

## De Wonder Woman à Atomic Blonde : un féminisme partiel?

Joëlle Rouleau

Numéro 320, été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89479ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Rouleau, J. (2018). Compte rendu de [De Wonder Woman à Atomic Blonde : un féminisme partiel?] *Liberté*, (320), 64–66.

# De *Wonder Woman* à *Atomic Blonde*: un féminisme partiel ?

JOËLLE ROULEAU

Ces deux dernières années, plusieurs films mettant en scène des superhéroïnes ont envahi nos écrans. On peut penser à *The Villainess* (Jung Byung-gil, 2017), *Blood Heist* (Jenna Cavelle, 2017), *Blood Ride* (Melanie Aitkenhead, 2017), *Cold Hell* (Stefan Ruzowitzky, 2017), *Jailbreak* (Jimmy Henderson, 2017), *68 Kill* (Trent Haaga, 2017) ou encore *Galère au Brésil* (Patrick Mille, 2016). Cette abondance de superhéroïnes, qui connaît une croissance accélérée depuis *Alien* (Ridley Scott, 1979) et *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), soulève quelques questions sur les représentations des genres au cinéma : ces films sont-ils vraiment féministes ? Que révèlent-ils sur les rapports de genres présents tant au cinéma que dans notre société occidentale ? Nous voudrions ici comprendre les mécanismes de cohérence narratifs (de Lauretis, 2007) présents dans deux films de superhéroïnes – *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) et *Atomic Blonde* (David Leitch, 2017) – et entrevoir les possibilités d'une œuvre féministe dans la minisérie *Godless* (Scott Frank, 2017). Cette lecture comparative permettra d'explorer une question plus générale encore : qu'est-ce qu'un film féministe ?

## *Wonder Woman* : une héroïne en (petite) tenue guerrière

En 1918, le mouvement des suffragettes en Angleterre obtenait une victoire partielle. Partielle parce que seulement certaines femmes, âgées de plus de 30 ans et répondant à des critères économiques, socioculturels, ethniques et éducationnels, se sont vu octroyer le droit de vote. C'est également dans l'Angleterre de 1918 que se déroule *Wonder Woman*, film qui aura marqué l'univers de DC Comics en mettant en scène sa première héroïne. Dans ce film, Diana Prince

incarne un personnage super-héroïque dont la mission est de mettre un terme à l'emprise d'Arès, dieu de la guerre, sur les hommes.

À l'époque de son apparition dans la série graphique, *Wonder Woman* était l'une des premières superhéroïnes à voir le jour. L'auteur, William Moulton Marston, aurait dès sa création voulu lui octroyer un statut féministe. Un article du *Vanity Fair* France décrit ainsi son objectif :

*Wonder Woman est née en 1941, trois ans après Superman et deux après Batman. [...] Le communiqué de presse précisait : « Wonder Woman a été conçue par le docteur Marston dans le but de promouvoir au sein de la jeunesse un modèle de féminité forte, libre et courageuse, pour lutter contre l'idée que les femmes sont inférieures aux hommes et pour inspirer aux jeunes filles la confiance en elles et la réussite dans les sports, les activités et les métiers monopolisés par les hommes. »* (Février 2015)

Dans la version filmique parue en 2017, tous les ingrédients d'une œuvre au message féministe semblent réunis : une femme incarne un personnage principal puissant et dominant, une femme est aux commandes de la réalisation du film et une introduction de 25 minutes met en scène des dizaines d'amazones toutes plus féroces les unes que les autres. Pourtant, un certain paradoxe persiste quant à la portée des messages véhiculés par cette épopée. À l'issue du visionnement, on se sent comme Diana lorsqu'elle enfonce son épée dans les mains d'Arès pour voir celle-ci fondre instantanément.

Avant d'aborder la question de la représentation des genres au cinéma dans une perspective critique et féministe, il faut d'abord s'entendre sur ce

qu'est un film féministe. S'agit-il d'un film qui met simplement en scène des personnages féminins ? Non. Bien qu'à un certain moment de l'histoire récente du cinéma hollywoodien, l'unique fait de porter à l'écran un personnage principal féminin était révolutionnaire, force est de constater qu'il ne s'agit plus là d'un acte de résistance. Toutefois, c'est avec cette tradition limitative que se confondent aujourd'hui les perceptions et les réflexions qui ont trait à l'aspect « féministe » des films d'action énumérés plus haut.

