, cela n'est jamais le sujet du film. Cela ne sera donc pas développé plus avant dans cette partie. Les questions liées aux sexes, aux origines, au niveau de vie et aux âges représentés seront par contre explorées.

Comme précédemment, il convient de rappeler que les femmes sont majoritaires, mais que les autres formes de diversités sont minoritaires dans les documentaires.

Expériences de femmes, expériences d'hommes

Huit documentaires sur les 15 sont centrés sur des figures de femmes et parfois sur des sujets touchant particulièrement ces dernières ou présentés avec une perspective féminine. Les violences sexuelles et l'exploitation des femmes sont le sujet de quatre documentaires. *By the Name of Tania* aborde la question de la prostitution et du trafic d'êtres humains. *Sans frapper* parle de viol. C'est l'histoire d'une femme qui a dû travailler à neuf ans et qui a été mariée à treize qui se déroule dans *Les lunes rousses*. Il est question

d'exploitation économique et de pauvreté dans *Overseas* puisqu'on suit l'apprentissage de futures aides-ménagères philippines qui vont bientôt s'expatrier pour travailler en Occident. On peut ajouter à cette liste, *Vacancy* qui traite de la pauvreté aux États-Unis. Ce film n'est pas centré sur une femme, mais la seule qui apparaît a dû se prostituer pour survivre.

Les conditions de vie et la pauvreté sont aussi au centre de *Vaarheim* et *Century of Smoke*. Le premier suit le quotidien d'une mère de famille qui vit seule sur l'île d'Out Skerries depuis que son mari et ses fils ont dû déménager pour trouver du travail et aller à l'école. *Century of smoke* s'intéresse à une communauté laotienne à travers la consommation de l'opium. Ce documentaire ne se concentre pas uniquement sur les femmes, mais éclaire le clivage qui existe entre les hommes (qui fument) et les femmes (qui travaillent). *Mon nom est clitoris* interroge des femmes sur leur rapport au corps et au sexe. Enfin, on pourrait ajouter un neuvième documentaire à cette liste, *Another Paradise*. Il ne développe pas une thématique particulièrement féminine, puisqu'il s'agit de parler de la possible rétrocession d'un archipel à la communauté Chagos. Cependant, le documentaire est centré sur une militante, Sabrina Jean.

Ces documentaires ont comme particularité de donner la parole à des femmes, parfois strictement (*Mon nom est clitoris*, *Les lunes rousses*, *By the Name of Tania*, *Overseas*). Elles y témoignent et y sont les personnages principaux. Quand des hommes apparaissent, ils restent secondaires (*Sans Frapper*). Ce qui compte dans *Sans Frapper* ou dans *Mon nom est clitoris* est de donner la possibilité aux femmes d'énoncer leur propre définition du viol ou d'exprimer leur expérience du sexe, y compris si cela contredit les propos masculins. Dans *Century of Smoke*, des hommes et des femmes témoignent pour dévoiler à quel point les hommes et les femmes vivent différemment. Dans *Another Paradise*, l'histoire est celle de la communauté tout entière y compris des hommes, mais Sabrina Jean est une actrice principale, menant l'action politique et judiciaire. Certains de ces documentaires sont également des œuvres de femmes. La réalisatrice Tülin est la nièce de Tüncay, la petite fille exploitée puis mariée dans *Les lunes rousses*. Le film est l'occasion de témoigner, mais aussi de rendre hommage et justice à sa tante. Il s'agit d'une œuvre très personnelle. La forme de *By the Name of Tania* est également très

travaillée puisque le film mêle construction fictionnelle et témoignage. Par ailleurs, les réalisatrices n'utilisent aucune image de violence, de prostitution et de corps sexualisé. Autrement dit, par les sujets traités, par les personnages sélectionnés, par le fait de donner voix aux femmes, par la manière de faire images et de construire les films, certains documentaires sont féministes.

Les thématiques abordées dans les documentaires menés par des hommes sont aussi liées à une certaine forme de violence, mais plus économique. *In Another Life* — *La prochaine fois que je viendrai au monde*, *Notre territoire*, *Vacancy* abordent principalement la question de la pauvreté. Le premier suit plusieurs amis qui vivent dans la rue, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Dans les deux autres, même si des femmes apparaissent aussi, la majorité des intervenants sont cependant des hommes. C'est aussi le cas de *Century of Smoke* déjà décrit qui constate la différence de vie entre les hommes et les femmes au Laos. Enfin, *Congo Lucha* montre aussi une majorité d'hommes et s'intéresse au combat politique de l'association Congo Lucha qui milite pour la démocratie au Congo. Les thèmes traités sont moins personnels et intimes que pour les femmes.

Le documentaire, un monde en couleur... grâce à l'étranger

Le documentaire présente un monde beaucoup plus divers que les films de fiction. Mais neuf de ces films se déroulent à l'étranger (Royaume-Uni, Italie) dont sept hors Union européenne (Laos, Philippines, Pérou, Congo, Burundi, Îles Chagos, États-Unis). La totalité ou une majorité des personnages qui apparaissent dans ces films sont non-blancs. Parmi les six documentaires tournés en Belgique, deux s'intéressent à des populations immigrées et présentent également une population totale non blanche. Les quatre documentaires restants parlent de la piscine des Maroles, du viol, d'une troupe de théâtre intergénérationnelle et du rapport au sexe des femmes et présentent des groupes mixtes. Cependant, dans ces œuvres, la majorité des personnes sont blanches (7 sur 9 dans *Bains publics*, 12 sur 14 dans *Sans frapper*, 9 sur 12 dans *Third Act* et 10 sur 12 dans *Mon nom est clitoris*). Bref,

les personnes non blanches sont majoritaires quand l'histoire racontée se déroule à l'étranger où quand le sujet est l'immigration. Dès qu'on revient à des thématiques plus « neutres », les Blancs sont majoritaires.

On peut constater une certaine corrélation entre les thèmes, les classes sociales et les origines présentées. En effet, ces documentaires présentant des personnes non blanches traitent de pauvreté (*In Another Life – La prochaine fois que je viendrai au monde*), d'immigration (*Notre territoire, Je n'aime plus la mer*), d'exploitation économique (*Overseas*), de violences faites aux femmes (*By the Name of Tania, Les lunes rousses*), de colonisation (*Another Paradise*), de lutte pour la démocratie (*Congo Lucha*) ou de la culture de l'opium (*Century of Smoke*). L'univers thématique n'est donc pas neutre du tout.

Il faut cependant remarquer que ces personnes non blanches sont présentées comme actives et elles ont la parole. Sabrina Jean est une héroïne agissante dans *Another Paradise*, Tüncay devient une personne agentive grâce à sa nièce autrice du documentaire (*Les lunes rousses*), Tania est la narratrice (*By the Name of Tania*), les intéressé·es témoignent (*Overseas, Century of smoke, Congo Lucha, Notre territoire, Je n'aime plus la mer, In Another Life – La prochaine fois que je viendrai au monde*). C'est aussi le cas des personnes non blanches qui interviennent au même pied que d'autres dans *Bains publics, Sans frapper, Third Act* et *Mon nom est clitoris*. Étonnement, ce sont parfois les personnes blanches qui semblent le plus subir les événements (*Vacancy* et *Vaarheim*).

Un monde moins favorisé que la fiction

Les documentaires explorent des milieux beaucoup moins favorisés que les fictions. Plusieurs films se déroulent dans des contextes de pauvreté qui poussent à s'expatrier ou quitter son île (*Overseas, Notre territoire, Vaarheim, Je n'aime plus la mer*), qui rendent les femmes vulnérables (*By the Name of Tania*). *Overseas* saisit par exemple l'occasion de critiquer le système capitaliste qui exploite ces femmes. Certains explorent les conditions de vie des personnes, parfois l'impasse dans laquelle elles se trouvent, parfois

leurs trucs de survie (*In Another Life – La prochaine fois que je viendrai au monde*, *Vacancy*, *Century of Smoke*). De nouveau, les plus pauvres sont celles et ceux qui vivent à l'étranger. Si les populations belges filmées dans les documentaires sont moins aisées que dans les fictions, on y rencontre néanmoins des personnes ayant un niveau de vie plus confortable ou de la classe moyenne (*Les lunes rousses*, *Third Act*, *Sans frapper*, *Mon nom est clitoris*, *Bains publics*).

