



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2019

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Représentations cinématographiques des lesbiennes en contexte français républicain: entre (re)production d'un imaginaire dominant et affirmations identitaires multiples

Destanne De Bernis, Sarah Angèle Caroline

How to cite

DESTANNE DE BERNIS, Sarah Angèle Caroline. Représentations cinématographiques des lesbiennes en contexte français républicain: entre (re)production d'un imaginaire dominant et affirmations identitaires multiples.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch//unige:123009>

Mémoire de Master en Etudes genre
Sarah Destanne
Janvier 2019

**Représentations cinématographiques des lesbiennes en
contexte français républicain : entre (re)production
d'un imaginaire dominant et affirmations identitaires
multiples**

Université de Genève
Faculté des Sciences de la société

Mémoire dirigé par Noémi Michel

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Noémi Michel qui a été une super directrice de mémoire. A travers ses remarques et ses suggestions elle m'a permis d'emprunter des chemins de réflexion inédits et stimulants. Je la remercie pour sa disponibilité, ses relectures avisées et sa bienveillance tout au long de mon travail.

Je remercie également Lorena Parini qui après avoir été la co-directrice de mon travail de bachelor a accepté d'être la jurée de ce mémoire.

Et pour plein de raisons, spécifiques à chacun-e, merci à Sido, Lorraine, Elisa, Marlène, Clovis, Maud, Alex, Eden, Nath, Olivia, Nadine, Jules, Mathilde, Mélusine, Julie, Simon, Sylvie, Taline, Alicia, Fred, Antonio, Noémie, Luc, Anne, Estelle et d'autres encore.

Table des matières

Remerciements	2
1 INTRODUCTION	5
1.1 Notes sur l'utilisation du terme « lesbienne »	8
1.2 Notes sur la méthodologie	8
2 LE RÉPUBLICANISME FRANÇAIS : PORTRAIT CRITIQUE D'UNE IDEOLOGIE	15
2.1 Une idéologie libérale caractéristique de la « logique de l'identité »	15
2.2 La démocratie sexuelle : du trouble entre sphère publique et sphère privée à l'institutionnalisation des luttes féministes et LGBT	18
2.3 De la politisation des questions de genre et de sexualité au renforcement des frontières de la nation française	21
2.4 De l'importance de nommer l'hétérogénéité des vécus touchés par l'hétérocissexisme	26
3 L'ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS : UNE PRATIQUE SIGNIFIANTE DANS UN CONTEXTE FAÇONNÉ PAR LA DOCTRINE UNIVERSALISTE	29
3.1 Les représentations, entre reflet de la société et sièges des rapports sociaux	29
3.2 Du lien entre représentations et pouvoir ou	31
3.3 ... des discours sources d'oppression à la construction de « nouvelles » subjectivités	32
3.4 Le rapport de l'université française au projet des cultural studies : un révélateur de l'universalisme républicain	34
4 LES REPRÉSENTATIONS DES LESBIENNES AU CINÉMA : UNE REVUE DE LA LITTÉRATURE 37	
4.1 Des représentations contextuelles	39
4.2 Une visibilité négociée	45
4.3 Effets du processus de visibilité négociée sur les représentations	47
4.4 (In)visibilité et réception	50
5 LES REPRESENTATIONS DES LESBIENNES DANS LE CINEMA FRANÇAIS : UNE ANALYSE CROISEE DE TROIS FILMS RECENTS	55
5.1 Lesbianisme et rapport à l'identité « femme » : entre politisation et substantialité 55	
5.2 Découverte et représentations différenciées des communautés : entre politisation des identités et renforcement de l'oppression	67
5.3 La narration des relations lesbiennes au croisement des mécanismes de pouvoir internes et externes aux représentations	80
5.4 Conclusions de l'analyse	89
6 CONCLUSION	92

7	BIBLIOGRAPHIE.....	97
7.1	Films analysés.....	97
7.2	Sources secondaires.....	97
8	Annexes.....	103

1 INTRODUCTION

« [Amateur] de bonne chair et de bon vin, et de Culture aussi. »

– *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2* (Kechiche, 2013)

« T'es grave, pourquoi tu leur dis pas [que t'es gay], t'es vraiment *oldschool*. »

– *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017)

« [...] on parle pas de toi, des lesbiennes noires on en parle pas, t'en vois nulle part [...] t'as rien [...] tu te dis qu'en fait ça n'existe pas, t'es seule [...] »

– *Ouvrir la voix* (Gay, 2017)

Ces trois citations réunies permettent de mettre en lumière les enjeux s'inscrivant dans les réflexions qui fondent le prochain travail. Celui tout d'abord de la culture, conceptualisée non pas comme une consécration de « l'art pour l'art » mais davantage comme une source de production de représentations signifiantes, enchevêtrées dans les dynamiques de pouvoir et qui construisent le monde. Les identités et les subjectivités ensuite, naissant de ces dynamiques et dont les représentations multiples témoignent de l'impossibilité de figer leurs significations. Et puis la question de la visibilité, et plus encore celle de l'absence de visibilité, comme enjeu politique qui fonde le rapport des identités marginalisées au monde social.

Ce travail propose une analyse critique de trois films récents, *La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2* (Kechiche, 2013)¹, *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) et *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), qui comptent parmi les lieux de production de représentations cinématographiques de lesbiennes en France contemporaine.

Le premier, qui est librement adapté de la bande-dessinée réalisée par Julie Maroh, *Le bleu est une couleur chaude* (2010), sort à l'occasion du festival de Cannes en 2013, au moment de l'adoption de la loi du « mariage pour tous » qui marque la reconnaissance légale du « mariage entre personnes de même sexe ». *La vie d'Adèle* (2013), réalisé par Abdellatif Kechiche, raconte la rencontre entre Adèle, lycéenne issue d'un milieu « populaire » et amatrice de littérature qui se destine à devenir institutrice et Emma, lesbienne inscrite dans un milieu bourgeois et intellectuel qui étudie aux Beaux-arts et entame sa carrière de peintre. La

¹ Afin de simplifier la lecture, j'utiliserai le titre raccourci *La vie d'Adèle* pour qualifier le film de Kechiche.

narration du film se déroule sur plusieurs années, montrant ainsi la construction et le développement de la relation amoureuse entre Emma et Adèle, qui entame quant à elle sa première relation non hétérosexuelle.

Ouvrir la voix (2017) est un documentaire indépendant réalisé par Amandine Gay, comédienne, réalisatrice, universitaire et militante afroféministe, qui sort en 2017. Il repose sur les témoignages et prises de parole de 24 femmes noires de France et de Belgique interviewées par la réalisatrice. Le film se construit au travers de seize chapitres composés majoritairement de plans fixes d'interview mais aussi de courtes séquences dans lesquelles la réalisatrice montre à voir les activités quotidiennes et professionnelles de certaines des interviewées. Via les récits et expériences multiples et complexes de ces dernières, le film met en lumière les enjeux propres aux positionnements et aux vécus des femmes noires dans le contexte français contemporain.

Embrasse-moi est une comédie romantique lesbienne sortie en 2017 et co-réalisé par Océan, comédien, humoriste, chanteur et chroniqueur, et Cyprien Vial, réalisateur. Le film raconte la rencontre et le développement d'une relation amoureuse entre deux personnages lesbiens. D'une part, Océanrosemarie, interprétée par Océan, une ostéopathe qui enchaîne les relations amoureuses et les soirées arrosées avec ses ami-e-s et d'autre part, Cécile, photographe qui tente de combattre sa phobie de l'avion pour partir en mission au pôle Nord.

En s'appuyant sur des écrits issus des *cultural studies* (Hall, 1999 ; Bourcier, 2011 ; Cervulle et Quemener, 2015) ainsi que sur des recherches plus spécifiquement axées sur les représentations cinématographiques des lesbiennes (Sullivan, 2004 ; Gomez, 2000 [1983] ; Nadeau, 1997 ; Straayer, 1996 ; Weiss, 1992), ce travail tente de mettre en lumière les enjeux propres à la représentation et à la diffusion des identités lesbiennes. Ainsi, quelles sont les représentations de lesbiennes qui sont données à voir dans ces productions cinématographiques ? Comment la différence face à une norme dominante, notamment hétérosexuelle, est-elle représentée/masquée/revendiquée ? Dans quelle mesure le positionnement de ces personnages lesbiens, et plus généralement des lesbiennes, en termes de classe, de race et de genre impacte-il leur diffusion et leur visibilité dans l'espace public ? De manière plus spécifique, je propose une analyse des représentations produites par ces trois films en tant qu'elles s'inscrivent dans un contexte français marqué par l'idéologie républicaine et en cela par une conception de l'égalité et de la justice dictée par la « logique

de l'identité » (Young, 1990). Sur la base des théories critiques du républicanisme (Young, 1990 ; Fassin, 2005 ; Laborde, 2005, 2006 ; Macé et Guénif-Souilamas, 2006 ; Lépinard, 2005, 2007 ; Bourcier, 2011), ce travail tente de faire ressortir les enjeux propres à l'idéologie républicaine française telle qu'elle s'articule aujourd'hui à la démocratie sexuelle.

Dans ce contexte particulier, de quelle manière l'idéologie républicaine française imprègne-t-elle les représentations cinématographiques des lesbiennes ? Dans quelle mesure les discours construits et diffusés par ces représentations impactent-ils le débat sur les questions d'identité, de pouvoir et d'égalité ? Autrement dit, dans quelle mesure ces représentations participent-elles à cultiver, à questionner ou à contester l'idéologie républicaine française ?

La présentation des enjeux et des questionnements qui premièrement, ont trait à l'idéologie républicaine française, qui deuxièmement, découlent de l'étude des processus représentationnels et qui troisièmement, se dégagent des travaux sur les représentations cinématographiques des lesbiennes, vise à dessiner l'« espace problème » [problem-space] dans lequel s'ancre l'analyse et que Scott (1999) définit comme suit :

[Problem-spaces] are conceptual-ideological ensembles, discursive formations, or language games that are generative of objects, and therefore of questions. And these problem-spaces are necessarily historical inasmuch as they alter as their (epistemic-ideological) conditions of existence change. (1999 : 8)

En ce sens, la problématique énoncée plus haut et qui constitue le fil rouge de mon analyse est le fruit d'un contexte historiquement situé qui dans le même temps qu'il produit les représentations que cette analyse vise à décortiquer, génère les enjeux et les questionnements qui m'amènent à développer une telle réflexion.

Ainsi, en soulignant le lien qu'entretiennent ces représentations cinématographiques avec le contexte français républicain dont elles sont issues, ce travail vise à contribuer d'une part, aux réflexions et analyses critiques qui fondent le champ de recherche des *cultural studies*, et plus spécifiquement l'étude des représentations des identités lesbiennes. D'autre part, il tend à contribuer aux débats politiques sur le républicanisme et les politiques de la différence, en France, et plus largement.

1.1 Notes sur l'utilisation du terme « lesbienne »

Le terme « lesbienne » revêt de multiples significations et qui varient selon le contexte et le positionnement au travers duquel il est employé. En effet, comme le souligne Chetcuti (2013) : « “Lesbienne“ désigne [...] des réalités variées et mouvantes selon les époques [...] mais aussi selon les contextes nationaux, régionaux, sociaux, politiques, culturels, les appartenances ethniques et générationnelles. » (2013 : 40) Certaines de ces significations seront abordées dans la quatrième partie de ce travail au travers des processus représentationnels qui les construisent. Dans le contexte français actuel, le terme « lesbienne » comporte tout de même un sens commun et majoritaire qui figure notamment dans le dictionnaire. Ainsi une « lesbienne » est d'après ce dernier « une femme homosexuelle », à savoir « une femme qui éprouve une attirance sexuelle pour des individus de son propre sexe. »²

Par souci de cohérence avec mes matériaux d'analyse, je choisis d'employer le terme « lesbienne » pour qualifier les identités dont il est question dans ce travail. Parmi d'autres tels que « gouine » ou « *queer* », qui lui sont plus ou moins synonymes selon les points de vue, le terme « lesbienne » se trouve en effet être celui qui est le plus utilisé dans les films que j'analyse et dans les discours médiatiques qui caractérisent ces derniers. La manière dont il est employé dans ces trois films rejoint souvent, mais pas systématiquement, le sens commun qui lui est donné par le dictionnaire. Je ne tiens pas ici à lui attribuer une définition figée et préfère laisser les lecteur-ice-s (re)découvrir les quelques significations qui en émergent dans ce travail.

1.2 Notes sur la méthodologie

Afin de mettre en évidence le cheminement de mon travail d'analyse et les différentes étapes de recherche et de réflexion qui constituent la suite de ce mémoire, je tiens à donner un aperçu des méthodes et méthodologies qui ont été les miennes. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Queer Methods and Methodologies*, Browne et Nash (2016) soulignent :

² Définitions tirées du CNRTL : « lesbienne » : <http://www.cnrtl.fr/definition/lesbienne>; « homosexuel-le » : <http://www.cnrtl.fr/definition/homosexuel> (consultés le 2.01.19).

Research 'methods' can be conceptualised as what is 'done', that is, the techniques of collecting data [...]. By contrast, methodologies are those sets of rules and procedures that guide the design of research to investigate phenomenon or situations [...]. Methodology can be understood as the logic that links the project's ontological and epistemological approaches to the selection and deployment of these methods. (2016 : 10)

Ainsi, les auteures opèrent une distinction pertinente entre méthodes et méthodologies. En m'inspirant de cette distinction, je vise dans le même temps à exposer les outils et méthodes mis en place dans ma recherche et mon analyse et à rendre compte des questionnements, des réflexions et des constatations qui m'ont amenée à travailler de cette manière.