En effet, de nombreux médias ont qualifié *Wonder Woman* de film féministe, générant du même coup un débat d'envergure, au sein duquel plusieurs personnalités ont soutenu que le film effectuait plutôt un retour en arrière. Dans une entrevue donnée au quotidien *The Guardian*, James Cameron a qualifié le film d'autocomplaisance hollywoodienne mal guidée, alors que Diana Prince représente, selon lui, l'objet de désir masculino-hétéro-centriste auquel nous sommes habitué.e.s. En réponse, Patty Jenkins, la réalisatrice du film, a défendu son héroïne en soulevant les dynamiques de pouvoir qui émanent de la perception limitée de Cameron. Selon Jenkins, Cameron ne peut comprendre ce que représente *Wonder Woman* pour les femmes des quatre coins du monde, du fait qu'il est un homme. Elle argue que les femmes fortes sont exceptionnelles, mais que si elles doivent être dures et troublées pour être fortes et qu'elles ne sont pas libres d'être multidimensionnelles ou célébrées comme icône de la féminité parce qu'elles sont belles et aimantes, c'est que nous n'avons pas réellement avancé (Twitter, Patty Jenkins, 24 août 2017).

PATTY JENKINS

**WONDER WOMAN**

ÉTATS-UNIS, 2017, 141 MIN.

DAVID LEITCH

**ATOMIC BLONDE**

ÉTATS-UNIS ET ALLEMAGNE,  
2017, 115 MIN.

SCOTT FRANK

**GODLESS**

ÉTATS-UNIS, 2017,  
7 ÉPISODES

Ce qui se cache derrière cet échange correspond à la structure dans laquelle ces films sont développés et, dans une posture plus générale, à la façon dont les genres sont structurés dans notre société. D'une part, il est vrai que le personnage de Wonder Woman est limité: son super pouvoir réside essentiellement dans l'autodéfense. D'autre part, le but ultime de Wonder Woman est de sauver le monde des « Hommes », naïvement, grâce à l'amour – son amour pour les humains, mais également l'amour que l'on retrouve en chacun d'eux: « seul l'amour peut vraiment sauver le monde », s'exclame-t-elle d'ailleurs à la fin de cette épopée de 2 heures 20 minutes. Finalement, il importe de s'intéresser au rapport qu'entretient Diana avec les hommes qui l'entourent: ceux-ci, étant tous éperdument séduits par sa beauté, la placent effectivement dans un rapport d'objectivisation – sans parler du costume érotisant qui la vêt.

Le plus grand problème de *Wonder Woman*, toutefois, réside dans la transformation de la lutte féministe en *to-do list*, que ce soit par les allusions au combat des suffragettes rendues maladroitement par Etta Candy, la présence de Chief, un personnage autochtone contrebandier, ou le triste sort de Sameer, un acteur racisé n'étant pas « de la bonne couleur » pour faire carrière au cinéma. Sans vouloir dénigrer l'existence de ces personnages, et les réels problèmes sociaux qu'ils portent à l'écran tant à l'époque du récit qu'aujourd'hui d'ailleurs, il importe de souligner l'aspect superficiel de leur présence dans le film, où illes sont là, sans

y être réellement. Difficile de ne pas y voir une stratégie de marketing ayant comme objectif de plaire à un public « féministe » sans pour autant approfondir le sujet, se questionner sur ces problématiques, et surtout, les mettre en avant dans la lutte que mène Diana.

### *Atomic Blonde* : superhéroïne hyper-sexualisée

Similairement, *Atomic Blonde* a suscité un débat important quant à la (soi-disant) posture féministe du film, produit par Charlize Theron. Cette dernière souhaitait mettre en scène un personnage féminin *badass* jouant un rôle d'espionne de la trempe de James Bond et compagnie. Notons que le film a été produit de façon indépendante (semble-t-il), avec un budget cinq fois moins élevé que celui de *Wonder Woman*.

