



HAL
open science

LE FEMALE GAZE DANS LE CINEMA DE JOCELYNE SAAB

Fabienne Le Houerou

► **To cite this version:**

Fabienne Le Houerou. LE FEMALE GAZE DANS LE CINEMA DE JOCELYNE SAAB. 2024. hal-04482412v1

HAL Id: hal-04482412

<https://hal.science/hal-04482412v1>

Preprint submitted on 28 Feb 2024 (v1), last revised 25 Mar 2024 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Female Blaze de Jocelyne Saab

Regard sur le corps féminin et le corps urbain

**Fabienne Le Houérou
Directrice de Recherche CNRS
IREMAM
Institut Convergences Migrations**



Image du film « Beyrouth, jamais plus » (1976) de Jocelyne Saab.

Résumé

Joclyne Saab est une cinéaste féconde qui nous a laissé 52 films : courts métrages, reportages, documentaires, fictions entre 1974 et 2018.

Une cinéaste de *la trace (et du presque rien)* dans le sens que lui donne la *microstoria* (Ginzburg). (Réf bibliographie)

Son usage du paradigme de *l'indice rapporté aux images est illustré* par son travail sur les ruines et l'espace annulé, nullifié à Beyrouth rayé de la carte mais qu'elle s'entête à rendre vivante. Elle nous invite à une réduction d'échelle : à voir la ville dans le trou de la haine, dont elle filme la blessure béante et les cicatrices comme autant de traces et d'indices de la barbarie de la guerre civile au Liban. En ce sens, les images se font archives vivantes. Le *female gaze*, ici, est celle d'une femme qui regarde la ville comme un corps blessé, un corps de femme et d'enfant. Tant ce sont eux qui se démarquent partout dans sa production filmique. Les études féministes du cinéma ont insisté sur le *male gaze* en rapport au filmage du corps des femmes mais chez Jocelyne Saab les prises de vues urbaines et l'insistance sur l'espace urbain peut apparaître comme une métaphore.

Introduction

Jocelyne Saab est une cinéaste *complète*, au sens plein du terme, qui a *touché* à tous les genres. De 1974 à 2018 sa production imagétique affirme un regard particulier sur les femmes et les enfants.

Une mise en tendresse singulière des images qui font contrepoint au *male gaze* tel que Mulvey (1975) l'a théorisé dans un article fondateur. Un contre-regard féminin ou *female gaze* existerait-il dans le cinéma de Jocelyn Saab ? C'est la question à laquelle nous allons répondre en tentant de saisir l'évolution de son cinéma sur quatre décennies.

La compassion de Saab pour les plus démunis ou les damnés de la terre, de film en film, s'aiguise, se peaufine et passe d'une représentation prosaïque à une mise en image de plus en plus abstraite aboutissant à

des installations artistiques plurielles faisant conjuguer différentes formes artistiques.

Du reportage contraint par les chaînes de télévisions françaises - exigeant un message volontairement clair et neutre - à l'expression d'un engagement imagétique qui se traduit par une approche poétique subjective, le *turning point* se situe avec les documentaires de l'année 1976 où la cinéaste se met en scène dans *Beyrouth, jamais plus* (1976) et *Beyrouth, ma ville* (1982). Deux documentaires, qui, progressivement, travaillent la forme poétique et abstraite qui seront plus prolongés et approfondis avec les films de fictions tels que : *Une vie suspendue* (1985), *Dunia* (2006), *What's Going On* (2009) et *One dollar a day* (2016). Des films, qui, à bien des égards, interrogent une montée en puissance d'un *female gaze* notamment avec le documentaire *A dollar a day, 2016* qui met en image des femmes réfugiées en rang d'oignons affichant leurs certificats de réfugiées (Fortier, 2019).



One dollar a day, 2016, capture d'écran

Le cadrage est un construit de mise en scène qui nous éloigne du documentaire et produit un effet hybride des deux genres.

Cinéaste de la marge, de la liberté dansée, des ponts reliant les humains et leurs cultures par un jardin partagé, elle a filmé la guerre comme personne en travaillant sur le vide et les ruines comme un chant d'honneur et d'hommage aux victimes. C'est peut-être cette façon de mettre de la poésie dans un contexte d'horreur que Jocelyne Saab exerce un regard féminin. Sa façon de filmer la ville de Beyrouth, telle un corps blessé de femme, inaugure une recherche visuelle de la trace comme



indice de cicatrices.

