

**MEMOIRE DE FIN D'ETUDES
BACHELOR CINEMA ET
AUDIOVISUEL**

A.I&S

Les Ateliers
de l'Image & du Son
Ecole supérieure de l'Audiovisuel et du Son



**ART OU ABUS,
L'ÉTHIQUE DE LA DIRECTION D'ACTRICES
CHEZ ZULAWSKI ET KECHICHE**

**ENSEIGNANT : BRUNOT
NOVAT PLANTIER**

**AUDREY
LAFON
2024/2025**

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	3
Remerciements.....	6
I. La méthode de direction d’actrices comme démarche artistique.....	7
a. Le rôle du réalisateur dans l’intensité dramatique.....	7
b. L’intention artistique face aux critiques.....	10
II. Entre création et exploitation , une frontière floue.....	12
a. Témoignages des actrices : un point de vue intérieur.....	12
b. Les critiques éthiques et féministes.....	13
III. Impact sur la représentation du corps féminin au cinéma.....	17
a. Une objectification ou une célébration ?.....	17
b. Conséquences sur les spectateurs et l’industrie.....	20
Conclusion.....	22
Bibliographie.....	24
Annexes.....	27

INTRODUCTION

Le cinéma est un art du regard où la mise en scène et la direction des comédiens sont des outils essentiels pour capter l'émotion la plus brute et la vérité des personnages. Parmi les cinéastes les plus contestés en matière de direction d'actrices, Abdellatif Kechiche et Andrzej Zulawski occupent une place particulière. Ces derniers sont reconnus pour leur aptitude à pousser les acteurs à leur limites les plus extrêmes en quête d'une intensité émotionnelle et corporelle rare.

Mais cette quête soulève une question cruciale : où se situe la frontière entre l'exigence de la vérité cinématographique et l'instrumentalisation des comédiennes ? L'histoire de l'univers du cinéma déborde de cinéastes ayant adopté des approches extrêmes visant à susciter des interprétations mémorables du public. De Stanley Kubrick faisant subir à l'actrice Shelley Duvall un tournage éprouvant sur *The Shining* en 1980, à Lars Von Trier dont les tournages connus pour leur climat particulièrement oppressant, reposent sur l'idée que la souffrance des acteurs peut servir de levier au réalisme et à l'intensité de jeu.

Pourtant, avec Zulawski et Kechiche cette approche semble atteindre un niveau de polémique rarement atteint. Zulawski, cinéaste polonais, a forgé sa réputation sur l'esthétique du chaos et de la transe émotionnelle. Dans *Possession*, cette approche atteint son paroxysme, sorti en 1981 Isabelle Adjani livre une performance presque fiévreuse, oscillant entre possession démoniaque et effondrement psychique. L'actrice lauréate du prix d'interprétation féminine à Cannes pour ce rôle, a par la suite décrit le tournage comme une expérience éprouvante et traumatisante. Dans une interview donnée à *Première*, elle confie : “ Je me considère comme une ”survivante” en ce qui concerne ma collaboration avec le réalisateur Andrzej Zulawski. De son côté *Les inrockuptibles* relatent qu'elle évoquait un metteur en scène “qui aimait voir ses actrices souffrir, comme si c'était nécessaire à la grandeur de leur performance.” Cette même brutalité émotionnelle est caractérisée dans les autres films du cinéaste comme “*L'important c'est d'aimer*” et “*L'amour braque*” où l'intensification des sentiments requiert presque une dimension viscérale.

De l'autre côté, Kechiche, reconnu pour sa démarche authentique et immersive, a vu sa façon de travailler vivement critiquée après la sortie de son long-métrage "*La Vie d'Adèle*" en 2013. Bien que le film ait remporté la Palme d'Or, les témoignages d'Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux ont suscité de vives réactions et polémiques sur la limite entre engagement artistique et abus de pouvoir. Dans un entretien avec le Monde, Léa Seydoux cite: "Dans aucune autre profession, on accepterait ce qu'on l'on a subi : en France, le metteur en scène est surpuissant...". Ces mots font échos à d'autres critiques formulées par des techniciens et techniciennes ayant travaillé avec le réalisateur, qui décrivent un tournage où la prise après prise devenait un facteur d'usure plus qu'un processus artistique. Kechiche a sans cesse défendu sa quête du réel à travers l'accumulation de prise et la capture de l'instant dans son essence la plus pure et honnête, une approche que l'on retrouve également dans l'oeuvre "*Mektoub, My Love*" et "*L'esquive*", où les performances délivrées par les acteurs apparaissent d'autant plus organiques et viscérales qu'elles sont poussées à leur climax.

Ces controverses s'inscrivent dans un contexte plus large de remise en question des rapports d'abus et de domination dans l'industrie du cinéma, particulièrement à travers des mouvements comme "*MeToo*" et "*Times Up*". Autrefois perçu comme un gage de sérieux artistique, l'exigence du metteur en scène est aujourd'hui remis en question par la critique féministe, notamment lorsqu'elle pèse de façon disproportionnée sur les comédiennes. Est-il encore légitime de parler d'art lorsque cette frontière entre direction et manipulation s'estompe ? L'intensité émotionnelle à l'écran peut-elle excuser le comportement et les moyens déployés en coulisse ?

Afin de mener cette réflexion, j'ai adopté une approche mêlant analyse filmique, étude critique et recherche documentaires approfondies. Mon étude des films clés de Zulawski et Kechiche s'est focalisée sur la mise en scène, à la direction d'actrices et aux partis pris de réalisation ayant nourri ces performances. J'ai confronté ces observations aux témoignages et entretiens d'actrices ayant travaillé avec ces cinéastes, publiés dans "*Madame Figaro*", "*Le Monde*", "*Les Inrockuptibles*", "*Première*". Parallèlement, j'ai étudié les critiques et recherches académiques sur la direction d'acteurs, en m'appuyant notamment sur les travaux réalisés par Judith Butler sur la performativité du corps et ceux de Laura Mulvey sur le *male gaze**.

