



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

« Regarde, je suis un garçon » - La fluidité des gros plans et la construction du regard queer dans Tomboy et Petite Maman de Céline Sciamma

verfasst von | submitted by

Julia Waygand BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 149 346

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Romanistik Französisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Teresa Hiergeist



Figure 1: Tomboy (00:37:09-00:38:38)

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de mémoire, Madame Univ.-Prof. Dr. Teresa Hiergeist, pour la confiance qu'elle m'a accordée tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Son habileté à m'encourager tout en me laissant une grande autonomie a été déterminante, et ses retours constructifs ont enrichi mon travail.

Je tiens également à remercier chaleureusement toutes les enseignant.e.s de l'Institut d'études romanes, qui m'ont transmis leur passion pour le cinéma français et les sciences des médias.

Un merci du fond du cœur à tous mes ami.e.s, qui, quelles que soient les circonstances, m'apportent toujours leur soutien indéfectible et croient en moi, même dans les moments difficiles. Merci d'être là, toujours.

Ma reconnaissance s'adresse aussi à ma famille, qui me fait confiance pour prendre les bonnes décisions et m'encourage à suivre mon propre chemin.

Enfin, à toutes les étoiles filantes que je n'ai pas vues cette année et à tous les vœux qui se sont tout de même réalisés.

Table des matières

1. Introduction	7
2. La phénoménologie du regard.....	10
2.1. La phénoménologie sartrienne du regard	10
2.2. Le double caractère du cinéma corporel	13
2.3. De l'ocularcentrisme à l'haptique	16
2.4. L'œil comme organe tactile	18
2.5. Liaison entre l'intérieur et l'extérieur en gros plan	21
3. La psychanalyse et le cinéma.....	25
3.1. L'identification de soi-même en tant qu'objet.....	26
3.2. La suture de l'incomplétude	28
3.3. L'insaisissabilité du regard	30
4. Critique féministe psychanalyste	33
4.1. Le regard masculin	34
4.2. Le retour au maternel	37
4.3. À la recherche d'une scopophilie féminine.....	38
4.4. La différence sexuelle binaire	40
4.5. Vers un Nouveau Langage du Désir	42
5. Critique féministe phénoménologique.....	44
5.1. Autour d'une définition du regard féminin	45
6. La théorie queer dans le cinéma	48
6.1. La fluidité dans le rejet de la norme	49
6.2. Le regard queer.....	51
7. Le regard fluide dans le cinéma de Céline Sciamma	54
7.1. Sur les traces de l'expérience enfantine dans <i>Tomboy</i> et <i>Petite Maman</i>	57
7.2. L'ouverture sur le monde.....	58
7.3. Mobilités intimes et renversement des hiérarchies	66
7.4. Découverte de soi dans un nouveau milieu	73
7.5. La fluidité des frontières dans l'espace extérieur	88
7.6. Reconnaissance et réciprocité dans des clôtures ouvertes	120
8. Conclusion.....	128
Bibliographie.....	133
Table des illustrations.....	141
Abstract.....	144

1. Introduction

Nous apercevons une main, dont les doigts entrouverts laissent passer de légers courants d'air qui effleurent les cheveux. Le soleil scintille à travers les feuilles, projetant leurs ombres dansantes sur l'écorce des arbres. Un sourire à peine esquissé, des caresses fugaces, des regards échangés dans une intimité silencieuse, des jambes qui se balancent doucement dans l'air, des clignements nerveux d'yeux, des secrets murmurés à voix basse. Des instants quotidiens de sérénité et de solitude s'entrelacent avec le souffle du vent qui résonne au creux de nos oreilles, le grattement d'un stylo sur le papier, le bruissement des feuilles tombantes et des voix lointaines qui se perdent dans l'espace. La frontière entre le monde observé et le monde vécu glisse jusqu'à ce que nous redevenions nous-mêmes des enfants. Par ces plans délicats et intimes, Céline Sciamma interroge notre manière de percevoir le cinéma, transformant l'observation distante en une expérience partagée.

Ce mémoire s'intéresse à une question centrale : comment Céline Sciamma, notamment à travers l'utilisation des gros plans dans *Tomboy* et *Petite Maman*, contribue-t-elle à la construction d'un regard queer ? Ce regard, compris comme une perception alternative, déstabilise les structures binaires du genre et ouvre la voie à de nouvelles formes d'identification et d'empathie. Cette question s'inscrit dans le contexte d'un cinéma contemporain en quête de représentations plus diverses, où la mise en scène de Sciamma se distingue par son approche sensible et subtile. En explorant les stratégies visuelles et narratives au-delà cadres binaires du genre et les hiérarchies sociales, ce mémoire vise à combler une lacune théorique.

Développée par Sartre et Lacan, puis élargie par les théories féministes, la théorie du regard souligne le rôle du cinéma dans les structures de pouvoir. Tandis que Sartre explore la conscience à travers le regard d'autrui, Lacan analyse la formation identitaire par le regard. Cependant, Mulvey révèle la dimension patriarcale de ces structures et elle distingue trois niveaux de regard : celui de la caméra, celui des spectateurices et celui entre les personnages, soulignant l'objectivation des femmes, le plaisir de regarder (scopophilie) ainsi que l'identification du spectorat à des héros masculins. Des critiques comme Doane, Kaplan et De Lauretis ont approfondi ces concepts d'une vue féministe. En revanche, des théories phénoménologiques (Merleau-Ponty, Sobchack, Marks) valorisent l'expérience sensorielle et l'haptique, qui déplacent le regard vers une perception synesthésique et incarnée. Brey lie ces approches au regard féminin, qui privilégie l'empathie, la texture et les expériences subjectives par des gros plans. Dans ce cadre, Deleuze considère les gros plans comme des abstractions

spatio-temporelles, soulignant leurs micro-mouvements et perceptions. Ces théories se retrouvent dans des œuvres comme celles de Céline Sciamma, dont les films tissent un dialogue entre la phénoménologie et la psychanalyse pour articuler une théorie du regard queer.

Si Mulvey et Brey montrent comment la caméra façonne le genre à l'écran, une théorie générale du regard queer reste peu explorée. Les films de Céline Sciamma, *Tomboy* et *Petite Maman*, offrent une prometteuse base d'analyse grâce à leurs protagonistes enfantines et leur mise en scène. Sciamma crée des perspectives intimes par des gros plans, qui marquent les rencontres et la recherche de soi des protagonistes ainsi que l'expérience des spectateurices. Son travail propose une alternative puissante aux conventions patriarcales : il transforme l'objectivation en subjectivité des caractères, le morcellement des corps en représentation texturée, et le désir passif de regarder en une expérience partagée.

Ce mémoire propose donc une analyse approfondie des stratégies visuelles et narratives employées par Sciamma dans *Tomboy* et *Petite Maman*. Il interroge comment le regard queer, notamment par l'usage du gros plan, peut réinventer l'identification cinématographique et inciter un processus d'empathie. Comparant les gros plans à des plans plus larges, ce mémoire développe une compréhension de la manière dont un regard queer peut être façonné cinématographiquement et de la contribution de l'œuvre de Sciamma à cet égard. Les films de Sciamma servent d'objets d'étude exemplaires, dévoilant le potentiel du cinéma pour dépasser les conventions binaires et imaginer un regard alternatif. En posant les bases d'une possible théorie du regard queer, cette recherche met en lumière les dimensions esthétiques et narratives, soulignant le rôle du gros plan dans la construction d'empathie, de fluidité et d'expérience subjective.

Dans ce contexte, ce travail se divise en deux parties : La première partie théorique esquisse les bases de la théorie du regard, commençant par Sartre et l'analyse phénoménologique de Merleau-Ponty, qui explore l'imbrication du monde/film avec le corps, approfondie par Sobchack. Ensuite le passage de l'oculocentrisme vers l'haptique avec l'approche de la visualité haptique d'après Marks est évoqué, tout en intégrant les concepts de gros plan et d'image-affecte développés par Deleuze. Le chapitre suivant aborde la psychanalyse, en retraçant le stade du miroir lacanien et le concept de suture, qui intègre les spectateurices dans le récit. Je décris le regard lacanien et la tension entre proximité et absence au cinéma, avant de me pencher sur les contributions des théoriciennes féministes comme Mulvey, Johnston, De Lauretis et Doane dans un propre chapitre pour analyser le regard masculin et les structures patriarcales du cinéma. Laura Mulvey et Claire Johnston ont exploré comment le plaisir cinématographique

soutient l'objectivation des femmes, en insistant sur la production de significations. Teresa de Lauretis et Mary Ann Doane approfondissent ensuite les relations entre féminité, subjectivité et cinéma, tandis que Iris Brey élargit ces perspectives vers des représentations au-delà des conventions patriarcales. Cette dernière apparaît dans un chapitre suivant qui élabore le regard phénoménologique féministe au cinéma et remet en question les limites des théories psychanalytiques qui pensent souvent le genre de manière binaire. Avec Soloway, elle définit le regard féminin comme une subversion des structures patriarcales, mettant l'accent sur des expériences incarnées et émotionnelles au lieu de simplement refléter le regard masculin. Le dernier chapitre de la partie théorique de la perspective queer au cinéma s'inscrit en partie au même objectif en remettant en question l'hétéronormativité. Ici, le regard queer est compris comme un mode de perception alternatif qui a le potentiel de déstabiliser les structures binaires existantes du genre. En s'appuyant sur des approches issues de la psychanalyse et de la phénoménologie, ce chapitre montre comment le regard queer va au-delà des représentations visibles et invite les spectateurices à établir de nouvelles relations entre l'affect, l'identification et l'esthétique cinématographique. Cela met également en lumière la manière dont cette perspective ouvre l'espace à une rencontre intime et tactile avec le cinéma, dans laquelle l'accent n'est pas mis sur le regard, mais sur le toucher, le son et l'expérience. Ainsi, le cinéma devient un lieu de résistance et la possibilité d'imaginer de nouvelles formes de communauté et d'identification au-delà des limites traditionnelles. Dans la perspective de travaux futurs, l'évolution théorique vers la construction d'un regard queer offre la possibilité d'être développée plus en profondeur par l'élargissement du corpus cinématographique. Ensuite, la deuxième partie empirique avec un corpus composé de deux films, *Tomboy* et *Petite Maman*, s'introduit par une description du regard chez l'œuvre de Sciamma, qui renvoie aux explications théoriques des chapitres précédents, eux-mêmes fondés sur des aspects phénoménologiques et psychanalytiques. Au cours de l'analyse, les gros plans sont contrastés avec des plans plus éloignés. Tout d'abord, les deux séquences d'ouvertures sont comparées qui nous permettent de nous situer dans l'expérience du film. Les chapitres suivants reprennent également les aspects spatio-temporels de la narration, qui jouent un rôle central dans les deux films, et les mettent constamment en parallèle avec les choix esthétiques du plan, de la perspective ainsi que du mouvement de la caméra, toujours avec un focus sur le gros plan. Automatiquement, cela est lié à d'autres aspects de l'analyse comme le cadrage et le son intra-/extradiégétique. Comme les deux films, l'analyse se termine par des séquences finales respectives, qui présentent à leur tour des similitudes notables.

2. La phénoménologie du regard

Chez Heidegger et Husserl la phénoménologie est avant tout une mode d'investigation, à voir une méthode de réflexion philosophique pour découvrir la structure intentionnelle de la conscience.¹ Heidegger divise le terme en *phénomène*. « ce qui se montre à partir de lui-même » et *logos*, selon Zarader l'action de « faire voir »². En adjoignant les deux termes, ils donnent maintenant « le fait de laisser voir ce qui se montre à partir de lui-même ».³ Depuis ses débuts, la théorie du cinéma est influencée par des réflexions phénoménologiques sur l'apparence et les expériences sensuelles.⁴ Jusqu'aux années 1980, un paradigme oculocentrique a prévalu dans la théorie du cinéma, poussé entre autres par l'emphase de Béla Balázs sur le gros plan.⁵ Des courants comme celui de la phénoménologie ne nient pas le visuel, mais critiquent l'ocularcentrisme et considèrent les sens dans leur interaction ainsi que la perception comme incarnée.⁶

2.1. La phénoménologie sartrienne du regard

En principe, Sartre indique trois dimensions ontologiques dans *L'être et le néant*. Tout d'abord, la première dimension est exprimée par la formule « J'existe mon corps »⁷ qui décrit le corps comme moyen d'expérience du monde, tout en le transcendant. Ensuite, la deuxième dimension concerne la manière dont le corps est expérimenté et traité par autrui et par moi-même en tant que tierce personne observatrice. Enfin, la troisième dimension traite la manière dont on existe pour soi-même en tant que corps reconnu par les autres, ce qui comprend la composante intersubjective de l'expérience corporelle. Dans cette troisième dimension, on retrouve le concept du regard avec la question de savoir comment je vis mon corps sous le regard d'autrui, par exemple de manière honteuse ou gênée.⁸ Même en l'absence physique d'autrui, je vis mon corps sous son regard : « Si autrui-objet se définit en liaison avec le monde comme l'objet qui voit ce que je vois, ma liaison fondamentale avec autrui-sujet doit pouvoir se ramener à ma

¹ Herrmann, Friedrich-Wilhelm. 1981. *Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl*. Wissenschaft und Gegenwart, Geisteswissenschaftliche Reihe 63. Frankfurt am Main: V. Klostermann. p. 10.

² Zarader, Marlène. 2012. *Lire « Être et temps » de Heidegger: un commentaire de la première section*. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Paris: J. Vrin. p. 84.

³ Herrmann 1981: 19.

⁴ Zechner, Anke. 2021. « Phänomenologische Filmtheorie: Primat der Wahrnehmung und der Sinne ». dans *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_7. p. 137.

⁵ Balázs, Béla, Helmut H. Diederichs, et Robert Musil. 2001. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1536. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁶ Elsaesser, Thomas, et Hagener, Malte. 2013. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius. p. 140sq.

⁷ Sartre, Jean-Paul. 1960. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, p. 418.

⁸ Moran, Dermot. 2011. Sartre's Treatment of the Body in Being and Nothingness: The 'Double Sensation'. dans: Boulé, Jean-Pierre, et B. P. O'Donohoe. *Jean-Paul Sartre: Mind and Body, Word and Deed*. Edition en ligne. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, p. 13sq.

possibilité permanente d'être vu par autrui. »⁹ Cette forme particulière d'expérience n'en fait pas du corps un simple objet, mais le sujet se vit tel qu'il est dans une lutte du corps. En même temps, il se voit enlever le contrôle sur son corps en raison de l'imbrication de l'autrui. L'apport de Sartre consiste donc à introduire une différence entre le corps ressenti tel qu'il s'éprouve en soi et celui qui échappe dans le regard d'autrui.¹⁰ En plus, il décrit que l'expérience du regard n'est pas assimilée à la vision des yeux d'autrui, mais qu'elle les dépasse¹¹ : « Si j'apprehende le regard, je cesse de percevoir les yeux. »¹² La dialectique entre les yeux et le regard témoignent de l'incompatibilité de la perception et de l'imagination. Au lieu d'une lente acquisition, la présence de l'autrui a pour conséquence une transformation radicale de la conscience.¹³ D'après Sartre le fait de saisir un regard provoque des réactions comme de la honte ou de la fierté qui ne seulement me révèlent le regard d'autrui, mais également du sujet même. Le regard agit comme un intermédiaire qui me renvoie à moi-même.¹⁴ Dans ce cas « [...] l'autre, comme regard, n'est que cela : ma transcendance transcendée. »¹⁵ La liberté dans le regard d'autrui joue un rôle important : La conscience est dégradée par l'excès du regard d'autrui, car il signifie une confrontation aux attentes et possibilités.¹⁶ Contrairement au visage qui fait partie du corps et représente une transcendance temporelle, le regard d'autrui dépasse le corps en transcendant l'espace.¹⁷ Selon Moran, Sartre semble aussi faire une opposition implicite entre le regard et le toucher. Contrairement au toucher qui établit une chaîne de relations différentes, le fait d'être vu est une forme particulière de l'expérience de soi par l'autre : Le *je* ressent sa vulnérabilité et captivité d'un lieu et d'un temps donné, saisi et figé par le regard.¹⁸ Ces observations résonnent avec un passage de *L'être et le néant* dans lequel la prise dans le regard d'autrui équivaut les affirmations suivantes : « [...] je suis vulnérable, que j'ai un corps qui peut être blessé, que j'occupe une place et que je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref, que je suis vu. »¹⁹ En somme, le regard objective à la fois notre corps et le monde vu qu'ils sont intrinsèquement liés. Il détruit la présence, oblige à la distance et nous aliène non seulement

⁹ Sartre 1960: 314.

¹⁰ Moran, Dermot. 2010. « Husserl, Sartre and Merleau-Ponty on Embodiment, Touch and the 'Double Sensation' ». dans: Sartre on the Body, édité par Katherine J. Morris, London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230248519_3. p. 44sq.

¹¹ Moran 2011: 17.

¹² Sartre 1960: 316.

¹³ *Ibid.* p. 418sq.

¹⁴ *Ibid.* p. 316sq.

¹⁵ *Ibid.* p. 321.

¹⁶ Pertseva 2017: 423.

¹⁷ *Ibid.* p. 426sq.

¹⁸ Moran 2011: 22.

¹⁹ Sartre 1960: 316.

de notre propre être, mais aussi de l'autre et du monde.²⁰ Tant l'imbrication avec l'autrui et son regard qui renvoie de nous à nous-même que celle de nos corps et du monde met en avant le rejet du dualisme de l'intériorité et l'extériorité dans la pensée moderne, déclaré comme progressif au début de *L'être et le néant*. C'est par le biais d'une série d'apparences que le sujet se manifeste selon une vérité phénoménologique, dont une illustration se retrouve dans la figure de Laure/Mikaël dans *Tomboy*.²¹ Cependant, la description phénoménologique du regard de Sartre est tronquée, de sorte qu'elle exclut des significations de regard telles que le désir, l'attirance sexuelle ou l'intérêt dans l'interaction avec autrui.²² Tant dans l'approche ontologique de Sartre que dans l'approche historique de Foucault, le regard d'autrui constitue la subjectivité et, par la suite, l'objectivité. Parallèlement à Sartre, Foucault associe le regard à une subjectivation-objectivation, mais d'une manière simultanée.²³ Ce dernier avance l'argument de la souveraineté d'un regard empirique, clinique et d'un langage positiviste qui transforme les êtres humains en objets implique une réorganisation fondamentale de la relation entre le visible et l'invisible. En s'appuyant sur l'analyse de Sartre, Foucault ajoute une dimension du pouvoir inhérente au regard.²⁴ En outre, Young se réfère à Sartre tout en déclarant que ses écrits sont sexistes et marqués par des préjugés masculins qui se manifestent dans sa théorisation des relations hétérosexuelles, ainsi que dans son ontologie initiale.²⁵ Elle reprend le concept du corps vécu afin de définir le genre, c'est-à-dire le habitus corporel et l'interaction avec les autres. On y peut compter les regards, les réactions ou les descriptions physiques. Selon Young, c'est à partir de ce point de départ que l'on peut le mieux comprendre le genre comme une forme particulière de positionnement social des corps vécus les uns par rapport aux autres au sein d'institutions et de processus historiquement et socialement spécifiques, qui ont un impact matériel sur la reproduction des rapports de pouvoir et de privilège dans l'environnement des personnes.²⁶ Murphy avance qu'une approche phénoménologique de la nature de l'oppression sexiste peut révéler la situation vécue par laquelle l'oppression des femmes est maintenue à travers des actes quotidiens. Bien que Sartre n'aborde pas l'oppression sexiste dans sa théorie

²⁰ Langer, Monika. 2010. « Sartre in the Company of Merleau-Ponty, Foucault and Duden ». In *Sartre on the Body*, édité par Katherine J. Morris. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230248519_13. p. 204.

²¹ Waldron, Darren. 2013. « Embodying Gender Nonconformity in 'Girls': Céline Sciamma's *Tomboy* ». *L'Esprit Créateur* 53 (1): 60-73. <https://doi.org/10.1353/esp.2013.0001>. p. 71.

²² Stack ; Plant 1982: 359.

²³ Ciccariello-Maher, George et Philosophy Documentation Center. 2006. « The Internal Limits of the European Gaze: Intellectuals and the Colonial Difference ». *Radical Philosophy Review* 9 (2): <https://doi.org/10.5840/radphilrev20069210>. p. 146sq

²⁴ Langer 2010: 206sq.

²⁵ Ferguson, Michael L., et Andrew Valls. 2021a. « Gender as Seriality ». In *Iris Marion Young*, par Michael L. Ferguson et Andrew Valls, 1^{re} éd. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429023019-4>. p. 41sq.

²⁶ *Ibid.* p. 60-64.

du regard, *L'être et le néant* fait partie intégrante d'une analyse phénoménologique féministe de l'oppression et de la libération.²⁷ En ce qui concerne les exemples de regards portés sur les femmes, Rich montre que l'objectivation peut frapper au cœur même de l'être et peut être plus dévastatrice que ce que Sartre a décrit. Le regard de l'autre peut équivaloir une interruption de vie qui rend impossible de renvoyer le regard et une distance s'établit. Appliqué au cadre du patriarcat, Murphy résume que ce regard éloigne les femmes des positions de pouvoir, se concentre sur elles en tant qu'objets sexuels et cherche à détruire les sujets libres.²⁸ Cependant, Young distingue clairement la manière dont les femmes sont objectivées de l'objectivation de l'Autre dans le récit de Sartre. En outre, elle écrit que l'espace phénoménologique naît du mouvement du corps, qui conditionne à son tour les relations. Cela signifie que la femme se considère comme l'objet du mouvement et non comme son origine. Les modalités de cette existence ont leurs racines dans la considération du corps féminin comme une simple chose, « which must be picked up and coaxed into movement, a thing that exists as looked at and acted upon. »²⁹ Dans l'espace visuel également, les corps ne sont pas des relations modifiables ou interchangeables dans un système fluide, mais ils sont relégués à leur place et ancrés dans leur immanence. Non seulement la source de cette existence corporelle objectivée est le regard de l'autre, mais aussi le propre regard de la femme qui prend le corps pour une simple chose. Dans l'acte de se regarder dans le miroir et dans le souci de son apparence, on retrouve une intériorisation du regard telle qu'on la trouve chez Foucault. La menace d'être regardée n'est cependant qu'une des menaces d'objectivation auxquelles la femme est exposée, en plus, par exemple, de l'invasion de son espace corporel.³⁰

2.2. Le double caractère du cinéma corporel

Étant donné les critiques réciproques des philosophes pour leurs théories respectives, une compatibilité semble plutôt improbable à première vue. Selon Sartre, on peut déduire de ses explications dans *L'être et le néant* un lien avec le monde, comme mentionné précédemment. La perception du monde dépend de la manière dont on vit le corps, qui se révèle à travers les choses du monde. Comparé à Merleau-Ponty, la démonstration de Sartre sur la relation entre le monde et le corps est moins développée. Il propose une relation dynamique et indissoluble entre le corps et le monde, naissant ensemble.³¹ Au lieu de situer la subjectivité à l'esprit ou la

²⁷ Murphy, Julien S. 1987. « The Look In Sartre and Rich ». *Hypatia* 2 (2). <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1987.tb01068.x>. 113.

²⁸ *Ibid.* p. 114-116.

²⁹ Ferguson, Michael L., et Andrew Valls. 2021b. « Throwing like a Girl ». dans *Iris Marion Young*. 1^{re} éd. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429023019-3>. p. 22.

³⁰ Ferguson; Valls 2021b: 22-27.

³¹ Langer 2010: 200.

conscience, Merleau-Ponty la situe dans le corps vécu, lui conférant un statut ontologique attribué à la conscience chez Sartre.³² Le corps-percevant, distinct du corps anatomique, et le monde perçu naissent ce qui réfute l'idée de leur existence déjà donnée. C'est grâce à la perception que le corps s'enracine dans le monde et s'ouvre sur lui, à savoir ils s'emboîtent l'un dans l'autre. Cette relation pré-réflexive entre notre corps et le monde est harmonieuse ce qui s'étend aux relations intersubjectives, car le monde partagé implique l'ouverture et le lien avec les autres. Merleau-Ponty affirme que nos corps forment un système intersubjectif pré-réfléchi, universel et intemporel. Sartre partage cette perspective, mais voit nos interactions comme conflictuelles, marquées par l'objectivation et l'aliénation du regard d'autrui. Merleau-Ponty situe le conflit dans la coexistence imbriquée. Le conflit lui-même présuppose une perception entrelacée avec les autres personnes dans un monde divisé, soulignant son rôle de renforcement de la diversité plutôt que son rôle destructeur.³³ Ce n'est que plus tard, lorsqu'il a mis en avant l'importance du regard dans un rassemblement des notes inachevés intitulé *Le visible et l'invisible* : « Mon 'regard' est une de ces données du 'sensible', du monde brut et primordial, qui défie l'analyse de *l'être et du néant*, de l'existence comme conscience et de l'existence comme chose, et qui exige une reconstitution complète de la philosophie. »³⁴ Zechner souligne le double caractère de la perception dans la *Phénoménologie de la perception* : le corps perçoit et est perçu, impliquant tous les sens. Ce double caractère se retrouve dans le film puisque Sobchack lui confère également une corporalité et une subjectivité.³⁵ C'est la raison pour laquelle le spectateur peut percevoir une perception dans le cinéma qui aboutit à une interrelation entre elleux : « transitive relationship between two or more objective body-subjects, each materially embodied and distinctly situated yet each mutually enworlded »³⁶ Parallèlement à l'expérience du monde, celui du cinéma forme un tout dans plusieurs sens. On y discerne trois différentes facettes corrélatives du regard : l'objet du regard, l'acte de regarder et le sujet du regard. Bref, le cinéma ne représente pas un objet, mais une expérience corporelle partagée. Le film devient un sujet avec lequel le public établit un lien de regard intersubjectif. Ainsi, sa perception est décrite comme un échange dynamique entre deux sujets qui regardent – le film et le public.³⁷ En récurant à Merleau-Ponty, Sobchack considère le film à l'image d'un chiasme, exprimant toujours une expérience de perception-expérience/expérience-perception. En plus, il

³² Ferguson; Valls 2021b: 19.

³³ Langer 2010: 200sq.

³⁴ Merleau-Ponty M. 2011. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, p. 243, cité par Pertseva 2017 : 430.

³⁵ Zechner 2021: 138sq.

³⁶ Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press. p. 25.

³⁷ Zechner 2021: 142.

s'agit d'une perception somatique intermodale qui parvient à affecter ('affizieren') les images et la corporalité de la phénoménologie représente une conception différente d'identification. Ce dernier sera abordé plus en avance par Christian Metz qui la divise en deux étapes. Pourtant ici, ce processus doublé se déroule simultanément dans l'appropriation d'une position empathique qui présuppose autoexpérience de la propre incarnation et une subjectivité.³⁸ Comme la logique phénoménologique repose sur cette structure de chiasme ni l'expérience du film ni celle du spectatariat sont hiérarchisés contrairement à l'observation dans la théorie féministe, surtout chez Mulvey, où la relation homme-femme reflète celle de sujet actif-objet passif. Cette logique implique donc une forme d'intersubjectivité plus juste au lieu d'une hiérarchie rigide en plaçant la peau/le toucher au lieu de l'œil/le regard. Par conséquent, cela représente la possibilité d'une communication du corps en tant que porteur de sens.³⁹ Sobchack parle, par ailleurs, d'une interobjectivité qui efface la frontière entre le monde et le corps. Cette interpénétration repose sur une matérialité commune, la chair, impliquant un engagement actif dans le monde. L'interaction qui en résulte, faite d'aliénation et de dévouement, ainsi que la reconnaissance de son origine, qui constitue le ciment de la conscience, nous permettent de faire preuve d'empathie. Bien que Merleau-Ponty ne considère pas le film comme un corps, la peinture offre pour lui une vision corporelle d'un monde partagé. La chair conduit à une imbrication du sujet et de l'objet, modifiant l'ordre du regard distancié⁴⁰ : « les choses attirent mon regard, mon regard caresse les choses, il en épouse les contours et les reliefs, entre lui et elles nous entrevoyons une complicité. »⁴¹ Comme antithèse de la distance, il décrit le regard même en tant que époux.se des choses visibles. Elle représente le superlatif de la comparaison : « Le regard, disions-nous, enveloppe, palpe, épouse les choses visibles. »⁴² Ce mariage entre le regard et les choses entraîne « [que] voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu. »⁴³ Zechner résume que la théorie de la perception se transforme en expression, les choses nous regardant également. Dans un regard qui déborde son contenu, elle comprend également l'invisible.⁴⁴ Contrairement à la perception, Singer parle d'une fascination ou d'un plaisir de la communauté pour le cinéma, renforcé par la présence des autres spectateurices et intensifié par le dispositif cinématographique, dont fait partie la caméra, ce qui fait déjà penser à l'argumentation psychanalytique. Par le biais de différents plans, distances,

³⁸ Elsaesser; Hagener 2013: 150sq.

³⁹ *Ibid.* p. 148sq.

⁴⁰ Zechner 2021: 142sq.

⁴¹ Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard. Bibliothèque des idées. p. 106.

⁴² *Ibid.* p. 173.

⁴³ *Ibid.* p. 181.

⁴⁴ Zechner 2021: 144.

comme le gros plan ou le zoom, la caméra génère différents plaisirs en raison de l'écart par rapport à la perception naturelle. La vision au cinéma favorise ainsi le plaisir de la perception, mais aussi de son caractère inachevé comme nous le verrons encore plus loin avec *l'objet petit a* de Lacan.⁴⁵

2.3. De l'ocularcentrisme à l'haptique

Comme déjà mentionné, un paradigme oculocentrique a longtemps dominé la théorie cinématographique, notamment avec la mise en avant du gros plan par Béla Balázs.⁴⁶ Ce paradigme est lié à la théorie du miroir, qui, à côté de la fenêtre et du cadre, a été invoquée dans la théorie classique cinématographique comme nouvelle métaphore du cinéma. Tout comme le regard dans le miroir, le rapport du spectateur au film est marqué par un double mécanisme de mé-/re-/connaissance.⁴⁷ Dans son oeuvre *Der sichtbare Mensch (L'homme visible)* en 1924 le scénariste, réalisateur et critique de cinéma, Balázs, explore la synergie entre théorie et art, la transition vers une culture écrite-visuelle et la mise en visibilité de l'homme. À cette époque il accorde déjà une grande valeur à la confrontation de deux visages et au regard qu'ils portent l'un sur l'autre. Il souligne l'importance du gros plan pour révéler une expérience du monde dissimulée, en mettant en avant l'expression immédiate des émotions et des affects humains, que la littérature ne peut que successivement représenter. La qualité expressive du visage humain joue ici un rôle important, puisque ses émotions et ses affects marquent, par leur chevauchement, une simultanéité. Dans le gros plan, la phénoménologie de l'apparence pure associée à la lisibilité d'une latence de la signification se dissout dans une juxtaposition.⁴⁸ Celle-ci, plutôt qu'une succession, illustre également la tension entre les approches phénoménologiques et symboliques dans la théorie du cinéma. Face à face, l'homme se retrouve avec lui-même dans le film et se voit ainsi d'une nouvelle manière, à la fois monumentale et intime.⁴⁹ La continuation de l'ocularcentrisme à partir des années 1960 se manifeste dans d'autres théories, dont l'appareil de Baudry et la théorie du cinéma féministe qui traite le voyeurisme, l'exhibitionnisme et le regard masculin. Cependant, l'impasse de la constellation de l'œil et du regard réside dans la constitution du sujet moderne par un regard tout-puissant, non localisable, sans origine ni porteur, renforcée par une auto-constitution. Ainsi, le spectateur est soumis à des regards et à un ordre visible qui se révèle parfois omniprésent, surveillant ou

⁴⁵ cf. chapitre 3.3.

⁴⁶ Elsaesser; Hagener 2013: 140.

⁴⁷ *Ibid.* p. 78sq.

⁴⁸ *Ibid.* p. 28.

⁴⁹ *Ibid.* p. 81sq.

contrôlant.⁵⁰ Nous arrivons donc aux régimes de regard, encore appelés en anglais « gaze », qui prennent des dimensions aussi bien foucaaldiennes historiques que lacaniennes structurelles. Dans le premier cas, le regard puissant, détaché de tout lieu ou origine, est assimilé aux structures carcérales ou à l'État totalitaire : « La visibilité est un piège. »⁵¹ Il résulte du dispositif architectural du panoptique un état de visibilité permanent sans nécessité d'exercice effectif de la surveillance, car les détenus (dans ce cas) soutiennent eux-mêmes leur situation de pouvoir : « [Le Panoptique est un] [...] [d]ispositif important, car il automatise et désindividualise le pouvoir. Celui-ci a son principe moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards [...] [...] »⁵² C'est une illustration de la rencontre de différentes structures de visibilité et de regards relatifs à l'organe sensoriel, qui se formule dans le film par le biais de plans, de montage ou de cadrage, dans la deuxième moitié du siècle.⁵³ Contrairement au régime du regard de Foucault, chez Lacan, le regard s'inscrit dans un désir de complétude inaccessible.⁵⁴ Les deux régimes ont en commun la libre mobilité du regard, le renversement, voire la dissolution de la relation sujet-objet.⁵⁵ En particulier, la théorie féministe du cinéma s'est consacrée à l'étude des structures élaborées du regard, dans lesquelles la vision, en tant que forme de perception, implique une distance propre entre le spectateur et le film, ainsi qu'un potentiel de pouvoir et une fonction de contrôle.⁵⁶ Laura Mulvey a été l'une des premières à étendre le concept du regard, dont le pouvoir est à la base, aux effets opprimants de la société et de la socialisation sur les femmes qui révèle la situation de la société en général comme le Panoptique.⁵⁷ Afin d'échapper maintenant à l'aporie des régimes de regard et pour clore notre parenthèse ici, nous revenons à l'approche phénoménologique et à sa prise en compte du corps comme surface multicouche de perception et de projection.⁵⁸ Sobchack part par exemple du principe qu'il existe une structure corporelle sensorielle de base qui sous-tend toute perception cinématographique. D'une part, le corps transmet le sens de la perception du film et, d'autre part, sa sensualité renforce l'expérience synesthésique au cinéma même si on tend à l'oublier pendant la projection. Cela conduit à son tour à une perception cinématographique qui s'apparente au toucher, au goût ou à l'odorat : « [...] we do not experience any movie only

⁵⁰ Elsaesser; Hagener 2013: 140sq.

⁵¹ Foucault, Michel. 2003. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard. p. 199.

⁵² *Ibid.* p. 203.

⁵³ Elsaesser; Hagener 2013: 107sq.

⁵⁴ *Ibid.* p. 121sq.

⁵⁵ *Ibid.* p. 135.

⁵⁶ *Ibid.* p. 107.

⁵⁷ Moe, Angela M. « Unveiling the Gaze », in *Feminist Theory and Pop Culture*, éd. par Adrienne Trier-Bieniek (Rotterdam: SensePublishers, 2015), 1-17, https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1_1. p. 2.

⁵⁸ Elsaesser; Hagener 2013: 141sq.

through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium. »⁵⁹ En résulte une revalorisation des qualités matérielles et de la surface du film. De surcroît, une plus grande importance est accordée à l'haptique. Sans exclure complètement le visuel, la hiérarchie des sens est modifiée, de même que leurs fonctions.⁶⁰ Dans les approches haptiques du cinéma, la peau comme organe de perception continu révèle le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, la frontière entre le soi et le monde et vice versa, le passage comme l'incertitude. Bien qu'elle nous enveloppe, sa structure n'est perceptible que par le zoom. Le peu de contrôle qu'on exerce sur les réactions affectives visibles montre qu'elle a sa propre vie même si elle fait partie de nous. Elle est à la fois modifiable, sans fin, incisive et marquée par le genre.⁶¹ En tout cas, elle est toujours ambiguë : selon le point de vue, il s'agit d'une surface sans fin et vide de sens ou d'une surface sémantiquement productive qui dépasse sa fonction d'enveloppe corporelle.⁶²

2.4. L'œil comme organe tactile

Laura Marks évolue entre l'empreinte sobchackienne et la philosophie du temps dans *L'image-temps* de Deleuze. La peau représente ici une métaphore qui souligne la façon dans laquelle le film crée des significations à travers le contact entre la personne qui perçoit et l'objet, rendant la vision tactile.⁶³ Ce sens tactile actualise des souvenirs en visionnant des textures des films, comme des gros plans d'un corps.⁶⁴ Bien que Deleuze ne lie pas directement cinéma et phénoménologie, il s'inspire de Merleau-Ponty, en affirmant que l'image optique et haptique coexistent. Marks soutient que certaines significations échappent aux registres audiovisuels, et que les sens proches du corps, comme le toucher, conservent des souvenirs significatifs. Les limites du regard et du son sont démontrées accompagnées d'une critique générale de l'oculocentrisme. Celle-ci est surtout déterminée par une tradition féministe dont la critique réside dans le fait de la distanciation et l'objectivation allant de pair avec le contrôle du corps. Une grande partie est fondée sur la psychanalyse, bien qu'il existe également des approches historiques, foucaaldiennes ou critiques de l'Occident.⁶⁵ Cette dernière concerne entre autres l'exclusion de certains sens de la culture en général, comme le toucher, le goût ou l'odorat,

⁵⁹ Sobchack, Vivian Carol. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley (Calif.): University of California Press. p. 63.

⁶⁰ Zechner 2021: 145.

