

Scopophilia – Genre et politiques du regard

Colloque international

4 et 5 juin 2015 – Université de Lausanne (UNIL)

Amphimax– salle 414

Programme

JEUDI 4 JUIN

9h10 – Introduction

Charles-Antoine Courcoux (Université de Lausanne)

S’agissant d’ouvrir à l’exploration, aux niveaux théorique et analytique, des fonctions assumées par le regard dans la production des normes de genre au cinéma, à la télévision et sur Internet, on s’attachera moins ici à proposer un bilan ou un état de la question – exercice illusoire tant il contraindrait à retracer la quasi totalité de l’histoire du champ de recherche situé au croisement des études filmiques et féministes – qu’à pointer les évolutions méthodologiques et représentationnelles qui, quarante ans après la parution de l’article de Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema », engagent à reconsidérer cette problématique à nouveaux frais.

9h45 – **Becoming History: Spectatorship, Technology and Feminist Film Theory**

Laura Mulvey (University of London, Birkbeck)

When I wrote ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ in the mid 1970s, the way in which films were watched (projected on to a screen, in a dark auditorium at circa 24 frames per second) had hardly changed since the birth of the cinema. But within two decades, electronic and then digital technology had given the spectator a new freedom to intervene in the flow of film, with implications for theories of gendered spectatorship and cinematic time. More recently, the delivery of film through the internet has further transformed modes of consumption. In these radically changed conditions, is anything to be gained from a return to the feminist polemic of ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ (celebrating its fortieth anniversary in 2015) and its now, perhaps, archaic concept of the ‘male gaze’?

11h – Danse, cinéma, théâtralité : le corps exhibé au regard des attractions

Laurent Guido (Université de Lille 3)

Cette communication est née d'un constat : la récurrence de performances chorégraphiques dans le cinéma contemporain. Immédiatement réflexives et marquées par des aspects relatifs au genre (*gender*), ces scènes de danse réactivent, à l'intérieur des récits, un dispositif de théâtralité qui cristallise des usages sociaux, culturels ou politiques de la corporéité. L'exhibition du corps, dans ce cadre, manifeste d'emblée une dialectique entre contrôle et spontanéité, évidente dans les expressions gestuelles et le rythme des corps en mouvement.

Comme on l'exposera dans un premier temps, la particularité de cette forme d'exhibition scénique, codifiée et consciente, a été reléguée à l'arrière-plan dans les théories féministes interrogeant les modalités du regard cinématographique sous l'angle des rapports de pouvoir entre femmes et hommes. C'est pour contribuer à retracer la genèse et la portée de cette question que l'on suivra une investigation d'ordre historique, axée sur les relations intermédiaires ayant caractérisé l'émergence du médium cinématographique.

Il s'agira de montrer comment la systématisation d'un modèle spectaculaire situé au croisement du music-hall et des grandes expositions a imposé au cinéma un ensemble de configurations discursives des corps et des regards. Ces dernières sont particulièrement manifestes dans les scènes de danse, qui occupent dans ce contexte des « attractions » une fonction emblématique, les distinctions identitaires, plus particulièrement celles relatives au genre, se voyant souvent réduites à de simples variations catégorielles, aussi malléables qu'interchangeables.

Ce détour historique nous permettra de nuancer certaines conceptions dominantes mettant en avant l'effet de mise à distance ou de choc, pour dégager des régimes perceptifs fondés plutôt sur la fascination et l'envoûtement. Loin d'être exclusivement liés à des phénomènes empreints de spontanéité, ces mécanismes spectaculaires ont joué, comme on le verra, un rôle important dans la constitution même des rapports genrés entre les regards et les corps au sein du cinéma narratif institutionnel.