Une ouverture vers l'enfance, l'adolescence et la vieillesse

Les adultes sont majoritaires dans neuf documentaires : *Another paradise*, *Century of smoke*, *Congo Lucha*, *Mon nom est clitoris*, *Notre territoire*, *Overseas*, *Sans frapper*, *Vaarheim*, *Vacancy*. *Bains publics* présente une population plus bigarrée y compris en âge même si les adultes restent dominants.

Cependant, les documentaires donnent aussi la parole aux enfants. C'est littéral dans *Je n'aime plus la mer* puisque les enfants réfugiés expliquent le voyage qui les a emmenés en Belgique. L'enfance est également en partie représentée ou, au moins discutée, dans *In another life — La prochaine fois que je viendrai au monde* et *Les lunes rousses*. Dans *Les lunes rousses*, Tüncay rappelle comment son enfance et son adolescence lui ont été volées. Dans le premier, le réalisateur a suivi et filmé les personnages pendant plusieurs décennies et utilise des images d'archives et actuelles afin de retracer leurs parcours. Enfin, Tania est encore une adolescente quand elle est attirée dans le monde de la prostitution (*By the Name of Tania*).

Les personnes plus âgées apparaissent dans *Third Act*, centré sur une troupe théâtrale multigénérationnelle. C'est l'occasion de montrer que la vieillesse ne se résume pas aux maisons de repos et aux petits enfants. Le documentaire montre également les corps de ces personnes.

CONCLUSIONS

La parité femme-homme semble atteinte. Par contre, les autres formes de diversité ne semblent pas rencontrées par les films belges. Les personnages principaux sont plus souvent des femmes blanches, issues de la classe moyenne, adultes, valides, hétérosexuelles et sans religion. Les femmes sont surtout présentes comme personnage principal dans les documentaires. Ces derniers proposent un peu plus de diversité, notamment en termes de niveau de vie et d'âge. C'est parmi les personnages secondaires que l'on trouve plus de diversité d'origine (surtout dans les documentaires), de milieux sociaux, d'âge, de situation de santé, d'orientations sexuelles non-hétérosexuelles.

Dans les films de fiction, la tendance 2019 pour tous les personnages semble être la crise identitaire. Les femmes du corpus, adultes ou adolescentes, ont la particularité d'être en rupture psychologique. Beaucoup d'entre elles sont définies par un homme, surtout un intérêt amoureux ou une figure paternelle. La maternité reste également une caractéristique majeure de ces personnages féminins. Les femmes sont également encore souvent l'objet d'une érotisation. Quand les personnages ne sont pas blancs, ils sont principalement arabes et musulmans. Dans le cinéma belge, les deux vont systématiquement de pair et la religion est alors le sujet (problématique) du film.

Les violences sexuelles et l'exploitation des femmes sont l'objet de plusieurs documentaires. S'y ajoute *Mon nom est clitoris* qui explore la manière dont les femmes font l'expérience du sexe. Ces films donnent une voix aux femmes, les placent souvent dans une position d'agentivité et parfois dévoilent une politique de l'image. Les histoires centrées sur des hommes explorent aussi les conditions de vie notamment en contexte précaire, mais entrent moins dans l'intime. Si les documentaires présentent des visages plus divers, c'est grâce aux films tournés à l'étranger ou à la focalisation sur l'immigration. Dès que les histoires se déroulent en Belgique, les personnes blanches redeviennent majeures. Il y a donc une corrélation entre les

thématiques, les niveaux de vie et les origines. Les documentaires laissent plus de place aux enfants et aux personnes plus âgées.

À la fin de son rapport 2019, le Geena Davis Institute énonce quelques recommandations. La première est d'être attentif à la diversité dès l'écriture du scénario et dans les phases de préproduction. La seconde est de veiller à la diversité dans les équipes créatives, des scénaristes aux réalisateurs. Les études montrent en effet que cela a un impact sur les représentations⁵. Les études montrent aussi que les femmes et les personnes non blanches peinent à trouver de l'emploi dans le monde cinématographique⁶. Troisièmement, les films créés par les femmes, les personnes non hétérosexuelles et non blanches bénéficient de moins de ressources de promotion et de marketing⁷. L'institut souligne qu'il est cependant vital que le cinéma travaille ses représentations. En effet, la génération Z est la plus diverse qui ait jamais peuplé le monde. Aux États-Unis, 48 % d'entre eux sont non blancs⁸ et 52 % s'identifient comme fluides⁹. À l'heure actuelle, le cinéma ne parle donc pas à ces jeunes.

⁵ LAUZEN M., "Women and the Big Picture: Behind-The-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014", *Center for the Study of Women in Television and Film*, San Diego, San Diego State University, 2015, [en ligne] https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Women_and_the_Big_Picture_Report.pdf (page consultée le 03/05/20).

⁶ CILLS H., "The percentage of women working behind the scenes in film hasn't increased in 2 decades", *Jezebel*, 10 janvier 2018, [en ligne] <https://themuse.jezebel.com/percentage-of-women-working-behind-the-scenes-in-film-h-1821947024> (page consultée le 03/05/20).

⁷ SUN R., "Study: Films Directed by Women Receive 63 Percent Less Distribution Than Male-Helmed Movies (Exclusive).", *The Hollywood Reporter*, 29 juin 2016, [en ligne] <https://www.hollywoodreporter.com/news/study-films-directed-by-women-907229> (page consultée le 03/05/20).

⁸ FRY R. et PARKER, K., "Early benchmarks show "post-millennials" on track to be most diverse, best-educated generation yet", *Pew Research Center. Social & Demographic Trend*, 2018, [en ligne] <http://www.pewsocialtrends.org/2018/11/15/early-benchmarks-show-post-millennials-on-track-to-be-most-diverse-best-educated-generation-yet> (page consultée le 03/05/20).

⁹ LAUGHLIN S., « Gen Z Goes Beyond Gender Binaries in New Innovation Group Data », *Wunderman Thompson Intelligence*, 2016, [en ligne] <https://www.jwtintelligence.com/2016/03/gen-z-goes-beyond-gender-binaries-in-new-innovation-group-data>, (page consultée le 03/05/20).

ANNEXE 1 : CORPUS

Documentaires

Another paradise (Clin d'œil Films)

Bains publics (Altitude 100 Productions)

By the name of Tania (Clin d'œil Films – attention, film hybride, entre doc et fiction)

Century of smoke (Dérives)

Congo Lucha (Esprit Libre Production)

In another life – La prochaine fois que je viendrai au monde (Dérives, Clin d'œil Films)

Je n'aime plus la mer (Les Films de la Passerelle)

Les lunes rousses (Cobra Films)

Mon nom est clitoris (Iota Production)

Notre territoire (Luna Blue Film)

Overseas (Iota Production)

Sans frapper (CVB)

Third act (Savage Film)

Vaarheim (Hum Hum Production)

Vacancy (Eklektik Productions)

Fictions

Cavale (Artémis Productions, CCA, Wallimage — film sorti le 26 juin 2019 — distributeur : Artébis)

Continuer (Verus production, CCA, Wallimage — film sorti le 30 janvier 2019 — distributeur : O'Brother Film Distribution)

Duelles (Versus Productions, CCA, Wallimage — film sorti le 24 avril 2019 — distributeur : O'Brother Film Distribution)

Emma Peeters (Take Five, CCA — film sorti le 17 avril 2019 — distributeur : Imagine Film Distribution)

Escapada (Artémis Productions, CCA — film sorti le 13 mars 2019 — distributeur : Cinéart)

Il était un était navire (Man's Film — sortie prévue le 16 octobre 2019 — distributeur : Man's Films – attention : poème visuel, entre doc et fiction)

Le jeune Ahmed (Les Films du Fleuve, CCA, Wallimage — film sorti le 22 mai 2019 — distributeur : Cinéart)

Lola vers la mer (Wrong Men, CCA — sortie prévue le 11 décembre 2019 — distributeur : Lumière)

Nuestras madres (Need Productions, CCA — sortie prévue le 13 novembre 2019 — distributeur : Cinemien)

Pour vivre heureux (Tarantula, CCA — film sorti le 5 décembre 2018 — distributeur : O'Brother Film Distribution)

Seule à mon mariage (Frakas Productions, CCA, Wallimage — film sorti le 6 février 2019 — distributeur : Le Parc Distribution)

Witz (Hélicotronc, CCA — film sorti le 10 juillet 2019 — distributeur : Hélicotronc)

ANNEXE 2 : GRILLES MÉTHODOLOGIQUES

Analyse quantitative

L'examen quantitatif vise à décrire la population apparaissant dans le corpus des films belges produits durant l'année 2019. L'unité d'enregistrement est le personnage individualisé. Les figurants ou des personnages trop peu distingués n'ont donc pas été pris en compte dans ce comptage. Pour chaque personnage, les informations suivantes ont été consignées dans une grille Excel.