⁶¹ Elsaesser; Hagener 2013: 143sq.

⁶² Zechner 2021: 145.

⁶³ Elsaesser; Hagener 2013: 159.

⁶⁴ *Ibid.* p. 159sq.

⁶⁵ Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press. p. 129sq.

simplement en raison de leur faible importance dans la pensée eurocentriste.⁶⁶ Le potentiel de l'haptique réside donc dans la subversion de la domination de l'optique, du mode de perception dominant ainsi que des structures narratives racontées dans un langage majoritaire. Sa manifestation se trouve par exemple dans le silence, dans les fissures de la narration et dans les images, qu'elles soient intentionnelles ou des traces d'usage, qui échappent toutes à la domination optique et font à la fois appel à la mémoire physique en évoquant d'autres sens.⁶⁷ Suivant Marks, l'haptique implique que l'œil touche l'objet, comme avec le grain de l'image ou la haute résolution ce qui permet de percevoir des images comme si c'était la première fois, créant une désorientation⁶⁸ : « Haptic images can give the impression of seeing for the first time, gradually discovering what is in the image rather than coming to the image already knowing what it is. Several such works represent the point of view of a disoriented traveler unsure how to read the world in which he [*sic*] finds himself [*sic*]. »⁶⁹ En vue de générer une théorie de la visualité haptique, l'auteure part de l'épistémologie tactile, étroitement liée à la mimesis. Elle équivaut à une revalorisation de notre relation mimétique avec le monde sachant que, selon Bergson, notre mémoire s'actualise dans les sensations corporelles dont la vision est la moins immédiate.⁷⁰ Par ailleurs, Deleuze s'appuie sur sa théorie de la perception pour décrire l'image comme multisensorielle et le cinéma comme susceptible de nous rapprocher de nos sens :

« [...] il étend sur nous une 'nuit expérimentale' ou un espace blanc, il opère avec des 'grains dansants' et une 'poussière lumineuse', il affecte le visible d'un trouble fondamental, et le monde d'un suspens, qui contredisent toute perception naturelle. Ce qu'il produit ainsi, c'est le [*sic*] genèse d'un 'corps inconnu' que nous avons derrière la tête, comme l'impensé dans la pensée, naissance du visible qui se dérobe encore à la vue. »⁷¹

Cette citation met en avant la nécessité de recourir à d'autres sens afin de percevoir l'image. La rencontre phénoménologique entre le spectateur et le film, en tant qu'échange entre deux pôles incarnés, contredit les théories qui aliènent la visualité du corps.⁷² C'est le cas de la théorie du stade du miroir selon Lacan : L'enfant s'identifie à lui-même dans le miroir, mais le soi reflété dans le miroir apparaît comme complet, contrairement à la réalité incomplète. Cette divergence déclenche un manque fondamental du soi, qui entraîne une recherche de complétude.⁷³ Au lieu de chercher à combler le manque, comme c'est le cas pour la visualité optique, elle pleure l'objet

⁶⁶ Marks 2000: 144.

⁶⁷ Zechner 2021: 147.

⁶⁸ Marks 2000: 173sq.

⁶⁹ *Ibid.* p. 178.

⁷⁰ *Ibid.* p. 138-148.

⁷¹ Deleuze, Gilles. 2006. *Cinéma. 2: L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit. p. 262.

⁷² Marks 2000: 150-159.

⁷³ Elsaesser; Hagener 2013: 87.

absent tout en l'approchant par d'autres sens.⁷⁴ La distance entre le spectatorat et l'objet cède la place à un œil qui, en tant qu'organe de toucher « tends to move over the surface of its object rather than to plunge into an illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze. »⁷⁵ En raison de la contemplation de l'image à la place d'une suture (l'implication du spectatorat dans la fiction filmique par les techniques tels que la montage), l'image haptique correspond à l'image-mouvement de Deleuze ou un type particulier de l'image-affection.⁷⁶ Celui-ci se trouve entre l'image-perception et l'image-action, tous les deux appartenant aux images-mouvements. Le mouvement renvoie ici à une qualité ou un état vécu dont l'exemple par excellence fourni par Deleuze représente le gros plan d'un visage.⁷⁷ En se rapprochant de l'image, le spectatorat risque de s'y perdre. Les images haptiques génèrent un érotisme en renonçant à la séparation au bénéfice d'une relation intersubjective entre les deux instances. Alors que le maintien de la distance conduit au voyeurisme, l'érotisme supprime la distance et inclut les personnes qui regardent. Malgré des différences essentielles entre la théorie du regard phénoménologique et psychanalytique, elles convergent parfois, comme avec la béance dans le champ visuel de Lacan, appelé *objet petit a*, qui renvoie le regard. Marks voit cette béance soit comme une caresse ou un acte de violence dans des changements brusques de plan, reliant la visualité haptique et optique.⁷⁸ L'oscillation entre proximité et distance rappelle la relation dynamique entre l'enfant et la mère de la psychanalyse : Le sujet, à savoir le nourrisson, se constitue par l'interaction dynamique entre l'apparition de la mère, symbole de la complétude, et la conscience d'être distinct.⁷⁹ Dans le prolongement de ces tendances psychanalytiques, l'« overcloseness to the image »⁸⁰ semble également renvoyer à la visualité haptique des spectatrices. Pour Morsch, la théorie phénoménologique du film ne dépasse pas suffisamment la limitation du sujet.⁸¹ Il voit un potentiel dans la notion d'affect développée par Deleuze, qui offre le rapprochement avec un autre sujet et une transcendance de l'émotion individuelle pour une objectivité partagée.⁸² Traces de ce dépassement se trouvent, entre autres, dans le concept

⁷⁴ Marks 2000: 191sq.

⁷⁵ *Ibid.* p. 162.

⁷⁶ *Ibid.* p. 163.

⁷⁷ Deleuze, Gilles. 1999. *Cinéma. I: L'image-mouvement*. Paris: Ed. de Minuit. p. 95sq.

⁷⁸ Marks 2000: 138sq.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Doane, Mary Ann. « Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. » dans: Stam, Robert, et Toby Miller. 2000. *Film and Theory: An Anthology*. Malden (Mass.) Oxford: Blackwell. p. 496.

⁸¹ Morsch, Thomas. 2011. *Medienästhetik des Films: Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Wilhelm Fink. p. 284.

⁸² Morsch 2011: 292.

d'objectivité partagée de Sobchack ou dans l'enrichissement de la phénoménologie de Merleau-Ponty par Deleuze.

2.5. Liaison entre l'intérieur et l'extérieur en gros plan

Un chevauchement central de toutes les approches phénoménologiques mentionnées est que le corps représente une référence sensorielle déterminante, car il constitue le véritable sujet de la perception. Il est en outre soumis à son propre processus de création de sens. Cela signifie que le perçu n'est constitué que dans la perception corporelle momentanée. Tout comme l'haptique laisse derrière elle l'oculocentrisme, le corps fait de même chez Deleuze avec l'ordre de la subjectivité et les régimes de représentation. Le corps devient le lieu des émotions, des sensations, des intensités et des affects.⁸³ Chez Marks, il s'agit également de dépasser un paradigme représentatif en mettant l'accent sur leur caractère multisensoriel, au-delà du visuel et du verbal. Suivant Deleuze, elle souligne le contenu affectif des images ainsi que la qualité tactile de la perception et de la réception des films pour le public. Le point de départ de cette référence est l'explication de Deleuze sur l'image-affecte.⁸⁴ La fin du XXème siècle a été marquée par un tournant affectif dans les sciences culturelles, coïncidant avec la redécouverte du corps et de la matérialité. Dans ce contexte, l'expérience affective devient le critère d'évaluation de l'expérience cinématographique de la part des spectateurices, dont les attentes vis-à-vis du film et son effet émotionnel revêtent une importance centrale.⁸⁵ La critique deleuzienne de la représentation picturale se base sur sa discussion philosophique du statut de l'image et de son lien avec le temps et le mouvement, intégrant des tactiques de l'(in)visible et de l'(in)audible, a donné lieu à de nouvelles lectures déconstructivistes et féministes.⁸⁶ En s'appuyant sur Bergson et Peirce, Deleuze a développé dans les années 80 un modèle d'image cinématographique sur le temps et le mouvement. L'intervalle, en tant que fonction clé, permet de déduire trois types de l'image-mouvement⁸⁷ : « [...] c'est en trois sortes d'images que les images-mouvement se divisent quand on les rapporte à un centre d'indétermination comme à

⁸³ Heller, Franziska. 2021. « Blick und Wahrnehmung, Affekt und Körper im Kino ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 439-57. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_23. p. 450.

⁸⁴ Figge, Maja. 2021. « Postkoloniale Filmtheorie: Drittes Kino und kulturelle Differenz ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 363-80. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_19. p. 373.

⁸⁵ Heller 2021: 442sq.

⁸⁶ Ott, Michaela. 2021. « Deleuzianische Filmtheorie ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 155-71. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_8. p. 156.

⁸⁷ Hagener, Malte, et Kammerer, Dietmar. 2021. « Theoretische Aspekte der Montage, der filmischen Verfahren und Techniken ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 479-95. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_25. p. 483.

une image spéciale : images-perception, images-action, images-affection. »⁸⁸ Le surgissement du dernier a lieu dans ce centre indéterminé entre les deux limites qui représente le sujet, à savoir « entre une perception troublante [...] et une action hésitante. »⁸⁹ Sous la forme d'une qualité ou un état vécu, l'image-affection fait coïncider le sujet avec l'objet. Il s'agit de l'absorption d'un mouvement au lieu d'y agir ou réfléchir. Afin d'étayer ses propos, il recourt à la définition de l'affection selon Bergson : « une espèce de tendance motrice sur un nerf sensible »⁹⁰. Entre la réception et l'exécution du mouvement, il y a l'affection, qui n'agit pas seulement comme transmission, mais aussi comme expression telle que les moindres agitations dans un élément immobile. Il voit un exemple de ce dernier dans le visage, qui montre ces mouvements expressifs qui trouvent sinon leur refuge dans le reste du corps.⁹¹ Le concept d'image-affection reformule théoriquement les descriptions de Balázs sur le jeu des mines de l'actrice Asta Nielsen, paradigmatiques du mouvement de l'image cinématographique. Les changements d'expression, représentés par le gros plan, renvoient à elle-même et aux mouvements que le public attribue à certaines émotions, de l'espoir s'affaiblissant à la nostalgie croissante et à la joie montante.⁹² Cette observation de l'effet d'un gros plan facial résonne avec une citation de la théoricienne de médias, Mary Ann Doane : « The close-up has inspired fascination, love, horror, empathy, pain, unease. It has been seen as the vehicle of the star, the privileged receptacle of affect, of passion, the guarantee of the cinema's status as a universal language, one of, if not the most recognizable units of cinematic discourse, yet simultaneously extraordinarily difficult to define. »⁹³ Depuis les débuts de la théorie du cinéma, le gros plan est l'objet d'une attitude à double tranchant, d'une part il est apprécié en tant que langage cinématographique propre, d'autre part il représente un danger pour la cohérence du discours cinématographique. Trois caractéristiques du gros plan sont mises en avant. Tout d'abord, l'association avec le visage humain, dont l'apparition pour Epstein se présente comme immédiate.⁹⁴ Il va même jusqu'à dire : « Le gros plan est l'âme du cinéma. »⁹⁵ Il décrit le gros plan, par ailleurs, comme une transformation du visage, véritable lieu de la subjectivité, en objet aliéné. Doane souligne que le langage de sa description rend justice à l'hyperbole du plan

⁸⁸ Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Collection « Critique » 1. Paris: Editions de Minuit. p. 97.

⁸⁹ *Ibid.* p. 96.

⁹⁰ Bergson, Henri 1896. *Matière et mémoire*, p. 56. Paris : PUF. Quadrige, cité par *Ibid.* p. 96.

⁹¹ Deleuze 1983: 97.

⁹² Kappelhoff, Hermann et Lehmann, Hauke. 2021. « Zeit: Zeitkonstruktion, Zeiterfahrung und Erinnerung im Film – Theorien filmischer Zeit ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 535-53. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_28. p. 538.

⁹³ Doane, Mary Ann. 2003. « The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema ». *Differences* 14 (3): 89-111. <https://doi.org/10.1215/10407391-14-3-89>. p. 90.

⁹⁴ Hagener; Kammerer 2021: 490sq.

⁹⁵ Epstein, Jean. 1974 [1921]. « Grossissement ». *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, vol. 1, Paris : Éditions Seghers. p. 93., cité par *Ibid.* p. 491.

cinématographique et à son entité autonome qui réaffirme l'espace spectatorielle face à celui du film.⁹⁶ Étant donné que l'échelle fait toujours allusion au corps humain, l'apologie du gros plan représente également une tentative de réaffirmation de la corporalité du spectateur face à un monde limité à l'écran.⁹⁷ Ce privilège accordé au visage dans le discours cinématographique rejoint l'histoire de l'art et de la culture, qui l'a toujours considéré comme un phénomène ambivalent.⁹⁸ Par analogie avec l'image-affect, Balázs le décrit comme suit :

« Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. [...] Auf dem Theater ist selbst das bedeutendste Gesicht immer nur als ein Element im Ganzen des Dramas enthalten. Auf dem Film aber, wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht 'das Ganze', in dem das Drama enthalten ist. »⁹⁹

Les craintes exprimées à l'égard de cette observation du visage dans son ensemble portent notamment sur la rupture de la continuité temporelle et la désorientation spatiale du public. De toutes les parties du corps, Balázs exclut le visage de cette réticence, car sa signification fait abstraction de l'espace.¹⁰⁰ Deleuze rebondit précisément sur cette citation pour s'opposer à l'idée psychanalytique ou linguistique d'un morcellement ou d'une incision, dont l'expression est l'angoisse de castration ou synecdoque. Au lieu d'un grossissement, le gros plan devient donc un changement absolu.¹⁰¹ Le cercle de l'image-affect se referme ici : « il n'y a pas de gros plan de visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affect. »¹⁰² Ainsi, la vision partielle cède la place à une vision de surface. Cette digression nous amène désormais à la troisième caractéristique, à savoir le geste de montrer, qui nie le film en tant que média de représentation.¹⁰³ Le gros plan se voue à un mode de présence et d'immédiateté, à une « here it is »¹⁰⁴. Enfin, le gros plan de la surface du visage dans son ensemble évoque à nouveau un effet haptique : « Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. »¹⁰⁵ Outre l'haptique, Benjamin fait référence à la visualisation de l'inconscient optique, c'est-à-dire de ces choses qui passent inaperçues au quotidien. En outre, ses explications sur le capitalisme, la commodité et l'image produite mécaniquement et le désir corollaire des masses pour une proximité accrue se rattachent à la question de la désignation du plan

⁹⁶ Doane 2003: p. 89sq.

⁹⁷ *Ibid.* p. 108.

⁹⁸ Hagener; Kammerer 2021: 491.

⁹⁹ Balázs, Diederichs, et al. 2001: p. 48sq.

¹⁰⁰ Hagener; Kammerer 2021: 491.

¹⁰¹ Deleuze 1983: 136sq.

¹⁰² *Ibid.* p. 126.

¹⁰³ Hagener; Kammerer 2021: 491.

¹⁰⁴ Doane 2003: 91.

¹⁰⁵ Epstein 1974 [1921]: 98, cité par Hagener; Kammerer 2021: p. 491.

cinématographique. En français, le terme de *gros plan* désigne la grandeur, alors qu'en anglais avec *close-up*, c'est la proximité qui est en jeu. Ainsi, le gros plan évoque des oppositions binaires différentes tel que la distance et la proximité ou le grand et le petit.¹⁰⁶ Cependant, vers la fin de son article, Doane se prononce en faveur d'une simultanéité des arguments opposés :

« As simultaneously microcosm and macrocosm, the miniature and the gigantic, the close-up acts as a nodal point linking the ideologies of intimacy and interiority to public space and the authority of the monumental. In the close-up, the cinema plays simultaneously with the desire for totalization and its impossibility. The cinematic spectator clings to the fragment of a partial reality—a fragment that mimics the effect of a self-sufficient totality. »¹⁰⁷

C'est précisément face à l'accélération de la rationalisation, de la spécialisation et de l'abandon d'une unité sociale que le sujet est suspendu à un espoir de totalité qu'il croit trouver dans le gros plan. Comme on peut le constater dans ces explications, le gros plan et le visage humain vont de pair, de sorte que le débat sur le premier est même remplacé par le second. La raison en est, entre autres, le concept d'image-affection de Deleuze, qui radicalise ainsi Balázs et Epstein auxquels il se réfère.¹⁰⁸ Le gros plan qui incarne pour lui le domaine d'individuation, le rôle social et l'intersubjectivité, pousse au-delà ces trois aspects. C'est cet au-delà du gros plan qui attise la théorie du film puisqu'elle parvient à aborder les oppositions entre profondeur et surface, l'intériorité et l'extériorité.¹⁰⁹ Cependant, il n'est pas important qu'il s'agisse d'un visage humain ou d'un objet inanimé, car le visage ne représente pas d'après Deleuze un lien direct avec l'être humain : « [...] chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été 'visagée' ou plutôt 'visagéifiée', et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde... même si elle ne ressemble pas à un visage. »¹¹⁰ En mettant l'accent sur la surface et les micro-mouvements, on revient à l'expression faciale, ou au jeu des mimiques, qui reflète les événements intérieurs selon Balázs ou qui renforce la proximité des émotions, illustré par les citations de Doane et Epstein. En tant que signe d'individualité, le visage devient, selon Doane, une instance du gigantesque et du généralisable, déclenchant une crise dans l'opposition entre l'objet et le sujet. Le gros plan du visage signifie à la fois une présence phénoménologique et la lecture d'une surface.¹¹¹ Selon Koch, de tels plans dans le film constituent souvent des 'scènes d'empathie' et réduisent le rythme de la narration en focalisant l'attention sur le vécu intérieur des personnages. Ils déclenchent chez les récepteurices des effets

¹⁰⁶ Doane 2003: 91-93.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 109.

¹⁰⁸ Hagener; Kammerer 2021: 492.

¹⁰⁹ Doane 2003: 95sq.

¹¹⁰ Deleuze 1983: 126.

¹¹¹ Doane 2003: 91-93.

affectifs et génèrent entre autres le processus d'empathie, de co-partage des récepteurices. Par analogie avec la mimique affective, les mouvements physiques sont suivis plus ou moins automatiquement par le public et sont ressentis de manière arbitraire. Dans ce cas, le processus de retour de ce qui est perçu ne passe pas par la pensée, mais par le corps, comme dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, Sobchack ou Mark. De plus, le cinéaste est capable de gérer l'intensité de celle-ci, par exemple en choisissant des moyens cinématographiques qui favorisent l'accès sensoriel des spectateurices aux événements représentés. Parmi ces moyens, on peut compter le gros plan ou un montage sonore plus intense. Tant l'expérience affective que l'expérience empathique ont connu un essor en matière de réception cinématographique au cours des dernières années.¹¹²

3. La psychanalyse et le cinéma

« On a dit très souvent, et on a eu raison, que le cinéma est une technique de l'imaginaire. Technique, d'autre part, qui est propre à une époque historique (celle du capitalisme) et à un état de société, la civilisation dite industrielle. [...] Au sens lacanien, aussi, où l'imaginaire, opposé au symbolique mais en constante imbrication avec lui, désigne le leurre fondamental du Moi, l'empreinte définitive d'un avant de l'Œdipe (qui se continue aussi après lui), la marque durable du miroir qui aliène l'homme à son propre reflet et en fait le double de son double, la persistance souterraine du rapport exclusif à la mère, le désir comme pur effet de manque et poursuite sans fin, le noyau initial de l'inconscient [...]. »¹¹³

En intégrant la psychanalyse à la théorie du cinéma, cette dernière a été simplifiée, réduisant la relation entre le sujet et l'objet, ainsi qu'entre le spectat et les images à l'écran.¹¹⁴ Avec le structuralisme et le marxisme, le paradigme historique de la psychanalyse est l'un des trois piliers d'une critique du pouvoir intégrée dans la perception quotidienne depuis les années 1960, culminant avec le mouvement étudiant de Mai 68. Les contributions des chercheuses comme Baudry, Metz, Mulvey, etc. ont établi une science du cinéma dans ce domaine académique.¹¹⁵ Ils ont dominé le discours jusqu'à la fin des années 1980 et le positionnement de l'époque exigeait une compréhension fondamentale des théories et des concepts psychanalytiques.¹¹⁶ De nombreux*es théoriciens*iennes du cinéma se sont appuyés sur un essai tiré des travaux précoces de Lacan dans les années 40, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Selon McGowan, ils ont

¹¹² Schick, Thomas. 2021. « Psychologie des Films: Kognition – Emotion – Empathie ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_22. p. 434sq.

¹¹³ Metz, Christian. 1975. « Le signifiant imaginaire ». *Communications* 23 (1). <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>. p. 3.

¹¹⁴ McGowan, Todd. 2003. « Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes ». *Cinema Journal* 42 (3). <https://doi.org/10.1353/cj.2003.0009>. p. 43.

¹¹⁵ Rall, Veronika. 2021. « Psychoanalytische Filmtheorie: Das Unbewusste des Kinos ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_4. p. 86.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 84.

choisi un domaine de sa pensée facilement transposable au cinéma, car Lacan lui-même n'a jamais théorisé sur ce sujet.¹¹⁷ Le stade du miroir fait partie de l'un des trois paradigmes sur le thème du miroir central du milieu des années 1960 aux années 1980, avec le poststructuralisme des théories de Freud par Baudry, et son appropriation par la théorie cinématographique féministe. Toutes ces approches partagent l'idée que le corps au cinéma régresse vers un état antérieur.¹¹⁸ Même si les approches classiques, dont l'appareil et la suture, sont comprises comme des critiques nécessaires à l'idéologie, leur recours à la psychanalyse pose parfois de problème et les théories de Lacan ont souvent été mal comprises.¹¹⁹

3.1. L'identification de soi-même en tant qu'objet

En général, le stade du miroir désigne la phase de développement d'un jeune enfant entre six et dix-huit mois, où il reconnaît sa propre image dans le miroir, entre dans l'ordre symbolique, et se perçoit de l'extérieur comme complet.¹²⁰ Afin d'unir la dimension imaginaire à la dimension symbolique, l'enfant a encore besoin des mots de la mère qui précise « c'est toi ».¹²¹ C'est aussi le moment où la différence sexuelle est établie vu que les femmes apprennent leur manque de phallus parallèlement à l'acquisition de la langue. Par conséquent, elle est considérée comme l'autre, hors du langage dont le reflet est le cinéma en tant que construction patriarcale.¹²² En outre, le reflet maternel constitue le grand Autre qui apparaît dans le champ visuel à côté ou derrière l'enfant. Celui-ci s'identifie à lui-même en tant qu'objet selon Metz. Cette relation d'objet est influencée par Mélanie Klein et devient l'imaginaire chez Lacan, exprimant entre autres la formation du Moi par l'identification.¹²³ L'idéal du moi se forme, c'est-à-dire l'image de soi à laquelle l'enfant aspire et qui le sujet fixe comme point final de son identification. Toute relation affective repose sur ce modèle de projection et de méconnaissance narcissique de la réalité. Dans toutes les phases ultérieures des étapes de développement de Lacan, il y a toujours la possibilité d'une régression vers les phases précédentes. Elles restent donc présentes sous forme de traces ou de couches résiduelles. Dans l'application cinématographique du stade du miroir, l'identification repose sur une relation imaginaire.¹²⁴ Metz recourt à la psychanalyse pour

¹¹⁷ McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press. p. 1sq.

¹¹⁸ Elsaesser; Hagener 2013: p. 84.

¹¹⁹ Rall 2021: 83-85.

¹²⁰ *Ibid.* p. 87.

¹²¹ Lin, Ke-Ming. 2007. *The Lacanian Spectator: Lacanian Psychoanalysis and the Cinema*. Ann Arbor: UMI. p. 17.

¹²² Kaplan, E. Ann. 1983. « Is the Gaze Male? » *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Routledge, dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press. p. 120.

¹²³ Metz 1975: 5.

¹²⁴ Elsaesser; Hagener 2013: 87sq.

expliquer l'identification spectatorielle. Comme il suppose que le spectatateur a déjà connu cette expérience du stade du miroir dans son passé, ils sont capables de distinguer consciemment entre eux-mêmes en tant que sujets ou individus et les objets qui les entourent. Dans ce cas la représentation de leurs corps confirmée par l'écran serait superflue contrairement à la vision du reflet au miroir du petit enfant¹²⁵ : « Ainsi, le film est comme le miroir. Mais en un point essentiel il diffère du miroir primordial : bien que, comme en celui-ci, tout puisse venir se projeter, il est une chose, une seule, qui ne s'y reflète jamais : le corps propre du spectateur [sic]. Sur un certain emplacement, le miroir devient brusquement glace sans tain. »¹²⁶ Bien que dans le cinéma le corps disparaisse dans le reflet, quelque chose demeure sur l'écran. Étant donné que le public a déjà vécu le stade du miroir, il peut constituer un monde d'objets sans la reconnaissance de soi-même : « il n'est plus nécessaire que cette similitude lui [sic] soit littéralement dépeinte sur l'écran, comme elle l'était sur le miroir de son enfance. »¹²⁷ Il en déduit la distinction entre identification primaire et secondaire : La première permet d'établir un lien narratif entre les images, tandis que la seconde concerne la confrontation avec le film et l'empathie avec les personnages. Lorsque le spectatateur regarde un film, il devient un pur acte de perception attentif. C'est comme si le spectatateur s'identifiait à sa propre capacité de perception et la considérait comme le fondement de tout ce qu'il voit.¹²⁸ En général, la continuité entre l'expérience du miroir et du cinéma est rompue. Dans le cadre des activités adultes, le miroir représente l'identification primaire, pendant que l'identification au regard est secondaire. Toutefois, au cinéma, la situation est inversée, l'identification du regard devient primaire. En suivant le regard, la deuxième identification cinématographique serait celle avec les personnages.¹²⁹ En plus des composantes sociétales et des possibilités de mise en scène, Baudry recourt à une comparaison de la situation des spectatrices au cinéma avec l'allégorie de la caverne de Platon. Il contribue à l'élaboration d'une théorie de l'appareil. Cette dernière stipule que la disposition particulière de la projection et la nature englobante de la narration cinématographique plongent le spectatateur dans un état de transe dans lequel ils ne peuvent plus guère faire la différence entre la projection et leur propre situation.¹³⁰ Tant le regard de l'enfant au miroir que le regard dans le cinéma représentent une tromperie imaginaire, masquant les structures symboliques sous-jacentes selon la théorie de l'appareil.

¹²⁵ Bianchi, Pietro. 2018. *Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalisation*. 1re éd. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429476303>. p. 75sq.

¹²⁶ Metz 1975: 32.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Elsaesser; Hagener 2013: 88.

¹²⁹ Metz 1975: 40.

¹³⁰ Elsaesser; Hagener 2013: 89sq.

3.2. La suture de l'incomplétude

Le concept de « suture » est d'abord émergé lors d'une allocution tenue par Jacques-Alain Miller, un disciple de Lacan, dans le séminaire XII. Ce discours sera publié quelques ans plus tard, en 1969, dans le Cahiers du cinéma.¹³¹ Jean-Pierre Oudart, critique de *Cahiers*, s'approprie de ce concept en abordant la question de la lecture du film dans l'article *La Suture* en s'appuyant sur l'œuvre de Bresson.¹³² Outre que la psychanalyse, Lin avance que l'emploi de la suture a à voir avec le développement de la forme filmique, à savoir le travail de la part du spectorat afin de relier deux plans séquentiels ce qui fait continuer ou bouger le film. C'est le montage qui assure cette continuité filmique à travers la progression des séquences.¹³³ Dans cette phase initiale, le film élargit ou renouvelle notre compréhension de la vie quotidienne selon Benjamin : « en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés d'accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l'objectif, étend d'une part notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient d'autre part à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné. »¹³⁴ Avec l'avènement des longs métrages narratifs, la question de la suture est devenue plus central pour le spectorat. Comme Baudry, Oudart, Dayan et Heath font référence aux techniques de montage et de la narration du cinéma classique qui permettent l'implication du spectorat dans la fiction cinématographique. Le terme pour la suture d'une blessure, est ici transposé aux structures de la formation du sujet. Cela signifie que la suture de ceux qui regardent ne permet pas seulement de donner l'illusion de la cohérence et de la continuité de l'action extérieure, mais aussi à la subjectivité intérieure.¹³⁵ Miller décrit l'effort du sujet de relier le symbolique et l'imaginaire ce qui correspond à la relation entre le public et le film. On y recourt également à un élément du stade du miroir, à savoir le fait que l'enfant a besoin de la confirmation verbale de sa mère qu'il s'agit bien de son propre reflet dans le miroir. C'est donc l'enfant qui réalise la « suture » entre le symbolique et l'imaginaire en feignant de prendre l'image du miroir comme objet.¹³⁶ À ce point, on peut déjà voir que les repères d'Oudart à Lacan vont au-delà de la dialectique récurrente entre le symbolique et l'imaginaire et de l'association

¹³¹ Hachemi, Omar. 2017. « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse ». *1895*, n° 83 (décembre). <https://doi.org/10.4000/1895.5642>. p. 26.

¹³² Oudart, J.-P. 1977. « Dossier Suture: Cinema and Suture ». *Screen* 18 (4): 35-47. <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35>.

¹³³ Lin 2007: 44.

¹³⁴ Benjamin, Walter. 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». rééd. *Écrits français*, Paris, Gallimard. p. 162.

¹³⁵ Elsaesser et Hagener 2013: 115

¹³⁶ Lin 2007: 44sq.

de l'écran de cinéma et du stade du miroir.¹³⁷ Pour étendre le stade du miroir au spectorat cinématographique, Oudart met en évidence la menace à partir de la mère. Bien que la mère donne la réassurance à l'enfant, elle limite donc aussi sa dimension imaginaire et devient une menace pour sa subjectivité. Cette dernière est sécurisée par l'emploi de suture qui lie l'image dans le miroir et les paroles maternelles.¹³⁸ Au niveau cinématographique cela se traduit par la satisfaction ressentie par le sujet qui regarde. Parallèlement à la constitution du sujet lors du stade du miroir, le monde d'images représente une promesse de contrôle et de pouvoir.¹³⁹ Pourtant ce tout imaginaire est toujours menacé par un manque incontournable, qu'il s'agisse de la mère derrière l'enfant ou du cadre cinématographique. A cet égard, le cinéaste doit effacer cet espace absent en utilisant le dispositif de la suture pour annuler cette menace.¹⁴⁰ Cela concerne, entre autres, la règle des 180 degrés, une directive pour les mouvements de caméra qui garantit que la caméra se trouve toujours d'un certain côté d'une ligne imaginaire qui passe entre deux personnages ou objets se faisant face. Ainsi, elle assure que les relations spatiales restent cohérentes et que le spectorat peut suivre l'action plus facilement. D'autres techniques vont de l'utilisation d'un plan d'ensemble en début de séquence à l'utilisation du montage parallèle en passant par la caméra subjective. Cette illusion simule une continuité spatio-temporelle qui fait revivre le sentiment de bonheur du stade du miroir, où le monde est perçu comme un tout. Néanmoins, cette promesse de bonheur est constamment menacée, car l'image du film se dépasse elle-même, par des coupes radicales et l'hors-champ, visé par des bruits et des regards.¹⁴¹ Le champ vide, imminent dans tout champ filmique est également appelé « le quatrième côté »¹⁴², l'absence du visible. Oudart donne l'exemple d'un champ-contrechamp : L'espace absent du premier plan est comblé par le deuxième plan, puisqu'on voit le deuxième personnage qui renvoie le regard du premier personnage. Pourtant, à l'occasion du contrechamp, la personne se situe à décalage de la place de l'Absent. Au lieu d'un comblement de l'absence, on observe un déplacement ce qui laisse de la place à l'imaginaire du spectorat. Ce déplacement contribue au motif d'un écart dans un contexte subjectif, dénommé « battement de la fente » ou « schizé » au champ scopique d'après Lacan. Dans le *Séminaire XI*, Lacan souligne le motif de la rencontre manquée de la « schizé » qui se trouve au cœur dans l'emploi de champ-contrechamp ou du décalage spatio-temporel.¹⁴³ Bianchi met en lumière l'émergence

¹³⁷ Bianchi 2018: 78.

¹³⁸ Lin 2007: 46.

¹³⁹ Elsaesser et Hagener 2013: 118

¹⁴⁰ Lin 2007: 46.

¹⁴¹ Elsaesser et Hagener 2013: 116-18.

¹⁴² Oudart, Jean-Pierre. 1969. « La Suture ». *Cahiers du cinéma*, n° 211. p. 36.

¹⁴³ Hachemi 2017: 26.

d'un processus de signification à travers l'action du manque. Parallèlement à l'idée d'un déplacement il déclare : « the lack enables the sequence of images to pass from a discrete series of unities to a dialectic of attraction in which each and every image is always absorbed in a continuous movement of substitution and succession. »¹⁴⁴ Dayan y ajoute le composant de l'appareil idéologique, c'est-à-dire que le public n'est donc pas conscient de l'ordre symbolique qui sous-tend le film et le positionne dans la société. Il considère le lien entre deux plans comme naturel.¹⁴⁵ Parallèlement Heath confirme les propos de Dayan, mais met l'accent sur la narration.¹⁴⁶ De surcroît, il a abordé cette approche directement en accentuant le rôle de l'œil qui est le prolongement direct de l'appareil cinématographique jusqu'au spectorat en passant par des réalisatrices.¹⁴⁷ Dans une relecture contemporaine, le philosophe controversé Žižek déconstruit le style classique de manière que le plan et la perspective subjective s'écartent toujours. Au lieu d'emporter le spectorat dans le film, la technique de suture démontre une certaine fragilité. C'est précisément ce point de rupture dans la suture du sujet qui définit le régime du regard et provoque une inquiétante étrangeté. Il renvoie toujours à l'Absent et se trouve du côté de l'objet qui répond à ceux qui regardent. L'impossibilité d'un plan de caméra subjectif dissout la relation hiérarchique sujet-objet dans la hiérarchie des regards. Ainsi, le regard est libre de se déplacer dans l'espace et devient fantomatique.¹⁴⁸ Par ailleurs, Lacan met en avant l'émotion de l'anxiété précipité par le regard. Pourtant, il provoque aussi de la jouissance. Ainsi le regard fonctionne comme objet autour duquel tournent les impulsions d'une pulsion scopique.¹⁴⁹

3.3. L'insaisissabilité du regard

« Le regard, tel que le conçoit Sartre, c'est le regard dont je suis surpris – surpris en tant qu'il change toutes les perspectives, les lignes de force, de mon monde, qu'il l'ordonne, du point de néant où je suis, dans une sorte de réticulation rayonnée des organismes. Lieu du rapport de moi, sujet néantisant, à ce qui m'entoure, le regard aurait là un tel privilège qu'il irait jusqu'à me faire scotomiser, à moi qui regarde, l'œil de celui qui me regarde comme objet. En tant que je suis sous le regard, écrit Sartre, je ne vois plus l'œil qui me regarde, et si je vois l'œil, c'est alors le regard qui disparaît. »¹⁵⁰

L'élaboration du concept du regard lacanien recourt à la phénoménologie de Sartre.¹⁵¹ Comme le montre la citation, l'implication de quelque chose qui va au-delà de la vision, comme

¹⁴⁴ Bianchi 2018: 80.

¹⁴⁵ Dayan, Daniel. 1974. « The Tutor-Code of Classical Cinema ». *Film Quarterly* 28 (1): 22-31. <https://doi.org/10.2307/1211439>.

¹⁴⁶ Heath, Stephen. 1981. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press. p. 109.

¹⁴⁷ Elsaesser; Hagener 2013: 119.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 134sq.

¹⁴⁹ Krips, Henry. 2010. « The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek ». *Culture Unbound* 2 (1). <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.102691>. p. 93.

¹⁵⁰ Lacan, Jacques. 1973. *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil. p. 65.