11h45 – Tableaux de femmes. Du corps féminin en dispositif de vision. Retour à Luis Buñuel

Maria Tortajada (Université de Lausanne)

Si le corps féminin exposé au regard a souvent été analysé comme une objectivation de la femme instaurant un rapport de pouvoir où elle se voit réduite à la sujétion, cette communication tentera de montrer comment certaines représentations, certains « tableaux de femme », reformulent les rapports de regard et de domination à partir de l'analyse des dispositifs de vision que le film lui-même à la fois représente et active. Comment la femme donnée à voir peut-elle être constituée en sujet ? Partir des films de Buñuel, c'est d'emblée être amené à se confronter à la question du

désir ; mais c'est aussi aborder les dispositifs dans l'entrelacs des références à la peinture, où la compréhension des rapports de force s'élabore dans le croisement même de dispositifs historiques et de tableaux célèbres. L'analyse filmique s'articulera donc à l'analyse picturale pour reposer le problème du regard-pouvoir au sein d'une approche des dispositifs de vision.

14h – « Look into my Eyes » Said the Computer

Noël Burch (Université de Lille 3)

S'il porte sur « le regard », mon sujet n'est pas la « scopophilie » mais bien son contraire, le besoin pour un spectateur *isolé* de se croire vu par un regard *dans l'objectif*. Mon sujet n'est pas non plus le cinéma d'aujourd'hui. Ce positionnement imaginaire, je l'ai découvert sur l'Internet dans des vidéos destinées à certaines catégories de pervers de sexe masculins – hypnofétichistes, viragophiles ou amateurs de la « domination financière », entre autres. Des vidéos dites « POV » – pour « point of view », indication équivalente de notre « caméra subjective » – vidéos diffusées gratuitement mais surtout vendues en téléchargement, où une femme fait semblant de *me voir* – de m'hypnotiser, de m'étrangler, etc. Ce dispositif est également au principe d'innombrables « one-man-show », sur YouTube, mais sous une forme moins directement interpellante. Et il me semble particulièrement significatif que ce dispositif soit associé à des situations de domination féminine. Or, voilà qui viole allègrement l'interdiction du regard dans l'objectif, dont il a fallu un quart de siècle au cinéma pour l'instaurer comme clé de voûte du dispositif institutionnel, constituant le spectateur comme témoin invisible de l'action profilmique (cf. *La Lucarne de l'infini*). Et si pour ma part – et à mon âge – ces vidéos me laissent de marbre – alors que de semblables situations jouées à deux peuvent m'émouvoir – elles sont très populaires parmi les amateurs de la génération actuelle. Pourquoi cette transgression est-elle devenue « acceptable » aujourd'hui ? Il s'agit ni plus ni moins d'un retour au kinétophonographe d'Edison et aux gros plan-séquences de l'époque primitive, il s'agit d'une incontestable *régression*. Le spectateur ne fait plus partie d'une foule qui regarde, c'est « tout juste un individu » (Céline). Une telle régression asociale, que résume l'assertion péremptoire de Margaret Thatcher, « la société n'existe pas » est effectivement, je crois, à rapprocher de ce « grand bond en arrière » en économie politique, dont l'histoire de son imposition au monde est analysée par Serge Halimi dans l'ouvrage qui porte ce titre... et qu'illustre de nos jours les efforts de l'Allemagne pour imposer à l'Europe le mercantilisme du dix-huitième siècle!

14h45 – Les avatars du double narcissique

Raymond Bellour (Centre national de la recherche scientifique, C.R.A.L.)

Le double narcissique est la relation en miroir par laquelle, à partir de la révolution démocratique ouverte par la Révolution française, l'homme ne peut plus concevoir sa propre identité sans l'image qui lui en revient à travers le corps de la femme. Effet de double sujétion, dont l'homme est l'énonciateur et la femme plus ou moins la victime au gré de l'idéalisation même dont elle devient l'objet. Le romantisme, au sens large, naît dans ce passage du dispositif d'alliance au dispositif de sexualité (Foucault). On peut suivre ainsi (comme je l'ai fait diversement), les avatars de ce redoublement narcissique à travers de grandes œuvres romantiques (les romans d'Alexandre Dumas sur la Révolution française, *L'Eve future* de Villiers de L'Isle Adam, *Le Château des Carpathes* de Jules Verne). On peut les suivre aussi bien à travers le grand cinéma classique américain, les films de Hitchcock ou de Hawks et de tant d'autres. Et on peut enfin tenter de cerner par contraste des œuvres récentes à travers lesquelles une telle structure s'effrite ou tout simplement disparaît : ainsi dans l'exemplaire *Meeks Cutoff* (*La Dernière Piste*, 2010) de Kelly Reichardt, sans doute le premier western à la fois vraiment féminin et féministe où, par un raccourci saisissant, l'issue finale du drame se résout par l'échange improbable entre la femme et l'indien : soit, dans le régime classique, deux cibles électives de l'impérialisme du désir masculin.