1. Le titre du film.
2. Le genre de film : 1 = fiction, 2 = documentaire.
3. Un item permettant de distinguer le personnage : par exemple son identité ou un identifiant choisi par rapport à son rôle dans le film (ex. « nageur », « aide-ménagère ») si le personnage n'est pas nommé.
4. Le statut du personnage : 1 = principal, 2 = secondaire.

NB : Nous n'avons pas établi de distinction plus fine parmi ces personnages (par exemple, secondaire ou très secondaire) en raison de la difficulté d'établir une telle grille pour l'ensemble des films et de l'intérêt mineur que cette information pouvait apporter à l'analyse.

5. Le sexe du personnage : 1 = homme, 2 = femme, 0 = pas déterminé.

NB : Aucun personnage non binaire n'apparaît dans le corpus. Deux femmes trans* interviennent dans les documents, mais elles s'auto-assignent comme femmes et nous les avons donc comptées dans cette catégorie. Il en sera fait mention dans les résultats. Deux jeunes enfants apparaissent dans les films et il est impossible de les catégoriser, ils sont repris comme « pas déterminés ».

6. L'origine perçue du personnage : 1 = personne blanche, 2 = personne arabe, 3 = personne noire, 4 = personne Rom, 5 = personne asiatique, 6 = personne latino-américaine.

NB : Les deux personnages turcs ont été assimilés aux personnes arabes. Les Roms constituent probablement une communauté un peu

particulière par rapport aux autres, cependant en raison de leur situation très particulière, nous avons préféré ne pas les assimiler à d'autres groupes. Ces personnages ne sont représentés que dans un film.

7. L'âge perçu du personnage : 1 = enfant, 2 = adolescente, 3 = adulte, 4 = sénior.

NB : L'âge des personnages est rarement dévoilé explicitement. Nous nous sommes appuyés sur des indices comme l'âge de l'acteur ou de l'actrice l'interprétant, les informations révélées par l'histoire (son statut social, son habitat, les types de personnes l'entourant, les thèmes...) pour les catégoriser. La catégorie « adulte » comprend manifestement des personnes très diverses, certaines ont la vingtaine d'autres la cinquantaine. Si le personnage était marié, parent, il était compté comme adulte sauf s'il était explicitement désigné comme adolescent. Il était également compliqué d'établir une distinction entre « jeune adulte » et « adulte ». Dans *In another Life — La prochaine fois que je viendrai au monde*, grâce à des images d'archives, plusieurs personnages sont présentés à différents âges. Nous les avons catégorisés comme adultes puisqu'il s'agit du présent au moment où le film est distribué et qu'il s'agit de montrer l'évolution des personnages or cet aspect de bilan nécessite un certain âge.

8. Le niveau social du personnage : 1 = classe populaire, 2 = classe moyenne, 3 = classe aisée (ou bourgeoise), 4 = classe supérieure, 0 = pas précisé.

NB : Des indicateurs tels que le lieu de vie, le métier, le niveau de vie, l'apparence des personnages ont été utilisés pour les classer. C'est cependant une entreprise très compliquée à mener et c'est probablement la catégorisation la moins robuste de l'étude. Cela l'est encore plus concernant des documentaires se déroulant dans d'autres cultures que la nôtre et que nous n'avons pu appréhender qu'avec nos connaissances. On peut cependant faire l'hypothèse qu'un film précise les éléments qui sont significatifs pour sa compréhension. Dès lors si une histoire se déroule dans une classe donnée comme moyennement « universelle », cette indéfinition en elle-même est porteuse d'un sens social. Nous avons toujours tenté de catégoriser les personnages,

quand les informations étaient vraiment trop parcellaires nous avons indiqué que c'était « non précisé ».

9. La condition de santé du personnage : 1 = valide, 2 = porteur d'un handicap visible (physique ou mental), 3 = maladie (chronique), 4 = souffrant de troubles mentaux, 6 = mort, 5 = alcoolique, 0 = pas précisé.

NB : Il existe évidemment des maladies ou des handicaps qui ne sont pas visibles. Cette catégorisation également est compliquée. Comme pour la précédente, on peut partir du principe que le film énonce ce qui est important. En conséquence, si un alcoolisme ou une maladie doit être connu, cela sera explicitement déclaré. Nous sommes partis du principe que, si rien n'est dit ou montré, le personnage est valide. La catégorie « non précisé » a été utilisée pour des personnages secondaires qui participent à une thérapie du rire dans *Witz* et pour lequel aucune information n'est livrée. Nous avons considéré qu'il existait un doute raisonnable. Nous avons assimilé les handicaps mentaux (1 personnage) et physiques (2 personnages).

10. L'orientation sexuelle : 1 = hétérosexuel, 2 = homosexuel, 3 = bisexuel, 0 = pas précisé.

NB : Nous avons catégorisé les personnages comme hétérosexuels, homosexuels ou bisexuels en fonction de ce qui est montré ou énoncé dans les films. Si un personnage masculin parle de sa petite-amie, nous l'avons classé dans les personnes hétérosexuelles par exemple. Si aucun élément ne nous permet de connaître l'orientation sexuelle du personnage, nous l'avons considérée comme « non précisée ».

11. La religion du personnage : 1 = Christianisme, 2 = Islam, 3 = Judaïsme, 0 = pas précisé.

Analyse qualitative

Pour chaque film, l'histoire a été résumée en quelques lignes. Les thèmes principaux et secondaires ont été listés. Le schéma actantiel de Greimas¹⁰ a été établi afin de cerner les relations de pouvoir entre les personnages. Enfin,

¹⁰ HÉBERT L., « Le modèle actantiel », *Signo*, 2007, [en ligne] <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp> (page consultée le 03/05/20).

sans faire une analyse esthétique, ce qui était impossible dans le cadre temporel et les ressources de notre recherche, nous avons néanmoins répertorié des éléments de mise en image marquants. Les résultats de chacune de ces observations ne sont pas présentés systématiquement, ils alimentent les observations développées sous forme de tendances et non de résultats.

PRÉSENTATION DU FILM *CAVALE*

Le film *Cavale*, réalisé par Virginie Gourmel, suit l'itinéraire de trois adolescentes : Kathy, Nabila et Carole. Après s'être rencontrées dans un établissement psychiatrique, elles fuient le centre pour que Kathy puisse retrouver son père.

Sujettes à des problèmes psychologiques — troubles du comportement alimentaires pour Carole, mutilation pour Kathy et dépendance aux médicaments pour Nabila —, les trois jeunes femmes partagent une même chambre dans la clinique. Malgré quelques tensions, elles choisissent de quitter ensemble le centre.