¹⁵¹ Krips 2010: 94.

l'aura, apparaît également dans l'œuvre de Sartre.¹⁵² Cependant, Hachemi distingue entre la phénoménologie, qui place le sujet conscient au centre, pendant que le monde se trouve isolé dans une parenthèse, et Lacan, qui permet une conscience en l'absence de sujet, conférant une autonomie à la caméra dans l'ordre du symbolique. Dans le séminaire VI qui se dédie au désir il parle d'un reste : « C'est dans cet intervalle, cette béance, que se situe l'expérience du désir. »¹⁵³ Lacan s'approche à la question du « réel » dans l'œuvre d'art et il insiste de manière métaphorique sur un détail qui conduit à une rupture de la mimesis.¹⁵⁴ Que ce soit décrit comme fente, béance ou reste, selon Lacan dans le champ visuel ce détail est appelé *objet petit a* et il résonne avec sa définition du regard : Au lieu de parler d'un regard actif, subjectif ou d'une relation sujet-objet, dans ce cas du spectorat-film, il parle d'un regard objectif. Ce n'est pas le regard du sujet sur l'objet qui évoque le désir, mais l'écart dans le regard dominant du spectorat. Pour chaque pulsion il existe une propre forme de l'*objet petit a*, à savoir pour la pulsion scopique ça serait le regard. Étant donné que le sujet se sépare de cet objet afin de se constituer en tant que sujet désirant, on peut le décrire comme perdu. C'est à partir de cette perte que le processus du désir s'initie. La dialectique se situe dans le fait que cet objet n'existe que dans la mesure où il manque, échappant ainsi au langage et à la représentation. En tant que *petit objet a* du champ visuel, le regard est présent comme point absent si le désir du sujet est attiré.¹⁵⁵ Le décalage entre le tournage et la projection, à savoir la rencontre manquée entre le voyeurisme et l'exhibitionnisme par rapport au théâtre est mise en avant par Metz. Le public entre dans un unilatéralisme en regardant quelque chose « [...] qui se *laisse* [sic] voir mais sans se *donner* [sic] à voir, qui a quitté la salle avant d'y laisser, seule visible, sa trace. »¹⁵⁶ L'institution du cinéma soutient cette « scopophilie non autorisée »¹⁵⁷ à travers l'obscurité et l'effet de trou de serrure, provoqué par la lucarne de l'écran. En raison du décalage et l'institutionnalisation de la scopophilie, il s'ouvre une dialectique qui rend le film à la fois tout proche et inaccessible.¹⁵⁸ Tous les deux, Metz et Mulvey théorisent sur l'objet de désir.¹⁵⁹ Pourtant, pendant la préoccupation de la théoricienne du cinéma c'est l'image de la femme, Metz considère l'objet du désir implicite dans la forme cinématographique.¹⁶⁰ Au-delà d'une vue extérieure sur l'image cinématographique, le regard représente la prise en compte du spectorat dans le film. À travers

¹⁵² Bianchi 2018: 68.

¹⁵³ Lacan, Jacques. 2013. *Séminaire VI (1958-1959) – Le désir et son interprétation*. Paris : La Martinière. p. 27, cité par Hachemi 2017 :13.

¹⁵⁴ Hachemi 2017 : 13sq.

¹⁵⁵ McGowan 2007: 6sq.

¹⁵⁶ Metz 1975: 45.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ cf. chapitre 4.1.

¹⁶⁰ Mc Gowan 2007: 21.

de sa manipulation, le film crée un espace d'insertion pour les personnes qui regardent.¹⁶¹ Parallèlement au stade du miroir, l'expérience du manque trouve ses racines dans l'enfance : Le souvenir de la différence entre les exigences de l'enfant et ses besoins perçus s'imprime chez lui tout au long de sa vie. Il reste un sentiment de quelque chose d'innommé ou de vide. À travers la rencontre avec le réel, le spectateur éprouve une certaine jouissance ayant l'impression d'avoir rempli le trou.¹⁶² La chercheuse féministe en cinéma Gaylyn Studlar déconseille de mélanger maîtrise et désir. Si l'on présente le désir comme un simple processus actif, on méconnaît celui de la soumission à l'autre. D'après elle, l'expérience cinématographique dispose d'un désir masochiste et passif.¹⁶³ Elle suit donc la critique avancée par Mulvey qui souligne la soumission de l'objet passif par le sujet désirant masculin. Dans une lecture proche de l'original, Lacan voit également le sujet au service de l'objet dont il soutient l'absence.¹⁶⁴ Joan Copjec argue que la théorie du cinéma opère à tort une « Foucauldinization »¹⁶⁵ de Lacan. La théorie cinématographique féministe étend l'idée de détermination du sujet moderne comme reflet des rapports sociaux de pouvoir qui signifient à la fois participation et soumission au public et l'appareil cinématographique. Cela veut dire que les images sur l'écran sont acceptées par le sujet comme ses propres qui le représentent.¹⁶⁶ Elle met en avant que des théoriciennes de la théorie féministe orthodoxe telles comme Mulvey assimilent le regard panoptique avec celui de Lacan. Ce dernier ni reflète ni surveille le sujet par un regard de l'autre, sinon l'anxiété est évoquée par une vision floue du sujet qui résulte de la lacune dans le champ visuel. Au lieu d'une concordance avec le sujet « [...] [t]he gaze is not clear or penetrating, not filled with knowledge or recognition; it is clouded over and turned back on itself, absorbed in its own enjoyment. »¹⁶⁷ Contrairement à Copjec, Krips décrit la possibilité de résistance à travers le fossé entre les relations de pouvoir et de domination.¹⁶⁸ Tant Lacan dans le registre symbolique que Foucault dans le système de relations de pouvoir reconnaissent le défaut concernant la détermination de la subjectivité: pour Lacan, c'est le point manqué qui semble nous échapper; pour Foucault, l'absence de point absolu de regard rend la vérité floue, créant un espace pour la liberté. Ces concepts incarnent à la fois plaisir et anxiété, liés à la pulsion scopique.¹⁶⁹

¹⁶¹ Mc Gowan 2007: 7sq.

¹⁶² Lin 2007: 19sq.

¹⁶³ Studlar, Gaylyn 1984. « Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema ». *Quarterly Review of Film and Video Studies*. dans: Kaplan 2000: 203-226.

¹⁶⁴ McGowan 2003: 32.

¹⁶⁵ Copjec, Joan. 1994. *Read My Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge (Mass.) London: MIT Press. p. 19.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 21sq.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 36.

¹⁶⁸ Krips 2010: 96.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 97sq.

4. Critique féministe psychanalyste

La première vague de critiques féministes a principalement adopté une approche sociologique, examinant les rôles sexuels que les femmes étaient censées d'occuper dans divers œuvres imaginatifs. Jusqu'aux années 70 la prise de conscience sur la construction des images était absente. À travers les influences de Lacan, Metz, Kristeva et d'autres, des femmes ont recouru aux outils de la psychanalyse, du structuralisme et de la sémiologie afin d'analyser leur représentation cinématographique. Cela a déplacé l'attention vers le mode de production du sens plutôt que vers le contenu, et a exploré les liens entre la psychanalyse et le cinéma comme on verra par la suite.¹⁷⁰ Sous le capitalisme, les gens développent des schémas que le cinéma reflète inconsciemment, tandis que la psychanalyse sert à les analyser. Pourtant, les deux maintiennent le statut quo. Kaplan critique la psychanalyse pour son oppression des femmes, en les obligeant à accepter une position contrariant leur subjectivité et autonomie. Par analogie avec Mulvey, Kaplan prône la recherche des lacunes et fissures afin de réinsérer la femme dans l'histoire et inciter un changement de la société.¹⁷¹ En général l'application des théories sémiologiques et psychanalystes ont polarisé la communauté féministe du cinéma, menant à une table ronde en 1979 à cause du mécontentement à l'égard des théories conçues par des hommes ainsi que le positionnement des femmes dans un ordre masculin dominant. Le discours de Lacan est, entre autres, critiqué pour sa réduction des femmes aux positions infantiles et pour son cadre masculin. L'appel est lancé à penser au-delà de l'absence des femmes du public et de l'écran.¹⁷² Avec la deuxième vague féministe accompagné d'un développement d'une théorie cinématographique, Laura Mulvey a mis en lumière la structure du cinéma comme agencement des regards. Pour ce faire, elle se réfère, outre à Lacan et à la théorie de la suture, aux trois formes du regard selon Metz, dont la forme dominante sont les regards entre les caractères. Dans une argumentation marquée par la psychanalyse, elle renvoie à deux pulsions, d'une part la scopophilie et son pouvoir d'objectivation et d'autre part le processus narcissique d'identification. La nouveauté de ses observations réside dans la composante genrée ainsi que dans la considération du mode de représentation.¹⁷³ Par sa remise en cause du lien entre plaisir et pulsion scopique, elle révèle un automatisme auquel on n'avait pas prêté attention.¹⁷⁴ Pendant une décennie son article a dominé le discours. Avec l'article moins influent de Claire Johnston *Women's Cinema as Counter Cinema*, elles ont marqué une tournant d'une analyse de contenu

¹⁷⁰ Kaplan 2000: 119.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 125.

¹⁷² *Ibid.* p. 123.

¹⁷³ Elsaesser; Hagener 2013: 120-122.

¹⁷⁴ Brey 2020: 34.

vers celle des formes de la représentation. Toutes les deux soulignent que l'image de la femme ne se réfère pas à la 'femme' comme référent, mais qu'il y a d'autres significations derrière.¹⁷⁵ Mulvey note que les portraits de femmes au cinéma servent principalement à attirer les hommes hétérosexuels. Pour illustrer ses propos, elle s'est penchée sur les angles de caméra dans le domaine cinématographique, soulignant la technique courante qui consiste à faire une pause ou à focaliser l'objectif sur certaines parties du corps des femmes, à savoir celles qui sont associées à l'attrait sexuel. Le public du film doit accepter cette représentation, quelle que soit leur orientation sexuelle. Ainsi, le point de vue de l'homme hétérosexuel s'impose comme prédominant.¹⁷⁶ La véritable opposition dans les signes filmiques n'est pas masculin/féminin, mais masculin/non-masculin. Des activités telles que le regard, le mouvement et l'action sont connotés masculin, pendant que la passivité ou les moments retardés et suspendus les opposent. Dans ce sens, la femme représente l'autre.¹⁷⁷ Johnston constate que le mythe des femmes opère de sorte que l'image de l'homme s'est rapidement différencié, pendant que celle de la femme maintient des stéréotypes primitifs avec de modifications légères.¹⁷⁸ En ce qui concerne le regard, deux notions de pouvoir sont en jeu ici : le pouvoir culturel de l'homme sur la femme et celui du film sur le spectat. ¹⁷⁹ Parallèlement au panoptique de Foucault, elle était l'une des premières à souligner les effets oppressifs du regard dans la socialisation des femmes.¹⁸⁰ Au-delà elle a déclenché une discussion autour de l'endroit de la femme dans le cinéma.¹⁸¹ Cependant, la manière dont laquelle les femmes dans la culture occidentale sont opprimées a été déjà abordée dans chez Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*.¹⁸²

4.1. Le regard masculin

« Interroger le male gaze d'un film, c'est réfléchir à la manière dont un ou une cinéaste [sic !] met en scène le corps féminin et l'imaginaire lié aux femmes. Ce n'est donc pas s'opposer au désir d'un cinéaste [sic !] de filmer des femmes comme des culs, mais interroger la façon dont ces culs sont filmés et ce qui résulte du regard que porte le ou la cinéaste [sic !] sur les êtres. L'utilisation de ce terme ne sert qu'à questionner l'esthétique d'un film, non pas à le censurer. Où se pose la caméra, quel cadre est utilisé, quel mouvement est opéré ? Comment se crée le plaisir du spectateur ? Le regard d'un.e cinéaste est-il généré ? »¹⁸³

¹⁷⁵ Klippel, Heike. 2021. « Feministische Filmtheorie und Genderforschung ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_5. p. 103.

¹⁷⁶ Moe 2015: 3.

¹⁷⁷ Klippel 2021: 104.

¹⁷⁸ Johnston, Claire. 1973. « Women's Cinema as Counter-Cinema ». Notes on Women's Cinema, dans: Kaplan 2000: 22-24.

¹⁷⁹ Burston, Paul et Richardson, Colin, éd. 1995. *A queer romance: lesbians, gay men, and popular culture*. London; New York: Routledge. p. 21.

¹⁸⁰ Moe 2015: 3.

¹⁸¹ Klippel 2021: 105.

¹⁸² Burston et Richardson 1995: 17.

¹⁸³ Brey 2020: p. 32sq.

Laura Mulvey recourt à la psychanalyse qu'elle considère en tant qu'arme politique afin de démontrer la manière dont l'inconscient de la société patriarcale a structuré la forme du film. Elle met en évidence le cinéma hollywoodien comme forme particulière de manipulation du plaisir visuel qui s'exprime par la scopophilie et le narcissisme. Cette première pulsion est associée à l'objectivation des autres par un regard curieux et contrôlant, qui produit des voyeurs obsessifs. Bien que le contraste extrême entre l'obscurité et la lumière dans le cinéma contribue à promouvoir l'illusion d'une séparation voyeuriste, les conditions de projection et les conventions narratives créent l'illusion d'un regard sur un monde privé. Le narcissisme, en revanche, renvoie au stade du miroir de Lacan¹⁸⁴, dans la mesure où la curiosité et le désir cèdent la place à une fascination pour l'image et à la reconnaissance. Cela touche des images tels que les gros plans des visages humains, mais aussi le corps, les relations humaines avec leur entourage ou simplement la présence visible de la personne.¹⁸⁵ Johnston associe le narcissisme masculin à l'image fétichiste, où la femme ne se représente pas elle-même, mais le phallus masculin à travers un processus de déplacement. Malgré l'importance accordée à la femme comme spectacle, elle est largement absente d'où vient l'opposition masculin/non-masculin et l'image de la femme comme sa trace.¹⁸⁶ On peut résumer les deux plaisirs de la manière suivante : « Thus, in film terms, one implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen (active scopophilia), the other demands identification of the ego with the object on the screen through the spectator's fascination with and recognition of his like. »¹⁸⁷ Jusqu'à ce que la question se pose de savoir qui vit réellement le plaisir de regard, la composante de genre est laissée de côté. Selon Mulvey, la femme est positionnée en tant qu'objet sexuel – soit intranarrative soit pour le spectat – qui soutient et joue avec le regard, pendant que le regard de l'homme est combiné avec celui du personnage masculin dans le film. Ainsi, les gros plans conventionnels du corps intègrent dans le récit un mode d'érotisme différent.¹⁸⁸ Le corps fragmenté supprime donc l'illusion de profondeur au profit de la planéité et de la qualité d'une découpe, ou selon Marks d'une surface haptique.¹⁸⁹ Afin de revenir à la question de la passivité et activité : C'est l'homme qui contrôle le fantasme du film et qui structure à la fois la narration autour d'une figure auquel le spectateur masculin peut s'identifier. Parallèlement le film agit comme reproduction des conditions naturelles de la perception

¹⁸⁴ cf. chapitre 3.1.

¹⁸⁵ Mulvey, Laura 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, 16 (3), dans: Kaplan 2000: 34-36.

¹⁸⁶ Johnston 1973: 25.

¹⁸⁷ Mulvey 1975: 39.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 39-41.

¹⁸⁹ cf. chapitre 2.4.

humaine à travers la technologie, le mouvement de la caméra et le montage invisible.¹⁹⁰ Ce dernier fait penser à la notion de suture.¹⁹¹ Étant donné que le personnage féminin équivaut un manque (celui de phallus) qui est à la fois contourné et désavoué par le regard, menace toujours d'évoquer de l'anxiété.¹⁹² Dans ce sens, Mulvey distingue encore entre une scopophilie fétichiste et le voyeurisme : Alors que le premier évoque de la satisfaction à l'égard de la beauté physique de l'objet, le deuxième est associé au sadisme, à savoir le contrôle et l'assujettissement d'une personne.¹⁹³ Leur distinction réside en outre dans le fait que le sadisme s'incorpore dans la narration, pendant que la scopophilie peut exister en dehors du temps linéaire, car elle se concentre uniquement sur le regard.¹⁹⁴ À la fin de son article elle souligne encore une fois la relation entre le cinéma et le regard : « The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire. »¹⁹⁵ Néanmoins, le regard voyeuriste-scopophilique peut lui-même être brisé si les deux regards du public et de la caméra cessent d'être assujettis à celui des besoins névrotiques de l'homme, donc à celui des personnages.¹⁹⁶ Afin d'y parvenir, Mulvey fait appel au détachement du regard spectatorial : « The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions [...] is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into its dialectics and passionate detachment. »¹⁹⁷ Elle plaide donc pour un rejet radical de ce cinéma et son espoir d'un cinéma féministe réside dans l'avant-garde ou le renouvellement du langage cinématographique.¹⁹⁸ Même si Mulvey a été consciente du fait que le contre-cinéma féministe nie le plaisir, elle le soutenait comme une condition préalable pour la liberté, et n'aborde donc pas les problèmes que cela implique.¹⁹⁹ Johnston étaye le besoin d'un nouveau cinéma de manière intersectionnelle qui considère le film également comme produit d'un système de relations socioéconomiques. Il s'agit donc de créer de nouvelles significations en perturbant le tissu du cinéma bourgeois masculin dans le texte du film.²⁰⁰ Tant l'outil politique que le divertissement

¹⁹⁰ Brey 2020: 41.

¹⁹¹ cf. chapitre 3.2.

¹⁹² Mulvey 1975: 42.

¹⁹³ Studlar 1984: 204.

¹⁹⁴ Mulvey 1975: p. 42sq.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 46.

¹⁹⁶ *Ibid.* p. 46sq.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 47.

¹⁹⁸ Klippel 2021: 104.

¹⁹⁹ Kaplan 2000: 124.

²⁰⁰ Brey 2020: 28-30.

doivent être réunis dans la notion de film au lieu de les opposer. Au cœur d'un cinéma de femmes se situe la transformation du désir.²⁰¹ La prise de conscience sur le regard objectivant va de pair avec une certaine sentimentalité, notamment quand on s'attache à l'œuvre d'un artiste. Une fois l'emploi d'un regard masculin découvert, cela équivaut l'impossibilité de détourner le regard ce qui touche à l'intime, la sortie des traditions.²⁰²

4.2. Le retour au maternel

En citant le philosophe Rodowick, Studlar souligne que Mulvey ne va pas jusqu'au bout de sa propre théorie, qui associerait le masochisme, c'est-à-dire la soumission passive à l'objet, à la scopophilie fétichiste, ce qui implique une reconnaissance des éléments passifs dans le regard masculin. Plutôt que de posséder l'objet, la femme, cela pourrait signifier une identification ou soumission à celle-ci. Studlar conclut que le plaisir cinématographique est plutôt lié au plaisir masochiste qu'au plaisir sadique et contrôlant, comme le suggèrent Mulvey et Metz.²⁰³ Son approche fait appel à la notion du fantasme masochiste de Deleuze. Contrairement au fantasme sadique qui ressemble à la position du parent contrôlant un enfant non-consentant, celui-ci prend la position de l'enfant qui veut être contrôlé. En explorant les structures primaires qui permettent au cinéma narratif classique de produire du plaisir visuel, l'esthétique masochiste représente la femme comme une figure idéalisée et puissante, à la fois dangereuse et réconfortante.²⁰⁴ Elle permettrait l'identification avec des images féminines puissantes à l'écran. Deux besoins sont en jeu : la construction des femmes en tant que spectatrices sans identification répressive et la création des films féministes qui satisfont le besoin de plaisir.²⁰⁵ En lien avec le masochisme, une image maternelle puissante est réintégrée. Elle incarne la plénitude, et le regard échangé avec l'enfant affirme sa présence et sa puissance.²⁰⁶ Ainsi, le désir masochiste répond au plaisir oral, le désir de revenir à l'indifférenciation entre la mère et l'enfant et à la peur de l'abandon, créant une tension entre attirance et peur.²⁰⁷ Kaplan conclut que la domination des femmes par le regard masculin est une stratégie masculine afin de contenir la menace qu'incarne la mère. En revanche, les femmes ont appris à considérer leur objectivisation érotique, perpétuant ainsi leur domination. La répression patriarcale a été la plus défavorable à la question du plaisir, car elle nous fait oublier le lien mutuel et agréable que nous avons tous entretenu avec nos mères. Dans la relation mère-enfant, le regard s'est d'abord

²⁰¹ Brey 2020: 32.

²⁰² *Ibid.* p. 35sq.

²⁰³ Studlar 1984: 213.

²⁰⁴ *Ibid.* p. 205-08.

²⁰⁵ Kaplan 2000: 123sq.

²⁰⁶ Studlar 1984: 211sq.

²⁰⁷ *Ibid.* p. 217.

manifesté, contrairement au stade du miroir. Kaplan affirme donc que « [p]atriarchy has worked hard to prevent the eruption of a feared return of the matriarchy [...] [...] »²⁰⁸ Doane montre également que dans les genres destinés à une spectatrice, elle doit participer à une fantaisie masochiste, d'où son appel de la désérotisation du regard, ce qui conduit pourtant à la désincarnation de la spectatrice. Selon elle, les scénarios masochistes visent à immobiliser le public féminin en refusant l'identification imaginaire, l'union du corps et de l'identité, et rendent l'ego-idéal et le contrôle au spectateur. En se situant dans l'érotisme, la femme devient soit destinatrice passive du désir masculin, soit spectatrice de cette femme.²⁰⁹ Cela rejoint la conclusion de Arbouthnot et Seneca selon laquelle l'appropriation des images hollywoodiens ne mènera pas le féminisme très loin, car il s'agit de jouir de la propre objectivisation. Par conséquent, il faudrait les sortir de ce contexte.²¹⁰

4.3. À la recherche d'une scopophilie féminine

Tant dans la théorie du masochisme et celle du regard masculin, la femme est perçue comme passive et dépourvue de pouvoir d'action et de possession afin d'éliminer la menace qu'elle incarne.²¹¹ Ces questions touchent des sujets plus larges telles que la subjectivité et le désir féminin, constituant ainsi un premier pas vers un discours féminine.²¹² Les points clés pour ce travail examinent les possibilités au-delà du narcissisme et du masochisme, l'appropriation féminine du regard, et ce que signifie être une spectatrice.²¹³ Doane questionne également la réversibilité des relations spectatorielles et l'appropriation du regard par la spectatrice pour son propre plaisir.²¹⁴ Cette discussion faisait partie des débats féministes à l'époque qui voyaient dans la théorie lacanienne une réduction des femmes à une position infantile, conforme aux objectifs du patriarcat.²¹⁵ LeSage soutient que ce discours est exclusivement masculin et que « Mulvey's article never positively articulated or defined women's desire and women's sexually. »²¹⁶ Rich critique les théories qui éliminent apparemment les femmes du public et de l'écran comme dans l'article sur le *male gaze* de Mulvey.²¹⁷ Son argumentation enferme les

²⁰⁸ Kaplan 2000: 135.

²⁰⁹ Doane, Mary Ann 1981b. « The Woman's Film: Possession and Address », cite par Kaplan 2000: 126.

²¹⁰ Kaplan 2000: 124.

²¹¹ *Ibid.* p. 121.

²¹² *Ibid.* p. 122; 131.

²¹³ *Ibid.* p. 122.

²¹⁴ Doane, Mary Ann 1982. « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator ». *Screen*, 23(3-4), dans: Kaplan 2000: 422

²¹⁵ Citron, Michelle; Lesage, Julia et al. 1978. « Women and Film: A discussion of feminist aesthetics ». *New German Critique* 13, dans: Thornham, Sue, éd. 2005. *Feminist Film Theory: A Reader*. Repr. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press. p. 115-121.

²¹⁶ Citron et al. 1987: 117.

²¹⁷ *Ibid.* p. 116.

femmes dans une position de négativité.²¹⁸ Cependant, elle voit dans le projet cinématographique *Riddles of the Sphinx* un premier pas au-delà de l'analyse du statut quo.²¹⁹ Dans la psychanalyse, Freud équivaut la spectatrice avec la langue d'hiéroglyphes qui la représente comme une énigme. En continuant cette métonymie, nous arrivons au cinéma: « a writing in images of the woman but not for her. »²²⁰ Doane s'oppose à la congruence entre les théories de l'image et de la féminité, qui attribue à la femme une place particulière dans la représentation cinématographique tout en lui refusant l'accès. Depuis le cinéma muet, le désir spectatorial s'exprime souvent en une scopophilie liée à l'interdit concernant le corps féminin. La beauté et la désirabilité de la femme deviennent ainsi fonctions de pratiques d'imagerie tels que le cadrage, le mouvement de la caméra et l'angle. Par conséquent, elle est plutôt associée à la surface de l'image qu'à ses profondeurs, contrôlées par l'homme. Il en résulte une rareté des théories d'une spectatrice, et lorsqu'elles existent, elles se heurtent forcément à des obstacles conceptuels.²²¹ Cela est visible dans la construction d'une spectatrice par le masochisme ou la désérotisation.²²² Ainsi, il serait peut-être plus pratique de prendre du recul et d'examiner ce que privilégient réellement les mécanismes du voyeurisme et du fétichisme : les opérations masculines guidées par le désir de pouvoir et d'action. Ce système complexe est enraciné dans une culture profondément attachée à des différences sexuelles clairement délimitées, au modèle binaire du masculin et du féminin. Ce binaire s'exprime en outre dans un schéma de domination-soumission. Le masochisme découle de la deuxième vague de féminisme, qui a permis aux femmes d'assumer la position considérée comme masculine, tout en maintenant la structure patriarcale intacte.²²³ En introduisant un regard, appelé « matricielle », à savoir « matrixial gaze », Lichtenberg Ettinger essaie de s'éloigner de la notion de rupture qui comporte *l'objet petit a* de Lacan. Plutôt qu'un objet perdu du fantasme, ce regard relie le traumatisme et le fantasme du moi et du non-moi, trace vacillante d'un rapport presque manqué.²²⁴ L'angoisse de castration et le phallus de Lacan sont remplacés par l'utérus maternel et le placenta, premier d'une série de séparations coupantes.²²⁵ Elle avance que *l'objet petit a* est présenté d'une manière neutre, mais qu'en réalité cet objet est basé sur une différence sexuelle et un corps masculin qui établit donc une perspective psychique unilatérale. Le matriciel, cependant, transgresse les

²¹⁸ Kaplan 2000: 130.

²¹⁹ Citron et al. 1978: 116.

²²⁰ Doane 1982: 419.

²²¹ *Ibid.* p. 421sq.

²²² Kaplan 2000: 126.

²²³ *Ibid.* p. 129.

²²⁴ Ettinger, Bracha Lichtenberg. 2001. « Wit(h)Nessing Trauma and the Matrixial Gaze: From Phantasm to Trauma, from Phallic Structure to Matrixial Sphere ». *Parallax* 7 (4), p. 90.

²²⁵ *Ibid.* p. 95.

frontières entre objet et sujet.²²⁶ A l'instar du regard haptique, le regard matriciel mobilise tout le champ synesthésique.²²⁷ Tout cela en « fragmenting, multiplying, scattering and assembling the fragments together. »²²⁸

4.4. La différence sexuelle binaire

Kaplan appelle à dépasser les schémas culturels et linguistiques traditionnels, tels que les paires masculin/féminin, dominant/soumis, actif/passif.²²⁹ Doane rejoint cette idée en notant que le cinéma a historiquement articulé ses récits en fusionnant le regard avec l'opposition masculin/féminin.²³⁰ Elle souligne deux problématiques de la psychanalyse : la formation de la sexualité par dissociation de la subjectivité des fonctions corporelles, notamment le phallus comme signifiant du manque. Lacan soutient que le phallus n'appartient pas uniquement aux hommes, mais que les « deux » sexes peuvent s'y associer. Initialement, ils se définissent dans le mode d'« être », cherchant à se conformer au désir de l'autre, généralement la mère. La différence sexuelle intervient au moment du complexe œdipien : les filles restent dans le mode d'être le phallus, tandis que les garçons passent à celui de l'avoir. La disjonction du phallus de l'organe sexuel, selon Lacan, reste illusoire.²³¹ Cela est résumée de la pionnière des études cinématographiques féministes de la manière suivante : « [...] the male body comes fully equipped with a binary opposition – penis/no penis, presence/absence, phonemic opposition – while the female body is constituted as 'noise', an undifferentiated presence which always threatens to disrupt presentation. »²³² La plénitude indifférenciée, provoquée par la relation initiale à la mère, est trop présente et doit être fissurée par l'introduction du manque avant que la représentation puisse être assurée selon Montrelay. En effet, la représentation implique l'absence d'un objet désiré qui deviennent les femmes. Doane critique l'assimilation de la relation des femmes à leurs corps comme étant narcissique, érotique et maternelle, soulignant un dilemme particulier dans la théorie féministe anti-essentialiste qui recourt à la psychanalyse.²³³ Une perspective essentialiste consiste à rendre le corps féminin à la femme comme sa propriété légitime, tandis qu'une théorie anti-essentialiste refuserait de le représenter. Doane prône le dépassement de cette opposition, soulignant la nécessité d'établir une relation complexe entre le corps et les processus signifiants. L'objectif est de doter la femme d'une

²²⁶ Ettinger Lichtenberger 2001: 101sq.

²²⁷ *Ibid.* p. 108.

²²⁸ *Ibid.* p. 112.

²²⁹ Kaplan 2000 p. 135.

²³⁰ Doane 1981a: 86.

²³¹ *Ibid.* p. 90sq.

²³² *Ibid.* p. 92.

²³³ *Ibid.* p. 92-94.

représentation symbolique autonome. Elle ne cherche pourtant pas à construire elle-même cette spécificité, mais encourage les tentatives d'élaboration d'une nouvelle syntaxe. Par exemple, *Riddles of the Sphinx* utilise des mouvements circulaires de la caméra pour déplacer le regard, et éviter le fétichisme du corps féminin, alors que *Jeanne Dielman* d'Akerman relie des scènes domestiques, souvent ignorées par le cinéma traditionnel, pour créer un plaisir spectatorial alternatif par la répétition gestuelle et l'attente du spectateur.²³⁴ Au lieu d'une psychologisation, elle met le public à distance qui appréhende donc le quotidien de la protagoniste.²³⁵ Dans un autre essai, elle examine la spécificité féminine dans l'opposition proximité/distance, qu'elle considère plus importante que celle de passif/actif. Contrairement à la proximité entre image et référent, la distance entre film et spectateur est maintenue comme c'est avancé par Metz.²³⁶ En s'approchant ou s'éloignant, le public perdrait en même temps l'image de son désir. Contrairement à la distance comme condition préalable au voyeurisme, la spectatrice est surreprésentée dans l'image qui aboutit à son désir narcissiste.²³⁷ La spécificité féminine est donc théorisée en termes de proximité spatiale : « In opposition to this 'closeness' to the body, a spatial distance in the male's relation to his body rapidly becomes a temporal distance in the service of knowledge. »²³⁸ Le spectateur masculin est destiné à être un fétichiste en raison de l'écart entre le visible et le connaissable qui inclut la possibilité de renier ce qui est vu. Au contraire, la sur-identification à l'image indique l'incapacité de la spectatrice à la fétichiser. De plus, Irigaray suggère que la femme est plus à l'aise avec le sens du toucher qu'avec le visible. Les théories féministes oscillent donc entre passivité (féminin) et masochisme (masculin), ce qui évoque le travesti.²³⁹ Cette métaphore dépasse la stratégie masochiste, permettant aux femmes de compenser par la mascarade, tout en refusant le positionnement patriarcal.²⁴⁰ Au lieu d'adopter une position masochiste ou narcissiste, le potentiel de la mascarade réside de créer une distance à l'image, le rendant lisible pour la spectatrice.²⁴¹ Il ne s'agit pas alors d'une position fixe comparable au regard codé masculin puisque c'est une perception qui est toujours capable de sortir de soi-même et de s'ouvrir à des représentations hétérogènes de genre. Toute compte fin, Doane reste dans un cadre où la spectatrice reste purement textuelle et 'vide' en réalité.²⁴² De manière générale, la rupture d'une binarité au profit d'une représentation

²³⁴ Doane 1981a: 96-98.

²³⁵ Brey 2020: 149sq.

²³⁶ Metz 1975: 45.

²³⁷ Doane 1982: 422sq.

²³⁸ *Ibid.* p. 424.

²³⁹ *Ibid.* p. 424sq.

²⁴⁰ *Ibid.* p. 426sq.

²⁴¹ *Ibid.* p. 433sq.

²⁴² Klippel 2021: 106.

hétérogène anticipe le regard féminin tel qu'il est théorisé par Iris Brey. Elle recourt au concept de *différance* de Derrida qui analyse la manière dont les signes acquièrent une signification, c'est-à-dire un abandon de l'opposition masculin-féminin au bénéfice d'une démultiplication des possibilités. Parallèlement à la *différance*, la complexité du mot « féminin » se révèle un bousculement de son sens afin de « l'envisager comme un élément de la marge qui déstabilise l'ordre et pour sortir d'un discours phallocentrique. »²⁴³

4.5. Vers un Nouveau Langage du Désir

Outre les approches de la réversibilité du regard, de l'exclusion et du rattachement du corps féminin, de la passivité de la spectatrice et de son subvertissement par un masochisme, De Lauretis ramène la constitution patriarcale des structures du regard à la narration.²⁴⁴ Les débats politiques autour de la question d'identification et de la spectature sont étroitement liés au désir. Le film s'adresse à ces subjectivités, émouvant le spectorat tout en le maintenant dans la cohérence du sens et de la vision.²⁴⁵ On y voit une référence à Heath.²⁴⁶ Il s'ajoute au concept de la suture et l'élève au niveau de la cohérence de la narration qui aboutit à un tout imaginaire.²⁴⁷ L'espace et le spectorat sont soudés, et le mouvement est pris en charge par celui-ci en tant que sujet qui performe le film.²⁴⁸ En plus, on y trouve un croisement des plusieurs regards : « The look at the film is an involvement in identifying relations of the spectator to the photographic image [...], to the human figure presented in image (the enticement and the necessity of a human presence 'on the screen'), to the narrative which gives the sense of the flow of photographic images [...]. Finally, the looks of the characters allow for the establishment of the various 'point of view' identifications. »²⁴⁹ Par conséquent, les photos sur les affiches de cinéma ne montrent qu'une image d'une femme, mais incluent également sa position narrative, effectuée par l'emboîtement des images et par le dispositif cinématographique de l'image. Parallèlement à Kaplan et Doane, De Lauretis pose la question de savoir comment la spectatrice peut être éprouver du plaisir en tant que sujet par le même acte qui la situe en tant qu'objet. Si l'identification se fait uniquement avec figure masculine ou féminine, le film reconfirme les spectateurs comme sujets mythiques et les spectatrices comme

²⁴³ Brey 2020: 12.

²⁴⁴ Klippel 2021: 107.

²⁴⁵ De Lauretis, Teresa 1984. Desire in Narrative. Oedipus Interruptus. dans: De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't*. London: Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-17495-9>. cité par Thornham 2005: 84-86.

²⁴⁶ Elsaesser; Hagener 2013: 119.

²⁴⁷ Heath 1981: 109.

²⁴⁸ De Lauretis 1984: 86.

²⁴⁹ Heath 1981: 119sq.

leurs obstacles.²⁵⁰ Les positions codées comme féminines et masculines découlent de la pression du récit comme drame œdipien, existant avant même le début du film. En déconstruisant l'œdipalité du récit, les images filmiques peuvent retrouver leur liberté et permettre des repositionnements des codes, laissant place à un désir authentiquement féminin.²⁵¹ Dans ce contexte, De Lauretis renvoie à l'appel de Mulvey pour un « new language of desire »²⁵². Cependant, contrairement à la destruction totale du plaisir visuel, De Lauretis implique un travail continu avec et contre la narration dans la théorie et la pratique du cinéma féminin.²⁵³ Johnston le résume ainsi : « women's cinema must embody the working through of desire »²⁵⁴. Il s'agit de travailler la contradiction du désir féminin et des femmes en tant que sujets sociaux, en termes de narration, de l'image et du regard sans oublier que le spectatariat est historiquement engendré dans les pratiques sociales, que ce soit dans le monde réel ou dans le cinéma.²⁵⁵ hooks élabore le concept du regard opposé qui permet aux femmes noires de critiquer la construction cinématographique de la femme blanche comme objet phallogénique. En outre, elles refusent de s'identifier ni à la femme comme l'image ni à l'homme comme porteur du regard puisque la psychanalyse de la théorie féministe du cinéma reste ahistorique ce qui privilégie la différence sexuelle et la suppression de la reconnaissance de la race, tout en contribuant à l'effacement de la féminité noire. Au lieu d'un geste de racisme, ce problème de la structure de la théorie féministe résulte d'un récit totalisant de la femme en tant qu'objet. Selon hooks, son image ne fait que réaffirmer et réinscrire au patriarcat. Par conséquent, cette pratique discursive ne théorise pas la représentation des femmes noires puisque leur existence problématise et complexifie la question du regard féminin.²⁵⁶ Cette problématique touche également la subjectivité lesbienne dans la théorie féministe du cinéma.²⁵⁷ La position de la spectatrice n'est pas non plus d'une féminité essentielle ou d'une masculinité impossible, mais plutôt d'une marginalité ou d'une déviance du cadre hétérosexuel, par exemple à travers la mascarade ou des scénarios spécifiques.²⁵⁸ Dans ce régime phallique, le désir d'une femme pour une autre femme reste insaisissable. Des écrivaines et artistes lesbiennes ont poursuivi les formes les plus diverses d'échapper au genre, soit ils recouraient à la dissimulation totale de la représentation

²⁵⁰ De Lauretis 1984: 88sq.

²⁵¹ Klippel 2021: 107.

²⁵² Mulvey 1975: 36.

²⁵³ De Lauretis 1984: 93sq.

²⁵⁴ Johnston 1973: 32.

²⁵⁵ De Lauretis, Teresa 1988. « Sexual Indifference and Lesbian Representation ». *Theatre Journal*, 40 (2), John Hopkins University Press. dans: Kaplan 2000 : 396

²⁵⁶ hooks, bell 1992. *Black Looks: Race and Representation*. London Turnaround. p. 115-131. dans : Thornham 2005: 313-315.

²⁵⁷ De Lauretis 1988: 396.

²⁵⁸ *Ibid.* p. 399sq.

