

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES RELATIONS ENTRE FEMMES DANS LES FILMS D'ACTION DU XXI^e SIÈCLE
De la rivalité à la sororité, une étape indispensable à un changement des stéréotypes ?

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

CAMILLE OLIVIER

MARS 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier les professeur.e.s de la maîtrise en sociologie qui m'ont, tout au long de mes cours, aidée à façonner mon sujet et mon travail de recherche.

Je souhaite également remercier les étudiant.e.s qui ont partagé ces cours avec moi, qui ont été à l'écoute de mon travail, et avec qui j'ai pu avoir des échanges constructifs et bienveillants.

Je souhaite remercier tout particulièrement ma directrice de recherche Débora Krischke-Leitão, pour tous ses conseils, ses corrections et sa patience concernant les nombreux changements entre mon sujet de départ et celui du mémoire rendu.

Je souhaite également remercier ma mère pour son écoute et ses conseils dans ma réflexion et mon choix de sujet ainsi que pour sa patience et son temps lors des nombreuses relectures de mon travail et pour m'avoir soutenue du début à la fin.

DÉDICACE

« La sororité dont nous avons besoin pour la révolution féministe ne pourra être atteinte que lorsque toutes les femmes en auront fini avec l'hostilité, la jalousie et la compétition les unes avec les autres qui nous ont maintenues vulnérables, faibles et incapables d'imaginer de nouvelles réalités. Cette sororité ne peut être forgée par de simples paroles. Elle sera le résultat d'une croissance et de changements continus. C'est un but à atteindre, un processus de devenir. »

Ne suis-je pas une femme ? bell hooks, p.244

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 CONTEXTE ET PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE	5
1.1 Problématiser les représentations des relations entre femmes dans les films d’action du XXIe siècle. 5	
1.2 Questions et objectifs de recherche	10
1.3 Recension des écrits.....	11
1.3.1 Rivalité et amitié féminine dans la culture populaire	11
1.3.2 La représentation des femmes dans le cinéma d’action.....	16
CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE.....	26
2.1 Regard (Gaze).....	26
2.2 Relations	29
2.3 Sororité.....	32
CHAPITRE 3 MÉTHODOLOGIE	35
3.1 Approche qualitative.....	35
3.2 Première étape : Analyse exploratoire du corpus élargi	36
3.2.1 Choix du corpus.....	36
3.2.2 Méthode d’analyse.....	37
3.3 Deuxième étape : Analyse de contenu du corpus restreint	39
3.3.1 Choix du corpus restreint.....	39
3.3.2 Présentation des films retenus	40
3.3.3 Méthode d’analyse.....	42
3.4 Les grilles d’analyse	44
CHAPITRE 4 PRÉSENTATION DES RÉSULTATS	49
4.1 Des relations avec des caractéristiques « traditionnelles »	49
4.1.1 Un environnement toujours aussi masculin	49
4.1.2 Une guerrière solitaire sans attaches.....	51
4.2 De nouvelles manières de représenter les relations entre femmes ?.....	53

4.2.1	Des relations possibles grâce à un environnement plus féminin ?	53
4.2.2	Des relations d'amitié féminine.....	55
4.2.3	Des relations illustrant de simples connaissances plutôt qu'une véritable amitié.....	57
4.3	Des relations qui montrent des liens affectifs profonds.....	59
4.3.1	Une mère guerrière plus si « traditionnelle ».....	59
4.3.2	La figure du mentor	62
CHAPITRE 5		65
DISCUSSION		65
5.1	Rivales au sein d'une société patriarcale	65
5.1.1	Rivales avec les femmes et avec les hommes	65
5.1.2	La rivalité féminine à l'écran	68
5.2	Sororité ou simple processus scénaristique.....	70
5.2.1	Des groupes de femmes qui ne communiquent jamais	70
5.2.2	La représentation de la sororité.....	72
5.3	Penser les relations entre femmes dans le processus créatif.	74
5.3.1	L'évolution de la figure de la guerrière	74
5.3.2	Pense-t-on les relations entre femmes ?.....	77
CONCLUSION		80
ANNEXE A LISTE DES FILMS D'ACTION ENTRE DÉBUTS 2000 ET MAI 2023 AYANT POUR PROTAGONISTE UNE OU PLUSIEURS FEMMES GUERRIÈRES.		83
ANNEXE B TABLEAU DE L'ANALYSE THÉMATIQUE DE LA RECENSION DE FILMS DE L'ANNEXE A.....		86
ANNEXE C GRILLE D'ANALYSE : LES PRINCIPALES THÉMATIQUES ENCADRANT LES RELATIONS ENTRE FEMMES PRÉSENTES DANS LE CORPUS		92
ANNEXE D GRILLE D'ANALYSE : ANALYSE DES RELATIONS DE LA PROTAGONISTE DU FILM AVEC LES FEMMES QU'ELLE RENCONTRE.....		94
ANNEXE E GRILLE D'ANALYSE : ANALYSE DES DIFFÉRENTES THÉMATIQUES DES FILMS À TRAVERS LES DIFFÉRENTS TYPES DE REGARD.....		98
BIBLIOGRAPHIE		102
FILMOGRAPHIE.....		108

LISTE DES FIGURES

Figure 1	Dimensions du discours et de l'analyse selon Fairclough (Janks, 1997, p.330)	44
----------	--	----

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 3-1 Liste des espionnes et actrices les interprétants	41
Tableau 3-2 Grille d'analyse : analyse des relations de la protagoniste avec les femmes qu'elle rencontre	47
Tableau 3-3 Grille d'analyse : analyse des thématiques d'un film en fonction des différents regards.....	48

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif de questionner les relations entre femmes dans le cinéma d'action au XXI^e siècle. C'est à partir d'une recension de 70 films issus du mainstream Hollywoodien ayant pour protagoniste une ou plusieurs femmes que des thématiques de recherches ont émergé du corpus notamment celle de la solitude qu'éprouve la guerrière. C'est à partir de la mise en évidence de cette solitude que travailler sur les interactions de la protagoniste avec les autres femmes s'est imposée comme un choix. Plusieurs questions et hypothèses de recherche sont apparues notamment : comment sont représentées les relations entre femmes dans les films d'action contemporains et peut-on voir un changement des représentations dans les films d'action ? Comment la rivalité maintient-elle ou pas des stéréotypes et comment la sororité peut-elle devenir ou non un émancipateur de ces stéréotypes ? Les principales théories qui nous ont guidé dans la construction et l'analyse du travail sont celles entourant la notion de regard ou *gaze* notamment le *male gaze* de Laura Mulvey (1989), le *female gaze* d'Iris Brey (2018) et de Joey (Jill) Soloway (2016) ou encore *l'oppositional gaze* de bell hooks (1992). La thématique des relations est abordée à partir de la théorie de Marc et Picard (2020) qui analyse les relations de différentes manières et intensités. L'étude des différents types de relations a posé la base de l'analyse et a permis d'introduire les concepts de rivalité féminine (Girard, 2022) et de sororité (hooks, 1986). La méthodologie utilisée dans le cadre de cette étude est une analyse qualitative à partir d'un corpus restreint de quatre films : *Wonder Woman 1984*, *Gunpowder Milkshake*, *The 355* et *The Woman King*. L'étude a été effectuée à partir des modèles de Laurence Bardin (2013) pour l'analyse de contenu et plus précisément la méthode d'analyse des interactions et de Fairclough (Janks, 1997) pour celle du discours. Ces modèles nous ont permis de repérer, dans les représentations et dans les dialogues, des éléments caractérisant ou non les concepts utilisés. Les résultats et l'analyse nous montrent qu'il y a des changements dans les représentations qui sont plus diverses et qui montrent un panel allant de l'amitié aux relations mères-filles, mais celles-ci restent encore peu développées pour la majorité. Nous avons mis en évidence également une différence notable entre la manière dont les réalisateurs et les réalisatrices vont représenter et scénariser, pour les trois-quarts des films sélectionnés, ces relations. En effet, les réalisateurs vont avoir tendance à représenter les relations entre femmes, en les modélisant sur les relations entre hommes, plus froides et distantes. Alors que les réalisatrices, elles vont représenter ces relations avec de l'affect et en adéquation avec la réalité des femmes.

Mots clés : guerrières, relations entre femmes, sororité, rivalité, film d'action.

INTRODUCTION

Depuis quelques années, nous voyons apparaître dans les films d'action des protagonistes incarnés par des femmes fortes et indépendantes qui se battent à l'égal des hommes. Wonder Woman, Lara Croft, Beatrix Kiddo, Alice de la saga *Resident evil* ou encore Selene de la saga *Underworld* sont toutes des icônes de femmes « badass », mais elles incarnent aussi des figures solitaires. À l'origine de notre recherche, nous nous sommes intéressés à ces figures de femmes guerrières à travers la thématique de la violence tant dans leur environnement que dans la manière dont elles s'en servaient. Cependant, cette figure de guerrière solitaire a attiré notre attention. Ces guerrières solitaires évoluent dans un environnement presque exclusivement masculin où les femmes y sont peu présentes voir complètement absentes. Depuis quelques années, nous pouvons observer une augmentation des films ayant plusieurs femmes en tant que protagonistes ou évoluant autour de celle-ci. Si le nombre de ces femmes augmente, les relations qu'elles entretiennent sont loin de marquer les esprits.

Les relations entre femmes dans le domaine cinématographique restent sous-étudiées par rapport à d'autres thématiques comme la sexualisation du corps par exemple. Certaines études ont montré par exemple une disparité dans les dialogues entre les hommes et les femmes. Dans les années 80, Alison Bechdel a créé l'une des études les plus connues aujourd'hui dans le domaine : *le Bechdel test* (Neville, 2023). Ce test a pour objectif de dénoncer le manque de femmes et le manque d'interaction entre elles dans les films. De plus, lorsque plusieurs femmes apparaissent dans un même film, c'est souvent pour parler des hommes. Puis, les études naissantes sur le dialogue ont été invisibilisées face aux études sur la sexualisation et l'image de « la » femme en tant que telle. Certains genres cinématographiques l'évoquent notamment les mélodrames (Mulvey¹, 2021 et Tasker, 1998).

¹ Annoncé par Laura Mulvey dans un entretien pour le journal *le Monde* avec Mandelbaum.

Une autre étude plus récente analysant les dialogues dans les films a également montré cette disparité dans les dialogues entre les hommes et les femmes. Dans leur étude, Matt Daniels et Hannah Anderson (Anderson et Daniels, 2016) analysent près de deux mille scénarios du *box-office* américain et montrent ainsi que les hommes blancs dominent le dialogue, et ce même lorsqu'ils ne sont pas les protagonistes. Cela montre que les femmes protagonistes de leur histoire n'ont presque pas d'interactions avec d'autres femmes et évoluent dans un environnement masculin puisque ce sont eux qui dominent le dialogue.

À la suite de ces données, nous avons trouvé pertinent d'étudier les relations entre femmes dans le domaine cinématographique de l'action été pertinent. En effet, ce domaine est un genre plutôt masculin qui a mis plus de temps à faire évoluer ces représentations des femmes. De plus, l'augmentation du nombre de femmes fait ressortir le terme de sororité dans une société post-*#MeToo* qui a repopularisé cet ancien terme oublié par les féministes. La sororité a été vivement critiquée pour sa pertinence et son manque d'inclusion, mais ne pourrait-on pas la remettre au goût du jour et l'étudier à travers les relations entre femmes aujourd'hui à l'écran.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous expliquerons tout d'abord le contexte dans lequel s'inscrit notre problématique de recherche. Ce contexte est étroitement lié à Hollywood et aux revendications des femmes y travaillant. Des revendications des actrices, au procès intenté par les réalisatrices à l'encontre des dirigeants d'Hollywood en passant par le mouvement *#MeToo*, Hollywood a connu ces dernières années des changements majeurs. Des changements qui ont impacté la vie des femmes dans l'industrie cinématographique, mais également la manière dont les femmes sont représentées à l'écran. Dans ce contexte, notre problématique cherche à comprendre la manière dont les relations entre femmes sont représentées à l'écran de nos jours. Notre objectif de recherche est donc d'analyser ces relations à travers le genre cinématographique de l'action dans les films américains afin de rendre compte de la présence ou de l'absence de représentations des relations entre femmes à l'écran. Nous avons pour cela limité notre recherche aux relations entre femmes à travers de grandes thématiques comme la rivalité ou la sororité et le domaine de l'action dans le cinéma mainstream américain. Le cinéma mainstream américain a été choisi pour sa pertinence au regard du sujet traité et pour son impact dans notre société occidentale.

Comme notre approche diffère des études sur la sexualisation du corps de la femme, notre étude n'abordera pas les relations amoureuses ou érotiques. Nous ne nous pencherons pas également sur la manière dont ces représentations impactent la vision des spectateurs et spectatrices.

Afin de répondre à cette problématique, nous utiliserons dans notre recherche plusieurs théories. Les principales théories qui nous serviront dans l'analyse de notre sujet sont celles entourant la notion de regard ou *gaze*. À travers les concepts de *male gaze* de Laura Mulvey (1989), de *female gaze* d'Iris Brey (2018) et de Joey (Jill) Soloway (2016) ou encore *d'oppositional gaze* de bell hooks (1992) nous pourrions dire si la représentation des relations entre femmes dans les films d'aujourd'hui montre des changements par rapport aux caractéristiques d'antan que nous verrons dans la recension des écrits. Nous devons également mobiliser dans cette recherche différentes théories et études sur le thème des relations. La principale théorie sera celle de Marc et Picard (2020) qui analyse les relations de différentes manières et intensités. L'étude des différents types de relations nous permettra de poser la base de l'analyse pour ensuite y introduire les concepts de rivalité féminine (Girard, 2022) et de sororité (hooks, 1986).

Dans le troisième chapitre, nous aborderons la démarche méthodologique utilisée pour étudier les relations entre femmes dans les films d'action américains. La méthodologie présente les deux étapes de notre analyse de films. La première étape de notre analyse a été construite pour notre sujet de départ qui était les femmes guerrières et la violence. Cette étape retrace à travers une recension de films une analyse thématique qui nous a permis de faire émerger le sujet de ce mémoire : les relations entre femmes. Pour effectuer cette recension une analyse qualitative a été réalisée à partir des travaux méthodologiques d'analyse de contenu de Laurence Bardin (2013) et plus précisément une analyse des interactions. La deuxième étape présentera les films sélectionnés à partir de cette recension pour former notre corpus restreint soit : *Wonder Woman 1984* (2020), *Gunpowder Milkshake* (2021), *The 355* (2022) et *The Woman King* (2022). Nous avons analysé ce corpus à travers des grilles d'analyse construites à partir des théories présentées précédemment ainsi que de la méthodologie d'analyse de contenu et de discours. La méthodologie d'analyse du discours de Fairclough (Janks, 1997) fut employée en raison de son étude en trois dimensions : l'objet d'étude en tant que tel, la manière de le transmettre ainsi que l'étude de l'influence socioéconomique qui l'impact.

Cette recherche nous permet de mieux comprendre l'étendue de la représentation des relations entre femmes à la fois dans la représentation à l'écran et également de voir si ceux (réalisateurs, scénaristes et autres) qui créent ces représentations continuent de véhiculer des stéréotypes sur les relations entre femmes.

Pour finir, le quatrième chapitre présentera les résultats de notre analyse qualitative de contenu et de discours. Cette présentation des résultats nous indiquera quels sont les films du corpus apportant une nouvelle représentation dans les relations entre femmes à l'écran. La présentation se divise en trois parties distinctes qui retracent les relations avec un modèle plus traditionnel, les nouvelles représentations des relations entre femmes ainsi que les relations ayant un affectif plus profond. À la suite de la présentation des résultats, une discussion (chapitre 5) autour des résultats obtenus sera présentée. Dans cette dernière partie, nous ferons dialoguer ces résultats avec les théories et les concepts qui ont été vus dans le cadre théorique. À travers le regard (gaze) et les différents types de relations, nous poserons une réflexion sur les concepts de rivalité féminine (et la société patriarcale qui y est étroitement associée) et de sororité (sous ces différentes formes) ainsi que la manière dont ces relations entre femmes sont pensées dans le processus créatif. L'analyse des relations entre femmes dans ce mémoire permettra de mettre en lumière la pertinence de l'étude des relations comme une continuité de l'amélioration des représentations des femmes en général.

CHAPITRE 1

CONTEXTE ET PROBLÉMATIQUE DE RECHERCHE

Ce chapitre a pour objectif de mieux comprendre le sujet des relations entre femmes dans les films d'action du XXI^e siècle. Nous commencerons par exposer notre sujet et le contexte dans lequel il s'inscrit. Cela nous permettra de dégager les enjeux politiques et sociaux qui peuvent impacter ces relations. Ensuite, nous exposerons les questionnements en rapport avec notre problématique ainsi que les objectifs de recherche. Puis, à travers une recension de la littérature, nous parlerons des différentes études qui permettent de se rapprocher du sujet : rivalité et amitié féminine, la représentation des femmes dans les films d'action et les études féministes sur le cinéma.

1.1 Problématiser les représentations des relations entre femmes dans les films d'action du XXI^e siècle

Les films du XXI^e siècle mettent de plus en plus en scène des histoires ayant pour protagoniste des femmes. Certains genres cinématographiques comme la comédie mettent même en scène des histoires ayant plusieurs protagonistes féminins qui évoluent sans hommes ou presque. Cependant, les films d'action restent le genre où les femmes n'ont pas beaucoup d'interactions avec d'autres femmes. Certains films mêlant action et comédie parviennent à faire exister un groupe de femmes tel que *Ghostbusters* (2016) et *Ocean's 8* (2018), mais étant des *remakes* de film exclusivement masculins à l'origine, la question d'une féminisation forcée a été soulevée sur l'impossibilité de construire une « bonne histoire » autour d'un groupe de femmes dans un film d'action. La représentation des relations entre femmes au cinéma est plus complexe qu'il n'y paraît. Yvonne Tasker (1998) s'est intéressée à la représentation de l'amitié entre femmes dans les films hollywoodiens.

Elle explique que dans la majorité de ces genres, le cinéma populaire américain a marginalisé les représentations d'amitié féminines, privilégiant plus souvent les actrices glamour qui évoluent dans un isolement spectaculaire, les femmes y sont des figures de soutien qui existent presque exclusivement en relation avec le héros, ou encore elles sont mises en compétition les unes avec les autres (Tasker, 1998, p.129). En effet, Tasker (1998) aborde le thème de l'amitié entre femmes à travers le genre cinématographique dramatique qui serait un genre plus propice à l'expression de messages politiques et sociaux. Donc, selon Tasker (1998) les relations entre femmes n'existent au cinéma que lorsque les femmes sont extraites de la relation de rivalité qu'elles entretiennent lorsqu'un homme est présent. Nous pouvons alors nous demander si nous n'aurions pas plus de relations entre femmes dans les histoires où l'homme n'est pas le protagoniste.

Afin de se rendre compte de l'évolution des relations entre femmes dans les films d'action, une étude exploratoire préliminaire a été effectuée sur un échantillon de 70 films d'action sélectionnés sur une période du début des années 2000 à mai-2023². Nous avons sélectionné des films d'action américains ayant une ou plusieurs femmes protagonistes ne partageant pas l'écran avec un homme protagoniste. Les protagonistes ont été choisis en fonction de leur statut de guerrière. J'entends par guerrière :

Une femme capable de violence armée et apte au combat qu'il s'agit de se défendre contre des assaillants ou de mener des batailles. Elle possède également une force morale et physique hors du commun. (Hougue, 2021).

À partir de cette recension (annexe A), qui sera discutée plus en détail dans le chapitre méthodologique, nous pouvons constater que si la guerrière protagoniste ne partage pas l'écran avec un homme, elle ne le partage pas non plus avec une femme. En effet, à part les deux premiers *Charlie's Angels* de 2000 et 2003, il faudra attendre le remake du même nom de 2019 pour avoir de nouveau plusieurs protagonistes dans un film. Le fait d'avoir plusieurs protagonistes exclusivement féminins dans un film d'action est vraiment très récent. Si la protagoniste est seule, elle a des interactions et celles-ci sont majoritairement avec des hommes.

² La recension de films est présentée et expliquée dans la méthodologie (chapitre 3).

Nous pouvons nous demander pourquoi si les femmes sont de plus en plus représentées dans les films et surtout dans les films d'action, les représentations des relations entre femmes ne sont pas plus fréquentes dans ce genre cinématographique.

Ce phénomène est parfois expliqué à partir de certaines idées qui renvoient au post-féminisme. Le mouvement post-féministe tient pour acquis les revendications et les droits réclamés par les mouvements féministes de la 1^{re} et 2^e vague ainsi que l'empowerment des années 90. Le néo-féminisme, en fait, n'est que très indirectement une conséquence du féminisme, bien qu'il ait été prompt à incorporer des expressions telles que « empowerment » et « self-fulfillment », qu'il a utilisées à ses propres fins, l'axe principal de sa perspective coïncidait parfaitement avec le néolibéralisme, la philosophie et l'éthique dominants de la fin du vingtième siècle, avec lesquelles elle était éminemment compatible. (Radner, 2011, p.2). Ce mouvement promeut également l'individualisation des femmes grâce à des efforts individuels plutôt qu'au sein d'un mouvement unifié (Capitaine, 2018, p.16). Selon ses détracteurs, l'approche rigide et victimaire du féminisme ne fait que le discréditer, c'est ce que Susan Faludi appelle le *Backlash* (Capitaine, 2018, p.16). Ce *backlash* est visible notamment dans la culture populaire (Faludi, 1991). Parce que le paradigme néo-féministe encourage et renforce les pratiques de la culture de la consommation comme l'un des principaux moyens par lesquels une femme peut confirmer son identité et s'exprimer, il constitue une version très attrayante de la culture féminine en fonction des besoins et des projets des conglomérats médiatiques qui dominant la scène contemporaine (Radner, 2011, p.3). Dans *Postfeminism and Popular culture*, Angela McRobbie explique que la culture populaire joue un rôle majeur dans la manière dont les mentalités vont se représenter les femmes et le féminisme. Les actions collectives effectuées par les mouvements féministes pour amener des changements sociaux se sont transformées en des actions individuelles où les femmes s'émancipent elles-mêmes sans se soucier des autres (McRobbie, 2007). En mettant l'accent sur l'individualisme et en mettant de côté les revendications des anciens mouvements féministes, le post-féminisme implique que l'égalité homme/femme est déjà acquise et qu'il n'y a plus besoin de se battre (McRobbie, 2007). Cette idée a beau ne pas être avérée, nous constatons que dans la culture populaire cette image de femme indépendante qui n'a besoin de personne et surtout pas des autres femmes est toujours en vogue notamment dans les films d'action étudiés ici.

En plus de la disparité dans la représentation des relations entre femmes, nous pouvons remarquer une forte disparité dans le nombre de films réalisés par des hommes et ceux réalisés par des femmes. Du début des années 2000 jusqu'en 2016 sur trente-quatre films un seul film a été réalisé par une femme : *Aeon Flux* (2005) de Karyn Kusama.

Ce ne sera qu'en 2017 que des femmes apparaîtront plus nombreuses à la réalisation avec Patty Jenkins qui sortira *Wonder Woman* et Anna Foerster qui réalisera le dernier volet de la saga *Underworld*. Entre 2019 et mai 2023 sur vingt-cinq films, neuf films sont réalisés par des femmes et un est réalisé par un homme et une femme. Nous pouvons nous demander si les représentations des relations entre femmes dans ces films diffèrent en fonction du genre de la personne qui est à la réalisation. En 2016, une étude du box-office américain montre que les réalisatrices représentent 7 % des 250 tops films, un nombre en chute par rapport aux années précédentes explique le *San Diego State's Center for the study of women in Television and film* (Kilday, 2017). Les femmes sont de plus en plus reconnues à l'écran, mais derrière la caméra, c'est une autre histoire. Les réalisatrices représentent le plus faible pourcentage de femmes dans les métiers du cinéma. Par exemple, les femmes représentent 13 % des scénaristes et 17 % des productrices exécutives (Kilday, 2017). La diminution du nombre de femmes concerne tous les métiers qui touchent de près ou de loin à la réalisation comme l'explique Martha Lauzen directrice exécutive du *Center for the Study of Women in Television and Film* à l'université d'État de San Diego, les possibilités offertes aux femmes d'occuper des postes de premier plan derrière la caméra ne se sont pas améliorées depuis près de 20 ans (Kilday, 2017). C'est à la même époque qu'un conflit entre certaines réalisatrices et Hollywood voit le jour. En effet, de nombreuses réalisatrices portent plainte avec l'aide de *American Civil Liberties Union* de Californie contre Hollywood et ses pratiques d'embauche. L'agence pour les libertés civiles a effectué une enquête avant de transmettre les informations à la *U.S Equal Employment Opportunity Commission* en 2015. Les preuves rassemblées par l'agence montraient que la discrimination sexuelle à l'encontre des femmes réalisatrices était une « procédure opérationnelle standard » dans les studios de cinéma et les réseaux de télévision (Thomas, Goodman, 2017). En effet, Hollywood fonctionne sur des listes (Donahue, 2020). Les boîtes de production envoient des listes de scénaristes, de réalisateurs, et même d'acteurs, mais ces listes restent les mêmes et les noms qui s'y trouvent sont quasiment tous des noms d'hommes.

Des agences et des boîtes de production ont été contactées et certaines ont remédié à l'inégalité de ces listes. Cette affaire montre comme nous avons pu le voir précédemment que le processus créatif impacte les représentations et surtout celles des relations entre femmes.

En plus du conflit opposant les réalisatrices aux boîtes de production hollywoodienne, les actrices ont aussi des revendications à faire valoir. Elles sont nombreuses à dénoncer les conditions de travail et la manière dont elles sont traitées derrière la caméra. Sarah Michelle Gellar a expliqué dans une interview (White, 2023) récente que sur le plateau de la série *Buffy contre les vampires* et sur d'autres que derrière la caméra les femmes étaient victimes de sexisme, mais surtout qu'elles étaient montées les unes contre les autres. En 2021, de nombreuses actrices de la série ont dénoncé l'environnement toxique et les conflits qui en ont découlé en identifiant le créateur de la série Joss Whedon comme en étant à l'origine (White, 2023). Elle ajoute qu'à l'époque en dehors de l'écran l'amitié entre femmes n'était pas la norme : « women at that time were really pitted against each other. We were taught that other actresses were out to get you » (White, 2023). Toujours dans la même interview elle explique également qu'aujourd'hui l'ambiance sur les plateaux est très différente et que les acteurs y sont mieux traités surtout les femmes. Les actrices se battent aussi pour l'égalité salariale. Dans une interview de *The Hollywood reporter* (2018), l'actrice Jessica Chastain explique que même en ayant le rôle principal dans une production cinématographique pour connaître son salaire elle devait attendre que la production négocie le salaire de l'acteur masculin secondaire. Son salaire dépendait alors de ce qu'il restait. Tous ces éléments de revendications entraînent une augmentation du nombre d'actrices qui se lancent dans la production par exemple afin d'améliorer à la fois les représentations des femmes et la manière dont les femmes sont traitées derrière la caméra.

Lorsque nous parlons de revendication des actrices et de représentations des femmes au cinéma, nous ne pouvons négliger l'impact du mouvement #MeToo. Il n'est pas qu'un mouvement de dénonciation, c'est surtout un mouvement de solidarité entre femmes, #MeToo étant la référence à « moi aussi, j'ai vécu ce que tu as vécu ». Nous avons pu voir que le mouvement #MeToo a eu une portée internationale, mais que la sororité issue du mouvement s'est fracturée en fonction des spécificités des différents contextes culturels (Ghadery, 2019).

Le mouvement #MeToo ne peut donc pas être considéré comme ayant engendré une forme de « sororité » mondiale, car les expériences et les problèmes que les femmes rencontrent diffèrent d'un pays à l'autre (Ghadery, 2019). Ces différences entre les femmes se retrouvent au sein des mouvements féministes depuis des années donnant naissance à différents courants féministes tels que le féminisme noir ou les théories queers.

La manière dont les relations entre femmes sont représentées dans les productions culturelles a de l'importance et un impact. L'absence de ces représentations et le maintien de relations superficielles ou stéréotypées enferment les femmes dans un modèle patriarcal dans lequel elles ne réussissent qu'en étant seules. Nous avons pu constater qu'il y a une évolution entre le début des années 2000 et aujourd'hui dans ces représentations. Si les femmes ont été seules et dans un environnement masculin pendant des années, elles sont depuis quelque temps de plus en plus entourées d'autres femmes. De plus, ces représentations sont soumises et impactées par un contexte politique et social dans lequel elles ont été engendrées. L'évolution marquante du contexte hollywoodien depuis 2016 entraîne des changements dans les représentations des femmes à l'écran ainsi que de leurs relations. Nous pouvons alors nous demander comment est-ce qu'aujourd'hui les relations entre femmes sont représentées à l'écran ?