Contrairement aux nombreux textes de méthodes qualitatives à travers lesquels il est possible d'acquérir des outils et des techniques par exemple pour réaliser des entretiens ou des observations, j'ai ici rapidement constaté qu'il ne serait pas si facile de trouver des ressources expliquant les étapes successives d'une analyse de film en sciences sociales ainsi que les questions, les difficultés ou encore les surprises qui en découlent. En effet, il existe peu de ressources sur les méthodes en *cultural studies* et les travaux sur lesquels je fonde les questionnements de mon analyse ne donnent que peu d'information sur leurs méthodes d'analyse. Les outils et réflexions qui construisent cette analyse découlent principalement de l'approche sémiotique sur l'analyse de contenus audiovisuels (Stockinger, 2012), de textes sur les méthodologies *queer* (Boellstorff, 2016 ; Browne et Nash, 2016 ; King et Cronin, 2016), de sources sur les *Cultural studies* (Cervulle et Quemener, 2015 ; Hall 2008), ou encore d'analyses d'images et de films qui s'ancrent dans le champ des *Cultural studies* (Bourcier, 2011 ; Dyer, 1977 ; hooks, 1994 ; Hall, 1997). Ces différentes sources forment à mon sens un assemblage pertinent qui permet d'opérer des allers-retours entre les signes d'un texte précis et le contexte plus général qui construit ces signes. En outre, l'alliance des *cultural studies* et des méthodologies *queer* donne les outils épistémologiques, méthodologiques et théoriques nécessaires à une analyse des représentations qui adresse les questions de pouvoir et de hiérarchisation et qui porte une attention particulière à ne pas reproduire les binarités usuelles.

J'ai commencé par me pencher sur l'ouvrage *Analyse des contenus audiovisuels* de Stockinger (2012) qui décrit trois approches complémentaires d'une sémiotique du texte audiovisuel. La première appréhende le texte comme une entité compositionnelle, c'est-à-dire comme un objet composé de segments. La deuxième, qui l'appréhende comme une entité stratifiée, s'intéresse au contenu et à l'expression audiovisuels au travers de six plans, topique (délimitation de l'objet thématique), énonciatif et discursif (manière dont l'auteur-e façonne l'objet thématisé), narratif (ordre selon lequel l'objet est développé), d'expression visuelle et audiovisuelle (modalités d'expression choisies pour communiquer l'objet), scénographique (inscription du texte dans l'espace et le temps) et de la matérialisation. Enfin, la troisième approche conçoit le texte comme une entité autour de laquelle s'organise une pratique sociale, à savoir le contexte de production et de réception (2012 : 38). Ainsi, ces approches se retrouvent dans mon travail en particulier celles qui appréhendent le texte comme entité stratifiée et comme pratique sociale. Plus concrètement, après avoir regardé chaque film une fois sans intention particulière, j'ai fait un deuxième visionnage à travers lequel j'ai divisé le film en séquences. Pour *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) et *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) qui sont des fictions, j'ai utilisé le terme « séquence » comme un synonyme de « scène », le passage d'une séquence à une autre correspondant le plus souvent à un changement de lieu ou de temps. Le travail de découpage du documentaire *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) a été différent car le film est lui-même déjà divisé en séquences thématiques introduites par des titres faisant office de transitions. Le documentaire étant principalement constitué d'interviews filmées en plans fixes, le passage d'une séquence à une autre n'est pas tant synonyme de changement d'espace ou de temps que de transition vers une nouvelle thématique.

Ensuite, afin de donner un cadre général aux étapes successives de mon analyse, et notamment lorsqu'il était complexe de faire parler les images et les dialogues de ces différentes productions, je me suis inspirée des sept questions définies par Stockinger (2012) pour distinguer les principales facettes sémiotiques du texte audiovisuel (2012 : 37)³. La première de ces questions consiste à déterminer les segments du texte pertinents dans le cadre de l'analyse. M'intéressant aux enjeux qui marquent les représentations cinématographiques des lesbiennes dans le contexte républicain français actuel, j'ai au départ

³ Ces sept questions sont exposées dans l'annexe n° 1.

choisi de me concentrer d'une part sur les séquences qui participent à situer socialement les personnages principaux et d'autre part sur celles qui transmettent une vision ou un discours sur le fait d'« être lesbienne » et les expériences qui en découlent. Contrairement à *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) et à *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), fictions qui racontent des morceaux de parcours de personnages lesbiens blancs en mettant l'accent sur leurs vies affectives et sexuelles⁴, *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) est un documentaire abordant les questions de sexualité comme un pan du vécu des personnes interviewées sans en faire le propos central du film. Le choix des séquences pertinentes pour l'analyse s'est donc fait différemment pour ce dernier. Compte tenu de ma problématique, j'ai principalement retenu les passages qui abordent les questions de sexualité et ceux qui transmettent un discours plus ou moins direct sur des enjeux liés au républicanisme.

Afin de rentrer plus en avant dans une analyse qui tienne compte des rapports de pouvoir inhérents aux processus représentationnels, je me suis également inspirée des outils d'analyse exposés par Hall (1999). Dans son ouvrage *Representation. Cultural representations and signifying practices* (1999), ce dernier propose par exemple des exercices d'analyse, principalement d'images, dans lesquels il pose différentes questions aux lecteur-ice-s (1999 : 54, 103, 226, 229, 341). Voici quelques exemples de questions posées par Hall (1999 : 54) pour une analyse du tableau de Brouillet intitulé *Une leçon clinique à la Salpêtrière* datant de 1887⁵ :

[...] 3. Can you tell that knowledge is being produced here ? How ?; 4. What do you notice about relations of power in the picture ? How are they represented ? How does the *form* and *spatial relationships* of the picture represent this ?; 5. Describe the “gaze” of the people in the image: who is looking at. Whom? What does *that* tell us? [...] (1999 : 54)

Bien que ces questions soient spécifiques aux objets étudiés par Hall (1999), elles ont influencé ma manière de repérer les enjeux qui caractérisent les séquences sélectionnées, notamment en ce qui concerne l'analyse des rapports de pouvoir mis en scène ou de ce qui touche au regard, celui des personnages, des réalisateur-ice-s ou des spectateur-ice-s. Par exemple, pour

⁴ La question de la classe étant également centrale dans *La Vie d'Adèle*, le film met l'accent sur les parcours et milieux professionnels des personnages, l'activité de peintre pour Emma et celle d'institutrice pour Adèle.

⁵ Pour l'exercice en entier voir l'annexe 2.

analyser la scène de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) dans laquelle le personnage principal rentre dans un bar lesbien, je suis notamment passée par des questions telles que : qui regarde qui ? Quels messages transmettent ces regards sur le positionnement des personnages ? Selon quel point de vue est tournée cette scène ? Comment cela influence-t-il la manière dont la caméra se déplace et l'image qui en résulte ?

Comme le suggèrent par exemple le « Encoding-decoding model » conçu par Hall (cité par Bobo, 2004) qui sera présenté dans la section 4.4 de ce travail, ou la troisième approche de sémiotique audiovisuel développée par Stockinger (2012) et citée précédemment, l'étude des représentations passe également par une analyse de la réception de ces dernières. Dans mon analyse je me suis intéressée à la réception médiatique des trois films et aux discours portés par les réalisateur-ice-s ou les acteur-ice-s sur ces derniers. Cependant, je n'ai pas procédé à une analyse systématique de ces ressources médiatiques et cet aspect constitue une des limites de mon travail. Mises à part les contraintes de temps, j'ai fait ce choix car j'ai remarqué un très grand déséquilibre dans les sources à disposition qu'il aurait été compliqué de ne pas reproduire dans mon travail. En effet, pour différentes raisons, *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2017) a donné lieu à de très nombreuses publications et discours médiatiques parfois opposés qui pourraient constituer à eux seuls un travail de recherche. En cela, il se distingue des deux autres productions dont la réception a été plus resserrée.

Au-delà des outils qui m'ont servi à mettre en place mon analyse, je retire différentes réflexions et constats de cette dernière. Tout d'abord, travailler sur les représentations produites par ces films me permet d'affirmer que le cinéma, et plus particulièrement les objets ici étudiés, renseigne sur le monde social tout en participant à sa construction/reproduction et en fabriquant de la théorie à son sujet, de manière plus ou moins explicite. Ici c'est particulièrement le cas pour *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) qui par son statut de documentaire joue d'une part le rôle de source primaire qu'il s'agit d'analyser et d'autre part celui de source secondaire qui au même titre que les références de la bibliographie transmettent des concepts et des outils théoriques contribuant au travail d'analyse. D'une part, cet aspect montre la force de ce documentaire qui partant d'une « nécessité de se réapproprier la narration » (Gay, 2017)⁶ participe à légitimer les savoirs construits au travers des témoignages

⁶ Citation d'Amandine Gay tirée d'une interview du 4 octobre 2017 sur MediapartLive : <https://www.youtube.com/watch?v=9aXQUWz6IDo> (consulté le 2.01.19).

des interviewées et du processus représentationnel opéré par le film. D'autre part, cette constatation pose des questions de méthodologie notamment autour de la manière dont j'appréhende ces matériaux de recherche.

Dans sa réflexion autour du problème méthodologique concernant la relation entre théorie et données, Boellstorff (2016) développe la notion d'« emic theory » comme indispensable aux méthodologies queer. Cette dernière a pour but de troubler la distinction selon laquelle il y aurait d'un côté les données récoltées au sein du terrain (émique) et de l'autre la théorie développée à l'extérieure par le/la chercheur-se (étique) (Boellstorff, 2016 : 218). La notion d'« emic theory » conçoit donc la théorie comme émergeant à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du terrain ce qui tend par exemple à considérer les données récoltées non uniquement comme une documentation sur le monde social mais également comme une théorisation de ce dernier (Boellstorff, 2016 : 220). Cette approche s'apparente fortement au processus de théorisation ancrée mis en place par Glaser et Strauss et qui comme l'indique son nom a pour objectif de produire des théories solidement ancrées dans les données empiriques. Autrement dit, « une théorie ancrée est construite et validée simultanément par la comparaison constante entre la réalité observée et l'analyse en émergence. » (Paillé, 1994 : 150) En basant mon travail sur l'approche développée par Boellstorff (2016) et dans une optique de théorisation ancrée, j'ai donc opéré des allers-retours constants entre lectures théoriques et analyse des matériaux avec l'objectif de mettre en lien les conceptualisations héritées de chacun de ces films sans pour autant masquer leurs spécificités et leurs apports respectifs.

Finalement, la méthode et la méthodologie de cette analyse résultent d'un assemblage de sources diverses et d'un travail de bricolage constant. Or comme le souligne Slack (1996) : « [...] cultural studies works with a conception of method as “practice”, which suggests both techniques to be used as resources as well as the activity of practising or “trying out”. » (1996 : 115) En effet, et comme c'est souvent le cas dans les méthodes qualitatives, l'étude des représentations ne repose pas sur un protocole déterminé à l'avance mais passe par un travail continu qui consiste à construire, décortiquer, défaire puis assembler de nouveau les outils, les idées ou encore les théories. Et ce bricolage visant à revisiter sans cesse les théories et les techniques s'avère être une pratique cohérente dans ce champ de recherche qui réfute la fixation des significations.

Je vais dans un premier temps rendre compte de l'idéologie républicaine française telle qu'elle se déploie aujourd'hui et s'articule au processus de démocratisation des questions sexuelles. Je tenterai ainsi de mettre en lumière les enjeux et les conséquences de cette articulation sur le rapport qu'entretient la nation française aux identités marginalisées. Je m'attacherai ensuite à décortiquer la notion de représentation pour comprendre le rôle joué par les processus représentationnels dans la construction des structures sociales et ainsi exprimer l'intérêt et la nécessité d'étudier ces derniers. Troisièmement, à travers une revue de la littérature prenant pour objet les représentations cinématographiques des lesbiennes, j'exposerai les enjeux et les questionnements qui découlent des travaux étudiés. Finalement, je livrerai une analyse thématique croisée de trois films récents qui participent à construire des représentations de lesbiennes au cinéma : *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) et *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017).

2 LE RÉPUBLICANISME FRANÇAIS : PORTRAIT CRITIQUE D'UNE IDEOLOGIE

Le républicanisme français qui naît de la pensée des Lumières au XVIII^{ème} siècle est actuellement très prégnant dans les discours et débats politiques ainsi que dans le fonctionnement des structures étatiques et institutionnelles de la société française. En ce sens, il constitue une idéologie, à savoir ce que Hall définit comme suit : « [...] – the general beliefs, conceptual frameworks and value systems of society » (Hall, 1999 : 39), et plus encore, l'idéologie dominante promue à tous les niveaux de l'échiquier politique. Par exemple, durant l'élection présidentielle de 2017, la très grande majorité des candidat-e-s se réclament des valeurs républicaines tout en apportant des interprétations et des mises en pratique différentes, voire opposées, de ces dernières⁷. Je vais commencer par exposer quelques-uns des fondements de l'idéologie républicaine, afin de comprendre la manière dont elle conçoit et met en pratique les notions de liberté et d'égalité. En m'appuyant sur les théoricien-ne-s politiques critiques du républicanisme, principalement Young (1990), Fassin (2005) et Lépinard (2005, 2007), je tenterai ensuite de montrer comment cette idéologie est parfois remise en cause et parfois réactivée au gré des débats et des enjeux politiques contemporains. La mise en avant du processus social et politique qui a participé à construire les valeurs républicaines telles qu'elles se matérialisent aujourd'hui permettra ainsi de dresser le contexte dans lequel les représentations cinématographiques des lesbiennes, objets de ce mémoire, sont produites et diffusées.