érotique ou sexuelle, soit ils reconnaissaient totalement le genre, qui basculait à nouveau vers la représentation hétérosexuelle.²⁵⁹ La difficulté de définir une forme autonome de sexualité et de désir féminins équivaut à l'altération des normes de vision et de visibilité.²⁶⁰ La notion de fantaisie chez Freud ou chez Laplanche et Pontalis fournit ici des points de départ.²⁶¹ Creed cite les deux dans sa théorie du féminin monstrueux, en s'inspirant de Cowie, qui soutient, que les formes d'identification au cinéma sont fluides et ne sont pas limitées par des considérations de genre.²⁶² De nouveau, elle renvoie à la notion de fantaisie selon Laplanche et Pontalis, qu'ils conçoivent comme la mise en scène du désir. Au lieu de poursuivre un objet de désir, le sujet semble être pris dans la succession d'images.²⁶³ La notion d'identité psychosexuelle stable est contournée, proposant un accès à des positions de spectatorat et à des rôles de genre multiples et flexibles.²⁶⁴ Les théories de la non-fixation du genre et de l'inauthenticité des rôles sexuels ont été largement reçues et développées, notamment en s'appuyant sur *Technologie of Gender* de De Lauretis et sur le concept de performance de Butler. De Lauretis critique la notion des différence(s) sexuelle(s), car elle cache les différences entre les femmes et crée un sujet unifié et divisé au lieu d'une multiplicité.²⁶⁵ La problématique consiste désormais à considérer les constructions de genre au sein de l'idéologie patriarcale et à trouver quand même des possibilités de rupture.²⁶⁶ Selon De Lauretis, elle s'effectue via « the ongoing effort to create new spaces of discourse, to rewrite cultural narratives, and to define the terms of another perspective »²⁶⁷.

5. Critique féministe phénoménologique

Le cadre théorique psychanalyste s'avère de plus en plus inadéquate dans les études de genre vu qu'il associe traditionnellement masculin/féminin avec le couple binaire actif/passif. Afin de produire une théorie d'un regard féminin, il ne suffit pas d'inverser simplement celle du regard masculin comme c'était abordé dans le dernier chapitre. En général, l'inclusion des femmes dans la théorie du regard équivaut la revendication de leur présence active au cinéma. Dans le cinéma populaire le regard féminin vise à rompre avec le discours patriarcal et le regard objectivant par le biais de la moquerie ou de l'ironie, entre autres.²⁶⁸ Un autre reproche constitue

²⁵⁹ De Lauretis 1988: 385-387.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 398.

²⁶¹ Klippel 2021: 107.

²⁶² Creed, Barbara. 2023. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Deuxième édition. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge. p. 161.

²⁶³ Laplanche, J. and Pontalis, J. B. 1985. *The Language of Psycho-Analysis*. London: Hogarth, cité par *ibid.*

²⁶⁴ Klippel 2021: 107.

²⁶⁵ De Lauretis, Teresa. 2001. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Theories of Representation and Difference*. Bloomington: Indiana Univ. Press. p. 2sq.

²⁶⁶ Klippel 2021: 112.

²⁶⁷ De Lauretis 2001: 25.

²⁶⁸ Burston et Richardson 1995: 30sq.

le caractère orthodoxe du regard masculin, tel que conceptualisé par Mulvey, ce qui complique de sortir des paramètres psychanalystes. Par conséquent, des doutes ont émergé, car elle joue sur des définitions culturelles de « féminin » et « masculin » sans considérer les différences et les glissements dans la représentation du genre.²⁶⁹ En se concentrant sur le genre, la psychanalyse apparaît à la fois comme féministe et dépolitise autres rapports de pouvoir dans la société avec qui le public est susceptible de s'identifier, telles que la classe, la race ou les générations.²⁷⁰ Il devient évident dans le dernier chapitre que la spectatrice dispose normalement de trois options, le masochisme, la masculinisation ou la marginalisation.²⁷¹ Au cours des années 1980, la psychanalyse a été donc successivement remplacée par la théorie critique, dont les fondements étaient pertinents pour les recherches sur l'histoire du cinéma. Dans le cadre du cinéma d'auteurice, la réception, c'est-à-dire la contribution de la fantaisie des spectateurices, a toujours joué un rôle plus important. Le recours à la théorie critique concernant l'attitude du spectorat fait à nouveau appel à des concepts phénoménologiques, comme l'identification mimétique.²⁷² On remarque également un détournement dans la lecture féministe de la philosophie de Deleuze au bénéfice d'une affection et agitation mutuelles et dé-subjectives de l'image et du corps. En ce sens, le spectorat peut contribuer à briser les assignations de genre en étant entraînés dans un flux de différences par l'adressage physique : « It is an embodied subject that forms assemblages with other bodies, discourses, institutions and assemblages. [...] To coincide with what is unique about an experience is to transform or become with it. What is more, a body in process, or a body becoming, implies a body that is always becoming different from itself. »²⁷³ Dans l'appréhension d'une signification culturelle flexible du genre, la théorie féministe s'associe à la théorie queer et se montre également pertinente pour les études postcoloniales.²⁷⁴

5.1. Autour d'une définition du regard féminin

L'inverse du regard masculin serait le regard féminin, dans lequel un film forcerait le spectateur à adopter une perspective des personnages féminins à l'écran. Toutefois, de nombreux critiques de cinéma débattent encore d'une définition exacte du regard féminin, puisqu'il n'opère pas de

²⁶⁹ Gamman, Lorraine, et Marshment, Margaret, éd. 1988. *The Female gaze : women as viewers of popular culture*. London: Women's Press. p. 5sq.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 6sq.

²⁷¹ Stacey, Jackie « Desperately Seeking Difference », dans: Gamman, Marshment 1988: 120.

²⁷² Klippel 2021: 108-110.

²⁷³ Rizzo, Teresa. 2020. *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. First edition. London. England: Bloomsbury Publishing. p. 96.

²⁷⁴ Klippel 2021: 113.

la même manière sexualisante.²⁷⁵ Kaplan, par exemple, affirme la possibilité de l'inverser le sexe du regard, mais nie le pouvoir d'un désir féminin.²⁷⁶ Contrairement à une définition spécifique, Forster avance que le regard féminin s'exprime peut-être par ce sur quoi il choisit de ne pas s'arrêter.²⁷⁷ Deck découle de toutes ces théories que la cinématographie place le spectorat dans la tête du personnage en se concentrant principalement sur la protagoniste et sa réaction plutôt que de montrer tout ce qui se passe dans la scène d'un point de vue indistinct. Au lieu d'essayer simplement d'affirmer la domination féminine et d'objectiver les hommes, le regard féminin place le spectorat dans la perspective du personnage féminin et se concentre sur les émotions de l'histoire.²⁷⁸ Selon Iris Brey, son concept du regard féminin fait écho au regard masculin de Mulvey sans pour autant le mirer. Il s'agit d'une « nouvelle façon d'appréhender les images. »²⁷⁹ Mulvey elle-même propose plus tard l'iconographie d'une femme curieuse parallèlement à celle de la Sphinx.²⁸⁰ Cependant, Brey s'inscrit dans la troisième vague féministe qui comprend le féminin comme construction sociale jusqu'à s'intéresser au queer, c'est-à-dire à la fluidité. Malgré le risque de l'essentialisme, l'auteure conçoit le terme comme adéquat.²⁸¹ Le regard féminin ne seulement adopte un point de vue féminin, mais fait ressentir l'expérience corporelle telle que propagé par Merleau-Ponty, Sobchack et Marks. Afin de le rappeler : Sobchack suit une théorie qui produit deux sujets sur l'écran et devant l'écran de manière dialectique.²⁸² Marks parle des surfaces qui s'absorbent mutuellement.²⁸³ Tous les deux recourent à la philosophie de Merleau-Ponty qui part de l'expérience incarnée du monde.²⁸⁴ C'est avec Butler que la phénoménologie est réappropriée de manière queer. Elle met en avant la nécessité de réflexion par rapport au genre et à la sexualité des corps en les plaçant dans un contexte socio-culturel.²⁸⁵ Par analogie à Merleau-Ponty qui regarde le corps comme sexuel et historique au lieu de le naturaliser, elle demande de considérer le genre « comme un style

²⁷⁵ Deck, Megan Elizabeth. 2019. « Reframing the Gaze: How Women Filmmakers Influence the Portrayal of Women On-Screen ». In . <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:210493155>. p. 10.

²⁷⁶ Cook, Pam, éd. 2007. *The Cinema Book*. Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781838710484>. p. 495.

²⁷⁷ Forster, Stefani. 2018. "Yes, There's Such A Thing as a 'Female Gaze'. But It's Not What You Think." Medium. <https://medium.com/truly-social/yes-theres-such-a-thing-as-a-female-gaze-but-it-s-not-what-you-think-d27be6fc2fed>

²⁷⁸ Deck 2019 : 11sq.

²⁷⁹ Brey 2020: 11.

²⁸⁰ Vazquez, Laura Rita. 2002. *The Female Gaze in Narrative Cinema and Autobiographical Documentary Films*. p. 9.

²⁸¹ Brey 2020: 11sq.

²⁸² Sobchack 1992: 25.

²⁸³ Marks 2000: 129sq.

²⁸⁴ Ferguson; Valls 2021b: 19.

²⁸⁵ Butler, Judith. ,Sexual ideology and phenomenological description'. dans: Allen, Jeffner, et Iris Marion Young, éd. 1992. *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington: Indiana Univ. Press. p. 98.

corporel, un ‘acte’ qui est à la fois délibéré et performatif [...].²⁸⁶ La phénoménologie féministe, laquelle reprend Iris Brey, perçoit donc le sujet dans sa fluidité.²⁸⁷ De même, Moore souligne que féminité et masculinité se trouvent dans une négociation constante et ne représentent donc pas des catégories statiques sans issue.²⁸⁸ À la suite de plusieurs études individuelles, Brey fait le bilan qui consiste de six points, partagés entre la narration et les formalités. En ce qui concerne la narration, il est important que le personnage principal s’identifie en tant que femme qui coïncide simultanément avec son point de vue. Ici encore, celui-ci doit forcément contester l’ordre patriarcal. D’un point de vue formel le regard féminin permet un spectorat empathique concernant l’expérience féminine. Dans le cas de l’érotisation des corps, il faut leur conscientisation afin que le désir du spectorat ne corresponde pas à une pulsion scopique.²⁸⁹ Joey Soloway part également de l’idée que le corps féminin, son expérience et sa perception soient la ligne directrice du film, contrairement au regard genré décrit par Mulvey.²⁹⁰ Parallèlement à Brey, elle parle d’une prédominance des émotions sur l’action par le biais d’une caméra subjective qui conduit à un transfert émotionnel des images audiovisuels aux destinataires. Le deuxième pilier constitue le regard fixe, à savoir une rupture avec la hiérarchie objectivante qui permet au spectorat de ressentir le fait d’être regardé. Dans son troisième pilier, on constate une rupture avec le quatrième mur, dans la mesure où le regard du personnage principal féminin est renvoyé par les destinataires.²⁹¹ On peut résumer le regard féminin en tant que regard bienveillant, empathique et opposé au patriarcat qui tient compte de l’autonomie et subjectivité féminine aux multiples facettes.²⁹² En ce qui concerne le film documentaire, French y ajoute l’haptique au regard féminin, à savoir les petits gestes comme les petites émotions. Au lieu de grands concepts, l’expérience vécue et les choses ressenties sont mises en avant.²⁹³ Les marqueurs généraux du regard féminin comprennent un penchant pour la focalisation sur les émotions d’une perspective psychologique ou intérieure, un intérêt humain – notamment les relations –, les histoires personnelles ainsi que la mise en scène de la sphère marquée privée.²⁹⁴ Dirse équivaut la contestation d’un regard patriarcal avec la subversion des

²⁸⁶ Butler, Judith. 1988. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal* 40 (4). <https://doi.org/10.2307/3207893>. p. 552.

²⁸⁷ Brey 2020: 49.

²⁸⁸ Moore, Suzanne. « Here’s Looking at You, Kid! », dans Gamman, Marshment 1988: 45.

²⁸⁹ Brey 2020: p. 77.

²⁹⁰ Esfahani, Soraya 2022. *Looking respectfully: updating the Female Gaze: Zu einer Fürsprache eines Feminist Gaze*. Freie Universität Berlin. <https://books.google.at/books?id=YPsU0AEACAAJ>. p. 14sq.

²⁹¹ *Ibid.* p. 16sq.

²⁹² *Ibid.* p. 17sq.

²⁹³ French, Lisa. 2018. « 1. WOMEN IN THE DIRECTOR’S CHAIR: THE ‘FEMALE GAZE’ IN DOCUMENTARY FILM ». dans *Female Authorship and the Documentary Image*, par Boel Ulfsdotter et Anna Backman Rogers, 7-21. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474419451-005>. p. 14.

²⁹⁴ *Ibid.* p. 17.

présupposés dominants par rapport au genre. Dans ce cas, le regard féminin agit comme un regard multiple, ajoutant de nouvelles dimensions au contexte de la théorie cinématographique féministe et remettant en question les identités. Afin de souligner son point, elle s'appuie sur Butler, qui considère le genre comme un acte performatif et répétitif.²⁹⁵ La construction du genre au cours de l'acte discursive et performative s'applique également aux images dont les hommes sont les porteurs du regard : « the very injunction to be given a certain gender takes place through discursive acts: to be a good mother, to be a heterosexually desirable object, to be a fit worker, in sum, to signify a multiplicity of guarantees in response to a variety of different demands at once. »²⁹⁶

6. La théorie queer dans le cinéma

Le point de départ d'une théorie queer (du cinéma) réside dans la réflexion sur la terminologie. Autrefois perçu comme une insulte marquant la différence, le mot *queer* a été revendiqué par des groupes militants durant la crise du sida.²⁹⁷ En réponse au climat politique de l'époque et à la situation du cinéma queer, le New Queer Cinema a émergé, à la croisée des facteurs politiques, économiques et artistiques, ainsi que de la crise du sida et du militantisme qui l'accompagnait.²⁹⁸ Ce courant ne répond pas au besoin des images affirmatives, mais s'attache surtout à la transmission de nouvelles libertés de représentation.²⁹⁹ En remettant en question les modèles essentialistes, ce cinéma s'inspire autant du minimalisme que de l'excès, de l'appropriation que du pastiche, du mélange des styles hollywoodien et avant-gardiste ainsi que des styles fictionnel et documentaire.³⁰⁰ En général, le phénomène du film queer comprend l'entreprise de quelque chose nouveau, la négociation de positions de sujet et la revendication des genres.³⁰¹ La déviance sexuelle – ou de la norme – est donc étroitement liée à la déviance de la forme filmique. Les règles de continuité ont été brisées et l'intérêt pour les récits linéaires s'est estompé, poursuivant la tradition avant-gardiste des cinéastes.³⁰² Le terme *queer* a ainsi évolué à une connotation positive, opposé aux normes et aux structures sociales hétéronormatives. En s'appuyant sur d'autres théories comme les études sur les femmes, la

²⁹⁵ Dirse, Zoe. 2013. « Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera ». *Journal of Research in Gender Studies* 3 (1). p. 26sq.

²⁹⁶ Butler, Judith. 2015. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Classics. New York London: Routledge, Taylor & Francis Group. p. 199.

²⁹⁷ Kearney, Mary Celeste, éd. 2012. *The Gender and Media Reader*. 1. publ. New York: Routledge. p. 37.

²⁹⁸ Richards, Stuart. 2016. « A New Queer Cinema Renaissance ». *Queer Studies in Media & Popular Culture* 1 (2): 215-29. <https://doi.org/10.1386/qsmpe.1.2.215.1>. p. 217.

²⁹⁹ Pullen, Christopher. 2016. *Straight Girls and Queer Guys*. 2016. Edinburgh University Press. p. 53.

³⁰⁰ Benshoff, Harry M., éd. 2005. *Queer Cinema: The Film Reader*. In Focus: Routledge Film Readers. New York, NY: Routledge. p. 11.

³⁰¹ Kearney 2012: 17-19.

³⁰² Richards 2016: 219.

théorie queer a fini par prendre pied dans le milieu universitaire. Cependant, elle aborde les concepts binaires tels que le genre, la sexualité, l'identité et le désir sous un angle poststructuraliste et déconstructiviste.³⁰³ La différence majeure entre la théorie féministe et queer du cinéma réside dans leur point de départ. Tandis que la première se concentre souvent sur les différences des genres, la théorie queer met l'accent sur la productivité violente des exclusions liées aux différences et désir sexuels.³⁰⁴ Doty souligne également que la théorie queer ne porte pas sur le genre, mais sur une ontologie.³⁰⁵

6.1. La fluidité dans le rejet de la norme

Indépendamment de son contenu, le terme *queer* présente déjà un caractère fluide du signifié, ouvert à des reconfigurations et recontextualisations complexes dont résulte un défi constant des normes sociales.³⁰⁶ En ce qui concerne la sexualité, la théorie queer rejette un essentialisme biologique et privilégie une vision fluide et socialement construite sur le genre et la sexualité. Cela se reflète également dans le cinéma, où l'on examine, entre autres, le lien entre la fluidité sexuelle et la production ou réception des œuvres. Ainsi, le terme *queer* peut englober plusieurs aspects, qu'il s'agisse d'une voix d'auteur, d'un mode de production textuelle ou de divers types de pratiques de réception. Selon Benshoff, *queer* décrit les espaces où l'hétérosexualité normative est menacée, critiquée, campée ou présentée comme une identité performative et instable.³⁰⁷ Cette définition de la théorie queer correspond à une déconstruction des interprétations hétéronormatives de la sexualité, dans le but de déstabiliser des catégories identitaires existantes. Un « queering » du regard cinématographique implique alors une prise de conscience des conventions et normes que le spectatariat considère comme allant de soi.³⁰⁸ À un niveau méta, on peut voir dans la théorie *queer* un rejet général de la conformité sociale, qu'il s'agisse de l'hétérosexualité ou des attentes sociétales liées au genre, à la sexualité et au désir.³⁰⁹ Evans utilise la métaphore de *genderfuck* pour décrire comment le signifiant flottant se détache de son signifié, le genre culturel. Cela aboutit à des identifications « multiple,

³⁰³ Kearney 2012: 37sq.

³⁰⁴ Frankenberg, Natasha. « Wann und wo wird queerer Film gewesen sein? Keine Coming-Of-Age Geschichte », dans : Kearney 2012: 204.

³⁰⁵ Doty, Alexander. « There's Something Queer Here. » dans Kearney 2012: 612.

³⁰⁶ Kearney 2012: 37sq.

³⁰⁷ Benshoff 2005: 1sq.

³⁰⁸ Tobin, E.C. 2010. *Toward a Queer Gaze: Cinematic Representations of Queer Female Sexuality in Experimental/avant-garde and Narrative Film*. University of Florida. <https://books.google.at/books?id=cqVxnQAACAAJ>, p. 60sq.

³⁰⁹ Gauci Green, Madeleine Claudine Lucie. 2022. *The Nature of Queer Desire in Céline Sciamma's Filmography*. Mémoire de Master. University of Leeds. p. 11.

contradictory, shifting, oscillating, inconsistent and fluid »³¹⁰. En conséquence, cette forme d'identification(s) implique que tout texte peut potentiellement être interprété de manière queer.³¹¹ Muñoz ajoute une autre dimension à cette fluidité de *queerness*, à savoir celle de la temporalité. Plutôt qu'une preuve visible, la *queerness* existe sous forme d'insinuation ou de moment fugace.³¹² Il résume cette idée par l'expression « something that is not yet here »³¹³. Cela inclut le temps du futur parfait, un idéal encore à venir, radicalement ouvert sur l'avenir. De manière utopique, la *queerness* permet d'imaginer des alternatives, le rêve d'un meilleur être ensemble qui est plus radical. Il fait appel à un principe d'espoir et à un imaginaire politique fondamentalement collectif. La *queerness* constitue donc une intervention contre le temps hétéronormatif. Dans ce cadre, le cinéma et l'écran deviennent des espaces de possibilités afin de trouver des nouvelles manières de ressentir du plaisir, d'habiter le monde et, enfin, d'imaginer et de réaliser de nouveaux mondes. Selon Agamben, il s'agit d'un cinéma qui s'efforce à changer le temps.³¹⁴ En raison de la récurrence de la méta-thématisation du cinéma en tant qu'appareil social, ce dernier joue un rôle crucial dans la mise en lumière et le soutien des contre-publics queer. Il peut ainsi incarner à la fois des dynamiques de domination et de résistance. L'intersection entre la politique queer et le cinéma mondial soulève des questions fondamentales : comment le cinéma façonne-t-il notre manière d'habiter le monde et quelles sont les implications politiques de ces constructions ? L'élaboration d'un monde par le cinéma queer conduit à un bouleversement épistémologique. Il s'agit d'un processus actif, en constante évolution et contestataire qui ne se fonde pas sur une cartographie établie. À l'instar de Gunkel, les auteurices défendent la thèse que le cinéma queer forge des nouveaux récits du monde, offrant des alternatives aux cartes capitalistes, nationales, hétéro- et homonormatives. Ces récits dessinent des échelles dissidentes d'affiliation, d'affection, d'affect et de forme. Dans cette perspective, ils s'appuient sur le terme de *queer assemblages* de Jasbir Puar afin de décrire le médium.³¹⁵ Puar utilise ce terme pour décrire une certaine façon de penser l'identité, le corps, le pouvoir et le désir, qui s'éloigne des idées statiques et met plutôt l'accent sur des liens plus

³¹⁰ Burston, Paul et Richardson, Colin. 2005. « THE GAZE REVISITED, OR REVIEWING QUEER VIEWING ». dans: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:192299646>. p. 217.

³¹¹ *Ibid.* p. 216-218.

³¹² McDonough, Eliza. 2020. *Radical Queer Gazes : How lesbian and nonbinary contemporary photographers are destabilizing the male gaze*. Thèse Master. https://digitalcommons.sia.edu/stu_theses/72. p. 39.

³¹³ Mather, Kimberley. 2024. « 'In Their Loving Gaze I Saw Who I Could Be' ». In *Queering Desire*, par Róisín Ryan-Flood et Amy Tooth Murphy, 1^{re} éd., 35-46. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003396000-5>. p. 38.

³¹⁴ Gunkel, Henriette. « Rückwärts in Richtung queerer Zukunft », dans Kearney 2012: p. 68-71.

³¹⁵ Schoonover, Karl, et Galt, Rosalind. 2016. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373674>. p. 2-6.

fluides, dynamiques et complexes.³¹⁶ Au lieu d'une position occidentale ocularcentrique, on prend en compte des positions affectives afin de localiser un cinéma queer globale.³¹⁷ Si on prend le sexe comme facteur déterminant d'un cinéma queer, affect peut émerger dans la jouissance politique de capturer la sensation du sexe non-normatif. Pourtant, il est risqué pour les sentiments queer dans la mesure que la relation au corps et ses actes diffère.³¹⁸ Il existe donc une tension entre la réticence à réifier certains régimes de représentation sexuelle et l'impulsion contraire à utiliser le potentiel démonstratif du cinéma pour représenter le sexe queer.³¹⁹ Au-delà des représentations des identités et actes sexuelles, on pense le cinéma queer également à travers les relations affectives entre le spectorat et l'écran ce qui relie l'individu et le collectif. La théorisation de l'affect s'est développée dans les années 1990 comme une branche propre de la théorie queer, jetant un pont vers la théorie du regard en filmologie, les positions du spectorat et les pratiques de réception. Elle permet la création d'un spectorat queer.³²⁰

6.2. Le regard queer

« You're looking at each other through this loving queer gaze where you're allowed to be whatever you are, you know? »³²¹

Le concept du regard queer explore une manière de percevoir le cinéma et la représentation au-delà des normes hétéronormatives et des cadres traditionnels du regard. Dans les approches qui se penchent sur ce sujet, les approches psychanalytiques et phénoménologiques se rejoignent, mais tournent finalement autour d'un élément central : l'affect. Le regard tel comme introduit par Mulvey crée une compréhension de l'identification et l'objectivation de l'autre, excluant certains groupes, notamment les personnes de couleur ou les personnes queer.³²² Le terme de *queerness* proposé par Muñoz reste une simple possibilité hors de portée selon McNealy. En tant qu'idéal, il nous permet d'imaginer des utopies pour notre époque actuelle. Dans une réflexion plus poussée, l'auteure associe cette notion avec *l'objet petit a* de Lacan dont le potentiel radical queer réside dans sa recherche. En tant qu'objet, le film peut soutenir notre regard et stimuler notre désir. Le spectorat se reconnaît dans ou même s'identifie à une

³¹⁶ Puar, Jasbir K. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822390442>.

³¹⁷ Kearney 2012: 46.

³¹⁸ Schoonover et Galt 2016: 11.

³¹⁹ *Ibid.* p. 14.

³²⁰ Kearney 2012: 46-48.

³²¹ Wright, Jj, et Joshua Falek. 2024. « "The Loving Queer Gaze": The Epistemological Significance of Queer Joy ». *Sociology Compass* 18 (7): e13255. <https://doi.org/10.1111/soc4.13255>. p. 9.

³²² McNealy, Grace. 2021. « Queering the Gaze: Visualizing Desire in Lacanian Film Theory ». avril. <https://doi.org/10.13131/2611-657X.WHATEVER.V4I1.106>. p. 434.

invisibilité ou à un manque de représentation visuelle.³²³ Assimiler le regard queer à l'*objet petit a* permet d'aller au-delà des limites strictes de la représentation visible et d'élargir les perspectives d'inclusivité : « Queerness here, like Lacan's objet petit a, propels our desire to search for it; it challenges the fundamental lack within our heteronormative world; and it exists indefinitely in the future, unattainable in our current state and time »³²⁴ En mettant l'accent sur les espaces invisibles plutôt que sur le visible à l'écran, de nouvelles façons de comprendre un regard queer se dessinent.³²⁵ Pullen partage cette argumentation, également inspirée par la psychanalyse. De plus, un regard queer ne repose pas forcément sur une unité et déclenche un plaisir narcissique en percevant des objets fragmentés qui résistent une autoprésentation cohérente. Cependant, il accorde autant d'importance à l'absence qu'à la présence.³²⁶ Jusqu'ici, les théories considèrent principalement un public queer qui regarde des films, sans vraiment explorer la possibilité que le film lui-même puisse créer un regard queer. En ce qui concerne la tradition hollywoodienne, Mulvey l'aborde en utilisant le terme du transvestisme. Celui-ci renvoie à la facilité avec laquelle le spectorat s'identifie ou désire au-delà des apparentes frontières des genres. Elle conférait ainsi au cinéma populaire un attrait séduisant et transgressif, sans toutefois renoncer à un certain hétérocentrisme dans son argumentation.³²⁷ Par ailleurs, les auteur.e.s soulèvent une question essentielle : « We might define queer films in this way, or with reference to queer directors, or again as those films viewed by queer audiences. But who is excluded when these logics are imposed as the prerequisite for defining queer cinema? »³²⁸ Le regard queer, défini comme une lecture oppositionnelle à l'hétéronormativité et une modification de structures et styles narratives dans le cinéma, permet au spectorat de percevoir la construction du récit traditionnel tout en adoptant une nouvelle perspective. Il ne faut pas forcément la présence des personnes queer, au sens d'orientation et d'identité sexuelle.³²⁹ Cela revient à un détournement du regard normatif, un objectif que promeut Adrienne Rich dans une démarche féministe, et à l'adoption d'un regard neuf.³³⁰ Faire face à la caméra est un choix esthétique fréquent dans les films de fiction qui partagent le regard avec le public. Pullen soutient que ce processus est lié à l'absence autant qu'à la présence, en niant ainsi toute forme réelle d'un regard qui pourrait s'avérer subjectif ou oppressif. Par le partage d'un sentiment, ce

³²³ McNealy 2021: 438.

³²⁴ *Ibid.* p. 439.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Pullen, Christopher. 2016. « Chapter 2: Queer Gazes and Identifications ». 2016. dans: *Straight Girls and Queer Guys*, 41-64. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748694853-006>, p. 42-44.

³²⁷ Schoonover et Galt 2016: 7.

³²⁸ *Ibid.* p. 8.

³²⁹ Tobin 2010: 62-64.

³³⁰ Kovács, Ágnes Zsófia, et László B. Sári. 2017. *Space, Gender, and the Gaze in Literature and Art*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. p. 60.

regard dirigé vers le public exprime un sens d'unité et de compréhension. Alors que le regard queer se réfléchit sur lui-même, le public est témoin de cette réflexion.³³¹ Ce regard direct perturbe ainsi toute division binaire.³³² En outre, la mise en avant de l'aspect charnel de notre « locatedness »³³³ dans le régime hégémonique de la visibilité résiste au despotisme du regard masculin. En suivant l'insistance d'Irigaray sur la tactilité, la domination de l'oculocentrisme et d'un regard masculin est remplacée par un toucher réciproque et sensible. Cela propose donc un nouveau modèle d'une spectature plus égalitaire, agréable et queer. Au-delà du narcissisme, il s'agit d'un regard respectueux qui reconnaît l'autre comme une partie potentielle de soi. Traditionnellement, la vue est associée au savoir, mais l'emphase sur le toucher pourrait être synonyme d'une compréhension interchangeable de la position du spectat et des personnes regardées.³³⁴ Cela conduit à un bouleversement épistémologique : « queering of the gaze by challenging fixed binaries [...], undermining dualistic thinking and the resulting prejudices, fusing the individual and the institutional, the assumed and the concrete, the rebelliously destructive and the creatively de/reconstructive [...] to propagate a plurality of self-reflexive, yet euphoric perspectives. »³³⁵ Les modes de savoir queer ne se fondent pas sur l'identité, mais sont plutôt conçus comme des formes de syntonie affective au monde. Une épistémologie queer met en avant une implication corporelle dans le monde, permettant de savoir autrement.³³⁶ On en revient ainsi à la notion visualité haptique proposée par Marks, qui dépasse la structure genrée du regard en se concentrant sur l'expérience du spectat d'un écran tactile. Plus question de savoir qui regarde et qui est regardé, les personnages et le spectat vivent une réciprocité et une intimité.³³⁷ Ce flux d'échange est illustré par la citation suivante :

« affect arises in the midst of in-betweenness: in the capacities to act and to be acted upon. [It] is found in those intensities that pass body to body (human, non-human, part body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves »³³⁸

Le corps queer fait partie de ce processus, devenant un lieu de sensation qui se contextualise et s'articule en relation avec d'autres corps dans un cadre social. Ce modèle suggère que le monde et le cinéma ne sont pas principalement constitués d'objets, de substances ou de représentations,

³³¹ Pullen 2016: 62-64.

³³² Morse, Nicole, et Herold, Lauren. 2021. « Beyond the gaze: seeing and being seen in contemporary queer media. » *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 60. p. 3.

³³³ Kovács et Sári 2017: 67.

³³⁴ *Ibid.* p. 72sq.

³³⁵ *Ibid.* p. 81.

³³⁶ Hall, Kim Q. 2017. « Queer Epistemology and Epistemic Injustice ». dans: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:148695616>, cité par Wright et Falek 2024: p. 6.

³³⁷ Morse et Herold 2021: 3sq.

³³⁸ Gregg, Melissa, et Gregory J. Seigworth. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke university press, cité par Pullen 2016: 58.

mais de processus relationnels, de rencontres ou d'événements. De telles rencontres au sein du cinéma visent moins à fixer une identité qu'à contextualiser le monde dans son ensemble et le processus de vivre en son sein.³³⁹ Dans la queer joy, les notions d'affect et de *queerness* sont condensées, en ce sens qu'elle est un instigateur de changement social et qu'elle ouvre la voie à de possibles futurs affects. Pour Spinoza aussi, la joie occupait une position privilégiée, rendant possible des changements individuels.³⁴⁰

7. Le regard fluide dans le cinéma de Céline Sciamma

Céline Sciamma, figure emblématique du cinéma contemporain, propose une reconfiguration du regard cinématographique à travers ses œuvres, en particulier *Portrait de la jeune fille en feu*. Ce film est souvent cité, notamment par Iris Brey, comme une illustration paradigmatique du regard féminin : une esthétique alternative qui privilégie le partage et la réciprocité, en opposition à l'omniprésence d'un regard masculin dominant et objectivant. Dès son premier film, *Naissance des pieuvres*, Sciamma inscrit son travail dans une dynamique de subversion des conventions cinématographiques, interrogeant les stéréotypes de genre et offrant une perspective où la fluidité du regard accompagne celle des identités et des désirs.³⁴¹ Dans *Portrait de la jeune fille en feu*, Sciamma met en scène un regard qui transcende la traditionnelle relation sujet/objet, incarnant un glissement d'un regard masculin à un regard.³⁴² D'autres auteures le confèrent également le nom « regard réciproque »³⁴³ Celui-ci privilégie la reconnaissance mutuelle des subjectivités, explorant des thématiques de pouvoir, de liberté et de désir dans les relations humaines. La grammaire filmique de Sciamma se déploie dans une expérience incarnée et érotique du regard, où les personnages féminins deviennent à la fois les porteuses et les réceptrices du désir.³⁴⁴ Iris Brey considère ce film comme un film charnel qui se base sur une redéfinition du désir, le principe d'une égalité des regards. Cette redéfinition du regard s'inscrit également dans le cadre du cinéma queer contemporain, que Sciamma enrichit par des récits empreints d'intertextualité avec la mythologie grecque, - « nouvelle lecture émancipatrice

³³⁹ Pullen 2016: 58.

³⁴⁰ Wright et Falek 2024: 6.

³⁴¹ Bacholle, Michèle. 2023. « For a Fluid Approach to Céline Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire* ». *French Cultural Studies* 34 (2): 147-60. <https://doi.org/10.1177/09571558221099637>. p. 151.

³⁴² Bradbury-Rance, Clara. 2023. « Lesbian Legibility and Queer Legacy in Céline Sciamma's *Portrait de La Jeune Fille En Feu* (2019) ». *French Screen Studies* 23 (2-3): 172-84. <https://doi.org/10.1080/26438941.2022.2148375>. p. 173.

³⁴³ Fuery, Kelli, éd. 2022. « Femme Desire and the Reciprocal Gaze in Céline Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire* ». dans *Ambiguous Cinema: From Simone de Beauvoir to Feminist Film-Phenomenology*, 201-26. Edinburgh University Press. <https://www.cambridge.org/core/product/E6B68391B04FB98900DE3FD9EF267384>. p. 201.

³⁴⁴ *Ibid.* p. 221.

du mythe d'Eurydice »³⁴⁵ - pour les ancrer dans des temporalités et des espaces queers.³⁴⁶ Dans un entretien la réalisatrice précise qu'elle ne donne que peu d'indications de caméra par rapport au son, alors que les regards sont déjà inscrits dans le film. En confirmant l'existence d'un regard masculin et féminin, elle souligne également la difficulté de définir le dernier.³⁴⁷ Sans le rattacher à un genre du/de la réalisatrice, elle constate : « I am trying not to objectify or to sexualize. The aim is to share the experience of the character, rather than being a triangulation between the director, the woman, and the viewer. »³⁴⁸ Elle exige donc un regard actif en partageant l'expérience des personnages.³⁴⁹ Il est possible d'y reconnaître un exemple d'une caméra tactile ou subjective telle que décrite par Soloway. En mettant en scène la proximité et l'intimité, le lent travelling et les gros plans continus en témoignent.³⁵⁰ On distingue souvent un regard féminin et un regard féministe, bien que ces deux notions tendent à se rejoindre. Le regard féministe cherche également à exposer et à déstabiliser les mécanismes sociopolitiques du regard masculin.³⁵¹ En ce qui concerne notre exemple de *Portrait de la jeune fille en feu*, la réalisatrice transpose le mythe d'Orphée afin de démontrer le queering du regard et on découvre comment le désir féminin ou queer opère au sein de la sororité à travers la focalisation sur les interactions entre les femmes. Brickler part d'une reconceptualisation intrinsèquement queer du regard orphique dans le film vu qu'il rejette la temporalité normative afin de saisir à la fois l'amour et la perte.³⁵² De manière générale, Sciamma explore la fluidité du *queerness* à travers des thématiques comme le genre, la sexualité, le désir à l'adolescence, le passage à l'âge adulte et la découverte de soi. Ses films, intrinsèquement queer, rejettent l'hétéronormativité, les attentes patriarcales et les normes sociales.³⁵³ Elle crée des espaces qui remettent en question et déconstruisent les hiérarchies dominantes, les structures de pouvoir et la binarité.³⁵⁴ Dans *Naissance des pieuvres*, une des caractéristiques essentielles de son œuvre est anticipée : le silence. De longues séquences sans dialogue, centrées sur les regards partagés, instaurent une collaboration affective entre les protagonistes adolescentes. Ce silence, ponctué de musique ou de bruits ambiants, génère un espace propice au déploiement de l'affectivité et du désir mutuel. L'absence d'étiquettes identitaires favorise une intimité où l'observation et la reconnaissance

³⁴⁵ Fuery 2022: 238sq.

³⁴⁶ Brey 2020: 217.

³⁴⁷ Garcia, Maria, et Céline Sciamma. 2019. « Deconstructing the Filmmaker's Gaze ». *Cinéaste* 45 (1). p. 8-10.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 11.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Esfahani 2022: 21.

³⁵¹ *Ibid.* p. 36sq.

³⁵² Brickler, Falynn. 2023. « Ga(y)zing Backward: Queer Desire in Ovid, Shakespeare, and Sciamma ». <https://doi.org/10.34917/36114670>. p. 28.

³⁵³ Gauci Green 2022: 6sq.