Beyrouth, Jamais plus, 1976

Mannequins, objets luxueux féminins, comme chaussures et colliers de perles échoués dans les débris de la guerre

Les cicatrices de la ville et des personnages se renvoient les traces de la guerre. Objets insolites échoués sur les pavés de la ville.

Par ailleurs, ce *female blaze* se traduit également par des prises de vues sur le corps des femmes construites dans le plus grand respect des corps filmés.

Les femmes sont habillées, jamais nues, toujours suggestives et ces corps sont cadrés avec de la pudeur (*Dunia* 2006, *Whats Going On*, 2009). La question de la sexualité n'est pas éludée mais J.S l'aborde dans sa composante poétique. On pourrait donc considérer cette sexualité poétisée comme manifestation d'un *female gaze*. Une façon d'évoquer le désir sans la vulgarité supposée du « male gaze » et son œil de prédation.

Le paradigme indiciaire

Les leitmotifs imagétiques de son œuvre, les graines de fictions semées dans les documentaires (mannequins) que nous retrouvons dans ses derniers films modifiés dans des installations ou des œuvres photographiques comme les Barbie.



Photo Jocelyne Saab, 2011

Le corps de la ville

Dès ses premiers reportages J.S, dans son travail imagétique contraint par les règles et les normes télévisuelles, on peut déceler des **graines poétiques** (indices et traces) que l'on retrouve retravaillées dans ses derniers films. Des images qui reviennent dans sa filmographie et lui apportent une forme de cohérence dans un paradigme de la trace et du retour arithmétique.

Elle possède une vision très personnelle de la guerre et ses images sur les conflits sont inattendues. Au fur et à mesure que l'on avance dans sa filmographie, la place prise par les victimes est confirmée, voire sublimée (*A dollar a day*, 2016). L'icône victimaire devient de plus en plus centrale et détrône la figure du combattant qui cède la place aux blessures de la ville. Deux films fondamentaux, -en quelque sorte des chefs d'œuvres de 1976- font de Beyrouth sa figure centrale (*Beyrouth, plus jamais* 1976 et *Beyrouth, ma ville*, 1982) sont des films innovants au niveau du fond et de la forme. Victor Hugo exprimait souvent que *la forme c'est le fond qui remonte à la surface* et, dans ces deux films jumeaux, on observe une adéquation très étonnante entre ce qu'elle exprime par le commentaire de la voix-off et ce que nous racontent les images avec l'acceptation d'un décalage consciemment travaillé. Un décalage presque arithmétique par le montage. Dans *Beyrouth, ma ville*, 1982, elle s'approprie la ville, elle devient elle-même la ville. Sa ville. Son miroir d'âme. Elle se met en scène filmant sa maison, dès les premières minutes du film. Sa maison est présentée comme un sanctuaire profané, saccagé. Elle commence par quelque chose de très intime qui est le logis et elle se trouve dans les ruines de cette maison, au centre de cette maison détruite. Cette image est très forte. Tout le film sera poignant. C'est peut-être celui qui m'a le plus bouleversé -en tant que spectatrice - dans l'ensemble de la filmographie de Jocelyne Saab. On saisit à travers le corps de J.S la destruction. Elle est vectrice essentielle, véhicule de la compréhension par son propre corps. Elle permet le partage de l'expérience avec le spectateur par la vision des effondrements qui devient vivante et réelle. Ce n'est plus la destruction d'une Beyrouth lointaine mais la démolition de la narratrice toute proche de nous.

Mais où se situe le *female gaze*, dans cette action de filmer Beyrouth assassinée ? De mon point de vue le regard féminin se trouve dans le filmage même de Beyrouth. La ville est filmée comme une femme à terre, par terre, blessée et profanée. Dans un jeu d'identification entre la maison et la femme qu'elle est.

Même si sa filmographie s'intéresse à d'autres espaces que le Liban, Beyrouth demeure le cœur de son travail de cinéaste et, dans le fond, on pourrait légitimement se demander : mais où se trouve ce *female Gaze* ? Il est dans la vision d'une ville intégrée dans un corps de femme. Dans une fusion ville/femme.



Un des arguments que nous pouvons avancer se rapporte à une audace théorique consistant à **oser une poésie de la guerre** *Beyrouth, jamais plus*, 1976 s'inspire de la peinture contemporaine notamment Magritte et des peintres surréalistes. Jocelyne Saab évoque dans une interview télévisée qu'elle a été élevée dans une maison qui était un musée phénicien/gréco-romain.