Après de multiples aventures, dans un centre commercial, avec deux conducteurs et des personnes marginales rencontrées dans une forêt ardennaise, Kathy, avec l'aide de ses deux camarades, séquestre la femme de son supposé père, Antoine, et kidnappe leur fils. Comprenant qu'Antoine était seulement le docteur qui a pris soin de sa défunte mère, Kathy retourne avec l'enfant dans la maison du médecin. Nabila et Carole, quant à elles, sont arrêtées par la police, mais le spectateur·trice suppose qu'elles réussiront à s'enfuir du fourgon.

Le film se termine avec le personnage de Kathy qui retourne au centre psychiatrique pour être prise en charge par les infirmier·ère·s.

CHAPITRE 2

Représentation problématique : la grossophobie

1. La notion de grossophobie

Le 15 mai 2019, France 2 diffuse le téléfilm *Moi, grosse* avec pour actrice principale Juliette Katz. Ce film de fiction dénonce les nombreuses stigmatisations relatives au poids et met en avant une discrimination symptomatique de notre société contemporaine : la grossophobie.

D'après Chelsea A. Heuer¹¹, une personne obèse est constamment ridiculisée dans les médias, que ce soit dans les émissions de télévision, les films, les séries, les vidéos *YouTube*. Ce phénomène porte un nom révélateur : le « *fattertainment*¹² ». Nombreuses sont les productions qui mettent en scène des protagonistes en surpoids et véhiculent des stéréotypes liés à l'obésité. Dans *Big Mamma* (Raja Gosnell, 2000), *New Girl* (Elizabeth Meriwether, 2011) ou encore *Le Professeur foldingue* (Tom Shadyac, 1996), les acteurs portent notamment des *fat suits*¹³ et tournent en dérision leur personnage. Lorsqu'il s'agit d'un protagoniste de genre masculin, l'homme est généralement idiot, indiscipliné et reclus de la société¹⁴. Quant au genre féminin, la femme est souvent insultée par les hommes et est peu impliquée dans une relation amoureuse¹⁵. De plus, pour les deux genres confondus, les personnages ont moins d'interactions sociales. Ils sont fréquemment l'objet de railleries ou sont filmés durant des repas¹⁶.

Une étude démontre que la représentation des corps dans les médias pourrait intensifier une mauvaise vision des personnes en surpoids ou en obésité. La télévision, en particulier, perpétuerait des stéréotypes négatifs liés à une forte idéalisation des protagonistes minces¹⁷. Ensuite, cette représentation stigmatisée provoque des attitudes négatives et des croyances

¹¹ HEUER C. A., "Fattertainment – Obesity in the Media", *OAC – Obesity Action Coalition*, OAC, n.d. Web, 20 novembre. 2011, [en ligne] <https://www.obesityaction.org/community/article-library/fattertainment-obesity-in-the-media/> (page consultée le 25/02/2020).

¹² [Notre traduction] « le divertissement du gros ».

¹³ [Notre traduction] « costume de gros ». Il consiste à simuler la prise de poids d'un·e protagoniste principal·e ou secondaire.

¹⁴ GREENBERG B. S. et al., "Portrayals of Overweight and Obese Individuals on Commercial Television", *American Journal of Public Health*, Vol. 93, n° 8, août 2003, p. 1342, [en ligne] <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1447967/> (page consultée le 25/02/2020).

¹⁵ HEUER C. A., *op.cit.*

¹⁶ GREENBERG B. S. et al., *op.cit.*, p. 1347.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1342.

culturelles erronées de la part des spectateur·trice·s. Ainsi, iels estiment que le poids peut se contrôler par une autorégulation¹⁸. L'obésité est donc rarement vue et considérée comme une maladie.

2. Étude de la grossophobie dans le film *Cavale*

À la suite d'une enquête quantitative, nous avons souligné que le film *Cavale* montrait une ouverture d'un point de vue de la représentation des femmes et de l'inclusivité. En effet, deux personnages principaux sont exclusivement des femmes intersectionnelles. Yamina Zaghouni interprète le personnage de Nabila, jeune fille arabe, et Noa Pellizari joue le rôle de Carole, adolescente en surpoids. Cependant, si nous analysons le long métrage de manière qualitative, nous constatons qu'il véhicule des stéréotypes encore très présents dans le cinéma contemporain.

Nabila et Kathy invisibilisent Carole et la ridiculisent durant l'entièreté du film. Son statut de jeune femme obèse est sans cesse souligné et stigmatisé.

2.1. *Ridiculisation du surpoids*

À la suite d'une fausse noyade à la piscine du centre psychiatrique, Kathy décide de s'enfuir de la clinique¹⁹. Après avoir insulté Carole : « vas-y la grosse, bouge²⁰ », Nabila choisit de suivre Kathy et de passer sous la porte des vestiaires pour éviter les gardien·ne·s. Toutefois, Carole ne réussit pas à se faufiler aussi facilement que ses camarades sous la porte. La réalisatrice Virginie Gourmel opère un jeu de tension avec le spectateur·trice : réussira-t-elle à s'enfuir ? Ce suspens est intensifié avec un plan fixe²¹ et une musique de style électro.

Ce choix scénaristique nous semble questionnable puisque la cinéaste allie tension et représentation de l'obésité. Ensuite, plus qu'une mise en

¹⁸ HIMES S. M. et THOMPSON K., "Fat Stigmatization in Television Shows and Movies: A Content Analysis", *Obesity*, Silver Spring) Vol. 15, n° 3, mars 2007, p. 712 [en ligne] <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17372322> (page consultée le 25/02/2020).

¹⁹ GOURMEL V., *Cavale*, Bruxelles, Artemis Production, 2019, 10 min 40 sec.

²⁰ *Ibid.*, 10 min 44 sec.

²¹ « (...) Dans l'expression plan fixe, le plan est-il conçu dans le sens de cadre : le cadre reste fixe, et cette manière de filmer s'oppose aux mouvements d'appareil (...) » JOURNOT M-T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2006, p. 93.

suspens, le personnage de Carole est filmé de manière ridicule — terme à prendre dans son sens premier²². Cette démarche renvoie à la notion de *slapstick*²³ — genre humoristique qui implique de la violence physique exagérée. Filmer des personnes coincées dans des petits espaces « à cause » de leur circonférence est un cliché filmique et redondant lié aux personnes obèses²⁴. Virginie Gourmel souhaite provoquer le rire — voire la moquerie — chez le·a spectateur·trice. Si elle avait souhaité représenter la protagoniste de manière intersectionnelle et bienveillante, elle aurait pu filmer un plan où Carole et Nabila ne parvenaient pas à ouvrir la porte pour s'évader. De cette façon, la mise en tension et le rire se maintiendraient, mais la moquerie et la stigmatisation seraient absentes.

Finalement, Nabila aide Carole à sortir sous la porte et elles s'enfuient ensemble main dans la main. Le·a spectateur·trice oublie les secondes précédentes et assiste à une scène d'amitié, de sororité. Toutefois, ce plan de bienveillance est directement contrebalancé, arraché par les propos de Nabila : « allez magne ta graisse²⁵ ».

Plus loin dans le film, le public est confronté à une autre scène où l'obésité est mise en exergue de manière stéréotypée²⁶. Les trois héroïnes se promènent dans un centre commercial, Carole souhaite une glace. Dans un élan de gentillesse, Nabila lui offre le cornet avec l'argent qu'elle a volé auparavant. Carole commande, auprès de la serveuse, trois parfums différents, elle en rajoute un quatrième pour finalement changer d'avis sur le choix des parfums. Elle demande également des gourmandises en extra.

Le·a spectateur·trice se positionne de deux manières par rapport à cette scène. Il·elle peut considérer cette scène comme bienveillante. Contrôlée par le centre psychiatrique, l'adolescente comble enfin son envie de nourriture. Toutefois, pourquoi insister autant sur le choix des parfums et l'ajout de

²² « Qui est de nature à provoquer [involontairement] le rire, la moquerie, la dérision », Définition de « ridicule », CNRTL, [en ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/ridicule> (page consultée le 26/02/20).

²³ Définition de « *slapstick* », Cambridge Academic Content Dictionary, Cambridge University Press, [en ligne] <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slapstick>, (page consultée le 11/03/2020).