2.1 Une idéologie libérale caractéristique de la « logique de l'identité »

Le républicanisme français a pour objectif d'assurer la protection des libertés individuelles des citoyens, pensés comme des individus substantiels, dont l'essence transcende toute appartenance sociale. En ce sens, il s'agit d'une idéologie libérale qui conçoit l'État comme une entité neutre permettant d'assurer un traitement égal de tous et toutes (Laborde, 2005, 2006). Dans ce contexte, la séparation entre une sphère publique, composée d'individus

⁷ L'exception réside notamment dans le programme du Nouveau Parti Anticapitaliste (NPA) qui semble davantage défendre la place des minorités dans l'espace public que promouvoir un universalisme républicain.

autonomes, et une sphère privée, cantonnant les identités et les différences, apparaît comme une structure nécessaire à la construction d'un idéal commun et d'une identité nationale unifiée (Young, 1990 ; Fassin, 2005 ; Laborde, 2005, 2006).

Le républicanisme à la française s'inscrit alors dans ce que Young (1990) nomme « the logic of identity », [« la logique de l'identité »]. Cette dernière souligne : « The logic of identity expresses one construction of the meaning and operations of reason : an urge to think things together, to reduce them to unity » (1990 : 98). A travers sa visée universaliste, cette dernière fixe un idéal d'impartialité qui tend à nier les particularismes et développe un point de vue unique, soi-disant juste et objectif, que tout individu devrait être en mesure d'adopter (Young, 1990 : 100). En effet, afin d'assurer un traitement égal à tous ses citoyens, l'État français et républicain dit ne pas tenir compte de leurs appartenances sociales et culturelles particulières, en termes par exemple de religion, de race ou d'identité sexuelle, reléguant ainsi les différences à la sphère privée. L'idéologie républicaine peut alors être qualifiée d'individualiste dans le sens où elle impute que les droits accordés aux groupes n'outrepassent pas les droits individuels, considérés comme suffisants pour assurer la protection des libertés de chacun-e (Laborde, 2005 : 311, 313). L'État français refuse de reconnaître les minorités dans la nation et voit ainsi la politisation⁸ des différences, à savoir leur expression dans la sphère publique, comme un danger pour l'intérêt général, l'autonomie et la neutralité (Laborde, 2005 : 313). Comme l'explique Young (1990), à travers la répression des différences et l'opération visant à assimiler les citoyen-ne-s à une subjectivité commune et soi-disant universelle, la logique de l'identité tend davantage à construire des dichotomies qu'à créer de l'unité au sein de la nation :

Reducing differences to unity means bringing them under a universal category, which requires expelling those aspects of the different things that do not fit into the category. Difference thus becomes a hierarchical opposition between what

⁸ De manière plus précise, je conçois le processus de politisation comme une manière de soulever les enjeux de pouvoir qui construisent la réalité d'un sujet ou d'un objet. Comme le souligne Brown (2005) : « [...] politicizing where it was presumed not to exist before. » (2005 : 76) Le processus de politisation opère ainsi une dynamique contraire à celle du modèle libéral qui tend à dépolitiser les relations et les structures sociales et économiques, notamment en faisant des citoyens des individus autonomes et rationnels (Brown, 2015 : 42-43).

lies inside and what lies outside the category, valuing more what lies inside than what lies outside. (1990 : 102)

A l'universalisme, l'individu, la culture et le bien s'opposent alors le particularisme, la communauté, la nature et le mal qui n'ont pas leur place au sein de la nation et sont ainsi repoussés dans la sphère privée. La frontière est déterminée par le point de vue dominant qui se place à l'intérieur de la catégorie, du côté de la raison et de la normalité, tandis que l'extérieur incarne la différence, la déviance, et la partialité (Young, 1990). Finalement, l'aspiration à la neutralité justifie la hiérarchisation des groupes et construit le point de vue dominant comme universel et de référence. En cantonnant les différences à la sphère privée dans le but de protéger les libertés individuelles et l'égalité des citoyen-ne-s, l'État français opère en réalité une hiérarchie entre les formes d'identité légitimes à exister dans l'espace public, car considérées comme neutres, et celles qui ne le sont pas car elles matérialisent l'existence de subjectivités diverses, menaçant ainsi l'idéal d'une raison commune transcendant les particularismes.

A travers l'idée que la politisation des différences menace l'intérêt commun, le républicanisme s'oppose donc fermement au multiculturalisme et aux communautarismes qui sembleraient marquer le retour à un système de privilèges comme l'était l'Ancien Régime (Laborde, 2005 : 313). A ce sujet, les discours républicains sont notamment très critiques des sociétés nord-américaines dont le relativisme présumé est perçu comme un danger pour les libertés individuelles. L'exemple couramment cité est celui de « la guerre des sexes » qui manifeste selon eux le caractère abusif du féminisme nord-américain face à l'aspect plus modéré du féminisme à la française (Lépinard, 2005, 2007 ; Fassin, 2005) et donc une politisation plus radicale du sexe/genre⁹.

Alors que le républicanisme français s'inscrit dans la logique de l'identité, l'idéologie multiculturaliste relève quant à elle davantage des politiques de la différence. Selon Young

⁹ J'utilise le double terme sexe/genre pour désigner la catégorie sociale à laquelle les individus sont assigné-e-s à leur naissance et les dynamiques genrées qui en découlent. Dans le même temps j'associe ces deux termes pour éviter une quelconque naturalisation du sexe. Le sexe/genre fait également écho aux travaux de Rubin (1998) qui le définit comme « un ensemble de dispositions par lesquelles le matériel biologique brut du sexe et de la procréation est façonné par l'intervention humaine, sociale, et satisfait selon des conventions, aussi bizarres que puissent être certaines d'entre elles. » (1998 : 6)

(1990), ces dernières reconnaissent les identités et les différences comme les produits de constructions sociales et politiques et non comme naturelles, immuables et anhistoriques. Contrairement à la logique de l'identité qui s'apparente à une politique assimilationniste sous couvert d'un idéal d'égalité, les politiques de la différence conçoivent la prise en compte des différences sociales, et donc des rapports de pouvoir entre groupes, comme nécessaire à plus de justice sociale (Young, 1990 : 157). Dans un contexte occidental dont l'idéal libéral d'égalité et de liberté est fortement influencé par la pensée des Lumières, les politiques de la différence sont incarnées par les mouvements sociaux conduits par des groupes opprimés depuis leurs propres positionnements. C'est le cas par exemple des mouvements féministes et anti-racistes ou encore de ceux qui politisent les questions de sexualité tels que les mouvements gays et lesbiens, *queer* et transpédégouines. Dans le contexte français, ces mouvements participent de manière générale à questionner l'idéologie républicaine. Cependant, ils entretiennent des rapports différents avec cette dernière, du fait de leurs prises de position politique et modes d'action différenciés mais également en raison des statuts distincts qu'ils acquièrent vis-à-vis de la nation. Ce postulat m'amène à faire l'hypothèse que l'idéologie républicaine telle qu'elle se déploie aujourd'hui en France n'est pas identique à celle qui a été formulée par les Lumières. Je m'interroge alors sur la manière dont cette dernière a évolué au regard des revendications d'égalité portées par différents groupes, notamment les minorités de genre et sexuelles ? A travers la réponse à cette question je cherche donc à définir le contexte politique et normatif dans lequel se déploient les trois films qui seront analysés par la suite afin de mettre en lumière les enjeux dans lesquels ces derniers s'inscrivent et les discours auxquels ils prennent part.

2.2 La démocratie sexuelle : du trouble entre sphère publique et sphère privée à l'institutionnalisation des luttes féministes et LGBT

Le concept de démocratie sexuelle (Fassin, 2005) permet de rendre compte des changements suscités au sein du républicanisme français en soulignant notamment le trouble qui s'opère à la frontière entre sphère publique et sphère privée. D'après Fassin (2005), le féminisme entraîne un double mouvement de politisation du sexe et de sexualisation de la politique, d'une part en niant la différence soi-disant naturelle justifiant l'exclusion des femmes de la

sphère politique, et d'autre part en démontrant l'inscription du politique dans la sphère privée (Fassin, 2005 : 263-264). De cette manière, les féministes s'approprient la sphère publique en faisant de la différence sexuelle et de genre non plus une question immuable mais un enjeu social et politique. A première vue, le féminisme met donc à mal l'universalisme républicain, du moins lorsqu'il s'agit du sexe/genre. Comme je l'évoquerai par la suite, la contestation de l'idéal républicain est moins évidente dès lors que la question de la reconnaissance d'autres groupes marginalisés se pose.

La démocratie sexuelle désigne alors le processus de démocratisation des questions sexuelles, à savoir de sexe/genre et de sexualité (Fassin, 2005). En effet, les revendications pour l'égalité participent de la visibilisation des normes sociales sur lesquelles reposent les rapports de pouvoir entre groupes et permettent ainsi d'ouvrir un espace de délibération pour penser et remettre en question ces dernières (Fassin, 2005 : 270). Tout comme les féministes, le mouvement LGBT prend part au processus de démocratisation des normes sexuelles et de déstabilisation de la frontière entre sphère privée et sphère publique, par exemple à travers les revendications au mariage homosexuel qui ont marquées ces dernières décennies. A ce sujet, Prearo (2013) évoque la construction du militantisme LGBT français qui émerge au début des années 2000, matérialisé par la création de l'association Inter-LGBT (2013 : 4). A l'approche de l'élection présidentielle de 2012, le regroupement des différentes associations et structures LGBT et l'organisation d'une campagne LGBT pour l'égalité marquent la naissance d'un « mouvement LGBT » français. Au-delà de cette campagne pour l'égalité, le militantisme LGBT représente une forme d'évolution, parmi d'autres, de la politisation des questions de genre et de sexualité, à savoir :

[...] une réactualisation de l'espace militant homosexuel qui se définissait, en d'autres temps et en d'autres contextes, homophile (dans les années 1950 et 1960), homosexuel (dans les années 1970), gai et lesbien (dans les années 1980 et 1990), et qui confine aujourd'hui ou déborde sur d'autres espaces militants queer ou transpédégouines, selon les orientations théorico-politiques particulières. (Prearo, 2013 : 4)

Comme le montre la campagne organisée à l'occasion de l'élection présidentielle de 2012, revendiquant notamment le droit au mariage pour les personnes de même sexe, l'inscription

du militantisme LGBT dans la démocratie sexuelle française passe par un processus d'institutionnalisation et de professionnalisation ainsi que par un recours toujours plus fréquent au domaine juridique. Comme le montre notamment Paternotte (2012), le militantisme LGBT s'inscrit dans une orientation politique différente de celle des groupes militants qui ont politisé les questions de sexualité et de genre à partir de la fin des années 1960 en France. L'analyse en termes d'oppressions et l'axe révolutionnaire sur lequel s'inscrivent ces derniers en revendiquant le renversement des structures sociales et des institutions, telle que l'hétéropatriarcat et la famille, perdent de la visibilité au profit d'un militantisme plus réformiste et institutionnel¹⁰. Le déplacement opéré par les groupes LGBT est marqué par l'adoption d'une nouvelle approche politique dont les revendications en termes d'égalité et de citoyenneté témoignent de l'instauration du droit comme matrice de référence (Paternotte, 2012). Le recours à la loi, bien qu'il devienne le fondement majoritaire de construction des revendications est par ailleurs fortement critiqué car jugé dépolitisant. Bourcier (2011) dénonce par exemple la manière dont les revendications pour le mariage, largement portées au sein du militantisme LGBT, visent davantage à intégrer cette institution qu'à la transformer, en proposant par exemple d'autres formes contractuelles de liens entre individus (2011 : 283). Au-delà du contexte français, cette évolution est visible dans de nombreux pays car elle résulte également de l'inscription des droits sexuels dans les droits humains et de la transnationalisation de ces derniers (Paternotte, 2012 ; Lévy et Ricard, 2013). Finalement, la nouvelle approche opérée par le mouvement LGBT, et qui conduit à l'institutionnalisation de ce dernier n'est pas insignifiante. En effet, elle tend à la « normalisation » de la non hétérosexualité et plus encore des sujets concernés. Comme le souligne Paternotte (2012), « Le militantisme LGBT se serait par conséquent éloigné des groupes restreints, voire clandestins, des années 1970, 1980 et d'une partie de 1990 pour acquérir progressivement un statut d'*insider*. » (2012 : 107) Ainsi, de la même manière que les féministes politisent le sexe/genre, le militantisme LGBT participe à intégrer le débat sur les questions de genre et de sexualité dans la sphère publique. Autrement dit, il prend part à la démocratie sexuelle dans le même temps qu'il facilite aux personnes LGBT, ou plutôt à une

¹⁰ De nombreux groupes actifs aujourd'hui, tels que les groupes queer ou transpédégouines, participent à prolonger une analyse structurelle et non réformiste des oppressions notamment de genre, de sexualité (Bourcier, 2011 ; Prearo, 2013 ; Ouguerram-Magot, 2017). Cependant, ces derniers, du fait de n'être pas inscrits, souvent par choix, dans des structures institutionnelles et de ne pas entretenir de relations directes avec l'État, sont moins visibles, et moins visibilisés, que les groupes s'inscrivant dans le militantisme LGBT.

partie d'entre elles, le passage de la frontière de la « différence » et l'entrée dans la communauté nationale.