15h45 – Panscopophilia : réflexions sur le principe de totalité dans les régimes de regard de quelques dispositifs audiovisuels contemporains

Olivier Aïm (Celsa, Université Paris-Sorbonne)

En reprenant à nouveaux frais les propositions classiques sur la notion de dispositif – notamment liée à la théorie foucauldienne mais également « para-foucauldienne » -, il s'agira, dans cette communication, de mettre en perspective la conception de « scopophilie » (Laura Mulvey) avec la prétention « totalisante » qui, selon notre hypothèse de lecture principale ici, tend à devenir de plus en plus prégnante dans l'économie optique des « machines à communiquer » actuelles, notamment des machines à voir et à montrer.

Que ce soit en termes d'ingénierie de la performance ou d'injonction à la transparence, les pulsions à l'origine du « plaisir de voir » (ou du « *visual pleasure* ») et de la « volonté de savoir » ont systématisé, depuis que le spectacle s'est mis à citer et à « esthétiser le politique » (Walter Benjamin), une prétention à disposer les corps, les visages et les voix, tout en cherchant à organiser, de manière subtilement quadrillée, les positions et les rôles scopiques. Le plaisir de voir relève d'une série de spécificités « dispositives » (« indicialité », « factivité » de l'expression, « décryptage » généralisé, optique haptique, « catchisation » des spectacles...) pouvant nous aider à décrire des régimes scopiques qui mettent au cœur de leur

jouissance la présence écranique d'identités soumises à l'observation, à la clinique, au crible et au primat de la lumière.

Ces modalités, ces régimes et ces déploiements *panscopophiles* nous semblent alors constituer – au moins heuristiquement – le maillage d'une économie sémiopolitique des genres mis en dispositifs (une économie de la disponibilité ?). Cette seconde hypothèse de la « mise à disposition » des regards rejoindrait une recherche possiblement actualisée sur la question des « assignations genrées des regards ».

Notre approche méthodologique consistera à relire des théories classiques oubliées et des théories récentes méconnues autour du concept central de dispositif, tout en analysant, de manière empirique, un certain nombre de spectacles audiovisuels contemporains, qui puisent à la fois dans le champ du cinéma (*mainstream* et d'auteur) et de la télévision (télé-réalité et série).

16h30 – Dispositifs de la cure psychanalytique en regard : *A Dangerous Method et In Treatment*

Mireille Berton (Université de Lausanne)

Si Freud, dès 1904, instaure la règle thérapeutique du dispositif fauteuil-divan afin de faciliter le déploiement des processus inconscients par le truchement du transfert, une autre raison, plus personnelle le conduit à imposer cette pratique : la difficulté pour l'analyste à supporter huit heures par jour le regard de l'analysé. En partant d'une comparaison entre les deux dispositifs de la cure – fauteuil-divan et face-à-face –, je souhaite examiner leur représentation au cinéma (*A Dangerous Method*, David Cronenberg, 2011) et à la télévision (*In Treatment*, Hagai Levi, 2008-2010) afin d'interroger leurs enjeux différentiels en termes de circulation genrée du désir, du savoir et du pouvoir.

Dans le cas où ces deux dispositifs mettent en relation un médecin et une patiente féminine, qu'advient-il de la pulsion scopique qui sous-tend le jeu de regards entre eux ? Si *a priori*, la situation fauteuil-divan semble plus propice au voyeurisme et au regard inquisiteur de l'analyste, le face-à-face restaure une symétrie qui donne la possibilité d'un contrôle réciproque. Or, le dispositif fauteuil-divan implique-t-il seulement l'objectivation, par le regard masculin, de la femme réduite au spectacle de sa propre névrose, comme semble le suggérer *A Dangerous Method* ? Au cœur de la série télévisuelle *In Treatment*, la psychanalyse relationnelle basée sur le principe du face-à-face révoque-t-elle définitivement le regard voyeuriste, et si non, de quel regard s'agit-il exactement ?

