

Iulia HASDEU

LES NOUVELLES MASCULINITÉS DANS LES FILMS D'ANIMATION LONG-MÉTRAGE DE DERNIÈRE GÉNÉRATION. RÉVOLUTION DU GENRE?

Abstract: By proposing a thematic analysis of gender within the long-length cartoons like *Monstres et Cie.*, *Robots*, *In search of Nemo*, *How to train your dragon*, *Madagascar*, *Up*, *Cars*, *Ice Age*, *Toy Story*, the article suggests a critique of the idea that these mega-productions are subversive. The ancient myth of the absence of the mother and the re-engender of the male characters by an exclusive male-mate social learning are vividly reified. The former super-hero of cartoons becomes more human, he has feelings, he is hesitant and vulnerable but still is the winner, the smarter one and the main action leader, compared to the female characters who are additional for the purpose of a conventional love story or oedipal family background. If new models of masculinity are clearly proposed in these cultural industries, gender arrangements are not challenged, they are still tributary to the masculine domination.

Key words: recent cartoons, new masculinities, male domination.

Iulia Haşdeu

Université de Genève / University of Geneva
E-mail: iulia.hasdeu@unige.ch

Judith Halberstam, figure de la critique radicale américaine des années 2000, parle dans un texte récent de *Pixarvolt*, néologisme censé décrire la dimension de révolte — contre le système capitaliste, le contrôle de l'Etat et les valeurs néolibérales de la société américaine contemporaine — inscrite dans les films d'animation produits par la société *Pixar* (mais également par d'autres sociétés incorporées, satellites, voire concurrentes de *Walt Disney Studios*, telles *DreamWorks*, *Vanguard Animation* ou *Blue Sky*). Certains de ces films mettent en scène, selon Halberstam, des personnages et des situations (jamais présents dans les films pour adultes) qui proposent des valeurs et des relations sociales alternatives:

«The Pixarvolt films proceed by way of fairly conventional narratives about individual struggle, but they use the individual character only as a gateway to intricate stories of collective action, anti-capitalist critique, group bonding and alternative imaginings

of community, space, embodiment and responsibility».

Nous posons ici la question de savoir si ces films d'animation de dernière génération (produits après 1995, date de sortie de *Toy Story*, premier long métrage réalisé entièrement sur ordinateur), qui bénéficient non seulement d'une technologie nouvelle, calquée sur un nouveau mode de consommation (le numérique, le 3D), mais aussi, si l'on en croit Judith Halberstam, de ce nouveau paradigme critique, proposent également des modifications substantielles en termes de rapports de genre. Le genre est vu ici comme un dispositif normatif qui assigne des rôles et crée des statuts différenciés (Butler, 2005) dans un rapport inégal entre hommes et femmes, généralement appelé domination masculine et basé sur la division sexuée du travail et sur la construction symbolique des oppositions (Bourdieu, 1998). Les rapports de domination masculine «traditionnels» sont-ils ébranlés dans le cadre du *Pixarvult*?

Pour répondre à cette question, nous allons procéder à une analyse thématique de quelques films à grand succès, tant au *box-office* qu'en termes de vente de DVD ou de produits dérivés (jeux vidéo, jouets etc). Ce succès commercial a pour conséquence une exposition des enfants et de leurs éducateurs (parents et professionnels) aux valeurs et modèles véhiculés par ces narrations imagées. Autrement dit, il s'agit de véritables instruments de socialisation et de struc-

turation psychique (voir Bettelheim, 1976). Les films pris en considération sont les films diffusés dans le monde entier et qui ont conquis un large public: *Monstres et Cie.*, *Robots*, *Le monde de Nemo*, *Dragons*, *Madagascar*, *Là-haut*, *Cars*, *L'âge de glace*, *Toy Story*. La sélection est issue d'une connaissance et d'une préférence personnelles – Halberstam, quant à elle, analyse notamment *Bob l'éponge*, *Le monde de Nemo*, *Over of The Hedge*, bien que sa réflexion dépasse le cadre de ces films particuliers, comme nous en avons nous-mêmes l'intention.

Nous tenterons de mettre en évidence des schémas de construction des masculinités qui sont à l'œuvre dans l'ensemble de ces films (mais nous parlerons néanmoins des féminités qui y sont présentes) afin de déceler les modèles de relations de genre proposés aux consommateurs des produits de cette industrie culturelle.