Enfin j'ai élargi mon analyse aux enjeux éthiques et sociologiques liés aux conditions de tournage et à la représentation du corps féminin au cinéma , en explorant des articles universitaires et des critiques journalistiques.

Ce mémoire propose d'explorer cette problématique en 3 temps. Nous évaluerons d'abord les méthodes de direction d'actrice adoptés par Kechiche et Zulawski en soulignant leur recherche d'authenticité cinématographique et leur conception du jeu d'acteur. Ensuite , nous nous pencherons sur les controverses qui en découlent, en examinant les témoignages des actrices et les critiques éthiques engendrées par ces méthodes.

Enfin nous approfondirons l'impact de ces pratiques sur la représentation du corps féminin sur grand écran et leur influence directe sur la perception des spectateurs. Cette étude visera à définir la fine ligne entre exigence artistique et dérive, interrogeant les responsabilités des réalisateurs et les évolutions possibles de l'industrie cinématographique.

¹ *Le "**male gaze**" désigne la manière dont les médias et la culture dépeignent les femmes du point de vue masculin, souvent objectifiant leur corps pour le plaisir visuel des hommes.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire constitue l'aboutissement de trois années d'études au sein du Bachelor Cinéma de l'AIS.

Je remercie sincèrement Monsieur Brunot Novat pour son accompagnement rigoureux et ses conseils éclairés tout au long de ce travail.

Je tiens également à remercier mes proches et ma maman qui m'ont apporté un regard extérieur et un véritable soutien dans mes recherches.

I. La méthode de direction d'actrices comme démarche artistique

La direction d'actrices chez Andrzej Zulawski et Abdellatif Kechiche repose sur une approche artistique radicale visant à extraire une vérité émotionnelle des interprètes.

Pour ces cinéastes, la mise en scène devient un levier indispensable pour confronter les actrices à des émotions extrêmes et capturer une essence brute, affranchie de tout artifice. Le metteur en scène n'est plus seulement un guide technique, mais un catalyseur d'intensité émotionnelle, au service d'une vérité parfois insoutenable et au prix d'une immersion totale de l'interprète.

Cette démarche, à la fois fascinante et troublante, soulève donc des interrogations fondamentales : jusqu'où peut-on pousser une actrice dans ses retranchements pour atteindre l'émotion recherchée ? La quête de réalisme justifie-t-elle de franchir cette frontière entre exigence artistique et abus ?

a. Le rôle du réalisateur dans l'intensité dramatique

L'intensité dramatique dans les oeuvres de Zulawski et Kechiche ne révèle pas d'un simple excès de pathos, mais plutôt d'une aspiration à retranscrire les émotions essentielles dans toute leur authenticité et leur profondeur, de représenter ces émotions humaines fondamentales dans toute leur pureté et leur complexité. Pour ces cinéastes, les personnages sont soumis à des épreuves qui les confrontent à leurs limites, aussi bien qu'elles soient émotionnelles que physiques. La mise en scène se transforme en un champ de tension où la souffrance, le désir, la folie ou la passion ne sont pas seulement représentés à l'écran mais véritablement vécus à l'état brut. Chaque scène devient une expérience viscérale, plongeant les personnages mais aussi le spectateur dans une immersion sensorielle intense.

Dans *Possession* (1981), une oeuvre majeure de Zulawski, l'actrice Isabelle Adjani incarne un personnage (Anna) dont l'âme et le corps sont ravagés par des émotions extrêmes. Dans l'une des scènes les plus marquantes du film, Adjani, en proie à une crise existentielle émotionnelle et psychologique, paraît s'effondrer sous le fardeau de son personnage.

La brutalité et la violence de sa performance est intrinsèquement liée à une direction d'actrice qui ne laisse aucune place à la retenue.

Zulawski, par son processus de direction, insuffle à l'actrice une énergie presque autodestructrice. En lui imposant des scènes répétitives et éprouvantes, la souffrance et l'éreintement psychologique deviennent alors des moteurs pour révéler la complexité et la profondeur du personnage.

Adjani elle-même évoque ce processus dans un entretien avec *"The Guardian"*, affirmant ainsi que " le travail avec Zulawski m'a poussée à puiser dans des zones profondes de moi-même, là où la douleur et l'émotion se confondent. C'était une expérience à la fois cathartique et épuisante".

Pareillement, chez Kechiche, cette intensité dramatique prend une forme plus immersive.



Affiche de *Possession* d'Andrzej Żuławski, 1981

Dans *la vie d'Adèle* (2013) , les actrices sont plongées dans des scènes qui semblent parfois presque interminables. Les dialogues, souvent étirés dans la longueur, plongent les acteurs et les spectateurs dans une intensité émotionnelle presque suffocante. Les répétitions incessantes ne sont pas de simples exercices techniques, mais un véritable processus d'usure qui force les comédiennes à puiser au plus profond d'elle-même leur propres ressources, effaçant progressivement la frontière entre jeu et réalité.

Ce travail confère au film une dimension presque hypnotique, où chaque échange devient un terrain d'exploration émotionnelle. Le rythme, intentionnellement lent et lourd, intensifie cette impression d'épuisement, faisant de chaque scène une expérience immersive où le spectateur finit par partager la tension et la lassitude des personnages.

La fameuse scène de rupture entre Adèle et Emma est emblématique de par cette approche. Kechiche, en insistant sur des prises longues et répétées, pousse ses actrices dans leur retranchement et donc par conséquent à ressentir la douleur du personnage en temps réel, comme si elles étaient confrontées à un événement qui les dépassent , comme si elles étaient ces personnages.



Affiche de *La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013

La souffrance devient alors non seulement une façon d'atteindre un paroxysme de vérité de l'interprétation, mais aussi un moyen de renforcer l'authenticité et la vérité de la représentation. La recherche d'une vérité émotionnelle sans artifices chez ces deux metteurs en scène se manifeste par l'intensité des scènes où l'on voit les actrices perdre progressivement toute maîtrise et contrôle de leur propre personnage. Ces instants de mise à nu dépassent la simple prouesse technique : ils deviennent une véritable immersion où l'actrice abandonne toute distance avec son personnage, se livrant corps et âme à une expérience qui brouille les frontières entre jeu et réalité. Dans cette quête d'authenticité, elle ne se contente pas d'incarner un rôle, mais accepte de s'y fondre totalement, au risque peut-être de voir son identité vaciller sous l'intensité de l'interprétation. Cette méthode se révèle être éprouvante, tant physiquement que psychologiquement, et transforme chaque prise en un défi de dépassement de soi et de sincérité.