On s'éloigne ici du personnage au grand cœur qu'est Diana Prince. Au contraire, Lorraine Broughton fait usage de la force pour combattre ses adversaires. Elle est sans pitié, et n'hésite pas avant de tuer ses opposants. On ne peut d'ailleurs passer sous silence le (faux) plan séquence de près de 10 minutes dans lequel Broughton combat de façon spectaculaire une dizaine d'agents du KGB. La scène se termine par une traditionnelle course de voitures, clin d'œil inévitable à l'agent 007 et à Ethan Hunt (de la série *Mission: Impossible*). *Atomic Blonde* parvient à manier le langage cinématographique à bon escient pour s'inscrire dans le genre du film d'action.

Là où le bât blesse, c'est dans l'hypersexualisation de Broughton et dans la façon dont son corps est découpé pour nous rappeler continuellement qu'avant d'être une espionne *badass*, elle est une femme. Le film s'ouvre sur son corps nu plongé dans un bain rempli de glaçons, marqué d'ecchymoses et de cicatrices fraîches. Or, c'est sur ses seins, ses fesses et son profil effilé (plutôt que musclé) que la caméra s'arrête. Tout au long du film, plusieurs plans débute sur ses talons aiguilles, la montrant dans

des tenues tout sauf adéquates pour les combats qu'elle mène. Et que dire de la relation sexuelle/amoureuse qu'entretient Broughton avec Delphine Lasalle? Bien que Theron ait elle-même insisté pour ajouter une idylle lesbienne entre ces deux personnages, la façon dont la scène est tournée soulève quelques questions. Leurs corps sont placés devant la caméra, et non pas l'un devant l'autre, se donnant ainsi au regard du spectateur (et de la spectatrice). De plus, la scène reprend plusieurs clichés inspirés de la pornographie et du trope lesbien comme fantasme masculin, qu'il s'agisse de l'hyperféminité des personnages, de la différence d'âge et d'expérience, du rapport de domination binaire (en reprenant des caractéristiques féminines et masculines) ou de la position de la caméra découpant leurs corps.

### Au-delà des films : un « féminisme » masculin

Que se cache-t-il vraiment derrière ces superhéroïnes? Difficile de généraliser à propos de la totalité des films produits en ce sens. Or, bien que nos personnages soient différents, ils prêchent le même discours. Diana Prince est une superhéroïne problématique: bien qu'elle soit forte et combative, elle reste sensible et maternelle... et condamnée à jouer ce rôle à perpétuité. Lorraine Broughton, quant à elle, est un personnage qui emprunte tous les codes du superhéros masculin déguisé en femme hypersexuée. Bien que ces deux films inspirés de romans graphiques mettent en scène des personnages féminins forts et redoutables, ils ne peuvent prétendre à une représentation féministe.

Il faut reconnaître que la « structure » entourant ces films représente le principal frein à cette représentation idéalisée: nous sommes en présence d'une industrie capitaliste néolibérale qui mise sur le féminisme comme placement de produits et promotion de leurs dérivés, qu'il s'agisse d'affiches, de porte-clés, d'aimants de réfrigérateurs à

l'effigie de *Rosie the Riveter* ou de chandails au slogan « je suis féministe ». *Wonder Woman* et *Atomic Blonde* offrent, certes, un divertissement sans pareil mettant en scène des femmes fortes. Toutefois, ces films s'inscrivent dans un contexte de production hollywoodien, bénéficiant de budgets colossaux (respectivement 150 millions US\$ et 30 millions US\$) et engendrant des recettes tout aussi monstrueuses (plus de 800 millions US\$ pour *Wonder Woman* et près de 100 millions US\$ pour *Atomic Blonde*).

Si, pour le plaisir de l'exercice, nous considérons que cette « machine » n'emploie généralement que 5 % de femmes réalisatrices, et que de nombreux abus de pouvoir à caractère sexiste sont recensés en son sein – notons au passage l'affaire Weinstein –, il devient particulièrement ardu de considérer l'industrie cinématographique hollywoodienne comme étant potentiellement féministe. Il faut se questionner au-delà de ces films, qui sont ici le symptôme de la société patriarcale à la source de l'idéologie néolibérale; l'industrie cinématographique n'y voit finalement que des profits non négligeables.

La question demeure. Que serait un film féministe? Est-ce même possible de réaliser un film féministe à portée commerciale? En 1975, Laura Mulvey avançait que la seule façon de faire des films féministes consistait à faire du cinéma non narratif. Cet argument révèle qu'en plus d'exister au sein d'une structure socio-économique sexiste, le langage cinématographique serait en lui-même problématique.