Le masculin dans les films «classiques» de Walt Disney Studios

De nombreuses études sur la télévision américaine des années 1990 montrent celle-ci comme une machine de propagande des valeurs classiques de la famille américaine de classe moyenne, où les femmes et les hommes occupent des positions figées typiques du modèle bourgeois: la femme est en position de victime, elle est plus jeune, plus inexpérimentée et dépendante des personnages masculins, elle a rarement un travail rémunéré et s'occupe assidument de la maison et de l'éducation des enfants, tandis que les personnages masculins sont

caractérisés par la raison, la sagesse, le courage, la compétitivité, le pouvoir, et la violence (tout cela dans un univers où l'hétérosexualité est hégémonique car seuls 2% des films montrent des couples homosexuels dans les films et séries produits en 1999-2000 par exemple). Que l'on se rappelle la série télévisée *Dallas*, où ces aspects étaient parfaitement incarnés. Les études sur les films d'animation confirment ces constats. Ainsi, celle de Towbin et al. (2003), effectuée sur 26 long-métrages d'animation Disney produits entre 1937 et 2000 (échantillon qui inclut des films tels *La petite sirène*, *Blanche neige*, *Peter Pan*, *La Belle et la Bête*, etc.), montre que les hommes expriment leurs émotions physiquement et non verbalement (dans 12 films), qu'ils ne contrôlent pas leurs désirs ni leur sexualité (15 films), qu'ils sont naturellement forts et héroïques (19 films) et qu'ils ne font pas de travaux domestiques (17 films). Pour les femmes, en revanche, l'apparence est plus valorisée que l'intellect (15 films), elles arrivent à s'émanciper par la beauté; elles ont besoin de protection (11 films); elles sont domestiques et attendent de se marier (15 films). Les femmes autonomes sont présentées comme cruelles, vieilles ou obèses. En somme, dans les films d'animation «classiques» se donne à voir une masculinité caractérisée par l'hypervirilité du héros vaillant qui s'oppose à la douceur, au soutien émotionnel, à la beauté, au silence, à la domesticité et à la naïveté des femmes.

L'absence des mères et le réenfantement du masculin

Depuis le début des années 1990, les idées masculinistes venues du Canada¹ semblent trouver un certain écho en Europe. Ceci tient moins aux groupes militants sur ces questions qu'au succès de films de fiction tels *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) ou *The Road*, (John Hillcoat, 2009 – adapté du roman culte et best-seller de Cormac McCarthy, prix Pulitzer 2007), primés dans plusieurs compétitions de renommée internationale et très bien vendus dans le monde entier. Ces films présentent des hommes qui se réinventent *entre eux*, sur une base mythique bien connue qui est celle d'une exclusion initiale et initiatique du féminin maternel vu comme une emprise malsaine. La mère est tuée symboliquement (*American Beauty*) ou physiquement (*The Road*). L'élément nouveau est la réappropriation ouverte de capacités maternelles autrefois considérées comme propres aux femmes : l'empathie, la solidarité, les soins à autrui et le sens du sa-

1 À partir des années 1980, une contestation des recherches féministes et une banalisation de la domination masculine ont fait leur chemin au Québec. Intellectuels, artistes, journalistes, chercheurs ont légitimé l'idée que les hommes traversent une crise d'identité parce que le féminisme est allé trop loin. Les pouvoirs publics et les médias se sont emparés de ces idées dont la fonction semble, entre autres, de trouver un nouveau bouc-émissaire : les femmes. Contre-mouvement social anti-féministe, le masculinisme semble rejoindre les vieilles idées conservatrices.

crifice de soi au profit du bien des autres. Dans cette perspective, on est bel et bien en présence d'une dénaturalisation du genre. La relation père-fils est ainsi redéfinie *en intégrant* la relation affective entre les protagonistes et en établissant une distance avec la masculinité virile et autoritaire de type traditionnel: l'émotion, la vulnérabilité, le soutien sont cultivés à la place de l'ancienne relation de confrontation et de compétition sous la forme d'une réinvention d'identité masculine comprenant des « ingrédients » de la féminité.

Quant aux films d'animation, dans les films *Disney* plus anciens, nous pouvons déjà remarquer l'absence des mères alors que les pères sont souvent là en tant que rois, chefs ou commandants (voir par exemple *Les voyages de Gulliver*, *Pocahontas*, *Pinocchio*). Dans *Le monde de Nemo*, la mère de Nemo est tuée dès le début et toute l'histoire tourne autour de la quête du fils par le père, et *vice versa*. L'élimination de la mère permet une remise en question de son apport éducatif: Marlin veut choyer Nemo en remplaçant la mère disparue alors que celui-ci attend autre chose, à savoir de la confiance et la reconnaissance de sa masculinité. Marlin apprend à être père et Nemo apprend à avoir seulement un père et non une mère – la relation qui s'instaure entre lui et Dory, la nouvelle compagne du père est clairement posée comme étant de l'ordre de l'amitié. Contrairement aux figures anciennes de pères proposées par Disney, Marlin n'est pas un chef ou un roi, il est dépressif, anxieux, hésitant, il veut assumer les soins du petit, il est attentionné, émotif, sympathique.