Mettre en lumière la démocratisation des questions sexuelles et le trouble que cette dernière opère dans les fondements du républicanisme m'amène à identifier les enjeux dans lesquels s'inscrivent les mouvements féministes et LGBT actuels. Cela me permet de dérouler le contexte de mon analyse en tant qu'il constitue à la fois le cadre et le produit des discours et représentations de ces mouvements. Ces derniers percent donc la frontière entre public et privé et importent de « nouvelles » subjectivités au sein de la sphère publique dans le même temps qu'ils rendent politiques les aspects habituellement cantonnés à la sphère privée. Cependant, partant de l'idée que les politiques de la différence ne concernent pas uniquement les questions sexuelles, je me pose plus généralement la question de savoir si la démocratie sexuelle contribue finalement à la destruction de la frontière qui sépare le « nous », universel, impartial et normal, des « autres », différents et en proie au communautarisme. Plus encore, il s'agira de comprendre si la démocratie sexuelle est réellement synonyme de déclin de l'idéologie républicaine française et de sa visée universaliste ou si elle lui est complémentaire, auquel cas comment elle s'y articule.

2.3 De la politisation des questions de genre et de sexualité au renforcement des frontières de la nation française

En France, comme dans de nombreux pays occidentaux, la démocratie sexuelle devient un marqueur de modernité. Puar (2013a ; 2013b) s'attache à remettre en question l'idée selon laquelle la légalisation des questions sexuelles serait synonyme de progrès à travers le concept d'« homonationalisme » qu'elle définit comme suit : « the conceptual framework [...] by which I mean the use of "acceptance" and "tolerance" for gay and lesbian subjects as the barometer by which the legitimacy of, and capacity for national sovereignty is evaluated. » (2013b : 24). Ainsi, l'homonationalisme constitue un outil pour penser la manière dont les droits accordés aux personnes LGBT, et surtout gaies et lesbiennes, deviennent un étendard de la modernité et valorisent la nation dans le même temps qu'ils permettent à cette dernière de montrer du doigt les « autres », rattaché-e-s à la tradition, à la régression, à l'homophobie et au sexisme.

Or, dans un contexte français postcolonial et de montée de l'islamophobie¹¹, ces « autres » sont le plus souvent les musulman-e-s et les non-blancs (Macé et Guénif-Souilamas, 2006) ce qui montre la nécessité de penser le « succès » des revendications féministes et LGBT en lien notamment avec les enjeux de race. L'homonationalisme se manifeste donc à travers l'instrumentalisation des luttes LGBT à des fins de stigmatisation et d'exclusion mais transparait également dans certains discours portés par le militantisme LGBT¹². C'est le cas par exemple de l'affiche de la Marche des fiertés parisienne de 2011 portée par l'association Inter-LGBT et qui s'inscrit visiblement dans une rhétorique nationaliste. En effet, elle représente un coq blanc et rouge accoutré d'un boa et à côté est inscrit le slogan « Pour l'égalité en 2011 je marche. En 2012 je vote. » faisant référence à l'élection présidentielle approchant et à la campagne pour l'égalité organisée cette année-là par le regroupement des associations LGBT françaises (Prearo, 2013 : 8).



Affiche de la Marche des fiertés de Paris, 2011

Le symbole du coq et les couleurs bleu, blanc, rouge de l'affiche accompagnés du slogan opèrent un lien explicite et une complicité entre les revendications du mouvement LGBT de l'époque et la nation française. Cependant cette affiche ne faisant pas l'unanimité, elle provoque un débat important au sein du militantisme LGBT, témoignant ainsi de l'hétérogénéité de ce dernier (Prearo, 2013 : 8) et plus largement des orientations politiques

¹¹¹¹ A noter que Puar (2013a ; 2013b) définit le concept d' « homonationalisme » à partir du contexte étasunien et multiculturaliste post 11 septembre 2001. Bien que la politique des différences et que la question des identités ne soient pas traitées de la même manière en France, ce concept reste très pertinent pour comprendre l'évolution du modèle républicain français.

¹² Comme le soulignent Jaunait, Le Renard et Marteu (2013) : « L'emploi du terme dans les contextes analysés ici n'est pas neutre puisque LGBT désigne, souvent par opposition à « queer », les mouvements sociaux en phase de démarginalisation, précisément ceux qui sont parfois accusés d'homonationalisme. » (2013 : 6)

diverses qui caractérisent les groupes luttant pour la politisation des questions de genre et de sexualité.

La thématique de l'homonationalisme transparaît également à travers la problématique du pinkwashing, défini par Puar (2011) comme suit : « Israeli pinkwashing is a potent method through which the terms of Israeli occupation of Palestine are reiterated — Israel is civilised, Palestinians are barbaric, homophobic, and uncivilised. » (2011 : 138)¹³. Bien qu'employé ici pour désigner la politique d'Israël, bon nombre d'Etats occidentaux emploient la rhétorique du pinkwashing. Finalement, l'homonationalisme apparaît comme l'un des effets de l'institutionnalisation du militantisme LGBT : « [...] une partie des minorités sexuelles serait passée de la contestation du système politique à son renforcement en étant désormais intégrées à une majorité nationale produisant de nouvelles normes, et ce faisant, de nouvelles marginalités. » (Jaunait, Le Renard et Marteu, 2013 : 13) Ainsi, alors que la démocratie sexuelle naît du trouble qui s'opère à la frontière entre sphère publique et sphère privée et de la politisation des questions sexuelles, elle participe dans le même temps à renforcer d'autres frontières, à l'extérieur comme à l'intérieur de la nation. En effet, elle devient le prétexte et l'instrument qui justifie de mettre en opposition un « nous », occidental, moderne et respectueux des minorités sexuelles, et un « eux », non occidental, barbare, traditionaliste et souvent musulman.

Partant du constat que l'homonationalisme transforme les droits des minorités sexuelles, encore récemment considérées comme dangereuses pour la nation, un « acquis » à défendre et à protéger face aux « ennemi-e-s » de la modernité, Dudink (2013) suppose que « l'intégration des gays et des lesbiennes dans l'État-nation repose sur la prémisse d'une réarticulation des éléments raciaux dans la catégorie de l'homosexualité. » (2013 : 51) D'après lui, alors que l'homosexualité était au XIX^{ème} siècle conjuguée au judaïsme et à la « noirceur », il semblerait qu'elle soit aujourd'hui utilisée comme un marqueur de blancheur dans les débats qui opposent de manière irrévocable droits sexuels et islam. Sans jamais être explicitement nommée comme telle, l'homosexualité serait donc devenue blanche et en ce sens, « elle représente l'hypothèse non formulée et indicible selon laquelle ce qui constitue la nation en

¹³ Puar (2011) expose les différents effets du pinkwashing et souligne notamment : « [...] In reproducing Orientalist tropes of Palestinian sexual backwardness, it also denies the impact of colonial occupation on the degradation and containment of Palestinian cultural norms and values. » (Puar, 2011 : 138).

dernière instance est la race. » (Dudink, 2013 : 51) Autrement dit, c'est à travers son incorporation tacite dans la blancheur que l'homosexualité accède à la communauté nationale, renforçant ainsi la « nature » infranchissable de la frontière de la race. Comme l'énoncent Guénif-Souilamas et Macé (2006) dans la conclusion de l'ouvrage *Les féministes et le garçon arabe* : « En définitive, la criminalisation des plus illégitimes, ceux que leur « race » désigne, semble être dans l'air du temps et la question sexuelle est le ressort idéal de cette criminalisation [...] » (2006 : 98) En effet, l'homonationalisme s'inscrit finalement dans les multiples formes que peut prendre le nationalisme sexuel, conçu comme l'imbrication entre les dynamiques nationalistes et les questions de genre et de sexualité. De cette imbrication complexe résulte alors l'impossibilité de penser l'existence de certains sujets. En effet, El-Tayeb (2011) souligne :

The interaction of race, class and gender in constructions of deviant sexualities creates more complicated groupings and hierarchies than the simple homosexual versus heterosexual dichotomy suggests [...] From this perspective it seems not only possible, but also useful to argue that Europeans of color are produced as “queer”, “impossible” subjects in heteronormative discourses of nation as well as migration. (2011 : 35)

A travers une perspective héritée de la *queer of color critique*, El-Tayeb (2011) montre comment l'opposition entre « noirceur » et « homosexualité » héritée du processus de « blanchiment » de cette dernière construit l'impossibilité de penser l'existence des *queer of color* en contexte européen.

Comme évoqué précédemment, les discours portés par les minorités sexuelles, quels qu'ils soient, prennent part à une démocratie sexuelle déjà forgée par les revendications féministes. A première vue, le processus de démocratisation des questions sexuelles opéré par les féministes semble mettre à mal les principes fondateurs du républicanisme français, tels que la séparation entre sphère publique et sphère privée et l'universalisme du point de vue. A travers son analyse des débats sur la parité et le voile (musulman) qui émergent en France à la toute fin des années 1980, Lépinard (2005, 2007) montre que la progression des idéaux féministes majoritaires participe à exclure d'autres minorités, notamment de classe et de race. En effet, elle souligne l'ancrage républicain des discours et des actions menées par exemple

par le mouvement Ni putes ni soumises¹⁴ ou par les féministes paritaires qui opposent leur vision égalitaire et universaliste à une politique des différences¹⁵ jugée non compatible avec la défense des femmes, perçues comme une catégorie homogène¹⁶. Cette démarche participe une fois de plus à renforcer la frontière entre un « nous » moderne, laïque et égalitaire et un « eux » archaïque, religieux et patriarcal. Lépinard (2005) relève par exemple, concernant les débats sur la parité : « La réforme paritaire traduit ainsi la force du discours républicain et du lien qu'il établit entre ethnicité et souveraineté nationale, lien qui n'a pas été soumis à la critique féministe. » (2005 : 125)

Ainsi, et de manière passablement contradictoire, il semble qu'une partie des revendications féministes de ces dernières décennies, à savoir celles qui ont obtenu le plus de visibilité au sein de la société française, soient entièrement compatibles avec l'idéologie républicaine, voire qu'elles s'en réclament. Ceci montre que la démocratie sexuelle n'est pas synonyme d'un affaiblissement du républicanisme à la française mais plus encore que ce dernier a évolué, s'est transformé et même parfois renforcé, notamment depuis les années 1990 (Lépinard, 2007 : 163-166). Selon Lépinard (2007) : Le républicanisme s'impose comme une norme philosophique et politique dont il serait impossible de s'abstraire plutôt que comme un phénomène historique sur lequel éventuellement émettre une critique au regard des évolutions de la société contemporaine. (2007 : 165) Ce modèle reste le cadre de pensée majoritaire dans les débats, notamment lorsqu'il s'agit de contrer les luttes des groupes

¹⁴ Le mouvement Ni putes ni soumises a été créé en 2002 dans le but de « remettre au centre du débat public la question du sexisme "d'en bas", c'est-à-dire les violences physiques et symboliques faites aux jeunes femmes et aux adolescentes d'origine maghrébine et destinées à les plier à un ordre patriarcal au service de la sexualité des adolescents de ces quartiers [...] et de la vision du monde des fondamentalistes musulmans [...]» (Guénif-Souilamas et Macé, 2006 : 8) Au nom de l'égalité entre hommes et femmes et de la laïcité, ce mouvement devient un acteur important dans la mise en place de la loi de 2004 interdisant le port du voile à l'école (républicaine et laïque).

¹⁵ Ici j'emploie l'expression « politique des différences » comme un synonyme de multiculturalisme et telle qu'employée par Young (1990). Ainsi, comme évoqué précédemment, cette politique s'oppose à la logique de l'identité (Young, 1990) qui structure le républicanisme français.

¹⁶ La conception de la catégorie « femmes » comme un tout homogène témoigne du fait que le féminisme blanc et occidental a très souvent mis de côté les différences de positionnement social qui caractérisent les vécus des personnes appartenant à cette catégorie. De cette manière, il invisibilise les rapports de pouvoir inhérents à cette dernière et occulte la construction d'un point de vue dominant, implicitement blanc, de classe moyenne, cisgenre et hétérosexuel. Dans le contexte français, fortement marqué par l'universalisme républicain, ces critiques apportées notamment par le féminisme noir et postcolonial (Mohanty, 1984 ; Collins, 2015 ; Dorlin, 2008) ont particulièrement du mal à être prises en compte comme en témoignent les débats dont il est question ici.

spécifiques dénonçant l'universalisme et le refus de voir les différences et donc de reconnaître les oppressions systémiques.

2.4 *De l'importance de nommer l'hétérogénéité des vécus touchés par l'hétérocissexisme*

Il me semble alors important de nuancer l'idée évoquée précédemment selon laquelle le militantisme LGBT participe à intégrer les personnes qu'il représente à la communauté nationale. Ceci est le cas pour les gays et les lesbiennes de classe moyenne, « bien blanc[-he-s] et bien genré[-e-s] » (cisgenres), pour reprendre l'expression de Bourcier (2011 : 286-288). Cependant, il est premièrement nécessaire de noter l'hétérogénéité sociale qui caractérise les minorités sexuelles, en termes d'identité de genre et de sexualité mais également en termes de classe et de race (pour ne citer que les systèmes prépondérants). En ce sens, les minorités sexuelles recoupent des vécus multiples découlant notamment de positionnements divers au croisement des axes de différenciation sociale.

