

« Une image davantage qu'un sujet » : les femmes dans le cinéma de Jean-Luc Godard - La « Nouvelle Vague » (France, années 1960)

jeudi 15 septembre 2022, par [SELLIER Geneviève](#) (Date de rédaction antérieure : 14 septembre 2022).

Geneviève Sellier, historienne du cinéma, nous parle des films de Jean-Luc Godard (et plus largement, de la Nouvelle Vague) au prisme du genre.

Historienne du cinéma, Geneviève Sellier est spécialiste de l'étude des représentations des rapports sociaux de sexe et des identités de sexe au cinéma et à la télévision. En 2005, elle a publié l'ouvrage « [La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier](#) » (CNRS éditions) et écrit régulièrement pour le site « [Le genre et l'écran](#) ». Nous l'avons questionnée sur le « male gaze » propre à Jean-Luc Godard, et son rapport ambivalent au féminin.

Jean-Luc Godard vient de disparaître, à l'âge de 91 ans. Votre approche critique porte sur les rapports de genre au cinéma, et vous avez plus particulièrement étudié la Nouvelle Vague. Est-ce difficile de critiquer un « monstre sacré », est-ce que la légende - largement bâtie du vivant de Godard - oblitère en un sens la possibilité d'une telle critique ? Comment a-t-elle été reçue, en France et ailleurs ?

Mon livre sur la Nouvelle Vague (2005, CNRS éditions) a été largement ignoré ou boycotté par les universitaires et les critiques français pour qui Godard (et plus largement la Nouvelle Vague) est intouchable ; il faut ajouter que la question du genre (gender) est complètement taboue en France, en [particulier quand il s'agit de traiter d'un « auteur »](#), été 2020). En revanche dans les pays anglophones, ce livre a été bien accueilli, traduit par Kristin Ross [et publié en 2008](#).

La critique des films de Godard du point de vue du genre a été inaugurée par la chercheuse britannique Laura Mulvey en 1980 dans un ouvrage co-écrit avec Colin McCabe, [Godard : Images, Sounds, Politics](#) (Macmillan). Une vision critique d'un point de vue sociologique est [développée par Jean-Pierre Esquenazi](#) et [par Philippe Mary](#), mais ces approches restent très marginales dans l'énorme bibliographie multilingue sur Godard qui se caractérise principalement par son ton hagiographique. Encore aujourd'hui, Godard reste un monument intouchable de « l'art contemporain ».

Comment résoudre le paradoxe (dans l'imaginaire collectif) d'une époque d'émancipation des femmes, dans les années 1960, d'un cinéma vu comme « moderne », et dans le même temps d'un regard masculin qui enferme les femmes dans des rôles fétichisés, dans un regard sexiste ?

Ce paradoxe n'est qu'apparent. L'imaginaire collectif est encore imprégné de la misogynie et du sexisme qui caractérisent sous des formes différentes la culture de masse et les [« grands auteurs »](#)

[en France](#). Comme en témoigne l'invisibilité des femmes (et des actrices) de plus de 50 ans dans les films alors qu'elles sont de plus en plus présentes dans le monde professionnel et politique, [y compris aux postes de pouvoir](#). Comme l'a montré [Reine Prat](#) à propos du spectacle vivant, la création culturelle est un des domaines où la domination masculine reste la plus affirmée, sous prétexte que « le talent n'a pas de sexe ».

Godard est aussi celui qui a fait « émerger » de grandes actrices (Jeanne Moreau, Anna Karina). Sommes-nous aussi prisonniers de cette vision du cinéaste « Pygmalion » ? Comment ces actrices ont-elles réussi à s'émanciper - ou non - de ce regard ?

Cette affirmation est fautive concernant [Jeanne Moreau](#) : formée au Conservatoire, comédienne reconnue au théâtre (TNP) puis dans le cinéma populaire des années 1950 (*La Reine Margot*, Dréville, 1954), c'est Louis Malle qui crée son image « Nouvelle Vague » dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Les Amants* (1958), et Truffaut qui va la consacrer dans *Jules et Jim* (1962) comme « la » star de la Nouvelle Vague. Elle continuera en toute indépendance sa carrière au cinéma, au théâtre, à la télévision et dans la chanson. C'est sans doute la solidité de sa formation théâtrale qui lui permit d'exister en dehors de et après la Nouvelle Vague.

[Plus de 80 000 lecteurs font confiance à la newsletter de *The Conversation* pour mieux comprendre les grands enjeux du monde. [Abonnez-vous aujourd'hui](#)]

En revanche [Anna Karina](#), jeune mannequin danoise sans formation, est en effet une « création » de Godard (de dix ans son aîné) qui la configure comme une femme-enfant, fétichisée par les alter-egos du réalisateur dans la fiction et par la caméra. De 1960 à 1967, elle incarne une vision réactionnaire et infantilissante de « l'éternel féminin » qui disparaîtra du cinéma de Godard après sa rencontre avec Anne-Marie Miéville en 1972. Quant à l'actrice Anna Karina, elle aura le plus grand mal à exister après ses « années Godard », malgré quelques performances remarquables (*La Religieuse*, Rivette, 1967), une carrière de chanteuse et même deux réalisations (*Vivre ensemble*, 1973 ; *Victoria*, 2008).