1.2 Questions et objectifs de recherche

À partir de notre problématique, nous nous posons la question de recherche suivante : comment sont représentées les relations entre femmes dans les films d'action contemporains ? Afin de répondre à cette question générale de recherche, plusieurs sous-questions se posent. Peut-on voir un changement des représentations dans les films d'action ? Comment la rivalité maintient-elle ou pas des stéréotypes ? Puis comment la sororité peut-elle devenir ou non un émancipateur de ces stéréotypes ? Pour répondre à ces questions, il faut dans un premier temps étudier les films américains sélectionnés dans notre analyse pour y repérer les différents types de relations qui y sont représentés. De plus, les éléments et les dialogues des films, nous permettront de mieux comprendre ses représentations à travers les concepts de sororité et de rivalité.

Il est important de spécifier que l'analyse effectuée dans le cadre de ce mémoire est une analyse de films. Une analyse de films s'effectue à travers des outils d'analyse multiples qui permettent une analyse objective des thématiques choisies.

Nous devons ajouter que l'intention derrière l'analyse de notre mémoire n'est pas de dire si les représentations des relations entre femmes dans les films du corpus sont « bonnes » ou « mauvaises » ou bien encore si les films sélectionnés sont féministes ou non.

L'objectif de notre recherche sera orienté vers l'analyse des relations entre femmes. Le choix des relations à travers les interactions permet d'avoir un regard nouveau et actuel sur l'analyse des films où les femmes sont les protagonistes. En effet, dans la partie suivante (recension des écrits) nous constatons qu'une grande majorité des écrits, travaux et recherches sur les femmes dans le cinéma concerne la sexualisation de la femme. Cette sexualisation est tant dans la représentation de son corps que dans ses relations avec les hommes. Étudier les relations des femmes entre-elles permettra aussi de montrer que l'évolution de la représentation des femmes à l'écran ne se fait pas qu'à travers leurs apparences physiques et leurs rôles dans l'histoire. L'amélioration de ces représentations passe aussi par les relations et les interactions qu'elles nouent avec ceux qui l'entourent.

1.3 Recension des écrits

1.3.1 Rivalité et amitié féminine dans la culture populaire

« Il n'y a rien de pire que les femmes entre elles », c'est un adage que la journaliste Marie-Aldine Girard (2022) a entendu toute sa vie sans comprendre la portée misogyne de ce terme. Dire que les femmes sont incapables de s'entendre, d'être amies ou d'entretenir des liens de sororité est un stéréotype de genre infondé. Si la « rivalité constante » est un mythe, nous ne pouvons pas dire qu'elle n'existe pas pour autant. En effet, ces dernières années avec le harcèlement en ligne qui se fait de plus en plus violent de nombreuses études ont été faites sur le sujet.

Le harcèlement en ligne vise principalement les femmes qui subissent à la fois des remarques sexistes ainsi que des menaces de mort, mais surtout de viol. Une étude britannique (*think tank Demos*, 2006) a découvert que la moitié des commentaires misogynes sur internet était le fait de femme. Pendant un an, les chercheurs de cette étude se sont basés sur 10 000 tweets sexistes dont 12 % contenaient des menaces de viol explicite et ont découvert que 50 % d'entre eux étaient écrits par des femmes (Girard, 2022, p.182).

Nous aurions pu croire que le harcèlement en ligne visant les femmes était l'œuvre d'hommes misogynes, mais en réalité les femmes en représentent une grande partie. Nous pouvons nous demander alors d'où vient cette rivalité entre femmes. Nous aborderons cette thématique dans notre cadre théorique.

Cependant, pour comprendre la rivalité entre femmes, il faut connaître la différence entre rivalité et compétition. Girard (2022) cite le travail de Susan Shapiro Barash: *Tripping the Prom Queen* (2006). Elle explique que si la compétition est un phénomène où l'on a conscience d'être comparé aux autres et où on s'affronte à armes égales, la rivalité est tout simplement l'inverse. C'est la peur d'être supplanté qui crée ce phénomène. Cette rivalité est d'autant plus sournoise qu'elle est inconsciente et qu'elle pousse inlassablement les femmes à se comparer les unes aux autres (Girard, 2022, p.26). Cette compétition peut être vue comme quelque chose de sain, la rivalité ne fait que créer des tensions et des fossés entre les femmes. Cette rivalité comme l'explique Girard (2022) se présente principalement à trois niveaux : le travail, la famille et la maternité ainsi que sur le physique.

À l'écran, la rivalité féminine est omniprésente et sert notamment l'arc narratif. Comme l'explique Yvonne Tasker, le cinéma populaire américain a marginalisé les représentations d'amitié féminines, privilégiant plus souvent les stars glamour dont l'existence est spectaculairement isolée, les figures de soutien sont presque exclusivement en relation avec le héros, ou les femmes en concurrence les unes avec les autres (Tasker, 1998, page 139). Cette rivalité ne sert en réalité que le narratif du protagoniste masculin et laisse les relations entre femmes au profit de la romance hétérosexuelle (Tasker, 1998). Cette rivalité entre femmes est devenue un stéréotype de genre qui impacte les relations entre femmes à l'écran et en dehors. L'exemple le plus marquant de rivalité féminine est celui des contes de fées et de leurs adaptations par Disney (Auraix-Jonchière, 2014).

Ces adaptations sont déjà critiquées dans la représentation des femmes en tant que telles avec les personnages féminins, forts étant « laides et méchantes » face aux princesses « douces et gentilles » (Aurax-Jonchière, 2014). Ce sont des stéréotypes de genre qui ont perduré dans l'histoire. Ces personnages féminins n'ont également pas de relations les uns avec les autres ou alors ces relations sont basées sur une rivalité féminine qui n'a à proprement parler aucune véritable raison d'exister à part les normes patriarcales dans lesquelles elles évoluent.

Le meilleur exemple illustrant cette idée est celui de la méchante reine de Blanche-Neige qui souhaite sa mort uniquement pour être la plus belle femme du royaume. Mais si les méchantes de Disney veulent à l'origine détruire le personnage féminin « doux et gentil » aujourd'hui cela n'est plus le cas. Avec de nouveaux films tels que *Maléfique* (2014) ou encore *Cruella* (2021), Disney donne à ses « méchantes » un narratif et une histoire qui leur sont propres et nous découvrons au fur et à mesure de l'histoire que leur « méchanceté » n'est plus si cruelle et dépourvue de raison. Ce ne sont plus les princesses et les dalmatiens qui deviennent les boucs émissaires de leur colère, ce sont les responsables de leurs malheurs qui paient pour leurs crimes. Les relations entre les personnages féminins sont également moins superficielles. En effet, *Maléfique* développe avec Aurore une véritable relation (tendresse et compassion) qui l'amène à regretter la malédiction qu'elle lui a jetée (Boursier, 2015). Nous commençons à voir apparaître à l'écran un véritable changement dans les représentations des relations entre femmes d'une absence à une forme de sororité.

En opposition à la rivalité féminine, nous retrouvons les relations d'amitié entre femmes. Dans *Women's friendships, Feminist Friendships*, Judith Kegan Gardiner (2016) fait une recension des écrits féministes sur la question de l'amitié entre femmes. Elle cite notamment le travail de Marilyn Yalom et Theresa Donovan (2015) qui dans *The Social Sex: A history of female friendship* effectuent un historique des amitiés entre femmes dans la littérature. Elles montrent ainsi que l'amitié entre femmes est un thème récurrent, et ce même dans la Bible. Si l'amitié entre femmes existe, elle est aussi remise en question. Dans *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, Alison Winch (2013) parle de la représentation de l'amitié entre femmes dans la culture populaire. Pour Winch (2013) les relations entre femmes telles qu'elles sont représentées dans la culture populaire peuvent être romancées, le « nous » idéals étant identifié aux sœurs qui s'unissent, non pas pour

mener une action communautaire féministe, mais pour se refaire une beauté à l'aide de produits cosmétiques et de vêtements (Gardiner, 2016, p. 495).

Cette « fausse amitié » donne naissance à de nouveaux termes comme « frenemies » qui se réfèrent plus à une amitié toxique qu'à une forme de sororité (Gardiner, 2016).

Si Winch (2013) critique ces représentations post-féministes de l'amitié entre femmes, elle affirme que le féminisme « peut fournir un espace pour une exploration productive des conflits » entre les femmes, et que les émotions négatives suscitées par la culture des amies peuvent servir une mission sociale bénéfique parce que l'expérience de l'envie peut amener les femmes à reconnaître l'inégalité et l'injustice sociale (Gardiner, 2016, p. 495).

À l'image des écrits sur les relations entre femmes, à l'écran la sororité féminine et surtout représentée à travers l'amitié. S'il existe de nombreux films mettant l'amitié entre femmes au centre de l'histoire, le genre cinématographique auquel ces films appartiennent, lui est toujours le même. Yvonne Tasker (1998) explique que l'amitié entre femmes est surtout représentée dans les films mélodramatiques. Le mélodrame est le genre le plus propice à la réflexion ainsi qu'aux histoires plus politiques et sociales (Tasker, 1998). Pour aborder l'amitié entre femmes à l'écran Tasker utilise *Thelma et Louise* (1991), car non seulement ce film met en lumière de nombreuses problématiques féministes telle que la violence faite aux femmes, mais surtout, il représente une « véritable » amitié entre deux femmes présentes du début à la fin du film. L'amitié de Thelma et Louise dans le film montre un processus de transformation dans lequel les femmes deviennent plus fortes et gagnent en indépendance les unes grâce aux autres (Tasker, 1998, p. 146). Dans *Thelma et Louise*, leur amitié leur permet de gagner en force pour pouvoir résister et se battre contre les hommes qui leur veulent du mal, une force que les femmes peuvent difficilement atteindre dans une romance hétérosexuelle (Tasker, 1998). Amitié et relation amoureuse sont dans les films deux concepts à la fois indissociables et étrangers. Il est rare de voir représenter à l'écran une véritable amitié entre femmes en même temps qu'une romance hétérosexuelle (Tasker, 1998). Mais si l'amitié entre femmes est une source de force dans les films contemporains, la question de la proximité de cette amitié avec le désir lesbien est en constante négociation (Tasker, 1998, p.152).

Le sous-entendu du « désir lesbien » rappelle non seulement que les femmes sont toujours enfermées dans un arc narratif romantique, mais également que les relations entre femmes sont victimes d'une projection de fantasme masculin.

Toutes ces thématiques, entourant les relations entre femmes à l'écran, se retrouvent également dans *In the company of women* par Karen Hollinger (1998).

Hollinger (1998) va étudier le phénomène sous le regard de l'impact de ces relations sur le public féminin ainsi que du féminisme qui y est dépeint. Elle explique que le fait de représenter des femmes et surtout un groupe d'amies ne veut pas dire que le public féminin va y adhérer et s'y reconnaître. De plus, plutôt que de proposer l'amitié féminine comme base pour la formation d'une collectivité féministe qui pourrait lancer une action politique contre une structure sociale patriarcale, les films sur l'amitié féminine servent plutôt à explorer les relations féminines et leur impact sur la vie personnelle des femmes (Hollinger, 1998, p.237). Hollinger (1998) ira même plus loin en disant :

Les idées féministes exprimées par les films semblent souvent appropriées simplement pour fournir une base à des récits populaires divertissants plutôt que pour offrir une confrontation sérieuse avec les problèmes des femmes. Même lorsque des questions importantes pour les femmes sont abordées, elles sont généralement présentées à un niveau si personnel ou les solutions proposées sont si simplistes et irréalistes que l'importance des problèmes des femmes est minimisée plutôt qu'accentuée. (Hollinger, 1998, p.237).

Après les mélodrames des années 80, un nouveau type d'amitié entre filles émerge à l'écran dans les comédies romantiques des années 2000 : la *girlfriend flick*. Ce terme est utilisé par Alison Winch (2012) pour décrire les films qui privilégient les relations et les amitiés entre femmes au détriment d'une romance hétérosexuelle souvent dépeinte avec cynisme (Winch, 2012). Cependant, ces films prônent un repli dans une sphère féminine ségréguée, non pas comme une radicalisation, mais comme un espace où les femmes se surveillent mutuellement dans leur quête de la perfection physique, du mariage et de la maternité. En fin de compte, ils dépeignent l'amitié féminine comme un moyen de maintenir des féminités « représentables » et de produire de l'uniformité (Winch, 2012, page 69). La sororité y est ainsi représentée de manière limitée n'exploitant qu'une partie de la vie des femmes.

Les relations entre femmes ne seront jamais parfaites comme en témoignent les études sur la sororité. À travers les mouvements féministes, nous avons pu voir que même avec des valeurs communes, il reste une fragmentation entre les différents féminismes qui peut parfois sembler insurmontable. Dans le cinéma du XXI^e siècle, l'amitié et l'entraide entre femmes sont de plus en plus récurrentes.

Rachel Stark (2012) aborde l'amitié et l'entraide entre femmes dans la saga *Hunger Games* comme un fondement féministe. Pour elle, ce n'est pas le courage ou la capacité de tirer à l'arc qui fait de Katniss un personnage féministe, mais sa capacité à trouver de la force dans les femmes qui l'entourent (Stark, 2012).

1.3.2 La représentation des femmes dans le cinéma d'action

Les films et les séries d'actions sont un genre associé à la masculinité. Nous entendons par « genre masculin » le fait que les films soient des œuvres créées par des hommes et pour des hommes. Dans ces films, les personnages féminins ont toujours été très stéréotypés oscillant entre l'ange du foyer et la femme fatale objet de désir (Moine, 2010).

Le plus souvent, ces personnages n'ont d'existence que pour faire avancer l'intrigue du personnage masculin. Ce phénomène a été théorisé notamment par l'autrice Gail Simone en 1999. À partir de comics de super-héros, elle développe le concept qu'elle nomme : *Women in refrigerators*. Ce concept correspond à un phénomène que nous retrouvons dans la plupart des intrigues, celui d'un acte de violence intense envers une femme - souvent le *love interest* du héros - voire son meurtre afin de développer l'intrigue et le schéma narratif de celle-ci. Simone (1999) recense toutes les femmes de comics étant victime de ce phénomène sur une page web (Simone, 1999).

Nous voyons apparaître ensuite de plus en plus de femmes guerrières comme *sidekick* de personnages masculins. Ces combattantes sont toujours des faire-valoir du protagoniste et/ou *love interest* et n'ont pas d'impact sur l'arc narratif. La relation entre le cinéma et les femmes a toujours été une relation que nous pourrions qualifier d'amour/haine. Les femmes y sont indispensables, mais pas assez au début pour en faire des personnages à part entière.

C'est en 1979 avec la sortie d'*Alien, le huitième passager* au cinéma et de sa protagoniste Ellen Ripley que l'image de la femme guerrière prend une autre tournure : la *tough woman* est née. Cette femme hypermasculine suivra la tendance de l'ère Reagan et de l'hypermasculinisme présent dans les films de l'époque comme l'explique Susan Jeffords dans *Hard bodies : Hollywood masculinity in Regan era* (1993).

Yvonne Tasker (1995) propose de dissocier la masculinité de la musculature du guerrier. En prenant pour exemple la *tough woman*, elle explique que la masculinité entourant ce personnage féminin s'acquiert au fur et à mesure du film et des épreuves que la guerrière subit. La masculinité n'est donc pas acquise dès le départ ce qui démontre que le corps se fabrique et que le corps musclé n'est donc pas associé à une figure d'homme, mais de guerrier.

À la fin des années 90, se sont les *babe in arms* qui font leur entrée aussi appelée *action chicks*. C'est une guerrière elle aussi, mais elle n'est ni musclée ni masculine. C'est la *It girl* qui au lieu de défiler sur un podium accomplit des missions périlleuses à l'aide de ses armes à feu fétiches. Elle est l'opposée de la *tough girl*, elle est dépeinte comme un mélange de caractéristiques masculines et féminines à la fois curieuses et parfaites.

Dans la littérature sur les femmes guerrières, le corps de celle-ci est l'élément d'analyse majeur. Si bien que si dans les films les femmes ne sont utilisées que pour leur corps, les critiques n'abordent également que cela. Comme le dit Raphaëlle Moine (2010) : « Les hommes ont un corps et les femmes sont un corps auquel elles sont réduites ou dont elles ne peuvent se dissocier » (p.114). Nombreux sont les articles abordant la sexualisation et l'objectification du corps de la guerrière faisant d'elle un fantasme (Purse 2011, Moine 2010, Iness 1999). La sexualisation du corps féminin a en effet été une figure favorite ou un objet de connaissance dans les discours de la science médicale, de la religion, de l'art, de la littérature, de la culture populaire, etc. (De Lauretis, 1987, p.13). La sexualisation des guerrières n'est pas un phénomène récent. Dans un article, le professeur d'histoire ancienne Christian-Georges Schwentzel (2017) explique que la sexualisation de la femme combattante remonte à l'Antiquité et aux déesses guerrières. Le lien entre combat et sexualité était incarné à l'origine par la déesse sumérienne Ishtar à la fois déesse de la guerre et de l'amour. La guerrière à travers les âges conserve cette dualité ainsi que l'image d'une invitation au plaisir érotique d'une sorte de libido archaïque (Schwentzel, 2017).

La sexualisation du corps de la guerrière agit comme un outil ayant pour but de discréditer ses actions et de la rendre moins « inquiétante » aux yeux des hommes. Le fantasme de la guerrière a été étudié à travers tout ce qui pouvait être analysé, de la tenue que porte la guerrière à la manière dont la caméra la filme. L'iconographie, lorsqu'elle est étudiée, n'aborde que la question de la sexualisation du corps des femmes.

L'iconographie n'est pas le seul outil d'analyse utilisé lorsque nous parlons du fantasme de la guerrière. La manière dont la guerrière va se battre et la violence qu'elle va utiliser seront exploitées également. Maxime Lerolle (2019) étudie la manière dont les femmes, surtout les super-héroïnes, se battent dans les films.

Si la violence est censée être le principal sujet, cet objet ne sert qu'à justifier et à démontrer que de la manière dont elles combattent jusqu'aux armes employées, tout est bon pour sexualiser la femme guerrière. Lerolle (2019) aborde également le fait que les super-héroïnes ont toujours un corps parfait, sans blessures ni cicatrices, ne faisant qu'accentuer que le corps de la super-héroïne est un objet de désir et non une arme. Il appellera ce corps « le corps immaculé ».

Dans son mémoire *La figure de l'Amazone dans la culture populaire*, Laura Kasprzak (2017) retrace d'abord l'historique de l'amazone de la grecque antique. Puis elle se questionne sur comment cette figure d'Amazone a pu être à l'origine, à la fois du topos de la femme-fatale dans la littérature à la fin du siècle et tout à la fois, de personnages aux revendications féministes et humanistes, notamment dans la pop culture (Kasprzak, 2017, p.8). Kasprzak (2017) nomme Amazone moderne les guerrières de la culture populaire comme Wonder Woman ou Katniss de la saga *Hunger Games*. Elle aborde, comme nous l'avons vu précédemment, la thématique de la sexualisation ou du fantasme entourant la figure de la guerrière, mais surtout de sa solitude. En effet, les amazones modernes sont fortes et capables de battre n'importe quel ennemi, mais elles se battent seules. Cette force et cette solitude se reflètent dans les actions de l'amazone moderne ainsi que dans son histoire. Elle explique que dans la plupart des récits les amazones modernes en tant que femme sont face à un choix. Elles ne peuvent en même temps lutter et aimer : elles doivent choisir entre leur indépendance et leur passion (Kasprzak, 2017, p.17). L'amazone moderne est l'exemple même de ce que nous appelons la « femme forte ».

Kasprzak (2017) termine sa réflexion sur un questionnement remettant en cause cette nouvelle figure de femme :

Ainsi, le type de l'héroïne forte, indépendante et féministe n'est-il pas en train de devenir, lui aussi, un cliché positif, sans doute - ou un nouveau type de conformisme ? La femme « forte » du XXI^e siècle ne serait-elle pas en train de supplanter le stéréotype de la femme fatale des XIX^e et XX^e siècles ? (Kasprzak, 2017, p.59).

Le terme « d'Amazone moderne » de Kasprzak (2017) fait écho à celui de « Néo-Amazone » de Fanie Demeule (2020). Ces termes sont employés pour décrire les figures de femmes guerrières que nous retrouvons dans la littérature, les séries télé et le cinéma. Les différentes appellations des guerrières dans le champ académique témoignent d'un manque de consensus sur la question.

Si la protagoniste dans les films d'action est une guerrière, elle fait donc usage de la violence. La femme violente peut également être victime d'une violence perpétrée contre elle. Le corps éprouvé est un thème récurrent lorsque nous parlons de femme guerrière. La guerrière passe par un bon nombre d'épreuves qui auront un impact plus ou moins important sur son corps et son mental. Ce sont ces épreuves qui vont construire le personnage féminin et faire d'elle une guerrière. Cependant, ces épreuves sont violentes tant sur leur physique que sur leur mental. Sylvie Vartian (2014) dans un article aborde le corps éprouvé des guerrières à travers le cas de la saga *Hunger Games*. Le personnage de Katniss est intéressant dans son étude, car elle est touchée à la fois physiquement et psychologiquement lors des jeux. Pendant que son corps est frappé, malmené et mutilé, son esprit lui est traumatisé. Un traumatisme qui sera visible après le premier film (donc les premiers jeux) et qui s'exprimera à travers des cauchemars et de l'angoisse que nous observerons à l'écran régulièrement. Nous remarquons également que le trauma chez les femmes se transforme souvent pour laisser place à la résilience et ce, assez rapidement.

Dans *Bridging Game Studies and Feminist Theories*, Gabrielle Trépanier-Jobin et Maude Bonenfant (2017) étudient les jeux vidéo à travers différentes théories féministes. Elles constatent que dans les jeux vidéo nous retrouvons beaucoup de représentations stéréotypées des femmes. Ces stéréotypes vont de la demoiselle en détresse ou victime à l'hypersexualisation du corps des femmes en passant par la figure de la femme monstrueuse.

Ce sont exactement les mêmes stéréotypes que nous retrouvons dans les représentations des femmes au cinéma et dans le cinéma d'action démontrant que ce sont des stéréotypes de genre qui ont influencé de nombreuses sphères culturelles.

1.3.3 Cinéma et théories féministes

Le cinéma, comme tout objet culturel façonnant la représentation des femmes donne naissance à des critiques et à des théories féministes. L'une des thématiques les plus étudiées dans ce domaine est la sexualisation des femmes et de leurs corps à l'écran, remettant en cause la manière dont les hommes représentent les femmes à l'écran. Cette sexualisation du corps de la femme a été théorisée notamment dans les années 70 par Laura Mulvey (1989) dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Dans cet article, elle explique le lien entre ce que nous pouvons voir à l'écran et ceux qui le regardent. En effet, les films sont créés dans une forme d'inconscient patriarcal qui construit des films pour des spectateurs masculins. Les hommes dans ces films sont représentés comme les héros de l'histoire auxquels le spectateur masculin s'identifie et les femmes y sont représentées comme des objets de désir dans le but de satisfaire celui-ci. Le *male gaze* n'est pas la seule théorie associée au regard (*gaze*), nous retrouvons notamment le *female gaze*. Si le *female gaze* est remis en question quant à sa popularité aujourd'hui avec le film *Barbie* (2023) réalisé par Greta Gerwig, nous savons que celui-ci fonctionne. Gerwig est la première réalisatrice à dépasser le milliard de dollars de recette au cinéma, et ce malgré de nombreuses critiques la plupart, misogynes qui jugent le féminisme omniprésent du film ce qui a lui valut d'être boycotté dans plusieurs pays (Majhoul, 2023). Cependant, des critiques féministes reprochent au film de ne montrer qu'un féminisme superficiel.

Dans un article du *Monde*, la sociologue Chiara Piazzesi, explique que les solutions (féministes) proposées par le film et par le post-féminisme sont des solutions individuelles, et non-collectives ; elles ne cherchent pas à transformer la façon dont les femmes et les activités des femmes sont perçues et jugées négativement dans l'espace social (Dupont, 2023).

Cela montre que le *female gaze* est un pas en avant pour la représentation des femmes, mais qu'il ne signifie pas que les représentations des femmes y sont parfaites. Dans un article, Marjolaine Boutet et Hélène Breda parlent de l'impact du *female gaze* de ce film : jamais le *female gaze*, ce regard de femme, ne s'est imposée à des centaines de millions de spectateurs et de spectatrices avec autant de force ni autant de nuance de rose (Boutet et Breda, 2023).

Cependant, ce regard, utilisé pour décrire les films n'a pas de définition « officielle » comme celle du *male gaze*. Dans *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Iris Brey (2018) part du concept du *male gaze* de Mulvey pour théoriser son idée du *female gaze*. Elle explique que le *female gaze* n'est pas l'inverse du *male gaze* dans le sens où il n'a pas pour objectif la satisfaction du genre féminin (Brey, 2018). Nous approfondirons le *female gaze* et le *male gaze* en tant que concept dans notre cadre théorique afin de les utiliser comme outil d'analyse.

L'une des dimensions importantes en lien avec le cinéma et les femmes et celle de la violence. Les femmes ont d'abord été représentées dans les médias comme des victimes. L'étude de Karen Boyle (2015) sur la violence genrée dans les médias suggère que la représentation fréquente des femmes en tant que victimes plutôt qu'agresseurs est basée sur des conceptions essentialistes des femmes comme étant faibles et bienveillantes. Dans notre société, la violence est généralement associée aux hommes et le statut de victime aux femmes (Trépanier-Jobin et Bonenfant, 2017, p.40). Dans *The Unruly Woman*, Kathleen Rowe (1995) théorise la « femme ingouvernable », une figure qui brise le maintien divin de la « féminité traditionnelle ». La féminité traditionnelle rejette l'image de la femme violente, car la violence est associée à la masculinité. Lorsque les femmes font usage de la violence, ce n'est pas sans raison. Lisa Purse (2011) théorise ce qu'elle appelle la « *angry woman* ». Elle n'est pas violente par hasard, lorsqu'elle fait usage de la violence, c'est souvent par altruisme ou en cas d'extrême nécessité afin de défendre quelqu'un, une cause ou bien se défendre soi-même. La femme est généralement violente lorsqu'elle passe du statut de victime à celui d'esprit vengeur. La femme violente est aussi représentée dans la fiction sous les traits de la « femme monstrueuse ». Dans *The Monstrous-Feminine*, Barbara Creed (2020) aborde le féminin monstrueux comme une diabolisation de la féminité. La monstruosité est associée aux organes reproducteurs féminins et à la peur que les hommes ont des femmes puissantes (Trépanier-Jobin et Bonenfant, 2017, p.42). En effet, cette monstruosité est un reflet des angoisses patriarcales des hommes qui ne comprennent pas certaines dimensions de la féminité (Creed, 2020).

Le féminin monstrueux fait également naître une forme de fantasme masochiste dans lequel le spectateur prend plaisir à voir la femme utiliser la violence pour se venger de celle qu'elle a subi rappelant les *rape-and-revenge movies* du genre de l'action.

Le « féminin monstrueux » ne touche pas que les femmes. Dès l'enfance, les petites filles sont également les monstres des films d'horreur. Dans, *Baby bitches from hell: monstrous little women in film*, Barbara Creed (2005) se pose la question : *why do girls star in horror films more frequently than boys ?* Elle constate que lorsque l'horreur est incarnée par des enfants dans les films, ce sont généralement des filles. Une caractéristique centrale de nombreux films autour d'une figure de jeune fille est la manière dont l'innocence et le mal sont interconnectés ; c'est comme si l'innocence de la jeune fille ouvrait la voie à l'entrée du mal, l'un se nourrissant de l'autre dans une relation complexe d'interdépendance (Creed, 2005, p.35-36). Les films sur les enfants nous en apprennent invariablement plus sur le monde des adultes, dans lequel les films ont été conçus, que sur les enfants eux-mêmes. En particulier, ces films explorent les rêves, les désirs et les peurs des adultes projetés sur des enfants qui deviennent les porteurs de valeurs et d'attitudes (Creed, 2005, p.35). Le féminin monstrueux et la femme violente sont des figures emblématiques du genre de l'horreur. C'est un genre dans lequel nous retrouvons des figures féminines semblables à celles des films d'action dans des histoires différentes. L'une des figures de référence, lorsque nous parlons d'émancipation féminine dans les films d'horreur, est celle de la *final girl*. C'est un personnage féminin qui contrairement à la demoiselle en détresse se sauve elle-même en se battant jusqu'à la fin et terrasse le méchant. Cependant, si la *final girl* est présentée comme une figure féministe, Carol J. Clover (2015) dans *Men, Women and Chainsaws* explique de ce n'est pas vraiment le cas. Le genre de l'horreur est avant tout un genre qui est très sexualisé et la *final girl* incarne un « idéal féminin traditionnel » de pureté, elle est vierge et/ou innocente. La *final girl* est pour Clover (2015) un « substitut homoérotique », car elle n'est pas une figure entièrement féminine. C'est une figure ambiguë androgyne qui permet au public masculin de s'identifier à la protagoniste. La guerrière serait donc moins un modèle de femme émancipée qu'un type de personnage conforme aux représentations genrées de la force (Hougue, 2021, p.6). Dans *The final girl grown up : representations of women in horror films from 1978-2016*, Lauren Cupp (2017) parle également de la femme dans les films d'horreur. Elle explique que les femmes sont dépeintes comme des victimes donnant les appellations de demoiselle en détresse ou encore de *scream queen*.