Certaines recherches visent ainsi à souligner les enjeux propres à certains groupes au sein même des LGBT, des queers ou des transpédégouines. Amari (2012) s'intéresse par exemple aux vécus des lesbiennes descendantes d'immigrant-e-s maghrébin-e-s en France tandis que Ouguerram-Magot (2017) travaille sur la sous-représentation des queers non blanc-he-s dans les milieux queers français. Toutes deux mettent notamment en avant le « régime d'hypervisibilité » (Ouguerram-Magot, 2017) et la pression au coming out qui caractérisent les milieux LGBT ou queers et témoignent de la difficulté de ces derniers à remettre en cause les normes blanches et libérales. S'attachant à d'autres enjeux, Guillot (2008) participe à dépathologiser l'intersexualité en affirmant son existence en tant qu'identité et « cryptoculture », « en marge des constructions habituelles de genre et de sexualité » (2008 : 47). Ces divers exemples ne représentent finalement qu'une infime partie de la diversité et de la complexité des enjeux sociaux et politiques qui émanent des identités LGBT, *queer* ou transpédégouines.

Deuxièmement, il est important de faire la distinction entre « égalité juridique » et « égalité sociale ». Alors que la première désigne une égalité en droit, sur le papier, la deuxième est

définie comme suit par Young (1990) : « It refers primarily to the full participation and inclusion of everyone in a society's major institutions, and the socially supported substantive opportunity for all to develop and exercise their capacities and realize their choices. » (1990 : 173) Ainsi, l'égalité sociale s'inscrit plus généralement dans un idéal de démantèlement des oppressions structurelles et nécessite à mon sens une transformation radicale de la société. Or, comme évoqué précédemment, la mise en place du droit comme matrice d'action collective du militantisme LGBT tend davantage à trouver une place dans le système existant qu'à transformer ou renverser ce dernier. Pour certain-e-s la légalisation du mariage gay et lesbien, parfois perçue comme l'apogée des luttes LGBT, constitue par exemple un gage d'égalité. Cependant, bien que l'établissement des quelques lois existantes¹⁷ témoigne d'un début de reconnaissance des minorités sexuelles par l'État¹⁸, le poids symbolique et matériel de l'hétérocissexisme¹⁹ fait de l'égalité sociale un idéal encore plus lointain que celui de l'égalité juridique.

Au-delà de l'homophobie et de la transphobie qui réfèrent aux violences physiques et verbales les plus visibles subies par les personnes non hétérosexuelles et/ou trans*, l'hétérocissexisme est conçu comme un système idéologique. D'une part, ce dernier prône la supériorité de l'hétérosexualité sur les autres formes de sexualité et de sociabilité. D'autre part, il conçoit la binarité, la différence et la complémentarité des sexes comme naturelles et immuables, et insiste sur l'alignement entre sexe, genre, sexualité. L'hétérocissexisme et les normes qui en découlent sont donc à l'origine de l'homophobie et de la transphobie mais possèdent des aspects bien plus tacites tels que le privilège hétérosexuel et cisgenre ou la présomption à l'hétérosexualité (Charlebois, 2011). Les avancées juridiques obtenues grâce aux mobilisations des LGBT, des *queer* et des transpédégouines tendent donc à intégrer une partie des gays et

¹⁷ Parmi ces dispositions juridiques figurent par exemple la pénalisation des discriminations basées sur l'orientation sexuelle (homophobie) ou sur l'identité de genre (transphobie), respectivement inscrites dans le Code pénal français en 2004 et 2016. Il faut également noter la loi de 2013 qui autorise le mariage « entre personnes de même sexe » et l'adoption conjointe pour les couples mariés.

¹⁸ Cette affirmation est à prendre avec des pincettes notamment car de nouveau, cette reconnaissance ne s'applique pas à tout le monde de la même manière, en témoigne par exemple la décennie qui sépare l'inscription de l'orientation sexuelle et de l'identité de genre comme critères de discrimination reconnus.

¹⁹ « Hétérocissexisme » et « hétérocisnormativité » sont deux termes distincts et issus de traditions théoriques différentes, matérialiste pour le premier et poststructuraliste pour le deuxième. Ainsi le concept d'« hétérocisnormativité » accorde davantage d'importance aux attitudes et aux discours du quotidien que ne le fait l'« hétérocissexisme » (Charlebois, 2011). Pour ma part, je les utilise ici comme des synonymes, d'une part car je considère qu'ils désignent des aspects similaires de la vie sociale et d'autre part car mon travail s'inspire de chacune des traditions théoriques dont ils sont issus.

des lesbiennes à la communauté nationale et participent à normaliser leurs pratiques et leurs modes de vie aux yeux du reste de la société. De manière plus tacite, le recours à la loi comme unique stratégie d'accès à l'égalité a pour effet d'invisibiliser d'une part, les personnes qui restent à la marge, à savoir celles qui ne veulent pas se conformer au modèle hétérosexuel du mariage et de la famille nucléaire ou celles qui appartiennent dans le même temps à d'autres groupes opprimés, notamment en termes de classe et de race. D'autre part, la persistance souvent plus implicite de l'oppression hétérocissexiste semble également mise de côté.

Jusqu'à maintenant, j'ai tenté de montrer la prégnance de l'idéologie républicaine dans la construction du contexte politique et social français actuel. Ainsi, bien que ses adeptes veuillent parfois qu'elle reste intacte, identique au projet initial des Lumières, elle apparaît davantage comme un ensemble de valeurs et de principes relativement mouvants, parfois négociés, combattus, transformés mais également souvent réaffirmés et renforcés. Je me suis ainsi intéressée à la manière dont la politisation des questions sexuelles (de sexe/genre et de sexualité) a pour effet de déstabiliser la séparation entre sphère privée et sphère publique et dans le même temps de renforcer la frontière entre le « nous » occidental, moderne, émancipé et laïque et le « eux », synonyme d'archaïsme, de tradition, d'oppression et maintenu « hors » de la nation. Ce cheminement théorique vise donc à dépeindre le contexte dans lequel se construisent et se déploient les trois films qui seront analysés par la suite. Ces derniers produisent des représentations qui au même titre qu'elles s'inscrivent, de manière plus ou moins explicite, dans les rapports de pouvoir structurant la société, sont impactées par l'idéologie républicaine française, soit en empruntant à son cadre de pensée, soit en la négociant, soit en la réfutant et en la combattant. Ainsi, l'analyse de ces représentations participera à visibiliser la manière dont persistent les mécanismes d'oppression et les dynamiques de pouvoir en place, en montrant comment ces dernières (re)produisent ces mécanismes ou au contraire comment elles les entravent.

3 L'ÉTUDE DES REPRÉSENTATIONS : UNE PRATIQUE SIGNIFIANTE DANS UN CONTEXTE FAÇONNÉ PAR LA DOCTRINE UNIVERSALISTE

En abordant les représentations cinématographiques comme lieux de négociation du républicanisme, ce travail s'inscrit dans une approche dite anthropologique et constructiviste de la culture, inspirée principalement des travaux de Hall (1999). En ce sens, je conçois la culture non pas uniquement comme un inventaire de productions symboliques mais plus largement comme un ensemble de pratiques individuelles et collectives quotidiennes, de modes de vies et d'identités dans une période historique et un contexte donné (Cervulle et Quemener, 2015 : 7). Cette approche de la culture s'inspire notamment de la redéfinition apportée par Raymond Williams qui estime que la culture est « ordinaire », dans le sens où elle est habituelle et partout (cité dans Bourcier, 2011 : 71). Ce nouveau positionnement permet de s'extraire de la vision élitiste et hiérarchisante qui oppose une culture du haut, valeureuse, respectable et légitime, à une culture du bas, dite « de masse » ou « populaire » et qui apparaît comme insignifiante et méprisable (Bourcier, 2011 : 71 ; Hall, 1999 : 2). Ce tournant épistémologique, théorique et empirique constitue ce que le monde académique nomme communément le « cultural turn ».

3.1 Les représentations, entre reflet de la société et sièges des rapports sociaux

De manière plus spécifique, la culture est constituée d'un ensemble de représentations qui permettent, à travers le discours²⁰, de donner du sens aux concepts désignant les choses qui nous entourent, qu'elles soient concrètes ou abstraites, connues ou inconnues (Hall, 1999 : 15-17). Autrement dit, les concepts forgés par le langage acquièrent de la signification à partir de la manière dont ils sont représentés pour être expliqués, transmis et compris par d'autres. De cette façon la culture reflète la société et son fonctionnement mais plus encore, elle

²⁰ Ici le terme « discours » est employé selon sa définition foucauldienne, telle qu'elle est explicitée par Hall (1999) : « By "discourse", Foucault meant "a group of statements which provide a language for talking about – a way of representing knowledge about – a particular topic at a particular historical moment. [...] Discourse is about the production of knowledge through language. [...]" (Hall, 1992). » (1999 : 44)

participe à produire les significations, les savoirs sur la base desquels se construisent les pratiques sociales, les identités et les individus :

[...] meaning is thought to be *produced* – constructed – rather than simply “found”
Consequently, in what has come to be called a “social constructionist approach”,
representation is conceived as entering into the very constitution of things; and
thus culture is conceptualized as a primary or “constitutive” process, as important
as the economic or material “base” in shaping social subjects and historical events
– not merely a reflection of the world after the event. (Hall, 1999 : 5-6)

En soutenant l'idée selon laquelle les choses n'existent pas en dehors des significations qui leurs sont attribuées, cette approche s'oppose à une conception naturalisante et anhistorique du monde social. Par exemple, « la lesbienne » n'existe pas en soi mais dans un contexte donné qui la construit comme telle. En disant cela je ne cherche pas à nier l'existence matérielle des vécus lesbiens et la réalité des personnes qui s'identifient à ce terme mais davantage à signifier que le concept de « lesbienne » ne préexiste pas au monde social. Les conceptions actuelles de ce terme sont le fruit de représentations multiples, parfois contradictoires, et de l'évolution de ces dernières dans l'espace et dans le temps. Alors que le terme « lesbienne » représentait par exemple une catégorie médicale au début du XX^{ème} siècle en Occident, il ne fait plus partie de la liste des maladies établie par le *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM) et par la Classification Internationale des Maladies (CIM) de l'OMS depuis la fin du siècle dernier. Par ailleurs, alors que dans certains contextes les lesbiennes sont directement associées à la masculinité et traitées de « mal baisées », dans d'autres elles deviennent l'incarnation d'une féminité stéréotypée ajustée à un désir masculin et hétérosexuel. Plus encore, tantôt utilisé comme une insulte, le terme « lesbienne » est souvent réapproprié, revalorisé et revendiqué par les premières concernées. Ces quelques exemples s'inscrivent dans le « régime de représentation » du concept de « lesbienne », conçu comme « the whole repertoire of imagery and visual effects through which “difference” is represented at any one historical moment » (Hall, 1999 : 232). En outre, ils montrent qu'il n'existe pas de représentation consensuelle et figée de ce concept, ce qui ne signifie pas pour autant que toutes les représentations d'un même objet occupent une place équivalente. En effet, certaines d'entre elles acquièrent plus de légitimité et de visibilité, et deviennent en cela les représentations dominantes perçues comme le reflet de la vérité.

3.2 *Du lien entre représentations et pouvoir ou ...*

L'approche constructiviste de la culture permet alors d'étudier les effets des représentations et la manière dont elles s'inscrivent dans les mécanismes de pouvoir qui structurent la société et les processus de subjectivation (Hall, 1999 : 6). Hall (1999) s'appuie sur les écrits de Foucault et reprend notamment sa conceptualisation du pouvoir. D'après cette dernière, le pouvoir n'opère pas de manière unidirectionnelle mais se déploie dans toutes les directions et dans toutes les sphères de la société. Aussi, il est source d'oppression et de répression mais conduit également à produire des discours, des savoirs, des normes, des sujets et des subjectivités associés à des contextes historiques donnés (Hall, 1999 : 55-56). Les représentations, telles qu'elles ont été définies précédemment, sont alors produites par le pouvoir mais participent également à sa construction et à sa diffusion en dégageant elles-mêmes des formes de savoir. Autrement dit, les significations et les discours que les représentations façonnent et transportent sont imbriqués dans les mécanismes du savoir/pouvoir en ce qu'ils déterminent le bien du mal, le normal du déviant, le légitime de l'illégitime et le vrai du faux. Aussi, les discours construits comme sources de vérité et les moyens déployés pour perpétuer ces derniers et réprimer ceux et celles qui n'y répondent pas constituent ce que Foucault définit comme le « régime de vérité » (cité dans Hall, 1999 : 49).