Il en va de même pour la relation entre Harold et son père (dans *Dragons*): ce dernier est chef des Vikings, cependant il est ridiculisé dans son attitude virile. Ce père devra faire un travail de compréhension et de réinvention identitaire afin de mériter un enfant aussi intelligent et généreux qu'Harold. De la mère morte au combat, il ne subsiste que les boucliers protége-seins que le père utilise comme parure de tête. De même, dans *Là-haut*, il ne reste d'Ellie, l'épouse morte de Carl, qu'un album-photo. Et dans *L'âge de glace*, la mère du petit humain qui va être élevé par ses copains animaux (masculins) se noie au début du film. Dans le meilleur des cas, la mère est présente mais à l'arrière-plan et confinée à un rôle classique: celle qui range, sert les repas ou tient le balai (telle la mère de Rodney dans *Robots*, celle d'Alex dans *Madagascar* ou celle d'Andy dans *Toy Story*). L'absence ou la disparition de la mère oblige les hommes à materner, quitte à être ainsi moqués/présentés sous un jour un peu ridicule (Brydon, 2009). La paternité spirituelle peut remplacer une paternité biologique, étant également construite en absence de la mère: c'est le cas de la relation entre Carl et Russell (*Là-haut*), entre Flash McQueen et Doc Hudson (ou King) dans *Cars*.

Nous remarquerons bien sûr que cette absence de la mère rejoint l'ancienne idée freudienne selon laquelle une initiation à la vie en société signifie une rupture avec l'univers «naturel» féminin – essence du dépassement du complexe d'Œdipe, tout comme chez les chrétiens la sainte trinité réunissant le père, le fils

et le saint esprit permet de faire l'impasse sur le rôle spirituel de la Vierge Marie. Plus largement, ce lien père-fils et la transmission matérielle et symbolique en ligne masculine travaillent toutes les traditions patriarcales. La psychanalyste Monique Schneider (2000, 2005) remarque à juste titre qu'il s'agit d'un chablon culturel, présent autant dans l'Ancien Testament, dans les Evangiles, dans les rapports spirituels entre les moines du Moyen-Âge, que dans le personnage de Don Juan. Il consiste principalement à traverser les femmes sans les rencontrer. La nouveauté réside ici dans le fait qu'il ne s'agit pas d'un apprentissage dans la confrontation avec le Surmoi punitif, moralisateur, mais dans une redéfinition de la relation père-fils comme profondément émotionnelle. C'est la naissance du père-mère qui s'initie à cette nouvelle identité tout au long de l'histoire – ce que Schneider appelle valorisation «du sein en territoire masculin [...] comme s'il n'y avait pas de territoire féminin» (Schneider, 2005:32); il s'agit pour elle d'un fantasme typique des hommes en cure.

L'amitié, valeur suprême propre au masculin

Occupant la même place centrale que la relation père-fils, l'amitié entre pairs n'est pas seulement la relation de prédilection mais la valeur par excellence promue par ces narrations. L'amitié est la relation initiant à la maturité, elle est censée contrebalancer et prévaloir la dépendance du cadre familial et éloigner l'individu de celui-ci. Dans l'ethos classique promu

par Disney, c'était la reconnaissance de la relation amoureuse qui marquait l'achèvement d'un développement personnel (souvent sous la forme du mariage). Dans ces films de dernière génération, c'est bien l'amitié assumée, la loyauté et la solidarité entre pairs qui tient cette place. Toutefois, cette merveilleuse révolution relationnelle au niveau de la narration d'animation ne concerne pas au même titre les personnages féminins et masculins. Bien que nous ayons parfois affaire à la présence de personnages féminins dans le groupe d'amis (Gloria de *Madagascar* ou la bergère de *Toy Story*), il ne faut pas oublier que ce sont souvent des trouble-fête avec des émois et des enjeux de couple et/ou de reproduction, et qu'ils sont marginaux et secondaires par rapport à une relation centrale entre deux protagonistes masculins: Alex et Marty dans *Madagascar*, Rodney et Fender dans *Robots*, Bob et Sully dans *Monstres et cie*, Flash McQueen et Martin dans *Cars*.