³⁵⁴ *Ibid.* 11.

mutuelles s'épanouissent. Les récits de Sciamma se déroulent souvent dans des lieux ordinaires ou semi-publics : les vestiaires d'une piscine, une aire de jeux et une forêt.³⁵⁵ Dans *Tomboy* et *Petite Maman*, la forêt devient un chronotope queer, révélant de la fluidité et non-normativité.³⁵⁶ Ce concept, élaboré par Mikhaïl Bakhtine, associe temps et espace de manière indissociable, influençant le déroulement de l'intrigue et le développement des personnages.³⁵⁷ Ainsi, dans *Petite Maman*, la traversée de la forêt par Nelly marque une frontière temporelle, fusionnant deux lignes de temps distinctes et créant un récit aux distorsions spatio-temporelles. Cela fait écho à la définition de *queerness* par Muñoz. Pour Laure/Mickaël dans *Tomboy*, la forêt représente un refuge face aux attentes hétéronormatives de l'espace domestique.³⁵⁸ Par ailleurs, d'autres lieux dans ce film – comme la salle de bain ou le lac – jouent un rôle crucial dans la performativité du genre, telle que théorisée par Judith Butler.³⁵⁹ Parallèlement, dans une séquence intime et ludique, Nelly et sa petite maman passent leurs dernières heures ensemble en ramant sur un lac.³⁶⁰ L'eau, récurrente dans les films de Sciamma, symbolise l'absence de forme et la fluidité. Ce motif se retrouve dans la salive et d'autres fluides corporels, comme illustré par une scène d'échange de chewing-gum dans *Tomboy*.³⁶¹ Ce recours au quotidien ancre ses œuvres dans un réalisme empruntant au cinéma lent, avec des moments de calme et des longues prises qui brisent les contraintes des genres cinématographiques.³⁶² Par exemple, *Tomboy* s'ouvre sur un gros plan du visage de Laure/Mickaël et se termine sur un long plan d'ensemble, capturant les rythmes naturels et les émotions des personnages.³⁶³ Ce choix esthétique offre au spectateur un espace « [...] for looking, for listening, for bodies to take on new ways of being seen [...] »³⁶⁴. Le film donne ainsi naissance à un regard qui observe le monde et la place de soi-même.³⁶⁵ L'accent mis sur des bruits autrement inaudibles, comme une respiration légère, oriente la réflexion sur la perception au-delà de l'image, engageant une connexion tactile et sensorielle avec le spectateur, notamment grâce à des éléments comme la lumière naturelle et le souffle du vent.³⁶⁶

³⁵⁵ Artt, Sarah. 2024. *Quiet Pictures: Women and Silence in Contemporary British and French Cinema*. 1^{re} éd. Bloomsbury Publishing Inc. <https://doi.org/10.5040/9781501347245>. p. 67-70.

³⁵⁶ Gauci Green 2022: 44.

³⁵⁷ Bakhtin, Mikhaïl Mikhaïlovitch et Michael Holquist. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press Slavic Series, n° 1. Austin: University of Texas Press. p. 425.

³⁵⁸ Gauci Green 2022: 45sq.

³⁵⁹ *Ibid.* p. 32sq.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 41.

³⁶¹ *Ibid.* p. 14sq.

³⁶² *Ibid.* p. 51.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ Artt. 2024: 87.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Gauci Green 2022: 61sq.

7.1. Sur les traces de l'expérience enfantine dans *Tomboy* et *Petite Maman*

Dix ans exactement séparent la sortie des deux films. *Tomboy* est le deuxième long métrage de la réalisatrice, tandis que *Petite Maman* est son dernier en date. Malgré cette décennie, les deux œuvres partagent plusieurs caractéristiques esthétiques et thématiques, notamment la focalisation sur le point de vue de l'enfant. Les parallélismes entre les deux films se manifestent à travers l'accent mis sur l'empathie et de l'ouverture aux autres, illustrées par des rencontres particulières, comme celles de Nelly avec la petite Marion ou de Laure/Mikaël avec Lisa. Les deux protagonistes, encore enfants, se retrouvent dans des environnements inconnus à cause d'un déménagement et du désencombrement de la maison de la grand-mère décédée. En conséquence, les récits se déroulent sur un laps de temps inhabituel de quelques jours : l'un pendant les vacances, juste avant la rentrée scolaire et l'autre durant le temps d'attente jusqu'à la fin du désencombrement. Dans *Tomboy* comme dans *Petite Maman*, l'occupation des parents entraîne l'ennui des enfants, les incitant à explorer les environs et à jouer à l'extérieur.³⁶⁷ Cette parenthèse temporelle est devenue une signature de la réalisatrice, dont les films se déroulent au cours d'un moment de liberté non structurée, échappant aux contraintes scolaires et professionnelles qui régissent normalement la vie quotidienne.³⁶⁸ Cela renvoie à deux concepts déjà évoqués, celui de la *queerness* et de la chrononormativité qui permet la création d'un autre monde dans le cinéma.³⁶⁹ Tout au long de ces périodes, on suit les protagonistes, Lisa/Mikaël et Nelly, toujours d'un point de vue d'enfant, car la caméra se place à la hauteur de leurs yeux et se rapproche de leurs visages, invitant ainsi le spectateur à se glisser en eux et à adopter leur regard.³⁷⁰ Une prédominance des gros plans et des plans moyens nous maintient à la proximité des enfants. Souvent dans *Tomboy*, nous ne voyons que leur taille, cadrée à partir des genoux et du buste, ou leurs jambes ou leurs torsos. Les adultes, quant à eux, sont obligés de se pencher pour entrer dans le cadre, et l'image reste centrée sur les enfants. Ces derniers apparaissent dans presque tous les plans, en position centrale, la caméra suivant leurs actions et leurs mouvements. En revanche, les conversations des adultes ne se font entendre qu'en arrière-plan, comme des murmures. Même lors des rares moments où le plan se focalise sur les parents, les dialogues restent difficilement audibles, à l'image de la scène du dîner où Laure/Mikaël et sa sœur Jeanne mangent des spaghettis. On peut conférer une qualité anthropomorphique à la caméra qui joue le rôle d'un observateur enfantin anonyme qui devient notre regard empathique

³⁶⁷ Lachman, Kathryn M. 2023. « Wonder and Loss in Céline Sciamma's *Petite Maman* ». *French Cultural Studies*, juin, 09571558231182077. <https://doi.org/10.1177/09571558231182077>. p. 23.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 5.

³⁶⁹ Gunkel cité par Kearney 2012: p. 68-71.

³⁷⁰ Lachman 2023: 3.

et collaborateur.³⁷¹ Bien que le gros plan soit traditionnellement associé à un paradigme oculocentrique, il facilite ici de percevoir de légers changements dans l'expression émotive des enfants grâce à la longueur des prises. Considéré comme un plan cinématographique controversé, il véhicule à la fois l'haptique et des émotions incarnées, comme le décrit Mulvey, tout en établissant une relation intersubjective deleuzienne par l'image-affection, qui permet au regard enfantin de la caméra de fusionner avec celui des protagonistes. En portant le vécu intérieur à l'extérieur par les mouvements de la peau comme surface tactile, l'intériorité et l'extériorité sont connectées ce qui reflète la structure narrative des films, qui se partage entre l'espace domestique et le dehors, à savoir la forêt. Nous sommes placé.e.s si près des protagonistes que nous pouvons même percevoir la respiration nerveuse. L'intimité de ce cadrage incite le spectorat à partager l'anxiété de la découverte dans *Tomboy* ou la quête de réponses dans *Petite Maman*.³⁷² Loin d'un cinéma oculocentrique, Sciamma donne la parole à ses personnages par le biais de leur souffle, leur voix et de leurs silences. Plutôt que d'utiliser des formes normatives d'expression et de dialogue, le souffle devient un vecteur de la sensualité, de désir, mais aussi de douleur.³⁷³ En s'appuyant presque exclusivement sur le son diégétique, les films favorisent une expérience du regard intime, alors que les sons produits dans le studio amplifient les actions des personnages, rendant leur présence physique tangible, comme lors du brossage des dents, des pas dans les couloirs ou du feuilletage des pages. Cela ne conduit seulement à une attention accrue de la part du spectorat, mais transmet également la perspective des enfants sur le monde.³⁷⁴ La complexité de leur expérience est soulignée par la puissance de l'expérience sensorielle auditive, et les sons quotidiens revêtent une qualité de compagnonnage qui compense la solitude.³⁷⁵

7.2. L'ouverture sur le monde

Avant même l'apparition du titre, la première scène de *Tomboy* et *Petite Maman* place l'expérience audio-sensorielle avant les premières associations d'idées. Les deux scènes durent environ une minute, et le son diégétique précède l'image, nous poussant à la recherche de l'image. Dans le cas de *Petite Maman*, le son représente le tic-tac d'une horloge, qui anticipe déjà un aspect principal du film, à savoir le voyage dans le temps de Nelly, qui être interprété

³⁷¹ Waldron 2013: 64sq.

³⁷² Saunders, Keeley. 2014. « Gender-Defined Spaces, Places and Tropes: Contemporary Transgender Representation in *Tomboy* and *Romeos* ». *Journal of European Popular Culture* 5 (2): 181-93. https://doi.org/10.1386/jepc.5.2.181_1. p. 184.

³⁷³ Gauci Green 2022. p. 61sq.

³⁷⁴ Lachman 2023: 7.

³⁷⁵ G'Sell, Eileen. 2022. « In Praise of Small Hope: *Petite Maman* and Ambivalent Motherhood ». *The Hopkins Review* 15 (1): 177-83. <https://doi.org/10.1353/thr.2022.0026>. p. 178.

comme une référence à la *queerness*. En revanche, dans *Tomboy*, on entend d'abord le souffle du vent et le bruit du moteur de la voiture. Tous les deux commencent par un gros plan : dans *Petite Maman*, on voit une vieille dame qui tient un crayon d'un air pensif, tandis que dans *Tomboy*, c'est Laure/Mikaël qui est montré dès le début, bien que de manière anonyme, car on ne voit que l'arrière de sa tête avec le soleil qui se reflète dans ses cheveux.



Figure 2: Gros plan d'une vieille dame qui tient un crayon (PM : 00:00:55-00:01:26)

Le plan donne l'impression d'être assis aux côtés de la vieille dame et crée en même temps une légère désorientation. Dès le début, on joue ici avec la hiérarchie des générations et des âges, dont les limites deviennent floues au cours du film. Les mains, en tant que partie tactile du corps, sont particulièrement mises en avant dans les deux scènes d'ouverture, comme on le verra plus tard dans *Tomboy*. Le vent, d'abord simplement entendu, passe maintenant dans les cheveux de la personne, où l'ombre et lumière alternent à travers les arbres qui défilent de part et d'autre. On a presque l'impression que la protagoniste anonyme s'envole.



Figure 3: Gros plan de l'arrière-tête (TB : 00:00:40 – 00:01:45)

Après une courte pause de réflexion, marquée non seulement par le tic-tac de l'horloge, mais aussi par le chant des oiseaux au loin - un son qui, toute comme la surface tactile de la peau, relie l'extérieur et l'intérieur - la vieille femme prononce le mot « Alexandrie ». La caméra descend et se déplace vers la droite, suivant le regard de la femme, dont la main semble s'apprêter à écrire. Cependant, le gros plan suivant montre une main d'enfant, qui fait des mots croisés avec un crayon, et le grattement sur le papier est clairement audible. On a l'impression que la main ridée a été remplacée par une main à la peau lisse et enfantine. Avant que Nelly ne soit révélée en tant que personnage principal, son anonymat s'estompe quelque peu par son action simple. Dans une théorie phénoménologique du regard, la peau et le toucher représentent une manière plus égalitaire d'appréhender le monde, permettant l'intersubjectivité. Le grattement du crayon attire l'attention sur la texture, et la main de l'enfant devient alors une extension du regard du spectateur. La *queerness* réside ici, entre autres, dans le désir de la recherche de l'*objet petit a*, déclenché par la présence de la main et l'absence du corps auquel elle appartient. Dans cette subversion de la relation sujet-objet, puisque la main pourrait également appartenir aux spectatrices, on trouve, par ailleurs, une référence au « matrixial gaze » qui va au-delà du simple *objet petit a*. Parallèlement à un regard haptique, il introduit la synesthésie.

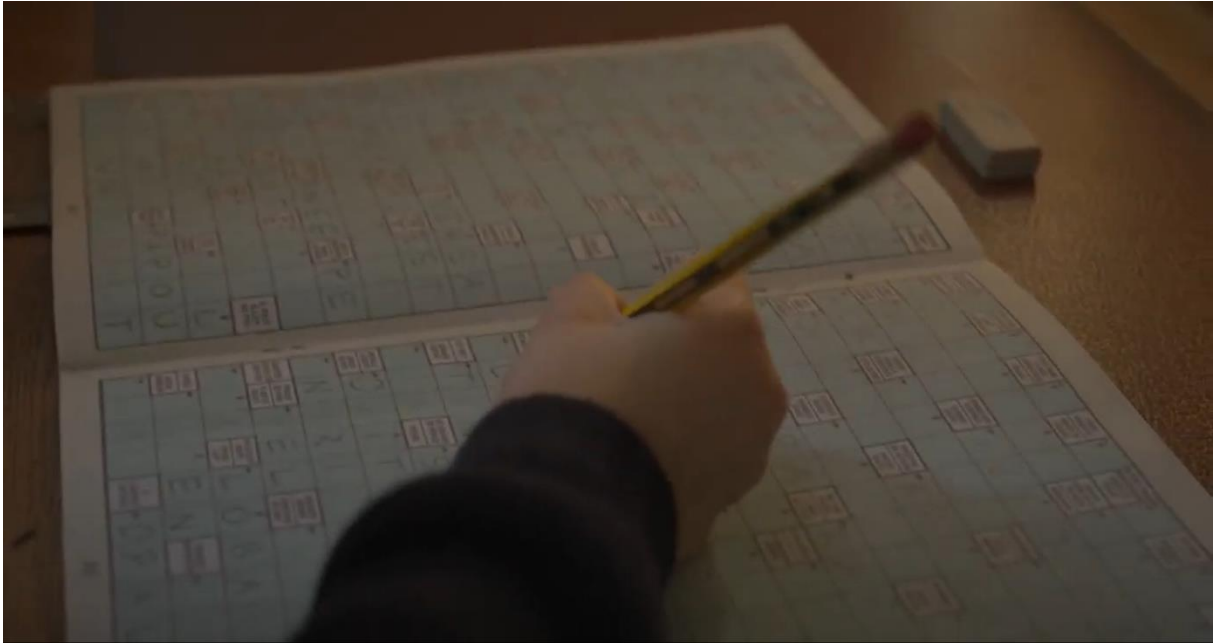


Figure 4: Gros plan d'une main écrivant (PM : 00:00:55-00:01:26)

Ce n'est qu'à ce moment-là que la caméra pivote lentement vers la gauche et effectue simultanément un zoom arrière, révélant à qui appartient la main qui écrit. Toujours en perspective latérale, Nelly, une petite fille avec une queue de cheval, écrivant avec application, tandis que derrière elle, de côté également, la vieille femme qui l'observe.



Figure 5: Plan poitrine de Nelly en écrivant (PM : 00 :00:55-00:01:26)



Figure 6: Plan poitrine de Nelly en écrivant et la vieille dame derrière elle (PM : 00:00:55-00:01:26)

À part du « au revoir » que Nelly adresse à la vieille femme à la fin, il n'y a pas de dialogue entre elles, ce qui permet au son diégétique et à l'action quotidienne des mots croisés de dominer la scène. Le gros plan et le son renforcent dès le début la conception de *Petite Maman* comme un film de l'intime.³⁷⁶ La minutieuse attention portée aux gestes et aux actions du quotidien est directement transmise au spectateur, tandis que les hiérarchies générationnelles et les frontières s'effacent, créant ainsi une expérience intersubjective. En revanche, dans *Tomboy*, on voit d'abord l'arrière de la tête avant de suivre le regard du personnage vers le ciel. La caméra subjective, un des aspects d'un regard féminin selon Soloway, nous montre alors les cimes des

³⁷⁶ Wilson 2023: 207.

arbres qui, avec le soleil, créent un jeu d'ombres visible sur les cheveux. Ce dernier se fraie un chemin à travers les feuilles et rayonne presque vers nous.



Figure 7: *Caméra subjective des cimes des arbres floues (TB : 00:00:40 – 00:01:45)*



Figure 8: *Caméra subjective des cimes des arbres et le soleil floues (TB : 00:00:40 – 00:01:45)*

Le film nous introduit au personnage et à son monde de manière immersive. Comme l'enfant qui ressent le soleil, le vent dans ses cheveux et son environnement, le spectateur est invité à adopter un regard sensoriel et incarné. Dès les premiers instants de *Tomboy*, le cadrage audiovisuel crée une sensation de proximité, non seulement par la perspective visuelle, mais en partageant l'expérience phénoménologique du personnage. Le recours à une caméra subjective permet un transfert émotionnel des images, pendant que le paysage sonore, évoquant le souffle

du vent, établit un lien intime entre le son, le toucher et le contact.³⁷⁷ Les seuls sons perçus sont ceux qui interagissent directement avec le corps, résonnant à l'intérieur des oreilles, sans laisser place à d'autres bruits plus éloignés. Il s'agit d'une expérience sonore intrinsèquement personnelle, presque intransmissible.³⁷⁸ Le son se maintient tandis que la vue des arbres se brouille, comme si le mouvement de la caméra s'accélérait jusqu'à ce qu'il se précise à nouveau à la vue de la main levée. Les feuilles floues, qui deviennent une mer vert-marron indistincte, reflètent la perméabilité de la frontière entre la personne et son monde. Comme dansant avec le courant d'air, la main oscille d'avant en arrière, tantôt plus, tantôt moins visible dans le cadre du plan. De même que plus tard avec les personnages, la caméra reste également au niveau de la main, créant une sensation de toucher le courant d'air entre les doigts. Une fois de plus, le désir de voir la personne absente qui lève la main se fait sentir qui renvoie de nouveau à la *queerness* et au « matrixial gaze » comme dans *Petite Maman*.



Figure 9: Gros plan de la main levée avec l'arrière-fond flou (TB : 00:00:40 – 00:01:45)

Tout comme l'image, le son se brouille avec le gazouillis d'oiseau et devient de plus en plus strident, donnant l'impression que nous nous rapprochons du personnage. Nous avançons en accélérant vers les lumières parmi les taches vertes floues. Enfin, nous voyons Laure/Mikaël de face, en gros plan, plissant les yeux, la tête se balançant au vent. Le flou se révèle être né de son propre regard, une caméra subjective. Derrière, on aperçoit une route bordée d'arbres,

³⁷⁷ Esfahani 2022: 16sq.

³⁷⁸ Lindner, Katharina. 2023. *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. Paperback edition. London New York Oxford New Delhi Sydney: Bloomsbury Academic. 206sq.

laissant deviner que Laure/Mikaël se tient debout dans une voiture. Cela est confirmé quelques secondes plus tard par un gros plan sur le père au volant.



Figure 10: Gros plan de Laure/Mikaël (TB : 00:00:40 – 00:01:45)



Figure 11: Gros plan de Laure/Mikaël (TB : 00:00:40 – 00:01:45)

Pendant les deux premières minutes du film, ni le nom - souvent porteur d'indications de genre - , ni l'âge ou le caractère de l'enfant ne sont révélés. On suit uniquement son ressenti dans le monde. Cela est encore souligné par le premier dialogue, faisant entendre leurs voix, entre le père qui demande « ça va là-haut ? » et l'enfant répondant oui. Grâce à l'ambiance sonore et la

représentation tactile du vent, une connexion incarnée avec le spectorat est créée.³⁷⁹ Avec l'éclairage naturel et à la lumière du soleil, la chaleur et le souvenir des étés d'enfance sont transmis à travers l'écran.³⁸⁰ Par conséquent, dans tous les deux films les protagonistes ne sont pas uniquement associés à la surface des images par le gros plan comme le critique Doane, mais également à ses profondeurs. Plutôt on peut parler d'une absorption mutuelle de surfaces de Marks ou production des sujets dialectique de Sobchack.

7.3. Mobilités intimes et renversement des hiérarchies

Alors que *Tomboy* commence par un voyage en voiture, cette mobilité se retrouve également au début de *Petite Maman*. Dans les deux films, la relation avec les parents est montrée de manière intime : d'un côté, entre Laure/Mikaël et son père, et de l'autre, entre Nelly et sa mère, Marion, à l'âge adulte. On assiste ainsi à une transgression des frontières liées aux rôles sociaux de l'âge et à une légère inversion des rôles parent-enfant. Dans les deux scènes, le spectorat a l'impression de participer à ces moments en tant que passager. Les codes de genre sont perceptibles à travers la comparaison des scènes : d'un côté, la tendresse et la sollicitude dans la relation Nelly-Marion ; de l'autre, le dynamisme presque téméraire de *Tomboy*. Métaphoriquement, le trajet en voiture représente un voyage dans les deux films, une période en dehors des structures normatives et du bouleversement. En tant que spectateurices, nous ne savons pas la destination, et cela nous place donc quasiment à la merci du trajet, nous incitant à nous concentrer sur les détails intimes, les bruits et les petites actions.



Figure 12: Plan poitrine de Laure/Mikaël et de son père en conduisant (TB : 00:01:58-00:02:53)

³⁷⁹ Gauci Green 2022: 78.

³⁸⁰ *Ibid.* p. 103.



Figure 13: Gros plan des mains Laure/Mikaël sur le volant (TB : 00:01:58-00:02:53)



Figure 14: Gros plan des mains de mains Laure/Mikaël et de son père sur le volant (TB : 00:01:58-00:02:53)

La scène s'ouvre avec le titre du film. Nous n'entendons plus le vent qui siffle dans les oreilles du personnage, mais seulement le moteur de la voiture. Elle semble rouler vite, les maisons défilant rapidement par la fenêtre. Laure/Mikaël est assis.e sur les genoux de son père, qui lui « apprend » à conduire, un comportement typiquement associé à la relation père-fils. Lorsque l'enfant demande des précisions sur la route à suivre, les virages à prendre ou l'utilisation des clignotants, le ton du père suggère que l'enfant de 12 ans devrait déjà le savoir. Les deux s'amusent, le père et Laure/Mikaël exultent malgré la retenue habituelle de ce dernier. Même si cela paraît risqué, pour eux, il s'agit d'un jeu. Cette activité suggère une identification de

l'enfant comme un « fils grandi » aux yeux du spectat. ³⁸¹ Au moins ici, le jeu lié aux codes genrés est encore autorisé, voire toléré par l'autorité parentale, comme il sera finalement traité à la fin du film, comme un simple jeu de rôle enfantin. ³⁸² Cela est illustré par la citation suivante :

« [...] *Tomboy* montre comment l'innocence de l'enfance fournit un espace [...] [où on peut] dans une certaine mesure « jouer » avec le genre – tant que ce « jeu » ne risque pas de perturber leur avenir hétéronormatif. Une performance de garçon manqué dépend de la polyvalence sémantique du comportement genré dans l'enfance, de sorte qu'une performance masculine peut ou non renvoyer ouvertement à une identité masculine. » ³⁸³

Comme dans la scène d'ouverture de *Petite Maman*, les deux mains sur le volant se superposent, mettant à nouveau l'accent sur le toucher. À aucun moment on ne suit le regard de l'enfant à travers le pare-brise, comme cela se ferait avec une approche oculocentrique. Contrairement à la scène d'ouverture, où la vue d'une main levée déclenche un désir de complétude, ici, le personnage est d'abord montré de profil avant un gros plan sur le volant. Le plastique dur et solide du volant contraste avec la douceur du vent caressant les doigts. En se concentrant sur le processus relationnel parent-enfant, les aspects sensoriels sont en partie laissés de côté. Cela montre que le cinéma n'est pas principalement constitué d'objet, mais de relations et rencontres. Dans *Petite Maman*, Nelly est assise à l'arrière de manière classique. Lorsque la voiture s'éloigne, elle apparaît en plan poitrine. La mère lui ordonne d'attacher sa ceinture et demande d'un ton sévère si Nelly a dit au revoir, tandis qu'elle suit le père de Nelly dans le camion. La caméra suit alors le regard de Nelly et montre un plan détaillé du visage de la mère dans le rétroviseur. Celle-ci lui rend son regard, nous regardant aussi, le spectat. Cela évoque le regard féminin et le deuxième pilier selon Soloway qui ne se limite pas au transfert émotionnel via la caméra subjective, mais inclut également un regard direct, rompant avec la hiérarchie objectivante. Ce regard perturbe une division binaire entre public et écran. En conséquence, nous ressentons le regard sur nous et cette rupture avec la hiérarchie anticipe déjà la relation amicale entre mère et fille à venir. À ce propos, Sciamme déclare lors d'un entretien: « It is also about how the images are a dialogue and how you build trust with the audience. [...] The female gaze is mostly about sharing the experience of the character and having a very active gaze because when women are objectified, the gaze is reactive. » ³⁸⁴ Les valeurs d'égalité et de partage

³⁸¹ Duschinsky, Robbie, et Albert, Nicole G. 2015. « Féminités schizoïdes et espaces interstitiels: Enfance et genre dans *Tomboy* de Céline Sciamma et Peter Pan de P. J. Hogan ». *Diogenes* n° 245 (1): 196-214. <https://doi.org/10.3917/dio.245.0196>, p. 201.

³⁸² García Sahagún, Marta, et Deltell Escolar, Luis. 2022. « Representación de género en el tema del doble. Castigo, deseo y rol social en *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011) ». *Investigaciones Feministas* 13 (1): 447-59. <https://doi.org/10.5209/infe.75632>, p. 453.

³⁸³ Duschinsky ; Albert 2015: 205.

³⁸⁴ García ; Sciamma 2019 : 8-10.

sont mises en avant.³⁸⁵ Cela est accompagné du tic-tac du clignotement, qui rappelle à nouveau le tic-tac de l'horloge au début. La demande de la mère prend donc une signification supplémentaire.



Figure 15: Plan poitrine de Nelly dans la voiture (PM : 00:04:11-00:04:36)



Figure 16: partie de la visage de Marion dans le rétroviseur (PM : 00:04:11-00:04:36)

³⁸⁵ Brey 2020: 70; 217.



Figure 17: Regard direct de Marion dans le rétroviseur (PM : 00:04:11-00:04:36)

Dans la séquence suivante, la caméra adopte une perspective de passagère, comme dans *Tomboy*, et montre la mère en gros plan de profil. Les rôles sont inversés, certes non codés en fonction du genre, mais hiérarchisés par les liens familiaux. Assise juste derrière sa mère, Nelly lui tend des chips et la paille de son jus de fruit pour que sa mère puisse en boire une gorgée. Ce moment de complicité tendre et fragile est souligné par le bruit du paquet de chips et par les sons distincts que le couple produit en mangeant, Nelly grignotant doucement, tandis que sa mère mangea à grandes bouchées. Le soleil d'automne joue à travers la fenêtre, projetant ombre et lumière sur le visage de Nelly. En tant que spectateur, on a l'impression de regarder par-dessus notre épaule et de l'observer en train de grignoter l'apéritif. Le paysage extérieur est boisé, baigné dans les couleurs de l'automne. Plus tard, le lieu de la forêt jouera un rôle important en tant que lieu de rencontre avec la petite Marion et entre présent et passé. Grâce au gros plan, on observe comment chaque livraison de snacks remonte le moral de la mère jusqu'à la faire sourire. L'accent est de nouveau mis sur la main de Nelly s'élançant vers l'avant. Les petites gestes intimes rapprochent les personnages, mettant en lumière la tendresse de leur relation. Cette séquence de sollicitude est couronnée par une étreinte où Nelly entoure le cou de sa mère de ses bras. Sa mère pose la tête sur le bras de sa fille, sourit et expire doucement. Le calme, ponctué seulement par les bruits du repas, et la tendresse de leur relation contrastent avec la scène de voiture de *Tomboy*. Le silence et la lenteur créent un espace pour le regard, l'écoute et de nouvelles façons d'être vu³⁸⁶ : « Sciamma's focus on silence and stillness is queer, resisting the 'socially sanctioned narrative pathways enforced by classical cinema' and audio-visual

³⁸⁶ Artt 2024: 87.

heteronormativity as she establishes a new transformative cinematic language. »³⁸⁷ L'appel de De Lauretis à la nécessité d'un nouveau langage du désir est évoqué ici.



Figure 18: Plan poitrine de Nelly dans la voiture en grignotant (PM : 00:04:11-00:04:36)



Figure 19: Gros plan de Marion dans la voiture en mangeant (PM : 00:04:11-00:04:36)

³⁸⁷ Gauci Green 2022: 72.



Figure 20: Gros plan de Marion dans la voiture en buvant de la paille (PM : 00:04:11-00:04:36)



Figure 21: Gros plan de Marion embrassé par Nelly (PM : 00:04:11-00:04:36)

Petite maman s'ouvre ainsi sur l'amour queer d'un enfant, presque imperceptiblement. Il montre les relations entre mères et filles comme douloureuses, romantiques et ouvertes à la réimagination, à la tendresse au-delà des tabous et des accusations. En imaginant une romance d'enfance entre une mère et sa fille, un amour plus qu'amoureux est porté à l'écran.³⁸⁸ Sciamma insufflé de la fluidité et de l'élasticité à la relation mère-fille, en mettant l'accent sur la

³⁸⁸ Wilson 2023: 206.

réciprocité, que se retrouve plus tard dans le jeu des deux filles, tout en déstabilisant les frontières temporelles et spatiales.³⁸⁹

7.4. Découverte de soi dans un nouveau milieu

Les situations de départ diffèrent pour les deux personnages principaux. Alors que Nelly séjourne temporairement dans la maison de sa grand-mère décédée, en attendant que ses parents finissent de la vider de ses meubles, Laure/Mikaël a déménagé définitivement avec sa famille. Dans les deux films, il y a une séparation entre l'extérieur et l'intérieur, qui est cependant rapidement rompue dans *Petite Maman* avec l'arrivée de Nelly dans la maison de la jeune Marion, et inversement. En dehors de la sphère familiale, Laure/Mikaël ne se rend qu'une seule fois au domicile de Lisa. Pour le reste, le film, qui dépeint un été d'enfance se déroule principalement à l'extérieur. Un élément marquant est l'environnement boisé où se déroulent des scènes cruciales dans les deux œuvres, telles que la première rencontre entre Nelly et Marion, les jeux d'enfants dans *Tomboy* ou encore la fuite finale de Laure/Mikaël après la découverte de son secret. Le changement de lieu met en lumière un couple parent-enfant, à savoir le parent avec lequel les enfants entretiennent une relation plus compréhensive et affectueuse. Cela est illustré dès les scènes dans la voiture qui précèdent l'arrivée aux maisons respectives. Les heures d'arrivée varient également : Nelly est transportée endormie dans la maison sombre à la tombée de la nuit, tandis que Laure/Mikaël, aidant joyeusement son père à porter les cartons de déménagement, vit ce moment comme un nouveau départ rempli de confiance. La mise en scène de *Petite Maman* souligne l'atmosphère lourde et la tristesse de la mère, pour qui la maison est chargée de souvenirs qui seront encore (co-)vécus par Nelly. Les meubles recouverts et l'atmosphère créée par la lumière bleue de la lampe de poche confèrent un aspect presque fantomatique. Lorsque la mère prononce les mots « Nous sommes arrivés », on voit bientôt Nelly en gros plan, prenant la lampe de poche en main et demandant : « C'est laquelle, ta chambre ? ». On voit son visage de côté, légèrement en contre-plongée, qui apparaît teinté de bleu. L'ambiance créée par la perspective de la caméra, la tension palpable et la lumière bleutée donne l'impression d'un moment presque surnaturel dans un film qui « looks at memories passed on, at the imaginary world of a mother and daughter [...] [,] [...] while seemingly making no departures from realist modes. »³⁹⁰

³⁸⁹ Lachman 2023: 8.

³⁹⁰ Wilson 2023: 207.



Figure 22: Gros plan de Nelly avec la lampe de poche (PM : 00:06:25-00.06:33)

La caméra reste presque entièrement statique, donnant l'impression qu'elle observe depuis un coin ou qu'elle se trouvait déjà dans la maison avant l'arrivée de la famille, renforçant ainsi le caractère fantastique. Ce n'est qu'après un montage qu'elle suit Nelly dans l'ancienne chambre d'enfant de Marion. Dans la séquence suivante, la caméra demeure statique, tandis que Nelly explore la pièce comme si elle cherchait quelque chose, jusqu'à ce que son regard semble presque croiser celui de la caméra, cherchant à capter le nôtre. En raison de la légère contre-plongée, un regard réciproque est empêché. Nelly se détourne alors, laissant la lumière de la lampe de poche glisser sur le mur. Soudain, la caméra effectue un panoramique vers la gauche et montre le visage bleuté de la mère en plan poitrine, comme si elle était la lumière manipulée par Nelly ou l'objet de recherche. Ce que la maison contient de passé se reflète dans la mère, qui reviendra plus tard sous forme d'enfant. À part ce moment, la rencontre mystérieuse est montrée de façon réaliste, permettant ainsi la coexistence du passé et du présent dans le trauma de la perte, tout en reconnaissant le deuil actuel de la mère.³⁹¹ En plus, il fournit un exemple pour la mobilisation de la notion de fantaisie qui met en scène un désir prenant le sujet dans la succession des images plutôt que dans la recherche.

³⁹¹ Wilson 2023: 207.



Figure 23: Plan poitrine de Nelly de derrière avec la lampe de poche (PM : 00:06:35-00:06:55)



Figure 24: Plan poitrine de Nelly de derrière avec la lampe de poche (PM : 00:06:35-00:06:55)



Figure 25: Plan poitrine de Marion illuminée par la lampe de poche (PM : 00:06:35-00:06:55)

Encore une fois *Petite Maman* se confirme comme un film de l'intime, qui se concentre non seulement sur des postures récurrentes et les échelles, mais également sur le jeu d'ombres et de lumières, déjà perceptible dans la scène de la voiture où le soleil se reflète dans les cheveux de Nelly, ainsi que dans la scène d'ouverture de *Tomboy*. Dans cette scène, on peut parler d'une alliance avec la nuit, un regard jeté vers l'obscurité, matérialisé par les ombres de la maison. Cela crée un espace où l'enfant vit à la fois dans l'obscurité et à la lumière du jour.³⁹² Avant la rencontre de la jeune Marion, le lien spécial entre mère et fille est souligné par des scènes dans l'ancienne chambre d'enfant, où elles jouent ensemble, rangeant des pierres sur une petite étagère en bois, évoquant une maison. Assises côté à côté sur le sol, leur relation ressemble déjà à une amitié. La mère dit à Nelly qu'elle allait elle aussi dans les bois quand elle était petite qui représente l'endroit de rencontre entre Nelly et la petite Marion le lendemain, symbolisant une fusion temporelle. Elle conclut par l'impératif « Allez, au lit ! » qui nous ramène à un lien maternel et à un ordre hiérarchique.

³⁹² Wilson 2023: 207.



Figure 26: Nelly et Marion côté à côté (PM : 00:11:48-00:12:24)

Dans *Petite Maman*, la parallélisation mère-fille apparaît dès le début, tandis que l'œuvre de Sciamma de 2011 met davantage l'accent sur la relation fraternelle-sororale entre Laure/Mikaël et Jeanne. La petite sœur est non seulement la première personne qu'iel trouve en entrant dans le nouvel appartement, mais partage aussi la même situation initiale d'un ennui estival. Jusqu'à la rencontre avec Lisa, qui devient par la suite un parallèle au lia protagoniste, les deux sont souvent montrées dans des scènes de jeu ou lors des repas. Par leur confrontation, iel « [...] fournit un contrepoint aux aspirations à une féminité hétéronormative de sa petite sœur Jeanne. »³⁹³ Cette dernière « ne rate pas une occasion »³⁹⁴ de s'y conformer. La scène du dîner du début prouve une fois de plus que la caméra de *Tomboy* nous place constamment à la hauteur du regard d'un enfant. Même les rares fois où le plan se concentre sur les adultes, leur conversation est difficilement audible, comme dans la scène où Laure/Mikaël et Jeanne mangent des spaghettis.³⁹⁵ Malgré la conversation dominante des parents concernant les plans du lendemain, la caméra se concentre d'abord sur Laure/Mikaël, puis sur Jeanne, qui rit de ses plaisanteries. Les deux sont montrés en gros plan et le spectateur a l'impression d'être également assis à table et de regarder d'un enfant à l'autre. Dès que le regard se tourne vers Jeanne, Laure/Mikaël disparaît du champ de vision, accentuant encore leur opposition. On entend la voix de la mère, mais seuls ses mains, qui mettent la table, apparaissent à l'écran. Tant l'absence que la présence d'un regard fluide sont mises en avant. Ce n'est qu'ensuite que la caméra effectue un montage pour montrer le père, qui parle déjà depuis un moment, en gros plan et de

³⁹³ Duschinsky; Albert 2015: 196sq.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 103.

³⁹⁵ Waldron 2013: 65.

côté. Son visage est bien moins éclairé que celui de ses enfants, et sa voix paraît monotone en comparaison avec les voix vibrantes et rieuses enfantines. De ce fait, la conversation des parents nous semble insignifiante et nous pousse à diriger notre attention davantage sur les enfants. Même lorsque la mère apparaît dans le cadre, son visage reste flou, derrière celui du père. La plupart du temps, nous voyons les enfants faire des bêtises avec leur nourriture. Lorsque la conversation parentale se concentre finalement sur les enfants, le champ-contrechamp entre l'interaction adulte et enfantine se rompt : Laure/Mikaël, qui écoute attentivement, intervient et pose une question. La caméra passe maintenant à tous les participants à la conversation, à l'exception de la mère. Celle-ci, alitée en raison de complications liées à sa grossesse, doit se reposer tandis que le père part travailler. Il est clair que les enfants devront s'occuper eux-mêmes dans les semaines à venir. Pour alléger l'atmosphère, le père plaisante avec les spaghettis, dissolvant ainsi toute hiérarchie entre les générations.