Les actrices, en acceptant de se laisser emporter par cette aventure, se retrouvent face à un processus cathartique qui les conduit à un point irréversible de rupture.

Chez Kechiche, cette tension dramatique est nourrie par l'importance accordée à la longueur. Les scènes étant tirées en longueur poussent l'actrice à maintenir un niveau de performance constant et élevé. Le corps devient alors un instrument essentiel pour exprimer les tourments intérieurs du personnage, une idée qui rejoint celle de Zulawski, qui voyait le corps comme un moyen de libération de l'âme. Travailler sous la direction de ces cinéastes s'apparente alors à une plongée radicale dans un territoire émotionnel et corporel inexploré, où l'actrice se dépouille progressivement de toute protection pour se livrer entièrement à l'instant filmique. Chaque geste, chaque regard, chaque souffle devient une matière brute, façonnée par l'exigence du metteur en scène jusqu'à toucher une vérité presque organique. Ce processus, à mi-chemin entre exploration intime et abandon total, témoigne d'une vision du cinéma où la mise en scène ne se suffit pas à raconter mais cherche à faire surgir une émotion brute, incontrôlée, comme si la caméra devenait le révélateur d'une humanité à vif, débarrassée de toute artifice.

b. L'intention artistique face aux critiques

Si ces méthodes de direction d'acteur peuvent sembler justifiées au regard de la volonté artistique des réalisateurs, elles ont aussi suscité des critiques importantes, notamment sur le plan éthique. La tension entre exigence artistique et abus de pouvoir est au centre des controverses qui entourent les méthodes de Zulawski et Kechiche. En recherche d'authenticité, ces metteurs en scène soumettent leur actrices à une intensité émotionnelle et physique inédite, repoussant ainsi sans cesse les frontières du jeu. Mais à partir de quel moment cette quête de vérité devient-elle de la manipulation? La souffrance des interprètes peut-elle être justifiée au service de l'exigence artistique, ou devient-elle un symbole de déséquilibre entre l'autorité du réalisateur et le bien-être de celles qui donnent vie à ses visions.

Andrzej Zulawski, qui a souvent été perçu comme un vif teneur en exigence, a toujours défendu sa méthode comme étant une souffrance qui est une composante essentielle de l'art cinématographique.

Cette conception du septième art , qui repose sur l'idée que la douleur serait nécessaire à une certaine créativité, a trouvé un écho particulier dans ses films, où l'intensité émotionnelle et physique des personnages est au cœur de la narration du film.

Néanmoins certains critiques ont vu cette approche comme un véritable abus de pouvoir sur les actrices , qu'il s'agisse de l'implication physique dans des scènes violentes ou de l'épuisement psychologique.

Quant à Kechiche, ce dernier a également été accusé de pousser ses actrices à des limites insoutenables humainement, notamment en raison des conditions de travail sur le plateau extrêmement éprouvantes. C'est le cas de "*La vie d'Adèle*" où plusieurs actrices ont dénoncé des prises répétées de façon incessantes et une pression psychologique constante afin d'obtenir une performance recherchée. Toutefois, Kechiche, a inlassablement revendiqué sa méthode comme étant importante afin d'obtenir une certaine vérité émotionnelle des personnages. " Un acteur doit être capable de se livrer sans réserve, de se donner totalement pour atteindre la vérité brute du personnage. Si l'actrice se sent vulnérable, c'est qu'elle touche à quelque chose de profond." Cette déclaration témoigne de la vision de Kechiche sur la relation entre l'acteur et le personnage : pour atteindre cette vérité, il faut que l'actrice s'abandonne complètement, quitte à se perdre elle-même dans le processus.

Cependant, cette approche ne fait pas l'unanimité et suscite des questions sur les limites de la direction d'actrices. L'art peut-il légitimer la pression psychologique et la souffrance imposées aux actrices ? A quel point la quête de vérité cinématographique peut-elle justifier leur mire à l'épreuve ? Ces interrogations révèlent toute l'ambiguïté du rôle du réalisateur dans le processus créatif et soulignent la frontière ténue entre exigence artistique et dérive abusive.

Ainsi, la première partie de ce mémoire a permis d'explorer la méthode de direction d'actrices chez Zulaswki et Kechiche, en mettant en évidence leur quête de vérité absolue et leur approche immersive. Ces metteurs en scène placent l'intensité émotionnelle en priorité mais cette exigence a suscité de nombreuses critiques importantes, soulevant la question de la frontière entre art et exploitation. Dans la suite de ce travail, nous explorerons les témoignages des actrices, ainsi que les critiques féministes à l'égard de ces méthodes, afin de mieux percevoir les enjeux éthiques et artistiques de cette méthode extrême.

II. Entre création et exploitation , une frontière floue

a. Témoignages des actrices : un point de vue intérieur

Derrière chaque film se trouve une expérience humaine, vécue de l'intérieur par les actrices elles-mêmes. Les récits recueillis auprès des actrices interrogées révèlent une tension profonde, presque structurelle, dans leur rapport à la direction d'acteur. Cette relation se construit dans une oscillation constante entre fascination pour la vision artistique du réalisateur et une forme d'inconfort, parfois innommable, face à des méthodes de travail perçues comme intrusives, voire manipulatrices. L'admiration exprimée dans la capacité du réalisateur à extraire une émotion brute et réelle , à faire émerger une sincérité presque documentaire dans l'interprétation, coexiste souvent avec un sentiment d'exposition excessive, voire de franchissement des limites personnelles. Certaines actrices évoquent des moments d'intensité exceptionnelle où le cadre de tournage devient un espace de résonance intime, permettant l'émergence d'une subjectivité authentique. Dans ces cas, la direction d'acteur est perçue donc comme un vrai catalyseur donnant accès à une profondeur émotionnelle difficilement atteignable autrement, et confère au jeu une densité existentielle rarement égalée.