L'accent sur l'homosocialité masculine est une manière ambivalente de se référer à des valeurs traditionnelles de la masculinité telles la camaraderie et la fraternité – valeurs phares de la structuration patriarcale de la modernité politique européenne. D'après notre lecture, il y aurait d'une part une récupération de ces valeurs placées sur des bases différentes d'action. Il ne s'agit plus de se construire en amis dans des combats physiques ou symboliques demandant courage et solidarité mais en s'en détachant, au moins dans un premier temps: l'amitié se construit désormais comme communication, par-

tage des insécurités, des anxiétés et de la crise d'identité, apprentissage difficile de la confiance, revendication explicite de reconnaissance. D'autre part, il y a dans ce détachement des valeurs traditionnelles de la masculinité un refus de la violence des combats, des armes ou de la force physique dépeints de façon très caricaturale. Alex (*Madagascar*) et Harold (*Dragons*) ne veulent pas se battre, ils n'aiment pas la violence, ils sont des artistes et des intellectuels qui méprisent le combat et la force physique, qui imaginent un monde *cool* avec des relations amicales non conflictuelles. Diego, le féroce tigre à dents de sabre de *L'âge de glace* finit par se détacher de sa nature carnivore pour devenir l'ami de Mani et de Cid, seule forme de relation valorisée. D'autres personnages comme Woody et Buzz l'éclair (*Toy Story*), Bob et Sully (*Monstres et cie*) vont préférer la ruse à la force. Ainsi, la violence caractéristique de la masculinité traditionnelle est évacuée du côté des personnages négatifs dépeints comme laids, sales, tyranniques, autoritaires (les tigres de *L'âge de glace*, le gang des jouets frustrés dans *Toy Story 3*). C'est une façon de se démarquer en suivant une grille manichéenne qui évoque le clivage de classe sociale : les gentils, généreux, amis rusés sont du côté de la classe moyenne (new-yorkaise si on pense à *Madagascar*!) alors que les méchants, les brutes, les violents et les stupides sont du côté des classes populaires, modalité de mise à distance de la masculinité de ces dernières.

On peut se demander quel statut possède l'amitié entre Dory, le personnage

féminin, et Marlin, le père de Nemo, dans *Le monde de Nemo*, car elle ne correspond pas à la description ci-dessus. Dans ce film, la relation d'amitié entre pairs principalement masculins se déroule dans l'aquarium (qui apparaît comme une métaphore de la société idéale) ayant Gil pour protagoniste principal. La relation entre Dory et Marlin évolue tout au long du film vers une relation de couple, on met d'ailleurs tout le temps l'accent sur l'asymétrie de cette relation et non sur les similitudes entre les deux personnages.

En guise de conclusion

On peut conclure, en suivant Gillama et Wooden (2008) qu'effectivement, nous sommes en présence d'un nouvel ethos du masculin véhiculé par la culture populaire qui se détache nettement de la construction classique : les personnages masculins se sentent isolés, abandonnés, vulnérables, ils expriment plus facilement leurs émotions, ils reconstruisent et se réapproprient les représentations de la maternité, ils s'acceptent davantage avec leurs défauts, voire sont métaphoriquement émasculés (Harold perd la moitié d'une jambe dans le combat final avec le géant dragon, Nemo a une nageoire atrophiée). Ces films promeuvent clairement de nouveaux modèles de masculinité.

D'une part, nous avons vu que cette nouvelle masculinité compose avec de vieux mythes (l'absence ou la suppression de la mère) ou récupère des valeurs traditionnelles masculines qu'elle réinterprète (l'amitié entre pairs masculins). D'autre part, si on regarde l'agencement relationnel entre

les personnages féminins et masculins, nous constatons que deux thématiques sont susceptibles de rendre ces films très conventionnels: l'amour romantique hétérosexuel (qui peut se moquer du mariage comme dans *Madagascar 2*) et la famille œdipienne (maman, papa, enfant). C'est aussi par ce biais que se réifient les rapports de genre traditionnels: les personnages féminins sont là pour assurer la séduction romantique et la reproduction potentielle (Dory, Astrid, Gloria sont des amoureuses fleurs bleues à peine dissimulées sous l'apparence de la force); aucun de ces nouveaux héros masculins ne fait la cuisine ou le ménage - il n'y a pas de Cendrillon masculin!; l'amour entre personnages de même sexe n'est pas possible malgré certaines allusions à la relation gay (Bob et Sully cohabitent dans une relation très proche dans *Monstres et cie.* et des propos concernant leur fidélité/jalousie sont échangés à deux ou trois reprises). On ne fait cependant aucune allusion à des relations d'amour entre femmes, et les travestis transgressifs sont dépeints comme fous et ridicules, la transgression de genre correspondant à une perte de soi, une aliénation: Fender dans *Robots* quand il prend une jupe ou Buzz l'éclair dans *Toy Story* quand il est transformé en dame par la sœur de Sid. Nous assistons également dans ces narrations filmiques à une récupération de l'éthos héroïque masculin tandis qu'une place secondaire est réservée aux personnages féminins. Ces derniers sont souvent dévalorisés, soit par des traits de caractère — Astrid par exemple, l'amoureuse de Harold dans