Alors que les significations sont construites et mouvantes, le pouvoir opère aux travers de différents processus représentationnels qui tendent à les fixer une fois pour toute dans le temps et dans l'espace. Dans la partie précédente de ce travail, j'ai par exemple montré comment l'idéologie républicaine française s'attache à nier la différence tout en produisant des dichotomies hiérarchisantes et sources d'exclusion. Ces dernières émanent de discours reposant sur un régime de représentation qui construit et marque l'altérité telle qu'elle est conçue dans le contexte français actuel. Comme le souligne Hall (1999) :

Marking "difference" leads us, symbolically, to close ranks, shore up culture and to stigmatize and expel anything which is defined as impure, abnormal. However, paradoxically, it also makes "difference" powerful, strangely attractive precisely because it is forbidden, taboo, threatening to cultural order. (1999 : 237)

Parmi les pratiques représentationnelles qui visent à figer les significations, le recours au stéréotype occupe une place importante. D'après Dyer (2002) : « All stereotyping has the function of fixing our perception of, in the words of the term's coiner, 'the great blooming, buzzing confusion of reality' (Lippman 1956: 96) into recognisable categories in order to gain a measure of control over it. » (2002 : 97) En effet, la stéréotypisation est un processus qui de manière répétitive et insistante tend à essentialiser et à naturaliser la différence en réduisant une personne ou un groupe à un des aspects visibles qui la/le caractérise. En cela, elle participe à renforcer la frontière qui sépare le « nous », normal et acceptable, des « autres », déviants et méprisables. A travers son étude sur le processus de racialisation des « autres » opéré par les discours coloniaux, Bhabha (1994) note l' « ambivalence » inhérente à la stéréotypisation. En effet, le stéréotype agit à la fois comme un discours figé, s'inscrivant dans la pensée commune et marquant les imaginaires, et comme une pratique qui doit sans cesse être répétée, comme pour assurer qu'elle exprime bien la vérité (1994 : 66). Cette ambivalence témoigne des contextes changeants dans lesquels s'articulent les stéréotypes qui participent à maintenir l'exclusion et la marginalisation face à de potentielles formes de lutte et de résistance.

3.3 ... des discours sources d'oppression à la construction de « nouvelles » subjectivités

La conceptualisation foucauldienne du pouvoir, telle que je l'ai exposée précédemment, permet dans le même temps de comprendre la place des stéréotypes et autres pratiques représentationnelles dans le maintien des savoirs dominants et de s'intéresser aux formes de subjectivations qui questionnent et contestent ces derniers. En effet, les représentations sont un siège de contestation majeur, notamment pour les groupes marginalisés, et tendent à produire et à véhiculer des savoirs et des imaginaires divergents, éloignés des constructions dominantes de la différence. A ce sujet, Hall (1999) définit le « trans-coding » comme un ensemble de pratiques qui visent à transformer les significations existantes d'un élément (un mot, une expression, une image, une pratique, etcétera) au travers d'un processus de réappropriation de ces significations (1999 : 270). Les pratiques de « trans-coding » s'inscrivent dans les luttes des groupes minoritaires et opprimés, par exemple féministes, anti-

racistes et *queer*, pour renverser la stigmatisation, affirmer et valoriser des identités et des subjectivités multiples ne répondant pas aux schémas traditionnels et aux codes dominants de la représentation et du savoir. Ainsi le « trans-coding » est composé de multiples stratégies dont certaines visent à reprendre un élément habituellement perçu comme négatif pour le revaloriser et en faire quelque chose de positif qui peut être apprécié, voire procurer une certaine fierté. A ce sujet, Crenshaw (2005) souligne :

Il ne s'agit pas de nier que le processus de catégorisation soit lui-même un exercice de pouvoir, seulement l'histoire est beaucoup plus compliquée et nuancée que cela. Tout d'abord, la catégorisation, ou la dénomination pour emprunter au langage de l'identité, ne se fait pas de façon unilatérale. Les subordonnés peuvent y participer, et cela les amène parfois à subvertir le processus de dénomination dans le sens de leur émancipation. Il suffit de penser à la subversion historique de la catégorie "Noir", ou à la transformation actuelle du mot "queer", pour comprendre que la catégorisation ne se fait pas à sens unique. (2005 : 76)

Cette stratégie s'applique ainsi à de nombreux termes qui visent à insulter, exclure, pathologiser ou encore déshumaniser, tels que « queer », « gouine », « Noir-e », « pédé », « pute »²¹, et qui ont été réappropriés, revalorisés et revendiqués par les personnes directement concernées.

Dans les autres types de stratégies existantes, Hall (1999) évoque le fait d'entraver les représentations négatives dominantes d'un groupe spécifique en produisant une multitude d'images positives de ce dernier (1999 : 272-273). Selon lui, ce processus ne permet pas de supprimer les représentations stigmatisantes mais tend du moins à complexifier les discours attribués à un groupe et à dépasser ainsi le cadre de pensée binaire qui oppose le « bon » du « mauvais », le « gentil » du « méchant », etcétera.

Quelles qu'elles soient, les pratiques de « trans-coding » semblent s'inscrire dans les processus d'autodéfinition des groupes et des individus. Ici je me base sur les écrits de Collins

²¹ Cette liste de termes, qui est d'ailleurs loin d'être exhaustive, ne vise pas à les comparer ou à qu'ils sont équivalents. En effet, ces termes sont le fruit d'oppressions et de processus historiques et politiques distincts et spécifiques, et ne produisent en cela pas les mêmes effets sur les personnes et les groupes qu'ils qualifient. Leur énumération vise simplement à désigner une stratégie similaire de réappropriation et de revalorisation.

(1997) et conçoit l'autodéfinition comme fortement reliée aux mécanismes de pouvoir et à la notion de point de vue. Cette dernière est définie par Collins (1997) comme suit : « [It] refers to groups having shared histories based on their shared location in relations of power – - standpoints arise neither from crowds of individuals nor from groups analytically created by scholars or bureaucrats. » (1997 : 376) Ainsi, comme le soulignent par exemple les travaux autour des cultures populaires noires réalisés par Collins, les représentations produites par les groupes dominés depuis leur propre point de vue et au travers du processus d'autodéfinition constituent un espace de lutte contre les oppressions (Djavadzadeh, 2016 : 188).

Finalement, les processus de représentation constituent bien plus que la simple production d'images qui reflètent le monde. Ils sont avant tout la source de construction des rapports de pouvoir et des catégories hiérarchisées qui imprègnent les vécus individuels et collectifs dans un contexte historique donné. En effet, les représentations participent d'une machinerie globale qui impacte de manière concrète et réelle les expériences des groupes et des individus, et leurs conditions matérielles d'existence. Ainsi, l'approche du pouvoir exposée jusqu'à maintenant et sur laquelle repose notamment les travaux de Hall (1999) permet d'étudier le rôle des représentations dans la (re)production des oppressions tout en laissant de la place à l'*agency*, autrement dit la capacité d'action des sujets minorisés dans la contestation des discours et des savoirs dominants depuis leur propres positionnements.

3.4 *Le rapport de l'université française au projet des cultural studies : un révélateur de l'universalisme républicain*

La conceptualisation de la culture et des représentations telle qu'elle a été exposée jusqu'à maintenant s'ancre plus généralement dans le projet des *cultural studies*. Ces dernières ne constituent pas tant une discipline académique qu'un champ de recherche hétérogène en constant renouvellement et donnant lieux à de multiples débats épistémologiques et théoriques. Partant de la critique d'une conception élitiste de la culture, les *cultural studies* s'intéressent à la production des représentations et des discours en tant qu'ils sont au centre des mécanismes de pouvoir, des modes de vie spécifiques et des identités qui comme le soulignent Cervulle et Quemener (2015) sont « façonnées par des expériences

contradictoires et des appartenances multiples au point d'articulation de la classe, de la race, du genre ou de la sexualité. » (2015 : 9) En ce sens, ce champ de recherche emprunte aux études postcoloniales, féministes et *queer* autant qu'il les imprègne. Plus encore, il me semble souvent complexe de saisir les frontières des *cultural studies* tant elles se fondent dans ces théories et inversement.

Alors que les *cultural studies* naissent au milieu du XX^{ème} siècle en Grande-Bretagne et se développent rapidement dans le monde anglophone, leur apparition en contexte français est très récente et semble loin de faire consensus. Bourcier (2011) note à ce sujet la « méfiance » que l'université française éprouve et perpétue envers ce champ de recherche. Or cette arrivée tardive n'est pas anodine et témoigne d'un universalisme français frileux à l'idée que des savoirs minoritaires construits au travers de subjectivités diverses et procédant à la politisation d'identités multiples puissent être rendus légitimes au sein de l'académie et donc de la société (Cervulle et Quemener, 2015 ; Bourcier, 2011). En outre, la conception élitiste et apolitique de la culture qui célèbre « l'art pour l'art » est très prégnante dans le contexte français. Autrement dit, et comme le précise Bourcier (2011) :

La culture en France est restée un domaine réservé, élitiste où prédominerait la fonction esthétique. On reconnaît là une politique de la culture bien précise, celle moderniste et masculiniste, soi-disant apolitique et rétive pour toutes ces raisons à ce qui fait la nécessité des études culturelles [...] (2011 : 113-114)

En effet, le propre de ces dernières est de mettre à mal les hiérarchies culturelles au travers d'analyses critiques qui tendent d'une part, à visibiliser les rapports de pouvoir en jeu dans la production des représentations et d'autre part, à valoriser les savoirs émanant des groupes opprimés. Ainsi, le faible développement de ce champ de recherche au sein de la société française n'est pas dû à un simple oubli, ce qui ne le rendrait pas moins anodin pour autant, mais résulte bien de la crainte de voir s'édulcorer l'idéal universaliste d'une identité nationale indivisible qui fonde le républicanisme français. Ce travail s'inscrit dans le champ des *cultural studies* en tant qu'il cherche à exposer les mécanismes de pouvoir en jeu dans la production des représentations cinématographiques des lesbiennes en France. En abordant ces dernières comme lieux de négociation du républicanisme et de la logique de l'identité, il constitue donc une intervention critique dans les débats autour du

républicanisme et des politiques de la différence, dans le contexte français mais aussi plus largement.

Aparté : les politiques de l'auteur ou la logique de l'identité appliquée au milieu du cinéma français

Comme je l'ai exposé jusqu'à maintenant, l'idéologie républicaine, caractérisée notamment par sa visée universaliste et d'impartialité, impacte toutes les sphères de la société française. Ce travail ayant pour objet des représentations cinématographiques, il me semble pertinent de me pencher sur la manière dont la portée de cette idéologie transparait dans le milieu du cinéma français. La « politique des auteurs » constitue alors un outil important pour penser cette question. Selon Hess (2016)

[...] cette approche formaliste/auteuriste, qui conçoit l'objet filmique comme un objet de culte, de contemplation, "l'arrache du contexte socio-historique de sa production" et empêche de le penser "pour la façon dont [il] parle de l'ici et maintenant." (2016 : 23)

Autrement dit, la « politique des auteurs », dans le même temps qu'elle nie l'influence du contexte social et politique sur les productions cinématographiques, conçoit ces dernières comme des objets exclusivement esthétiques et non comme des lieux de construction de la réalité. En ce sens, cette approche participe de la logique hégémonique de « l'art pour l'art » et élève l'auteur-e/l'artiste au rang de sujet neutre et universel.

Au même titre que l'idéologie républicaine française perçoit l'expression des différences comme une menace pour l'égalité, la « politique des auteurs » refuse d'entrevoir les artistes comme des individus socialement situés dont le point de vue spécifique influence le processus de création. Cependant, cet idéal d'impartialité tend davantage à invisibiliser les rapports de pouvoir et l'institution d'un point de vue de référence qui n'est autre que masculin, blanc, bourgeois et hétérosexuel.

4 LES REPRÉSENTATIONS DES LESBIENNES AU CINÉMA : UNE REVUE DE LA LITTÉRATURE

Depuis les années 1980, les représentations lesbiennes dans le cinéma occidental constituent un objet de recherche en expansion, au sein des études artistiques comme des sciences sociales. Mon travail s'inscrit donc dans la continuité d'une réflexion collective qu'il me semble important de présenter pour comprendre et faire ressortir les enjeux qui en découlent ainsi que les questionnements qui restent en suspens. L'objectif est ici de tracer le fil rouge de l'analyse de contenu audiovisuel qui viendra par la suite, à travers l'exploration et la mise en lien de certains écrits existant sur la thématique. Je m'intéresse principalement aux travaux qui portent une analyse sociale et politique des représentations lesbiennes, que ce soit par exemple dans leur rapport à la construction des identités lesbiennes ou dans leur place au sein des luttes contre les oppressions systémiques, de genre et de sexualité mais également de race et de classe. Mon travail portant sur le cinéma de fiction ou documentaire, je ne développe pas ici sur d'autres genres cinématographiques, tels que la pornographie. Néanmoins, il me semble important de préciser qu'en ce qui concerne les travaux de recherche qui touchent aux discours et aux représentations des sexualités les *porn studies* ont une place non négligeable. Différents travaux abordent plus précisément la question des représentations lesbiennes, à travers l'étude par exemple de la pornographie lesbienne ou gouine²².

Au cours de mes recherches, j'ai constaté un fait marquant : très peu de travaux francophones, et encore moins réalisés en contexte français, sont accessibles sur le sujet. L'écrasante majorité de la littérature sur laquelle je me suis basée dans cette partie est produite en Amérique du Nord, essentiellement aux États-Unis. Cet écart est, à mon sens, une des conséquences de l'arrivée tardive des *cultural studies* en France et du désintérêt pour l'étude des représentations culturelles, particulièrement celles qui sont issues des groupes minoritaires. En outre, une grande partie des ouvrages étasuniens qui traitent des représentations lesbiennes au cinéma prennent pour matériau d'analyse, notamment, des

²² A ce sujet, voir par exemple l'article de Heather Butler intitulé « Que dit-on d'une lesbienne aux doigts longs ? Le développement de la pornographie lesbienne et gouine », paru dans l'ouvrage collectif *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies* (Vöros (dir.), 2015). Voir également *The Feminist Porn Book* (Taormino et al. (eds), 2013).

films français. La rareté des écrits sur le sujet ne peut donc pas être due à l'inexistence de supports pertinents.