Toutefois, cette intensité de jeu peut, dans certains cas, engendrer un sentiment de dépossession chez l'actrice, rendant floue la frontière entre son identité propre et le rôle qu'elle incarne. Le corps et les affects deviennent alors des espaces traversés et mobilisés, parfois sans qu'un consentement ne soit pleinement formulé ou respecté. Ce malaise s'inscrit dans une problématique plus large, celle des rapports de pouvoir asymétriques au sein de la relation metteur en scène - interprète, comédien(ne). Le regard du metteur en scène, en tant qu'instance directrice, tend à modeler, façonner l'intériorité de l'interprète au service d'une vision artistique, laissant ainsi peu de marge à la négociation ou à la co-construction du processus créatif.

Ce paradoxe met en lumière une zone grise, la quête de vérité artistique peut entrer en tension avec les défenses psychiques de l'interprète, créant une friction entre l'authenticité des l'expression scénique et la préservation de l'équilibre intérieur du comédien. Sam Neill via *Indiewire* , premier rôle masculin du film *Possession* de Zulawski, déclarera qu'un tournage comme celui ci « ne pourrait plus arriver aujourd'hui ».

S'il reconnaît son talent de « vrai cinéaste » et que le film est un "chef d'oeuvre" Neill a également souligné en mars 2023 "Je n'aime pas beaucoup Zulawski ; ce qu'il voyait comme de la direction d'acteurs était juste de la maltraitance. Il y a des moments où il criait sur Isabelle Adjani collé à son visage. C'était pénible à voir". Les actrices ayant collaboré avec des cinéastes comme Zulawski et Kechiche témoignent d'expériences assez contrastées. Isabelle Adjani a déclaré que tourner dans un film tel que *Possession* lui avait coûté psychologiquement et qu'elle en garde encore à l'heure actuelle des traces.

Cette dernière est revenue en 2018 sur le tournage particulièrement éreintant du film dans un long entretien accordé à *Les Inrockuptibles* : "Je travaillais avec un metteur en scène, Zulawski donc, qui était encore beaucoup plus déchaîné que son sujet. Il se donnait en spectacle dans son spectacle, il hystérisait le plateau quotidiennement pour que la contagion opère. Il faisait danser à l'équipe une rumba de démence qu'il justifiait en nous expliquant qu'elle nous évitait de sombrer, surtout moi, et que de ce fait, il fallait faire en sorte que sa cadence ne retombe jamais. J'étais très consciente de la perversité qui se jouait. A la fois ça me dégoûtait, et en même temps, j'ai fait la soumise dans la grotte, j'ai marché dans le long tunnel qui menait à ce que devait être le film".

De leurs côtés, Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux ont évoqué un tournage éprouvant, marqué par des exigences excessives de Kechiche. Léa Seydoux a répondu à la question si elle souhaitait retravailler avec le metteur en scène dans un entretien avec *Madame Figaro* " On me pose tout le temps la question, je ne vais pas remuer le couteau dans la plaie. Aurait-il envie de tourner avec moi ? Je ne le pense pas. Et moi, est-ce que je referais ce film aujourd'hui ? Je ne pense pas non plus." Ces témoignages soulèvent la question des limites : jusqu'où un réalisateur peut-il aller pour obtenir une certaine performance ? L'état psychologique des actrices est-il suffisamment pris en compte ?

b. Les critiques éthiques et féministes

Les méthodes de ces metteurs en scène s'intègrent dans un débat plus large sur la représentation des femmes au grand écran et des abus de pouvoir dans l'industrie du cinéma.

Les critiques féministes dénoncent une exploitation du corps féminin sous couvert d'art, et certaines scènes sont perçues comme une objectification plutôt qu'une véritable expression artistique. Longtemps, une forme de violence symbolique a été acceptée, voire encouragée, sous le prétexte de la quête artistique, mais ce modèle est aujourd'hui remis en question. Des mouvements comme #MeToo ont mis en évidence des pratiques où certaines méthodes de direction d'acteur ont servi non seulement à dissimuler, mais parfois à légitimer des comportements abusifs. Les critiques féministes soulignent une asymétrie structurelle profonde, où le réalisateur, en tant que détenteur du récit, impose sa propre vision du féminin, risquant ainsi de réduire l'actrice à une simple figure de jeu au service de la narration. Dans ce cadre, le corps féminin devient un lieu de projection esthétique et émotionnelle, souvent déconnectées de la subjectivité et de l'expérience personnelle de celle qui le porte. Ce phénomène ne se limite pas à la remise en question de certaines méthodes de travail des metteurs en scène, mais interroge réellement une tradition cinématographique largement dominée par un regard masculin omniprésent. Depuis ses origines, le cinéma a été façonné par des normes et des perspectives qui privilégient une vision patriarcale de la société et du monde, une vision souvent réductrice des femmes et de leurs corps. Loin d'être seulement un moyen de raconter des histoires, le regard masculin sur l'écran devient une norme invisible qui par la suite façonne non seulement les personnages féminins, mais aussi la manière dont leurs expériences sont lus et interprétés.

Les méthodes de direction d'actrices ont longtemps été analysées sous l'angle de la performance artistique, mais rarement sous celui du consentement, du pouvoir ou de l'éthique. Cependant, les courants féministes contemporains amènent à poser un nouveau regard sur la manière dont certains réalisateurs intègrent le corps féminin dans leur mise en scène dramatique. Il ne s'agit pas seulement de dénoncer des abus, mais de réellement réinterroger le statut même de la création quand celle-ci repose sur un rapport de domination profondément institutionnalisé.

Le cas par exemple de *Le Dernier Tango à Paris*, constitue un point de bascule essentiel dans cette critique éthique.

Dans une interview donnée à *Le Nouvel Obs*, Maria Schneider déclarait : " Je me suis sentie humiliée et un peu violée ". Bertolucci a confirmé que la célèbre scène du viol simulé au beurre n'avait pas été annoncée à l'actrice, au motif selon lui d'une " recherche de spontanéité essentielle à la scène ".