Sa sensibilité face au bel objet (réinventé, recomposé, détourné) est très présente dans ses films. On y trouve une esthétique très personnelle, jamais convenue, du beau. On ne trouve pas de faute de goût dans son œuvre du point de vue du graphisme ou des couleurs. Cela étant, l'esthétisation du monde n'a rien de typiquement féminin et la relation

au beau dépasse l'identité de genre. Ce qui interroge le regard féminin c'est une attention aux détails inattendus montés avec des travellings de désolation avec les pillages des enfants dans la ville, qui, dans la **Beyrouth assassinée** sont filmés comme des actes d'affirmation de la vie et du « malgré tout ». Les enfants nous livrent des danses vitales au cœur des démolitions. Des plans de coupe permettent une juxtaposition de vie et de mort. Ces plans de coupe expriment quelque chose de très féminin par le choix même des objets sur lesquels elle effectue un arrêt sur image : des disques cassés, des mannequins désarticulés, une jambe, une main, une poupée éclatée.



Beyrouth, Jamais plus (1976)

La guerre est incarnée par ces détails et ces presque riens. Filmée de manière surréaliste avec une image qui détourne le langage en se faisant fiction parce que lorsqu'on regarde cette jambe qui sort de ce qu'elle appelle *le trou de la haine*, on est jeté dans une poésie de l'horreur. Une esthétisation de l'épouvante, avec le fauteuil planté au milieu de la plage, le pillage des enfants et puis la joie de ses enfants au détour de la mort qui s'affirme comme une foi en l'avenir. Cette approche possède un je-ne-sais-quoi de féminin. J'ai pu filmer au Soudan des réfugiées érythréennes, vendeuses de thé de rue, harcelées dans les rues de Khartoum (et des villes soudanaises). Ces dernières affirmaient une foi en l'avenir malgré l'âpreté de leur vie quotidienne. En contrepoint de la

désolation et du désespoir exprimé par leurs maris (qui étaient plus fortement sujets à la dépression) ; elles m'ont expliqué que c'était le moment présent, la vie et les enfants qui leur permettaient d'échapper à la dépression, au contexte dramatique de la guerre. Elles pratiquaient une forme de lâcher-prise et se concentraient sur leur tâche comme préparer du thé ou des beignets. (Le Houérou, 2022). En s'oubliant dans le geste du moment présent. Les hommes en revanche éprouvaient plus de difficulté à réaliser cet abandon et rumaient, plus volontiers, les malheurs de leur exil forcé.

Dans *Beyrouth, jamais plus*, 1976, les vitres brisées des immeubles détruits sont comparées à 1000 petits soleils.

J.S voit des étoiles dans les débris de la guerre. Ces déchets de verre magnifiés traduisent la volonté de glorifier l'élan vital. La poésie de l'image est une forme de sublimation du réel. Son jeu avec le silence participe également d'une déroute. Cette poésie est proposée comme une philosophie de vie, comme quelque chose qui permet d'échapper au réel. La mort détournée au profit de la vie manifesterait elle un « *female gaze* » ?

Telle une vengeance de la création et de la créativité incarnée par les enfants- un diamant que l'on soustrait au charbon. C'est dans l'étalement de cette victoire sur le réel par la poésie de la vie que s'épanouit un *female gaze*. Positiver cet enfer sur terre en filmant des décombres qui nous emmènent dans un ailleurs astral.

Entre deux décombres, entre deux chaises cassées, elle joue en cubiste avec la fragmentation des plans.

Les premiers films de J.S sont essentiellement didactiques, elle abandonne avec *Beyrouth, ma ville*, 1982, une neutralité fictive. Désormais, son écriture est tissée de métaphores de routes qui vont nulle part en *slow motion* ou une Mercedes rouge traverse des immeubles en ruines (*Il était une fois Beyrouth, histoire d'une star*, 1994). Elle ne filme pas de violence en direct, jamais de sang et de gros plans sur les crimes de guerre. Elle filme les effets de la violence, l'après-massacre. Après la barbarie.

La poétesse dans le film *Beyrouth, jamais plus*, 1976 est en osmose avec les images « *voici le trou de la haine* » nous dit la *voix-off*. Le langage

ici, comme dirait Mathilde Rouxel (2019), accouche de l'image. Les mots sont en amont de l'image. Il y a une espèce de tension et une contradiction mots/images et, en même temps, une fusion du verbe et de l'icône. Ces paradoxes sont intéressants mais on peut dire qu'il y a quand même une domination du verbe. On peut considérer dans Beyrouth, *ma ville*, 1982 comme le summum du subjectivisme documentaire.