Tout d'abord, un constat prégnant relie ces écrits : les images lesbiennes sont peu présentes, si ce n'est absentes, au cinéma, surtout face aux images et récits hétérosexuels qui constituent la grande majorité des productions cinématographiques. Comme le précise Weiss (1992) dans l'introduction de son ouvrage *Vampires and Violets. Lesbians in Film* (1992), « Lesbian images in the cinema have been and continue to be virtually invisible. Hollywood cinema, especially, needs to repress lesbianism in order to give free rein to its endless variations on heterosexual romance. » (1992 : 1) Quant à lui, Brassart (2007) souligne la marginalité de la représentation de lesbiennes dans le cinéma français, ce qui lui permet par ailleurs, et non sans contradiction, de justifier qu'il n'y consacre qu'un court chapitre dans l'ensemble de son ouvrage pourtant intitulé *L'homosexualité dans le cinéma français* (2007). Le constat est encore plus sévère concernant les représentations de lesbiennes racisées et noires. Comme le souligne Sullivan (2004), les représentations de femmes noires, lorsqu'elles existent, sont l'incarnation de stéréotypes racistes et sexistes et enferment ces dernières dans des personnages tels que la femme sexuellement déviante ou la matriarche (2004 : 212). Les lesbiennes noires, quant à elles, ne peuvent qu'à peine combattre les stéréotypes qui les représentent puisqu'elles sont entièrement absentes des productions cinématographiques : « Not surprisingly, we [Black Lesbians] are the least visible group not only in the fine arts, but also in the popular media, where the message conveyed about the Lesbian of color is that she does not even exist [...] » (Gomez, 2000 [1983] : 110). L'histoire des représentations lesbiennes dans le cinéma occidental est donc avant tout une histoire de leur absence, d'autant plus lorsque, par ailleurs, elles ne correspondent pas aux catégories dominantes de race et de classe.

Très vite, la réflexion dépasse ce constat quelque peu quantitatif pour s'articuler autour de la question de la signification et du regard. Tout comme Hall (1999) souligne « Representation works as much through what is *not* shown, as through what is » (1999 : 59), Weiss (1992) part de l'idée que l'invisibilité est une forme de représentation et que l'absence d'images lesbiennes laisse des traces. Elle utilise la métaphore de l'ultraviolet pour parler de la grande part des identités lesbiennes se trouvant hors du spectre du visible. Ainsi, l'invisibilité, tout comme la visibilité, constitue des représentations qui participent à la construction des

identités lesbiennes, collectives et individuelles (1992 : 2). Weiss (1992) invite alors à déplacer le regard, à déplacer le point de vue d'analyse :

[Violet] suggests a way of getting at the problem of actually finding lesbian visual images : to consider invisibility as well as visibility as a form of representation, and to look for signs that have different meanings for lesbians than they do for western culture at large. (1992 : 2).

Les écrits de Weiss (1992), tout comme ceux de Nataf (1995), de Straayer (1996), de Nadeau (1997) ou de Sullivan (2004) mettent en lumière les différentes représentations de personnages lesbiens dans le cinéma, principalement hollywoodien, canadien et français, depuis le début du XX^{ème} siècle (Weiss, 1992 : 7). Bien que ces représentations évoluent en fonction des contextes sociaux et politiques dans lesquelles elles s'inscrivent, elles sont la marque d'une visibilité toujours codée, régulée, voire réprimée.

4.1 *Des représentations contextuelles*

Les enjeux liés aux identités et pratiques lesbiennes apparaissent au travers de personnages ou de narrations spécifiques. Weiss (1992) met en lumière trois figures principales dans le cinéma hollywoodien, et parfois français du XX^{ème} siècle : la « aging Lady in Lavender », la séductrice agressive, et la lesbienne vampire. Les deux premières de ces figures apparaissent principalement dans les films de fiction, notamment populaires, des années 1920 et 1930 aux États-Unis. La « aging Lady in Lavender » fait référence à des personnages de femmes d'un certain âge vivant dans des environnements non mixtes tels que les internats, les écoles ou les maisons de redressement. Ce personnage, issu de la littérature, prend souvent le rôle de mentor auprès des jeunes femmes qui l'entourent, leur apprenant à craindre les hommes ainsi que leurs propres désirs sexuels (Weiss, 1992 : 11). La deuxième figure, celle de la séductrice, apparaît comme un personnage sans pitié, entrant en compétition avec le prétendant de la femme qu'elle cherche à séduire (Weiss, 1992 : 22). Le personnage de Countess Geschwitz, interprété par Alice Roberts, dans *Pandora's Box* (1929) est, d'après Weiss (1992 : 22), le premier, et l'un des plus marquants qui incarne cette figure. A cette période, ce type de personnage n'est jamais explicitement qualifié de lesbien. Les représentations lesbiennes

relèvent davantage du sous-texte, et s'expriment par exemple au travers de la trame narrative du film ou de certains codes visuels, tels que le travestissement (Weiss, 1992 : 17). A ce sujet, Weiss (1992) différencie *The Wild Party* (1929)²³, film dans lequel Helen et Stella peuvent être perçues comme lesbiennes au travers de la relation qu'elles entretiennent et de leur occasionnelle proximité physique, et *Borderline* (1930)²⁴ qui met en scène des personnages androgynes, dans leur apparence comme dans leurs attitudes. La présence de personnages lesbiens, bien qu'ils ne soient jamais nommés comme tels, ou d'images lesbiennes dans le cinéma populaire hollywoodien arrive avec la diffusion des théories, notamment psychiatriques, sur l' « inversion sexuelle »²⁵. La grande majorité des films des années 1920 et 1930 s'appuie donc sur une définition médicale du lesbianisme, reproduisant elle-même une vision psychiatisante des identités et pratiques perçues comme lesbiennes (Weiss, 1992 : 17, 21). Cependant, certaines productions, telles que *The Wild Party* (1929) et *Borderline* (1930), puisent davantage dans des conceptions du lesbianisme issues des communautés lesbiennes, offrant ainsi des images alternatives et certainement moins oppressives.

Tout comme la notion d' « inversion sexuelle » influence les productions hollywoodiennes du début du XX^{ème} siècle, le développement des théories psychanalytiques des années 1940 et 1950 autour des « déviations sexuelles » marque les représentations lesbiennes au cinéma. En effet, la psychiatrie, notamment étasunienne, de cette époque fait preuve d'un puissant intérêt pour les pratiques, les modes de vie et les formes de désir non hétérosexuels qui sont alors qualifiés de « déviants », « non naturels » et « immatures ». La conception pathologisante de ce que la médecine nomme alors l' « homosexualité »²⁶ se manifeste

²³ *The Wild Party* (1929) est un film étasunien de Dorothy Arzner (réalisatrice hollywoodienne phare de la première moitié du XX^{ème} siècle, ouvertement lesbienne) qui dépeint la vie quotidienne de différents personnages dans une université de femmes. Le film met notamment en scène les relations entre Stella, Helen et George (Weiss, 1992 : 14).

²⁴ *Borderline* (1930) est un film britannique indépendant, très peu connu, réalisé par Kenneth McPherson. Au milieu des Alpes suisses, ce film muet relate les relations entre les différent-e-s résident-e-s d'une auberge de village. Il met notamment en scène le triangle amoureux qui relie H.D. (Hilda Doolittle), Bryher (Winifred Ellerman), Pete Marond (Paul Robeson) et Adah (Eslanda Robeson). Au-delà de représenter des personnages androgynes, tel que celui de Bryher qui, par son apparence et son comportement incarne une forme de « sexe intermédiaire » (Weiss, 1992 : 18), le film participe plus généralement à subvertir certaines idées reçues racistes et homophobes (Weiss, 1992 : 20).

²⁵ L'expression « inversion sexuelle » apparaît à la toute fin du XIX^{ème} dans les théories médicales, et notamment psychiatriques, autour des « déviations sexuelles ». C'est un synonyme d' « homosexualité » (CNRTL, [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/inversion> (consulté le 23.07.18)). Cette notion est notamment développée par les psychiatres Krafft-Ebing et Karl Westphal qui y voient une forme de maladie congénitale, ayant des causes principalement anatomiques (Chauvin et Lerch, 2013 : 6-7).

²⁶ <http://www.cnrtl.fr/definition/homosexualit%C3%A9/substantif> (consulté le 25.07.18)

notamment dans le *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM) dont la première édition est publiée en 1952 par l'American Psychiatric Association (APA). En parallèle de la psychanalyse, les années 1950 constituent une nouvelle phase de la recherche en sexologie caractérisée par la publication des deux rapports Kinsey, en 1948 et 1953 (Chauvin et Lerch, 2013 : 10-11). Ces derniers, en développant une analyse quantitative des comportements sexuels de la population étasunienne, surprennent, de manière passablement négative, en présentant des taux relativement élevés de personnes ayant eu des pratiques non hétérosexuelles²⁷ (Weiss, 1992 : 55). Considérant l'éminent pouvoir des discours médicaux, le contexte post-« Seconde Guerre mondiale » permet une meilleure compréhension des représentations lesbiennes dans le cinéma des années 1940 et 1950. Ainsi, dans le cinéma hollywoodien de l'époque, la présence de codes visuels et de personnages pouvant être perçus comme lesbiens est extrêmement codée²⁸ et régulée de manière à réaffirmer les frontières de la « normalité » et de l'acceptable, notamment en termes de genre et de sexualité :

[...] lesbianism occasionally surfaces as a form of defiance in order that heterosexuality [...] may appear the more natural and desirable. Whether remaining at the level of subtext or embodied in particular characters identifiable as lesbian, suggestions of lesbianism in the Hollywood cinema are encoded precisely in such ways as to encourage particular readings : as social deviance, sexual titillation/threat, and boundary against which "normal" women's sexuality and social role are defined. (Weiss, 1992 : 54-55)

Divers films reproduisent les discours médicaux et participent à renforcer le soi-disant lien entre lesbianisme et déviance, maladie, perversion, etcétera. Parmi eux, Weiss (1992) cite notamment *The Third Sex* (1959), *Walk on the Wild Side* (1962) et *Seven Women* (1966). Le cinéma, au même titre que les institutions et les sciences, agit alors comme un véritable

²⁷ D'après Chauvin et Lerch (2013) le rapport de 1948 conclut que 37% des hommes ont déjà eu des pratiques non hétérosexuelles contre 13% des femmes dans le rapport de 1953. Cependant, le rapport ayant été extrêmement critiqué, notamment concernant la méthodologie utilisée par Kinsey, il est important de ne pas accorder trop de crédit à ces chiffres (2013 : 11).

²⁸ Entre 1934 et 1968, le Hollywood's Motion Picture Production Code, contrôle et réprime les scénarios des productions hollywoodiennes dans le but que le cinéma ne devienne pas une menace pour l'ordre social. Le Code mentionne notamment « the sanctity of the institution of marriage and home shall be upheld » (Weiss, 1992 : 52), et « sexual perversion or any inference is forbidden » (Weiss, 1992 : 52).

appareil idéologique de réaffirmation des normes, notamment de genre et de sexualité, et de maintien des systèmes d'oppression qui constituent ces normes.

Weiss (1992) met en avant une troisième figure typique des représentations lesbiennes au cinéma, celle de la vampire lesbienne. Cette figure traverse une grande partie du XX^{ème} siècle puisque qu'elle apparaît sur les écrans dans les années 1930, et bien qu'elle soit en déclin depuis les années 1980 elle persiste encore aujourd'hui. L'affaiblissement des lois de censure dans l'industrie cinématographique, principalement aux États-Unis et en Grande-Bretagne, participe à la sexualisation des personnages de vampires lesbiennes. Contrairement aux apparences et attitudes relativement masculines qui caractérisent la grande majorité des personnages dits lesbiens dans les productions qui précèdent les années 1960, la figure de la lesbienne vampire incarne les codes dominants de la féminité blanche et hétérosexuelle. Weiss (1992) précise comme suit : « [...] the lesbian vampire fits the stereotype, not of the mannish lesbian, but of the white, feminine heterosexual woman. » (Weiss, 1992 : 90-91) Ainsi, la vampire lesbienne est une figure ambiguë aux yeux des spectateurs masculins hétérosexuels car elle incarne dans le même temps le symbole ultime de l'attirance sexuelle et le symbole d'une menace pour l'ordre hétérosexuel et patriarcal (Weiss, 1992 : 90-91). Ce dernier aspect est d'autant plus fort que, ne correspondant pas au stéréotype de la lesbienne masculine, elle est invisible en tant que lesbienne aux yeux des hommes hétérosexuels. Cependant, l'apparente menace qu'elle représente est vite écartée, notamment au travers de la trame narrative d'une grande majorité de ces films qui optent souvent pour la mort du personnage lesbien en guise de final. Comme le souligne Weiss (1992) :

This management of narrative material is formulaic: the vampire is first introduced in order to disrupt and invert the "natural order" and to provoke anxieties in the characters and spectator alike; the vampire then engages in vampirism as entertainment and sexual titillation for the prolonged middle section of the narrative; and finally the vampire is destroyed and the "natural order" reaffirmed. (1992 : 91-92)

Finalement, bien que le personnage de la vampire lesbienne ne conserve que rarement son aspect menaçant et reste un objet de désir destiné aux hommes hétérosexuels (Weiss, 1992 : 107), il devient, dans le même temps, le catalyseur d'un dangereux désir lesbien.