Ce sont ces femmes qui portent au sein de l'histoire l'intelligence émotionnelle. Elles ont tendance à faire tout le boulot émotionnel dans un film (Cupp, 2017). Cette intelligence émotionnelle rappelle les théories associées au *Care*.

Dans un article sur les femmes guerrières dans les fictions zombies, Clémentine Hougue (2021) aborde le passage des femmes de victimes à guerrières. Ces fictions comme les films d'action ont évolué au fil du temps, de l'évolution des mentalités et des représentations entourant les femmes. Mais ce que les fictions zombies ont de particulier, c'est que même si les femmes sont à la fois fortes et indépendantes, elles se retrouvent presque toujours à endosser un rôle de mère auprès d'enfants qui ne sont pas les leurs (Hougue, 2021). En utilisant la théorie du *Care* elle explique que les femmes dans les fictions zombies et les films post-apocalyptiques ont pour rôle de maintenir la structure familiale traditionnelle ainsi que de pérenniser l'espèce (Hougue, 2021).

Lorsque dans l'un de ces films une femme est enceinte, celle-ci est dépossédée de son propre corps, réapproprié par une figure masculine (Hougue, 2021, p.7). Clémentine Hougue (2021) cite dans son article l'anthropologue Marika Moïsseeff. C'est une spécialiste des relations parents-enfants, elle a écrit de nombreux articles sur la grossesse et la relation entre la mère et l'enfant au cinéma. Dans ses travaux, Moïsseeff (2017) explique que la relation entre la mère et ses enfants est soumise à la volonté d'un tiers :

Dans l'imaginaire collectif occidental contemporain, tout se passe comme si les agents de la grossesse, c'est-à-dire les femmes, étaient dorénavant perçus, à l'exemple d'organismes parasités comme des hôtes porteurs. De fait, le corps enceint est un objet dont le contrôle échappe en partie aux femmes puisqu'il leur est fait obligation d'en confier la gestation à l'institution médicale [...] l'institution médico-obstétricale a progressivement pris la place de tiers médiateur fondamental entre la mère et l'enfant, un rôle conféré, dans d'autres contextes culturels, à la collectivité masculine. (Moïsseeff, 2017).

La relation entre la mère et l'enfant pour Moïsseeff (2017) est soumise à l'ingérence du monde médical régie par la collectivité masculine dont l'influence ne s'arrête pas après la naissance de l'enfant. Cette influence est remplacée par la suite tout simplement par les normes patriarcales.

De plus, cette « ingérence masculine » est visible à l'écran dans les films. Moïsseeff (2018) s'intéresse à la représentation de la maternité dans les films d'horreur comme une figure ambivalente.

Nombre de films d'horreur soulignent, en effet, l'aspect horrifique de la gestation en la présentant comme un processus invasif susceptible d'attenter à l'autonomie de la femme en la transformant en esclave de sa fonction reproductrice (Moïsseeff, 2017). Le genre de l'horreur est un genre qui est intrinsèquement lié aux femmes où elles dominent plus que dans n'importe quel autre genre cinématographique (Cupp, 2017). Il externalise les pires peurs auxquelles les femmes sont confrontées (Bordages, 2019). Cependant, même si ce genre véhicule de nombreux clichés sexistes, il a également un pouvoir émancipateur, car les femmes se voient représentées comme actrices de leur survie et non-dépendantes de la personne qui les sauve (Bordages, 2019). Le fait, que le genre de l'horreur possède un panel de critiques féministes plus variés que les films d'action, est en grande partie dû au fait que les femmes y ont une place plus importante. Non seulement en tant que protagoniste, mais aussi dans le nombre de femmes présentes à l'écran. Ce nombre permet une étude des dynamiques qui existent entre ces femmes comme l'amitié ou encore les relations mères-filles.

La recension des écrits nous a montré que la rivalité, l'amitié féminine ainsi que la sororité sont des thématiques qui intéressent de plus en plus les sciences sociales, mais qui restent peu étudiées en comparaison d'autres thématiques comme la violence faite aux femmes ou la sexualisation de leur corps.

La rivalité est la thématique qui est la plus touchée par le manque d'études scientifiques. La plupart des écrits aujourd'hui sont réalisés par des journalistes et les études ne servent qu'à montrer qu'il existe bien une rivalité entre les femmes dans notre société. La thématique de l'amitié entre femmes à l'écran quant à elle a produit de nombreuses études et de nombreuses critiques féministes. Cependant, celles-ci sont restées centrées sur des genres cinématographiques comme le drame ou la comédie. Nous pouvons ajouter également qu'il y a peu de critiques féministes récentes (datant de moins de 5 ans) sur le sujet.

La représentation des femmes dans le cinéma d'action est centrée sur la sexualisation de leurs corps surtout celui des combattantes. Cet élément d'analyse est primordial dans la dénonciation des représentations sexistes des femmes à l'écran.

Depuis quelques années, cette sexualisation à l'écran devient de moins en moins visible ce qui pourra permettre à d'autres thématiques et outils d'analyse d'émerger.

Une autre thématique d'analyse est revenue lors de cette recension des écrits : celle du corps éprouvé. Malheureusement, les études sur le sujet existent seulement en tant que critique unique par œuvres culturelles. Le cinéma a généré un grand nombre de critiques et théories féministes allant du *male gaze* de Laura Mulvey au féminin monstrueux de Barbara Creed. Certaines de ces théories comme celle du *female gaze* manque comme pour la rivalité féminine d'études à caractère plus scientifiques.

CHAPITRE 2

CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, seront présentés les différents concepts et théories sociologiques, anthropologiques et d'études de cinéma qui sont employés dans ce mémoire. Nous aborderons les théories associées au regard (gaze) dans les études cinématographiques. Puis nous développerons les relations avec le concept de rivalité. Pour finir, nous développerons le concept de sororité.

2.1 Regard (Gaze)

Dans les études cinématographiques, le type de regard le plus connu est celui théorisé par Laura Mulvey (1989) dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* aussi appelé le *male gaze*. Mulvey s'inscrit dans un courant de théories cinématographiques utilisant comme outil d'analyse la psychanalyse. La théorie psychanalytique est donc ici utilisée comme une arme politique, démontrant la manière dont l'inconscient de la société patriarcale a structuré la forme cinématographique (Mulvey, 1989, p.14). En tant que système de représentation avancée, le cinéma pose des questions sur la manière dont l'inconscient (formé par l'ordre dominant) structure les manières de voir et le plaisir de regarder (Mulvey, 1989, p.15). En effet, la mentalité patriarcale dominante structure la manière de voir et le plaisir de regarder a été divisé entre les hommes actifs et les femmes passives. Cette division engendre un regard masculin qui impose une vision à laquelle les femmes sont subordonnées. Ce regard transforme les femmes en objet pour le plaisir des hommes. L'homme contrôle la fantaisie cinématographique et apparaît également comme le représentant du pouvoir dans un autre sens : en tant que porteur du regard du spectateur, le transférant derrière l'écran pour neutraliser les tendances extradiégétiques représentées par la femme en tant que spectacle (Mulvey, 1989, p.20).

Si les femmes sont un spectacle à regarder, l'homme lui en est l'acteur principal. C'est à lui que les spectateurs vont s'identifier et partager sa vision et ses sentiments. Les films sont donc créés par des hommes pour des hommes et les femmes y sont minoritaires. Les femmes doivent donc s'identifier à des personnages et à des histoires qui n'ont rien à voir avec elles. Dans un article pour le journal, *le Monde* en 2021, Laura Mulvey revient sur l'impact de son article « Plaisir visuel et cinéma narratif » théorisant le *male gaze* revenue sur les devants de la scène avec le mouvement #MeToo. Elle y parle de l'évolution du cinéma ainsi que de sa propre réflexion en tant que spectatrice et revient sur les limites de son texte. Mulvey (2021) critique son texte en disant : « Mon texte était trop binaire. Je le trouve trop simpliste » (Mandelbaum, 2021). Le corpus d'étude se limitait aux seules œuvres cinématographiques américaines, il témoigne d'une partie de la représentation des femmes à l'écran. Cette limite est pertinente dans le cadre de notre analyse. Le terme « male gaze » n'est en réalité utilisé qu'une seule fois dans son texte (Mandelbaum, 2021). Mais la popularité de cette théorie et le fait qu'elle pouvait s'appliquait dans de nombreuses situations a fait du *male gaze* un outil féministe. Avec le mouvement #MeToo la question de l'impact de son travail sur les revendications des féministes, Mulvey (2021) dira : « il y a un renouveau de la conscience féministe qui l'a pris comme étendard et qui ne veut pas séparer ce qui se passe dans la vie de ce qui se passe à l'écran ». (Mandelbaum, 2021).

Contrairement au *male gaze*, le *female gaze* n'a pas de théoricienne officielle. Dans ce travail, nous utiliserons les concepts de *female gaze* définis par Iris Brey et Joey (Jill) Soloway. Iris Brey (2018) dans *Le regard féminin* définit le *female gaze* comme :

Le *female gaze* n'est pas lié à l'identité du créateur ou de la créatrice, mais au regard généré par le film [...] ce serait donc un regard qui donne une subjectivité aux personnages féminins, permettant ainsi aux spectateurs et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle [...] par conséquent le *female gaze* n'est pas un « portrait de femme », la question n'est pas seulement d'avoir un personnage féminin comme personnage central, mais d'être à ses côtés. (Brey, 2018, p.21).

Joey (Jill) Soloway dans le cadre d'une conférence pour le *Toronto International Film Festival*. Soloway (2016) définit le concept de *female gaze* en adaptant les trois critères du *male gaze* de Mulvey. Victoire Capitaine (2018) a résumé en français les trois critères correspondant au *female gaze* de Soloway (2016) comme :

1. « **Feeling seeing** » : la subjectivité de la caméra fait ressentir au spectateur les émotions et les tempéraments du protagoniste femme.
2. « **The gazed gaze** » : la caméra tente cette fois-ci de transmettre au spectateur ce que le personnage ressent en tant qu'objet du regard masculin en se mettant à sa place.
3. « **The gaze on the gazers** » : l'existence du regard masculin est reconnue dans la narration elle-même. Le personnage utilise alors cette prise de conscience pour produire son propre regard en réaction à celui des hommes. (Capitaine, 2018, p. 17).

Cependant, il faut prendre en compte que le concept de *female gaze* est remis en question. Emily Nussbaum, du *New Yorker*, a écrit dans une critique de la série Amazon de 2016 « *I Love Dick* », adaptée du roman féministe expérimental de Chris Kraus, que le terme « regard féminin » était devenu « blunt » (émoussé) à force d'être utilisé, « en particulier avec son allusion essentialiste au fait que les femmes partagent un œil : une vision circulaire, glaireuse, menstruelle, intime, sage » (Jackson, 2023). Cette vision unique du regard féminin rappelle ce que bell hooks (1992) dit dans *The oppositional gaze : black female spectators*. Dans un premier temps, elle explique l'histoire du regard en rapport avec les personnes noires et le fait que ces personnes étaient punies lorsqu'elles regardaient les autres. Le regard est devenu une forme d'acte d'opposition envers le pouvoir dominant en place. Ensuite, en tant que femme, elle est soumise au *male gaze* et à l'image qu'il renvoie et en tant que femme noire, elle est soumise à la représentation et aux histoires de personnages blancs. Les femmes noires sont alors soumises à un double regard masculin et blanc :

À l'exception peut-être des premiers films raciaux, les spectatrices noires ont dû développer des relations de regard dans un contexte cinématographique qui construit notre présence comme une absence, qui nie le « corps » de la femme noire afin de perpétuer la suprématie blanche et, avec elle, une spectature phallogocentrique où la femme à regarder et à désirer est blanche. (hooks, 1992, p.118)

En plus de ce double regard qui véhicule à l'écran une représentation stéréotypée qui se perpétue, il y a également le regard des œuvres cinématographiques des hommes noirs. Dans ces œuvres, les femmes noires sont représentées de manière plus stéréotypée par rapport aux femmes blanches. Les femmes noires sont représentées comme agressives, colériques et manquant de vulnérabilité. Elles développent alors un regard d'opposition. Ce regard est un outil critique qui entraîne le désir de créer de nouvelles représentations.

2.2 Relations

Si nous voulons étudier les relations entre femmes dans les films, il est important de comprendre comment celles-ci fonctionnent. Dans *Relations et communications interpersonnelles*, Edmond Marc et Dominique Picard (2020) expliquent que les relations sont un phénomène complexe et différencié, de nature et de formes très variées (Marc et Picard, 2020, p.7). Ces relations peuvent être appréhendées à trois niveaux :

- Il y a un niveau immédiat de la rencontre « ici et maintenant », niveau observable à partir des interactions qui se découlent entre les protagonistes et qui entraînent une certaine « définition de la relation », une certaine distance psychologique entre eux et une certaine forme de contact.
- La rencontre se situe dans une dynamique temporelle où le présent s'inscrit dans un avant et un après. Il est d'abord la continuation d'une relation antérieure (ou d'autres relations similaires).
- La rencontre actuelle est influencée par le contexte dans lequel elle se découle (Marc et Picard, 2020, p.7-8).

Marc et Picard (2020) parlent de relation duelle et plurielle afin de qualifier les différents types de relations existantes. La première étant la relation la plus simple : **la dyade** ou relation à deux. La deuxième forme de relation est engendrée par l'arrivée d'une troisième personne dans la dyade, on l'appelle alors la **triade**. Pour expliquer ce concept de triade, Marc et Picard (2020) utilisent les travaux d'un sociologue du XXe siècle, Georg Simmel. Celui-ci définit le concept de triade en trois catégories : le médiateur, le « troisième larron » et le despote. Le médiateur est une figure neutre qui s'insère entre deux personnes généralement en conflit.

Le « troisième larron » cherche à tirer un maximum de profit de la situation. Le despote quant à lui cherche à provoquer ou à attiser les conflits (Marc et Picard, 2020, p.28-29). La troisième forme de relations que nous retrouvons est les relations dites **groupales**. Ces relations se forment à travers un groupe et s'organisent généralement autour d'un leader. Ce groupe développe ses propres normes et caractéristiques d'appartenance :

Un groupe n'est pas la somme des individualités qui le composent. Il constitue une entité spécifique qui obéit à des mécanismes particuliers et qui est le champ de phénomènes différents de ceux que nous constatons au niveau des relations interpersonnelles. Celles-ci sont donc surdéterminées par le contexte groupal [...] Un des phénomènes majeurs mis en relief par ces recherches est le besoin d'intégration et d'appropriation vis-à-vis du groupe, besoin qui conduit au conformisme. L'influence des normes groupales est double. Elle permet d'abord à l'individu de construire une représentation de la réalité et de la voir valider par les autres. Elle conduit aussi l'individu à rechercher la conformité qui lui permet d'être approuvé par les autres ; alors que la déviance ou la marginalité entraînent souvent le rejet et l'exclusion (Marc et Picard, 2020, p.29-30).

Pour étudier les relations entre femmes dans les films, un autre élément doit aussi être pris en compte : le lien affectif. Ce lien est ce qui va caractériser la profondeur des relations si l'importance de ces liens est ainsi facilement attestée, il est en revanche plus difficile d'en saisir la nature profonde. Pour cela, on peut choisir deux types d'approches (*Marc et Picard, 2020, p.53*) :

- on peut, avec un regard « extérieur », analyser les fondements de ces liens en termes de « critères de choix », de « proximité » plus ou moins grande ou de « degré d'affinité » plus ou moins élevé ;
- mais on peut aussi choisir de les aborder « de l'intérieur » en s'intéressant à ce qu'éprouvent les sujets en interaction et la façon dont ils communiquent de personne à personne ; on entre alors dans le domaine de l'« intersubjectivité » (Marc et Picard, 2020, p.53).

Nous avons pu voir à travers Marc et Picard (2020), une manière de penser les différents types de relations. Afin d'étudier les relations entre femmes en particulier nous nous intéresserons également à des types de relations précis comme nous avons pu le voir dans la recension des écrits : la rivalité et la sororité.

Dans un article intitulé *Sororité & rivalité féminine*, July Robert et Sarah De Liamchine (2023) expliquent que la rivalité entre femmes est ancrée dans un système patriarcal-capitaliste-colonialiste, dans lequel les femmes ont été conditionnées à voir les autres femmes comme des menaces et à se comporter avec elles comme des rivales (Robert et De Liamchine, 2023).

Dans *Rivales*, Marie-Aldine Girard (2022) explique que la rivalité féminine vient du fait que « les femmes n'ont pas toutes une place au sein de la société et que la place qui leur est réservée est tellement fine qu'elles se battent entre elles pour pouvoir avoir une petite part du gâteau ». Elle attribue cela au système patriarcal et explique que les femmes ne seraient pas rivales dans un monde où elles auraient la place qui leur convient (Girard, 2002, p.81). Elle aborde cette rivalité comme une forme de violence symbolique. La violence symbolique est un concept de Pierre Bourdieu qui consiste à imposer un système de pensée comme légitime à une population « dominée », par le biais de l'éducation ou des médias (Girard, 2022, p.19). La rivalité féminine est donc une forme de misogynie intériorisée imposée aux femmes et qui découle de la domination et de la mentalité patriarcale.

Dans un *TEDxTalk*, la vulgarisatrice scientifique Charlie Danger (2019) aborde la question de la rivalité féminine à travers la question : pourquoi vous ne vous sentirez jamais la plus belle ? Elle explique que cette rivalité découlerait de ce que Darwin a théorisé dans les années 1850 comme étant la « compétition intrasexuelle ». Cette compétition est une tendance qu'on va avoir au sein d'un même sexe à se mettre en compétition pour obtenir des droits en matière de reproduction (Danger, 2019). Dans un environnement patriarcal, cette compétition au sein des femmes a transformé la beauté en un moyen de survie pour les femmes. La beauté était un avantage pour trouver un « bon parti » dans un monde où les hommes décidaient de tout. Les relations entre femmes étaient donc rythmées par la rivalité et sont donc devenues une source de conflits.

En opposition à la rivalité le concept de sororité peut-être, une ouverture vers un développement des relations entre femmes qui ouvrirait la voie à des changements dans les représentations.

2.3 Sororité

La sororité ou *Sisterhood* est un concept qui est né dans les années 70 en réponse à celui de fraternité. En effet, en 1975, dans *Ainsi soit-elle*, l'écrivaine féministe Benoîte Groult annonce la volonté de trouver un terme pour décrire un sentiment d'appartenance pour les femmes :

C'est le livre de l'amitié que je voulais écrire, ou plutôt le livre de ce qui n'existe pas encore, d'un sentiment et d'un mot qui ne sont même pas dans le dictionnaire et qu'il faut appeler, faute de mieux, la « fraternité féminine » (Dupont, 2020).

Cette volonté de mettre des mots sur un sentiment d'appartenance vient du fait que la fraternité et ses idéaux n'ont jamais vraiment inclus les femmes. Nous considérons encore que la fraternité serait toujours universelle alors que tout prouve le contraire, signale Florence Rochefort, historienne des féminismes et chercheuse au CNRS (Dupont, 2020). Ceux qui continuent à soutenir cela, et à se demander pourquoi les femmes font scission, refusent de reconnaître l'exclusion à l'intérieur même du concept d'universel et de fraternité (Dupont, 2020). Face à un manque d'intégration des femmes aux causes sociales masculines, celles-ci souhaitent trouver un terme qui les rassemble et les unit.

Si la sororité a été remise en question et critiquée sur son manque de prise en compte de la diversité au sein des mouvements féministes, elle est aujourd'hui revenue en force notamment avec le mouvement #MeToo. Aujourd'hui revenue en grâce, la sororité pourrait tirer profit de cette symbolique originelle d'ouverture, pour s'imposer comme un contrepoint conceptuel à part entière, et durable, de la fraternité (Dupont, 2020).

Dans *Sisterhood : political solidarity between women*, bell hooks (1986) explique que la solidarité entre femmes fut l'une des principales préoccupations du mouvement féministe. En effet, au moment de l'avènement des premiers mouvements féministes, les femmes dans la société étaient divisées. Autrefois, l'adage disait que les femmes sont des ennemies « naturelles » que la solidarité n'existera jamais entre elles parce qu'elles ne peuvent pas, ne doivent pas et ne se lient pas les unes aux autres (hooks, 1986, p. 126). L'idée de « sororité » s'est dessinée par le mouvement féministe à travers l'idée que les femmes vivaient une « oppression commune ».

Cependant, cette idée était une plate-forme trompeuse et corrompue qui dissimulait et mystifiait la véritable nature de la réalité sociale variée et complexe des femmes. Les femmes sont divisées par des attitudes sexistes, le racisme, les privilèges de classe et toute une série d'autres préjugés (hooks, 1986, p.127). En effet, hooks (1986) rejette ce lien de solidarité basé sur la victimisation des femmes, car il ne fait que reproduire le système de domination patriarcale entre les femmes et les femmes de couleur. Plutôt que de se lier sur la base d'une victimisation partagée ou en réponse à un faux sentiment d'ennemi commun, les femmes peuvent se lier sur la base d'un engagement politique envers un mouvement féministe qui vise à mettre fin à l'oppression sexiste (hooks, 1986, p.129). En ajoutant à cela l'idée que le féminisme se doit de formuler une théorie plus inclusive, qui défie la domination au lieu de la perpétuer (hooks, 1986, p.125).

La philosophe Françoise Collin (1983) souligne dans *La même et les différences* que l'affirmation d'une unité homogène des femmes, si elle a été peu à peu démentie dans les rapports internes au mouvement (féministe) lui-même, a également creusé souvent un fossé entre les féministes militantes et l'ensemble des femmes (Collin, 1983, P.14). Elle explique que les rapports que les femmes ont entre-elles et au monde ont été impactés par le néo-féminisme. Ils sont solidement fixés par la tradition patriarcale et jusqu'alors ces rapports passaient nécessairement par la loi masculine et/ou par un homme. En rompant avec cet ordre établi, avec cette foi séculaire du fonctionnement social, les femmes se trouvaient brusquement acculées à en inventer un autre en urgence (Collin, 1983, P.9). D'où la volonté de fonder une sororité qui parle à toutes les femmes. Mais la création d'une sororité s'est heurtée à une problématique que Collin (1983) explique comme :

Nous avons eu tendance à ramener toutes différences à la différence des sexes, comme si une fois franchie celle-ci nous entrions dans une étendue étale et homogène, celle du monde des femmes. Peut-être notre histoire, dans laquelle la « différence » des sexes retournée en domination avait joué un rôle si destructeur, nous rendait-elle plus particulièrement méfiantes envers toute différence et nous amenait-elle à valoriser l'indifférencié (Collin, 1983, P.7).

Dans *Se défendre : une philosophie de la violence*, Elsa Dorlin (2019) explique l'utilisation et l'impact du « self-défense » dans l'émancipation des minorités. Elle cite comme exemple que dans le mouvement des suffragettes certaines femmes avaient appris le ju-jitsu afin de se protéger et de protéger les autres femmes face aux répressions durant les manifestations.

Les femmes ont pu apprendre cet art martial, car il était considéré comme n'étant pas assez « viril » pour les hommes. Ayant très peu d'impact sur la musculature, il ne fut pas interdit aux femmes, car elles gardaient leur apparence féminine. La défense comme la violence est dominée par une mentalité masculine et misogyne. Les femmes ont toujours été perçues comme des êtres faibles qu'il faut sauver ce qui a donné naissance au concept de la « demoiselle en détresse ». Dorlin (2019) explique que « la défense des femmes » a été l'une des justifications de la colonisation. En effet, l'idée de la femme en détresse colle à la peau des femmes blanches occidentales et elle s'étend aux femmes des pays colonisés. Les femmes du monde entier sont maintenant perçues comme des victimes que les hommes doivent protéger. Ce qui ne fait qu'accroître le syndrome de « l'homme guerrier » chez les hommes et renforce l'image de la femme violente comme étant une anomalie.

Si le self-défense ou l'autodéfense est une technique de défense qui se pratique seule, elle rapproche ceux qui en font l'usage. C'est dans l'union que les femmes deviennent plus fortes et peuvent ainsi combattre l'oppression dont elles sont victimes.

CHAPITRE 3

MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, nous aborderons les choix méthodologiques retenus pour l'analyse de ce mémoire en commençant par l'approche qualitative. Puis, nous expliquerons le cheminement de la recherche que nous avons effectué à travers deux étapes. Nous commencerons par exposer les critères de sélection ainsi que la méthodologie qui nous a permis d'effectuer une recension de films et d'en dégager les principales thématiques. Ensuite, nous présenterons le corpus restreint qui a été choisi pour ce mémoire ainsi que les cadres d'analyse qui nous ont servies à les analyser.

3.1 Approche qualitative

Au commencement de notre travail, il a fallu choisir l'approche que nous souhaitions utiliser pour construire notre analyse. Étant donné que nous souhaitions étudier les relations entre femmes et la manière dont elles fonctionnent, une approche qualitative fut le choix le plus pertinent. Nous avons utilisé comme matériau d'analyse le cinéma. Les œuvres cinématographiques comme nous avons pu le voir dans la recension des écrits et le cadre théorique peuvent être étudiés de manière pluridisciplinaire en fonction de l'approche que nous utilisons. D'une approche historique aux études de genres, toutes les disciplines universitaires peuvent servir d'outils d'analyse de films. Au sein des études cinématographiques, nous utilisons fréquemment comme outils les moyens de production, la réalisation, le jeu d'acteur ou encore la réception des films et leurs critiques. Cependant, ce qui nous intéresse à analyser dans ce travail, c'est le contenu des films et les différentes représentations qu'ils véhiculent. Pour cela, nous effectuerons une analyse qualitative du contenu d'un échantillon de films d'action.

Dans une démarche interprétative et compréhensive, nous nous sommes basés sur la description dense de Clifford Geertz (1998).

Cette démarche d'étude vise à mieux comprendre les différentes cultures. Pour cela, il faut prendre en compte l'avis à la fois de ceux qui la vivent et de ceux qui la décrivent d'un point de vue extérieur. Cette démarche permet dans le cas de l'étude cinématographique d'utiliser la description dense comme moyen de décrire une œuvre culturelle et la manière dont elle représente les relations entre différentes personnes (ici des femmes). Par la suite dans une démarche déductive, nous sommes partis d'un échantillon de films afin d'en dégager les grandes thématiques et à partir de ces thématiques nous y avons sélectionné un corpus restreint. Ce corpus nous a servies pour produire nos grilles d'analyses.

3.2 Première étape : Analyse exploratoire du corpus élargi

3.2.1 Choix du corpus

L'idée première dans ce travail, était d'étudier la figure de la femme guerrière dans le cinéma américain ce qui nous a amenées à choisir les films d'action comme objet d'étude. Afin d'étudier la femme guerrière comme actrice de l'histoire, l'un des premiers critères de sélection était donc de prendre des films avec une ou plusieurs femmes en tant que protagonistes de l'histoire qui ne partagent pas la vedette avec un homme. Pour pouvoir trouver ces films, nous nous sommes rendues sur des sites internet tels que *AlloCiné*, *IMDb* ou encore *Rotten Tomatoes* qui sont des références dans le domaine, car ils recensent de nombreux films. Nous aurions pu faire une étude d'une centaine de films, mais pour cela, il aurait fallu intégrer également des films de « série B ». Ces films sont intéressants dans leur genre, mais pour notre étude nous avons choisi de sélectionner des films plus « mainstream », car ils sont comme leur nom le précise vu par un panel plus nombreux de spectateurs. Les idées, stéréotypes et représentations qu'ils véhiculent sont donc susceptibles de toucher un plus grand nombre de personnes.

De plus, les films de « série B » ont également tendance à davantage sexualiser les femmes que les films « mainstream ». Un grand nombre de films sélectionnés appartiennent à des sagas : *Hunger Games*, *Resident Evil*. *Underworld*.