A travers l'analyse de ces deux exemples, et avec l'appui de textes théoriques, il s'agira de proposer quelques pistes de réflexion concernant la représentation du regard en psychanalyse dans une perspective d'analyse des rapports sociaux de genre, en tenant compte de paramètres à la fois historiques, culturels et esthétiques.

VENDREDI 5 JUIN

9h15 – Sex is Too Important to Leave to the Pornographers: Scopophilia and the « Sexually Explicit »

Linda Williams (University of California, Berkeley)

What is meant when we describe a film as “sexually explicit” if it does not mean pornography? What are the codes of sexual explicitness? Is there a continued relevance to the term scopophilia and familiar feminist critiques of the “male gaze” in an era of queered “explicitness”? This paper is a comparative case study of the American reception of *La Vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) and *L'Inconnu du lac* (Alain Guiraudie, 2013).

10h15 – Mulvey au prisme du cinéma français : quelle politique du regard ?

Geneviève Sellier (Université Bordeaux Montaigne)

Une des différences culturelles les plus sensibles entre les cinémas français et hollywoodien classiques concerne la question du regard au prisme du genre : en effet, si l'on suit Laura Mulvey dans l'intuition fondamentale qu'elle a théorisé en 1975, le dispositif narratif hollywoodien est construit sur une triple instance de regard masculine (regard de la caméra, regard du personnage, regard du spectateur) visant à naturaliser la dissymétrie hiérarchisée entre un regard masculin désirant et un corps féminin objet (sexuel) du regard. Le dispositif narratif dominant du cinéma français, en tout cas à partir du cinéma parlant, est tout aussi dissymétrique du point de vue genré, mais pas tout à fait dans les mêmes termes : dans les films français classiques, les têtes d'affiche sont masculines, plus souvent encore qu'à Hollywood, mais la domination s'exprime moins par le regard que par le langage. En revanche, les personnages féminins sont assez souvent sujets d'un regard désirant dont le récit va s'attacher à montrer le caractère illégitime ou impossible, au regard des rapports de domination sociale. Je prendrai quelques exemples de ce dispositif dans le cinéma d'avant-guerre (*La Femme du boulanger*, 1938) de l'Occupation (*Les Visiteurs du soir*, 1942) et d'après-guerre (*Casque d'or*, 1950). *Et Dieu... créa la femme* (1956), film de transition vers une certaine modernité, met en scène une concurrence genrée des regards entre l'héroïne et les hommes qui la désirent. Mais paradoxalement, la Nouvelle Vague, sous couvert de maîtrise artistique, réaffirme les prérogatives du regard masculin sur des figures féminines fétichisées (*Le Petit Soldat*, *Jules et Jim*). Cette confusion entre maîtrise artistique et domination masculine n'est sans doute pas étrangère à la persistance d'un tel dispositif dans le cinéma d'auteur français contemporain.

11h15 – Oblique Strategies: Claire Denis with Agnès Godard (*Beau Travail*, *35 Shots of Rum*)

Janet Bergstrom (University of California, Los Angeles)

“I adore being politically incorrect!” With this statement, Claire Denis was probably responding to the attitude of moral righteousness that would disallow certain subjects she has taken on and disapprove of her manner of their cinematic presentation, especially her frequent refusal to resolve ambiguities that crisscross controversial characters and subjects involving gender, class, race, violence and desire, avoiding “social problem” solutions.