Affiche de *Le Dernier Tango à Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972

Ce choix, longtemps perçu comme un geste de radicalité artistique, est aujourd'hui reconsidéré par de nombreuses critiques féministes comme une forme de violence symbolique, dans laquelle l'émotion réelle de l'actrice serait exploitée à des fins purement fictionnelles.

L'élément central ici n'est pas seulement le contenu de la scène, mais la méthode : le non-consentement partiel de la comédienne devient une stratégie esthétique. Or cette logique met à mal les principes éthiques de la direction d'acteurs, en plaçant l'oeuvre au-dessus de l'intégrité de la personne qui la porte.

Dans le cadre d'un programme radio, Anne-Cécile Mailfert chroniqueuse radio décrit le film comme une oeuvre qu'elle ne recommande pas. Elle décrit "je me souviens avoir été sidéré lorsque je l'avais vu il y a des années, le corps de Marlon Brando qui quinquagénaire terrassant celui de Maria Schneider 19 ans, sur le parquet du grand appartement parisien où se déroule l'intrigue ; le beau visage de la jeune fille saisit d'effroi. « J'arrivais pas à comprendre ce que je voyait ou peut être avais-je compris ». Rien n'est joué, tout a été imposé à Maria Schneider." Le réalisateur lui-même admettra sans gêne que la scène de viol n'existait pas dans le scénario et c'est avec l'acteur au petit déjeuner qu'ils l'ont prémédité. Ce crime, la caméra l'a capté sur l'instant, le public l'a consommé et l'industrie l'a récompensé.

Un dernier Tango à Paris montre ça, une jeune fille sacrifiée sur l'autel de la toute puissance masculine.

Le concept de **male gaze**, introduit par Laura Mulvey, dans son essai fondateur *Visual Pleasure and Narrative Cinema* éclaire cette dynamique. Mulvey explique Mulvey soutient que le cinéma classique hollywoodien configure le regard du spectateur de manière à objectiver les femmes, en adoptant une perspective masculine désirante et dominante, incarnée tout à tout par les personnages masculins, le réalisateur ou le public.

La critique féministe remet également en cause un mythe tenace : celui du metteur en scène comme génie solitaire, dont l'autorité artistique justifie toutes les exigences. Cette conception idéalisée de l'auteur, héritée de la « politique des auteurs » et d'une histoire du cinéma profondément façonnée par des hommes, tend à dissimuler des rapports de domination et de force sous couvert de génie artistique. Dans cette logique, le corps féminin se trouve réduit au statut de support de l'expression masculine, demeurant muet au sein de sa propre représentation.

Des autrices engagées comme Bell Hooks apportent un regard critique sur ces représentations, insistant sur l'importance de produire des images alternatives, non pas en censurant la sexualité mais en modifiant le point de vue. Il ne s'agit pas de porter un jugement moral sur le cinéma, mais de s'interroger sur qui détient la parole? Qui regarde? Qui est regardée? Et dans quelles conditions?

Face à ces critiques le paysage cinématographique évolue lentement. L'apparition de coordinatrice d'intimité comme Ita O'Brien coordinatrice d'intimité sur la série "Sex Education" marque un réel tournant. Ces professionnelles oeuvrent à créer un environnement de confiance, en encadrant rigoureusement les scènes de nudité ou de sexualité, et en faisant du consentement une condition essentielle au processus de création artistique. Ces nouveaux dispositifs révèlent qu'un cinéma éthique n'est pas moins puissant au contraire, il peut genrer des performances encore plus authentique car construites dans un cadre de confiance mutuelle.

Cette évolution du regard critique, initié par les féministes et appuyé par des témoignages d'actrices, ne se contente pas de dénoncer des abus individuels. Il ouvre une réflexion plus vaste sur la façon dont le cinéma en tant qu'industrie artistique est appelé à repenser ses modes de fonctionnement afin de concilier justice, inventivité et respect humain.

III. Impact sur la représentation du corps féminin au cinéma

a. Une objectification ou une célébration ?

La représentation du corps féminin à l'écran se situe entre désir, esthétique, domination et subjectivité. Cette ambiguïté nourrit depuis longtemps les débats sur la frontière entre objectification et célébration, entre exposition esthétique et réelle fétichisation du corps féminin. Dans l'histoire du cinéma, le corps des femmes a souvent été pensé davantage comme une image que comme une présence incarnée. Laura Mulvey, dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, théorise le **male gaze** comme un dispositif ancré de regard qui fétichisme le corps féminin en le réduisant à une fonction narrative ou érotique, destiné à être vu, mais pas à voir. Elle cite: "In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female." // Dans un monde ordonné par le déséquilibre sexuel, le plaisir de regarder a été divisé entre actif/masculin et passif/féminin. Dans ce schéma, la femme devient le spectacle, l'homme le porteur du regard, ce qui a pour conséquence d'objectiver les actrices, dont le corps est incarné une vision qui lui est assignée, plutôt que vécue de l'intérieur. Ce cadre d'analyse s'appuie sur des notions psychanalytiques, notamment la scopophilie, définie par Freud comme le concept du plaisir de voir. Il y décrit une tendance à transformer autrui en objet du regard, dans une dynamique d'observation intense et contrôlante. Cette pulsion que Freud relie plus tard à la construction du **moi*** dans *Instincts et leurs vicissitudes*, constitue une base essentielle du plaisir lié au regard.

Mulvey mobilise cette grille de lecture pour montrer comment le cinéma classique met en scène une sorte de division genrée du regard : le masculin y occupe une place active associée au voyeurisme, tandis que le féminin lui est réduit à une posture passive, liée à l'exhibition.

Le dispositif du cinéma lui-même renforce cette dynamique : l'obscurité de la salle isole le spectateur, l'autorisant à regarder sans être vu. Le cinéma devient alors une forme codifiée de voyeurisme, où le regard masculin peut s'exercer sans restriction, perpétuant ainsi les rapports de domination symbolique dans la manière dont la femme est représentée à l'écran.