Nous nous sommes posé la question de ne prendre que le premier film de chaque saga comme objet d'analyse, mais il s'est avéré que les sagas sont les films qui témoignent le mieux de changement dans l'évolution de la représentation du personnage. Nous pouvons prendre pour exemple la saga *Underworld* et le fait qu'il ait fallu attendre le cinquième volet pour que Selene se batte avec d'autres femmes.

Le deuxième critère de sélection était bien évidemment d'avoir des femmes guerrières en tant que protagoniste. J'entends par guerrière : « une femme capable de violence armée et apte au combat qu'il s'agit de se défendre contre des assaillants ou de mener des batailles. Elle possède également une force morale et physique hors du commun » (Hougue, 2021). Les protagonistes doivent donc se battre au moins une fois au cours du film et avoir des connaissances dans le maniement des armes ou des techniques de combat.

Le troisième critère a été le choix des films à partir des années 2000. Ce choix s'est imposé, car les grandes figures de femmes guerrières des films d'action des années 80 et 90 ont déjà fait l'objet de beaucoup de recherches comme nous avons pu le voir dans la recension des écrits.

3.2.2 Méthode d'analyse

Une analyse thématique a été effectuée à partir de la recension (annexe A). L'objectif de cette recension était de faire ressortir les principales thématiques en lien avec les femmes guerrières en tant que protagoniste de films d'action du XXI^e siècle. Nous avons utilisé pour cela la méthodologie d'analyse thématique de Paillé et Mucchielli (2012). Tout d'abord, l'analyse thématique consiste à procéder systématiquement au repérage, au regroupement et, subsidiairement, à l'examen discursif des thèmes abordés dans un corpus, qu'il s'agisse d'une transcription d'entretien, d'un document organisationnel ou de notes d'observation (Paillé et Mucchielli, 2012, p.212/213).

Afin d'effectuer l'analyse thématique, il y a eu un choix technique à faire au préalable. Le choix technique a été effectué à travers trois éléments : la nature du support matériel, le mode d'inscription des thèmes et le type de démarche de thématisation (Paillé et Mucchielli, 2012, p.215).

En utilisant la méthode de Paillé et Mucchielli (2012), il a fallu dans un premier temps choisir le support matériel pour la prise de note lors du visionnage des films. Le support papier s'est imposé comme une méthode simple et efficace dans la réalisation de cet objectif. Les notes manuscrites ont été ensuite retranscrites à travers la méthode d'inscription sur fiche sous la forme d'un tableau Excel (Annexe B).

Pour finir, nous avons choisi comme type de démarche la thématisation séquentielle afin d'étudier les différents films. Avec le nombre de films recensés ainsi que les nombreuses similarités entre eux, il a été plus intéressant d'effectuer une sélection restreinte³ de films afin d'en extraire les principales thématiques puis d'utiliser ces données en visionnant le reste de la recension. La thématisation séquentielle a été construite à partir de thèmes tels que le réalisme du personnage. Le réalisme est une caractéristique étudiée par Kathryn A. Gilpatric (2006) dans sa thèse sur les femmes violentes dans les films. Elle classe les femmes violentes en trois catégories : réelle, en partie réelle et pas réelle. D'autres thèmes comme la motivation de la violence ou les différents types de personnages avec qui la protagoniste a des interactions (femmes, enfants, mentors) ainsi que les traumatismes visibles ont été sélectionnés.

Cette méthodologie a permis de faire émerger le thème sur lequel s'est basée notre recherche plus approfondie : les relations entre femmes. Elle nous a également permis de dégager des sous-thématiques telles que la solitude, la rivalité féminine ou encore la sororité.

³ Cette sélection restreinte s'est effectuée à partir des 15 premiers films visionnés.

3.3 Deuxième étape : Analyse de contenu du corpus restreint

3.3.1 Choix du corpus restreint

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, la sélection du corpus d'analyse restreinte a été effectuée à partir de critères de sélection retenus dans l'analyse thématique abordée dans la première étape. Pour étudier les relations entre femmes, nous avons choisi des films où les interactions entre les femmes sont multidimensionnelles, c'est-à-dire qu'elles concernent plusieurs niveaux. Tout d'abord, nous avons choisi notre sélection à partir d'une période donnée : post-2016. En effet, la recension nous a montré qu'avant 2016 les femmes protagonistes, même si elles avaient des relations et des interactions avec des hommes, avaient comme principal trait de caractère la solitude. Après 2016, de plus en plus de films avaient plusieurs femmes protagonistes ou alors elles avaient plus d'interactions avec des femmes. Ces interactions avaient lieu avec des membres de leur famille, des collègues ou des amies. De plus, cette période a été marquée par de nombreux événements politico-sociaux comme le mouvement #MeToo ou la poursuite en justice d'Hollywood par des réalisatrices.

Ensuite, nous avons dû choisir un moyen d'étudier les interactions et les relations entre femmes. Pour effectuer cette étude, nous avons choisi de travailler à partir des dialogues. Ce qui signifie que les films du corpus restreints doivent répondre aux critères du *Bechdel test*. C'est-à-dire des films avec aux minimums deux protagonistes ayant eu au moins une conversation (pas seulement des combats) qui ne concerneraient pas un homme.

Cependant, comme les films d'action ont souvent des dialogues restreints, étant donné que l'action est au centre du scénario, l'analyse des dialogues a été faite à travers plusieurs extraits. En complément, le choix des films du corpus s'est tourné vers des films où les femmes ont des interactions avec plus de deux femmes (voir annexe B).

De plus, les interactions ont été étudiées pour nous montrer le type de relations entre ces femmes. Par exemple, le combat pris comme interaction nous permet de connaître les relations présentes entre les femmes durant le film notamment si celles-ci combattent les unes aux côtés des autres ou si elles se combattent entre elles.

Nous avons également pris en compte dans nos critères de sélection la parité entre les réalisateurs et les réalisatrices. En effet, ce contexte post-2016 nous a montré que de plus en plus de femmes réalisent des films d'action. L'un des souhaits des réalisatrices est celui d'améliorer la représentation des femmes à l'écran (Donahue, 2018). C'est pour cela que nous avons fait le choix de prendre deux films réalisés par un homme et deux films réalisés par une femme.

3.3.2 Présentation des films retenus

En combinant tous ces éléments, le choix du corpus final s'est limité à la sélection de quatre films. En effet, ce choix restreint permettra de réaliser une analyse plus qualitative que quantitative.

Le premier film sélectionné est *Wonder Woman 1984*⁴ (2020). C'est le deuxième volet des aventures de Wonder Woman incarnée par Gal Gadot et réalisée par Patty Jenkins. Ce film met en scène Diana vivant une existence solitaire dans les années 80. Au travail, elle rencontre Barbara Minerva incarnée par Kristen Wiig avec qui elle va se lier d'amitié. Diana va également voir ressurgir dans sa vie une vieille connaissance du passé. Au même moment, Maxwell Lord, riche et brillant homme d'affaires américain, met la main sur un artéfact qui exauce les vœux, mais les rêves vont vite se transformer en cauchemar. Ce film a été choisi pour le développement de la relation dyade, entre Diana et Barbara, qui est un élément volontaire de la part de la réalisatrice et l'un des ressorts principaux du film.

⁴ Le premier volet de *Wonder Woman* (2017) a été cité uniquement pour la partie du film concernant l'enfance de Diana ainsi que les relations qu'elle peut avoir avec les autres Amazones.

Le deuxième film sélectionné est *Gunpowder Milkshake* (2021), réalisé par Navot Papushado. Il raconte l'histoire de Sam une assassine très douée incarnée par Karen Gillan. Lors d'une mission d'exécution, elle sauve la vie d'une petite fille au grand dam de l'organisation pour laquelle elle travaille. Afin de protéger la petite fille, elle va devoir demander de l'aide. Elle va ainsi retrouver sa mère qui est partie depuis des années la laissant seule ainsi que ses tantes « adoptives » et anciennes collègues de sa mère. La multitude de personnages féminins interagissant avec la protagoniste en fait un objet d'étude parfait dans les différents types de relations dyades, triades et groupales.

Le troisième film sélectionné est *The 355* (2022). Ce film, réalisé par Simon Kinberg, met en scène cinq agentes des services secrets qui sont toutes de nationalités différentes et qui sont abandonnées par leurs supérieurs et doivent mettre leurs forces en commun pour contrer une menace mondiale (Renaud, 2022).:

Tableau 3-1 Liste des espionnes et actrices les interprétants

<i>Pays pour lequel elles travaillent</i>	<i>Nom du personnage</i>	<i>Interprète</i>
États-Unis	Mace/ Mason Brown	Jessica Chastain
Colombie	Graciela Rivera	Penélope Cruz
Allemagne	Marie Schmidt	Diane Kruger
Angleterre	Dij/Khadijah Adiyeme	Lupita Nyong'o
Chine	Lin Mi Sheng	Fan Bingbing

Cette union entre des espionnes montre la représentation d'une relation groupale, entre cinq femmes, qui travaillent pour différentes agences, ne se connaissant pas et devant travailler ensemble.

Le quatrième film sélectionné est *The Woman King*⁵ (2022) réalisé par Gina Prince-Bythewood. Ce film est l'un des seuls films de la recension à avoir une origine historique. Le film en lui-même n'est pas un *biopic*, mais les guerrières dont il parle ont bel et bien existé. Le film raconte l'histoire des Agojié, un régiment exclusivement composé de femmes guerrières se battant pour le royaume du Dahomey. Le ressort du film s'organise autour de deux protagonistes Nanisca (Viola Davis), générale et leader des Agojié et Nawi (Thuso Mbedu), qui intègre les Agojié en tant que nouvelle recrue.

Étant donné que ce film met en scène un groupe de guerrières exclusivement féminin en plus d'avoir deux protagonistes, les relations dyades, triades et groupales entre femmes y sont bien développées et plus complexe que dans d'autres films.

3.3.3 Méthode d'analyse

Afin d'étudier de manière plus approfondie les relations entre femmes et les différents éléments qui les caractérisent, nous avons utilisé l'analyse de contenu. L'analyse de contenu dans ce travail a été inspirée des travaux de Laurence Bardin (2013). L'autrice y explique les étapes à suivre pour effectuer une recherche qualitative, mais surtout, elle y expose différents types d'analyse qui sont effectués une fois le matériau d'analyse collecté. Pour analyser les relations entre femmes telles que représentées dans les films du corpus, nous avons utilisé la méthode d'analyse des interactions.

Ce type d'analyse, comme son nom l'indique, permet d'analyser les interactions de la personne interrogée avec celles de son entourage.

⁵ Le film a connu un *backslash* important quant à son choix de mettre en scène les Agojié ainsi que le royaume du Dahomey connus pour être des acteurs importants de l'esclavage. Dans ce travail, nous analyserons les relations que les Agojié ont entre elles. Des relations, des dialogues et des liens créés dans le cadre du film sans « validités » historiques.

Pour notre recherche, ce type d'analyse nous a servies à mieux appréhender les relations que la guerrière protagoniste pouvait avoir avec les femmes qui l'entourent ou qui impactent son histoire et ses décisions.

Cette étape d'analyse a servi aussi à mieux comprendre les dynamiques qui entourent les femmes guerrières entre elles, dans le cas de films où plus d'une femme guerrière est représentée. En fonction du film sélectionné, on fait partie de l'étude les relations de chaque protagoniste avec les femmes de son entourage ou avec les autres femmes. Mais seules les relations avec lesquelles les protagonistes ont eu une interaction prolongée ont été étudiées. Étant donné que les films d'action ont des dialogues plutôt courts, nous entendons par « interaction prolongée » un dialogue constitué de plusieurs échanges entre au moins deux personnages. De plus, l'analyse du type d'interactions ou de relation témoigne du lien entre les deux (ou plus) femmes.

En s'intéressant aux relations entre guerrières, l'un des éléments à prendre en compte comme nous l'avons expliqué dans la partie précédente est le dialogue. Pour étudier ce dialogue nous avons utilisé comme outil d'analyse, **l'analyse du discours**. Le dialogue opérant comme une forme de discours verbal ou visuel (sous-titres).

Hilary Janks (1997) dans *Critical Discourse Analysis as a Research Tool* explique que l'analyse critique du discours est une théorie qui voit le langage comme une pratique sociale qui est étroitement liée à un contexte historique. Ce contexte historique peut-être également en lien avec des évènements politiques ou sociaux. Elle part dans son analyse du modèle de Fairclough :

Fairclough's (1989, 1995) model for CDA consists of three interrelated processes of analysis which are tied to three interrelated dimensions of discourse. These three dimensions are :

1. the object of analysis (including verbal, visual or verbal and visual texts);
2. the processes by which the object is produced and received (writing/speaking/designing and reading/listening/viewing) by human subjects.
3. the socio-historical conditions that govern these processes.

(Janks, 1997, p. 329).

Janks (1997) va ajouter à ce modèle d'analyse les trois dimensions du discours de Fairclough :

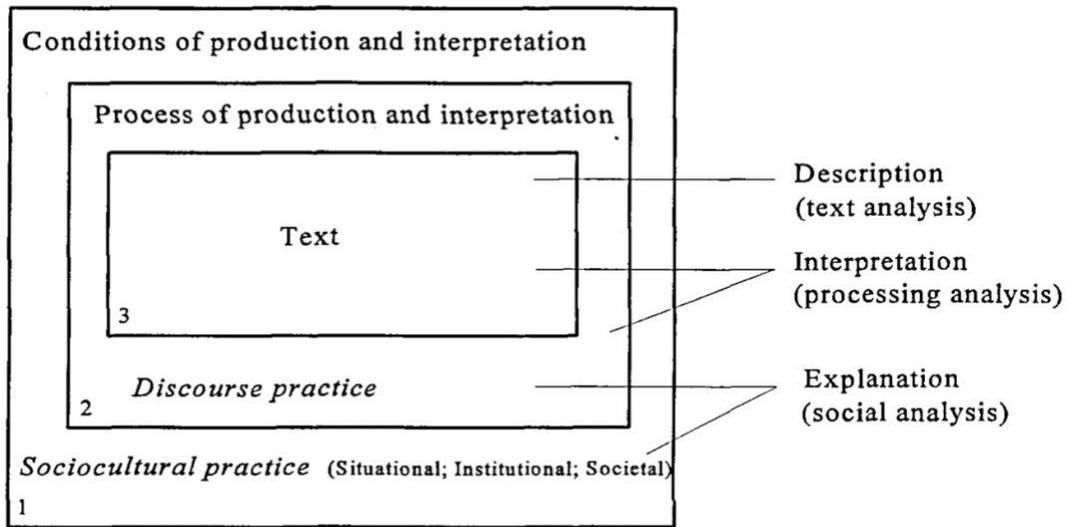


Figure 1 Dimensions du discours et de l'analyse selon Fairclough (Janks, 1997, p.330)

3.4 Les grilles d'analyse

Les grilles d'analyse ont été réalisées à partir des choix méthodologiques qui ont été vus dans la partie précédente. Dans un premier temps, l'analyse thématique de Paillé et Mucchielli (2012) nous a permis de constituer une grille d'analyse des différentes thématiques et sous-thématiques présentes dans le corpus (annexe C). Chaque thématique et sous-thématique ont été associées à un concept du cadre théorique. Nous avons tout d'abord utilisé le concept de rivalité féminine. Étant un concept assez récent et n'ayant pas de « référence » dans le domaine, nous avons choisi d'utiliser dans ce cas précis le travail de Marie-Aldine Girard (2022). Sa définition de la rivalité féminine a été présentée dans la recension des écrits et c'est cette définition qui nous accompagnera dans notre analyse. Nous avons également pour compléter cette définition décidée de joindre celle de la rivalité intrasexuelle basée sur la beauté de Danger (2019) ainsi que le contexte patriarcal-capitaliste-colonialiste dans lequel la rivalité féminine se développe de Robert et De Liamchine (2023).

En opposition au concept de rivalité féminine, nous avons utilisé celui de sororité. Dans le cadre théorique, nous avons abordé ce concept à partir du travail de bell hooks (1986). Elle définit la sororité comme un lien, entre les femmes, basé sur un engagement dans son cas : féministe. Nous avons utilisé ce concept de sororité dans l'idée que les femmes du corpus créent une sororité autour d'une cause ou d'un engagement commun. Dans sororité, nous entendons également le terme solidarité entre femmes ou union. C'est pour cela que nous avons utilisé également le concept d'entraide et de self-défense de Elsa Dorlin (2019). La self-défense est pratiquée par les minorités en collectivité afin de se défendre contre l'opresseur. Ce concept a permis de voir si la solidarité entre femmes surtout dans le domaine des films d'action est une union pour être plus forte. Afin de prendre en compte les limites de la représentation de la sororité, nous avons également sélectionné dans la recension des écrits (chapitre 1) le concept de récit populaire de Hollinger (1998). Elle explique dans ses travaux que le féminisme est représenté à l'écran comme une base de nombreux récits populaires sans amener de confrontations sérieuses (Hollinger, 1998). Dans notre travail, nous appliquerons ce phénomène à la représentation de la sororité.

À partir des travaux de Marc et Picard (2020) sur les relations, nous avons pu analyser les relations entre femmes dans les films plus en profondeur. En utilisant les différents types de relations dyades, triades et groupales, nous avons pu définir des schémas récurrents dans la représentation des relations entre femmes à l'écran. De plus, la manière dont ils perçoivent les liens affectifs nous a permis d'en étudier la profondeur. Aux relations, nous avons également ajouté un concept venant de la recension des écrits (chapitre 1), celui d'ingérence masculine de Moïseeff (2017). Ce concept dit que la relation entre une mère et son enfant est perturbée ou soumise à cette ingérence masculine (Moïseeff, 2017).

À partir des thématiques d'analyse repérées à travers le visionnage de la recension (annexe B) ainsi que de la recension des écrits, il a été possible de repérer les thématiques en lien avec les femmes protagonistes et leur entourage à travers la théorie du *male gaze* de Laura Mulvey (1989). Le *male gaze* n'a pas été utilisé dans une recherche de la sexualisation des femmes à l'écran, mais comme outils de recherche des stéréotypes entourant les relations entre femmes. Par exemple, la solitude de la guerrière maintient la femme dans l'imaginaire cinématographique post-féministe où les femmes ne peuvent s'accomplir que par elles-mêmes.

La rivalité définie par Tasker (1998) met les femmes en compétition pour l'attention d'un homme. L'absence de sororité est à la fois en lien avec la rivalité et avec le manque de femmes à l'écran. Elle se réfère également au manque de lien et d'entraide entre deux personnages féminins. Une fois le corpus examiné à travers les thématiques du *male gaze* nous avons cherché à identifier d'autres thématiques pouvant se rapporter au *female gaze* ou à l'*oppositional gaze*. Le *female gaze* se définit dans notre travail par toutes les thématiques associées aux relations entre femmes n'étant pas des stéréotypes d'antan ou des relations « traditionnelles ». L'*oppositional gaze* de hooks (1986), a été surtout utilisé comme complément du *female gaze* pour l'un des films du corpus : *The Woman King* (2022). Ces trois types de regards nous ont permis de voir s'il y a eu une évolution dans la représentation des relations entre femmes.

Ensuite, l'analyse de contenu de Bardin (2013) nous a permis d'analyser les interactions de la protagoniste avec les femmes de son entourage. Pour cela, une nouvelle grille d'analyse a été créée (tableau 1 ci-dessous) afin d'effectuer une analyse préliminaire. Nous avons commencé par présenter le temps d'interaction entre la protagoniste et chacune des femmes avec qui elle a plus d'une interaction. Cette unité de temps nous a permis de montrer l'importance du personnage féminin avec qui elle interagit. Par la suite, plusieurs critères ont été pris en compte comme le type de lien que les deux femmes ont ou encore l'évolution de leur relation. Nous avons analysé également le type d'interaction que la protagoniste a eu avec les autres femmes. Ces interactions ont été analysées à travers les thématiques qui ont été vues et expliquées précédemment (annexe B). Pour compléter cette analyse préliminaire, nous avons étudié également l'évolution entre le début et la fin des films des relations entre femmes qui sont représentées. Cette étape a eu pour objectif de compléter la représentation des relations entre femmes afin de voir si ces relations sont développées ou non et si elles sont durables ou éphémères. Les grilles complétées pour chaque film du corpus sont présentes en annexe (annexe D).

Tableau 3-2 Grille d'analyse : analyse des relations de la protagoniste avec les femmes qu'elle rencontrent

<i>Analyse des relations de (nom de la protagoniste) avec les autres femmes du film</i>				
	<i>Personnages féminins (ayant plus d'une scène avec la protagoniste)</i>			
	<i>(Nom du personnage)</i>	<i>(Nom du personnage)</i>	<i>...</i>	<i>...</i>
<i>Scènes en commun/ temps d'interactions</i>				
<i>Types de lien avec la protagoniste (famille, amie, étrangère, etc.)</i>				
<i>Types d'interactions</i>				
<i>Évolution dans la relation entre le personnage et la protagoniste</i>				

Puis, nous avons utilisé le modèle **d'analyse du discours** de Fairclough (1995). Nous l'avons utilisé pour deux étapes importantes du travail d'analyse. Dans un premier temps, nous avons analysé les dialogues en fonction des différentes thématiques qui ont été présentées dans le corpus. Ces dialogues ont été également mis en lien avec les différents types de regard (*male gaze*, *female gaze* et *oppositional gaze*).

Ensuite, dans un second temps, nous avons voulu associer ces dialogues/thématiques avec le processus de création. Nous entendons **par** processus de créations toutes les personnes ayant un impact sur le développement du scénario et du film. Ces personnes peuvent être scénaristes, producteurs ou productrices ou encore réalisateurs ou réalisatrices, et même les actrices des films. Ce qui nous intéresse dans ce travail, ce n'est pas le processus créatif en tant que tel, mais le contexte dans lequel il s'inscrit. En effet, celui-ci s'inscrit dans le contexte hollywoodien post-#MeToo comme nous avons pu le voir dans la problématique (chapitre 1). Pour pouvoir faire cette association, nous avons donc pris des extraits d'interviews de toutes les personnes ayant eu un impact sur l'histoire des films du corpus. Étant donné la rareté de questions et des réponses en lien avec les relations entre femmes, le choix des articles et les vidéos d'interviews se sont effectués avec ce que nous avons pu trouver en ligne (des articles de journaux et une majorité d'interviews disponible sur la plateforme YouTube). Nous avons donc effectué une nouvelle grille d'analyse :

Tableau 3-3 Grille d'analyse : analyse des thématiques d'un film en fonction des différents regards

<i>(Nom du Film)</i>			
<i>Thématiques présentent</i>	<i>Types de regards</i>		
	<i>Male Gaze</i>	<i>Female Gaze</i>	<i>Oppositional Gaze</i>
<i>Choix thématique 1 (Annexe C)</i>			
<i>Choix thématique ...</i>			
<i>Choix thématique...</i>			

CHAPITRE 4

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS

Dans ce chapitre, nous présenterons les résultats de notre étude sur les relations entre femmes dans : *Wonder Woman 1984*, *Gunpowder Milkshake*, *The 355* et *The Woman King*. Pour chaque film du corpus, un tableau a été rempli et mis en annexe (annexe D). La présentation s'effectuera en trois parties. Tout d'abord, nous verrons le manque de relations entre femmes en étudiant les caractéristiques d'antan comme l'environnement masculin et la solitude. Puis, nous aborderons la manière dont les relations entre femmes y sont dépeintes. Ensuite, nous parlerons des types de relations présentant des liens affectifs plus profonds comme la relation à la figure de la mère ou du mentor.

4.1 Des relations avec des caractéristiques « traditionnelles »

4.1.1 Un environnement toujours aussi masculin

Un environnement masculin, est un environnement où l'intégralité ou presque de l'entourage de la protagoniste sont des hommes. Si les films de notre corpus ont été choisis pour avoir plusieurs protagonistes féminins ou plusieurs femmes avec qui la protagoniste pouvait interagir, cet environnement masculin n'a pas disparu témoignant d'un *male gaze* toujours présent. En effet, dans la majorité des films de notre corpus, excepté le cercle que forme la protagoniste et les femmes de son entourage proche, le reste des personnages sont des hommes. Que ce soit *Gunpowder Milkshake* ou encore *The 355*, il y a une sorte de clivage entre les hommes et les femmes dans ces films. Les groupes de femmes protagonistes sont représentés comme des héroïnes devant sauver le monde ou une partie de celui-ci d'un groupe d'hommes méchants.

Sam et sa famille se retrouvent poursuivis par ses anciens patrons de la Firme ainsi que par des mafieux. Cette Firme est décrite par Sam au début du film : « *Il y a un groupe d'hommes appelé la Firme. Ils font la loi depuis très, très longtemps. Et quand il s'agit de faire le ménage, c'est moi qu'ils envoient* » (00 :01 :31 à 00 :01 :52). En dehors du cercle qu'elles forment pour leur mission, les espionnes de *The 355* n'ont aucun contact prolongé avec d'autres femmes. Au travail, elles n'ont de contact qu'avec des hommes et dans leur entourage il n'y a également que des hommes. La plupart des conversations longues se font entre une des protagonistes et l'un des hommes de leur entourage. Dans la famille de Graciela, il n'y a que des hommes et la plupart de ses conversations ont lieu avec eux ou avec Luis⁶, son patient. En ce qui concerne Mace, elle est entourée d'hommes dans son travail et sa relation la plus profonde est avec Nick son meilleur ami qui est à la CIA avec qui elle a vécu des choses et dont la relation passe vite au début du film de la simple amitié à l'amour. Une relation qui ne fera que se compliquer lorsqu'elle pensera qu'il est mort dans un premier temps et découvrira par la suite qu'il a simulé sa propre mort et qu'il est un « traître ». Les trois autres espionnes n'ont dans le film qu'une seule personne dans leur vie. Depuis que son père, un ancien espion a trahi son pays, Marie ne fait confiance à personne reproche que lui fait Jonas Muller son patron. Khadijah, elle n'a qu'une seule personne dans sa vie également son compagnon Abdel. Quant à Lin, elle travaille sur cette mission avec son père comme coéquipier.

L'environnement masculin s'accompagne souvent d'ingérence masculine. Cette ingérence impacte la vie et l'histoire de nos protagonistes. Dans le premier volet de *Wonder Woman* (2017), la vie des amazones change drastiquement après l'arrivée de Steve Trevor, poursuivi par des Allemands, sur l'île. Le débarquement de ces hommes sur l'île des Amazones est un carnage. Il entraîne la mort de plusieurs d'entre-elles, dont Antiope la tante de Diana. De plus, Diana décide de partir avec Steve afin de sauver le monde et se retrouve seule séparée de sa famille et de son peuple. Dans *Wonder Woman 1984*, l'amitié naissante entre Diana et Barbara est interrompue par le retour de Steve Trevor dans la vie de Diane. Steve va immédiatement reprendre la place d'acolyte qu'il avait dans le premier film.

⁶ Luis est celui qui a volé le disque contenant une arme informatique et cherche à la vendre à l'organisation du renseignement qui est prête à lui faire la meilleure offre. Graciela est envoyée par l'*Intelligence Directorate* pour laquelle elle travaille en tant que psychologue afin de ramener Luis à la raison et lui faire rendre ce qu'il a volé.

L'ingérence masculine se retrouve dans le récit d'autres protagonistes comme Sam, lorsque son père est assassiné, sa mère se retrouve toute seule pour l'élever. Elles sont recueillies par une amie de celui-ci, mais lorsque sa mère retrouve la trace de ceux qui ont assassiné son mari, elle décide de se venger. Cette vengeance est condamnée par la Firme qui décide de ne plus protéger Scarlett et celle-ci doit donc abandonner sa fille pour la protéger. L'ingérence masculine s'observe également à travers le film *The Woman King* par les violences sexuelles à l'encontre des femmes. Si la plupart des Agojié ne mettent pas des mots sur la violence, Nanisca et Izogie le font. Les flashbacks des viols vécus par Nanisca sont vus à travers ses yeux. Nous ne voyons donc pas l'acte en lui-même, mais nous voyons le viol à travers son regard. Cette manière de représenter les violences sexuelles à l'encontre des femmes montre un *female gaze* apparent.

4.1.2 Une guerrière solitaire sans attaches

En plus de l'environnement masculin, les films d'action ont également comme figure de référence celle de la guerrière solitaire. Nous avons pu constater dans la recension des écrits que les femmes protagonistes des films d'action évoluent majoritairement seules. Elles peuvent recevoir de l'aide ou travailler avec des hommes, mais les femmes sont généralement absentes du narratif. Les films du corpus ont été choisis avec comme caractéristique le fait qu'il y est plusieurs femmes interagissant avec la protagoniste. Cependant, avoir plusieurs femmes dans un film ne signifie pas que la protagoniste n'est pas solitaire. Le fait que les protagonistes soient des solitaires ne signifie pas qu'elles sont seules durant toute la durée du film, mais plutôt qu'elles choisissent de ne pas avoir d'attaches avec les autres. Sur les quatre films du corpus, trois d'entre eux ont des protagonistes solitaires : *Wonder Woman 1984*, *Gunpowder Milkshake* et *The 355*. Diana, Sam, Mace et Marie sont toutes des figures de femmes préférant leur propre compagnie à celle des autres. Après le départ de sa mère, lorsqu'elle était adolescente, Sam s'est retrouvée seule. Tellement seule qu'elle rencontre des difficultés à communiquer avec les personnes qui croisent son chemin.