Vidéo : *Transparent - Pierrot le fou*.

Quelles formes prend ce regard masculin chez Godard, pour donner quelques exemples ? Y a-t-il des « gimmicks », des stéréotypes qui reviennent, dans la représentation des femmes, les paroles et les comportements qui leur sont attribués ?

Le prototype féminin dans le cinéma du Godard, du moins jusqu'aux années 1970, est une femme-enfant androgyne, souvent étrangère, maîtrisant mal le français, opaque, une image davantage qu'un sujet : dans les films centrés sur un personnage masculin alter-ego de l'auteur (*A bout de souffle*, *Le Petit Soldat*, *Pierrot le fou*), elle est l'objet d'une fixation amoureuse qui sera fatale au héros, soit qu'elle le trahisse, soit qu'elle le rende vulnérable.

Dans les films centrés sur un personnage féminin, elle est l'objet du regard à la fois fétichiste et « sociologique » du réalisateur, mais jamais le sujet actif et conscient de son histoire : *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*, *Une femme mariée*, *Masculin féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Elles incarnent souvent l'aliénation de/à la société de consommation que le discours masculin commente en voix off ou par l'intermédiaire d'intellectuels.

Seuls les personnages féminins incarnés par des stars échappent en partie à ce stéréotype : Jean Seberg dans *A bout de souffle* est une aspirante journaliste et sa liaison avec le « mauvais garçon » Belmondo perturbe son projet professionnel : elle le fera arrêter. Brigitte Bardot dans *Le Mépris* est une secrétaire qui a épousé un scénariste (Michel Piccoli) fasciné par sa beauté : quand elle

comprend qu'il l'utilise pour faire carrière, elle le quitte.

Quelles sont les conséquences d'un tel regard sur le monde du cinéma sur la place des réalisatrices, sur les types de narration ou la façon dont nous considérons les actrices ?

Au-delà du cas Godard, dont le cinéma est devenu de plus en plus confidentiel, les cinéastes masculins de la Nouvelle Vague et leurs héritiers (Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Léos Carax, François Ozon, Bertrand Bonello, Christophe Honoré, Emmanuel Mouret...) sont considérés par la critique et par les institutions cinéphiliques comme des « auteurs » dont l'œuvre échappe aux déterminations sociales - c'est-à-dire aux questions de genre, de classe et d'ethnicité -, et qu'il s'agit d'abord de valoriser auprès d'un public pas toujours sensible au narcissisme plus ou moins abscons de beaucoup de ces films (je renvoie aux critiques publiées sur le site [Le Genre et l'écran](#)). Les réalisatrices qui peinent à faire partie de ce premier cercle, ont le plus souvent intériorisé ce modèle du cinéma d'auteur masculin (Claire Denis, Catherine Breillat, Valeria Bruni-Tedeschi, Maiwenn, Anne Fontaine...) et même si leurs films font une place beaucoup plus conséquente aux personnages féminins de tous âges, on y décèle rarement une conscience féministe ou un regard critique sur les rapports homme/femme.

Qu'en est-il des autres grands noms de la Nouvelle Vague, en matière de regard genré ?

Contrairement à Godard, beaucoup d'autres cinéastes de la Nouvelle Vague ont insufflé un ton nouveau au cinéma de fiction sans remettre en cause les conventions narratives du scénario et des dialogues, la vraisemblance, l'identification du public à des personnages incarnés par des stars au glamour indiscutable... Si Chabrol et Truffaut ont largement rejoint le cinéma narratif dominant et se sont illustrés dans des genres populaires (policier, film à costumes), un cinéaste plus confidentiel comme Rohmer a construit sa carrière sur sa capacité à reconduire le même type de récit « intimiste », le même genre d'écriture « ciselée », le même type d'acteurs et d'actrices « ordinaires », qui s'inscrivent dans une tradition littéraire dont l'élite cultivée raffole. Mais ce type de récit, aussi bien que le cinéma de genre, contribuent à maintenir l'asymétrie genrée qui naturalise la domination masculine. < !—> <http://theconversation.com/republishing-guidelines> —>

[Geneviève Sellier](#), Professeure émérite en études cinématographiques, [Université Bordeaux Montaigne](#)

P.-S.

• « « Une image davantage qu'un sujet » : les femmes dans le cinéma de Jean-Luc Godard ». The Conversation. Publié : 14 septembre 2022, 20:06 CEST.

Cet article est republié à partir de [The Conversation](#) sous licence Creative Commons. Lire l'[article original](#).

• [Geneviève Sellier](#), [Université Bordeaux Montaigne](#)

• The Conversation est un média indépendant, sous un statut associatif. Avec exigence, nos journalistes vont à la rencontre d'expert•es et d'universitaires pour replacer l'intelligence au cœur du débat. Si vous le pouvez, pour nous soutenir [faites un don](#).