J.S soutient que les images la regardent. Des plans sur des jeunes enfants handicapés sont déchirants ; ils semblent regarder le spectateur et le questionner. Mais que fais-tu toi qui regarde ? Il interpelle l'impuissance du regardant non-agissant miroir de l'auteur elle-même. Inopérante.

Il n'est pas question des causes, mais des effets de la guerre et les travellings s'enchaînent sur des routes détruites en annulant toute direction. Toutes ces routes qui n'aboutissent à rien signent l'impasse de la violence. Il n'y a plus d'orientation, le spectateur est complètement perdu dans *Beyrouth, ma ville*, 1982. Un film sur la perte et le nihilisme de la guerre.

Le film *Les enfants de la guerre*, 1976 témoigne également du *female gaze* de J.S. Dans ce documentaire elle évoque les rescapés d'un massacre perpétré par les phalangistes. Là encore, comme dans les deux films précités sur Beyrouth, elle cadre la force vitale des enfants notamment par son montage alterné rapide. Elle semble trouver dans le montage alterné un outil efficace pour élaborer des grilles de comparaison entre les jeux des enfants et les camps d'entraînements militaires. Elle élabore une grammaire de suggestions. La ville est filmée comme un corps, comme un corps blessé, comme un corps de femme, et par suggestions métaphoriques successives entre les enfants et les femmes les images nous poussent à voir cette ville de Beyrouth comme une **mère blessée** agonisante qui ne meurt pas grâce à sa descendance. Les enfants incarnent le triomphe de la vie. Les enfants tirent tous les films vers la reproduction et la vie malgré tout. Malgré les blessures, malgré, les débris, malgré les décombres dont les travellings en slow-motion traversent des squelettes d'immeubles accusant la sensation d'écroulement. Il y a un va-et-vient avec les

enfants qui permet d'échapper à la blessure afin de considérer la plaie de la guerre comme un transit, comme un espace-temps transitoire. Beyrouth est filmée comme un espace de transit et pas comme pas comme une fin en soi.

La femme dans la ville et la ville dans la femme : résilience

Le message essentiel des documentaires sur Beyrouth meurtrie par la guerre se ramène à dire : « tout est perdu, je suis dans ma maison, elle a été détruite mais la vie continue ». (*Beyrouth, ma ville* 1982 et *Lettre de Beyrouth*, 1978)

Le *female gaze* est porté et se porte sur les enfants en lien avec la maternité, à la condition procréative de la femme. D'ailleurs J.S s'est beaucoup intéressée à la création et à la procréation dans le film de 1991 *Fécondation in vidéo*. En cela filmer est un acte de procréation. Filmer c'est donner naissance et la condition de maternité est assez claire dans la conscience de terrasser la mort par l'art.

Quelque chose de fort transperce sa filmographie presque dans un inconscient de la naissance, d'une naissance qui permet de dépasser les deuils. Je ferai, à nouveau, un parallèle sur ce que j'ai pu filmer au Soudan sur la résilience féminine (*Hôtel Du Nil, Voix du Darfour*, 2008) sur le génocide au Darfour. Ce film évoquait une forme genrée de résilience (Le Houérou, 2008, 2022)

Les femmes sont capables de résilience spécifique (évoquée plus haut avec le lâcher-prise) qui à l'image apparaît comme sensiblement différente de la résilience masculine. Cette résilience est en lien avec les fonctions maternantes et la maternité. J.S filme les enfants comme une mère et cela s'apparente à un « *female gaze* » en tout cas le questionne en rapport avec la fonction maternelle.

Le *female gaze* s'exprime également dans le refus de donner des images sanguinaires de la guerre. La représentation classique des guerres, dans les années 50-60, s'est construite à l'ombre du traumatisme de la guerre mondiale. La guerre est omniprésente dans les productions d'Hollywood et même dans les productions qui s'intéressent au monde

antique comme *Ben Hur* (1959) ou *Spartacus* (1960). Ces productions évoquent, par effet d'analogie muettes, le peuple juif et la déportation. Dans ces fictions d'après-guerre la force physique et la violence sont utilisées comme dernier recours.