Malgré cela, elle parvient à la fin du film à retrouver sa famille et à partir avec elle. Si pour Diana et les protagonistes de *The 355*, le début de l'histoire est similaire, la fin est un peu différente.

Elles partent toutes chacune de leur côté à la fin du film, mais nous pouvons voir qu'il y eut un changement dans leur mentalité. Si au début du film elles étaient renfermées sur elles-mêmes, à la fin elles sont comme apaisées. Diana a par exemple retrouvé le sourire et elle est prête à s'ouvrir de nouveau aux autres. Les espionnes de *The 355* se séparent en bon terme après un début plutôt chaotique. Elles ont également pour la plupart des adieux qui restent ouverts permettant de se dire qu'elles se reverront peut-être un jour. Si, la solitude des guerrières est un stéréotype associé avec une vision masculine des représentations des relations entre femmes, la fin de films les montrant avec d'autres femmes sort quelque peu cette figure du stéréotype qui la compose.

La guerrière solitaire n'a pas beaucoup de relations y compris dans le domaine de la romance. En effet, certaines de nos protagonistes développent une relation avec un homme. Cette relation est vite vouée à l'échec quand seules deux possibilités scénaristiques s'offrent à elles. Soit celui-ci meurt soit elles doivent choisir entre lui et leur statut de guerrière. Dans les deux films de *Wonder Woman*, Diana a une romance avec Steve Trevor. Celui-ci meurt à la fin du premier volet et réapparaît dans le second pour mieux disparaître de nouveau. Au début de *The 355*, est introduit le personnage du fiancé de Khadijah, Abdel celui-ci sera également tué avant la fin du film. Il est surtout représenté dans le corpus l'idée du choix. Nawi dans *The Woman King*, se révolte contre l'injustice des lois entourant les Agojié. Étant considérées comme appartenant au roi, celles-ci ne peuvent se marier et avoir une famille. Nawi fera la rencontre de Malik pour lequel elle aura des sentiments. Elle aura la possibilité de partir pour vivre avec lui, mais elle choisira sans la moindre hésitation de rester une guerrière libre avec ses sœurs Agojié. Mace sera confrontée à un choix également, celui de trahir les siens en suivant Nick, l'homme qu'elle aime qui est devenu un « traître ». Ce choix comme pour Nawi sera rapide et facile à faire. Ceci est l'exemple d'un nouveau phénomène dans les films d'action avec des femmes, celui des femmes trahies par des hommes qu'elles aimaient ou admiraient. Nous retrouvons ce phénomène dans *Charlie's Angels* (2019), *Jolt* (2021), *Underworld 2* (2006), etc.

4.2 De nouvelles manières de représenter les relations entre femmes ?

4.2.1 Des relations possibles grâce à un environnement plus féminin ?

Nous avons pu voir dans la première partie que l'environnement masculin est encore présent dans les films de notre corpus. Cependant, nous pouvons constater que cet environnement se féminise de plus en plus. En effet, si l'environnement masculin se caractérisait par le fait que l'entourage de la protagoniste soit exclusivement masculin, aujourd'hui, nous y voyons de plus en plus de femmes. Cependant, dans les films, les femmes y restent toujours bien inférieures en nombre.

Par exemple dans *Wonder Woman 1984*, le musée où travaille Diana est dirigé par une femme et une partie de ses collègues sont des femmes, dont Barbara avec qui elle se liera d'amitié. Mais la grande majorité des interactions que Diana aura seront avec des hommes. Si l'entourage des protagonistes est encore très masculin, il y a tout de même une évolution. L'environnement féminin contraste également avec l'idée de la guerrière solitaire. Nous avons pu voir dans la première partie que ce n'est pas parce qu'il y a plusieurs femmes que les protagonistes du corpus ne sont pas solitaires. Si la plupart de nos protagonistes sont des femmes solitaires au début du film au fur et à mesure, elles s'ouvrent aux autres et ne sont plus seules à la fin. Sam est l'archétype même de la figure de la guerrière solitaire. Au début du film, nous la voyons vivre seule, travailler seule, et même se recoudre toute seule lorsque celle-ci est blessée. Puis, au fur et à mesure des événements du film, elle retrouve ses tantes d'adoption, sa mère et prend même une petite fille sous son aile. Dans la scène finale, nous voyons Sam, Emily, Scarlett et ses tantes dans une voiture roulant ensemble dans le soleil couchant. Cela marque bien la rupture entre la guerrière solitaire et la nouvelle Sam.

Le corpus montre des représentations de société matriarcale avec les amazones de *Wonder Woman* et les Agojié. Ces représentations contrastent avec l'environnement masculin produit par le *male gaze*.

Le flashback au début de *Wonder Woman 1984*, a pour objectif de nous rappeler d'où vient Diana et l'environnement dans lequel elle a grandi. Les amazones de Themyscira représentent l'un des meilleurs exemples de société matriarcale à l'écran. Elles ont leurs propres règles, lois et leur propre culture dont les hommes sont totalement exclus. Dans *The Woman King*, nous avons un autre exemple de société féminine, mais celle-ci ne peut pas être considérée comme entièrement matriarcale. Si les Amazones de *Wonder Woman* vivent dans une civilisation complètement matriarcale sans présence masculine, pour les Agojié, c'est un peu différent, elles ont créé une sororité au sein d'un monde dominé par les hommes. Les Agojié ont leurs propres quartiers où les hommes sont interdits, elles ont également leurs propres coutumes. Cependant, elles appartiennent à une armée et leur régiment est sous les ordres du roi. La particularité des amazones et des Agojié, c'est que leur rassemblement s'est produit en réponse à la violence masculine. En effet, les amazones de *Wonder Woman* ont fui le monde des hommes qui souhaitaient les asservir et les Agojié ont trouvé dans leur régiment un moyen d'être protégées de la violence masculine. Nawi et ses amies sont devenues des nouvelles recrues chez les Agojié pour échapper à la violence des hommes et ne plus être des victimes. Rejoindre les Agojié représente une liberté pour de nombreuses femmes.

Ces deux sociétés représentent également des idéaux de sororité. Même après des années dans le monde des hommes, Diana porte toujours en elle les idéaux de cette sororité. Ils ressortent par exemple lorsqu'elle sauve Barbara d'une agression et lui propose en même temps de lui montrer quelques techniques pour apprendre à se défendre par ses propres moyens. Loin de chez elle, Diana cherche une ancienne amazone du nom d'Asteria. Quand les Amazones ont voulu fuir le monde des hommes, ceux-ci les en ont empêché. Asteria s'est sacrifiée pour sauver toutes les autres Amazones en retenant les hommes qui cherchaient à les empêcher de partir. Son armure est un symbole, toutes les armures des amazones ont été utilisées pour en créer une pour qu'Asteria affronte le monde entier. C'est avec cette armure que Diana combatta pour sauver l'humanité à la fin même si au lieu de combattre des hommes, c'est son ancienne amie qu'elle combatta.

Dans *The Woman King*, les Agojié se battent toujours ensemble comme le rappelle leur cheffe Nanisca :

Nous sommes des Agojié. On n'agit pas seules. On avance ensemble vers le même but. Seule, tu es faible. Tu risques la mort, voire pire. Vous avez vu les cages. Une Agojié prisonnière est une esclave. Les hommes se servent d'elle, la laissent pourrir. Mieux vaut mourir. Se trancher la gorge » (00 : 48 :57 à 00 :49 :27).

C'est en unissant leurs forces qu'elles deviennent capables de contrer cette violence masculine.

4.2.2 Des relations d'amitié féminine

L'amitié entre femmes fait partie de ces relations qui sont souvent mises de côté au profit d'autres relations. La représentation d'amitié féminine pourrait être considérée comme un changement dans les représentations et donc un *female gaze*. Cependant, le fait que l'amitié passe au second plan par rapport à d'autres types de relations nous rappelle le développement quasiment inexistant d'amitié féminine dans les films d'action. Le corpus nous montre tout de même quelques exemples de représentation d'amitiés féminines à l'écran. L'une des meilleures représentations d'amitié du corpus est celle entre Nanisca et Amenza qui sont des amies proches. Le fait qu'elles aient été amies avant les événements du début du film permet de se concentrer sur l'amitié en elle-même et non sur son évolution. Si à l'écran, elles n'ont que sept à huit minutes d'interactions (annexe C) nous pouvons voir à l'écran le lien profond qui existe entre les deux femmes. À travers un flashback racontant un souvenir pénible de la vie de Nanisca nous apprenons qu'Amenza y était présente et l'a soutenu.

De plus, le fait qu'Amenza soit son second fait qu'elles sont souvent ensemble (réunions du conseil, discours aux Agojié et autres). Cette représentation d'amitié, avec une interaction qui est assez courte par rapport à d'autres interactions présentes dans le film, montre que représenter une relation entre femmes n'est pas qu'une question de manque de temps comme nous pourrions le penser, mais de possibilité. Nawi l'autre protagoniste a également développé une amitié avec deux autres nouvelles recrues comme elle : Fumbe et Ode.

Les trois jeunes femmes se rapprocheront parce qu'elles vivent et s'entraînent ensemble sans interruption. Si cette amitié est une relation de second plan par rapport à d'autres que nous pouvons observer dans le film (mère et mentor), elles sont amies. Nawi va même jusqu'à risquer sa place chez les Agojié pour aller aider son amie Ode.

À la fin de l'épreuve, Izogie soigne les blessures de Nawi et lui demande pourquoi elle a fait cela. Nawi lui dit que si elle a aidé son amie, c'est parce qu'elle voulait qu'elle reste⁷ au même moment arrive Nanisca qui dit :

Nanisca : « Pour être utile, elle doit savoir se débrouiller seule ».

Nawi : « Tu n'aurais pas aidé ton amie, Miganon ? ».

Nanisca : « Amenza ? Je lui marcherais sur la tête pour gagner » (01 : 02 : 34 à 01 : 02 : 46).

Plus tard, après avoir été faite prisonnière, Nawi aidera Ode à se sauver sans pouvoir se sauver elle-même. Si les interactions qu'elle a avec ses amies sont assez courtes, ce sont les petites interactions telles que celles-ci qui montrent que leur amitié a dépassé le stade de la simple connaissance.

La plupart des amitiés représentées dans notre corpus sont des amitiés qui sont illustrées avec des paroles et des actions et pas avec des gestes affectueux. Les protagonistes et leurs amies sont amies parce que des éléments dans les scénarios les désignent comme tels. Dans *Gunpowder Milkshake*, l'amitié y est représentée à travers Scarlett et les bibliothécaires. Après la mort du mari de Scarlett, Anna May, Florence et Madeleine (les bibliothécaires) ont pris Scarlett et sa fille sous leurs ailes. Un acte qui est fondé dans un premier temps sur l'amitié préexistante entre Anna May et le mari de Scarlett. Elles ont passé des années ensemble et ces étrangères sont devenues une famille, et ce, jusqu'à ce que Scarlett retrouve la trace de ceux qui ont tué le père de sa fille.

Lorsque dans le film Scarlett et sa fille sont poursuivies par des assaillants, elles doivent se réfugier chez les bibliothécaires, mais Scarlett craint leurs réactions.

⁷ Toutes les recrues voulant rejoindre les rangs du régiment des Agojié doivent réussir l'épreuve. Celles qui échouent doivent quitter le palais.

Si Madeleine et Florence ont l'air heureuses de la revoir, ce n'est pas le cas d'Anna May. Celle-ci est en colère et surtout blessée par l'abandon de Scarlett, mais la colère ne dure pas. En effet, lorsque Scarlett et Sam sont en danger, elles n'hésitent pas à aller les aider. Florence dira qu'elles sont de la famille : « *La chair de notre chair* » (01 : 19 : 06).

Si nous constatons à travers les dialogues et les actions des personnages des liens plus profonds que ceux qui pourraient être utilisés par de simples connaissances, ils restent une sorte « d'obstacle » au développement d'une amitié plus profonde.

Dans le corpus, nous constatons une autre forme d'amitié celle qui se développe dans le cadre du travail. L'une des relations les plus développées dans *The 355* est celle que Mace entretient, avec près de trente minutes d'interaction, avec Khadijah. Le fait qu'elles se connaissent avant cette mission rend leurs échanges plus profonds qu'avec les autres femmes du film. Cependant, cette amitié n'est pas une amitié « classique » dans le sens du terme. Elles se connaissent, nous pouvons considérer qu'elles sont amies, mais des amies de travail. Elles connaissent les histoires de leur vie d'espionne, mais rien en ce qui concerne leur vie privée. Mace découvre que Khadijah est en couple et qu'elle a arrêté son boulot d'espionne par exemple. Elle la recrutera quand même, car Khadijah est la meilleure dans son domaine (la cyber intelligence) et surtout elle lui fait confiance. Khadijah finira par accepter son offre par devoir, mais aussi parce que Mace touche sa corde sensible en lui disant que son meilleur ami est mort. Une action qui pose la base du développement de la sororité dans la suite de l'histoire. Un autre film du corpus montre une amitié similaire : *Wonder Woman 1984*. Diana rencontre Barbara au travail et la majorité de leurs échanges (amicaux) ont lieu dans ce cadre. Si les deux femmes sortent dîner après le travail, cet événement ne se produira qu'une seule fois. L'amitié voulue entre Mace et Khadijah ou encore Diana et Barbara n'évoluera pas plus.

4.2.3 Des relations illustrant de simples connaissances plutôt qu'une véritable amitié

Les relations entre femmes ne sont pas toujours amicales parfois, elles restent à l'état d'échanges entre de simples connaissances. Il est pertinent de dire que dans un film d'une à deux heures et surtout un film d'action, toutes les relations qui y sont dépeintes ne peuvent aboutir à des liens

affectifs profonds. Cependant, certaines protagonistes de notre corpus ont des interactions prolongées dans le temps qui ne débouchent sur aucun développement de leurs relations. Dans *The 355*, Mace après Khadijah, développe des interactions avec l'espionne allemande Marie.

Sur les vingt-trois à vingt-quatre minutes d'interactions qu'elles ont dans le film, une partie de celles-ci est plutôt violente. Mace et Marie appartiennent à deux organisations différentes et se considèrent comme des ennemies. Elles s'affrontent deux fois dans un combat violent montrant une rivalité qui rappelle celle des Américains et des Russes dans les films d'espionnage au temps de la guerre froide. Cette rivalité montre une performance et une dynamique des relations entre hommes dans les films d'action qui ont été transposés sur deux femmes. Par ailleurs, leurs échanges sont généralement glaciaux :

Marie : « *C'est le problème avec les partenaires, ils se font tuer ou ils vous tuent* ».

Mace : « *S'agit-il d'une menace ?* ».

Marie : « *Oui* » (00 : 45 : 32 à 00 : 45 : 44).

Cependant, plus elles se côtoient plus elles découvrent qu'elles ne sont pas si différentes l'une de l'autre. À travers des dialogues fragmentés, elles découvrent qu'elles ont toutes deux en commun une solitude engendrée par le fait de ne pas savoir faire confiance. En raison de leur mission, elles vont devoir s'unir et cela fera évoluer leurs relations d'étrangères/ennemies à relation d'acolytes.

Leur dernier échange à la fin du film montre à la fois que leur relation n'évoluera pas plus, mais ouvre la voie à une collaboration future :

Mace : « *Tu veux prendre un verre ?* »

Marie : « *Pas vraiment* »

Mace : « *Moi non plus* »

Marie commence à partir de son côté.

Mace : « *Hey, Marie, adieu !* »

Marie : « *J'en doute* » (01 :55 : 14 à 01 :55 : 40).

Dans *Wonder Woman 1984* et *The 355*, comme nous avons pu le voir précédemment, les relations entre femmes n'atteignent pas le stade de l'amitié « véritable ».

En effet, si nous retrouvons de la sororité dans les relations entre les protagonistes et les femmes de leur entourage, l'amitié y reste précaire. Si Diana et Barbara sont rivales à la fin du film au début, elles ne se connaissent pas. Ce sont deux âmes solitaires qui apprennent à se connaître et découvrent qu'elles ont beaucoup de choses en commun. Ce sont deux femmes aussi brillantes qu'altruistes qui n'ont pas eu la vie facile à différents niveaux. Cependant, l'amitié entre ces femmes en restera aux prémices de son existence étant donné que Steve revient dans la vie de Diana et qu'en reprenant sa place d'acolyte auprès de Diana cette amitié est reléguée au second plan. Puis, le développement de la rivalité se met en place pour faire de Barbara la deuxième antagoniste du film. Il en est de même pour les relations entre les protagonistes du film *The 355*. Si Mace et Khadijah se connaissaient avant les événements du film, leur relation était plus une relation de travail qu'une amitié « classique ». Les autres protagonistes sont toutes des étrangères les unes pour les autres. Au fur et à mesure du film et avec les épreuves qu'elles vont traverser, une sororité de circonstance va se développer. Cette sororité posera les bases d'une relation entre ces femmes qui ne découlera malheureusement pas sur une amitié.

4.3 Des relations qui montrent des liens affectifs profonds

4.3.1 Une mère guerrière plus si « traditionnelle »

Si le corpus nous montre quelque chose de nouveaux, ce sont les relations mères-filles. La figure de la mère est une figure souvent absente des films d'action en règle générale. Lorsqu'elle y est présente, elle est généralement dépeinte comme une mère de famille aimante et endosse un rôle qui se rapproche de la demoiselle en détresse. Dans notre corpus, les mères sont des guerrières avant tout. Cette nouvelle figure maternelle pourrait rappeler la « mère imparfaite ». Cette mère commet peut-être des erreurs, mais elle aime son enfant et fait de son mieux. Cette figure se démocratise surtout sur les réseaux sociaux avec de nombreuses mères remettant en cause l'idée que la maternité et les enfants ne sont que « pure joie » sans le moindre accroc. Dans les films de notre corpus, c'est ce type de mère que nous pouvons observer.

Ce sont des mères qui font des choix qui ne sont pas uniquement pour le bonheur de leurs enfants. Celles-ci sont peut-être des mères, mais ce sont avant tout des guerrières. Les trois mères guerrières du corpus dont nous allons parler ici sont : Hippolyta (*Wonder Woman*), Scarlett (*Gunpowder Milkshake*) et Nanisca (*The Woman King*).

Dans *Wonder Woman 1984*, Hippolyta, la mère de Diana, apparaît dans un souvenir au tout début du film. Les deux n'ont qu'une minute d'interaction dans laquelle Hippolyta reconforte Diana et la conseille. Dans *Wonder Woman (2017)*, nous avons vu que Diana et sa mère avaient une très bonne relation mère-fille. Hippolyta n'est pas seulement une guerrière et une mère, c'est aussi une reine et en tant que reine, celle-ci a des devoirs. Lorsque Diana décide de partir avec Steve pour sauver l'humanité, elle la laisse partir seule. Bien que cela lui brise le cœur de voir sa fille partir, son statut de reine l'empêche de la suivre. Dans *The Woman King* et *Gunpowder Milkshake*, les deux figures maternelles ont abandonné leurs enfants avant les événements du film.

Chaque abandon et leurs raisons sont expliqués à travers des *flashbacks*. Scarlett a choisi de venger la mort de l'homme qu'elle aimait sachant qu'y il aurait des conséquences en retour. Avec une cible dans le dos, elle n'a pas eu d'autres choix pour protéger sa fille que de l'abandonner. Avant de partir, celle-ci confie sa fille à Nathan l'un des hommes appartenant à la Firme pour laquelle elle travaillait. Nathan veillera sur Sam et la laissera devenir tueuse à gages comme sa mère. Il deviendra par la suite son référent dans la Firme pour laquelle elle est employée. L'abandon de sa mère est toujours ancré en elle et lorsque Nathan lui dit qu'elle parle comme elle, Sam lui répond : « *Je n'ai pas de mère* » (00 : 05 : 15). Si l'abandon de Scarlett est dû à un choix personnel, celui de Nanisca lui est en quelque sorte imposé. En effet, à travers des *flashbacks* éparpillés dans le film, nous apprenons en tant que spectateurs que Nanisca a été faite prisonnière et violée par plusieurs soldats ennemis. Lorsqu'elle parvient à s'enfuir, elle était enceinte de l'un de ses ravisseurs. En tant qu'Agojié, donc sous les ordres du roi, elle ne peut pas avoir de famille.

Elle décide pour pouvoir rentrer auprès de ses « sœurs » de mettre le bébé au monde et de le donner à l'adoption. Ces événements lui ont laissé des séquelles psychologiques qui vont s'accroître lorsqu'elle découvrira que Nawi est sa fille.

Le fait que les mères soient des guerrières avant tout ne signifie pas qu'elles n'aiment pas leurs enfants et qu'elles ne cherchent pas à les protéger. Au contraire, elles sont généralement capables de tout pour les protéger. Scarlett et Nanisca ne dérogent pas à cette règle. Lors des « combats » finaux, propres aux films d'action, les deux mères vont tout faire pour sauver et protéger leurs filles. Sam souhaite se battre seule car elle est la seule responsable. Mais Scarlett, se sentant toujours coupable d'avoir abandonné sa fille, retourne combattre à ses côtés. Même si ce n'est pas la vie qu'elle aurait voulue pour sa fille, Scarlett est tout de même très fière de sa fille : « *Tu es forte, intelligente et incroyablement bluffante. Il n'y a pas une seule personne sur terre avec laquelle je préférerais tuer des gens* » (01 : 18 : 03). Quand après une bataille Nawi est faite prisonnière, Nanisca fait ce que d'ordinaire elle ne ferait pas pour les autres Agojié, elle veut aller la sauver. Nanisca demande la permission au roi d'aller chercher les Agojié prisonnières. Elle désobéit à son roi et décide de partir seule même si elle a conscience que sa nomination en tant que femme-roi sera remise en question et peut-être même son statut de générale. Nanisca part chercher sa fille et ne souhaite pas la perdre une deuxième fois. Elle est prête à se sacrifier.

En plus de combattre et de sauver leurs filles, nos deux mères guerrières peuvent s'expliquer avec leurs filles. Scarlett regrette de s'être laissé submerger par la haine ainsi que des conséquences que son choix sur sa fille. Elle s'excuse même auprès d'elle : « *Pas un jour, je ne regrette d'avoir appuyé sur la détente, mais à l'époque, c'était plus fort que moi. Je te demande pardon* » (01 : 03 : 34 à 01 : 03 : 47). Nanisca et sa fille auront une conversation à la toute fin du film. Nanisca essaiera de se rapprocher de sa fille. Mais Nawi, encore sous le choc de ce qui est arrivé à sa mère, et de qui pourrait être son père y met fin et laisse Nanisca seule. Cependant, lors de la scène finale de la célébration des Agojié et du couronnement de Nanisca comme femme-roi, Nawi va la voir et lui demande : « *Mère, veux-tu danser ?* » (02 : 05 : 57). Nanisca la prend alors dans ses bras et ces deux étrangères deviennent alors une famille.

Dans le corpus, nous avons pu voir que les relations entre les mères et les filles prennent une place conséquente par rapport aux autres types de relations entre femmes.

Les protagonistes qui étaient autrefois seuls se retrouvent aujourd'hui dans des groupes de femmes et ceux-ci ont souvent une figure maternelle. La relation entre la protagoniste et sa mère n'est pas un long fleuve tranquille, mais celles-ci s'aiment profondément.

L'une des relations ayant la meilleure évolution dans le corpus est la relation entre Nanisca et Nawi. Elles passent de simples étrangères à une relation militaire entre une jeune recrue et sa cheffe. Puis, le film se finit sur les deux femmes s'ouvrant l'une à l'autre annonçant le début d'une relation mère-fille.

4.3.2 La figure du mentor

La figure du mentor est prisée dans le genre cinématographique de l'action. C'est une figure qui prend la place de la famille qu'a perdue la protagoniste ou fait d'elle la guerrière qu'elle est aujourd'hui généralement cette figure est masculine (annexe B). Dans les environnements masculins des films d'action (voir première partie), ceux qui dirigent et les grands « maîtres » qui ont le « savoir » guerrier sont tous des hommes. Nous pouvons voir à partir de notre recension (annexe B) que dans les figures de mentor il y a de plus en plus de femmes. Dans notre corpus, les quatre films choisis ont tous une figure de mentor, dont deux sont des femmes. Cela témoigne d'une amélioration des représentations des femmes dans les rôles majeurs et montre que dans ce cas précis le *female gaze* remplace le *male gaze*.

Le mentor a une place importante dans la vie de la protagoniste même si la majorité de leur relation est antérieure aux événements du film. Dans *The 355*, Jonas Muller, le mentor de Marie, est présenté comme la seule personne qui tient à elle, il lui dit : « *Pour toi, ta vie ne vaut rien, mais pour moi, elle est précieuse* » (00 : 22 : 00). Il ne sera présent que pendant un court instant dans le film et mourra même à la fin. Ce type de mentor se retrouve également dans les films de *Wonder Woman*. Dans *Wonder Woman* (2017), nous voyons que c'est sa tante Antiope qui l'initie et l'entraîne au combat. Dans le deuxième volet (*Wonder Woman 1984*), Antiope reprend son rôle de mentor lors du flashback au début du film.

Nous y voyons Diana enfant, participant à une course durant laquelle, elle triche. Elle est arrêtée par sa tante Antiope qui reprend son rôle de mentor en lui faisant une leçon sur la tricherie : « *On ne devient pas un héros en glorifiant le mensonge* » (00 : 10 : 03).

L'interaction entre Diana et sa tante durera à peine une minute, mais elle est là pour rappeler le rôle tenu par Antiope dans la vie de Diana.

Si le mentor a une place importante dans la vie de la protagoniste, ce n'est pas toujours le cas. Dans *Gunpowder Milkshake*, Nathan représente une sorte de mentor pour Sam. Lorsque sa mère l'abandonne, celui-ci s'occupe d'elle, mais leurs relations ne seront pas basées sur l'amour ou le sentiment d'appartenance à une famille, elle restera une simple relation de travail.

Le mentor est un personnage qui prend généralement la place de la famille disparue ou peu présente. Dans le cas de Nawi, son mentor Izogie est la première Agojié avec qui elle rentre en contact et est littéralement celle à qui son père la donne. En effet, refusant de se marier Nawi, est apportée au palais par son père afin d'être offerte au roi. C'est Izogie qui ouvre la porte et récupère la jeune femme. Elle lui fera également visiter le palais et les quartiers des Agojié. Dans *The Woman King*, c'est avec Izogie que Nawi aura le plus d'interaction, plus qu'avec sa propre mère. La relation entre Nawi et Izogie est profonde. Izogie est bien plus qu'un mentor et une instructrice pour Nawi, elle est comme une grande sœur. Elle sera la première à venir soigner les blessures de Nawi ou à lui prodiguer des conseils. Izogie dira même à Nawi lors de la cérémonie d'initiation : « *Tu es ma sœur maintenant. Je serai fier de me battre à tes côtés* » (01 : 10 : 17). Si Sam dans *Gunpowder Milkshake* a eu une figure de mentor, elle deviendra elle-même un mentor dans le film. La personne avec qui Sam aura le plus d'interaction est Emily.

C'est une petite fille qui est kidnappée au début du film. Sam souhaite d'abord sauver Emily par culpabilité. Celle-ci a été envoyée par la Firme afin de tuer un homme qui la vole. Cet homme était le père Emily. Après lui avoir tiré dessus, il la supplie de sauver sa fille. C'est alors que les souvenirs de l'abandon de sa mère lui reviennent et elle ne souhaite pas que la petite fille vive la même chose qu'elle. Étant donné que le père d'Emily meurt et qu'elle n'a pas d'autres familles, Sam la prend sous son aile. La relation, qu'il y a entre les deux, n'est pas ce que nous pourrions qualifier d'amitié ou de relation mère-fille. C'est un vrai mentorat qui se crée entre Sam et Emily. Emily se présente d'ailleurs comme l'apprentie tueuse à gages de Sam à Scarlett lorsque celle-ci demande à sa fille si elle est grand-mère.