Within the context of Laura Mulvey’s analysis of scopophilia and the symptomatic importance of the discourse it generated about “the male gaze” in film that is unending, I would like to bring cinematography to the center of the discussion by considering Claire Denis’s work with cinematographer Agnès Godard: two women looking, not exactly in the same way, often creating a palpable impression of their activity of looking at their characters, sometimes in a way that could be considered voyeuristic or that is intended to appear voyeuristic. Here I continue an investigation of opacity and enunciation that I began in an essay on Denis’s films: *I Can’t Sleep*, *Nénette et Boni* and *Beau Travail*. Denis has worked closely with Godard throughout her entire career. Both have spoken about technology and varying strategies of film production as well as constructions of desire, beauty, an ethics of enunciation and, of course, how they communicate with each other and with actors. I discuss two films that are quite different – *Beau Travail* and *35 Shots of Rum* – but that can show how the sexualized nature of looking is anything but simple or univocal, and that Denis and Godard are able to visualize acts of looking in a manner not reducible to the “dominance of the male gaze” unless that is part of the conceptual framework at issue, refracting, like the mirror ball dance sequence at the end of *Beau Travail*, the idea of the sexualized gaze.

13h45 – Broken Reflections of the Queer Self: Mirror Images in Darren Aronofsky’s *Black Swan*

Karen A. Ritzenhoff (Central Connecticut State University)

In Darren Aronofsky’s suspenseful horror film *Black Swan* (2010), the gaze of the female protagonist Nina (Natalie Portman) is depicted as being unreliable, tormented, and ultimately queer. As the narrative progresses, the audience learns to question what is seen on the screen as faulty, untrustworthy, broken images of the self. Nina’s toes are suddenly sutured together by webs when she looks at her feet; the dancer’s legs seemingly crack while she watches herself in the mirror; her reflected images in windows, for example the subway, as well as mirrors that she looks into in the ballet rehearsal studio, at home, or in her changing room are distorted and increasingly grotesque. Her identity is becoming interchangeable with that of her antagonist, the sensuous, erotic black swan. Rather than creating the illusion of authenticity,

Aronofsky subverts the codes of representation and destabilizes the gaze. In lieu of building a voyeuristic agency, possibly a male viewer such as the flirtatious artistic ballet director (Vincent Cassell), into the story, the director uses the female lead as prominent bearer of the gaze. The audience watches distorted reflections from her increasingly disturbed subjective point of view and follows her trajectory into mental and physical self-destruction and effacement.

14h30 – *The Congress* ou la mise à l'épreuve du « male gaze » ?

Gwénaëlle Le Gras (Université Bordeaux Montaigne)

S'ouvrant sur un regard caméra de l'actrice Robin Wright interprétant son propre rôle, pour se refermer sur un plan subjectif de son avatar numérique, *The Congress* (2013) offre une réflexion sur l'instrumentalisation du corps féminin et de son image. Au début du film, l'actrice s'offusque d'être jugée trop vieille et sur le déclin avant de signer un contrat faustien avec un studio auquel elle abandonne le scan de son image. En contrepartie, elle s'occupera de son fils malade sans peur du lendemain. Mais elle doit renoncer à toute apparition publique et n'a aucun droit sur son avatar. Vingt ans plus tard, le monde bascule dans une hallucination permanente, au point que le concept même de réalité a été abandonné au profit d'un éparpillement de réalités subjectives, chacun pliant la sienne selon ses goûts et ses fantasmes. Wright disparaît pour n'être qu'une figure cartoonesque, confrontée à ses doubles virtuels, qui perd toute notion d'identité à mesure que la notion d'individualité se gomme autour d'elle. Alors que la première partie reproduit autant qu'elle interroge la perception sociale dépréciative des stars féminines vieillissantes en confrontant Wright au regard des autres (agent et producteur) et au sien, la seconde transforme l'héroïne en voix désincarnée, portée par un corps virtuel, qui questionne la triple instance de regard masculine (exposée par Mulvey) en lui dérochant le corps charnel de l'actrice. De femme icône traquée par l'industrie et fétichisée, elle devient une conscience évoluant en trois dimensions, changeant en cours de route les termes de la représentation de l'héroïne et de l'identification qu'elle propose. Comme protagoniste d'âge mûr, elle est incapable d'évoluer au-delà de son image jeune, contrainte d'agir selon les règles du studio pendant que son double numérisé répond en tous points au statut d'objet de désir qu'impose le « male gaze ». Néanmoins, au centre du récit, sans être agissants, son regard et sa voix guident les spectateurs et leur imposent une prise de conscience et un basculement du regard possessif autorisé par la première partie, même si ce que la protagoniste voit est une forme simulée de la réalité sur laquelle elle n'a aucun contrôle. Nous analyserons l'utilisation ambivalente du regard dans ce film qui tente de mettre à l'épreuve le « male gaze » et questionne le regard des sociétés contemporaines sur les icônes vieillissantes.