Figure 27: Plan poitrine de Laure/Mikaël sur le table du dîner (TB : 00:05:00-00:06:32)



Figure 28: Plan poitrine de Jeanne sur le table du dîner (TB : 00:05:00-00:06:32)



Figure 29: Plan poitrine des parents dans la cuisine (TB : 00:05:00-00:06:32)

Dans les premières minutes de *Petite Maman*, une autre scène parallélise la mère et la fille. Quand elle couche sa fille dans le lit, elle évoque une peur d'enfance. C'est une scène-clé qui lie cette partie du film avec celle des deux enfants et leurs aventures. Grâce aux jeux d'ombres, la mère se souvient avoir perçu sur le mur, au bout du lit, une panthère noire dont le cœur — en réalité le sien — battait de plus en plus vite. Dans le lit, mère et fille tentent de discerner la panthère ensemble, sans y parvenir. Plus tard, avec la petite Marion, Nelly la verra également, confirmant le lien temporel. La caméra les cadre en plan poitrine, ne montrant que leurs visages côte à côte sous l'éclairage tamisé du plafond.



Figure 30: Plan poitrine de Nelly et sa mère couchées dans le lit (PM : 00:12:26-00:13:47)

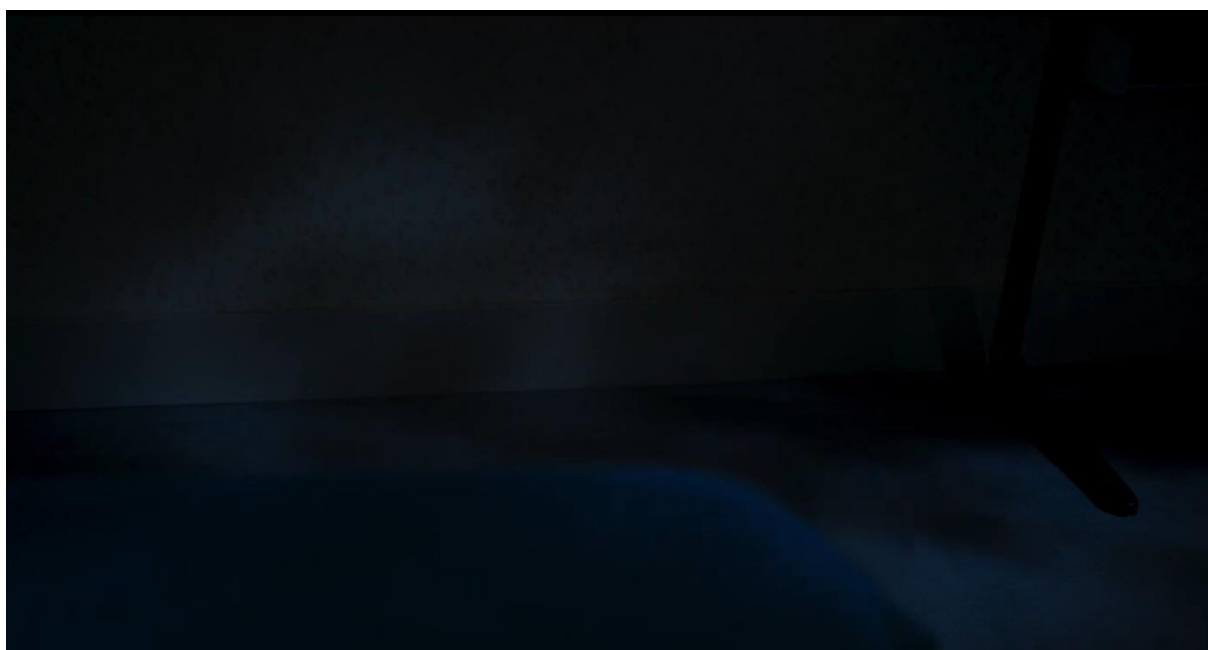


Figure 31: jeux d'ombres sur le mur de la chambre d'enfance (PM : 00:12:26-00:13:47)

Enfin, à ces scènes de *Petite Maman* filmées de plus près s'oppose, à la lumière du jour, une scène contrastée monte Nelly qui se réveille dans un plan de demi-ensemble. Durant la nuit, elle s'est blottie contre sa mère sur le canapé, mais au matin, elle se réveille seule, dans un salon vide aux couleurs monotones. Contrairement à *Tomboy*, il n'y a pas de cartons de déménagement ; tous les meubles sont couverts de draps, symbolisant une atmosphère d'éphémère. On n'entend que le son des draps qui s'enlèvent au moment où Nelly s'assoit et le gazouillis des oiseaux annonçant un jour nouveau. L'aménagement inachevé et la conception de la chambre montrent des parallèles avec l'appartement nouvellement aménagé dans *Tomboy*, même si Nelly ne part pas encore à la découverte dans cette scène comme le fait Laure/Mikaël. Le plan cinématographique plus éloigné permet de s'en rendre compte, tandis que le gros plan mettait l'accent sur la relation mère-fille et ses nuances.



Figure 32: Plan d'ensemble de Nelly sur le sofa (PM : 00:16:08-00:16:34)

Alors que la caméra dans *Petite Maman* reste statique lors de la scène d'arrivée, telle un observateur extérieur, elle suit Laure/Mikaël d'un peu plus près dans *Tomboy*. Quand Laure/Mikaël entre dans les chambres, notre regard s'arrête au coin de la porte par analogie avec *Petite Maman*. Bien qu'elle suive les premiers pas du protagoniste, la caméra reste prudente, presque hésitante, et alterne entre des plans plus éloignés et des gros plans, notamment lorsqu'il passe une porte, comme si elle n'osait pas entrer dans la pièce plus profondément. Elle ne le suit que légèrement, se balançant d'avant en arrière comme le pas lent de l'enfant, découvrant avec précaution la nouvelle maison qui incarne un territoire encore étranger. Ainsi, notre regard ne se concentre pas sur les détails du décor mais plutôt sur la manière dont Laure/Mikaël observe son nouvel environnement. Cette intention est renforcée

par des gros plans sur le visage. Ce faisant, le visage devient presque flou en raison de la proximité, de sorte que le son des pas légers, la respiration et la voix lointaine du père prennent plus d'espace. On a presque l'impression que la protagoniste se presse devant nous, à nouveau la caméra semble avoir une présence presque invisible, fantomatique. En même temps notre regard est d'une certaine dégrée soumise à la caméra ne pouvant pas s'éloigner quand l'enfant se rapproche autant de nous. L'heure du jour réduit ici l'élément fantomatique. La lumière naturelle, entrant par les fenêtres, joue également un rôle important, alternant ombre et lumière sur la peau de Laure/Mikaël et ajoutant une dimension supplémentaire à la scène. On remarque également la composition des couleurs des pièces, qui ne semblent pas être le fruit du hasard. D'une chambre d'abord légèrement peinte en jaune, la protagoniste se promène dans une chambre bleue qui semble être la sienne, pour finalement arriver dans celle de sa sœur qui, de manière contrastée, possède des rideaux rouges dont la lumière se répand en rose dans la pièce. Tout comme le titre, les couleurs renvoient probablement à la question de l'appartenance du genre. Ainsi, la découverte de la nouvelle maison soulève également la question de l'appartenance de genre de Laure/Mikaël, une quête de soi en constante évolution. Cela renvoie à l'observation de Waldron qui constate que « Tomboy establishes a dialectic configuration of space between the domestic interior and communal exterior through which biological determinism is disrupted. »³⁹⁶ Les autres enfants ne sont au courant du genre attribué à Laure/Mikaël que lorsque le monde domestique/intérieur entre en collision avec le monde des enfants, la forêt et le terrain de foot.³⁹⁷ Dans *l'être et le néant*, Sartre rejette un dualisme entre l'extérieur et l'intérieur. Il n'y a pas d'extérieur à l'existant ni de véritable nature. C'est cette « vérité » phénoménologique, selon laquelle le sujet est la série d'apparences à travers laquelle il se manifeste, que *Tomboy* s'articule.³⁹⁸ Dans *Petite Maman*, la caméra se focalise finalement sur la mère, dont l'enfance est découverte par Nelly, Laure/Mikaël rencontre finalement sa sœur. Cette dernière l'aide également à « jouer » avec le genre et constitue souvent un contrepoint hyper-fille. A l'instar de la fluidité du genre, qui est en constante évolution, l'état de l'appartement donne une impression « temporaire ». La plupart des affaires sont encore dans des cartons, ce qui crée une ambiance de camping.³⁹⁹

³⁹⁶ Waldron 2013: 68.

³⁹⁷ Lindner 2023: 214.

³⁹⁸ Waldron 2013: 72.

³⁹⁹ Lachman 2023: 3.



Figure 33: Gros plan de Laure/Mikaël dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)



Figure 34: Laure/Mikaël de derrière dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)

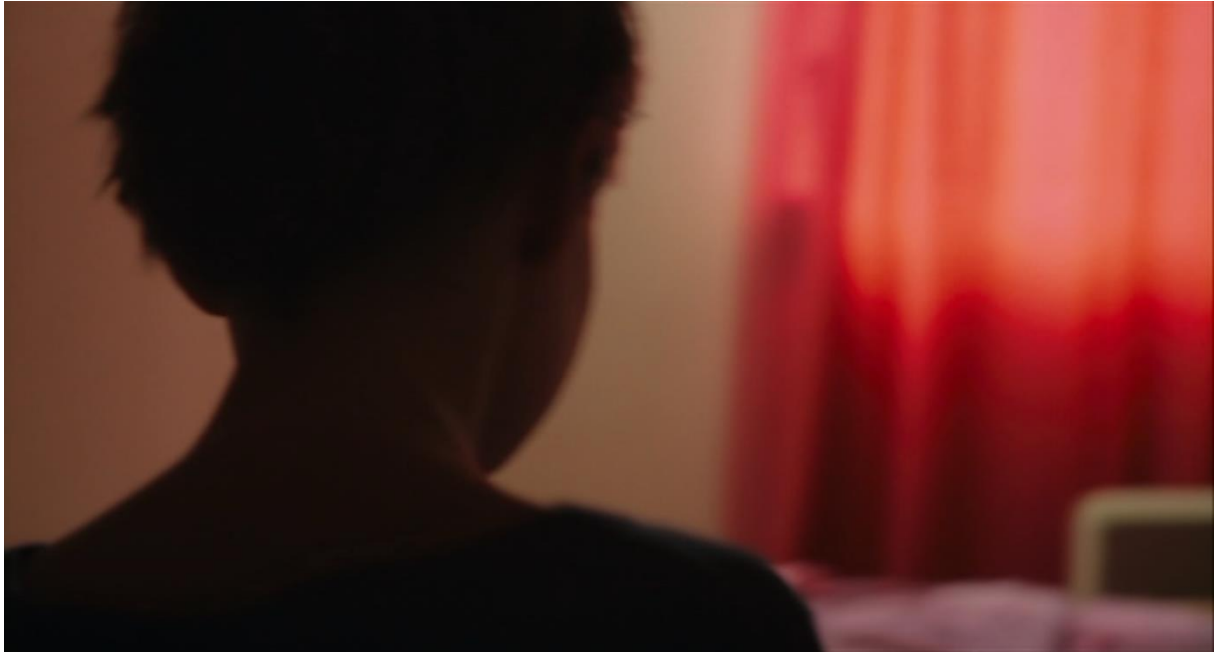


Figure 35: Gros plan de Laure/Mikaël de derrière dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)



Figure 36: Gros plan de Laure/Mikaël de derrière dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)

Après avoir appris que Nelly est sa future fille, elles visitent ensemble la maison de la grand-mère décédée. Dans cette scène, aussi, l'enfant explore les pièces une par une, tandis que la caméra reste fixe. Quand elle entre à la maison, on entend d'abord que la porte qui se ferme et des pas lents pendant que le cadre reste fixe sur le couloir et le jeu d'ombre réfléchi des feuilles de dehors, que l'on peut également interpréter comme un signe de collision entre l'intérieur et l'extérieur. Dans le plus grand silence, comme chez *Tomboy*, qui souligne l'intensité des nouvelles impressions, elle disparaît dans une pièce après l'autre, laissant Nelly debout dans le couloir. Leurs expériences se superposent ici vers le milieu du film. Contrairement aux scènes

d'arrivée dans les maisons ou aux périodes transitoires, les filles sont ici vues à distance dans un plan d'ensemble. Au début, seule la petite Marion entre dans la maison, de sorte que les deux périodes se chevauchent, car cela pourrait tout aussi bien être son époque. Comme si elle cherchait une forme de validation, elle se retourne brièvement. Après un montage, on voit les deux se regarder dans les yeux de côté avant que la petite Marion ne continue à entrer dans la maison. Encore une fois, nous observons les personnages en train d'observer et de faire l'expérience de ce lieu, sans prendre part à leur perspective. Nous voyons plutôt Nelly regarder sa petite mère découvrir les pièces, presque comme une troisième entité silencieuse.



Figure 37: Plan d'ensemble du couloir et les jeux d'ombre (PM : 00:49:34-00:50:30)



Figure 38: Plan d'ensemble du couloir avec la petite Marion (PM : 00:49:34-00:50:30)



Figure 39: Plan poitrine de Nelly et de Marion se faisant face (PM : 00:49:34-00:50:30)



Figure 40: Plan d'ensemble de Nelly et Marion dans le couloir (PM : 00:49:34-00:50:30)

Cette scène se répète à la fin du film d'une forme cyclique lorsque la petite Marion part pour l'opération et Nelly retrouve sa mère dans la maison en retournant. Cette fois, au lieu de Marion, c'est Nelly qui referme la porte, et on entend à nouveau le bruit de ses pas lents avant qu'elle n'apparaisse dans le cadre du couloir. L'ombre d'un arbre flottant au vent laisse cette fois place à deux formes carrées sur le mur. Nous les voyons à nouveau de loin, depuis un plan d'ensemble. Cependant, son arrêt soudain et le silence indiquent clairement qu'elle a vu quelqu'un ou quelque chose. Dans le plan suivant, nous suivons son regard par le biais d'une caméra subjective et voyons la mère assise en tailleur sur le sol, dans une légère perspective de plongée. Contrairement à la petite Marion, Marion adulte n'a plus besoin de découvrir la maison, car elle

s'y trouve déjà. Nelly redécouvre ainsi sa mère, assise seule dans une pièce vidée de ses meubles. Métaphoriquement, cela signifie que même si tous les objets du passé ont disparu, ils continuent de vivre en Marion et désormais aussi en Nelly, qui a pu se connecter à ce passé.



Figure 41: Plan d'ensemble du couloir (PM : 01:08:50-01:09:07)

En fermant le cercle narratif, souligné par l'assimilation esthétique des deux scènes, le lien par un monde imaginaire entre mère et fille devient évident. D'une autre manière, dans *Tomboy*, on retrouve également à la fin ce raisonnement circulaire, qui ne concerne certes pas la mère et l'enfant, mais qui reproduit la rencontre avec Lisa et l'échange des noms. Cette comparaison, qui sera analysée plus en détail ultérieurement, met également en lumière une caractéristique esthétique que *Tomboy* partage avec les scènes de la maison dans *Petite Maman*, à savoir l'utilisation du cadrage par le couloir. En tant que spectateurices, nous restons à l'autre bout du couloir et observons les personnages en demi-ensemble. Les portes ouvertes et le cadrage carré confèrent presque un aspect de tableau vivant aux scènes familiales de *Tomboy*, comme tiré d'un album photo. Les deux portes ouvertes que l'on voit à droite et à gauche donnent en outre l'impression que l'image se reflète dans un miroir à l'allure d'une mise-en-abyme. La scène ludique, accompagnée de la voix de la petite sœur, suggère l'image d'une famille intacte et normative. Pourtant, juste après un plan plus rapproché montrant confusément différentes parties des corps et visages des membres de la famille, ce cadrage forme un contraste marquant. Peut-être capture-t-il un moment de parfaite harmonie familiale avant qu'elle ne soit remise en question par la révélation du secret de Laure/Mikaël. Ce recul permet aussi de porter un regard critique sur le concept de la famille hétéronormative. Contrairement à cet exemple, le film

utilise principalement le cadrage pour nous proposer une intimité qui partage l'anxiété sociale du protagoniste, se situant à côté.⁴⁰⁰



Figure 42: Plan du couloir et la famille de Laure/Mikaël (TB : 00:05:14-00:05:20)

À un niveau méta, le cadrage peut également symboliser la limitation de certaines libertés, qu'il s'agisse des hiérarchies d'âge au sein de la famille ou des questions d'appartenance de genre. En revanche, la fluidité du temps, du genre ou des relations prédomine dans les scènes extérieures, dominées par les plans d'ensemble et situées hors de la sphère domestique.

7.5. La fluidité des frontières dans l'espace extérieur

Dans les deux films, l'espace extérieur contraste avec la sphère domestique et permet l'exploration des enfants. Des plans rapprochés alternent avec des plans distanciés, offrant une vision de l'individu dans son environnement. La prédominance du plan d'ensemble met en valeur l'espace par rapport à l'intimité, lui conférant un caractère utopique. Le temps et le genre sont fluides et échappent aux normes : ils s'affranchissent du temps et du lieu, abandonnant le « ici et maintenant » du temps linéaire. De plus, les espaces spécifiques et les décors naturels, tels que les forêts dans *Petite Maman* et *Tomboy* par exemple, deviennent des chronotopes queer empreints des significations particulières, mettant en évidence la fluidité et la non-normativité. La forêt, dans les films de Sciamma, agit comme une allégorie : plus les personnages s'enfoncent dans ses profondeurs, plus ils explorent une partie de soi. En fin de compte, la forêt en tant qu'espace de liberté, permettant aux personnages de s'affranchir des attentes

⁴⁰⁰ Saunders 2014: 187.

hétéronormatives de la société française et de se révéler tels qu'ils sont. Outre la période exceptionnelle passée dans la maison de la grand-mère décédée, Sciamma crée également un chronotope queer dans *Petite Maman*. L'aspect temporel du chronotope repose sur l'expérience et le voyage de Nelly à travers le temps, s'éloignant de la temporalité normative linéaire pour entrer dans un temps où la chronologie régulière est perturbée et remise en question, lorsqu'elle pénètre dans l'espace de la forêt. Deux lignes temporelles distinctes fusionnent : le passé de la mère de Nelly et le présent de Nelly, créant ainsi un récit marqué par des distorsions du temps et de l'espace.⁴⁰¹ Cela répond au besoin d'une réécriture de la narration qui est exigé par De Lauretis et la théorie d'un regard queer. Dans les deux films, la première rencontre avec l'extérieur commence dans les dix premières minutes. Dans *Petite Maman*, la première scène en forêt suit celle de la maison sombre. Les deux temps ne sont pas encore mêlés, car la mère adulte est toujours présente. À ce moment-là, Nelly, visiblement ennuyée ou perdue, se promène dans la forêt, ses parents étant occupés ailleurs. Elle suit les pas de sa mère enfant, à qui elle avait demandé lors du petit-déjeuner où elle avait construit sa cabane et combien d'arbres elle avait utilisés. Nelly sort de la maison après les mots de la mère « Je me souviens. » qui semblent revêtir une valeur symbolique pour la rencontre à venir. La caméra montre d'abord Nelly de dos, suggérant son départ de la maison, avant de la filmer de face, statique, dans les plans suivants. Le son de ses pas dans les feuilles mortes et le chant des oiseaux accentuent l'immersion. Lorsqu'elle atteint les profondeurs de la forêt, un plan plus éloigné la capture en légère plongée. La succession des plans, bien que calmes et statiques, accompagne la découverte de l'enfant sans dévoiler ses réactions ou ses émotions. Cette approche permet au spectateur de rester attentif et de prendre le temps d'observer les environs. Ainsi, la réalisatrice anticipe et normalise la rencontre qui aura lieu le lendemain, marquant la sortie du temps normatif.

⁴⁰¹ Gauci Green 2022: 44sq.



Figure 43: Plan d'ensemble de Nelly sortant de la maison (PM : 00:08:53-00:09:56)



Figure 44: Plan d'ensemble de Nelly dans la forêt (PM : 00:08:53-00:09:56)



Figure 45: Plan distancié de Nelly dans la forêt (PM : 00:08:53-00:09:56)

Cette scène d'une minute est contrastée par une scène en gros plan qui la suit après. On y voit Nelly assise sur un tronc d'arbre, jouant avec ses mains, manipulant une noix ou un objet similaire. La caméra se concentre d'abord uniquement sur ses jambes et ses pieds, un plan inhabituel que l'on retrouve à plusieurs reprises dans *Tomboy*. Souvent, l'accent n'est pas mis sur les personnages et leur identité, mais plutôt sur leurs activités, notamment manuelles. Cette fois-ci, la caméra ne reste pas statique : son regard suit clairement le mouvement des mains et évoque en nous le souvenir de la sensation tactile de la surface des bois, des feuilles ou d'autres éléments de la forêt, nous ramenant ainsi à une vision haptique. De plus, le plan met en évidence la coordination des couleurs bleu-marron des chaussures et du pantalon, qui se fondent harmonieusement dans l'environnement. Enfin, Nelly tente de siffler avec l'objet, le premier son qui émane de sa voix et qui s'intègre bien avec les bruits du vent. Après ce plan poitrine, un dernier plan d'ensemble vient souligner son sentiment de perte ou d'ennui. Son regard, fixé au loin, semble chercher quelque chose.



Figure 46: Plan sur les mains de Nelly (PM : 00:09:57-00:10:44)



Figure 47: Plan poitrine de Nelly essayant de siffler (PM : 00:09:57-00:10:44)



Figure 48: Plan d'ensemble de Nelly perdue dans la forêt (PM : 00:09:57-00:10:44)

Dans *Tomboy*, la première rencontre avec le monde extérieur et le groupe d'enfants du complexe résidentiel se fait depuis le balcon du nouvel appartement. À l'instar de *Petite Maman*, on ne voit d'abord dans cette scène que les jambes du personnage en dessous des genoux, filmées d'en haut. Elles se balancent de bas en haut, suspendues à travers la grille du balcon. En raison de cette perspective, les jambes deviennent les nôtres et nous font retrouver enfance. Grâce au flou de l'arrière-plan, qui laisse entrevoir la cour, l'attention se concentre uniquement sur le balancement des jambes dans l'air. On perçoit le brouhaha des enfants et d'autres sons. D'abord croisés, les pieds se balancent ensuite librement, préfigurant la symbolique de l'extérieur et de la forêt. De plus, le plan ne permet pas de savoir à qui ces jambes appartiennent. Il pourrait s'agir aussi bien de Jeanne que de Laure/Mikaël. Les mouvements, les voix et la perspective du regard rappellent également l'enfance du spectateur.



Figure 49: Plan sur les jambes de Laure/Mikaël (TB : 00:07:50-00:08:04)



Figure 50: Plan sur les jambes de Laure/Mikaël (TB : 00:07:50-00:08:04)

Après le montage, le gros plan suivant montre des mains agrippées à la grille. Ensuite, la caméra s'abaisse légèrement, dévoilant le visage de Laure/Mikaël. La perspective est inhabituelle, comme si étions placés de côté et très près de la personne. Une fois de plus, nous observons l'enfant en train d'observer et de découvrir. Son regard descend à travers la grille du balcon. Dans un cadre de caméra subjective, nous suivons ce regard dans le plan suivant, qui se porte sur un groupe d'enfants, majoritairement composé de garçons, rassemblés sous un arbre et d'où provenaient déjà les bruits intradiégétiques précédents. Contrairement au gros plan de Laure/Mikaël, les enfants sont montrés dans un plan d'ensemble, ce qui témoigne de notre

proximité constante avec lui/elle. Ceci est confirmé par le retour au gros plan de son visage qui suit. Enfin, la scène se termine en ne montrant plus que ses pieds qui s'éloignent, tandis que sa sœur est endormie au sol.



Figure 51: Gros plan de Laure/Mikaël les mains agrippées à la grille (TB : 00:08:04-00:08:14)



Figure 52: Caméra subjective sur le groupe d'enfants (TB : 00:08:04-00:08:14)

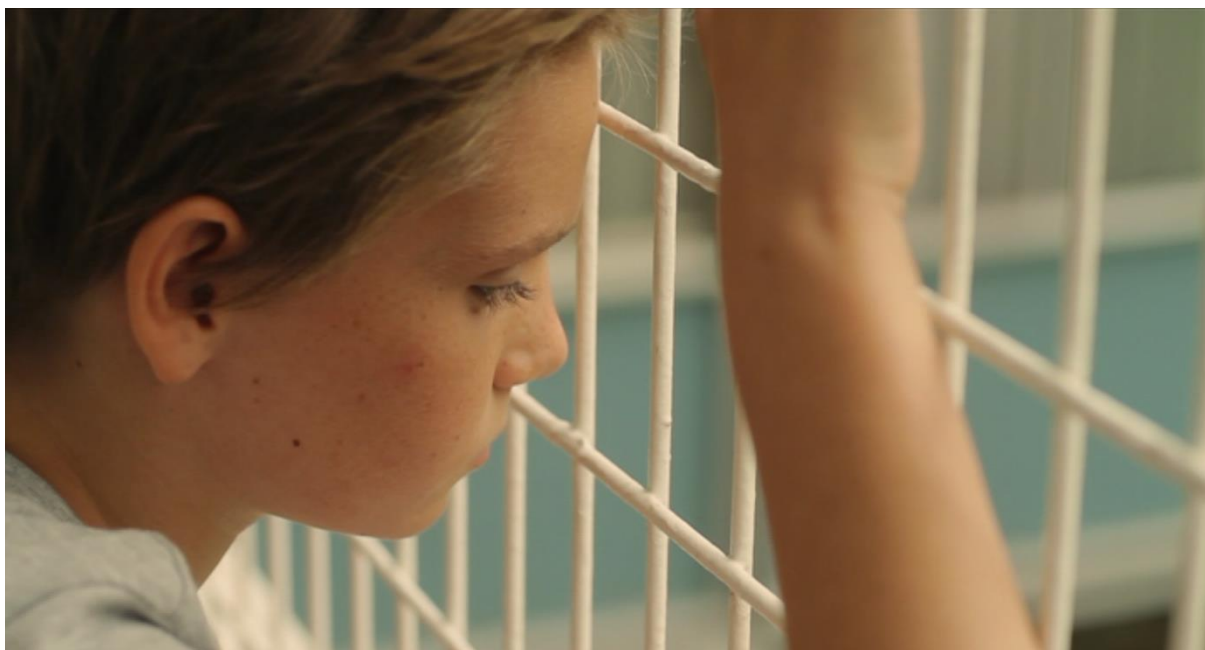


Figure 53: Gros plan de Laure/Mikaël les mains agrippées à la grille (TB : 00:08:04-00:08:14)

La grille qui se dresse entre Laure/Mikaël et son regard, ainsi que la cour, met en lumière la maison comme un lieu d'enfermement, en contraste avec l'extérieur. Ainsi, ce regard peut être interprété comme un désir de transgression, vers un espace où les règles des adultes et les conventions normatives ne s'appliquent plus.⁴⁰² Nous sommes également emportés dans ce regard par la proximité du visage. Ce moment du film précède la scène-clé de la rencontre avec Lisa, avec qui iel passera beaucoup de temps à l'extérieur. D'abord filmé dans un plan d'ensemble statique, on voit Laure/Mikaël sortir du bâtiment, mais la place sous l'arbre est désormais vide. Dans le plan suivant, la caméra se rapproche jusqu'à un gros plan ou un plan poitrine, se déplaçant avec les pas de l'enfant. Elle montre d'abord le personnage de face, puis pivote pour le suivre de côté. On voit le personnage regarder autour d'iel. L'arrière-plan demeure légèrement flou, de manière à concentrer notre attention uniquement sur l'humeur légèrement nerveuse de Laure/Mikaël, comme si nous marchions à ses côtés. Ce n'est qu'en entendant une autre voix « Tu cherches les autres ? » que notre regard se tourne vers la personne qui parle. La question et la voix qui l'accompagne nous atteint donc avant que Lisa n'entre dans notre champ de vision. Une fois que Laure/Mikaël s'y approche, et qu'on se retourne, on la découvre aussi. Nous la percevons donc en même temps que la protagoniste, dont la vue, d'abord floue, devient plus au fil du regard. Elle avoue avoir déjà vu Laure/Mikaël observer les autres depuis le balcon, un regard qui nous avait été jusque-là dissimulé.

⁴⁰² Lachman 2023: 3.



Figure 54: Gros plan de Laure/Mikaël de côté (TB : 00:08:04-00:08:14)



Figure 55: Gros plan de Laure/Mikaël de côté et Lisa l'arrière-fond floue (TB : 00:08:04-00:08:14)

La caméra passe d'une perspective qui nous place à l'intérieur de l'enfant, à une vue extérieure, puis à une position latérale. Notre regard reste ainsi fluide et changeant, permettant une multiplicité d'identifications. Il n'y a pas un seul montage jusqu'à ce que Lisa apparaisse, moment où, avec la conversation, un champ-contrechamp s'installe entre eux. Laure/Mikaël ne répond d'abord que par le regard, en silence. Elle se lève et les plans alternent entre leurs visages en gros plan. La caméra se déplace légèrement d'un côté à l'autre, accompagnant leur humeur. La proximité des plans permet de déceler les moindres changements d'expression : un tendre sourire, un haussement de sourcils ou un acquiescement des yeux. À mesure que la caméra effectue de légers micromouvements dès que Laure/Mikaël devient visible, comme si

elle avait du mal à soutenir le regard de Lisa, sa nervosité est mise en lumière. C'est Lisa qui maintient la conversation, se positionnant clairement dans une posture plus sûre d'elle, dominant l'échange, et qui finit par poser la question du nom. La question précédente, formulée au masculin — « Tu es nouveau ? » — donne finalement à la protagoniste l'assurance nécessaire pour répondre : « Mikaël. Je m'appelle Mikaël ». Ensemble, ils passent ensuite par un trou dans une clôture pour entrer dans la forêt, une image qui rappelle la grille du balcon. En nommant le nom, il ne s'agit pas seulement de franchir une frontière sociale invisible, mais aussi d'ouvrir accès à un nouvel espace.



Figure 56: Gros plan de Laure/Mikaël dans le champs-contrechamps avec Lisa (TB : 00:08:30-00:09:19)



Figure 57: Gros plan de Lisa dans le champs-contrechamps avec Laure/Mikaël (TB : 00:08:30-00:09:19)



Figure 58: Plan d'ensemble de Lisa et Laure/Mikaël entrant dans la forêt (TB : 00:09:20-00:09:26)

Le point de vue de la caméra - et donc notre regard - se déplace de Laure à Lisa, de l'objet à l'observatrice, situant ainsi le succès de la performance genrée de Laure dans le regard de Lisa.⁴⁰³ L'acceptation de Laure/Mikaël en tant que Mikaël par Lisa est confirmée par une transition entre le gros plan de Laure/Mikaël, qui soutient enfin le regard de Lisa, et une scène où les deux enfants marchent ensemble dans les bois.⁴⁰⁴ L'attribution d'un nom, liée à l'assignation d'un genre, initie une performance, comme l'explique Butler. Il s'agit d'une interpellation qui met en scène les différences perçues et imposées entre les hommes et les femmes, qui sont loin d'être naturelles.⁴⁰⁵ Cette scène s'inscrit dans le cadre de l'interpellation selon Althusser et fait partie d'un rituel social où les enfants se reconnaissent et se présentent par leurs prénoms, que ce soit dans la cour de l'école ou au sein d'un immeuble.⁴⁰⁶ Dans les rencontres clés entre Laure/Mikaël et Lisa, ainsi qu'entre Nelly et sa mère, Sciamma introduit un élément d'émerveillement et d'ouverture, proposant un mode de relation avec l'altérité qui favorise la fluidité, la curiosité et la liberté.⁴⁰⁷ En termes narratifs, les moments où les protagonistes sont interpellés, comme la réponse au nom de Laure/Mikaël ou le geste de la jeune Marion dans les bois, comme nous le verrons, deviennent transformateurs.⁴⁰⁸ Contrairement à la rencontre dans *Tomboy*, celle entre Nelly et la petite Marion est filmée en

⁴⁰³ Waldron 2013: 69.

⁴⁰⁴ Lindner 2023: 203.

⁴⁰⁵ Butler, Judith. 2011. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. Routledge Classics. London New York: Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203828274>. p. 232.

⁴⁰⁶ Morel, Geneviève. 2013. « Genre, surmoi et interpellation. À propos de *Tomboy* de Céline Sciamma »: *Enfances & Psy* N° 57 (4): 65-74. <https://doi.org/10.3917/ep.057.0065>. p. 70.

⁴⁰⁷ Lachman 2023: 5sq.

⁴⁰⁸ Wilson 2023: 203.

un plan d'ensemble. Nelly joue d'abord avec une balle à rebond trouvée dans la maison de sa grand-mère, un objet ayant appartenue à sa mère maintenant partie. Avec la canne, le jeu relie littéralement les femmes entre les générations. L'échange d'objets prolonge la transmission des histoires et devient une expression de confiance, d'intimité et de sollicitude, marquant des relations solidaires et queer au sein d'un groupe marginalisé.⁴⁰⁹ Lorsqu'elle perd la ficelle de la balle, qui s'éloigne en direction d'un arbre, comme le montre son regard suivi par la caméra subjective, Nelly entre à nouveau dans la forêt. La caméra la suit en travelling tandis qu'elle cherche la balle dans les feuilles, avant de s'arrêter sur un plan rapproché qui dévoile sa réaction. Une fois encore, nous suivons son regard vers une scène où une petite fille, lui ressemblant, tire un tronc d'arbre. S'ensuit une sorte de champ-contrechamp entre le regard de Nelly et l'image de la fille. Finalement, la petite fille la remarque également et lui fait signe en criant « Tu viens m'aider ? »



Figure 59: Plan d'ensemble de Nelly jouant avec la balle à rebond (PM : 00:18:47-00:19:25)

⁴⁰⁹ Lachman 2023: 4sq.



Figure 60: Caméra subjective sur les arbres (PM : 00:19:26-00:20:06)



Figure 61: Plan d'ensemble de Nelly cherchant la balle (PM : 00:19:26-00:20:06)



Figure 62: Plan italien de Nelly dans la forêt (PM : 00:19:26-00:20:06)



Figure 63: Plan d'ensemble de Marion (PM : 00:19:26-00:20:06)

Nelly traverse donc le petit fossé pour arriver à la fille et l'aider. La caméra reste proche des enfants, nous donnant l'impression que nous portons nous aussi le bois. Le regard de Nelly scrute la jeune fille devant elle, et nous suivons son observation, s'attardant sur sa veste rouge et ses longs cheveux blonds détachés. Jusqu'à ce moment, elles n'ont pas échangé un mot, donnant l'impression qu'elles se connaissent déjà ou suggérant la normalité de leur rencontre. Bien que l'histoire du voyage dans le temps défie les lois temporelles, elle ne s'écarte pas du

mode réaliste.⁴¹⁰ Tandis qu'elles portent le bois, un léger tonnerre se fait entendre au loin. Contrairement à *Tomboy*, où la première conversation se déroule en gros plan ou en champ-contrechamp, la scène dans laquelle Nelly demande le nom de la fille est filmée de côté, en plan poitrine. Le fait que les deux enfants restent ensemble dans le cadre de l'image souligne leurs ressemblances et leur relation familiale, et la fille répond : « Marion ». En outre, la normalisation de ce plan et la simplicité de leur rencontre font écho à l'observation de Lachman: « [...] the forest in *Petite maman* functions rather like the woods in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, as a liberating space in which social hierarchies and power relations dissolve to give way to playfulness, sensuality, mixed-up identities, and queer desire. »⁴¹¹ De surcroît, la caméra alterne constamment entre le regard de Nelly, créant une proximité qui nous positionne comme compagnons de jeu, et une perspective extérieure qui situe les personnages dans leur environnement avec des plans plus éloignés. Lorsque le nom est prononcé, l'orage éclate soudainement, accentuant le caractère miraculeux de la situation. Les deux filles s'enfuient de la forêt, Nelly suivant Marion. La caméra se déplace à côté d'elle et suit brièvement son regard sur Marion, avant de montrer à nouveau les deux enfants dans un plan d'ensemble, témoignant à nouveau de la fluidité.⁴¹²



Figure 64: Plan italien de Nelly portant le bois (PM : 00:20:07-00:21:39)

⁴¹⁰ Wilson 2023: 207.

⁴¹¹ Lachman 2023: 7.

⁴¹² Sciamma, Céline 2021. *Petite Maman*. [00:21:39-00:22:07].