Le mentor est surtout une figure qui transmet une forme d'apprentissage à la protagoniste. C'est Izogie qui tout au long du film initiera Nawi à la culture des Agojié. Si au début, elles sont des étrangères l'une pour l'autre, lorsque Nawi dira à Izogie que celle-ci ne la connaît pas et qu'elle ne sait pas ce qu'elle a vécu, elle lui répondra la même chose. De plus, elle ajoutera que dorénavant comme c'est une Agojié, elles font partie de la même famille. En tant que mentor, elle lui prodigue aussi un conseil face à l'intérêt que Nawi porte à un homme : « *Tu es puissante, bien plus que tu ne le crois. Ne gâche pas tout* » (01 : 11 : 08). Elle lui fait bien comprendre que lorsqu'on est une Agojié, nous ne pouvons pas avoir de famille. Si elles veulent se battre et rester libres et indépendantes, c'est soit l'armée et la sororité soit l'amour et le risque de la perdre.

La relation entre Izogie et Nawi va malheureusement s'arrêter lorsque essayant de s'enfuir après avoir été faite prisonnière, Izogie meurt en voulant sauver Nawi. Pour Sam et Emily, l'apprentissage est plus modéré étant donné qu'Emily est encore une enfant. Même si Emily se présente comme l'apprentie tueuse à gages de Sam, celle-ci ne lui apprend pas à se servir d'une arme ni à tuer. Au cours du film, elle lui apprendra tout de même certaines choses. Emily devra prendre le volant d'une voiture pendant que Sam, les bras paralysés, s'occupera des pédales par exemple. Sam gardera Emily loin du danger le plus possible, mais à la fin elles s'uniront pour une mission afin de mettre fin à la menace qui pèse sur elles.

CHAPITRE 5

DISCUSSION

Dans ce chapitre, nous chercherons à répondre à notre problématique de recherche et aux questionnements qui ont guidé notre démarche. Chacune des différentes parties de cette discussion nous amène des éléments de réponse sur la question de la représentation des relations entre femmes dans les films d'action américains aujourd'hui. Nous commencerons par aborder la thématique de la rivalité féminine et de l'environnement patriarcal qui lui est associé. Puis, nous parlerons de la sororité en tant qu'élément novateur dans les représentations des relations des femmes à l'écran ou comme un simple processus scénaristique. Enfin, nous aborderons le lien entre les changements dans les représentations des femmes et de leurs relations et le contexte influençant le processus créatif.

5.1 Rivaless au sein d'une société patriarcale

5.1.1 Rivaless avec les femmes et avec les hommes

La rivalité entre femmes est comme l'explique Girard (2022) une dynamique ancrée dans l'inconscient collectif. Cette dynamique est engendrée par la société patriarcale dans laquelle les femmes doivent se battre entre elles pour exister. Dans *Wonder Woman 1984*, la rivalité féminine est représentée par l'envie. Barbara qui s'est toujours sentie invisible envie la reconnaissance et l'admiration que tous ont envers Diana. Danger (2019) explique qu'une grande partie de la rivalité se créait autour de la beauté et de l'attention que les autres ont à notre égard. La beauté et l'attention sont des concepts qui créent une hiérarchie chez les femmes. Inconsciemment, cette hiérarchie va façonner les relations que les femmes ont les unes avec les autres. Dans le film, cette rivalité est ancrée dans une période et un contexte bien précis : les années 80. Ces années ne sont pas connues pour être un « havre de paix » pour les femmes.

Comme l'explique Ann Hornaday (2020) dans un article critique du film pour le *Washington Post* : « Pendant la majeure partie du film, les femmes se font draguer, harceler et agresser avec une sinistre régularité, sans doute pour rappeler au public de l'ère #MeToo que, comme l'a fait remarquer Gloria Steinem, les déprédations sexistes dont les femmes sont régulièrement victimes s'appelaient autrefois tout simplement « la vie » » (Hornaday, 2020). À travers le contexte de l'époque (années 80) et celui d'aujourd'hui (post #MeToo), nous constatons que la rivalité féminine est loin de s'être atténuée. Nous retrouvons également le même type de rivalité entre femmes basé sur l'envie dans *The Woman King*. Le film se déroule en 1820 et s'inscrit à la fois dans un contexte patriarcal et colonial. Dans un discours, Nanisca, la cheffe des Agojié, annonce que celles-ci jouissent d'un statut et d'une protection en tant que femmes que ne propose aucun autre royaume. Les violences sexuelles à l'encontre des femmes sont une thématique récurrente dans le film qui témoigne d'une époque dangereuse pour les femmes. De plus, le contexte colonial et la vente de femmes esclaves accentuent la violence subie par les femmes noires et rappellent ainsi le contexte patriarcal-capitaliste-colonialiste de Robert et De Liamchine (2023) dans lequel est engendrée la rivalité féminine. Le film montre également que comme dans la plupart des pays à cette époque, les femmes et les filles sont sous tutelle et donc soumises à la volonté d'un gardien masculin de leur famille. Au début du film, le père de Nawi souhaite la marier et lorsqu'elle fait fuir le prétendant qu'il lui a choisi, il la donne au roi. La rivalité féminine engendre un fossé entre les femmes et reste malgré tout un domaine très peu étudié. Le meilleur moyen pour y mettre fin selon Girard (2022) c'est la sororité. Cette rivalité tourne les femmes les unes contre les autres alors qu'elles devraient s'unir contre la société patriarcale. Nous pouvons nous demander contre qui les femmes du reste du corpus sont en rivalité si ce ne sont pas les femmes.

Le reste du corpus aborde une autre thématique en lien avec la société patriarcale. Cette thématique, c'est la rivalité entre les hommes et les femmes. Dans les films de notre corpus, les méchants sont toujours des hommes. Exception faite du personnage de Cheetah dans *Wonder Woman 1984*. Les protagonistes sont peut-être des femmes, mais celles-ci continuent d'évoluer dans un monde exclusivement masculin.

Dans *Gunpowder Milkshake*, la Firme pour laquelle Sam travaille est l'archétype de l'entreprise mafieuse patriarcale qui utilise les capacités de certaines femmes jusqu'à ce qu'elles n'aient plus d'utilité. Sam la décrira comme : « *Il y a un groupe d'hommes appelé la Firme. Ils font la loi depuis très, très longtemps. Et quand il s'agit de faire le ménage, c'est moi qu'ils envoient* » (00 : 01 : 31 à 00 : 01 : 52). Tout au long du film, elle et les autres femmes se battront contre beaucoup d'ennemis, tous des hommes. Dans *The 355*, c'est la même chose, les protagonistes sont les seules femmes qui interviennent dans l'histoire à un moment ou à un autre. Dans ces deux films en plus de l'environnement masculin, les hommes sont les « méchants » de l'histoire.

De plus, les protagonistes ont toutes les deux, un homme de leur entourage proche qui les trahit. Pour Sam, c'est Nathan son mentor et pour Mace, c'est Nick son meilleur ami et nouvellement amant. Le fait de faire des hommes les antagonistes de l'histoire permet de représenter à l'écran l'union des femmes contre le patriarcat. Les femmes se séparent complètement des hommes et des relations amoureuses pour mettre la sororité au premier plan. Cependant, si ce type de scénario permet de mettre en avant la sororité, elle continue également de véhiculer comme le dit Tasker (1998) l'idée que l'amitié entre femmes et les relations amoureuses ou tout simplement avec les hommes sont incompatibles. La rivalité ou la division qui régnait autrefois entre les femmes est aujourd'hui transposée aux relations entre les hommes et les femmes.

Dans *The Woman King*, cette séparation entre les hommes et les femmes est étroitement liée au contexte historique de l'époque. Les Agojié ne peuvent pas avoir de famille et de relations amoureuses étant donné que même si elles sont libres elles appartiennent au roi. Nawi va questionner l'injustice de cette règle puisque les soldats masculins eux ont le droit d'avoir une famille. Nawi va avoir dans le film une histoire romantique avec un jeune homme du nom de Malik. Cette histoire se construit indépendamment de sa vie avec ses sœurs d'armes et n'impacte ni sa vie ni ses relations avec elles. À la fin, elle choisit de rester avec ses sœurs sans l'ombre d'une hésitation quand Malik lui propose de partir avec lui et celui-ci n'éprouve aucune rancœur envers elle et la regarde même avec admiration. Cette histoire montre que même si à la fin Nawi décide de rester avec les Agojié, son appartenance et ses relations avec le groupe ne sont pas mises au second plan. De plus, sa relation avec Malik montre qu'il est également possible d'appartenir à une sororité et d'avoir une histoire d'amour sans faire de l'homme un antagoniste.

5.1.2 La rivalité féminine à l'écran

Dans notre corpus, nous distinguons deux manières de représenter la rivalité féminine : une qui la montre et une qui l'explique. Dans *The Woman King*, c'est la sororité qui prime dans le récit et les relations entre femmes, mais nous retrouvons tout de même de la rivalité féminine. En tant que générale et cheffe des Agojié, Nanisca assiste et participe aux conseils du roi. Celui-ci songe à faire d'elle la « femme-roi », un titre prisé, car cela signifierait : régner avec lui en tant qu'égale. Cette décision rend Shante, la favorite des femmes du roi, jalouse. Elle ne comprend pas pourquoi c'est à Nanisca que ce rôle doit revenir. Cette rivalité n'est pas bien explorée dans le film, Shante et Nanisca n'ayant que quelques scènes en commun et environ une minute d'interaction. Ce type de rivalité féminine fait référence pour Girard (2022) à l'image traditionnelle de la rivalité entre femmes. C'est-à-dire une rivalité basée sur le fait que Shante désire une certaine position et elle voit le statut de Nanisca non pas comme de la compétition, mais comme une rivale. La rivalité reste inexploitée et sans grand intérêt pour le déroulement de l'histoire. Cette manière de représenter la rivalité est plus un reflet du *male gaze* qu'un *female gaze* apportant une nouvelle manière de représenter cette thématique. Dans le corpus, nous retrouvons un exemple de la rivalité féminine où toutes les étapes qui amènent à celle-ci sont dépeintes. Ces étapes de rivalité féminine se retrouvent dans les travaux de Girard (2022) et de Danger (2019). La relation entre Diana et Barbara dans *Wonder Woman 1984* illustre parfaitement l'évolution d'une amitié en rivalité. Barbara/Cheetah est une jeune femme aussi brillante que joviale et un peu maladroite. Elle et Diana sont comme le jour et la nuit. Diana souhaite rester seule, mais est loin de passer inaperçue alors que Barbara est très sociale, mais est ignorée par les autres. Par exemple, leur supérieur a beau avoir embauché Barbara, elle ne se souvient plus de son visage. Lors d'un dîner, les deux femmes vont se lier et se rendre compte que chacune envie quelque chose chez l'autre. Diana envie la sociabilité et l'humanité de Barbara et Barbara envie la correspondance aux standards de beauté de Diana et la manière dont les autres se comportent avec elle. De plus, quand Diana sauve Barbara lorsqu'elle est agressée, elle se rend compte que Diana est l'exemple parfait d'un idéal féminin (inconscient patriarcal) auquel elle ne peut prétendre. Lorsque l'occasion se présente de formuler un vœu, elle demande à être comme Diana : « *Devenir comme Diana, forte, sexy, cool, exceptionnelle* » (00 : 29 : 37 à 00 : 29 : 55).

Un peu comme une idole à qui elle voudrait ressembler. Ce vœu ne la transformera pas complètement, mais lui donnera confiance en elle ainsi qu'au fur et à mesure la même force d'Amazone que Diana. Mais ce vœu a une contrepartie celui de lui prendre peu à peu ce qui faisait d'elle ce qu'elle était : son humanité. En fin de compte, ce qui aurait pu être une belle amitié est parasité par la haine et la rancœur. Diana ne comprend pas pourquoi Barbara agit ainsi ce à quoi Barbara lui répond : « *Tu as toujours tout eu ; pendant que les gens comme moi n'avaient rien. Mon tour est venu. Tu ne m'en priveras pas. Jamais !* » (01 : 52 : 32 à 01 : 52 : 41).

Cette haine Diana ne la comprend pas parce qu'elle n'a jamais vécu dans le monde des « hommes ». Elle a grandi et a évolué dans un monde entièrement matriarcal. Si l'on reprend la théorie de la rivalité féminine de Girard (2022), c'est totalement normal que Diana ne comprenne pas la vision des choses de Barbara, car la rivalité féminine naît du patriarcat et de ces normes qui sont imposées aux femmes. Nous pouvons ajouter que vers la fin du film Barbara déconstruit un peu cette rivalité en formulant un autre vœu : « *Je ne veux plus ressembler à quelqu'un d'autre. Je veux être numéro un. Un super prédateur. Plus forte que tout ce qui n'a jamais existé* » (02 : 01 : 20 à 02 : 01 : 40). Patty Jenkins a représenté de la rivalité féminine qui n'est pas simplement représentée comme de la haine entre deux femmes, mais comme ayant une histoire et surtout un développement. Penser la rivalité féminine de cette manière permet de situer cette représentation dans le *female gaze*. De plus, nous pouvons dire que le *female gaze* est présent dans cette représentation, car dans une interview Patty Jenkins a abordé le fait que beaucoup d'hommes ne comprenaient pas les motivations de Barbara :

J'ai parfois reçu des questions d'hommes qui me demandaient si Barbara ne devrait pas être plus méchante ou si elle ne devrait pas être ceci ou cela, ou encore quelles sont ses motivations, et je me disais que c'était très intéressant, que je pouvais dire exactement ce qui la motivait et qu'il était intéressant que d'autres femmes le comprennent elles aussi (DC, 2022).

5.2 Sororité ou simple processus scénaristique

5.2.1 Des groupes de femmes qui ne communiquent jamais

Le corpus a été sélectionné avec une idée précise celle d'étudier les relations entre femmes pour cela, nous avons sélectionné des films ayant plusieurs femmes en tant que protagonistes ou interagissant avec celle-ci. Afin d'étudier ces relations, nous avons utilisé les différents types de relations de Marc et Picard (2020) : dyades, triades et groupales. Dans la présentation des résultats, nous avons pu constater que la plupart des relations que les protagonistes ont sont des relations de type dyades, c'est-à-dire entre deux personnes. Dans *Wonder Woman 1984*, Diana n'a d'interactions qu'avec une femme à la fois, que ce soit dans son souvenir de l'île des Amazones ou en 1984. Dans tous les autres films, la grande majorité des dialogues des protagonistes ont lieu avec une seule femme à la fois. L'exemple le plus frappant est celui de *The 355* où les interactions du groupe d'espionnes se font entre deux membres à la fois. Avec plusieurs femmes dans chaque film de notre corpus, nous pouvions nous attendre à avoir plusieurs relations de type groupales. Cependant, la plupart des interactions de groupe ont lieu lors des combats (entraïdes) ou lors des plans de bataille ayant lieu préalablement. Si dans *The Woman King* plusieurs scènes montrent les Agojié combattant ensemble, d'autres les montrent vivants, s'entraînant et accomplissant toute sorte de rituels. Cette représentation multidimensionnelle du groupe permet de donner une légitimité aux relations entre femmes qui se forment en son sein. Cette représentation multidimensionnelle du groupe transforme cette représentation en un *female gaze* ou dans ce cas présent en un *oppositional gaze*. Puisque cette représentation n'améliore pas seulement la représentation des femmes, mais transmet une représentation de l'héritage des femmes noires. Dans *The 355*, si la plupart de leurs interactions ont lieu sur le terrain ou durant les scènes de combat, nous retrouvons une scène où une partie de nos protagonistes discute autour d'un verre. Vers la moitié du film, Mace, Graciela, Khadijah et Marie ont retrouvé le disque à Marrakech et l'on rendu à l'un de leurs supérieurs.

Elles décident de fêter leur victoire autour d'un verre et elles discutent de leurs carrières respectives. Cette scène, banale au premier abord est le seul dialogue et le seul échange de groupe qu'auront nos protagonistes durant le film sans compter les adieux de la fin.

Nous pouvons également retrouver des relations de types triade. Ces relations définissent le plus souvent une amitié ou un petit cercle, dans notre corpus, nous retrouvons Nawi et ses amies, Fumbe et Ode; Sam, Scarlett et Emily ainsi que les bibliothécaires, Anna May, Florence et Madeleine. Chacun de ce trio montre une relation à l'écran où elles sont amies et pour Sam, Scarlett et Emily, une famille. Ce sont des trios qui ont une raison d'être, mais en ce qui concerne les amitiés dans les autres relations du film, elles n'ont presque pas d'interactions. Les relations de types dyades, triades et groupales, nous montrent que malgré une volonté de mettre en vedette des groupes de femmes dans le corpus, les relations entre elles ne sont développées qu'à petite échelle.

Marc et Picard (2020) ajoutent également dans leur analyse des interactions, la dimension des liens affectifs. Dans notre corpus, la plupart des liens affectifs profonds sont des liens familiaux (de sang ou non) et les relations entre femmes en sont dépendantes. Dans les deux films de Wonder Woman réalisée par Patty Jenkins, Diana n'a sur l'île des Amazones que des dialogues avec sa mère et sa tante. Dans *Gunpowder Milkshake*, la plupart des relations que les femmes entretiennent dans le film sont des relations que nous pourrions qualifier de familiales. L'une des principales relations du film étant celle de Sam et de sa mère et leur famille qui comprend également les bibliothécaires (tantes d'adoption). Avant que sa mère ne l'abandonne, Sam et elle vivaient avec ces trois bibliothécaires. Ces trois femmes, dont l'une connaissait le père de Sam, les ont accueillis après la mort de celui-ci. En abandonnant sa fille, Scarlett ne souhaite pas non plus qu'elle retourne avec les bibliothécaires, car faisant partie de la même branche (tueuses à gages) elle craint pour la sécurité de sa fille. Sam ne perd pas que sa mère, mais elle perd également la seule famille qu'elle n'ait jamais eue. Après une mission qui a mal tourné, Sam et sa nouvelle acolyte Emily retrouvent la mère de Sam. Fuyant toutes les trois elles se retrouvent près de la bibliothèque. Malgré la peur d'affronter les trois bibliothécaires, Scarlett suit sa fille à l'intérieur. Les retrouvailles sont assez glaciales, mais sous le poids de la menace les vieilles rancœurs sont mises de côté. Sam décide de se battre seule, car elle estime que c'est elle la responsable et qu'elle doit réparer ses erreurs. Scarlett et les bibliothécaires se préparent à emmener Emily en sûreté à la demande de Sam. Mais Scarlett ne veut pas laisser sa fille alors elle s'empresse de la rejoindre.

Sur le point de partir, les bibliothécaires décident de finalement rester et de se battre à leurs côtés, car elles sont la chair de leur chair et le sang de leur sang.

Toutes s'entraident dans le combat et se battent jusqu'au bout. *Gunpowder Milkshake* est le seul film du corpus avec *The Woman King* où la sororité présente dans le film continue jusqu'à la fin, et même après. Sam, Emily, sa mère et ses tantes partent en voiture au soleil couchant libérées de la menace qui pesait sur elles tandis que les Agojié célèbrent leur victoire. Cela est d'autant plus marquant que cette sororité est basée sur des liens plus familiaux qu'amicaux.

5.2.2 La représentation de la sororité

La sororité est représentée de nombreuses manières comme nous avons pu le voir dans la partie précédente. Dans le corpus, cette sororité s'organise de différentes manières cette sororité peut être circonstancielle, s'organiser autour d'une cause commune, être une union entre plusieurs femmes ou bien encore n'être qu'un simple récit populaire.

Le principe de sororité le plus répandu est celui de la cause commune de bell hooks (1986) elle nous dit que les femmes devraient créer une sororité non en tant que victimes, mais sur la base d'une cause commune. Ce principe de sororité se retrouve dans tous les films de notre corpus, même si certaines des causes sont plus féministes que d'autres. En effet, dans *Wonder Woman 1984*, à travers le souvenir de l'île des amazones au début du film, nous retrouvons dans les Amazones un rappel de la sororité institutionnalisée dans laquelle celles-ci vivent. Des idéaux que Diana emportera avec elle et appliquera loin de chez elle. Il est dit dans le film que Diana cherche une ancienne Amazone du nom d'Asteria. Quand les Amazones ont voulu fuir le monde des hommes, ceux-ci les en ont empêché. Asteria s'est sacrifiée pour sauver toutes les autres Amazones en retenant les hommes qui cherchaient à les empêcher de partir. Son armure est un symbole, toutes les armures des Amazones ont été utilisées pour en créer une pour qu'elle affronte le monde entier. C'est avec son armure que Diana combattra pour sauver l'humanité à la fin même si au lieu de combattre des hommes, c'est son ancienne amie (Barbara) qu'elle combattra. L'autre exemple de sororité institutionnalisée ou presque est celle de *The Woman King*.

Leur régiment de femmes rappelle celui des Amazones de la Grèce antique, inspiration des Amazones de *Wonder Woman*. Cela les a fait connaître dans l'histoire sous l'appellation des Amazones du Dahomey, nom donné par les colons français (Férard, 2022).

Si les Amazones de *Wonder Woman* vivent dans une civilisation complètement matriarcale sans présence masculine, pour les Agojié, c'est un peu différent. Les Agojié ont créé une sororité au sein d'un monde dominé par les hommes. Dans les deux autres films, les liens entre les personnages se font également parce que la ou les protagonistes ont une mission à accomplir (officielle ou simple question de survie).

L'union de ces femmes en une sororité est généralement, un lien qui se crée afin d'être plus forte pour contrer la violence masculine. Le fait de s'unir pour se protéger et combattre pour mettre fin à l'oppression de la violence des hommes qu'elles subissent est un concept que nous pouvons emprunter à Dorlin (2019). Même après des années dans le monde des hommes, Diana porte toujours en elle les idéaux de cette sororité. Ses idéaux ressortent par exemple lorsqu'elle sauve Barbara d'une agression et lui propose en même temps de lui montrer quelques techniques pour apprendre à se défendre par ses propres moyens. Nawi et ses amies, Fumbe et Ode, développent leurs liens et leur appartenance aux Agojié sur le fait que chacune souhaite échapper à la violence des hommes et pouvoir la combattre afin de ne plus en être victime. Nawi a par exemple refusé d'épouser un homme qui la frappe et a été vendue par son père pour cela. C'est pour cela également que les Agojié se battent toujours ensemble comme le rappelle leur cheffe Nanisca :

Nous sommes des Agojié. On n'agit pas seules. On avance ensemble vers le même but. Seule, tu es faible. Tu risques la mort, voire pire. Vous avez vu les cages. Une Agojié prisonnière est une esclave. Les hommes se servent d'elle, la laissent pourrir. Mieux vaut mourir. Se trancher la gorge (00 : 48 : 57 à 00 : 49 : 27).

Cela peut paraître un peu radical, mais comme nous avons pu le voir dans la partie précédente, la violence masculine a des conséquences sur les femmes. C'est en unissant leurs forces qu'elles deviennent capables de contrer cette violence masculine.

Pour *The 355* et *Gunpowder Milkshake*, c'est la même chose ce sont deux groupes de femmes qui s'entraident afin de contrer un groupe d'hommes violents.

Ces films mettent également en scène une disparité entre les hommes et les femmes. Les histoires de ces films mettent en scène les hommes et les femmes en tant qu'ennemies. La sororité peut également être circonstancielle. Ce type de sororité est généralement temporaire. Les femmes du film s'unissent temporairement afin d'effectuer une mission. Dans *The 355*, le film commence avec des espionnes de différents horizons qui cherchent la même chose. Lorsqu'elles s'en rendent compte, elles décident de s'allier dans le combat afin de sauver le monde. Cela montre un type de sororité que nous pourrions qualifier de circonstancielle. C'est la nécessité des circonstances qui a entraîné leur lien, mais cela ne veut pas dire qu'il ne va pas évoluer au cours de l'histoire. Si au début seulement deux des protagonistes sur cinq se connaissent, elles tissent peu à peu des liens. Autour de brèves conversations et d'entraides, chacune découvre que travailler en équipe n'est pas si mal. Mais le développement de la sororité va vite s'arrêter quant à la fin chacune repart de son côté et aucune d'entre elles ne restent ensemble bien que quatre d'entre elles n'aient plus personne qui les attendent. Cette sororité circonstancielle peut être reliée au concept de récit populaire. En effet, *The 355* et *Gunpowder Milkshake* montrent une forme de sororité que Hollinger (1998) qualifie de récit populaire. À l'image du féminisme, la sororité est représentée à l'écran comme base du récit sans amener de « véritables » problématiques autour des relations entre femmes comme nous avons pu le voir dans *Wonder Woman 1984* avec la rivalité féminine ou encore *The Woman King* avec une sororité presque institutionnalisée.

5.3 Penser les relations entre femmes dans le processus créatif.

5.3.1 L'évolution de la figure de la guerrière

Nous avons pu voir dans la problématique (chapitre 1) que des événements ont impacté Hollywood ces dernières années. Les revendications des actrices et des réalisatrices accentuées par le mouvement #MeToo a non seulement engendré une volonté de changement des conditions de travail, mais surtout une volonté de changer les représentations des femmes à l'écran.

Sur les quatre films du corpus sélectionnés, trois des actrices principales sont également productrices de leurs films.

Gal Gadot est productrice de *Wonder Woman 1984* au côté de la réalisatrice Patty Jenkins qui en plus d'être la réalisatrice du film et l'une des productrices a aussi écrit le scénario. Cette triple casquette a permis à Jenkins d'avoir un contrôle total sur l'histoire et les représentations des femmes qui l'accompagne. Pour *The Woman King*, Viola Davis, actrice principale et productrice, s'est battue pour que le film voie le jour (Keegan, 2022). En effet, il a fallu quelques années pour que le film reçoive l'accord des studios et puisse commencer à être produit. La manière de représenter les Agojié a été pensée dans le processus créatif. Les actrices ont subi un entraînement drastique et elles ont été plus à même de se mettre dans la peau de leurs personnages (Njanji, 2022). Les entraînements ne sont pas la seule préparation de certaines actrices aux rôles. Par exemple, afin de se préparer au rôle de Nanisca, Viola Davis s'est plongée dans le vécu des survivantes d'agression sexuelle en République démocratique du Congo et sur les conseils de la réalisatrice a lu *Hunger*, les mémoires de Roxane Gay parus en 2017. La représentation des Agojié a été pensée à travers l'oppositional gaze de bell hooks (1992). Elle a été pensée pour les femmes noires à travers leurs histoires et leurs vécus ainsi que leurs sentiments. Viola Davis ajoutera que montrer l'humanité des femmes noires était indispensable :

Notre espoir avec la femme-roi était de mettre à l'écran des femmes qui sont héroïques, et pas seulement des sœurs « badass » qui bottent des fesses, mais que leur humanité, leur profondeur et leur vulnérabilité sont aussi une force. (TIFF Originals, 2022).

Sur le film, *The 355*, c'est Jessica Chastain, l'une des actrices principales du film, qui est à l'origine de l'idée de départ. Le réalisateur Simon Kinberg a même dit dans une interview que c'est elle qui l'avait recruté :

C'était l'idée de Jessica, c'était sur le plateau de *Dark Phoenix* qu'elle m'a dit qu'elle avait eu l'idée pour ce film et me l'a proposé elle m'a dit qu'elle voulait faire un film d'espionnage féminin avec plusieurs espionnes. (Where is the Buzz TV, 2022).

L'aspiration de Jessica Chastain était que les actrices aient un rôle à jouer dans le processus créatif :

J'ai toujours parlé ouvertement de la façon dont les femmes de l'industrie cinématographique ont été traitées dans le passé et continuent de l'être, et il était important pour moi de faire un film dans lequel les actrices n'étaient pas seulement embauchées, mais aussi propriétaires de leur travail. (WION, 2022).

Pour cela, l'autre productrice du film, Kelly Carmichael a expliqué qu'ils ont fait quelque chose d'inédit pour ce long métrage : « Le scénario et les personnages ont été construits à partir des actrices, à la base, ce qui n'est jamais le cas d'un scénario qui naît généralement d'une idée ou d'un projet » (Mulderville USA, 2022).

Le réalisateur a également contribué à rédiger une bonne partie du scénario, mais il a rédigé celui-ci avec l'implication des actrices :

Nous avons les actrices avant d'avoir le scénario [...] Theresa Rebeck a écrit la première version du scénario, puis j'ai écrit les versions suivantes, mais je les ai écrites avec les actrices. Nous nous asseyions autour d'une table et nous parlions, nous avons des entretiens individuels et nous construisions ces personnages. (Cinexpress, 2022).

Ces films montrent qu'une réelle volonté de produire des films d'action avec plusieurs femmes existe. De plus, cela indique que les actrices souhaitent avoir un impact sur les histoires qui mettent en scène des femmes à l'écran ainsi que sur le processus créatif. Car c'est au cours de ce processus que les représentations et les stéréotypes qui entourent les femmes sont conçus et reproduits. Les actrices qui deviennent productrices sont souvent très engagées dans la cause des femmes à Hollywood. Jessica Chastain se bat depuis des années pour l'égalité salariale entre les acteurs et actrices (The Hollywood reporter, 2018) et Viola Davis se bat pour que les actrices noires aient les mêmes chances que les acteurs et actrices blanches (Michelot, 2015). La participation des femmes au processus créatif a permis une nette amélioration des représentations des femmes à l'écran et surtout de la figure de la guerrière dans un genre qui a toujours été très masculin. Cela a permis de faire évoluer les histoires de guerrières solitaires en un collectif de femmes fortes et puissantes.