15h30 – Etouffer le rire de la Méduse, détourner son regard : *Le Bleu est une couleur chaude* de la BD au film

Marion Krauthaker (University of Leicester)

Cette communication explore et compare la représentation de la subjectivité lesbienne dans la bande dessinée *Le Bleu est une couleur chaude* de Julie Maroh (2010) et son adaptation filmique *La Vie d'Adèle* d'Abdelatif Kechiche (2013). La BD entre dans la tradition du texte pionnier de Cixous « Le Rire de la Méduse » (1975) en offrant une perspective où le regard, l'objet du regard, la voix narrative, l'amour et le désir s'inscrivent au féminin. Alors que l'œuvre de Maroh vient défier les définitions patriarcales et monolithiques de la femme (Wittig 1992) et affirmer la richesse de sa constitution et l'impalpabilité de sa subjectivité (Irigaray, 1975), l'adaptation de Kechiche propose une dynamique radicalement différente. En manipulant et en ajoutant une série de thèmes, le film impose un voyeurisme poussé et privilégie un répertoire d'images dans la lignée du peepshow. Le film réitère des leitmotifs patriarcaux qui inscrivent le plaisir de regarder au masculin ; un masculin sujet et dominant qui projette ses propres fantasmes sur des figures féminines qu'il contrôle et définit à sa manière (Mulvey, 1975). Cette étude révèle les mécanismes par lesquels l'adaptation devient, dans ce cas, un mouvement infiltré par une rhétorique phallogocentrique qui transforme la subjectivité et la sexualité lesbienne et les place sous le joug d'un regard masculin hétéronormé.

16h15 – Le regard comme vecteur de renégociation raciale : le spectateur blanc et *The Siege*

Michel Bondurand (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Les historiens américains David Roedigger et de Theodore Allen montrent au début des années 1980 que la catégorie raciale de « blanchité » (*whiteness*), comme celle de la masculinité et d'autres catégories culturelles, avait sa propre histoire, faite de crises et de renégociations avec une définition hégémonique. Roedigger explique comment les différentes vagues d'immigrations européennes aux États-Unis (Juifs, Irlandais, Italiens) ont dû gagner leur acceptation dans le groupe dominant des « hommes blancs ». On doit au Britannique Richard Dyer le premier travail majeur sur la place de la culture visuelle dans la construction de la « blanchité ». Dans *White*, Dyer montrait comment la « blanchité » se représentait, mais aussi comment les spectateurs pouvaient entrer en contact avec une certaine image de leur propre identité raciale.

Or les années 1990, durant lesquelles Dyer publia son étude, furent celles d'une importante crise identitaire américaine. Les hésitations entre une « fin de l'histoire » (Fukuyama) et « une guerre des civilisations » (Huntington) entraînèrent une période de crispation identitaire durant laquelle l'héritage culturel reaganien, fondé sur une « remasculinisation » du pays (Jeffords) à travers une nouvelle politique militariste et

interventionniste, mute et se prolonge à travers la recherche de nouveaux ennemis. Ma communication essaiera de montrer comment le plaisir du regard joue alors un rôle primordial dans la renégociation de l'identité nationale américaine en prise avec le monopole de la superpuissance en invitant un spectateur masculin, *a priori* blanc, à se projeter dans de nouvelles postures raciales. Le cas de *The Siege* (Couvre-feu, Zwick-1996), où le héros est un Afro-américain (Denzel Washington) flanqué d'un acolyte Arabe-américain (Tony Salhoub), servira à exemplifier les ambiguïtés à l'œuvre dans un film où la masculinité blanche, qui semble minorée au profit d'autres masculinités « racialisées », renégocie sa position hégémonique à travers le plaisir du spectacle de sa potentielle disparition.