Après les années 2000, le cinéma met en scène des héros avec des personnalités plus complexes et plus bestiales. Ils sont capables de carnages comme dans *Gladiator* (2000). Les héros deviennent des machines à tuer, tout porte à considérer que l'on assiste à un véritable *turning point*, dans les années 2000, dans les représentations esthétiques de la violence guerrière. Depuis 2001 nous pouvons considérer que les visions de la guerre, que je qualifierai de *male gaze*, sont de plus en plus violentes. L'originalité de Jocelyne Saab est de ne pas filmer la violence en face. Il n'y a pas de prise directe : pas de décapitation pas d'ivresse sanguinaire. Cela questionne une manière féminine de voir la guerre et là encore je serai tentée de faire un parallèle avec ma propre manière de filmer la violence. En effet, j'ai filmé un génocide au Darfour en 2006 (du point de vue des réfugiés soudanais au Caire) dans lequel j'ai refusé de montrer des images de guerre de sang et de violence directe (*Hôtel du Nil, Voix du Darfour*, 2008). A l'instar de Jocelyne Saab, j'ai filmé les victimes de la guerre dans *Hôtel du Nil, voix du Darfour* (2008). Lorsque je montais ce film un producteur est venu me voir au montage et il m'a dit :

« *Tu te rends compte que tu as réussi à faire un film sur un génocide sans montrer les viols et sans montrer la moindre goutte de sang ? Comment veux-tu que je vende ce film à la télévision* »

D'après lui, sans prise directe avec la violence, ce documentaire sur le Darfour était invendable. Il ne s'est d'ailleurs pas vendu car France Télévision lui a préféré un film faisant montre de montagnes de cadavres étalonnées en rose puis en vert afin d'insister sur la mort. Les cadavres revenaient en boucle dans le film.

Poétiser la souffrance

Je me rappelle avoir évoquer les viols en filmant des tissus déchirés dans le film *Hôtel du Nil, Voix du Darfour*, 2008. C'était une métaphore

de la déchirure (Le Houérou, 2008). Ce responsable, producteur a trouvé cela insupportable en me reprochant « d'esthétiser la violence ». M'accusant de **poétiser la souffrance** des humains. Il a donc dans l'euphémisation de la violence et les choix de réalisation quelque chose de fondamentalement féminin.

Les femmes ne filment peut-être pas la guerre comme les hommes ? Je m'interroge sur le nombre de reportages réalisés par des femmes avec leur manière de construire leurs images sur les terrains des conflits. Pendant la guerre d'Irak, de nombreuses journalistes femmes étaient sur le terrain et rapportaient les faits de guerre de manière analogue aux hommes. La différence entre un *male gaze* et un *female gaze* n'était pas flagrant et l'insistance sur la violence identique.

La façon dont les images abordent la violence a un impact conséquent sur la société et la construction du regard sur la guerre. Elle permet ou pas l'*habitus* de la violence physique, barbare. Un *habitus* au sens de Bourdieu (1972) qui habitue le public à voir la guerre dans sa composante charnelle. Une guerre qui insiste sur la dimension de boucherie auquel le public s'attend. Ce public habitué au saignement se sent déçu si le lot de corps en lambeaux ne lui est pas proposé au regard comme consommation télévisuelle. Flattant le voyeurisme du spectateur.

J'ai pris conscience en 2008 que la vision que je donnais de la guerre était tout à fait opposée à celle des décideurs audiovisuels et me condamnait à faire des films marginaux sans budgets.

Le consommateur d'images finit par s'habituer et presque aimer le spectacle de cette violence y trouvant une espèce de plaisir morbide. Un plaisir qui relève du *male gaze* -pour reprendre la définition qu'en donne Laura Mulvey (1975) élaboré dans la masculinité. Cette manière d'aimer les visages et les corps blessés et d'y trouver son compte relève de la masculinité construite comme les jeux des petits garçons à la guerre (*Les enfants de la guerre*, 1976). Il existe des codes classiques de la représentation de la guerre que Jocelyne Saab bouscule. Sa manière de représenter la guerre est plus humaine, plus douce et c'est par cette douceur que ses images nous permettent de dépasser la violence de guerre.

Ses films sont des **dépassements de la guerre** qu'elle exprime dans sa grammaire des débris et des presque riens. Le *female Gaze* de J.S (*Beyrouth, jamais plus, 1976*) se manifeste dans « l'ordinarité » de ces beyrouthins qui marchent dans la rue avec des tomates dans les mains dans des situations complètement inattendues, des combattants qui lisent Tintin, un combat de coq, un chat que l'on voit deux fois, des jouets tachés de sang, des enseignes de magasins, un son discordant. Des clichés, tels des cartes postales, qu'elle égrène dans une prise de vue directe, comme des arrêts sur image.