Cependant, comme nous avons pu le constater dans la présentation des résultats (chapitre 4) et les premières parties de cette discussion, ce n'est pas le groupe qui fait la sororité.

En effet, l'initiative de mettre en scène un groupe de femmes protagonistes ou non ne signifie pas que des liens ou une sororité vont se développer entre elles.

Cette volonté de mettre en scène plusieurs femmes à l'écran est de plus en plus rependue dans tous les genres cinématographiques, mais nous pouvons nous demander si les relations entre femmes sont pensées dans le processus créatif.

5.3.2 Pense-t-on les relations entre femmes ?

Nous avons pu constater dans la partie précédente qu'il y a un changement dans la représentation de « la » femme à l'écran et que les femmes (actrices, réalisatrices et productrices) ont de plus en plus d'impact sur le processus créatif. Nous nous sommes également demandé où se situait la place des relations entre femmes dans le processus créatif. Pour cela, nous nous sommes intéressés aux discours des réalisateurs et réalisatrices. Nous nous sommes rendu compte que si tous et toutes représentent les femmes de manière plus ou moins similaire, il y a une différence dans celle de la représentation des relations entre femmes.

Chez Patty Jenkins (*Wonder Woman 1984*) et Gina Prince-Bythewood (*The Woman King*), nous retrouvons un élément présent au tout début du film que nous ne retrouvons pas dans les autres : la sororité. En effet, dans *Wonder Woman 1984*, le souvenir de l'île des Amazones au début du film permet de rappeler que Diana a grandi et n'a connu que la sororité durant de nombreuses années. Même si les Amazones ne sont présentes qu'au début du film, Diana porte en elle les idéaux de sororité que leur société incarne. La seule relation que Diana aura dans ce deuxième volet de *Wonder Woman* est avec Barbara. Cette relation d'amitié/rivalité a été pensée par Jenkins lors de ses recherches et de l'écriture du scénario :

Dans l'histoire, Cheetah est amie avec Diana, mais jalouse d'elle, donc j'ai l'impression qu'elle joue un personnage qui est aux deux extrémités du spectre : votre amie chaleureuse et drôle qui est gentille et intéressante et qui peut ensuite se transformer en quelque chose de complètement différent. (Greenblath, 2020).

Pour représenter la rivalité féminine dans le film Jenkins, s'est même inspirée de sa propre expérience :

La relation entre Barbara et Diana me rappelle beaucoup les relations que j'ai eues quand j'étais jeune, des amis différents quand on est un peu en compétition au collège,

mais néanmoins amies, et c'était donc vraiment amusant de s'inspirer de cela, de faire cette histoire où une vraie amitié évolue vers quelque chose qui peut conduire ces deux personnes dans des directions si différentes. (DC, 2022).

Si la rivalité féminine pouvait ne pas être considérée comme une « bonne » représentation de relation entre femmes, ce n'est pas ici une représentation « classique ». En effet, la rivalité féminine entre Diana et Barbara ne s'articule pas autour d'un homme, mais elle s'inscrit dans un contexte patriarcal avec les conséquences que cela entraîne sur la manière dont les femmes se perçoivent entre elles. Diana et Barbara ne sont pas rivales en amour, mais sont rivales, car l'envie et la jalousie qu'engendrent les normes patriarcales sur les femmes poussent Barbara à voir Diana comme une ennemie et non comme une alliée. Dans *The Woman King*, la sororité présente au début restera l'élément central du film. C'est d'ailleurs la raison principale pour laquelle la réalisatrice, Gina Prince-Bythewood, a accepté le projet (Rotten Tomatoes, 2022). Il lui tenait à cœur que ces femmes et ce pan de l'histoire des femmes noires soient retranscrit de la meilleure des manières : « J'espère que tout le monde pourra regarder l'écran et ressentir les relations incroyables de ces femmes, leur humanité, les 360 vies qu'elles ont eues. Elles étaient d'incroyables guerrières, d'incroyables dures à cuire, elles pouvaient se battre comme des hommes parce qu'elles s'entraînaient 24 heures sur 24, 7 jours sur 7, mais elles n'étaient pas que cela » (Dolby, 2022). Dans le film, nous pouvons voir des idées afroféministe et anticolonialistes dans la représentation de la culture du Dahomey et des rites, coutumes, tenues, etc. qui entourent les Agojié.

Chez Simon Kinberg (*The 355*) et Navot Papushado (*Gunpowder Milkshake*), les protagonistes commencent leurs histoires seules et n'ont dans leur entourage que des hommes. Elles rencontrent par la suite d'autres femmes avec lesquelles elles nouent des liens plus ou moins forts. Dans ces films, l'objectif était de créer un film d'action avec un groupe de femmes combattantes comme protagonistes ou entourant celle-ci. Réaliser un film avec un groupe de femmes fortes avec des actrices qui le sont tout autant. Si l'accent a été mis sur le groupe, les relations au sein de celui-ci n'ont été pensées que comme des dialogues.

Dans les deux films, les femmes sont solidaires les unes avec les autres, mais même si nous pouvons voir de la sororité celle-ci reste sous-exploitée.

La sororité est développée sur la base de liens préexistants (familiaux) ou d'une menace commune. La famille de *Gunpowder Milkshake* reste ensemble à la fin et les étrangères de *The 355* se séparent à la fin de leur mission.

Penser les relations entre femmes dans le processus créatif ce n'est pas juste améliorer les représentations des femmes à l'écran en exploitant plusieurs personnages féminins. Penser les relations entre femmes, c'est ajouter de la profondeur à celles-ci.

Le genre de l'action n'est peut-être pas le meilleur domaine pour cela, mais les films avec des hommes montrent généralement une fraternité et une dévotion entre les personnages très fortes. Les relations entre femmes dans ces deux films sont représentées avec une certaine froideur qui fait de la sororité une simple situation temporaire.

CONCLUSION

L'objectif principal de ce mémoire était d'étudier les représentations des relations entre femmes dans le cinéma d'action américain au XXI^e siècle. Le choix a été porté sur ce sujet étant donné le peu d'études qui existe dans ce domaine. En effet, la grande majorité des travaux sur l'étude des femmes à l'écran porte sur la sexualisation du corps de la femme ou sur les violences sexuelles à leur rencontre. Tous ces sujets d'études sont intéressants, mais pour ce travail, nous voulions une thématique où les femmes n'étaient pas seulement des victimes, mais qu'elles pouvaient être actrices dans la représentation. Pour cela, le choix du matériau de recherche s'est porté vers le cinéma d'action américain. Le cinéma étant un objet culturel universel, les représentations et stéréotypes qu'il véhicule impactent les mentalités de tous et de toutes. Le cinéma américain hollywoodien en est l'archétype puisqu'il est mainstream d'autant plus depuis l'arrivée des plateformes de streaming (Netflix, Amazon Prime, HBO⁸, Disney + qui sont toutes américaines). La façon dont les représentations et les stéréotypes sont engendrés et véhiculés impacte de manière importante l'image des femmes. Certains genres cinématographiques sont plus ou moins marqués par ces représentations et stéréotypes comme celui de l'action ou de l'horreur. Le genre de l'action est associé à une forme de masculinité particulière (métiers de soldat ou de policier, musculature et un savoir dans les armes et dans la défense) dont les codes déteignent sur les femmes. Elles y sont représentées en tant que demoiselles en détresses ou alors comme hypermasculines. Depuis le début des années 2000, nous voyons apparaître des films d'action qui ont des figures féminines de plus en plus nombreuses et diversifiées. C'est pour cela que le choix du XXI^e siècle s'est imposé afin d'étudier les relations entre femmes. L'augmentation du nombre de femmes dans ce type de films nous permet d'y étudier les interactions que la ou les protagonistes ont avec les autres femmes.

L'étude et l'analyse de ce mémoire se sont effectuées en plusieurs étapes. Les femmes guerrières et la représentation de leurs violences à l'écran étaient le sujet choisi à l'origine.

⁸ Home Box-Office

Une recension de films entourant ces deux thématiques a été faite pour y retenir les principales thématiques qui y sont associées. L'une d'entre elles était celle des relations entre femmes en opposition à la guerrière solitaire.

Notre étude, qui aurait pu être une analyse quantitative d'un échantillon de films, est alors devenue une étude qualitative. Nous avons donc pour cela sélectionné quatre films de la recension qui mettent en scène plusieurs femmes en tant que protagonistes ou entourant celle-ci. Nos films sélectionnés : *Wonder Woman 1984*, *Gunpowder Milkshake*, *The 355* et *The Woman King*, ont été analysés à travers une analyse de contenus des thématiques liés aux relations entre femmes ainsi qu'une analyse de discours. La combinaison des deux méthodologies nous a permis de faire une analyse complémentaire entre la représentation de l'image et des gestes en les associant aux dialogues. Cependant, le choix d'un corpus restreint amène tout de même des limites à la recherche. Les quatre films sélectionnés abordent la thématique des relations entre femmes, mais la même analyse avec d'autres films pourrait avoir des résultats différents.

Nous nous sommes fixés comme objectifs de comprendre comment étaient représentées les relations entre femmes dans les films d'action contemporains. Dans un premier temps, nous avons cherché à savoir si nous pouvions voir un changement dans la représentation des relations entre femmes. Notre étude nous a montré que la représentation de cette relation est diverse. Le nombre croissant de femmes à l'écran nous permet de montrer que ce n'est pas parce que le nombre de femmes augmente que les relations entre elles sont plus développées. En effet, les femmes sont généralement soudées autour d'une cause commune. Afin de combattre ou de remplir une mission, celles-ci vont devoir s'unir, mais cela ne va pas forcément créer de relations entre elles. Cependant, la diversité des types de relations (amitié, rivalité, relation mère-fille, mentorat et autres) nous montre que même si les relations entre femmes ne sont pas forcément profondes, elles sont de plus en plus mises en avant dans l'histoire. Nous nous sommes, dans un deuxième temps, interrogés sur le concept de rivalité entre femmes afin de comprendre si celui-ci maintenait des stéréotypes. La rivalité entre femmes est une thématique de moins en moins présente à l'écran. Dans notre corpus, nous avons pu constater que représenter la rivalité féminine ne signifie pas, reproduire des stéréotypes.

La rivalité féminine n'est plus uniquement représentée comme une simple rivalité pour les faveurs d'un homme, mais celle-ci est développée en y représentant les causes (environnement et normes patriarcales) et les conséquences sur les femmes (celles-ci se voient comme des ennemies.)

Nous nous sommes également interrogés sur le concept de sororité afin de savoir si la sororité pouvait devenir un émancipateur des stéréotypes entourant les relations entre femmes. Si beaucoup des relations entre femmes dans le corpus commencent par de l'entraide, entre deux ou plusieurs femmes ne se connaissant pas ou très peu, les relations évoluent au cours des événements et des interactions pour en faire une sororité. Cette sororité peut être éphémère dans certains cas, mais cela ne la rend pas moins légitime. Le développement de la sororité à l'écran casse beaucoup de stéréotypes comme celui de la guerrière solitaire ou encore de l'environnement uniquement masculin dans lequel vit celle-ci. Cependant, le fait qu'il y est plus de sororité à l'écran ne signifie pas que les relations entre femmes y sont plus développées. Nous pouvons constater une volonté de mettre en scène des représentations des relations entre femmes dans les films d'action d'aujourd'hui, mais ces représentations restent maladroites. En effet, ces relations sont souvent dépeintes sous le thème de la sororité et celui-ci est souvent plus un élément scénaristique qu'une « bonne » représentation.

Chaque recherche à ses limites et la nôtre n'en est pas exempte, mais ces limites nous permettent d'ouvrir notre travail sur de nouvelles études. Le choix des films d'action comme objet d'étude ainsi que le corpus restreint de films ne nous donnent que quelques exemples de représentations des relations entre femmes à l'écran. Cependant, afin d'avoir une visibilité d'ensemble, il faudrait compléter et adapter le modèle de ce mémoire à d'autres genres cinématographiques pour pouvoir y mener une analyse croisée dans le but d'étudier les relations entre femmes au cinéma de manière générale. Une autre limite est présente dans notre étude celle de la différence entre la représentation des femmes blanches et des femmes noires par exemple. Nous avons ajouté l'*oppositional gaze*, mais celui-ci reste associé au *female gaze* pour l'un des films du corpus abordant l'histoire inspirait d'une histoire vraie d'un groupe de guerrières du Dahomey.

ANNEXE A

LISTE DES FILMS D'ACTION ENTRE DÉBUTS 2000 ET MAI 2023 AYANT POUR PROTAGONISTE UNE OU PLUSIEURS FEMMES GUERRIÈRES.

Titre du film	Date	Réalisateur.trice
Charlie's Angels	2000	Joseph McGinty Nichol
Lara Croft : Tomb Raider	2001	Simon West
Resident Evil	2002	Paul W.S. Anderson
Kill Bill	2003	Quentin Tarantino
Underworld	2003	Lem Wiseman
Lara Croft: Tomb Raider: The Cradle of Life	2003	Jan De Bont
Charlie's Angels : Full Throttle	2003	Joseph McGinty Nichol
Catwoman	2004	Pitof/Jean-Christophe Comar
Resident Evil : Apocalypse	2004	Alexander Witt
Kill Bill : Volume 2	2004	Quentin Tarantino
Æon Flux	2005	Karyn Kusama
Domino	2005	Tony Scott
Elektra	2005	Rob Bowman
Ultraviolet	2006	Kurt Wimmer
Underworld : Evolution	2006	Len Wiseman
Resident Evil : Extinction	2007	Russell Mulcahy
Salt	2010	Phillip Noyce
Resident Evil : Afterlife	2010	Paul W.S. Anderson
Haywire	2011	Steven Golbergh
Hanna	2011	Joe Wright
Colombiana	2011	Olivier Megaton
Hunger Games	2012	Gary Ross
Resident Evil : Retribution	2012	Paul W.S. Anderson
Underworld : Awakening	2012	Måns Mårland/ Björn Stein
The Hunger Games : Catching Fire	2013	Francis Lawrence
The Hunger Games : Mockingjay part 1	2014	Francis Lawrence
Everly	2014	Joe Lynch

Out of Control	2014	John Stockwell
Divergent	2014	Neil Burger
Star Wars: The Force Awakens	2015	J.J. Abrams
The Hunger Games: Mockingjay part 2	2015	Francis Lawrence
The Divergent series : Insurgent	2015	Robert Schwentke
Resident Evil : Final Chapter	2016	Paul W.S. Anderson
The Divergent series : Allegiant	2016	Robert Schwentke
Wonder Woman	2017	Patty Jenkins
Atomic Blonde	2017	David Leitch
Unlocked	2017	Micheal Apted
Star Wars: The Last Jedi	2017	Rian Johnson
Underworld : Blood Wars	2017	Anna Foerster
Tomb Raider	2018	Roar Uthaug
Red Sparrow	2018	Francis Lawrence
Proud Mary	2018	Babak Najafi
Peppermint	2018	Pierre Morel
Annihilation	2018	Alex Garland
Scorched Earth	2018	Peter Howitt
Captain Marvel	2019	Anna Boden et Ryan Fleck
Close	2019	Vicky Jewson
Charlie's Angels	2019	Elisabeth Banks
Anna	2019	Luc Besson
Star Wars: The Rise of Skywalker	2019	J.J. Abrams
Terminator : Dark Fate	2019	Tim Miller
Mulan	2020	Niki Coro
Ava	2020	Tate Taylor
Monster Hunter	2020	Paul W.S. Anderson
Wonder Woman 1984	2020	Patty Jenkins
Harriet	2020	Kasi Lemmons
The Rythm Section	2020	Reed Morano
Kate	2021	Cédric Nicolas-Troyan
Black Widow	2021	Cate Shortland
Gunpowder Milkshake	2021	Martin Campbell

The Protégé	2021	Navot Papushado
Prey	2022	Dan Trachtenberg
The Woman King	2022	Gina Prince-Bythewood
Lou	2022	Anna Foerster
Interceptor	2022	Matthew Reilly
The 355	2022	Simon Kinberg
Jolt	2022	Tanya Wexler
The Princess	2022	Le-Van Kiet
Black Panther : Wakanda Forever	2022	Ryan Coogler
The Mother	2023	Niki Caro

ANNEXE B

TABLEAU DE L'ANALYSE THÉMATIQUE DE LA RECENSION DE FILMS DE L'ANNEXE A

Titre du film	Nom de la guerrière	Type de guerrière	Degrés de réel	Motivation de la violence	Autres guerrières en plus de la protagoniste	Nombre d'interaction entre les guerrières	Type de relation entre femmes guerrières	Figure de l'enfant	Figure du mentor	Relations romantiques	Présence de trauma (début du film)	Lesquels ?	Est-il l'élément déclencheur de la violence ?	Le personnage principal finit-il seul à la fin ?
Charlie's Angels	Dylan Sanders/Alex Munday/Natalie Cook	détectives privés	en partie	mission officielle	1	1	sororité/rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	non	a.d	a.d	compagnons d'armes/amies
Lara Croft : Tomb Raider	Lara Croft	néo-amazone	en partie	mission personnelle	0	0	aucune	non	non	non	oui	deuil familial	non	compagnons d'armes
Resident Evil	Alice	néo-amazone	en partie	survivre	2	1	sororité de circonstance	non	non	oui	non	a.d	a.d	être seule
Kill Bill	The Bride	assassin	en partie	se venger	3	3	rivalité de circonstance	enfant perdu	oui/homme	non	oui	laissée pour morte/massacre de son fiancé et ses amies/perte de son enfant/trahison de son mentor	oui	être seule
Underworld	Selene	néo-amazone	pas réelle	protéger	0	0	aucune	non	oui/homme	oui	oui	deuil familial	non	amoureux
Lara Croft : Tomb Raider : The Cradle of Life	Lara Croft	néo-amazone	en partie	mission officielle	0	0	aucune	non	non	oui	oui	deuil familial	non	compagnons d'armes
Charlie's Angels : Full Throttle	Dylan Sanders/Alex Munday/Natalie Cook	détectives privés	en partie	mission officielle	1	1	sororité/rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	témoin de meurtre/programme de protection des témoins	non	amoureux/amies/compagnons d'armes

Catwoman	Patience Phillips	super-héroïne	pas réelle	se venger/protéger	1	1	rivalité de circonstance	non	oui/femme	oui	oui	sa mort	oui	être seule
Resident Evil : Apocalypse	Alice	néo-amazone	pas réelle	survivre	1	1	sororité de circonstance	enfant à protéger	non	non	oui	cobaye	non	compagnons d'armes enfant
Kill Bill : Volume 2	Beatrix Kiddo	assassin	en partie	se venger	2	2	rivalité de circonstance	enfant retrouvé	oui/homme	non	oui	laissée pour morte/ massacre de son fiancé et ses amies/ perte de son enfant/trahison de son mentor	oui	enfant
Æon Flux	Aeon Flux	néo-amazone	pas réelle	se venger	3	2	sororité/rivalité de circonstance	non	non	oui	oui	deuil familial	oui	amoureux
Domino	Domino Harvey	chasseuse de prime	réelle	mission officielle	0	0	aucune	non	oui/homme	oui	oui	deuil familial	non	famille
Elektra	Elektra Nachios	assassin	pas réelle	se venger/protéger	2	1	sororité/rivalité de circonstance	enfant à protéger	oui/homme	oui	oui	deuil familial/sa mort	oui	être seule
Ultraviolet	Violet Song Jat Shariff	néo-amazone	pas réelle	se venger/protéger	0	0	aucune	enfant à protéger	non	non	oui	deuil amoureux/perdre d'un enfant/vie en danger ?	oui	enfant
Underworld : Evolution	Selene	néo-amazone	pas réelle	protéger	0	0	aucune	non	non	oui	oui	trahison (du mentor)	non	amoureux
Resident Evil : Extinction	Alice	néo-amazone	pas réelle	survivre	1	1	sororité de circonstance	non	non	oui	oui	subit des expériences	non	clones
Salt	Evelyn Salt	espionne	réelle	protéger	0	0	aucune	non	oui/homme	oui	oui	enfance difficile/conditionnement	non	être seule
Resident Evil : Afterlife	Alice	néo-amazone	pas réelle	se venger/survivre	1	1	sororité de circonstance	non	non	non	oui	cobaye	non	compagnons d'armes
Haywire	Mallory Kane	mercenaire	réelle	survivre	0	0	aucune	non	non	oui	non	a.d	a.d	être seule
Hanna	Hanna Heller	amazone moderne	en partie	survivre	1	1	rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	enfance difficile/deuil familiale	oui	être seule

Colombiana	Cataleya Restrepo	assassin	réelle	se venger	0	0	aucune	non	oui/homme	oui	oui	deuil familial	oui	être seule
Hunger Games	Katniss Everdeen	néo-amazone	réelle	survivre	2	2	rivalité de circonstance	enfant à protéger	oui/homme	oui	oui	vie difficile/sacrifice	non	famille
Resident Evil : Retribution	Alice	néo-amazone	pas réelle	survivre/protéger	3	3	sororité de circonstance rivalité de circonstance	enfant à protéger	non	non	oui	cobaye	non	compagnons d'armes/enfant
Underworld : Awakening	Selene	néo-amazone	pas réelle	survivre/protéger	1	1	sororité	enfant à protéger	non	non	oui	kidnapping/séparation forcée/cobaye	oui	enfant/compagnons d'armes
The Hunger Games : Catching Fire	Katniss Everdeen	néo-amazone	réelle	survivre	3	1	sororité de circonstance/ rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	PTSD	non	compagnons d'armes
The Hunger Games : Mockingjay part 1	Katniss Everdeen	néo-amazone	réelle	symbole d'une révolution	1	1	sororité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	PTSD	non	famille/compagnons d'armes
Everly	Everly	amazone moderne	réelle	survivre/protéger	4	4	rivalité/ sororité	enfant retrouvé/enfant à protéger	non	non	oui	kidnapping/esclavage sexuel	oui	enfant
Out of Control	Ava	amazone moderne	réelle	se venger/protéger	0	0	aucune	non	oui/homme	oui	oui	enfance difficile/deuil familial	non	mari
Divergente	Tris Prior	néo-amazone	réelle	survivre/protéger	10 et +	4	sororité/ rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	vie en danger	non	amoureux/famille
Star Wars : The Force Awakens	Rey	néo-amazone	pas réelle	mission officielle	10 et +	2	sororité de circonstance	non	non	non	oui	abandon par les parents	non	mentor/compagnons d'armes
The Hunger Games : Mockingjay part 2	Katniss Everdeen	néo-amazone	réelle	symbole d'une révolution	10 et +	2	sororité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	PTSD	non	amoureux/enfant
Insurgente	Tris Prior	néo-amazone	réelle	survivre/protéger	10 et +	4	sororité/ sororité de circonstance	non	non	oui	oui	PTSD/vie en danger	non	amoureux/compagnons d'armes
Resident Evil : Final Chapter	Alice	néo-amazone	pas réelle	survivre	3	2	sororité\sororité de circonstance	non	non	non	oui	cobaye	non	être seule

Alligiant	Tris Prior	néo-amazone	réelle	symbole d'une révolution	10 et +	3	sororité/ rivalité de circonstance	non	non	oui	non	a.d	a.d	amoureux/compagnons d'armes/famille
Wonder Woman	Diana Prince	super-héroïne	pas réelle	protéger	10 et +	5 et +	sororité	non	oui/femme	oui	non	a.d	a.d	être seule
Atomic Blonde	Lorraine Broughton	espionne	réelle	mission officielle	0	0	aucune	non	non	oui	non	a.d	a.d	équipe
Unlocked	Alice Racine	espionne	réelle	survivre/protéger	1	1	sororité	non	oui/homme	non	oui	culpabilité	non	être seule
Star Wars : The Last Jedi	Rey	néo-amazone	pas réelle	mission officielle	10 et +	1	sororité	non	oui/homme	non	oui	abandon par les parents	non	compagnons d'armes
Underworld : Blood Wars	Selene	néo-amazone	pas réelle	survivre	5 et +	2	sororité/ rivalité de circonstance	oui	non	non	oui	disparition familiale	non	enfant
Tomb Raider	Lara Croft	néo-amazone	en partie	mission personnelle	0	0	aucune	non	oui/homme	non	oui	deuil/disparition familial	non	être seule
Red Sparrow	Domanika Egorova	espionne	réelle	mission officielle	10 et +	3	sororité de circonstance/ rivalité de circonstance	non	oui/femme	oui	oui	accident/membre de la famille malade/pas le choix de rentrer au KGB	oui	famille
Proud Mary	Mary	assassin	réelle	protéger	0	0	aucune	enfant à protéger	oui/homme	non	non	a.d	a.d	enfant
Peppermint	Riley North	amazone moderne	réelle	se venger	1	0	aucune	non	non	non	oui	deuil familial/injustice	oui	être seule
Annihilation	Lena	soldat	réelle	mission officielle	0	0	aucune	non	non	oui	oui	deuil familial	oui	mari
Scorched Earth	Cage	chasseuse de prime	réelle	mission officielle	1	1	rivalité de circonstance	non	oui/homme	non	oui	disparition familiale	non	mentor
Captain Marvel	Carol Danvers	super-héroïne	pas réelle	mission personnelle	3	3	sororité/ rivalité de circonstance	non	oui/homme	non	oui	amnésie	non	être seule
Close	Sam	garde du corps	réelle	protéger	0	0	sororité de circonstance ?	enfant à sauver	non	oui et non	oui	abandon de son enfant	non	être seule/peut-être retrouver sa fille ?