Dragons, est agaçante et irritante — soit par le silence comme Bouh, la petite fille de *Monstres et cie.* Ce sont les personnages masculins qui mènent l'action, qui ont raison et qui l'emportent sur leurs adversaires, alors que les personnages féminins finissent par plier en acceptant de retourner à leur place: le domestique, l'amour et les enfants.

En dépit des dimensions réduites de l'échantillon filmique pris en considération, une conclusion semble s'imposer: malgré les incontestables changements de l'éthos masculin dans les représentations véhiculées par ces industries culturelles, les rapports de genre n'ont pas changé. On a beau à être dans l'ère des dessins animés «post-princesses» (Gillama, Wooden, 2008), ces rapports restent asymétriques, hétérosexuels, basés sur une différenciation binaire et contrastée, régis par la domination masculine (Bourdieu, 1998).

Ainsi, notre lecture du genre à l'intérieur de *Pixarvolt* est bien plus pessimiste que celle formulée par J. Halberstam:

Gender in these films is shifty and ambiguous (transsexual fish in Finding Nemo, other-species-identified pig in Babe); sexualities are amorphous and polymorphous (the homoerotics of Spongebob and Patrick's relationship and of Wallace and Gromit's domesticity); class is clearly marked in terms of labor and species diversity and bodily ability is quite often at issue (Nemo's small fin, Shrek's gigantism).

S'il est vrai que les films discutés par nous et par Halberstam ridiculisent l'ethnocentrisme, valorisent la rencontre

avec l'altérité, questionnent la modernité technologique et la consommation, jettent l'opprobre sur l'urbanisation massive et appellent à l'écologie et à une meilleure communication entre individus, etc. , ils ne sont pas pour autant révolutionnaires en matière de genre. En outre, nous pensons que ce masculin réinventé cherche à se substituer à des idéaux de

révolution du genre et va à l'encontre des idées féministes d'égalité entre hommes et femmes. De plus, le voisinage entre cette nouvelle masculinité et les idées masculinistes, évoqué plus haut, soulève des interrogations quant à un éventuel échec regrettable des idées féministes auprès des plus jeunes générations.

References

- Bell E., Haas L., Sells L. (eds.) (1995), *The politics of films, gender and culture*, New York, Indiana University Press.
- Bettelheim Bruno (1976), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont éd.
- Bourdieu Pierre (1998), *La domination masculine*. Paris: Seuil.
- Brydon Suzan G. (2009), «Men at the heart of mothering: finding mother in Finding Nemo», *Journal of Gender Studies* 18/2: 131-146.
- Butler Judith (2005/1990) *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, Eds La Découverte.
- Gauntlett David (2002), *Media, gender and identity. An introduction*, London, Routledge.
- Gillama Ken et Shannon R. Wooden (2008), « Post-Princess Models of Gender: The New Man in Disney/Pixar », in *Journal of Popular Film and Television* vol. 36/1: 2-8.
- Jurgensen Genviève (2010), «Là-haut, les ballons, le vieil homme et l'enfant" in *Imaginaire & inconscient* 1/25: 131-138.
- Halberstam Judith (2007), «Pixarvolt : Animation and Revolt" in *Flow Journal*, Vol. 6, Issue 6
- Schneider Monique (2000), *Généalogie du masculin*, Paris, Aubier. (2005), «Retour au père et déni du féminin» in *Adolescence*, 1, n° 51: 25-36.
- Towbin M.A., Haddock S.A., Zimmerman T.S, Lund L.K., Tanner, L.R. (2003) "Images of gender, Race, Age and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films" in *Journal of Feminist Family Therapy* vol. 15/4:19-44.
- *** Un site français de critique de cinéma d'animation <http://www.zewebanim.com>.

Filmographie

- Toy Story* 1-2-3, Pixar, 1995, 1999, 2010.
- Monstres et Cie*, Pixar, 2001.
- Le monde de Némoto*, Pixar, 2003.
- Cars*, Pixar, 2006.
- L'âge de glace* 1-2-3, Blue Sky, 2002, 2006, 2009.
- Robots*, Blue Sky, 2005.
- Là-haut*, Pixar, 2009.
- Madagascar* 1-2, DreamWorks, 2005, 2008.