Figure 65: Caméra subjective sur Marion courant (PM : [00:20:07-00:21:39])



Figure 66: Plan de demi-ensemble de Marion et la cabane (PM : 00:20:07-00:21:39)



Figure 67: Plan poitrine de Nelly et Marion devant la cabane (PM : 00:20:07-00:21:39)

La prédominance des plans distanciés est rompue seulement par les scènes autour ou dans la cabane, qui instaurent une intimité rappelant celle de la maison de la grand-mère. La forme pyramidale de la cabane, qu'elles ont construite ensemble et que l'on retrouve plus tard dans une autre scène, symbolise leur lien et, selon Gauci Green, incarne le symbolisme d'un utérus métaphorique.⁴¹³ De même, le regard matriciel remplace le phallus de Lacan par l'utérus, transgressant les frontières entre sujet et objet. Au début, Marion, adulte, raconte à Nelly comment elle se rendait souvent dans la forêt pour y construire sa cabane avant de finalement partir. En rencontrant la petite Marion et en construisant la cabane ensemble, Nelly partage un souvenir avec sa mère : « Petite maman explores acts of clearing a house and looking at objects and papers from the past. But beyond this literal archive, it looks at memories passed on, at the imaginary world of a mother and daughter. »⁴¹⁴ Nelly retourne dans la forêt pour continuer à bâtir la cabane avec Marion, emportant cette fois une corde pour la fixer. Ce n'est qu'au moment des salutations que la caméra prend une distance. Peu après, elle montre les deux filles de côté, en plan poitrine, avant de passer à une scène en gros plan. Un morceau de bois cache partiellement le visage de Nelly, donnant l'impression que notre regard émerge de l'intérieur de la cabane. L'arrière-plan de feuillages jaunes est flou, concentrant toute l'attention sur son visage. Elle semble observer Marion, concentrée sur la fixation des branches à l'intérieur de la structure. Dans le plan suivant, nous suivons son regard alors que Marion tend la main, secoue le bois et semble se rapprocher de nous. Nelly ose enfin parler et pose une question, initiant une conversation sur leur âge et leurs frères et sœurs, souhaitant toutes deux en avoir. La relation

⁴¹³ Gauci Green 2022: 41.

⁴¹⁴ Wilson 2023: 207.

mère-fille devient encore plus fluide ici, s'apparentant presque à une relation sororale. Nous voyons toujours Marion à travers les yeux de Nelly, cachés par les branches de la cabane. À la fin de cette scène, elles s'asseyent ensemble et Marion lui offre de l'eau, un geste empreint de sollicitude. Les petits gestes et mouvements, perceptibles grâce à ce plan, transmettent des ambiances subtiles : les réflexions de Nelly avant de poser sa question, la concentration et l'effort de Marion lors de l'attache des branches, et son sourire discret lorsque toutes deux expriment leur désir d'avoir des frères et sœurs. Dans l'image suivante, l'égalité de leur représentation souligne à nouveau leur similitude, tout en prenant de la distance par rapport aux mimiques délicates ou aux expressions à peine perceptibles. Nous avons l'impression d'être des observateurices secrètes de ces moments fugaces et intimes.



Figure 68: Gros plan de Marion construisant à l'intérieur de la cabane (PM : 00:32:11-00:33:00)



Figure 69: Gros plan de Nelly observant Marion (PM : 00:32:11-00:33:00)

Dans une autre scène, Nelly décore seule la cabane pour surprendre Marion. On la voit d'abord arriver, portant des feuilles. Il semble être encore midi, car la lumière du soleil se reflète sur les troncs d'arbres tandis que les oiseaux gazouillent. Fidèle à l'esthétique du film, la lumière et les sons demeurent naturels. Pendant qu'elle décore, la caméra alterne entre des gros plans et des angles légèrement en contre-plongée, créant une sensation de proximité, comme si nous étions à ses côtés, touchant presque les feuilles. À la fin, elle contemple son œuvre avec un sourire satisfait et fier. Avant même que la cabane entièrement décorée ne soit montrée, la caméra choisit de mettre en avant sa réaction, renforçant ainsi la valeur de ce moment.



Figure 70: Gros plan de Nelly décorant la cabane (PM : 00:38:18-00:38:45)

Vers la moitié du film, le rôle de la forêt en tant que chronotope queer se confirme. Nelly est allongée dans son lit, et son père lui dit « Alors on va activer la télétransportation vers demain. » Avec le clic de l'interrupteur, une coupure s'opère, et dans le plan suivant, les deux filles se retrouvent à nouveau dans la forêt. Nelly se tient devant la cabane désormais achevée, ornée de décorations et d'une porte à rideaux. Vue de dos, elle est filmée par une caméra statique en plan d'ensemble. La petite Marion sort de derrière le rideau en riant, court vers Nelly et passe un bras autour de son dos. Ensemble, elles contemplent la cabane, leur maison, bâtie dans l'intimité et la sécurité de la forêt, qui devient une allégorie de leur lien unique et profond.⁴¹⁵



Figure 71: Plan de demi-ensemble de Nelly et Marion devant la cabane (PM : 00:47:17-00:47:32)

Dans *Tomboy*, les scènes extérieures alternent entre la nature, la forêt et le lac de baignade, et le complexe résidentiel. La plupart du temps, plusieurs enfants apparaissent à l'écran, ce qui fait que les gros plans sont rares, contrairement à *Petite Maman* où ces derniers sont plus présents, notamment lors des conversations. Au sein du groupe d'enfants, la pression sociale et les attentes liées à un certain comportement genré se font rapidement sentir, renforcées par le fait que le groupe est exclusivement composé de garçons, à l'exception de Lisa. Dans une scène où ils jouent à « action ou vérité » au fond du couloir du complexe résidentiel, Laure/Mikaël reste d'abord à l'écart, jouant plutôt le rôle d'observatrice. Un premier plan d'ensemble encadre le groupe d'enfants, soulignant l'architecture environnante comme un symbole de cadres ou de limites sociales. Lorsque Laure/Mikaël s'intègre au groupe, la caméra les montre en plans de taille ou américains. Les stéréotypes de genre se manifestent déjà dans les échanges :

⁴¹⁵ Gauci Green 2022: 50.

lorsque Lisa refuse de jouer au football, on lui lance : « Tu n'as qu'à faire de la pom-pom-girl. » La caméra s'attarde alors en gros plan sur Laure/Mikaël, qui reste silencieux.se mais esquisse un léger sourire, peut-être pour dissimuler son secret et s'intégrer au groupe de garçons. Durant le jeu « action ou vérité », des gros plans alternent successivement avec des plans de taille, traduisant l'agitation et la tension ressenties dans le groupe. Laure/Mikaël est souvent exclu.e des interactions, mais la caméra opère fréquemment un panoramique ou une coupe pour capter ses réactions. Tantôt, le public devient partie intégrante du cercle, tantôt, il reste aux côtés de Laure/Mikaël, témoignant de son isolement. Lorsque vient le tour de Lisa, elle doit échanger son chewing-gum avec celui de Laure/Mikaël. Cet acte est filmé en gros plan, tandis qu'en arrière-plan, les garçons s'exclament : « Mâche, mâche ! », forçant ainsi la situation. Lisa semble plutôt amusée, tandis que Mikaël, après avoir mâché, exprime le dégoût attendu et grimace. Cet échange de salive et de chewing-gum est un moment d'abjection, à la fois répugnant pour les enfants et excitant, comme en témoignent leurs cris et leurs rires, tandis que Mickaël grimace. Cette scène associe *queerness* et dégoût, soulignant de manière allégorique comment les enfants sont socialisés avec des idées hétéronormatives sur le genre et la sexualité.⁴¹⁶



Figure 72: Gros plan de Lisa souriante (TB : 00:17:19-00:19:51)

⁴¹⁶ Gauci Green 2022: 22.



Figure 73: Gros plan de Laure/Mikaël dégoûté (TB : 00:17:19-00:19:51)

La séquence suivante montre les enfants jouant au football, débutant par un plan d'ensemble cadré avec précision. Notre regard se rapproche progressivement de Lisa et de Laure/Mikaël, qui observent le match, séparé.e.s visuellement par un mur gris bleuâtre qui contraste avec le pantalon rouge du/de la protagoniste, rappelant le titre du film. Un gros plan de son visage s'ensuit, et la caméra subjective permet de suivre son regard. Laure/Mikaël observe les autres garçons jouer, torse nu, en poursuivant le ballon. Les dominantes planes de pied alternent donc avec des gros plans d'un regard de désir de Laure/Mikaël ainsi que des plans poitrines des joueurs : « Rapid cutting followed by longer takes at the football pitch [...] replicate a child's oscillation between hyperactivity and rest. »⁴¹⁷ L'activité physique et le mouvement mettent en évidence le corps, tout comme les comportements genrés associés, tels que retirer son T-shirt ou cracher au sol. Le corps devient ici central, illustrant comment il est utilisé comme un médium pour comprendre et interagir avec le monde extérieur : « The construction of the body as the medium through which we relate to and understand external objects and ourselves is sutured within the film's form. »⁴¹⁸ Le son des exclamations des garçons, leurs cris de joie et leurs pas sur le béton accompagne la scène, renforçant l'immersion dans cette dynamique de groupe. Tout au long de la séquence, nous suivons presque exclusivement le regard de Laure/Mikaël, qui semble observer et analyser les comportements des garçons, souriant même lorsqu'un joueur crache au sol. Parallèlement, le regard désirant de Lisa sur Laure/Mikaël est mis en avant par sa remarque : « Tu n'es pas comme les autres ». Ce n'est que lorsque les deux

⁴¹⁷ Waldron 2013: 65.

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 64.

enfants sont montrés côte à côte, avec des gros plans sur leur visage respectif, que la caméra s'éloigne du point de vue de Laure/Mikaël. L'alternance entre les gros plans et les plans plus larges souligne la tension entre l'individu et la société, qui est également accompagnée par des règles de jeu.



Figure 74: Gros plan de Lisa avec un regard désirant sur Laure/Mikaël (TB : 00:20:04-00:21:24)



Figure 75: Gros plan de Laure/Mikaël avec un regard désirant sur le match de foot (TB : 00:20:04-00:21:24)



Figure 76: *Caméra subjective sur le match de foot (TB : 00:20:04-00:21:24)*

A un autre niveau, un moment d'interpellation se produit à nouveau dans la forêt, cette fois entre la petite sœur Jeanne et une autre fille. Les questions habituelles sur le nom, l'âge, le niveau scolaire sont échangées. Les deux enfants semblent à peine engagés dans leur propre conversation, ce que soulignent les gros plans de leurs visages et de leurs mains, qui tripotent distraitemment des feuilles. On remarque qu'ils se contentent de balbutier des phrases toutes faites telles que « C'est joli comme prénom » ou « Et, tu sais, là-bas, c'est très bien ». Lorsqu'il est question de ses frères et sœurs, Jeanne entre dans le jeu initié par Laure/Mikaël et invente des histoires à propos de son « frère », poursuivant un récit construit. Cette scène reflète également, au niveau méta, un jeu parallèle à celui des autres enfants en arrière-plan. Jouer dans la forêt permet aux enfants de s'évader du monde des règles et des adultes, offrant un espace de liberté, de découverte et d'exploration.⁴¹⁹ La caméra, qui avait auparavant fait une coupure sur un plan pied, la montre à nouveau de très près. Les histoires inventées par Jeanne s'intègrent au ton étudié de leur conversation et révèlent le caractère performatif des interactions sociales quotidiennes. Des stéréotypes genrés resurgissent, tels que l'idée qu'un grand frère est le meilleur protecteur. Dans cette séquence, les gros plans prédominent, les deux filles ne sont que brièvement montrées dans leur environnement de la forêt et les voix des autres enfants semblent lointaines en arrière-plan. La caméra effectue de fréquents panoramiques entre les visages et les gestes des enfants, créant une impression d'être un troisième enfant présent dans la scène. A la fin, Lisa les rejoint, peu après que Jeanne ait affirmé que son grand frère préféré n'aimait

⁴¹⁹ Gauci Green 2022: 46.

qu'elle. La voix de Lisa est entendue avant même que son visage n'apparaisse en gros plan dans le cadre.



Figure 77: Gros plan sur Jeanne (TB : 00:49:41-00:50:20)



Figure 78: Gros plan sur les mains de Jeanne (TB : 00:49:41-00:50:20)



Figure 79: Gros plan sur l'autre petite fille (TB : 00:49:41-00:50:20)

Laure/Mikaël se réfugie dans la forêt, et l'explorant plus profondément, Laure se transforme davantage en Mickaël, trouvant dans cet espace un terrain d'exploration de soi. Sciamma montre ce passage entre les genres et les identités à travers l'existence « double » du protagoniste : chez iel avec la famille, puis dans la liberté de la forêt, où Mikaël peut performer une masculinité détachée des attentes hétéronormatives associées à la féminité.⁴²⁰ Pour Laure/Mickaël dans *Tomboy*, la rentrée scolaire marque un retour aux contraintes genrées imposées par l'inscription, qui lui impose d'être perçue comme une fille, notamment par l'usage des toilettes et vestiaires féminins.⁴²¹ Vers la fin du film, Laure/Mikaël entre dans une clairière, portant une robe, que sa mère l'a forcée à mettre. Ce vêtement incarne les attentes sociales de la féminité. Un long plan statique capture ce moment, rempli de sons diégétiques comme le bruissement des arbres et le chant des oiseaux. Sciamma utilise des éléments du cinéma lent dans cette scène, pour créer un espace d'observation et de réflexion, permettant au spectateur de ressentir les rythmes naturels et les émotions de Laure.⁴²² La séquence s'ouvre sur Laure/Mikaël courant vers la caméra, qui reste immobile, comme si nous l'attendions déjà dans la forêt. Ensuite, nous la voyons se promener calmement, le craquement des feuilles et le chant des oiseaux créant une atmosphère apaisante après la scène tendue avec sa mère. Enfin, la caméra se rapproche à nouveau d'un plan poitrine, suivant l'enfant alors que l'ombre et la lumière dansent sur son visage. Dans un plan pied statique qui suit, Laure/Mikaël est assise près d'un tronc d'arbre. Laure/Mikaël lève les yeux vers le ciel et les cimes des arbres. Lorsqu'iel retire sa robe, la caméra se rapproche et

⁴²⁰ Gauci Green 2022: 46sq.

⁴²¹ Saunders 2014: 189.

⁴²² Gauci Green 2022: 47.

l'arrière-plan devient flou. Un oiseau gazouille, le regard du personnage se lève et nous, l'accompagnons d'un travelling qui passe au-dessus des feuilles qui bruissent dans le vent avant de revenir dans un mouvement presque circulaire vers la forêt. Comme dans *Riddles of the Sphinx*, ce mouvement crée un plaisir spectatorial alternatif. L'image se précise et l'on voit nettement la robe bleue accrochée à une branche, paraissant étrangère au décor naturel, tandis que Laure s'éloigne du champ de vision. Le son de ses pas reste audible. Ce moment symbolise la domination des normes de genre dans notre société et montre l'intégration de Laure/Mikaël dans cet espace de liberté qu'est la forêt. Comme sur les arbres, des jeux de lumière sont visibles sur la robe.



Figure 80: Plan poitrine sur Laure/Mikaël assise contre un arbre (TB : 01:08:18-01:10:35)

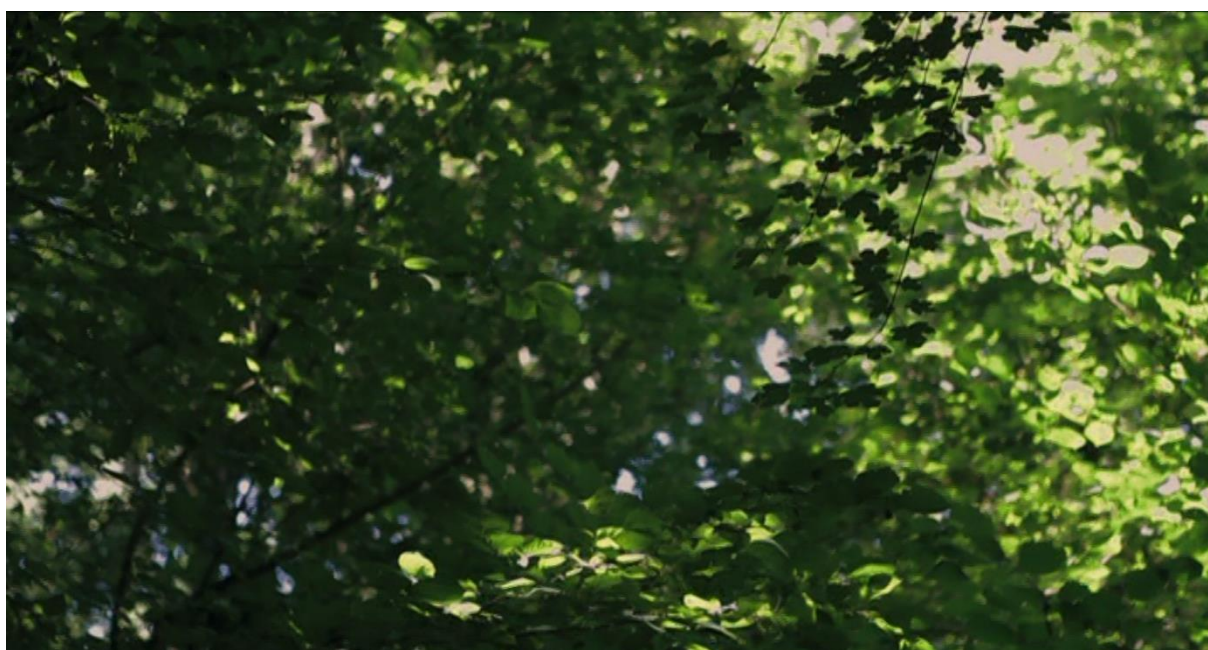


Figure 81: Caméra subjective et travelling sur les arbres (TB : 01:08:18-01:10:35)



Figure 82: Plan d'ensemble de la forêt et la robe bleue sur le branche (TB : (TB : 01:08:18-01:10:35)

Après une autre scène violente et chargée, où le groupe d'enfants tente de déterminer le genre de Laure/Mikaël en se basant sur son anatomie, utilisant Lisa dans ce processus, on voit cette dernière réagir avec déception, capturée en gros plan. La séquence suivante présente un long plan d'ensemble de la forêt, où Laure/Mikaël se tient recroquevillé.e contre un tronc d'arbre, presque invisible. Ce rituel cruel ou presque « jugement » collectif prive la forêt de son statut de sanctuaire, d'espace de liberté et de refuge loin des normes imposées par les adultes. Désormais, cet endroit devient le témoin de son isolement. Il permet également de prêter attention aux bruits et aux mouvements légers de la nature, sans pathologiser ce qui s'est passé.



Figure 83: Plan d'ensemble de la forêt Laure/Mikaël (TB : 01:13:06-01:13:20)

Un tel plan se retrouve également dans *Petite Maman*, après une scène marquée par l'utilisation exceptionnelle de musique extradiégétique : la « musique du futur » que Nelly avait écoutée avec ses casques pendant que Marion dormait encore. Sur fond de cette musique, maintenant pénétrant à l'extérieur, les deux décident de partir à l'aventure en ramant sur un bateau gonflable sur un lac voisin, avant que Marion ne doive partir pour son opération. Ce moment ludique met en lumière leur connexion intime, profonde et queer en tant que mère et fille avec une ligne temporelle fusionnelle, renforcé par une caméra dynamique. Elles traversent une structure pyramidale qui reflète la forme de la cabane qu'elles ont construite ensemble, reflétant le même symbolisme. Cette structure inhabituelle, émergeant du lac, accentue la dimension de conte de fées du film. Dans cette scène d'environ deux minutes, la caméra montre différents plans, d'abord un plan d'ensemble des enfants qui courent vers le lac et en ramant on les voit en gros plan.⁴²³



Figure 84: Plan de demi-ensemble de Nelly et Marion portant le bateau (PM : 01:03:27-01:04:03)

⁴²³ Gauci Green 2022: 41.

Nous voyons d'abord Nelly, le visage concentré, une goutte de sueur coulant sur sa peau, suivie par le visage de Marion. La musique chorale, agitée et entraînante, continue de jouer, incitant presque à fredonner. La structure pyramidale n'apparaît dans notre champ de vision qu'au moment où la caméra suit leurs regards, ajoutant une dimension de découverte partagée. Sa surface nous est montrée de manière tactile, avec un lent panoramique de la caméra qui suit l'écoulement de l'eau et le rythme de la musique.



Figure 85: Gros plan de Nelly ramant (PM : 01:04:35-01:04:50)



Figure 86: Gros plan de Marion (PM : 01:04:35-01:04:50)



Figure 87: *Panoramique de la pyramide (PM : 01:04:35-01:04:50)*

À l'intérieur de la structure, la caméra suit les regards émerveillés des enfants, s'approchant presque au point de toucher les murs bleuâtres qui les entourent. Tout au long de cette séquence, l'émerveillement et l'ouverture sur le monde, qui caractérisent leur rencontre, sont mis en avant. De plus, l'obscurité qui règne à l'intérieur de la pyramide confirme que *Petite Maman* est un film qui explore autant l'ombre que la lumière.⁴²⁴



Figure 88: *Gros plan de Nelly à l'intérieur de la pyramide (PM : 01:05:20-01:05:28)*

⁴²⁴ Wilson 2023: 207.

Comme dans la scène de fusion de Laure/Mikaël où un plan d'ensemble capture la forêt, lorsque la musique de cette séquence cesse, on observe également un long plan contemplatif de la nature avec les deux enfants qui l'admirent. L'image du lac en mouvement introduit un élément de fluidité, et ce n'est qu'au plan suivant que nous comprenons que nous observions la scène à travers les yeux des enfants, une subversion de sujet et d'objet, de public et l'écran. Ce plan général en contre-plongée dure, à l'instar de *Tomboy*, près de dix secondes ; la musique disparaît, et seuls demeurent les sons apaisants de l'eau et du vent.



Figure 89: Plan d'ensemble du lac (PM : 01:05:40-01:05:48)

7.6. Reconnaissance et réciprocité dans des clôtures ouvertes

Les rencontres avec la petite Marion et Lisa sont d'une certaine manière reproduite dans les scènes finales dans chacun des films. Comme à l'ouverture des deux films, ils clôturent en gros plan. En outre, l'aspect de l'interpellation est repris à leurs fins. Dans *Tomboy*, il s'agit véritablement d'une reproduction de la première rencontre de Lisa⁴²⁵ et d'une certaine manière, c'est le cas. Au début de la scène on suit Laure/Mikaël qui vient connaître son petit frère et est parti.e pour un petit gâteau de derrière. Cette fois, l'enfant porte un tee-shirt rouge qui crée une sorte d'oxymore avec la robe bleue des scènes exposantes de la part de la mère. La perspective de la caméra rappelle la scène initiale. Elle accompagne ses pas, rappelant la perspective de la scène d'ouverture. Arrivé.e au balcon, la caméra effectue un pivot vers la gauche, montrant le personnage de côté, mangeant le gâteau, comme si nous étions à nouveau à proximité, partageant son espace. L'arrière-plan reste flou, centrant toute l'attention sur Laure/Mikaël, au point qu'on peut entendre le bruit de sa mastication et les gazouillis d'oiseaux. Son regard se

⁴²⁵ Sciamma, Céline. 2011. *Tomboy*. [00:08:04-00:08:14].

tourne vers la cour, comme s'il découvrait quelque chose de nouveau. La caméra subjective révèle alors que c'est Lisa qui attend sous l'arbre, le lieu de rassemblement des enfants, levant les yeux vers Laure/Mikaël. Elle fait quelques pas en avant pour tenter de se rapprocher. Puis, nous revenons à Laure/Mikaël en gros plan, le regard pensif vers le bas, qui a entre-temps cessé de mâcher avant un montage. Ce moment résonne avec la scène où Laure/Mikaël observait le groupe d'enfants pour la première fois sous l'arbre ; cependant, cette fois-ci, c'est Lisa seule qui attend, marquant une évolution poignante dans leur relation.



Figure 90: Gros plan de Laure/Mikaël sur le balcon (TB : 01:14:58-01:15:27)



Figure 91: Caméra subjective sur Lisa sous l'arbre (TB : 01:14:58-01:15:27)



Figure 92: Gros plan de Laure/Mikaël sur le balcon (TB : 01:14:58-01:15:27)

Dans la scène suivante, on entend les pas de Laure/Mikaël, même si l'attention visuelle reste d'abord centrée sur Lisa, filmée en plan poitrine, puis en gros plan. Lisa détourne légèrement la tête, comme si elle hésitait encore à renouer le lien. Ses cheveux bougent doucement sous l'effet du vent, tandis que les cloches d'une église, lointaines mais distinctes, ponctuent ce moment de potentialité. L'arrière-plan, flou, laisse filtrer un jeu de lumière qui danse sur le tronc d'arbre voisin, renforçant la lumière naturelle qui éclaire le visage de Lisa. La proximité de la caméra nous fait percevoir un soupir audible lorsqu'elle se tourne vers Laure/Mikaël et demande d'une voix à la fois hésitante et résolue : « Comment tu t'appelles ? ». Le plan bascule alors vers Laure/Mikaël, adossé.e contre un arbre, l'écorce apparaissant avec une netteté presque tangible. Les yeux de Laure/Mikaël se baissent vers le sol, accompagnés d'une respiration profonde et audible, marquant le poids de la question et de la réponse à venir. Finalement, iel relève les yeux vers Lisa et répond calmement : « Je m'appelle Laure. » Le plan se maintient longuement sur le visage sérieux et réfléchi de Laure, soulignant que le film ne s'achève pas par une résolution binaire de genre ou une clôture entre catégories masculines et féminines, mais par l'acte de se nommer soi-même.⁴²⁶ Le genre, qui nous rend intelligibles en tant que sujets et qui est lu à partir des signifiants corporels, demeure insaisissable malgré les longs plans qui s'attardent sur l'arrière de la tête de Laure, et surtout sur son visage. Ces plans

⁴²⁶ Lindner 2023: 222.

mettent en lumière la complexité des textures du corps et sa manière d'interagir avec le monde, soulignant les dimensions spatiales, émotionnelles et relationnelles de son existence.⁴²⁷



Figure 93: Gros plan de Lisa dans le champs-contrechamps (TB : 01:15:50-01:16:20)



Figure 94: Gros plan de Laure/Mikaël pensif.ve dans le champs-contrechamps (TB : 01:15:50-01:16:20)

⁴²⁷ Lindner 2023: 214.



Figure 95: Gros plan de Laure/Mikaël souriant.e dans le champs-contrechamps (TB : 01:15:50-01:16:20)

De même, *Petite Maman* se conclut par une scène où les noms de Marion et Nelly sont échangés, marquant une reconnaissance réciproque, l'égalité de leur relation et le partage de leur expérience commune. Le film ne présente pas les mères ou les filles comme se sauvant l'une l'autre, mais qu'elle insiste sur un type d'empathie qui naît de la reconnaissance de l'autre en tant qu'égal émotionnel. Nelly ne se contente pas d'imaginer sa mère comme une enfant de huit ans, elle interagit physiquement avec elle ; elle rit à ses blagues, construit une cabane avec elle et allume ses bougies d'anniversaire.⁴²⁸ Cette scène prolonge la reproduction symbolique de la visite de la petite Marion dans la maison de la grand-mère de Nelly. Plus tôt, on voit cette répétition à travers l'entrée de Nelly après le départ de Marion pour son opération. Nelly est cadrée d'abord en plan d'ensemble, traversant le couloir, puis la caméra suit son regard vers un plan où sa mère adulte est assise sur le sol. Nelly la rejoint, et les deux s'assoient côte à côte dans ce qui fut la chambre d'enfance de la mère, désormais vide. Après que la mère s'excuse de l'avoir laissée seule, la caméra cadre un gros plan de Nelly. Celle-ci répond, la fixant intensément : « Ne t'excuse pas, c'était bien. » On a l'impression d'observer la mère des yeux de Nelly, car elle apparaît dans une légère contre-plongée. Elle détourne le regard, parcourant la pièce des yeux, visiblement émue, les larmes aux bords des paupières. Après un court moment, ponctué de respirations saccadées, elle murmure : « Je voulais la voir une dernière fois. » Cette phrase, ambiguë, peut désigner à la fois la chambre et la mère décédée. Une sorte de champs-contrechamps des regards avec une prédominance du silence s'instaure et en voyant Nelly, la mère commente « Ça fait bizarre. ». Nelly, elle aussi, scrute la pièce avant de reporter

⁴²⁸ G'Sell 2022: 182.

son attention sur sa mère, de la regarder pour quelques secondes et de dire résolument : « Marion. » Dans le gros plan suivant, la mère, qui regardait la chambre d'un air pensif, se tourne brusquement vers sa fille, un sourire aux yeux brillants de larmes se dessine sur son visage, accompagné d'un léger souffle. Nelly apparaît dans le cadre et elles s'enlacent. On ne voit plus qu'une partie du visage de Marion qui murmure « Nelly » avant la fin du film. Au générique de fin, la « musique du futur » reprend à nouveau, dont les paroles apparaissent dans le coin inférieur gauche « as though to lead us all in existential sing-a-long. »⁴²⁹ Parallèlement à *Tomboy*, la caméra demeure tout le temps statique en gros plan ce qui met l'attention sur les personnes, leurs relations ainsi que leurs petits émois.



Figure 96: Gros plan de Marion émue dans son chambre d'enfance (PM : 01:09:33-01:10:24)

⁴²⁹ G'Sell 2022: 183.



Figure 97: Gros plan de Nelly regardant à sa mère (PM : 01:09:33-01:10:24)



Figure 98: Gros plan de Marion souriante (PM : 01:09:33-01:10:24)



Figure 99: Gros plan de l'étreinte entre mère et fille (PM : 01:09:33-01:10:24)

8. Conclusion

Dans la première partie de ce mémoire, deux courants principaux de la théorie du regard cinématographique ont été abordés : la phénoménologie, incarnée par Sartre et Merleau-Ponty et la psychanalyse, basée sur les concepts de Lacan. Sartre analyse l'impact du regard d'autrui sur la conscience, mettant en lumière la honte et l'objectivation du corps, mais il néglige les dynamiques de pouvoir et de désir. Foucault enrichit alors cette réflexion en introduisant la notion de pouvoir comme un processus simultané de subjectivation et d'objectivation, illustré par Young et Murphy dans le contexte du regard patriarcal. De son côté, Merleau-Ponty envisage le corps et le monde comme une coexistence entremêlée, transformant, dans une perspective cinématographique, la perception en une interaction sensible entre le film, le spectorat et le dispositif. Sobchack prolonge cette approche en considérant le film comme une forme de communication corporelle, offrant une alternative au paradigme oculocentrique centré sur le gros plan, le miroir lacanien ou le panoptique foucaldien. Dans ce contexte, la visualité haptique réhabilite le corps comme acteur central de l'expérience cinématographique, valorisant une approche synesthétique qui contrebalance l'emprise visuelle. Laura Marks souligne le potentiel subversif de cette approche : le silence, les fissures narratives et les images échappant au contrôle visuel permettent de redéfinir la relation spectatorielle et de remettre en cause les hiérarchies dominantes. Elle associe cette visualité à la béance lacanienne (*objet petit a*), interprétée comme une caresse ou une violence, reliant ainsi optique et haptique par des transitions abruptes des plans. Ce regard se rattache également à la notion deleuzienne d'image-affect, où le gros plan joue un rôle clé dans l'expression des émotions, devenant un espace d'intensité et une interface entre intellect et affect, tout en dévoilant les tensions entre surface et profondeur, proximité et distance ou intérieur et extérieur. En s'appuyant sur Balázs et Epstein, il définit ce plan comme un changement absolu, révélant des micro-mouvements et des intensités capables de susciter des processus d'empathie, mais aussi de soulever des interrogations sur la continuité narrative et la désorientation spatiale.

La psychanalyse apporte également une perspective unique, notamment à travers le stade du miroir et la notion de suture. Ces concepts éclairent la manière dont le spectorat est intégré dans une continuité narrative qui dissimule l'absence de l'hors-champ. Le stade du miroir, phase où l'enfant reconnaît son reflet et accède à une identité imaginaire via le langage de la mère, est transposée au cinéma : le spectorat ne s'identifie pas à son propre corps, absent de l'écran, mais à ses capacités perceptives et à l'univers narratif. Ensuite, le concept de suture, inspiré par Lacan, décrit comment des techniques comme la règle des 180 degrés, le champ-contrechamp ou le montage parallèle masquent l'absence intrinsèque de l'hors-champ, simulant une

complétude imaginaire et renforçant une identification subjective avec le film. Cette dialectique entre visible et invisible, incarnée par l'*objet petit a*, s'appuie sur l'idée sartrienne d'un regard insaisissable, tandis que l'obscurité de la salle et la séparation entre voyeurisme (spectorat) et exhibitionnisme (film) renforcent ces tensions. En conséquence, une scopophilie émerge, analysée par Metz et Mulvey, approfondie dans le chapitre sur la critique féministe psychanalyste. Le cinéma, en tant que reflet inconscient des schémas capitalistes, et la psychanalyse, souvent critiquée pour perpétuer l'oppression des femmes, sont examinés à travers leurs rôles dans le maintien ou la subversion du statu quo. La critique féministe, à savoir de la deuxième vague, se concentre sur la déconstruction des structures dominantes du regard masculin au cinéma. Mulvey, Johnston, Studlar et Doane montrent comment ces dynamiques perpétuent les inégalités de genre. Mulvey, en particulier, analyse le plaisir scopique et l'objectivation féminine, révélant que le cinéma articule ces inégalités dans ses structures narratives et visuelles, par exemple à travers des gros plans des corps. Selon elle, la véritable opposition dans les signes filmiques réside entre le masculin et le non-masculin, la femme étant symboliquement exclue de l'ordre actif pour incarner l'Autre. En tant que symbole du manque, elle menace l'illusion de cohérence narrative et génère une anxiété liée à l'incomplétude. À travers un retour au maternel Studlar propose une esthétique masochiste qui reconnaît la femme comme une figure puissante et ambivalente, incarnant à la fois danger et réconfort d'une soumission volontaire. Dans une prochaine étape, Doane explore comment les spectatrices peuvent s'approprier du regard cinématographique pour leur propre plaisir, au lieu de rester des objets passifs, dont une sortie propose le regard matriciel de Lichtenberger Ettinger. Afin de dépasser l'opposition binaire Kaplan souligne la nécessité de reconfigurer les relations entre corps, subjectivité et langage, tandis que Doane insiste sur l'importance de la distance dans les relations spectatorielles. De Lauretis y ajoute la dimension narrative qui place le spectorat dans une position subjective fixe par rapport à la suture de Heath. En déconstruisant les structures œdipiennes, elle appelle à une narration capable de repositionner les codes patriarcaux et de donner lieu à un désir authentiquement féminin, tandis que hooks rejette à la fois, l'identification avec le regard masculin et la femme-objet. Dans la psychanalyse, une multitude des positions spectatorielles et rôles de genre peuvent être atteints à travers la notion du fantasme.