### Vers la télé-série féministe : *Godless*

Tout récemment, la minisérie western *Godless*, réalisée par Scott Frank et produite par Netflix, a donné un peu d'espoir à la cause. Le western étant un genre cinématographique (tout comme le film d'action) à prépondérance masculine, la série semblait proposer un féminisme possible, par son synopsis original et le choix des actrices.

*Godless* met en scène un village décimé où la majorité des hommes meurent dans un accident minier, livrant ainsi un grand nombre de veuves à leur propre sort. Contrairement aux deux films étudiés ici, cette série parvient à mettre en scène des personnages féminins forts (quoique secondaires), explorés en profondeur. La série aborde également des problématiques raciales, soit le rapport aux Autochtones et aux Africain.e.s-américain.e.s. Sans nécessairement donner à ces personnages marginalisés un point de vue subjectif, la trame narrative de la série se développe en les intégrant dans l'histoire et en leur donnant des rôles majeurs dans le récit.

La série fut toutefois critiquée par plusieurs féministes pour avoir centré son point de vue autour de personnages masculins, dans une dualité patriarcale opposant Frank Griffin à Roy Goode. D'un côté, elle parvient à mettre en image, et de façon plus que sophistiquée, des trames qui sont généralement mises au rancart ou développées comme un « placement marketing », notamment en ce qui concerne l'autodétermination et l'indépendance d'Alice Fletcher (nulle autre qu'une certaine Mary de la série *Downton Abbey*), vivant avec son fils métis et sa belle-mère, Iyovi, d'origine païute, ou encore la relation amoureuse homosexuelle entre Mary Agnes et Callie, d'une part, et la relation amoureuse interracial entre Whitey et Louise, d'autre part. D'un autre côté, la série construit ses personnages féminins dans une optique de victimisation binarisée, où les hommes sont rudes, sauvages, violents et vengeurs, alors que les femmes sont dociles, sédentaires et miséricordieuses, ce qui confirme en quelque sorte l'ordre social genré et normatif, écartant les femmes des positions héroïques. Même si la série n'est pas *féministe*, elle tire sur les bonnes ficelles pour nous permettre de suspendre notre jugement et nous laisser porter par son histoire.

### Le plaisir de tuer (le plaisir)

Dans un monde où « le bonheur de la diversité » est employé comme technologie de description du social, le simple fait de parler d'injustices, de violence, de pouvoir, de subordination peut signifier faire obstacle, « se mettre en travers » du bonheur des autres. Ainsi, tel qu'il est perçu, votre discours semble remuer le couteau dans la plaie, comme si vous vous accrochiez à on ne sait quoi – à une mémoire individuelle ou collective, à l'idée que cette histoire n'a pas trouvé sa résolution – en raison de la douleur que vous ressentez. [...] On peut même trouver une certaine joie dans la critique du bonheur à laquelle nous nous engageons. Car obstinées nous sommes et obstinées nous resterons. (Sara Ahmed, *Les rabat-joie féministes (et autres sujets obstinés)*, 2012)

Que reste-t-il, donc? Certes, un certain plaisir à s'approprier le rôle de rabat-joie afin de rappeler que la lutte ne fait que commencer, que ces films nous permettent de repenser le féminisme et sa manifestation cinématographique, que les débats sont nécessaires afin de faire avancer la cause. Bien que de nombreuses inégalités fondées sur le sexe, le genre et l'orientation sexuelle persistent, il importe de constater que des progrès s'opèrent. Avec les changements de politiques culturelles en œuvre au Canada et au Québec, notamment les visées paritaires dans les postes de réalisation et d'écriture, ainsi que dans l'octroi de fonds publics pour la production de films (à l'ONF, à Téléfilm Canada et à la SODEC, notamment), on ne peut qu'espérer une transformation de fond quant à la structure qui entoure l'industrie cinématographique par rapport aux inégalités de genres. Peut-être pourrions-nous alors espérer des films féministes... et pas que partiellement. (L)

♦ **Joëlle Rouleau** est professeure adjointe en études cinématographiques à l'Université de Montréal.