²⁴ HEUER C. A., *op.cit.*

²⁵ GOURMEL V., *op.cit.*, 11 min 30 sec.

²⁶ *Ibid.*, 18 min 18 sec.

gourmandises ? N'est-ce pas une manière de souligner, de façon frontale, le surpoids — ou l'hyperphagie — de la protagoniste ? Est-ce qu'on se situe dans la vision stigmatisée et erronée de l'obésité : le poids se contrôle par une autorégulation ?

Les doutes du public s'intensifient lors du plan suivant. Carole fait tomber sa glace à terre, elle ramasse les restes, Nabila lui étale sur le visage et la pousse dans la fontaine à eau. Même si Carole rigole de bon cœur avec son amie, le·a spectateur·trice se questionne sur cette scène. La relation semble malsaine : une personne dominante humilie une personne plus « fragile ». De plus, filmer l'actrice en train de ramasser sa glace reflète, à nouveau, une représentation discriminante des personnes en surpoids. Chelsea A. Heuer souligne cette stigmatisation :

« Les personnages obèses sont filmés ingurgitant de la “malbouffe” (...) Dans 40 % des films pour enfants, au moins un personnage obèse est déprécié, et dans plus de la moitié des films pour enfants, un personnage obèse est filmé en train de penser ou de manger de la nourriture²⁷ ».

À plusieurs reprises dans le long métrage, l'héroïne parle de nourriture ou consomme, de manière abondante, des snacks. Le personnage se définit par rapport à son surpoids et son hyperphagie. Nous supposons que la réalisatrice souhaitait proposer un film plus intersectionnel ; cependant, elle inscrit sa protagoniste dans un enchaînement de clichés et de stigmatisations. L'identité — en pleine évolution — de Carole se construit et se caractérise uniquement avec son obésité.

²⁷ [Notre traduction]
HEURER C. A., *op.cit.*

2.2. *Infantilisation*

Nous expliquions précédemment que certain·e·s individu·e·s véhiculent des attitudes et des croyances culturelles négatives envers les personnes obèses. En effet, iels pensent que l'obésité est due à une gourmandise et une paresse excessive. Selon elleux, le surpoids peut se contrôler avec une autorégulation²⁸. Cela revient à dire que les personnes obèses réfléchissent peu, qu'elles sont « sans tête » (*headless*²⁹). Elles nécessitent une assistance.

Dans le long métrage *Cavale*, les spectateur·trice·s se confrontent à des stéréotypes similaires. Carole est, dès le début du film, assistée par les gardien·ne·s. L'infirmière Marjorie lui explique, de manière agressive, qu'elle doit faire attention à sa gestion de la nourriture :

« Eh tu bouffes pas la boîte [de cookies] d'un coup hein (...) [En s'adressant à un collègue] Faudrait quand même dire à sa grand-mère qu'elle arrête de lui envoyer de la nourriture³⁰ ».

Son « problème » d'autorégulation est explicité directement aux spectateur·trice·s. Toutefois, la réalisatrice Virginie Gourmel intensifie le cliché, Carole n'est pas seulement montrée comme paresseuse et gourmande, elle est surtout infantilisée.

L'infantilisation est un phénomène qui traite systématiquement des adultes — ici une adolescente — comme des enfants³¹. Durant le XIX^e siècle, les personnes blanches interpelaient les hommes noirs avec le terme « garçons » pour les inférioriser et les infantiliser. La société contemporaine agit de la même manière pour les femmes. Ainsi, dans les publicités, elles sont représentées dans des postures et des vêtements enfantins. L'image devient plus dégradante dans les films pornographiques actuels³².

²⁸ HIMES S. M. et THOMPSON K., *op.cit.*, p. 712.

²⁹ HEURER Chelsea A., *op.cit.*

³⁰ GOURMEL V., *op.cit.*, 3 min 40 sec.

³¹ HUOT C. R., *Language as social reality : the effects of the infantilization of women*, Résumé d'une future thèse en Master des Arts, Cedar Falls, Université du Nord de l'Iowa, décembre 2013, p. 8, [en ligne] <https://scholarworks.uni.edu/etd/72> (page consultée le 11/03/2020).

³² *Ibid.*, pp. 8-9.

Certes, la réalisatrice ne sexualise pas le personnage de Carole à l'écran mais elle la représente comme une jeune enfant. À la suite d'un accident provoqué par Nabila, les trois adolescentes sont prises en charge par un homme³³. Après les avoir déposées et s'être assuré qu'elles étaient en sécurité, le conducteur constate que Carole ne souhaite pas sortir de la voiture. Elle a uriné sur le siège arrière. Outre le fait de ne pas gérer sa consommation alimentaire, elle ne réussit pas à retenir ses instincts primaires. Le public assiste à une scène de ridiculisation gratuite. Ensuite, durant un trajet dans les bois, elle se plaint : « j'ai mal aux pieds, je veux rentrer, je veux ma chambre³⁴ ». Nabila lui prend la main. Cette scène d'amitié et de sororité témoigne, néanmoins, d'un processus d'infantilisation. Nabila se positionne en tant que mère qui protège sa fille — ici Carole. Évidemment, nous sommes loin de la précédente scène stigmatisante, mais l'infantilisation reste sous-jacente.

Après son premier rapport sexuel — avec un jeune homme rencontré dans les bois —, elle pleure durant le trajet. Elle semble avoir apprécié la rencontre et être tombée amoureuse de lui. Le dialogue et les paroles de Nabila décrédibilisent cette relation et infantilisent les réactions de Carole :

« Carole : Il n'a même pas dit au revoir.

Nabila : Putain meuf réveille-toi, le mec il en a rien à foutre de ta gueule. Il voulait juste baiser (...) arrête de te prendre pour Cendrillon³⁵ ».

Dans cet extrait, Nabila, avec des mots vulgaires et agressifs, rabaisse la protagoniste. De plus, elle fait référence au personnage de Cendrillon qui rêve du prince charmant. Elle associe donc sa camarade à un monde d'illusions.

Après avoir séquestré la famille du médecin sous l'impulsion de Kathy, Carole descend les escaliers, apprêtée avec des bijoux, du maquillage et une robe de soirée. Elle a volé les affaires de la conjointe du docteur pour ressembler à une princesse. Nabila souligne son attitude « enfantine » : « merde Carole c'est pas un jeu. (...) Tu ressembles trop à une pute³⁶ ».

³³ GOURMEL V., *op.cit.*, 22 min 10 sec.

³⁴ *Ibid.*, 24 min 25 sec.

³⁵ *Ibid.*, 30 min 45 sec.

³⁶ *Ibid.*, 49 min 14 sec.

Finalement, elle l'aide à retravailler son maquillage. Dans leur fuite, la protagoniste a également volé le doudou du fils. Nabila se moque de son comportement en ponctuant son discours d'une injure : « la grosse ». Pour la première fois, Carole n'accepte pas cette remarque et lui dit, de manière assurée, d'arrêter de l'insulter³⁷. Ce dialogue d'affirmation et d'indépendance est contrebalancé par la phrase : « je n'ai jamais eu de doudou moi³⁸ ».

3. Première conclusion

Virginie Gourmel présente à l'écran une adolescente en surpoids. Toutefois, son rôle et sa mise en image révèlent des stéréotypes très récurrents dans notre société. Ainsi, la cinéaste stigmatise l'obésité de son personnage. Elle ridiculise constamment Carole : excessivité de nourriture, *slapstick*, etc. Ensuite, cette discrimination inclut une infantilisation. La protagoniste ne réussit pas à réguler son surpoids, ne gère pas ses instincts primaires (marcher, uriner) et ses émotions (l'amour). Elle serait donc assistée par ses deux camarades, Nabila et Kathy — voire soumise à elle — dans une vision de contrôle parental.

³⁷ *Ibid.*, 50 min 10 sec.

³⁸ *Ibid.*, 50 min 15 sec.