En revanche, le féminisme phénoménologique met en avant un spectorat incarné, en constante transformation, permettant de décentrer les assignations de genre et de repenser les significations culturelles. Le regard féminin, proposé par Iris Brey, s'inscrit dans cette démarche en proposant : l'identification à des protagonistes féminins, la subversion des

hiérarchies dominantes, l'érotisation consciente et la mise en avant de la sphère privée. Joey Soloway complète cette vision par une focalisation sur l'émotion et une caméra subjective qui crée un transfert empathique. Sciamma illustre cette forme du regard dans *Portrait de la jeune fille en feu*, où l'esthétique du désir repose sur le partage et la réciprocité. Par des gros plans, des travellings lents et l'absence d'objectification, Sciamma immerge le spectorat dans l'expérience subjective de ses personnages. Ainsi, elle définit un regard actif, éloigné de la triangulation entre réalisatrices, personnages et spectatrices, typique du regard masculin. Dans la théorie queer, le cinéma, ancré dans une critique des structures hétéronormatives, ouvre des perspectives alternatives en recourant aux termes de *queering* du regard ou de *queerness*. La théorie d'un regard queer s'appuie tant sur les théories psychanalytiques que phénoménologiques, axées sur l'affect. Inspiré par des penseurs tels que Lacan, ce regard met en avant le manque et le désir comme moteurs d'une recherche perpétuelle de visibilité et d'inclusivité. Il élargit la portée du visible au-delà des frontières fixes, invitant à une lecture délibérément subversive et active, tout en remettant en question les dualismes binaires. Par des approches telles que la visualité haptique, le cinéma queer propose une réciprocité entre le spectorat et l'écran, déplaçant le regard dominant vers une expérience plus égalitaire, sensible et intime. En déconstruisant les frontières entre le corps, l'affect et le social, ce modèle crée des perspectives multiples et autoréflexives, et valorise la joie queer comme vecteur de changement social. Sciamma, avec *Naissance des pieuvres*, *Tomboy* et *Petite Maman*, explore ces thématiques à travers des récits intimes, utilisant des espaces ordinaires pour créer des chronotopes queer. Les choix esthétiques, tels que les plans prolongés, les silences et les interactions sans dialogue, renforcent cette approche. La nature et les espaces extérieurs deviennent des lieux de liberté et de découverte, des chronotopes queer, où la fluidité des genres et des relations s'exprime pleinement. Par un cinéma lent, elle crée une connexion sensorielle avec le spectorat, où le son et l'image engendrent une perception incarnée. Dix ans séparent *Tomboy* de *Petite Maman*, mais ces deux films de Céline Sciamma explorent des thèmes similaires, notamment la fluidité, l'empathie et l'exploration du monde par le regard de l'enfant. Sciamma utilise des récits courts, centrés sur des périodes de transition dans la vie de ses protagonistes. Dans ces contextes, le point de vue des enfants est privilégié et la caméra adopte leur regard, en se plaçant à la même hauteur et en suivant leurs mouvements. Cette perspective enfantine, construite à travers de gros plans, plans moyens et prises prolongées, rapproche le spectorat des personnages, favorisant une immersion empathique. La caméra transcende le regard oculocentrique pour capter le souffle, la voix et les silences. Cela favorise une approche du cinéma basée sur le ressenti physique, transformant les sons et les gestes en vecteurs

d'émotions et de désir. La partie analytique, divisée en 5 sous-chapitres, illustre à l'aide de scènes comparables des caractéristiques qui marquent le regard dans les œuvres de Sciamma et qui correspondent aux explications théoriques du regard féminin et queer. Les deux films commencent par une introduction sensorielle, mettant l'accent sur les gros plans et les sons. Une immersion intime est facilitée par la focalisation sur les mains qui permet une connexion intersubjective avec le monde. Ainsi, les personnages sont introduits sans révéler immédiatement leur genre, leur âge ou leur personnalité. Tant *Tomboy* que *Petite Maman* commencent par des trajets en voiture qui symbolisent une période de liberté temporaire, reflétant une relation fluide avec un des parents, encore renforcée grâce à des petites gestes intimes. Dans une scène de *Petite Maman* plus récente, un regard direct rompt en plus avec la distance entre l'écran et spectateur, en nous mettant à la place de la fille. Les deux films établissent une distinction nette entre les espaces intérieurs et extérieurs. Des plans plus éloignés, souvent un plan d'ensemble, transmettent la tension entre espace domestique et liberté extérieure à travers l'usage des couleurs et des cadrages symétriques. Cependant, dans *Petite Maman*, cette séparation est rapidement abolie dès l'arrivée de Nelly dans la maison de la jeune Marion, et inversement. En revanche, *Tomboy* se déroule principalement en plein air, illustrant d'un été d'enfance. Un aspect notable est l'importance de l'environnement boisé, cadre de scènes essentielles dans les deux œuvres : la première rencontre entre Nelly et Marion, les jeux des enfants dans *Tomboy*, ou encore la fuite finale de Laure/Mikaël après la révélation de son secret. La découverte des nouveaux espaces est intensifiée par le choix du gros plan qui rend les détails auditifs accessibles. Annoncé par le nouvel environnement, l'aspect de l'état temporaire ou transitoire soutient la fluidité des relations et de genre. En outre, la nature, notamment la forêt, représente une zone de liberté et de la découverte, loin des contraintes sociales tout en transcendant le temps linéaire. Elle offre la possibilité des explorations à la fois intimes et universelles par le biais des gros plans des gestes, des mouvements et des interactions avec le monde extérieur, ce qui favorise une vision haptique. Souvent, l'alternance de la caméra entre le gros plan, un plan plus distancié et de l'extérieur ainsi qu'une caméra subjective, reflète la fluidité au niveau de notre regard identificatoire et rompt successivement avec la distinction entre l'intérieur et l'extérieur. Les scènes finales évoquent un cercle narratif et visuel, rappelant des scènes de la première moitié des films vu qu'ils se fondent sur l'interpellation et des gros plans statiques. *Petite Maman* finit sur un moment égalitaire de reconnaissance réciproque dans une étreinte serrée. De même, *Tomboy* reprend la rencontre entre Lisa et Laure/Mikaël, mais cette fois l'enfant sourit avec confiance, renvoyant le regard fixe. Le genre demeure insaisissable, mais les plans prolongés qui explorent les textures du corps de Laure/Mikaël,

révélant ainsi les dimensions spatiales, émotionnelles et relationnelles de son existence imbriquée avec le monde.

En conclusion, plusieurs éléments offrent une alternative au regard masculin, notamment l'alternance des plans de la caméra entre des perspectives extérieures, subjectives et empathiques, ainsi que son positionnement à la hauteur des enfants. Les gros plans, quant à eux, captent des gestes intimes, des mouvements subtils et des sons presque imperceptibles, comme le souffle. Sur le plan narratif, la fluidité découle également de la rupture des hiérarchies entre enfants et adultes, de la temporalité transitoire du récit, du chronotope queer et du jeu avec les codes du genre. Ces thèmes au niveau narratif interagissent étroitement avec les choix esthétiques de la caméra et la composition des plans.

Bibliographie

Sources primaires

Sciamma, Céline. 2011. *Tomboy*.

Sciamma, Céline. 2021. *Petite Maman*.

Sources secondaires

Artt, Sarah. 2024. *Quiet Pictures: Women and Silence in Contemporary British and French Cinema*. 1^{re} éd. Bloomsbury Publishing Inc. <https://doi.org/10.5040/9781501347245>.

Bacholle, Michèle. 2023. « For a Fluid Approach to Céline Sciamma's *Portrait of a Lady on Fire* ». *French Cultural Studies* 34 (2): 147-60. <https://doi.org/10.1177/09571558221099637>.

Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich et Holquist, Michael. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press Slavic Series, n° 1. Austin: University of Texas Press.

Balázs, Béla, Helmut H. Diederichs, et Robert Musil. 2001. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1536. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter. 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». rééd. *Écrits français*, Paris, Gallimard.

Benshoff, Harry M., éd. 2005. *Queer Cinema: The Film Reader*. In Focus : Routledge Film Readers. New York, NY: Routledge.

Bergson, Henri 1896. *Matière et mémoire*, p. 56. Paris : PUF. Quadrige

Brey, Iris. 2020. *Le regard féminin: une révolution à l'écran*. Les feux. Paris: Editions de l'Olivier.

Burston, Paul, et Richardson, Colin, éd. 1995. *A queer romance: lesbians, gay men, and popular culture*. London ; New York: Routledge.

Burston, Paul et Richardson, Colin. 2005. « THE GAZE REVISITED, OR REVIEWING QUEER VIEWING », dans: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:192299646>.

Butler, Judith. 1988. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». *Theatre Journal* 40 (4). <https://doi.org/10.2307/3207893>.

Butler, Judith. ,Sexual ideology and phenomenological description'. dans: Allen, Jeffner, et Iris Marion Young, éd. 1992. *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*. Bloomington : Indiana Univ. Press.

Butler, Judith. 2011. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. Routledge Classics. London New York: Routledge, Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203828274>.

Butler, Judith. 2015. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge Classics. New York London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Bradbury-Rance, Clara. 2023. « Lesbian Legibility and Queer Legacy in Céline Sciamma's *Portrait de La Jeune Fille En Feu* (2019) ». *French Screen Studies* 23 (2-3): 172-84. <https://doi.org/10.1080/26438941.2022.2148375>.

Brickler, Falynn. 2023. « Ga(y)zing Backward: Queer Desire in Ovid, Shakespeare, and Sciamma ». <https://doi.org/10.34917/36114670>.

Bianchi, Pietro. 2018. *Jacques Lacan and Cinema: Imaginary, Gaze, Formalisation*. 1re éd. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429476303>.

Ciccariello-Maher, George et Philosophy Documentation Center. 2006. « The Internal Limits of the European Gaze: Intellectuals and the Colonial Difference ». *Radical Philosophy Review* 9 (2): <https://doi.org/10.5840/radphilrev20069210>.

Citron, Michelle; Lesage, Julia et al. 1978. « Women and Film: A discussion of feminist aesthetics ». *New German Critique* 13, dans: Thornham, Sue, éd. 2005. *Feminist Film Theory: A Reader*. Repr. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Cook, Pam, éd. 2007. *The Cinema Book*. Bloomsbury Publishing Plc. <https://doi.org/10.5040/9781838710484>.

Copjec, Joan 1986. « The Orthopsychic Subject: Film Theory and The Reception of Lacan. ». *Oxford Literary Review*, 8 (1-2).

Copjec, Joan. 1994. *Read My Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge (Mass.) London: MIT Press.

Creed, Barbara. 2023. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Deuxième édition. Abingdon, Oxon ; New York, NY: Routledge.

Dayan, Daniel. 1974. « The Tutor-Code of Classical Cinema ». *Film Quarterly* 28 (1): 22-31. <https://doi.org/10.2307/1211439>.

Deck, Megan Elizabeth. 2019. « Reframing the Gaze: How Women Filmmakers Influence the Portrayal of Women On-Screen ». In . <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:210493155>.

De Lauretis, Teresa 1984. *Desire in Narrative. Oedipus Interruptus*. dans: De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice Doesn't*. London: Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-17495-9>.

De Lauretis, Teresa 1988. « Sexual Indifference and Lesbian Representation ». *Theatre Journal*, 40 (2), John Hopkins University Press. dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

De Lauretis, Teresa. 2001. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Theories of Representation and Difference*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Collection « Critique » 1. Paris: Editions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 2006. *Cinéma. 2: L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit.

Dirse, Zoe. 2013. « Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera ». *Journal of Research in Gender Studies* 3 (1).

Doane, Mary Ann 1981a. « Woman's Stake: Filming the Female Body ». *October*, vol. 17, dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

Doane, Mary Ann 1981b. « The Woman's Film: Possession and Address ». dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

Doane, Mary Ann 1982. « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator ». *Screen*, 23(3-4), dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

Doane, Mary Ann. « Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. » dans: Stam, Robert, et Toby Miller. 2000. *Film and Theory: An Anthology*. Malden (Mass.) Oxford: Blackwell.

Doane, Mary Ann. 2003. « The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema ». *Differences* 14 (3): 89-111. <https://doi.org/10.1215/10407391-14-3-89>.

Doty, Alexander. « There's Something Queer Here. » dans : Kearney, Mary Celeste, éd. 2012. *The Gender and Media Reader*. 1. publ. New York: Routledge.

Duschinsky, Robbie, et Albert, Nicole G.. 2015. « Féminités schizoïdes et espaces interstitiels: Enfance et genre dans *Tomboy* de Céline Sciamma et *Peter Pan* de P. J. Hogan ». *Diogène* n° 245 (1): 196-214. <https://doi.org/10.3917/dio.245.0196>.

Epstein, Jean. 1974 [1921]. « Grossissement ». *Écrits sur le cinéma 1921–1953*, vol. 1, Paris : Éditions Seghers.

Esfahani, Soraya 2022. *Looking respectfully: updating the Female Gaze: Zu einer Fürsprache eines Feminist Gaze*. Freie Universität Berlin. <https://books.google.at/books?id=YPsU0AEACAAJ>.

Elsaesser, Thomas, et Hagener, Malte. 2013. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Foucault, Michel. 2003. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Bibliothèque des Histoires. Paris: Gallimard.

Frankenberg, Natasha. « Wann und wo wird queerer Film gewesen sein? Keine Coming-Of-Age Geschichte ». dans : Kearney, Mary Celeste, éd. 2012. *The Gender and Media Reader*. 1. publ. New York: Routledge.

Ferguson, Michael L., et Andrew Valls. 2021a. « Gender as Seriality ». In *Iris Marion Young*, par Michael L. Ferguson et Andrew Valls, 1^{re} éd. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429023019-4>.

Ferguson, Michael L., et Andrew Valls. 2021b. « Throwing like a Girl ». dans *Iris Marion Young*. 1^{re} éd. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429023019-3>.

Figge, Maja. 2021. « Postkoloniale Filmtheorie: Drittes Kino und kulturelle Differenz ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 363-80. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_19.

Forster, Stefani. 2018. “Yes, There's Such A Thing as a ‘Female Gaze’. But It's Not What You Think.” Medium. <https://medium.com/truly-social/yes-theres-such-a-thing-as-a-female-gaze-but-it-s-not-what-you-think-d27be6fc2fed>.

French, Lisa. 2018. « 1. WOMEN IN THE DIRECTOR'S CHAIR: THE 'FEMALE GAZE' IN DOCUMENTARY FILM ». dans *Female Authorship and the Documentary Image*, par Boel

Ulfsdotter et Anna Backman Rogers, 7-21. Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1515/9781474419451-005>.

Fuery, Kelli, éd. 2022. « Femme Desire and the Reciprocal Gaze in Céline Sciamma's Portrait of a Lady on Fire ». dans *Ambiguous Cinema: From Simone de Beauvoir to Feminist Film-Phenomenology*, 201-26. Edinburgh University Press.
<https://www.cambridge.org/core/product/E6B68391B04FB98900DE3FD9EF267384>.

Gamman, Lorraine, et Marshment, Margaret, éd. 1988. *The Female gaze: women as viewers of popular culture*. London: Women's Press.

Garcia, Maria, et Céline Sciamma. 2019. « Deconstructing the Filmmaker's Gaze ». *Cinéaste* 45 (1).

García Sahagún, Marta, et Escolar, Luis Deltell. 2022. « Representación de género en el tema del doble. Castigo, deseo y rol social en La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011), Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012) y Tomboy (Céline Sciamma, 2011) ». *Investigaciones Feministas* 13 (1): 447-59. <https://doi.org/10.5209/infe.75632>.

Gauci Green, Madeleine Claudine Lucie. 2022. *The Nature of Queer Desire in Céline Sciamma's Filmography*. Mémoire de Master. University de Leeds.

Gregg, Melissa, et Gregory J. Seigworth. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke university press.

G'Sell, Eileen. 2022. « In Praise of Small Hope: Petite Maman and Ambivalent Motherhood ». *The Hopkins Review* 15 (1): 177-83. <https://doi.org/10.1353/thr.2022.0026>.

Gunkel, Henriette. Rückwärts in Richtung queerer Zukunft, dans: Kearney, Mary Celeste, éd. 2012. *The Gender and Media Reader*. 1. publ. New York: Routledge.

Hachemi, Omar. 2017. « Lacan spectateur : un point aveugle entre cinéma et psychanalyse ». *1895*, n° 83 (décembre). <https://doi.org/10.4000/1895.5642>.

Hagener, Malte, et Kammerer, Dietmar. 2021. « Theoretische Aspekte der Montage, der filmischen Verfahren und Techniken ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 479-95. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_25.

Hall, Kim Q. 2017. « Queer Epistemology and Epistemic Injustice ». dans: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID:148695616>.

Heath, Stephen. 1981. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Heller, Franziska. 2021. « Blick und Wahrnehmung, Affekt und Körper im Kino ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 439-57. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_23.

Herrmann, Friedrich-Wilhelm. 1981. *Der Begriff der Phänomenologie bei Heidegger und Husserl. Wissenschaft und Gegenwart, Geisteswissenschaftliche Reihe 63*. Frankfurt am Main: V. Klostermann.

hooks, bell 1992. *Black Looks: Race and Representation*. London Turnaround. p. 115-131.
Thornham, Sue, éd. 2005. *Feminist Film Theory: A Reader*. Repr. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Irigaray, Luce 1985. « Cosí fan tutti ». *This Sex Which Is Not One*.

Johnston, Claire. 1973. « Women's Cinema as Counter-Cinema ». Notes on Women's Cinema, dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

Kaplan, E. Ann. 1983. « Is the Gaze Male? » *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Routledge, dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

Kappelhoff, Hermann, et Lehmann, Hauke. 2021. « Zeit: Zeitkonstruktion, Zeiterfahrung und Erinnerung im Film – Theorien filmischer Zeit ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 535-53. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_28.

Kearney, Mary Celeste, éd. 2012. *The Gender and Media Reader*. 1. publ. New York: Routledge.

Klippel, Heike. 2021. « Feministische Filmtheorie und Genderforschung ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_5.

Kovács, Ágnes Zsófia, et László B. Sári. 2017. *Space, Gender, and the Gaze in Literature and Art*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Krips, Henry. 2010. « The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek ». *Culture Unbound* 2 (1). <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.102691>.

Lacan, Jacques. 1973. *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil.

Lacan, Jacques. 2013. *Séminaire VI (1958-1959) – Le désir et son interprétation*. Paris : La Martinière.

Lachman, Kathryn M. 2023. « Wonder and Loss in Céline Sciamma's *Petite Maman* ». *French Cultural Studies*, juin, 09571558231182077. <https://doi.org/10.1177/09571558231182077>.

Langer, Monika. 2010. « Sartre in the Company of Merleau-Ponty, Foucault and Duden ». In *Sartre on the Body*, édité par Katherine J. Morris. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230248519_13.

Laplanche, J. and Pontalis, J. B. 1985. *The Language of Psycho-Analysis*. London: Hogarth.

Lichtenberg Ettinger, Bracha. 2001. « Wit(h)Nessing Trauma and the Matrixial Gaze: From Phantasm to Trauma, from Phallic Structure to Matrixial Sphere ». *Parallax* 7 (4).

Lin, Ke-Ming. 2007. *The Lacanian Spectator: Lacanian Psychoanalysis and the Cinema*. Ann Arbor: UMI.

Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.

Mather, Kimberley. 2024. « 'In Their Loving Gaze I Saw Who I Could Be' ». In *Queering Desire*, par Róisín Ryan-Flood et Amy Tooth Murphy, 1^{re} éd., 35-46. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003396000-5>.

- McDonough, Eliza. 2020. *Radical Queer Gazes : How lesbian and nonbinary contemporary photographers are destabilizing the male gaze*. Thèse Master. https://digitalcommons.sia.edu/sia_theses/72.
- McGowan, Todd. 2003. « Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes ». *Cinema Journal* 42 (3). <https://doi.org/10.1353/cj.2003.0009>.
- McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press.
- McNealy, Grace. 2021. « Queering the Gaze: Visualizing Desire in Lacanian Film Theory ». avril. <https://doi.org/10.13131/2611-657X.WHATEVER.V4I1.106>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard. Bibliothèque des idées.
- Merleau-Ponty M. 2011. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- Metz, Christian. 1975. « Le signifiant imaginaire ». *Communications* 23 (1). <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>.
- Moe, Angela M. « Unveiling the Gaze », in *Feminist Theory and Pop Culture*, éd. par Adrienne Trier-Bieniek (Rotterdam: SensePublishers, 2015), 1-17, https://doi.org/10.1007/978-94-6300-061-1_1.
- Moore, Suzanne. « Here's Looking at You, Kid! », dans: Gamman, Lorraine, et Marshment, Margaret, éd. 1988. *The Female gaze: women as viewers of popular culture*. London: Women's Press.
- Moran, Dermot. 2010. « Husserl, Sartre and Merleau-Ponty on Embodiment, Touch and the 'Double Sensation' ». dans: Sartre on the Body, édité par Katherine J. Morris, London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9780230248519_3.
- Moran, Dermot. 2011. Sartre's Treatment of the Body in Being and Nothingness: The 'Double Sensation'. dans: Boulé, Jean-Pierre, et B. P. O'Donohoe. *Jean-Paul Sartre: Mind and Body, Word and Deed*. Edition en ligne. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Morel, Geneviève. 2013. « Genre, surmoi et interpellation. À propos de Tomboy de Céline Sciamma »: *Enfances & Psy* N° 57 (4): 65-74. <https://doi.org/10.3917/ep.057.0065>.
- Morsch, Thomas. 2011. *Medienästhetik des Films: Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Morsch, Thomas. 2021. « Digitales Kino, Postkinematografie und Post-Continuity ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 567-85. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_30.
- Morse, Nicole, et Herold, Lauren. 2021. « Beyond the gaze: seeing and being seen in contemporary queer media. » *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 60.
- Mulvey, Laura 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, 16(3), dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.

- Murphy, Julien S. 1987. « The Look In Sartre and Rich ». *Hypatia* 2 (2). <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1987.tb01068.x>.
- Ott, Michaela. 2021. « Deleuzianische Filmtheorie ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch, 155-71. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_8.
- Oudart, Jean-Pierre. 1969. « La Suture ». *Cahiers du cinéma*, n° 211.
- Oudart, J.-P. 1977. « Dossier Suture: Cinema and Suture ». *Screen* 18 (4): 35-47. <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35>.
- Pertseva, Alina. 2017. « Le regard de l'autre chez Sartre : L'entre-deux de l'imagination et de la perception ». *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*, janvier. <https://doi.org/10.25518/1782-2041.948>.
- Puar, Jasbir K. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822390442>.
- Pullen, Christopher. 2016. *Straight Girls and Queer Guys*. 2016. Edinburgh University Press.
- Pullen, Christopher. 2016. « Chapter 2: Queer Gazes and Identifications ». 2016. dans: *Straight Girls and Queer Guys*, 41-64. Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9780748694853-006>.
- Rall, Veronika. 2021. « Psychoanalytische Filmtheorie: Das Unbewusste des Kinos ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_4.
- Richards, Stuart. 2016. « A New Queer Cinema Renaissance ». *Queer Studies in Media & Popular Culture* 1 (2): 215-29. https://doi.org/10.1386/qsmc.1.2.215_1.
- Rizzo, Teresa. 2020. *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. First edition. London. England: Bloomsbury Publishing.
- Sartre, Jean-Paul. 1960. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 2014. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard
- Saunders, Keeley. 2014. « Gender-Defined Spaces, Places and Tropes: Contemporary Transgender Representation in Tomboy and Romeos ». *Journal of European Popular Culture* 5 (2): 181-93. https://doi.org/10.1386/jepc.5.2.181_1.
- Sciamma, Céline. 2007. *Naissance des Pieuvres*.
- Sciamma, Céline. 2019. *Portrait de la jeune fille en feu*.
- Schick, Thomas. 2021. « Psychologie des Films: Kognition – Emotion – Empathie ». In *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_22
- Schoonover, Karl, et Galt, Rosalind. 2016. *Queer Cinema in the World*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373674>.

- Shaviro, Steven. 2010. *Post-cinematic affect*. Winchester/Washington, DC: zero books.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York, NY: Routledge.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Sobchack, Vivian Carol. 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley (Calif.): University of California Press.
- Stacey, Jackie. « Desperately Seeking Difference », dans: Gamman, Lorraine, et Marshment, Margaret, éd. 1988. *The Female gaze: women as viewers of popular culture*. London: Women's Press.
- Studlar, Gaylyn 1984. « Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema ». *Quarterly Review of Film and Video Studies*. dans: Kaplan, E. Ann, éd. 2000. *Feminism and film*. Oxford readings in feminism. Oxford [England] ; New York: Oxford University Press.
- Sturken, Marita ; Cartwright, Lisa. 2009. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. 2ème édition. New York: Oxford University Press.
- Tobin, E.C. 2010. *Toward a Queer Gaze: Cinematic Representations of Queer Female Sexuality in Experimental/avant-garde and Narrative Film*. University of Florida. <https://books.google.at/books?id=cqVxnQAACAAJ>.
- Vazquez, Laura Rita. 2002. *The Female Gaze in Narrative Cinema and Autobiographical Documentary Films*.
- Waldron, Darren. 2013. « Embodying Gender Nonconformity in 'Girls': Céline Sciamma's Tomboy ». *L'Esprit Créateur* 53 (1): 60-73. <https://doi.org/10.1353/esp.2013.0001>.
- Wilson, Emma 2023. « The Love Song of Nelly and Marion: Céline Sciamma's *Petite Maman* (2021) », *French Screen Studies* 23, n° 2-3 (3 juillet 2023): 198-211, <https://doi.org/10.1080/26438941.2023.2181926>.
- Wright, Jj, et Joshua Falek. 2024. « "The Loving Queer Gaze": The Epistemological Significance of Queer Joy ». *Sociology Compass* 18 (7): e13255. <https://doi.org/10.1111/soc4.13255>.
- Young, Shelagh. « Feminism and the Politics of Power. Whose Gaze is it Anyway? », dans: Gamman, Lorraine, et Marshment, Margaret, éd. 1988. *The Female gaze: women as viewers of popular culture*. London: Women's Press.
- Zarader, Marlène. 2012. *Lire « Être et temps » de Heidegger: un commentaire de la première section*. Bibliothèque d'histoire de la philosophie. Paris: J. Vrin.
- Zechner, Anke. 2021. « Phänomenologische Filmtheorie: Primat der Wahrnehmung und der Sinne ». dans *Handbuch Filmtheorie*, édité par Bernhard Groß et Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. https://doi.org/10.1007/978-3-658-08998-6_7. p. 137.

Table des illustrations

Figure 1: Tomboy (00:37:09-00:38:38).....	1
Figure 2: Gros plan d'une vieille dame qui tient un crayon (PM : 00:00:55-00:01:26)	59
Figure 3: Gros plan de l'arrière-tête (TB : 00:00:40 – 00:01:45).....	60
Figure 4: Gros plan d'une main écrivant (PM : 00:00:55-00:01:26)	61
Figure 5: Plan poitrine de Nelly en écrivant (PM : 00 :00:55-00:01:26)	61
Figure 6: Plan poitrine de Nelly en écrivant et la vieille dame derrière elle (PM : 00:00:55-00:01:26)	62
Figure 7: Caméra subjective des cimes des arbres floues (TB : 00:00:40 – 00:01:45).....	63
Figure 8: Caméra subjective des cimes des arbres et le soleil floues (TB : 00:00:40 – 00:01:45)	63
Figure 9: Gros plan de la main levée avec l'arrière-fond flou (TB : 00:00:40 – 00:01:45).....	64
Figure 10: Gros plan de Laure/Mikaël (TB : 00:00:40 – 00:01:45).....	65
Figure 11: Gros plan de Laure/Mikaël (TB : 00:00:40 – 00:01:45).....	65
Figure 12: Plan poitrine de Laure/Mikaël et de son père en conduisant (TB : 00:01:58-00:02:53)	66
Figure 13: Gros plan des mains Laure/Mikaël sur le volant (TB : 00:01:58-00:02:53).....	67
Figure 14: Gros plan des mains de mains Laure/Mikaël et de son père sur le volant (TB : 00:01:58-00:02:53).....	67
Figure 15: Plan poitrine de Nelly dans la voiture (PM : 00:04:11-00:04:36)	69
Figure 16: partie de la visage de Marion dans le rétroviseur (PM : 00:04:11-00:04:36)	69
Figure 17: Regard direct de Marion dans le rétroviseur (PM : 00:04:11-00:04:36)	70
Figure 18: Plan poitrine de Nelly dans la voiture en grignotant (PM : 00:04:11-00:04:36)	71
Figure 19: Gros plan de Marion dans la voiture en mangeant (PM : 00:04:11-00:04:36)	71
Figure 20: Gros plan de Marion dans la voiture en buvant de la paille (PM : 00:04:11-00:04:36)	72
Figure 21: Gros plan de Marion embrassé par Nelly (PM : 00:04:11-00:04:36).....	72
Figure 22: Gros plan de Nelly avec la lampe de poche (PM : 00:06:25-00:06:33).....	74
Figure 23: Plan poitrine de Nelly de derrière avec la lampe de poche (PM : 00:06:35-00:06:55)	75
Figure 24: Plan poitrine de Nelly de derrière avec la lampe de poche (PM : 00:06:35-00:06:55)	75
Figure 25: Plan poitrine de Marion illuminée par la lampe de poche (PM : 00:06:35-00:06:55)	76
Figure 26: Nelly et Marion côté à côté (PM : 00:11:48-00:12:24).....	77
Figure 27: Plan poitrine de Laure/Mikaël sur le table du dîner (TB : 00:05:00-00:06:32).....	78
Figure 28: Plan poitrine de Jeanne sur le table du dîner (TB : 00:05:00-00:06:32).....	79
Figure 29: Plan poitrine des parents dans la cuisine (TB : 00:05:00-00:06:32).....	79
Figure 30: Plan poitrine de Nelly et sa mère couchées dans le lit (PM : 00:12:26-00:13:47) .	80
Figure 31: jeux d'ombres sur le mur de la chambre d'enfance (PM : 00:12:26-00:13:47).....	80
Figure 32: Plan d'ensemble de Nelly sur le sofa (PM : 00:16:08-00:16:34)	81
Figure 33: Gros plan de Laure/Mikaël dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)	83
Figure 34: Laure/Mikaël de derrière dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)83	83
Figure 35: Gros plan de Laure/Mikaël de derrière dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)	84
Figure 36: Gros plan de Laure/Mikaël de derrière dans le nouveau appartement (TB : 00:03:05-00:03:44)	84

Figure 37: Plan d'ensemble du couloir et les jeux d'ombre (PM : 00:49:34-00:50:30)	85
Figure 38: Plan d'ensemble du couloir avec la petite Marion (PM : 00:49:34-00:50:30)	85
Figure 39: Plan poitrine de Nelly et de Marion se faisant face (PM : 00:49:34-00:50:30).....	86
Figure 40: Plan d'ensemble de Nelly et Marion dans le couloir (PM : 00:49:34-00:50:30)....	86
Figure 41: Plan d'ensemble du couloir (PM : 01:08:50-01:09:07)	87
Figure 42: Plan du couloir et la famille de Laure/Mikaël (TB : 00:05:14-00:05:20).....	88
Figure 43: Plan d'ensemble de Nelly sortant de la maison (PM : 00:08:53-00:09:56).....	90
Figure 44: Plan d'ensemble de Nelly dans la forêt (PM : 00:08:53-00:09:56)	90
Figure 45: Plan distancié de Nelly dans la forêt (PM : 00:08:53-00:09:56)	91
Figure 46: Plan sur les mains de Nelly (PM : 00:09:57-00:10:44)	92
Figure 47: Plan poitrine de Nelly essayant de siffler (PM : 00:09:57-00:10:44).....	92
Figure 48: Plan d'ensemble de Nelly perdue dans la forêt (PM : 00:09:57-00:10:44)	93
Figure 49: Plan sur les jambes de Laure/Mikaël (TB : 00:07:50-00:08:04)	94
Figure 50: Plan sur les jambes de Laure/Mikaël (TB : 00:07:50-00:08:04)	94
Figure 51: Gros plan de Laure/Mikaël les mains agrippées à la grille (TB : 00:08:04-00:08:14)	95
Figure 52: Caméra subjective sur le groupe d'enfants (TB : 00:08:04-00:08:14)	95
Figure 53: Gros plan de Laure/Mikaël les mains agrippées à la grille (TB : 00:08:04-00:08:14)	96
Figure 54: Gros plan de Laure/Mikaël de côté (TB : 00:08:04-00:08:14)	97
Figure 55: Gros plan de Laure/Mikaël de côté et Lisa l'arrière-fond floue (TB : 00:08:04- 00:08:14)	97
Figure 56: Gros plan de Laure/Mikaël dans le champs-contrechamps avec Lisa (TB : 00:08:30- 00:09:19)	98
Figure 57: Gros plan de Lisa dans le champs-contrechamps avec Laure/Mikaël (TB : 00:08:30- 00:09:19)	98
Figure 58: Plan d'ensemble de Lisa et Laure/Mikaël entrant dans la forêt (TB : 00:09:20- 00:09:26)	99
Figure 59: Plan d'ensemble de Nelly jouant avec la balle à rebond (PM : 00:18:47-00:19:25)	100
Figure 60: Caméra subjective sur les arbres (PM : 00:19:26-00:20:06)	101
Figure 61: Plan d'ensemble de Nelly cherchant la balle (PM : 00:19:26-00:20:06).....	101
Figure 62: Plan italien de Nelly dans la forêt (PM : 00:19:26-00:20:06)	102
Figure 63: Plan d'ensemble de Marion (PM : 00:19:26-00:20:06).....	102
Figure 64: Plan italien de Nelly portant le bois (PM : 00:20:07-00:21:39)	103
Figure 65: Caméra subjective sur Marion courant (PM : [00:20:07-00:21:39)	104
Figure 66: Plan de demi-ensemble de Marion et la cabane (PM : 00:20:07-00:21:39)	104
Figure 67: Plan poitrine de Nelly et Marion devant la cabane (PM : 00:20:07-00:21:39)	105
Figure 68: Gros plan de Marion construisant à l'intérieur de la cabane (PM : 00:32:11-00:33:00)	106
Figure 69: Gros plan de Nelly observant Marion (PM : 00:32:11-00:33:00).....	107
Figure 70: Gros plan de Nelly décorant la cabane (PM : 00:38:18-00:38:45).....	107
Figure 71: Plan de demi-ensemble de Nelly et Marion devant la cabane (PM : 00:47:17- 00:47:32)	108
Figure 72: Gros plan de Lisa souriante (TB : 00:17:19-00:19:51).....	109
Figure 73: Gros plan de Laure/Mikaël dégouté (TB : 00:17:19-00:19:51).....	110
Figure 74: Gros plan de Lisa avec un regard désirant sur Laure/Mikaël (TB : 00:20:04-00:21:24)	111

Figure 75: Gros plan de Laure/Mikaël avec un regard désirant sur le match de foot (TB : 00:20:04-00:21:24).....	111
Figure 76: Caméra subjective sur le match de foot (TB : 00:20:04-00:21:24)	112
Figure 77: Gros plan sur Jeanne (TB : 00:49:41-00:50:20)	113
Figure 78: Gros plan sur les mains de Jeanne (TB : 00:49:41-00:50:20)	113
Figure 79: Gros plan sur l'autre petite fille (TB : 00:49:41-00:50:20)	114
Figure 80: Plan poitrine sur Laure/Mikaël assise contre un arbre (TB : 01:08:18-01:10:35) 115	
Figure 81: Caméra subjective et travelling sur les arbres (TB : 01:08:18-01:10:35).....	115
Figure 82: Plan d'ensemble de la forêt et la robe bleue sur le branche (TB : (TB : 01:08:18-01:10:35)	116
Figure 83: Plan d'ensemble de la forêt Laure/Mikaël (TB : 01:13:06-01:13:20)	116
Figure 84: Plan de demi-ensemble de Nelly et Marion portant le bateau (PM : 01:03:27-01:04:03)	117
Figure 85: Gros plan de Nelly ramant (PM : 01:04:35-01:04:50).....	118
Figure 86: Gros plan de Marion (PM : 01:04:35-01:04:50).....	118
Figure 87: Panoramique de la pyramide (PM : 01:04:35-01:04:50)	119
Figure 88: Gros plan de Nelly à l'intérieur de la pyramide (PM : 01:05:20-01:05:28)	119
Figure 89: Plan d'ensemble du lac (PM : 01:05:40-01:05:48).....	120
Figure 90: Gros plan de Laure/Mikaël sur le balcon (TB : 01:14:58-01:15:27)	121
Figure 91: Caméra subjective sur Lisa sous l'arbre (TB : 01:14:58-01:15:27)	121
Figure 92: Gros plan de Laure/Mikaël sur le balcon (TB : 01:14:58-01:15:27)	122
Figure 93: Gros plan de Lisa dans le champs-contrechamps (TB : 01:15:50-01:16:20)	123
Figure 94: Gros plan de Laure/Mikaël pensif.ve dans le champs-contrechamps (TB : 01:15:50-01:16:20)	123
Figure 95: Gros plan de Laure/Mikaël souriant.e dans le champs-contrechamps (TB : 01:15:50-01:16:20)	124
Figure 96: Gros plan de Marion émue dans son chambre d'enfance (PM : 01:09:33-01:10:24)	125
Figure 97: Gros plan de Nelly regardant à sa mère (PM : 01:09:33-01:10:24)	126
Figure 98: Gros plan de Marion souriante (PM : 01:09:33-01:10:24)	126
Figure 99: Gros plan de l'étreinte entre mère et fille (PM : 01:09:33-01:10:24).....	127

Abstract

Ce mémoire explore la construction d'un regard queer dans le cinéma de Céline Sciamma à travers l'analyse des films *Tomboy* et *Petite Maman*. S'appuyant sur des théories du regard développées par Sartre, Lacan, Merleau-Ponty et élargies par des perspectives féministes et phénoménologiques telles que Mulvey, Marks et Brey, cette recherche examine comment Sciamma dépasse les cadres binaires du genre et les structures patriarcales traditionnelles.

À travers l'usage des gros plans, la mise en scène intime et une narration spatio-temporelle fluide, Sciamma invite à une expérience sensorielle et empathique qui déstabilise les représentations normatives. La recherche met en lumière les stratégies visuelles et narratives qui soutiennent cette perspective, notamment l'interconnexion entre phénoménologie et psychanalyse, le déplacement de l'oculocentrisme vers une visualité haptique, ainsi que la tension entre proximité et absence dans l'expérience spectatorielle. En comparant les séquences d'ouverture et de clôture des deux films ainsi que le contraste entre les gros plans et les plans distanciés, ce mémoire révèle comment le cinéma de Sciamma crée des alternatives esthétiques et narratives pour dépasser les conventions patriarcales et hétéronormatives, permettant d'imaginer de nouvelles formes d'identifications et de relations.

Diese Arbeit untersucht die Konstruktion eines queeren Blicks im Kino von Céline Sciamma anhand der Analyse der Filme *Tomboy* und *Petite Maman*. Basierend auf Blick-Theorien, die von Sartre, Lacan und Merleau-Ponty entwickelt und durch feministische und phänomenologische Perspektiven wie Mulvey, Marks und Brey erweitert wurden, untersucht diese Forschungsarbeit, wie Sciamma die binären Geschlechterrahen und traditionellen patriarchalen Strukturen überwindet.

Durch den Einsatz von Nahaufnahmen, intimer Inszenierung und einer fließenden raumzeitlichen Erzählung lädt Sciamma zu einer sensorischen und empathischen Erfahrung ein, die normative Repräsentationen destabilisiert. Die Untersuchung beleuchtet die visuellen und narrativen Strategien, die diese Perspektive unterstützen, einschließlich der Verbindung von Phänomenologie und Psychoanalyse, der Verschiebung vom Okulozentrismus hin zu einer haptischen Visualität sowie der Spannung zwischen Nähe und Abwesenheit in der Zusehenderfahrung. Durch den Vergleich der Eröffnungs- und Schlusssequenzen der beiden Filme sowie des Kontrasts zwischen Großaufnahmen und weiteren Einstellungen enthüllt diese Arbeit, wie Sciammas Kino ästhetische und narrative Alternativen schafft, um patriarchale und heteronormative Konventionen zu überwinden und neue Formen von Identifikation und Beziehungen zu entwerfen.