Beyrouth, jamais plus, 1976
Arrêt sur image/carte postale

J.S ne bloque pas sa caméra, elle filme en continu la ville et elle s'arrête sur des images qui sont tels des plans de coupe, comme des cartes à jouer. Des grenades, le fauteuil dans la mer, les enseignes d'hôtel, de restaurants, de cabaret de tous ces coins touristiques des banques, des chalets de plage. Ces espèces de diaporamas ne sont pas des photos parce que c'est la caméra qui se pose momentanément pour poursuivre sa route et cela donne un effet peut-être plus dérangentant qu'un diaporama de photos prises en dehors du champ. Les cartes postales font partie du champ et cela relève peut-être du *female gaze*, des *arrêts sur image en forme de carte postale* qu'elle utilise aussi en plan de coupe constitue une *stratégie de traces et d'indices* car on la retrouve dans toute son œuvre aussi bien en documentaire qu'en fiction. Telles des petites graines qui, de 1976 à 2016, progressent pour former sa jungle visuelle.

Une image peut résumer une situation très complexe de 1000 mots comme le signifie le sens commun. L'icône du miroir est un *leit motiv* de la filmographie de J.S. On le retrouve dans les documentaires et les fictions avec des scènes de femmes ou de petite fille (*Les Almées*,

danseuses orientales, 1989) se regardant dans un miroir. Cela revient dans de nombreux films de fiction comme les miroirs brisés des immeubles de Beyrouth.



Les Almées, 1989

Le miroir est un indice, un paradigme indiciaire visuel. On le retrouve avec les jeunes premières qui se regardent dans les miroirs dans les fictions comme dans *Dunia, 2005* ou comme dans *What's going on, 2009* ou dans *Les Almées, 1989* ces danseuses orientales qui nous montrent une enfant se regardant dans le miroir. Le miroir au cinéma est une vraie « tarte à la crème visuelle » symbolique qui renvoie à l'identité et à la question du soi. Qui suis-je ? Il questionne la relation à soi et la relation à son corps de femme.

Filmer le désir

Une autre question traverse le cinéma de J.S et traduit un *female gaze* dans la manière de cadrer ses actrices et ses sujets féminins au cinéma.

Avec *Une vie suspendue* de 1985, J.S sème des semences que l'on va voir dans *Dunia* en 2006 et que l'on retrouve dans *what's going on* de 2009 : le miroir y tient une place centrale. Il revient encore dans « *café du genre* » de 2013 avec une danse de libération du corps de Adèle. Le

miroir interroge les relations des sociétés arabes à la corporalité féminine. Jocelyne Saab évoque dans « Café du genre » (Fortier 2021) la relation problématique des sociétés arabes à la sensualité. Le film élabore une critique qui existait déjà dans *Dunia* et dans d'autres films où des danseuses orientales sont filmées.



Dunia, 2006

Telles des graines jetées qui ont grandi et qui ont poussé de film en film. On voit le film fleurir après avoir été ensemencé. Dans *What's going on* il y a déjà beaucoup d'éléments sur le corps et la question de sa liberté. Mais c'est dans *Dunia* (2006) que s'épanouit son *female gaze* avec un cadrage féminin, une mise en scène des corps avec une pudeur particulière. Dans le film le désir est traité de manière poétique. Il est question de poésie du désir. Il n'est pas question de pornographie ou d'érotisme dans la problématique du désir. Ce qui intéresse J.S c'est le traitement du désir telle une musique avec des visages qui chantent. Une scène du mariage dans *Dunia 2006*, essentialise le mariage avec l'image d'une armoire sur un camion. Ces scènes sont pour moi la traduction d'un *female gaze*, Une série de détails synthétise une situation. Par exemple celle de la nuit de noce résumée par une scène où l'héroïne essaie des parfums, se parfume elle-même, hume les fragrances. La volupté est traitée indirectement. Il y a 5 ou 6 scènes devant le miroir ou l'actrice principale s'interroge. Dans toutes les scènes l'homme est torse nu et la femme habillée, les plans sur les nuisettes osées du souk de Khan el Khalili suggèrent la séduction et le

désir du regardant/regardé. Durant plusieurs séquences, la protagoniste, actrice principale est habillée de rouge avec une robe à volants rappelant la sensualité libre des femmes gitanes. Nous savons également que le rouge, dans les films (et publicités) incarne la sexualité féminine. Inventorier tous les films hollywoodiens où les jeunes premières (les séduisantes) sont habillées de rouge serait instructif sur l'usage des couleurs au cinéma.