CHAPITRE 3

Stéréotype

**intersectionnel : la
sexualité de la
femme arabe**

1. Le concept d'intersectionnalité

Depuis quelques années, une nouvelle approche apparaît dans le mouvement féministe : l'intersectionnalité. Employé en sociologie et en politique, le terme a été pensé en 1989 par Kimberlé Williams Crenshaw, militante afroféministe américaine³⁹. Elle souhaitait converger vers une lutte antiraciste et antisexiste et expliquait les conséquences de la non-prise en compte des femmes noires dans le mouvement de libération des femmes⁴⁰. Depuis le concept s'est ouvert à tout type de discriminations présentes dans la société : homophobie, âgisme, validisme, capacitisme, grossophobie, etc.

L'approche intersectionnelle va plus loin que la simple reconnaissance de la complexité des identités, elle se bat contre le cloisonnement et la hiérarchisation des luttes :

« [Elle appréhende] la réalité sociale des femmes et des hommes, ainsi que les dynamiques sociales, culturelles, économiques et politiques qui s'y rattachent comme étant multiples et déterminées simultanément et de façon interactive par plusieurs axes d'organisation sociale significatifs⁴¹ ».

Dans les pages qui suivent, nous montrerons comment Virginie Gourmel, avec des représentations stigmatisantes, se positionne dans des stéréotypes intersectionnels : le racisme et le sexisme.

2. La sexualité chez les femmes arabes

Si nous faisons une simple recherche sur *Google* à propos des femmes magrébines et de leur sexualité, l'utilisateur·trice est directement confronté·e à des sites pornographiques. Répétons cette démarche en remplaçant « magrébines » par « blanches », les résultats changent radicalement. Les sites proposés deviennent généralement des conseils pour la sexualité ou des articles scientifiques. Nous constatons donc que les femmes arabes sont plus

³⁹ LORRIAUX A., « La gauche identitaire en guerre avec une partie de la recherche française », *Slate*, 21 mars 2016, [en ligne] <http://www.slate.fr/story/115679/gauche-identitaire-recherche-francaise> (page consultée le 16/04/20).

⁴⁰ DAVIS K. (trad. BOUILLOT F.), « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, n° 20, 1^{er} janvier 2015.

⁴¹ STASIULIS D. cité par BILGE S., « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, Vol. 225, n° 1, 2009, p. 71, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-70.htm> (page consultée le 16/04/20).

facilement associées à une hypersexualisation mais également à une représentation sexuelle plus « obscène ».

Comme l'explique Karima Ramdani, la virginité et la pudeur marquent les femmes magrébines, elles suivent les injonctions de l'Islam. Dès lors, l'image de la « beurette » semble être le seul reflet de la liberté sexuelle des femmes arabes⁴². Cette représentation, biaisée, véhiculerait donc des stéréotypes discriminants envers la culture musulmane et le genre féminin.

Dans un entretien avec le magazine *Elle*, Leïla Slimani, autrice franco-marocaine, se demande « pourquoi est-ce que le fait d'être une Arabe est quelque chose de si symbolique, de si chargé, de si signifiant ?⁴³ ». Elle explique que la femme « beurette » devient l'objet de fantasme : une figure qui dérange mais [une figure] attirante, car interdite⁴⁴.

3. Étude du stéréotype intersectionnel dans *Cavale*

Le film *Cavale* ne semble pas échapper à cette construction. Elle est retrouvée dans le personnage de Nabila, jeune fille arabe. Notre analyse, de caractère intersectionnel, montrera que la sexualité obscène et l'origine raciale continuent d'être associées. S'éloignant de l'hypersexualisation, Nabila se rapproche davantage d'une sexualité jugée par certain·e·s comme débridée et provocatrice.

3.1. Stéréotypes de l'adolescente arabe

En juin 2018, le webzine *Lallab*, qui célèbre le féminisme musulman, a recensé les clichés liés aux femmes racisées dans le cinéma français. Dans son classement, on découvre que les actrices arabes incarnent généralement des jeunes de banlieue, des femmes de ménage, des Magrébines qui s'émancipent grâce à leur compagnon blanc, etc. Elles représentent également

⁴² RAMDANI K., « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », dans *Volume !*, Vol. 8, n° 2, 2011, p. 28,

[en ligne] <http://journals.openedition.org/volume/2651> (page consultée le 16/04/20).

⁴³ POULIQUEN K., « Leïla Slimani : Je déteste Shéhérazade », *Elle Magazine*, 16 novembre 2018, [en ligne], <https://www.elle.fr/Societe/Interviews/Leila-Slimani-Je-deteste-Sheherazade-3735692> (page consultée le 16/04/20).

⁴⁴ *Ibid.*

des séductrices (« beurette »)⁴⁵. Le magazine souligne ces représentations stéréotypées :

« Tandis que des actrices non-racisées bénéficient du privilège d’obtenir les premiers rôles, de se glisser dans la peau de n’importe qui et d’interpréter des personnages complexes et nuancés, les femmes racisées sont à la fois sous-représentées dans le cinéma français et limitées à une palette de rôles souvent caricaturaux (...) Bien que la réalité prouve la pluralité des hommes et des femmes issu·e·s des minorités, la majorité des films français se contentent de reproduire des schémas hérités de l’imaginaire colonial, reléguant notamment les femmes racisées au statut de quota ou de touche exotique⁴⁶».

Nabila incarne les stéréotypes cités ci-dessus. Si nous devons analyser son caractère, nous le décrivons comme suit : jeune femme arabe issue d’un milieu populaire, cleptomane, grossière, violente, dépendante aux médicaments et séductrice. Ces traits de personnalité sont soulignés de nombreuses fois dans le film.

Lors de sa rencontre avec Kathy, Nabila porte des vêtements sportifs type *jogging* et *baskets*. Elle s’adresse à sa camarade avec des termes en verlan, vulgaires ou en abréviation : « askip », « racailles », « chiennes », « go », etc.⁴⁷. Les dialogues soulignent, de manière prononcée, que Kathy et Nabila proviennent de deux milieux sociaux différents : cette dernière constate, à plusieurs reprises, que l’héroïne est une « bourge ».

La réalisatrice Virginie Gourmel reprend également un stéréotype phare des personnages arabes, tous genres confondus : iels sont voleur·euse·s. Dans le film, ce délit est reconnu comme une maladie puisque Nabila explique qu’elle est cleptomane. Est-ce une manière d’adoucir la stigmatisation ou de se désolidariser du cliché utilisé ? Lorsqu’elles fuient l’établissement psychiatrique, le public comprend que la protagoniste a volé de l’argent à l’infirmière Marjorie et des pilules pour s’automédicament.

⁴⁵ EMNUS, « Top 8 des stéréotypes de femmes racisées dans le cinéma français », *Lallab*, 20 juin 2018, [en ligne] <http://www.lallab.org/top-8-des-stereotypes-de-femmes-racisees-dans-le-cinema-francais/> (page consultée le 29/03/2020)

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ GOURMEL V., *op.cit.*, 4 min 20 sec.

Elle reproduira ces gestes durant la prise d'otage de l'enfant et de l'épouse du docteur.

Lors du kidnapping, le spectateur·trice découvre un autre trait de sa personnalité : la violence. Elle aide Kathy à séquestrer l'épouse et kidnapper le fils⁴⁸. Certes, le public assiste à une scène de sororité mais au détriment d'actes violents. Elles bâillonnent la mère, la ligotent au sol et se soucient peu de l'enfant qui assiste impuissant à la scène. Nabila rit de bon cœur dans la voiture et maintient l'enfant. Dans cette scène, elle drogue le garçon avec une prise excessive de Valium et l'endort avec une berceuse sexualisée : « fais dodo sur mes gros lolos⁴⁹ ».

Cette violence apparaît également quand elle souhaite connaître l'histoire et le passif de Kathy. Elle lui liste plusieurs hypothèses relatives à son internement : inceste, schizophrénie, troubles du comportement alimentaire, suicide, mal aimée⁵⁰. Par la suite, elle fouille dans les affaires de l'héroïne pour avoir accès à des informations privées et à des photographies familiales. La curiosité malsaine est poussée à son paroxysme lorsqu'elle confronte Kathy à la réalité : « t'es même pas sur les photos de famille bouffonne⁵¹ ». La vérité éclate brutalement : « ma mère est morte connasse⁵² ». La narration se conclut par une scène violente et ponctuée de tensions : Kathy entre par effraction dans une maison isolée, cherche des bouts de verre et se mutile. Finalement, dans un élan de sororité, Nabila intervient pour l'aider, la soigner et s'excuse pour sa mère décédée⁵³.