² Dans *Instincts et leurs vicissitudes*, Freud y explore le rôle du **moi** dans la transformation des pulsions, notamment scopophiliques.

A titre d'exemple majeur, le personnage de Catherine Tramell dans le film *Basic Instinct* de Paul Verhoeven.



Affiche de *Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992

Le corps de Sharon Stone y est filmé d'un point de vue masculin, spectaculaire et sexualisé, notamment dans la fameuse scène de l'interrogatoire. Cette séquence aujourd'hui perçue comme hautement problématique, incarne une mise en scène qui instrumentalise la nudité au service d'une logique narrative masculine, en entretenant l'illusion d'un contrôle exercé par la figure de la femme fatale.

A l'inverse, aujourd'hui certaines oeuvres cinématographique tentent de déconstruire et désobjectiver le regard en mettant en scène le corps de la femme depuis une perspective intérieure, sensible. C'est le cas notamment de l'oeuvre *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma. La réalisatrice y construit un regard égalitaire, débarrassé des schémas traditionnels entre celui qui regarde et le sujet. Les scènes d'intimité ne sont jamais gratuite, elles s'inscrivent dans une dynamique fondée sur un échange de regards, un désir partagé et un respect mutuel.

On remarque aussi ce changement chez Julia Ducournau, notamment dans *Titane*, où le corps féminin n'est plus un simple objet synonyme d'érotisme, mais un espace de liberté, métamorphose, d'étrangeté, de violence et de puissance. Le personnage d'Alexia/ Adrien échappe aux codes ancrés , résultant d'une remise en question perturbante mais nécessaire des codes de représentation du corps à l'écran. Le corps ici n'est plus assigné, il est autonome.



Affiche du film *Titane* de Julia Ducournau

On comprends alors que le sujet étant non pas de montrer ou non le corps de la femme, mais comment il est montré, par qui, dans quelles conditions et sous quelle finalité . C'est là la différence entre exposition du corps et expression d'un sujet.

Ce renouvellement du regard s'inscrit dans une dynamique plus large où le cinéma contemporain remet en question les normes de visibilité imposées aux femmes. A ce titre , *The substance* de Coralie Fargeat apparaît comme un exemple particulièrement éloquent de cette volonté de renverser les codes de représentation du corps féminin, en reconfigurant les rapports entre regard, pouvoir et chair.

Le film , porté par une Demi Moore saisissante, met en scène une actrice vieillissante soumise à l'injonction de rester désirable, jusqu'à recourir à une mystérieuse substance capable de recréer une version idéalisée et plus jeune d'elle-même.

Ici, Fargeat ne se contente pas de dénoncer l'objectification mais met en scène la mécanique destructrice, en poussant à l'extrême la logique de duplication , de standardisation et d'effacement de soi. La version "jeune" ainsi recrée devient peu à peu monstrueux et non pas par le fait de transgresser les normes mais au contraire parce qu'il les incarne jusqu'à l'absurde. L'horreur ici ne vient plus de la difformité mais d'une sorte d'hyper-conformité.



**Demi Moore dans le rôle de Elisabeth Sparkle , Extrait de
The Substance, Coralie Fargeat,2024**

Avec son film récompensé du prix du scénario à Cannes en 2024, Coralie Fargeat prolonge le travail entamé par des cinéastes comme Julia Ducournau ou Céline Sciamma. Là encore, le sujet n'est pas de censurer le corps féminin à l'écran mais d'en réclamer la réappropriation.

b. Conséquences sur les spectateurs et l'industrie

L'impact de ces films ne se limite pas aux actrices, mais s'étend plus largement à l'ensemble de l'industrie et au public. La perception du corps féminin au cinéma est grandement influencée par ces représentations faussées, ce qui interroge sur les conséquences à long terme pour les spectatrices et les actrices elles-mêmes. Les modalités de représentation du corps féminin ont des effets profonds et durable sur la perception du genre, du désir et des normes corporelles dans la société. Le cinéma ne fait pas que représenter la culture dans laquelle il s'inscrit : il la construit , la valide, et peut aussi la remettre en question. A travers les images qu'il propose, il influence notre manière de percevoir le monde, en imposant des fois des normes implicites, notamment à travers les corps qu'il est en scène.

Pendant des décennies, la représentation dominante a imposé sa propre vision étroite du corps féminin : jeune, mince, blanche, hétérosexuelle et donc désirable selon des codes normatifs masculins. Cette uniformisation a produit ce que certains critiques comme Susan Bordo appellent une ***violence esthétique** , car cette dernière exclut une multitude de corps réels , singuliers.

Cela peut engendrer par la suite chez les spectateurs des effets délétères comme de l'anxiété corporelle, l'injonction à la conformité ou un sentiment d'invisibilisation. Les images visuelles disciplinent alors les corps en imposant des dictats irréalistes et exclusifs. De plus , les oeuvres de Kechiche et Zulawski traversés par une intensité physique et émotionnelle place le corps féminin au centre de la mise en scène.

Chez Kechiche , le travail sur le réel, le regard, le geste , s'incarne dans une esthétique de l'hyper-présence corporelle souvent centré d'ailleurs sur la jeunesse, la fragilité , la sensualité, la chair. Dans *La Vie d'Adèle* ou *l'Esquive*, le corps des jeunes filles est filmé de manière insistante, souvent comme fragmentée sur la bouche, le dos , la nuque , la peau, dans une volonté de capturer le désir ou le trouble.

Pourtant, cette esthétique forte, bien qu'inspirée du naturalisme, n'est jamais dénuée d'intention. Elle engage un point de vue, un regard sur les corps féminins qui, malgré la volonté d'authenticité, peut parfois renforcer une certaine fétichisation.

La caméra souvent très proche des comédiennes, insiste sur la texture , le souffle , le détail , créant une forme de sensualité cinématographique qui flirte bien qu'elle soit peut être involontaire avec l'objectivation. Le corps devient non pas simplement une présence incarnée, mais un lieu de fascination esthétique, ce que plusieurs critiques ont interrogé, notamment après la réception de *La Vie d'Adèle* à Cannes, où la séquence de sexe entre les deux actrices fut à la fois saluée et critiquée. Chez Zulawski la représentation du corps féminin s'inscrit dans une logique différente mais tout aussi marquante : le corps y est le lieu du chaos, du désir incontrôlé, de la décomposition du soi.