Charlie's Angels	Sabina Wilson/Elena Houghlin/Jane Kano	détective privé	réelle	mission officielle	10 et +	5 et +	sororité	non	les deux	oui	non	a.d	a.d	compagnons d'armes/amies
Anna	Anna	espionne	réelle	mission officielle	5 et +	1	sororité de circonstance	non	oui/femme	oui	oui	deuil familial/pas le choix de rentrer au KGB	oui	être seule
Star Wars : The Rise of Skywalker	Rey	néo-amazone	pas réelle	protéger	10 et +	3	sororité/sororité de circonstance	non	oui/femme	oui	oui	abandon par les parents	non	compagnons d'armes
Terminator : Dark Fate	Daniella Ramos	néo-amazone	réelle	protéger/survivre	2	2	sororité	non	oui/femme	non	oui	deuil familial/vie en danger	oui	mentor
Mulan	Hua Mulan	soldat	en partie	mission officielle	1	1	sororité/rivalité de circonstance	non	non	non	non	a.d	a.d	famille
Ava	Ava	assassin	réelle	mission officielle/survivre	3	2	rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	addiction/problèmes familiaux	non	être seule
Monster Hunter	Artemis (surnom)	soldat/néo-amazone	réelle	survivre	4	2	sororité de circonstance	non	oui/homme	non	oui	deuil amoureux	non	compagnons d'armes
Wonder Woman 1984	Diana Prince	siper-héroïne	en partie	protéger	10 et +	2	rivalité féminine	non	oui/femme	oui	oui	deuil amoureux	non	être seule
Harriet	Harriet Tubman	espionne	réelle	survivre/protéger	0	0	aucune	oui	non	oui	oui	esclavage	oui	famille
The Rythm Section	Stephanie Patrick	amazone moderne	réelle	se venger	0	0	aucune	non	oui/homme	non	oui	deuil familial/culpabilité	oui	être seule
Kate	Kate	assassin	réelle	se venger/protéger	0	0	aucune	enfant à protéger	oui/homme	oui	oui	conditionné/condamnée	oui	mourir
Black Widow	Natasha Romanoff	super-héroïne	en partie	se venger/protéger	10 et +	10 et +	sororité/sororité de circonstance	non	oui/homme	non	oui	enfance difficile/pas le choix de rentrer au KGB	oui	mourir
Gunpowder Milkshake	Sam	assassin	réelle	protéger/survivre	4	4	sororité	oui	oui/homme	non	oui	deuil familial/abandon de la mère	non	famille/enfant

The Protégé	Anna Dutton	assassin	réelle	se venger	0	0	aucune	non	oui/homme	oui	oui	deuil familial/deuil du mentor	oui	être seule
Prey	Naru	chasseuse	réelle	protéger/reconnaissance de statut	0	0	aucune	non	non	non	non	a.d	a.d	famille/tribus
The Woman King	Ninisca/Nawi	soldat	réelle	mission officielle	10 et +	10 et +	sororité	oui	oui/femme	non	oui	kidnaping/esclavage sexuel	non	compagnons d'armes/amies/enfant
Lou	Lou Adell	espionne	réelle	sauver	0	0	aucune	enfant à sauver	non	non	non	a.d	a.d	être seule
Interceptor	J.J Collins	soldat	réelle	mission officielle	1	1	rivalité de circonstance	non	non	non	oui	agression sexuelle	non	famille
The 355	Mason Browne/Marie Schmidt/Graciela Rivera /Khadijah Adiyeme/Lin Mi Sheng	espionne	réelle	mission officielle	0	0	sororité/rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	non	a.d	a.d	être seule/famille
Jolt	Lindy Lewis	néo-amazone	en partie	se venger	1	1	rivalité de circonstance	non	oui/homme	oui	oui	trouble psychiatrique/traitement subi/deuil amoureux	oui	équipe
The Princess	The Princess	néo-amazone	en partie	protéger	2	2	sororité/rivalité de circonstance	oui	oui/femme	non	non	a.d	a.d	famille/amies
Black Panther : Wakanda Forever	Suri	super-héroïne	pas réelle	protéger	10 et +	5 et +	sororité/rivalité de circonstance	non	non	non	oui	deuil familial	non	famille
The Mother	The Mother	assassin	réelle	protéger	1	1	sororité	oui	non	non	oui	abandon de sa fille	non	être seule

a.d = absence de données

ANNEXE C

GRILLE D'ANALYSE : LES PRINCIPALES THÉMATIQUES ENCADRANT LES RELATIONS ENTRE FEMMES PRÉSENTES DANS LE CORPUS

Thématiques d'analyses	Sous-thématiques d'analyse	Indicateurs	Sources
Rivalité	<i>Rivalité féminine</i>	<p>1. Environnement masculin et soumis à des normes patriarcales et où les femmes se voient inconsciemment comme des menaces ce qui entraîne une forme de haine entre elles.</p> <p>2. Rivalité intrasexuelle se base sur la beauté.</p> <p>3. La rivalité s'inscrit dans un système patriarcal-capitaliste-colonialiste.</p>	<p>1. Girard, 2022</p> <p>2. Danger, 2019</p> <p>3. Robert et De Liamchine, 2023</p>
Sororité	<i>Cause commune</i>	La sororité est un lien entre des femmes se regroupant autour d'un engagement ou d'une cause commune.	hooks, 1986
	<i>Union</i>	Les femmes (minorité) s'unissent dans l'objectif d'apprendre à se défendre et ainsi être plus forte pour mettre fin à l'oppression qu'elles subissent.	Dorlin, 2019
	<i>Récits populaires</i>	À l'image des idées féministes, la sororité est présentée dans les films comme une base des récits populaires divers plutôt qu'une confrontation sérieuse.	Hollinger, 1998
	<i>Célébrer la différence</i>	Il faut une sororité qui parle à toutes les femmes et qui célèbre la différence.	Collin, 1983
Relations	<i>Différents types</i>	<p>1. Les types de relations s'organisent en dyades, triades et groupales.</p> <p>2. Les relations s'inscrivent dans une dynamique temporelle et sont impactées par un contexte.</p>	Marc et Picard, 2020

Relations mères- filles	<i>Ingérence masculine</i>	La relation entre la mère et son enfant est parasitée par de l'ingérence masculine.	Moïsseeff, 2017
Regard	<i>Male Gaze</i>	1. Représentation des femmes définies par le regard masculin blanc à laquelle les femmes rencontrent des difficultés à s'identifier. 2. Critères correspondants à des anciennes représentations de relations entre femmes à l'écran devenues des stéréotypes.	1. Mulvey, 1989
	<i>Female Gaze</i>	1. Ressentir l'expérience de l'héroïne sans avoir à s'identifier à celle-ci. 2. Ressentir les émotions et le tempérament de la protagoniste.	1. Brey, 2018 2. Soloway, 2016
	<i>Oppositional Gaze</i>	Les mêmes caractéristiques du <i>female gaze</i> en plus de rajouter la dimension de l'identification en tant que spectatrice noire.	hooks, 1992

ANNEXE D

GRILLE D'ANALYSE : ANALYSE DES RELATIONS DE LA PROTAGONISTE DU FILM AVEC LES FEMMES QU'ELLE RENCONTRE

Tableau 3 : Analyse des relations de Diana Prince/Wonder Woman avec les autres femmes du film
Wonder Woman 1984

<i>Analyse des relations de Diana Prince/Wonder Woman avec les autres femmes du film</i>			
	<i>Personnages féminins du film</i>		
	<i>Reine Hippolyta</i>	<i>Antiope</i>	<i>Barbara Minerva</i>
<i>Scènes en commun/ temps d'interactions</i>	1 min	1 min 10	En tout : 24 min 57 Amitié/collaboration : 15 min 50 Ennemie : 9 min 07
<i>Types de lien avec la protagoniste (famille, amie, étrangère, etc.)</i>	- Mère - Reine	- Tante - Mentor	- Étrangère - Amie - Ennemie
<i>Types d'interactions</i>	- Discussion - Soutient	- Soutient - Réprimande	- Début d'amitié - Rivalité féminine
<i>Évolution dans la relation entre le personnage et la protagoniste</i>	Ne la revois pas	Ne la revois pas	- Relation se dégrade - Ne la revois pas

Tableau 4 : Analyse des relations de Sam avec les autres femmes du film Gunpowder Milkshake

<i>Analyse des relations de Sam avec les autres femmes du film</i>					
	<i>Personnages féminins du film</i>				
	Scarlett	Emily	Anna-May	Florence	Madeleine
<i>Scènes en commun/ temps d'interactions</i>	26min45	28min14	17min21	13min44	8min21
<i>Types de lien avec la protagoniste (famille, amie, étrangère, etc.)</i>	- Mère	- Étrangère - Orpheline - Apprentis	- Tante (adoptive)	- Tante (adoptive)	- Tante (adoptive)

Types d'interactions	- Abandon - Alliée - Discussion mère-fille	- Protège	- Fournisseuse d'arme - Alliée	- Fournisseuses d'arme - Alliée	- Fournisseuses d'arme - Alliée
Évolution dans la relation entre le personnage et la protagoniste	- Relation mère-fille puis l'abandonne - Retrouvent leur relation et partent ensemble à la fin	- Étrangère - Adoptée par elle et sa mère. - Partent ensemble à la fin.	- Ne se sont pas parlaient depuis des années - Partir ensemble à la fin	- Ne se sont pas parlaient depuis des années - Partir ensemble à la fin	Décède

Tableau 5 : Analyse des relations de Mace (Mason Brown) avec les autres femmes du film The 355

Analyse des relations de Mace (Mason Brown) avec les autres femmes du film				
	Personnages féminins du film			
	Graciela	Marie	Khadijah	Lin
Scènes en commun/ temps d'interactions⁹	16 min 58	23 min 52 Combat et course poursuite : environ 5 min	29 min 54	23 min 43
Types de lien avec la protagoniste (famille, amie, étrangère, etc.)	- Étrangère - Acolytes	- Étrangère - Ennemie - Acolytes	- Amies (de travail) - Acolytes	- Étrangère - Acolytes
Types d'interactions	- Conseils - Protège	- Ennemie - Alliée	- Amie de travail - Alliée	- Alliée
Évolution dans la relation entre le personnage et la protagoniste	- Étrangère à Acolyte - Chacune repart de son côté	- Étrangère à Acolyte - Chacune repart de son côté	- Amie et Acolyte - Chacune repart de son côté	- Étrangère à Acolyte - Chacune repart de son côté

⁹ Pour ce film les temps d'interactions seront un peu plus approximatifs que ceux des autres car la protagoniste interagit de différentes manières avec les personnages : discussion, entraide ou encore se parler dans des oreillettes lors de missions. Ce qui rend les notes et les calculs plus compliqué.

Tableaux 6 : Analyse des relations de Nanisca avec les autres femmes du film *The Woman King*

<i>Analyse des relations de Nanisca avec les autres femmes du film</i>			
	<i>Personnages féminins du film</i>		
	Amenza	Shante	Nawi
<i>Scènes en commun/ temps d'interactions</i>	7 min 46	Environ 1 minute	18 min 46
<i>Types de lien avec la protagoniste (famille, amie, étrangère, etc.)</i>	- Seconde - Amie	- une des épouses du Roi	- Étrangère - Soldat - Fille
<i>Types d'interactions</i>	- Amie - Seconde	- Rivalité féminine	- Discussions - Conseils - relation mère-fille
<i>Évolution dans la relation entre le personnage et la protagoniste</i>	- reste identique au début.	- Reste identique au début	- d'abord étrangère se développe peu à peu et Nawi l'appelle mère à la fin.

Tableau 6 : Analyse des relations de Nawi avec les autres femmes du film The Woman King

Analyse des relations de Nawi avec les autres femmes du film				
	Personnages féminins du film			
	<i>Izogie</i>	<i>Nanisca</i>	<i>Fumbe</i>	<i>Ode</i>
Scènes en commun/ temps d'interactions	21 min 58	18 min 46	3 min 16	2 min 28
Types de lien avec la protagoniste (famille, amie, étrangère, etc.)	- Supérieur - Mentor	- Général (cheffe) - Mère biologique	- Amie	- Amie
Types d'interactions	- Discussions - Conseils - Attentions (la soigne, la coiffe) - La protégée	- Discussions - Conseils - relation mère-fille	- Amie - Aide et protège	- Amie - Rivalité de compétition
Évolution dans la relation entre le personnage et la protagoniste	- étrangères - mentor - décès	- d'abord étrangère se développe peu à peu et Nawi l'appelle mère à la fin.	- Passe d'étrangères à amies.	- Passe d'étrangères à amies.

ANNEXE E

GRILLE D'ANALYSE : ANALYSE DES DIFFÉRENTES THÉMATIQUES DES FILMS À TRAVERS LES DIFFÉRENTS TYPES DE REGARD

Tableau 7 : Grille Analyse : analyse des thématiques du film Wonder Woman 1984 en fonction des différents types de regards.

<i>Wonder Woman 1984</i>			
<i>Thématiques présentent</i>	<i>Types de regard</i>		
	<i>Male Gaze</i>	<i>Female Gaze</i>	<i>Oppositional Gaze</i>
<i>Langage commun</i>		- Amazones ont rejeté la violence des hommes et ont créés leur propre civilisation	
<i>Rivalité féminine</i>	- L'amitié mis au second plan après le retour de Steve.	- relation entre Diana et Barbara se dégrade après le vœu de Barbara d'être comme Diana. - Pensé dans le processus créatif par Patty Jenkins	
<i>Ingérence masculine</i>		- Diana quitte sa famille et son peuple pour suivre Steve dans le premier film	
<i>Relation</i>	- Le film met en scène un groupe d'amazones. - La protagoniste n'a d'interactions qu'avec une seule femme à la fois (dyades)		

Tableau 8 : Grille Analyse : analyse des thématiques du film Gunpowder Milkshake en fonction des différents types de regards.

<i>Gunpowder Milkshake</i>			
<i>Thématiques présentent</i>	<i>Types de regards</i>		
	<i>Male Gaze</i>	<i>Female Gaze</i>	<i>Oppositional Gaze</i>
<i>Union</i>		Elles s'unissent pour combattre la Firme (organisation masculine et patriarcale).	
<i>Cause commune</i>		- Le but de Sam est de protéger Emily. - Celui de Scarlett et des autres de les protéger toutes les deux.	
<i>Ingérence masculine</i>	Scarlett doit abandonner sa fille, car elle se venge de l'homme qui a tué son compagnon et laisse sa fille à la Firme au lieu de la laisser avec ses tantes.		
<i>Relations</i>	- Dyade entre Sam et Emily. - Relation groupales entre toutes les protagonistes uniquement pour les scènes de combats	- Triade entre Sam, Emily et Scarlett. - Triade entre les bibliothécaires.	

Tableau 9 : Grille Analyse : analyse des thématiques du film The 355 en fonction des différents types de regards.

<i>The 355</i>			
<i>Thématiques présentent</i>	<i>Types de regards</i>		
	<i>Male Gaze</i>	<i>Female Gaze</i>	<i>Oppositional Gaze</i>
<i>Cause commune</i>		Leur sororité se crée autour d'une mission qu'elles doivent accomplir.	
<i>Union</i>		Les héroïnes du film s'unissent contre des ennemis exclusivement masculins et qui cherchent à détruire le monde.	
<i>Récit populaire</i>	La sororité sert de base scénaristique et n'est pas approfondit.		
<i>Relations</i>	- Les interactions sont presque intégralement des discussions à deux (dyades) - Les scènes de groupes ne sont que des scènes de combats.	- Une scène de groupe où les protagonistes discutent autour d'un verre et d'un repas.	

Tableau 10 : Grille Analyse : analyse des thématiques du film The Woman King en fonction des différents types de regards.

<i>The Woman King</i>			
<i>Thématiques présentent</i>	<i>Types de regards</i>		
	<i>Male Gaze</i>	<i>Female Gaze</i>	<i>Oppositional Gaze</i>
<i>Union</i>		- Les nouvelles recrues choisissent de devenir des Agojié pour ne plus subir la violence des hommes.	
<i>Rivalité féminine</i>	- rivalité ressentie par la favorite du roi, car elle veut le statut de femme-Roi. - pas d'impact sur l'histoire. - pas développé.		
<i>Ingérence masculine</i>			- Agressions sexuelles et viols. - Abandon d'un enfant naît du viol, car une Agojié ne peut avoir de famille.
<i>Relation</i>	- Les relations ayant le plus d'interactions (Nanisca et Nawi, Nawi et Izogie) sont des dyades.	- Triade entre Nawi et ses amies.	- Relations groupales en dehors des combats, danses, rites et, etc.

BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, H. et Daniels, M. (2016, avril). *Film Dialogue*. The Pudding. <https://pudding.cool/2017/03/film-dialogue/>.
- Auraix-Jonchière, P. (2014, 8 décembre). La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de « Blanche-Neige ». ILCEA (20). <http://journals.openedition.org/ilcea/2787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.2787>
- Bardin, L. (2013). *L'analyse de contenu*. Presses Universitaires de France. <https://doi-org.res.banq.qc.ca/10.3917/puf.bard.2013.01>.
- Bordages, A. (2019, 31 octobre). Dans les films d'horreur (et grâce à eux), les femmes reprennent le pouvoir. *Slate*. <https://www.slate.fr/story/183537/films-horreur-femmes-feminisme>.
- Boursier, T. (2015, 7 avril). *La place de la femme chez Disney : de la femme de pouvoir menaçante à la protectrice bienveillante*. TOPO Média étudiant de l'Université de Genève. <https://topolitique.ch/2015/04/07/la-place-de-la-femme-chez-disney-de-la-femme-de-pouvoir-menacante-a-la-protectrice-bienveillante/>.
- Boutet, M et Breda, H. (2023, 16 août). « Barbie » : « jamais le « female gaze » ne s'est imposé à des centaines de millions de spectateurs et de spectatrices avec autant de force ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2023/08/16/barbie-jamais-le-female-gaze-ne-s-est-impose-a-des-centaines-de-millions-de-spectateurs-et-de-spectatrices-avec-autant-de-force_6185591_3232.html.
- Boyle, K. (2005), *Media and violence: gendering the debates*, Thousand Oaks and New Delhi, Sage publications.
- Bradley, A. (2022, 16 mars). *Fridging women : how the comics industry flubs female characters*. UMKC Women's Center. <https://info.umkc.edu/womenc/2022/03/16/fridging-women-how-the-comics-industry-flubs-female-characters/>
- Brey, I. (2018). *Le regard féminin : une révolution à l'écran* (Les feux). Éditions de l'Olivier.
- Capitaine, V. (2018). La série télévisée : l'arme de choix du féminisme. *Effeillage*, 7, 15-22. <https://doi.org/10.3917/eff.007.0015>.
- CineXpress. (2022, 5 janvier). *Interview: SIMON KINBERG talks new movie THE 355 [interview]*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1OdW8lopdpk>.
- Clover, C. J. (2015). *Men, women, and chain saws : gender in the modern horror film* (First Princeton classics edition). Princeton University Press.

- Collin, F. et Vilaine, A.-M. de. (1983). La même et les différences. *Les cahiers du GRIF*, 28(1), 7-16. <https://doi.org/10.3406/grif.1983.1394>.
- Creed, B. (2005). Baby bitches from hell: monstrous little women in film. Dans *mixed-up childhood* (Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki, p. 33-38)
- Creed, B. (2020). Horror and the monstrous-feminine: an imaginary abjection. In J. A. Weinstock (Ed.), *The Monster Theory Reader* (pp. 211–225). University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctvtv937f.14>.
- Cupp, L. (2017). The final girl grown up: representations of women in horror films from 1978-2016. *Scripps Senior Theses*. https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/958.
- Danger, Charlie. (2019, 4 décembre). Pourquoi vous ne vous sentirez jamais la plus belle ? TEDxISAESUPAERO. TED. https://www.ted.com/talks/charlie_danger_pourquoi_vous_ne_vous_sentirez_jamais_la_plus_belle.
- DC. (2020, 25 décembre). *Gal Gadot & Kristen Wiig on female friendship in Wonder Woman 1984* [interview]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oobPuKa8pkA>.
- Demeule, F. (2020). *Représentations des néo-amazones : Katniss (The Hunger Games), Brienne (Game of Thrones) et Lagertha (Vikings)* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/14314/>.
- Dolby. (2022, 17 septembre). Director Gina Prince-Bythewood talks The Woman King | Discover it in Dolby cinema [interview]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jIniBtaC7TQ>.
- Dupont, M. (2020, 4 mars). La « sororité » n'est-elle qu'une fraternité au féminin ? *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/03/04/la-sororite-n-est-elle-qu-une-fraternite-au-feminin_6031727_3232.html.
- Dupont, M. (2023, 18 août). « Barbie » : « les jeunes générations essaient d'utiliser la culture de la beauté à leur avantage ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2023/08/18/barbie-les-jeunes-generations-essayer-d-utiliser-la-culture-de-la-beaute-a-leur-avantage_6185776_3232.html.
- Early, F. H. et Kennedy, K. (dir.). (2003). *Athena's daughters: television's new women warriors* (1st ed). Syracuse University Press.
- Férard, E. (2022, 4 novembre). « The Woman King » : la véritable histoire des Agodjiés, guerrières du royaume du Dahomey. *GEO*. <https://www.geo.fr/histoire/the-woman-king-la-veritable-histoire-des-agodjies-guerrieres-du-royaume-de-dahomey-212012>.

- Gardiner, J.K. (2016). Women's friendships, feminist friendships. *Feminist Studies*, 42(2), 484–501. <https://doi.org/10.15767/feministstudies.42.2.0484>
- Geertz, C. (1998). La description dense. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, (6), 73-105. <https://doi.org/10.4000/enquete.1443>.
- Ghadery, F. (2019). # MeToo—has the “sisterhood” finally become global or just another product of neoliberal feminism ? *Transnational Legal Theory*, 10(2), p.252-274.
- Gilpatric, K. A. (2006). *Violent women in film and the sociological relevance of the contemporary action heroine* [Thèse de doctorat, University of Nevada]. <https://doi.org/10.25669/EG0X-PEZY>.
- Girard, M.-A. (2022). *Rivales : « il n'y rien de pire que les femmes entre elles »*. Flammarion.
- Greenblath, L. (2020, 24 December). Patty Jenkins on wonder woman 1984, her path as a director, and the franchise's future. *Entertainment*. <https://ew.com/movies/patty-jenkins-wonder-woman-1984-interview/>
- Hitting the bullseye : reel girl archers inspire real girl archers*. (2016). Geena Davis Institute on Gender in Media. <https://seejane.org/wp-content/uploads/hitting-the-bullseye-reel-girl-archers-inspire-real-girl-archers-full.pdf>
- Hollinger, K. (1998). *In the company of women: contemporary female friendship films* (Ser. Woman's film precedents). University of Minnesota Press.
- Hooks, B. (1992). The oppositional gaze: black female spectators. Dans *Black looks : race and representation* (p. 115-131).
- Hooks, B. (1986). Sisterhood: political solidarity between women. *Feminist Review*, 23, 125–138. <https://doi.org/10.2307/1394725>.
- Hornaday, A. (2020, 19 December). “Wonder Woman 1984” is two movies: a fun one, and a bloated, grandiose one. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/wonder-woman-1984-movie-review/2020/12/18/5bd9b0c6-3f27-11eb-8db8-395dedaaa036_story.html.
- Hougue, C. (2021). De la victime à la guerrière : transformations et permanences des représentations du féminin dans les fictions zombies. *Revue interrogation ?* 33(1). <https://www.revue-interrogations.org/De-la-victime-a-la-guerriere>.
- Inness, S, A. (1999). *Tough Girls: Women warriors and wonder women in popular culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jeffords, S. (1994). *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Regan era*. Rutgers University Press.

- Kasprzak, L. (2017). *La figure de l'amazone dans la culture populaire* [Mémoire de maîtrise, Université de Nantes]. HAL. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01614655/document>.
- Keegan, R. (2022, 6 septembre). Viola Davis and Gina Prince-Bythewood on the battle to get “The Woman King” made. *The Hollywood Reporter*.
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/viola-davis-gina-prince-bythewood-the-woman-king-1235210487/>.
- Kilday, G. (2017, 12 janvier). Study: female filmmakers lost ground in 2016. *The Hollywood Reporter*.<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/women-filmmakers-2016-statistics-show-female-directors-declined-number-963729/>.
- Koushik, K. Et Reed, A. (2018). Star Wars : the last Jedi, beauty and the beast, and Disney’s commodification of feminism: A Political Economic Analysis. *Social Sciences*, 7(11), 237.
<https://doi.org/10.3390/socsci7110237>.
- Lerolle, M. (2019). Les super-héroïnes se battent-elles comme des filles ? *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*, (10). <https://doi.org/10.4000/ges.702>.
- Majhoul, T. (2023, 17 août). L’interdiction du film « Barbie » suscite l’incompréhension en Algérie. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/08/17/l-interdiction-du-film-barbie-suscite-l-incomprehension-en-algerie_6185671_3212.html.
- Mandelbaum, J. (2021, 15 octobre). Laura Mulvey : « aujourd’hui encore, je ne comprends pas le destin qu’a eu mon article sur le « male gaze » ». *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/10/15/laura-mulvey-aujourd-hui-encore-je-ne-comprends-pas-le-destin-qu-a-eu-mon-article-sur-le-male-gaze_6098563_3246.html.
- Marc, E., Picard, D. (2020). *Relations et communications interpersonnelles*. Dunod.
<https://doi.org/10.3917/dunod.marc.2020.01>.
- McRobbie, A. (2007). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3).
<https://doi.org/10.1080/1468077042000309937>.
- Michelot, P. (2015, 22 septembre). Viola Davis fait un vibrant plaidoyer pour la présence de femmes Noires à la télé. *Lecrenoir.com*. <https://lencrenoir.com/viola-davis-fait-un-vibrant-plaidoyer-pour-la-presence-de-femmes-noires-a-la-tele/>.
- Moine, R. (2010). *Les femmes d’action au cinéma*. A. Colin.
- Moïsseff, M. (2017). Du bébé vampire au bébé zombie : L’évolution récente du rapport mère-enfant dans le cinéma d’horreur. Dans : Drina Candilis-Huisman éd., *Bébé sapiens : Du développement épigénétique aux mutations dans la fabrique des bébés*. Toulouse : Érès, p. 313-328). <https://doi.org/10.3917/eres.candi.2017.01.0313>.

- Neville, L. (2023, 30 mai). What is the Bechdel test ? *Backstage*.
<https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-the-bechdel-test-75534/>.
- Mulderville USA. (2022, 5 Janvier). The 355 – itw Kelly Carmichael (official video) [interview].
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CYErzSVBieY>.
- Mulvey, L. (1989). *Visual an other pleasures* (Language, discourse and society). General Editors: Stephen Heath, Colin MacCabe and Denise Riley.
- Njanji, A. (2022, 28 septembre). Les actrices de « The Woman King » ont tout fait pour être des « amazones du Dahomey ». HUFFPOST.
https://www.huffingtonpost.fr/culture/article/les-actrices-de-the-woman-king-ont-tout-fait-pour-etre-des-amazones-du-dahomey_208239.html.
- Pollitt, K. (1991, 7 Avril). The smurfette principle. *New York Times Magazine*, 140(4856).
- Potter, D. (2008, 17 Août). « CSI effect » draws more women to forensics. *NBC News*.
<https://www.nbcnews.com/id/wbna26219249>.
- Purse, L. (2011). Return of the « angry woman »: Authenticating female physical action in contemporary cinema. Dans *Women on screen: feminism and femininity in visual culture* (Palgrave Macmillan, p. 185-198).
- Robert, J. et De Liamchine, S. (2023, 26 juin). Sororité & rivalité féminine. *Agir par la culture*, (71). <https://www.agirparlaculture.be/sororite-rivalite-feminine/#easy-footnote-3-10339>.
- Rotten Tomatoes. (2022, 14 septembre). « *The Woman King* » cast on Viola Davis, sisterhood, and redefining black woman in cinema [interview]. *YouTube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=tfWkbqXsl8A>.
- Rowe, K. (1995). *The unruly woman: gender and the genres of laughter* (1st ed., Ser. Texas film studies series). University of Texas Press.
- Schwentzel, C.-G. (2017, 23 mai). *Wonder Woman et le fantasme sexuel de la femme guerrière*. The Conversation. <http://theconversation.com/wonder-woman-et-le-fantasme-sexuel-de-la-femme-guerriere-78007>.
- Simone, G. (1999, mars). *Women in refrigerators*. <https://lby3.com/wir/index.html>.
- Stark, R. (2012, 21 mars). *Why Katniss is a feminist character (and it's not because she wields a bow and beats boys up)*. Tor.com. <https://www.tor.com/2012/03/21/why-katniss-is-a-feminist-character-and-its-not-because-she-wields-a-bow-and-beats-boys-up/>.
- Tasker, Y. (1998). *Working girls: gender and sexuality in popular cinema*. Routledge.

- The Hollywood Reporter. (2018, 7 février). Full actresses roundtable: Saoirse Ronan, Jennifer Lawrence, Mary J Blige | Close up with THR [Interview]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=QBOzHhuTzvw>.
- Thomas, G. Goodman, M. (2017, 18 février). Women directors might just get the Hollywood ending they have been hoping for. ACLU. <https://www.aclu.org/news/womens-rights/women-directors-might-just-get-hollywood-ending-they-have>.
- TIFF Originals. (2022, 17 septembre). Viola Davis & Gina Prince-Bythewood | In conversation with... | TIFF 2022 [conference]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=ZajQXxvJ6VE>.
- Trépanier-Jobin, G et Bonenfant, M. (2017, juin). Bridging game studies and feminist theories. *Kinephanos : special issue*. <https://www.kinephanos.ca/2017/bridging-game-studies-and-feminist-theories/>.
- Vartian, S. (2014). Guerrières, chasseresses et corps éprouvé dans la science-fiction adolescente actuelle : le cas des Hunger Games de Suzanne Collins. *Recherches féministes*, 27(1), 113-128. <https://doi.org/10.7202/1025418ar>.
- White, A. (2023, 28 Janvier). “We were taught that other actresses were out to get you”: Sarah Michelle Gellar on slaying, sexism and surviving Hollywood. *Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/sarah-michelle-gellar-interview-wolf-pack-buffy-b2270585.html>.
- Winch, A. (2012) “We can have it all”, *Feminist Media Studies*, 12:1, 69-82, DOI: [10.1080/14680777.2011.558349](https://doi.org/10.1080/14680777.2011.558349).
- WION. (2022, 21 Janvier). “The 355” : in conversation with Jessica Chastain, Simon Kinberg, Diane Kruger [Interview]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=BuytynOoJuM>.

FILMOGRAPHIE

Donahue, T. (réalisateur.), Arboleda, I. (prod.), Flynn, K. (prod.), Donahue, T. (prod.). (2018). *This changes everything*[documentaire]. Good Deed Entertainment.

Jenkins, P. (réalisatrice). (2020). *Wonder Woman 1984* [film]. Warner Bros. Pictures, DC Films, Atlas Entertainment, The Stone Quarry.

Jenkins, P. (réalisatrice). (2017) *Wonder Woman* [film]. Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films, DC Entertainment, Warner Bros., Dune Entertainment, Tencent Pictures, Wanda Pictures.

Kinberg, S. (réalisateur). (2022). *The 355* [film]. Kinberg Genre Films, Freckle Film, FilmNation Entertainment, Huayi Brothers.

Papushado, N. (réalisateur). (2021). *Gunpowder Milkshake* [film]. StudioCanal, The Picture Company, Studio Babelsberg, Canal +, Ciné +.

Prince-Bythewood, G. (réalisatrice). (2022). *The Woman King* [film]. TriStar Pictures, Entertainment One, TSG Entertainment II, JuVee Productions, Welle Entertainment.