3.2. Sexualité problématique

Outre les stéréotypes cités auparavant, la protagoniste arabe représente aussi, de manière exacerbée, un cliché redondant et attribué exclusivement aux femmes magrébines : la séduction excessive et un rapport troublant à la sexualité. Cette stigmatisation se retrouve fréquemment chez les personnes racisées, notamment la fétichisation des femmes asiatiques. En

⁴⁸ *Ibid.*, 45 min 20 sec.

⁴⁹ *Ibid.*, 49 min 56 sec.

⁵⁰ *Ibid.*, 15 min 40 sec.

⁵¹ *Ibid.*, 36 min.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, 42 min.

ce qui concerne les protagonistes féminines magrébines, elles reflètent généralement une sexualité assumée mais surtout débridée. Les femmes seraient incapables de « se maîtriser » et tomberaient facilement dans la vulgarité⁵⁴. La société a d'ailleurs inventé des termes péjoratifs, comme « beurette » et « michtoneuse », pour résumer ce phénomène.

Nabila, jeune adolescente, possède une personnalité séductrice et provocatrice. Durant la scène de la pompe à essence, elle séduit le caissier. Elle décide de l'aborder : « t'es mignon c'est quoi ton nom ?⁵⁵ ». Elle se caresse les cheveux, les enroule autour de ses doigts. Cette dernière pose son visage sur ses mains tout en le regardant droit dans les yeux. « Tu sais quoi Kevin ? Si j'avais eu le temps, j'aurais bien ketter avec toi, je suis sûre que t'en as une bien grosse⁵⁶ ». Elle quitte le magasin avec Carole tout en rigolant. Cette scène montre, de manière frontale, la personnalité de la protagoniste. En plus de souligner son caractère populaire et brutal, la réalisatrice filme une manière de draguer provocante. Certes, durant le film, Nabila n'évoquera jamais des relations passées et lea spectateur·trice n'assistera pas à un acte sexuel entre Nabila et un·e protagoniste, mais sa vision du corps sexuel est plusieurs fois souligné.

Ce rapport au corps et à la sexualité peut également avoir un impact sur d'autres personnes, notamment Carole. Ainsi, Nabila a incité et « orchestré » le premier rapport sexuel de sa camarade. Lors du feu de camp⁵⁷, Nabila rencontre un des hommes de la forêt et lui adresse quelques mots à l'oreille. Lea spectateur·trice ne comprend pas la situation et le malaise vécus par Carole. Finalement, cette dernière est invitée à rejoindre l'homme en dehors du groupe. Nabila, après avoir proposé une trêve amicale à Kathy, lui explique qu'elle a « aidé » Carole : « la grosse ne s'est jamais fait trouer la rondelle alors j'ai tout arrangé. Si ça c'est pas être une amie⁵⁸ ». En plus de stigmatiser, de façon grossophobe, sa « copine », elle a profité de sa naïveté et a participé à une agression sexuelle. En effet, nous estimons que Nabila et

⁵⁴ EMNUS, *op.cit.*

⁵⁵ GOURMEL V., *op.cit.*, 14 min 30 sec.

⁵⁶ *Ibid.*, 14 min 36 sec.

⁵⁷ *Ibid.*, 26 min 40 sec.

⁵⁸ *Ibid.*, 27 min 45 sec.

l'homme, qui se positionnent comme dominant·e·s, ont profité de la jeune Carole. L'agression ne s'arrête pas lors de cette séquence, car durant la scène suivante, Nabilla confronte brutalement sa camarade : « Eh la grosse t'emballe pas c'est juste un bon coup⁵⁹ ». Le plan se termine par les trois adolescentes qui rigolent de manière insouciant.

Lorsqu'elles se baignent dans un lac, Nabila raconte son passé familial et son rapport au corps⁶⁰. Plus jeune, elle ne pouvait pas se laver nue, elle devait donc porter un maillot de bain. Elle explique que ses parents musulmans n'acceptaient pas la libération du corps et la nudité. Depuis elle s'assume davantage. Cette scène nous intéresse puisqu'elle reflète une libération du corps et une émancipation féminine face à l'autorité parentale et religieuse. Toutefois, n'est-ce pas une manière de justifier les comportements dérangeants, voire obscènes, de la protagoniste ? N'est-ce pas une façon d'adoucir ses agissements ?

4. Deuxième conclusion

Avec le personnage de Nabila, la réalisatrice Virginie Gourmel montre une autre représentation stéréotypée de la société : la sexualité des femmes racisées, mais aussi des clichés redondants sur les personnages arabes. La protagoniste incarne, à elle seule, toutes les stigmatisations relatives à la communauté magrébine.

De plus, elle est la cause principale des conflits présents dans le groupe des trois adolescentes. Elle discrimine constamment Carole et l'infantilise de façon répétée. Elle se confronte aussi brutalement à Kathy et s'immisce dans sa vie personnelle et familiale. Nabila est la source de divisions et de conflits.

⁵⁹ *Ibid.*, 28 min 29 sec.

⁶⁰ *Ibid.*, 31 min 45 sec.

CONCLUSION

Dans le rapport remis au Centre du cinéma, nous constatons, collectivement, que la parité hommes-femmes quantitative semble être atteinte. Toutefois, d'un point de vue de la représentation intersectionnelle, force est de constater que les productions doivent encore s'améliorer et élargir leur champ de vision. Ainsi, les personnages principaux sont généralement des jeunes femmes blanches hétérosexuelles, valides, sans religion et issues de la classe moyenne.

De plus, lorsque des films présentent des protagonistes avec des catégories plus ouvertes — origine ethnique, handicap, orientation sexuelle, etc. — iels sont représenté·e·s de manière stéréotypée, voire stigmatisante.

Ce premier constat nous a amenée à étudier, de façon individuelle, une production fictionnelle en particulier : *Cavale*. Nous souhaitons vérifier si les conclusions émises auparavant se confirmaient dans une étude approfondie d'un long métrage spécifique. Globalement, les deux analyses se coordonnent. En effet, bien que Virginie Gourmel élargisse sa catégorisation de personnages, elle les met en scène de façon stéréotypée.

Nous expliquons, dans nos deux derniers chapitres, que la réalisatrice met en image et en dialogue des clichés encore redondants. Ainsi, elle associe, de manière raccourcie, l'obésité avec l'infantilisation et la sexualité avec la question raciale.

Nous n'avons pas analysé le personnage de Kathy. Contrairement, aux deux autres adolescentes, l'héroïne n'est jamais représentée de manière stéréotypée. En effet, si nous devons résumer sa personnalité, nous dirions qu'elle est une jeune femme blanche perdue et écorchée en quête d'un père. Certes, elle est également sujette à des problèmes psychologiques — notamment une tentative de suicide et de la mutilation — mais elle n'est jamais discriminée. Même si Nabila met l'accent sur les problèmes mentaux de Kathy, les dialogues aident surtout à souligner le caractère violent et moqueur de Nabila. Kathy incarne donc l'héroïne neutre par excellence : jeune blanche mince de classe moyenne dont la sexualité n'est pas explicitée.

Les deux autres protagonistes, plus secondaires, incarneraient le « faire-valoir » de Kathy. Cette notion est d'ailleurs reprise par certain·e·s adolescent·e·s étasunien·ne·s pour signaler ce fait de société. Le terme « *Duff* » (*Designated Ugly Fat Friend*⁶¹) désigne une personne qui, par sa représentation discriminée, met en valeur ses ami·e·s⁶². Généralement, le groupe se compose de trois adolescent·e·s.