Dunia, 2006

Dans *Dunia, 2006*, un travail sur la couleur forme une cohérence. On y trouve des scènes de sororité féminine où la couleur rouge domine : les étagères sont rouges comme les chaises. Tout le décor baigne dans cette rougeoyante lumière.

La scène la plus violente sur l'excision est traitée par ellipses. La séquence des bracelets suggère la nudité sans la montrer. Dans cette scène le mari enlève, un à un, les bracelets de sa femme pour attraper le bras nu. Ce sont dans ces suggestions visuelles que je distingue un *female gaze*. Une manière de cadrer le désir, le corps des femmes avec une poétique pudeur sans gros plans sur des parties du corps qui peuvent suggérer l'acte sexuel comme dans le cinéma caricatural d'Hollywood. Pas de gros plans sur les fesses, les seins et autre attribut féminin à connotation sexuelle claire. Il y a une absence de vulgarité et le respect absolu de la femme filmée même lorsqu'elle danse. Les femmes dansent souvent dans ses films mais le mouvement est toujours une

élévation et jamais la traduction d'une quelconque prédation imagétique.

Pour Mulvey, le cadrage sur des parties « sexualisées » caractérise, quelque peu, le « *male gaze* ». Elle évoque la lumière, le zoom, les mouvements de caméra sur des parties du corps de la femme comme une expression de la sexualité masculine (Mulvey, 1975). Chez Jocelyne Saab le désir filmé n'est jamais dégradant par ses choix de cadrage. Le *male gaze* au cinéma, pour les féministes, n'est pas sans conséquence car elle induit indirectement la culture du viol.

J.S, en opposition au *male gaze*, ne montre pas ses actrices comme des marionnettes de chair et de sang et les actrices ne sont pas des poupées que l'on déshabille. Le *male gaze* souvent met en scène un homme habillé regardant et une femme déshabillée regardée. C'est un des invariants du point de vue de réalisation du *male gaze* que l'on trouve même chez Godard avec Brigitte Bardot déshabillée (*Le mépris*, 1963) avec Michel Piccoli, lui, vêtu.

Dans *Eyes wide shut* (1999), de Stanley Kubrick, des mouvements de caméra verticaux ralentissent afin de sexualiser le corps nu de Nicole Kidman. Cette sexualisation des corps n'a fait que progresser au cinéma des années 70 à nos jours. Pour s'en convaincre il faut se référer à *La Vie d'Adèle* de Kechiche qui a gagné à Cannes la palme d'or en 2013. Un film considéré comme misogyne par le New York Times ...

Le spectateur prend un plaisir voyeuriste à regarder la femme et construit sa propre identité par identification avec le héros masculin porteur du même regard à l'intérieur du film. Cette identification du spectateur fonctionne de manière analogue avec la violence.

Il existe une correspondance entre la sexualisation intense et la violence accrue dans la représentation de la guerre au cinéma. Une expression extrême qui devient sa propre caricature et efface les nuances.

Dans un *male gaze* le héros masculin a le pouvoir de diriger la scène alors que la femme est survalorisée comme star rayonnante mais toujours passive. Sublimée certes, comme dans *Les hommes préfèrent*

les blondes, 1953, d'Howard Hawks mais en même temps non-agissante.

La femme existe par le regard agissant de l'homme.

Marilyne Monroe-crédit photo Fabienne Le Houérou

Le *female gaze* est une tentative cinématographique de rendre aux femmes leur dignité d'actrice agissantes et de les filmer comme des personnes à part entière plutôt que comme des bouts de viande en mosaïque. Les films de fictions de J.S rendent aux femmes filmées cette dignité et traitent le désir et le corps par une poétique de l'âme sans éluder la question de la liberté. Cette liberté est jumelle de la quête artistique. Il existe une forme de cohérence entre ses cadrages de la guerre (le refus de la violence directe) avec ses prises de vues sur la séduction (dans le refus de donner à cette séduction une dimension sexualisante). Dans les deux situations elle évite l'image crue. Tout est sublimé par la poésie qui s'impose comme tendresse sur le monde.

Références

Iris Brey, 2020 , *Le Regard féminin : Une révolution à l'écran*, L'Olivier, 252 p. (ISBN 9782823614077).

ZOE Dirse, 2013, Gender in cinematography: Female Gaze (eye) behind the camera, Addleton Academic Publishers, *Journal of Research in Gender Studies*, 3/2013, issue N°1, p15-29

Clues, 1989, *Myths and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. [ISBN 0-8018-4388-X](#).