Ces mises en scène, bien que opposés , participent toutes deux à une forme de mythologisation du corps féminin à l'écran : Kechiche par une sensualité naturaliste et Zulawski par une théâtralisation du corps souffrant ou possédé. Dans les deux cas, le corps de la femme est au centre du cadre, mais rarement pleinement maître sa propre signification.

CONCLUSION

Les processus de direction d'actrices chez Zulawski et Kechiche , démontrent des tensions entre exigence artistique au service de l'œuvre et respect des interprètes. Si certains considèrent ces pratiques comme essentielles pour capturer une vérité cinématographique authentique, d'autres y voient une forme d'abus de pouvoir. La frontière entre exigence artistique et exploitation demeure ainsi sujette à débat. Ce débat ne concerne pas uniquement la méthode du réalisateur ou le cadre du tournage en lui-même : il interroge sur la responsabilité du cinéma en tant qu'art de la représentation. Lorsque le corps de la femme occupe le coeur de la narration, il cristallise une série d'enjeux esthétiques, politiques et éthiques. Zulawski et Kechiche ont largement contribué à imposer un regard sur la féminité, à la fois poétique et dérangeant, sensible et potentiellement fétichisant. Leurs oeuvres incarnent cette polarité du septième art : capable de sublimer autant que entretenir des imaginaires façonnés par une hiérarchie des genres et une norme hétérocentrée.

Les critiques féministes ont permis de faire émerger un réel problème au sein de l'industrie du cinéma, en interrogeant non seulement ce qui est montré, mais comment, par et pour qui. Elle rappelle que l'image, loin d'être neutre, participe grandement à la construction des imaginaires sociaux. Les représentations dominantes ancrées depuis des décennies ont véhiculé une vision restreinte et limitée du corps de la femme; jeune, mince, désirable. Ce processus d'uniformisation visuelle constitue ce que certaines théoriciennes comme Susan Bordo ont appelé une violence esthétique, qui affecte autant les comédiennes que les spectatrices, et façonne de manière insidieuse les normes du désir et de la visibilité.

Dès lors, il ne s'agit pas de limiter la liberté artistique, mais d'interroger ses conditions de mise en place. Comment représenter le corps à l'écran sans en faire un objet de capture ou de possession. Ce sont là des enjeux majeurs pour l'avenir du cinéma, qui devront se traduire par un renouvellement des pratiques : des cadres de tournage plus éthiques, des rapports de domination exclusifs, et une écoute réelle des interprètes. L'évolution des mentalités et des pratiques dans le cinéma pourrait bien redéfinir les contours de la mise en scène, en instaurant des normes plus justes et respectueuses, où l'exigence artistique ne se fait plus au détriment du bien être de celles et ceux qui cernent les rôles.

Des cinéastes comme Céline Sciamma, Coralie Fargeat ou encore Julia Ducournau, montrent aujourd'hui qu'il est réellement possible de réinventer les codes du cinéma et les manières de filmer le corps féminin, en le restituant à sa puissance et à sa subjectivité.

On peut espérer que c cette réflexion éthique ne se limite pas au genre féminin, mais englobent l'ensemble des minorités, et plus largement tous les corps que l'histoire du cinéma a un jour marginalisé ou stigmatisé. Le défi actuel réside dans un équilibre délicat : garantir la liberté artistique et créative tout en intégrant une conscience critique des modalités par lesquelles le cinéma façonne le réel.

Car à travers les corps filmés, ce sont les regards qui changent et qui sait, peut être la société tout entière.

BIBLIOGRAPHIE

Films :

- Bernardo Bertolucci, *Le Dernier Tango à Paris* , France, Italie, Produzioni Europee Associati, United Artists, 1972, 125 minutes
- Andrzej Zulawski , *L'important c'est d'aimer* , France, Italie, Allemagne de l'Ouest, Albina Productions S.a.r.l. Rizzoli Film, TIT Filmproduktion GmbH, 1975, 109 minutes
- Andrzej Zulawski , *Possession* , France, Allemagne de l'Ouest, 1981, 124 minutes
- Andrzej Zulawski , *L'amour Braque* , France , Sara Films , 1985, 100 minutes
- Paul Verhoeven, *Basic Instinct*, Etats-Unis, France, Royaume-Uni, Carolco Pictures, StudioCanal, 1992, 127 minutes
- Abdellatif Kechiche , *La vie D'Adèle* , France, Belgique, Espagne, Quat'sous Films, Wild Bunch, 2013, 179 minutes
- Abdellatif Kechiche, *Mektoub, My Love*, France, Italie, Quat'sous Films, France 2 Cinéma, Pathé, Bianca Film SRL, Good Films ,2017, 175 minutes
- Céline Sciamma, *Portrait de la jeune fille en feu*, France, Lilies Films, Arte, Hold Up Films, 2019, 120 minutes
- Julia Ducournau, *Titane*, France, Belgique, , Kazakh Productions, Frakas Productions, Arte France Cinéma, 2021, 108 minutes
- Coralie Fargeat, *The substance*, Royaume-Uni, France, Etats-Unis, Working Title Films, A good Story, Blacksmith, 2024, 141 minutes

Ouvrages :

- Bell Hooks, *Black Looks : Race and Representation* , éditions Payot , 1992, 200 pages
- Susan Bordo, *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body*, 1993, 400 pages
- Iris Brey, *le regard féminin - Une révolution à l'écran* , 2020, 252 pages

Essais :

- Sigmund Freud, *Instincts et leurs vicissitudes*, 1915
- Bell Hooks , *The Oppositional Gaze : Black Female Spectators* , 1992
- Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 2016

Articles Internet :