Dans une époque où le féminisme intersectionnel gagne du terrain et est défendu par de nombreux·se·s citoyen·ne·s, le cinéma continue à véhiculer des clichés et des images stigmatisantes des femmes et des personnes minoritaires. Dans une société où les médias, notamment les films et les séries, jouent un rôle de guide et d'influence, il est primordial que les images véhiculées évoluent vers une inclusivité des rôles et des récits. Le monde sociétal doit diminuer et supprimer ses discriminations sexistes, racistes, LGBTphobes, etc. encore trop présentes, et cela passe également par les médias audiovisuels.

⁶¹ [Notre traduction] L'ami·e designé·e laid·e et gros·se.

⁶² « Definition of Duff », *Urban Dictionary*, [en ligne] <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=the%20duff>, (page consultée le 16/04/20).

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES SCIENTIFIQUES

- BILGE S., « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, Vol. 225, n °. 1, 2009, pp. 70-88, [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-diogene-2009-1-page-70.htm>.
- DAVIS K. (trad. BOUILLOT F.), « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*, n° 20, 1^{er} janvier 2015, 18 pp.
- CILLS H., "The percentage of women working behind the scenes in film hasn't increased in 2 decades", *Jezebel*, 10 janvier 2018, [en ligne] <https://themuse.jezebel.com/percentage-of-women-working-behind-the-scenes-in-film-h-1821947024>.
- COMMISSION POUR L'ÉGALITÉ ENTRE LES FEMMES ET LES HOMMES, « Toolkit » sur la mise en application de la Recommandation du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe CM/Rec (2013) 1 sur l'égalité entre les femmes et les hommes et les médias, Conseil de l'Europe, 2015, [en ligne] https://search.coe.int/cm/Pages/result_details.aspx?ObjectID=09000016805c7cac.
- FRY R. et PARKER, K., "Early benchmarks show "post-millennials" on track to be most diverse, best-educated generation yet", *Pew Research Center. Social & Demographic Trend*, 2018, [en ligne] <http://www.pewsocialtrends.org/2018/11/15/early-benchmarks-show-post-millennials-on-track-to-be-most-diverse-best-educated-generation-yet>.
- GIACCARDI S. et al., « See Jane 2019 Report », *The Geena Davis Institute for Gender in Media*, 2019 [en ligne] <https://seejane.org/wp-content/uploads/see-jane-2019-full-report.pdf>.
- GREENBERG B. S. et al., "Portrayals of Overweight and Obese Individuals on Commercial Television", *American Journal of Public Health*, Vol. 93, n ° 8, août 2003, pp. 1342–1348, [en ligne] <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1447967/>.

- HEUER C. A., “Fattertainment – Obesity in the Media”, *OAC – Obesity Action Coalition*, OAC, n.d. Web, 20 novembre. 2011, 7 pp, [en ligne] <https://www.obesityaction.org/community/article-library/fattertainment-obesity-in-the-media/>.
- HÉBERT L., « Le modèle actantiel », *Signo*, 2007, [en ligne] <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>.
- HIMES S. M. et THOMPSON K., “Fat Stigmatization in Television Shows and Movies: A Content Analysis”, *Obesity*, Silver Spring, Vol. 15, n ° 3, mars 2007, pp. 712–718, [en ligne] <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/17372322>.
- HUOT C. R., *Language as social reality : the effets of the infantilization of women*, Résumé d’une future thèse en Master des Arts, Cedar Falls, Université du Nord de l’Iowa, décembre 2013, 61 pp., [en ligne] <https://scholarworks.uni.edu/etd/72>.
- LAUGHLIN S., “Gen Z Goes Beyond Gender Binaries in New Innovation Group Data”, *Wunderman Thompson Intelligence*, 2016, [en ligne] <https://www.jwtintelligence.com/2016/03/gen-z-goes-beyond-gender-binaries-in-new-innovation-group-data>.
- LAUZEN M., “Women and the Big Picture: Behind-The-Scenes Employment on the Top 700 Films of 2014”, *Center for the Study of Women in Television and Film*, San Diego, San Diego State University, 2015, [en ligne] https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Women_and_the_Big_Picture_Report.pdf.
- RAMDANI K., « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », dans *Volume !*, Vol. 8, n° 2, 2011, pp. 13-39, [en ligne] <http://journals.openedition.org/volume/2651>.
- SUN R., “Study: Films Directed by Women Receive 63 Percent Less Distribution Than Male-Helmed Movies (Exclusive).”, *The Hollywood Reporter*, 29 juin 2016, [en ligne] <https://www.hollywoodreporter.com/news/study-films-directed-by-women-907229>.

OUVRAGES

- JOURNOT M-T., *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2006, 125 pp.

SITES INTERNET

- *Cambridge Academic Content Dictionary*, Cambridge University Press, [en ligne] <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/>.
- *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/>.
- *Elle Magazine*, <http://www.elle.fr>.
- *Lallab*, <http://www.lallab.org/>.
- *Slate*, <http://www.slate.fr>.
- *Urban Dictionnary*, <http://www.urbandictionary.com>.

SUPPORT AUDIOVISUEL

- GOURMEL V., *Cavale*, Bruxelles, Artemis Production, 2019, 95 min.

TABLES DES MATIÈRES

Remerciements.....	3
Introduction	7
Chapitre 1 : Rapport sur la diversité dans les films belges 2019	9
Introduction	10
Méthodologie.....	11
Chiffres globaux.....	12
Diversité en fonction des status des personnages.....	17
Analyses qualitatives des fictions	23
Histoires de femmes, histoires d’hommes	24
Les Arabes sont les seuls à avoir une religion	26
Des adolescents en crise	27
Analyses qualitatives des documentaires.....	28
Expériences de femmes, expériences d’hommes	28
Le documentaire, un monde en couleur... grâce à l’étranger	30
Un monde moins favorisé que la fiction.....	31
Une ouverture vers l’enfance, l’adolescence et la vieillesse	32
Conclusions	33
Annexe 1 : corpus	35
Annexe 2 : Grilles méthodologiques	37
Présentation du film <i>Cavale</i>	41
Chapitre 2 Représentation problématique : la grossophobie.....	43
La notion de grossophobie	44
Etude de la grossophobie dans le film <i>Cavale</i>	45
Ridiculisaiton du surpoids	45
Infantilisation.....	46
Première conclusion	50
Chapitre 3 Stéréotype intersectionnel : la sexualité de la femme arabe	51
Le concept d’intersectionnalité	52
La sexualité des femmes arabes.....	52
Etude du stéréotype intersectionnel dans <i>Cavale</i>.....	53
Stéréotypes de l’adolescente arabe	53
Sexualité problématique	55

Deuxième conclusion	57
Conclusion	59
Bibliographie	61
Tables des matières	65

Résumé :

À l'occasion du bilan 2019, prévu le 3 avril 2020, le centre a souhaité reconduire cette collaboration. Cette année, il a été toutefois prévu que plusieurs mémorants travailleraient avec Sarah Sepulchre afin d'approfondir les analyses. Le corpus est constitué de 27 films : les 12 fictions qui concouraient pour le Magritte du meilleur film et les 15 films qui concouraient pour le Magritte du meilleur documentaire.

La première partie du mémoire est donc commune et écrite collectivement par les étudiant·es participant à la recherche et Sarah Sepulchre. Il s'agit du rapport délivré au Centre du cinéma. Les étudiant·es sont : Paloma Herinckx, Amandine Michiels, Gaëlle Payot et Florian Vander Stichelen.

La seconde partie est propre à chaque étudiant·e et prolonge l'analyse de manière personnelle. Dans cette seconde partie, nous analyserons en profondeur un film du corpus : Cavale de Virginie Gourmel.

Nous questionnerons comment le long métrage, à travers des stéréotypes féminins, divise ses personnages adolescentes. Dans une démarche sociologique et cinématographique, nous étudierons des scènes clés du film.

Le travail se divisera en deux parties : nous aborderons, tout d'abord, la grossophobie et ensuite, la sexualité du personnage féminin arabe.

Mots-clés :

Cinéma, Diversité, Représentation, Femmes, Stéréotypie, Belgique