Fortier, Corinne 2019 « *Welcome ! Des réalisateurs engagés : Philippe Lioret, Fernard Melgar, et Jocelyne Saab* », in *Les migrants, ces nouveaux héros. Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques*, Corinne Fortier (éd.), *Science and Video. Des écritures multimédia en sciences humaines* 9, en ligne, <https://scienceandvideo.mmsh.fr/9-8/>. *SSN* 1775-4143.

Fortier, Corinne - 2021 « Exile, Gender and Empowerment in Jocelyne Saab's Films: *Le Café du Genre* and *One Dollar a Day* », in *Refocus: The Films of Jocelyne Saab. Films, Artworks and Cultural Events for the Arab World*, Mathilde Rouxel and Stefanie Van de Peer (éds.), Edinburgh, Edinburgh University Press, chapter 12 : 188-200.

Ginzburg, Carlo (1991). [Ecstasies: Deciphering the Witches' Sabbath](#). New York. [ISBN 0-226-29693-8](#). (First published in Italian as *Storia notturna: Una decifrazione del Sabba*, 1989)

Ginzburg, Carlo; Ryle, Martin (1998). *Wooden Eyes*. Milan. [ISBN 0-231-11960-7](#).

Ginzburg, Carlo (1999). *The Judge and the Historian: Marginal Notes and a Late-Twentieth-century Miscarriage of Justice*. London. [ISBN 1-85984-371-9](#). (First published in Italian as *Il giudice e lo storico*, 1991)

Ginzburg, Carlo (1999) *History, Rhetoric, and Proof: The Menachem Stern Jerusalem Lectures*. London and Hanover. [ISBN 0-87451-933-0](#).

Ginzburg, Carlo (1999) *Das Schwert und die Glühbirne: Eine neue Lektüre von Picassos Guernica*. Frankfurt am Main. [ISBN 3-518-12103-0](#).

Ginzburg, Carlo (2000) [No Island is an Island: Four Glances at English Literature in a World Perspective](#). New York. [ISBN 0-231-11628-4](#).

Ginzburg , Carlo (2012) *Threads and Traces: True, False, Fictive*. University of California Press. 2012. [ISBN 9780520274488](#).

Ginzburg, Carlo, 2014, "[Latitude, Slaves and the Bible: An Experiment in Microhistory](#)" (PDF). Archived from [the original](#) (PDF) on December 22, 2014.

Le Houérou, Fabienne (2008) Entre érudition et émotion, le cinéma d'enquête, *Revue Science and video*, N°1

-(2016) *Filmer les réfugiés. Cinéma d'enquête, Études visuelles et subjectivité assumée. Documentaires, Films ethnographiques, Ethno-fictions ou Ego-fictions ?* Préface de William Berthomière, Paris, L'Harmattan, septembre 2016, 294 p.

- (2020) « Seuils d'exils, degrés de rejet : le cas d'une femme tibétaine en exil en Inde », in Jacqueline Bergeron & Carlos Lobo (Eds), *Seuil, Exil* (pp.189-201). Paris, Erasmus Expertise.

-(2022) La mise en scène imagétique d'une enquête sociologique (récits de la province égyptienne de F.colonna et K. Chachoua) in *Science and video*, varia.

-(2022) Video narratives of Exile and Gender Revolution/Disorientation, Time Negation and Temporal projection", in Sarali Gintburg (Ed), *Place & Time in Migrant Narratives*. London. Bloomsbury.

(2019) « Migration, mixité, hybridité et images : un exemple d'écriture "rhizome" avec le Film Angu, une Femme sur le Fil(m) » in *Les migrants, ces nouveaux héros. Quête de l'ailleurs, quête de soi et créations filmiques*, Corinne Fortier (dir), *Revue Science and Video* 9, 2019.

Alicia Malone, 2018, *Female Gaze*, Mango, USA.

Laura Mulvey, 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* , vol. 16, n° 3, 1975 (DOI 10.1093/screen/16.3.6).

Mathilde Rouxel, 2019, *Jocelyne Saab la mémoire indomptée 1970-2019*, Éditions Nadhar, Beyrouth, 273 p.

Jessica Taylor, 2012, « Romance and the Female Gaze Obscuring Gendered Violence in The Twilight Saga », *Feminist Media Studies* , vol. 14, n° 3, 11

December,
0777, DOI 10.1080/14680777.2012.740493).

2012, p. 388–402 (ISSN 1468-