- Corentin Palanchini, "ça ne pourrait plus arriver aujourd'hui : le tournage de ce film a été traumatisant pour Isabelle Adjani " Allociné, 22 avril 2024, consulté le 13 mai 2025, disponible sur [allocine.fr](https://www.allocine.fr)
- David Thomson, "At her best, Adjani was always a victim going over the edge of sanity, and that seems to match Truffaut's account of her at work" The guardian, 19 mai 2011, consulté le 25 avril 2025 , disponible sur the [guardian.com](https://www.theguardian.com)
- Pierre Murat et Laurent Rigoulet, " Polémique autour de la vie d'Adèle : Abdellatif Kechiche s'explique dans "Télérama" ", Télérama, 8 décembre 2020, consulté le 25 avril 2025 , disponible sur [telerama.fr](https://www.telerama.fr)
- Anne Crignon , « Maria Schneider racontait qu'elle s'était sentie violée, mais le "Dernier Tango à Paris » était devenu un sujet de moqueries "Le Nouvel Obs , 24 janvier 2025 à 18h00 , consulté le 20 mai 2025, disponible sur [nouvelobs.com](https://www.nouvelobs.com)

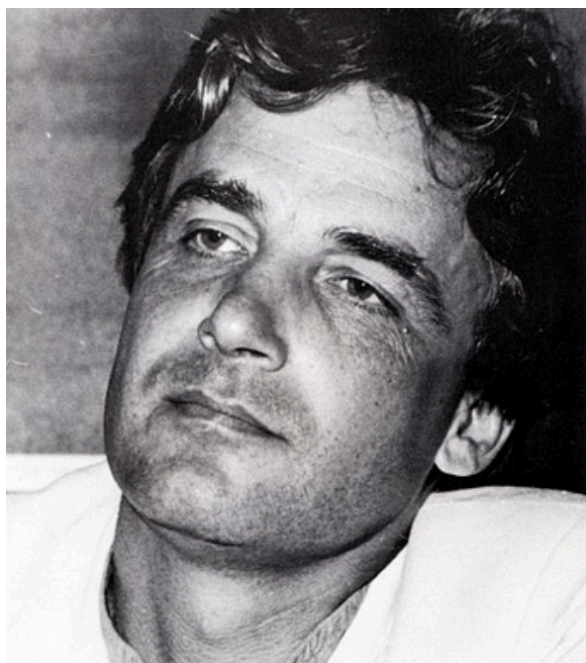
Vidéos :

- C l'hebdo - France Télévisions , " Dernier Tango à Paris : le destin brisé de Maria Schneider - C l'hebdo - 08/06/2024 , Avril 2024, consulté le 20 mai 2025, disponible sur [youtube.com](https://www.youtube.com)

Podcast :

- Radio France , « "Le Dernier Tango à Paris", le film qui indigné , projeté à la Cinémathèque » , Publié le vendredi 13 décembre 2024 , consulté le 20 mai 2025 , disponible sur radiofrance.fr
- Radio France, "Andrzej Żuławski (1940-2016) ," *l'insoumis viscéral* ", publié le samedi 21 novembre 2020, consulté le 12 mai 2025
- Radio France, " *Le désir à l'écran : il est libre, Kechiche !*" Publié le mercredi 28 mars 2018, consulté le 12 mai 2025
- Radio France, " *#MeToo et la posture du critique* ", Publié le mardi 13 février 2024, consulté le 12 mai 2025
- Radio France, "Cinéma quelles réalisations depuis *#MeToo*' , Publié le vendredi 25 avril 2025, consulté le 13 mai 2025

ANNEXES



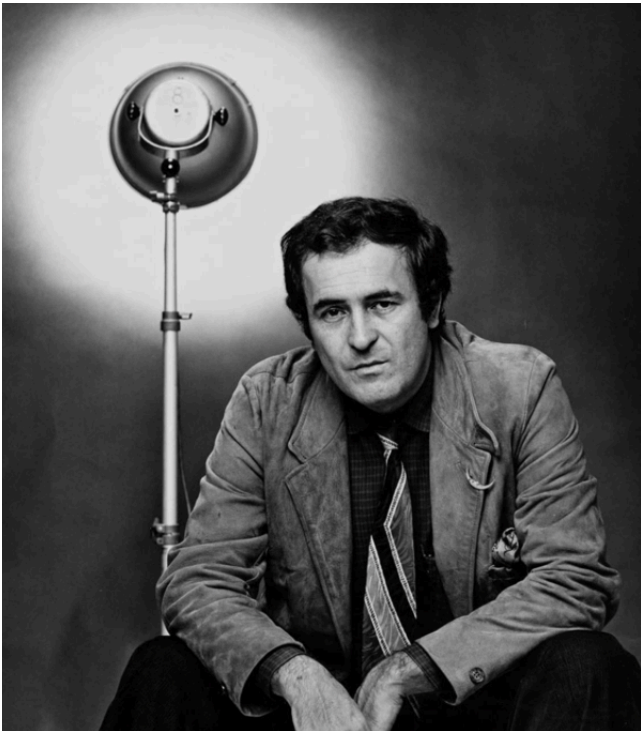
Andrzej Żuławski



Abdellatif Kechiche



Laura Mulvey



Bernardo Bertolucci



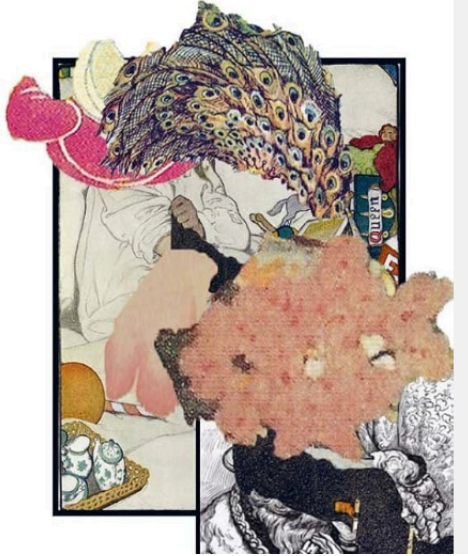
Susan Bordo

Laura Mulvey

'Visual Pleasure and Narrative Cinema'

1975

Michelle Rose



Essai de Laura Mulvey, *Visual Pleasure
and Narrative Cinema*, 1975