Les années 1970 et 1980 marquent un tournant dans l'histoire des luttes féministes et lesbiennes. Les émeutes de Stonewall en 1969 et les nombreux collectifs militants²⁹ qui se forment dans la décennie suivante assurent une visibilité publique de leurs analyses et de leurs luttes contre la société occidentale hétérosexiste, raciste et capitaliste. Les pratiques et modes de vie non hétérosexuels, et notamment le lesbianisme, deviennent des contenus légitimes de représentation, particulièrement au sein du cinéma lesbien indépendant qui émerge au cours des années 1970 et 1980 (Weiss, 1992). Les films de Greta Schiller, Barbara Hammer, Lizzie Borden, Cheryl Dunye, Carole Roussopoulos ou encore Monika Treut incarnent cette nouvelle branche du cinéma qui, à travers la construction de codes narratifs et visuels alternatifs, véhiculent des représentations inédites et choisies (Weiss, 1992 ; Straayer, 1996 ; Sullivan, 2004). Ces films, réalisés par des lesbiennes féministes à l'attention, principalement, de leurs communautés, produisent de nouvelles images lesbiennes, en dehors des stéréotypes homogénéisant et des paramètres de la culture dominante. En voici quelques exemples.

Dans son court-métrage *Home Movie* (1972), Jan Oxenberg utilise des vidéos de son enfance et de son adolescence pour dénoncer le rôle des institutions, telles que l'école et la famille, dans le maintien du système patriarcal. Dans une perspective féministe radicale, *Home Movie* (1972) dépeint le lesbianisme comme un outil de résistance au patriarcat. Bien au-delà d'une simple question personnelle liée aux pratiques sexuelles, il apparaît davantage comme une identité sociale et politique (Weiss, 1992 : 139-140). Comme la majorité des films lesbiens indépendants de l'époque, ce court-métrage s'inscrit pleinement dans les débats qui rythment les luttes lesbiennes et féministes³⁰.

De la même manière, *Born in Flames* (1983) est pleinement ancré dans les enjeux féministes des années 1980, et illustre, à travers sa narration et ses personnages, l'hétérogénéité et les

²⁹ Les années 1970 voient émerger de nombreux groupes militants tels que le National Black Feminist Organization (NBFO), le Combahee River Collective, les Radicalesbians, le Gay Liberation Front (GLF) aux États-Unis ; le Mouvement de Libération des Femmes (MLF), le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR), les Gouines Rouges en France (liste non exhaustive).

³⁰ Parmi ces débats, le conflit théorique et politique qui oppose les féministes radicales aux féministes dites culturelles prend une place importante. Pour le dire simplement, les premières rejettent le rôle social attribué à la catégorie « femme » tandis que les autres, par leur vision quelque peu essentialiste, voient dans la féminité une force à explorer et revendiquer. Pour une explication plus ample de ce conflit, voir par exemple le chapitre « Épistémologies féministes » dans *Sexe, genre et sexualités* de Dorilin (2008) ou encore l'article « Lesbians, Second-Wave Feminism and Gay Liberation » de Podmore et Tremblay (2015).

vécus différenciés qui composent les catégories « femme » et « lesbienne ». Ce film de science-fiction réalisé par Lizzie Borden rompt avec les représentations dominantes des femmes noires au travers de personnages forts et confiants comme Adelaide, Zelly et Honey, qui occupent une place cruciale dans la narration. De plus, *Born in Flames* (1983) opère une critique explicite de la surveillance et de la violence policière, notamment à travers l'histoire du personnage d'Adelaide Norris, activiste africaine-américaine qui meurt suspicieusement lors d'une garde à vue.

The Watermelon Woman qui sort quant à lui en 1996 est le premier long métrage effectué par une réalisatrice lesbienne noire (Sullivan, 2004). Ce film de Cheryl Dunye, raconte l'histoire d'une réalisatrice lesbienne noire de Philadelphie, prénommée Cheryl, qui entame un nouveau projet de film. Elle part à la recherche d'archives et de récits afin de retracer la vie et le travail de Fae Richards, aussi appelée « The Watermelon Woman », actrice noire des années 1930-1940. A travers l'entrecroisement de séquences type documentaire autour de Fae Richards et de passages fictionnels sur le quotidien de Cheryl, le film aborde divers enjeux politiques de race, de sexualité et de classe. Il apporte par exemple une critique de la manière dont les femmes noires sont invisibilisées et malmenées par l'industrie cinématographique. Au-delà de la critique, le film participe lui-même à cette visibilité, notamment au travers des personnages de Cheryl et Tamara. En outre, à travers les relations amicales et amoureuses de Cheryl avec des lesbiennes blanches, le film aborde les questionnements et les enjeux politiques qui caractérisent les relations lesbiennes interraciales. *The Watermelon Woman* (1996) rompt également avec les représentations habituelles des butchs noires qui restent souvent marquées par une vision stéréotypée de la masculinité noire, particulièrement lorsque des relations entre des lesbiennes noires et blanches sont représentées (Nataf, 1995 : 74). Finalement, comme le souligne Sullivan (2004) : « [...] the films moves beyond merely presenting the wide variety of lesbian subject positions. The film addresses what is required "to reconstruct a tenable lesbian subject position... somewhere between deconstruction and essentialism". » (2004 : 214) Ces différents films incarnent la manière dont le cinéma lesbien indépendant, à travers son ancrage dans les luttes féministes et les communautés, participe à la création de nouvelles images et à la politisation de ces identités.

4.2 Une visibilité négociée

Les dernières décennies du XX^{ème} siècle voient donc émerger un nombre plus grand de représentations (explicites) de lesbiennes au cinéma, coïncidant davantage avec la multiplicité des réalités lesbiennes. Parallèlement au cinéma lesbien indépendant, les personnages lesbiens acquièrent une visibilité plus grande et moins ambiguë dans le cinéma occidental grand public. Nadeau (1997) parle même d'une « célébration des images saphiques par l'industrie du cinéma » (1997 : 120) à partir du début des années 1990. Bien que la répression des images lesbiennes diminue, notamment grâce aux luttes des années 1970, ces dernières restent le reflet d'une visibilité régulée.

En s'intéressant à la visibilité lesbienne dans l'espace public, Nadeau (1997) s'inspire des thèses de Hall (1993) et apporte une définition critique de l'espace public, principalement nord-américain³¹, dans lequel elle s'inscrit. L'espace public est alors défini comme un espace national dont la recherche constante d'unité et de stabilité a pour effet d'exclure les groupes marginalisés et les identités collectives qui les composent au profit des images et discours dominants qui assurent la promotion de l'ordre social (1997 : 116). La masculinité cisgenre, blanche, hétérosexuelle et bourgeoise, érigée au rang de norme naturelle et immuable conserve donc une puissante légitimité et un accès incontestable à l'espace public, sans n'être jamais nommée comme telle. Dans son analyse de la réception par les spectatrices lesbiennes noires des films populaires étasuniens, Nataf (1995) souligne par exemple : « [...] whiteness as an ethnic identity, because it is naturalised by ideology as the norm, becomes invisible, both everything and nothing. » (1995 : 83) Elle ajoute que ce mécanisme qui prétend ne pas voir la race oblige les spectatrices noires et lesbiennes à adapter leurs désirs aux représentations de personnages blancs et masculins diffusées par les médias dominants. Dans une logique quelque peu similaire, Straayer (1996) dénonce la présomption à l'hétérosexualité et le déni des autres formes de sexualité qui participent à maintenir le silence sur la norme

³¹ Dans son analyse, Nadeau (1997) évoque différents films, notamment canadiens et français. Lorsqu'elle définit le cadre social et politique dans lequel ces productions s'inscrivent, elle ne précise pas à quel espace géographique elle fait référence ce qui laisse penser qu'elle y inclue les différents pays dont sont issues ces productions. Cependant, il me semble qu'elle fait davantage référence au contexte nord-américain et c'est donc de cette manière que je présente son analyse. En effet, il est à mon sens important de faire une différence entre les politiques française et nord-américaine, notamment en ce qui concerne la question de l'espace national et du rapport à la différence évoquée ici.

hétérosexuelle. Dans ce contexte d'espace national guidé par les notions d' « harmonie » et de « stabilité », les représentations lesbiennes résultent d'un processus de régulation de la visibilité. Nadeau (1997) parle alors d'une véritable « marchandisation de la différence », au travers de laquelle toute portion de visibilité est négociée au cours d'un échange ne laissant pas de place au conflit. Autrement dit,

[...] l'action entreprise converge vers un même objectif : "réparer" l'erreur historique envers les diverses identités collectives en faisant de la visibilité négociée et régulée l'enjeu ultime de politiques et de pratiques libératoires. La régulation vise à abolir le rapport conflictuel entre la "minorité" et la "majorité" pour lui substituer la conception d'un espace public comme un marché ouvert à toute identité collective. (Nadeau, 1997 : 119)

La visibilité des représentations lesbiennes constitue en ce sens la clé politique des luttes pour la reconnaissance. En effet, pour beaucoup, cette visibilité négociée est une possibilité d'être vu-e-s et reconnu-e-s comme des personnes « normales » et d'accéder ainsi à la reconnaissance juridique et sociale, c'est-à-dire au rang de citoyen-ne à part entière (Nadeau, 1997 : 114, 118). Ce phénomène ne découle donc pas uniquement des politiques étatiques. Il constitue également un choix stratégique de la part des associations lesbiennes et gays qui, à dans les années 1990 connaissent une forte institutionnalisation, du moins en Amérique du Nord³². En effet, « à l'urgence de créer chez les gais et lesbiennes leurs propres foyers de représentation collective se juxtapose un désir pervers, mais tout aussi légitime, d'avoir accès au plus grand nombre. » (Nadeau, 1997 : 126). Finalement, cette « approche consensuelle *négociée* » (Nadeau, 1997), transforme les représentations lesbiennes en produits consommables par toutes et tous et notamment par les personnes hétérosexuelles.

³² Ici, Nadeau (1997) s'appuie sur des analyses de films pour illustrer son propos. Le cinéma n'est qu'un exemple parmi d'autres du processus de visibilité négociée, qui concerne tous les types de représentations. Les apparitions médiatiques de familles homoparentales à l'approche du vote sur le mariage et l'adoption au Québec en est un autre exemple (Tremblay, 2015).

4.3 Effets du processus de visibilité négociée sur les représentations

Dans un contexte de libéralisme politique et économique, le phénomène de « marchandisation de la différence » énoncé par Nadeau (1997) se manifeste avant tout dans les représentations cinématographiques des identités et pratiques lesbiennes qui en résultent. En effet, bien que ces dernières se multiplient sur les écrans à partir des années 1990, et dépassent le stade du sous-texte pour devenir de plus en plus explicites, leur analyse donne lieu à plusieurs constatations. Contrairement aux films des années 1950 dans lesquelles le lesbianisme est abordé sous l'angle de la déviance et de la pathologie, le cinéma grand public de la fin du XX^{ème} siècle adopte quant à lui une stratégie d'inclusion et d'intégration des lesbiennes dans les schémas hétérosexuels. Autrement dit, comme le souligne Nadeau (1997), il offre des représentations de lesbiennes dans lesquelles les spectateur-ice-s hétérosexuel-le-s peuvent se reconnaître. D'après son analyse de *Gazon Maudit* (1995), le personnage de Jo, qui par son apparence de butch est visible en tant que lesbienne aux yeux du public hétérosexuel, incarne le personnage type de la lesbienne inoffensive, intégrée aux schémas hétérosexuels du couple et de la famille (1997 : 123). Concernant ce qu'elle décrit comme un engouement de l'industrie cinématographique pour le lesbianisme « sympathique », Nadeau précise :

[...] ils visent tous à rendre visible à la majorité hétérosexuelle des aspects inconnus de la culture lesbienne, l'inconnu se révélant en fait d'une culture identique. Il apparaît clair que les stratégies de marketing déployées ne visent pas tant à rejoindre les spectatrices lesbiennes (déjà conquises), que d'attirer, voire de "sensibiliser" un public hétérosexuel à la présence lesbienne dans la vie quotidienne. (1997 : 122)

Le dévoilement d'une culture identique, et donc la suppression de la différence associée à « l'identité lesbienne », offre une image rassurante des lesbiennes aux spectateur-ice-s hétérosexuel-le-s. En effet, le personnage lesbien n'apparaît ici pas comme un danger pour l'ordre social du couple et de la famille mais participe au contraire à son maintien.

Diverses autres stratégies visent à offrir une image rassurante du lesbianisme au travers des représentations cinématographiques. Weiss (1992) décrit par exemple le changement qui

s'opère dans les représentations de personnages lesbiens entre les années 1960 et les années 1980 (1992 : 76). Elle évoque ainsi le passage de la butch masculine et « déviante », incarnant les théories médicales de l'« inversion sexuelle », à la lesbienne conforme aux codes de la féminité dominante, blanche et sexuellement attirante apparaissant, par exemple, dans *Personal Best* (1982) à travers les personnages de Tory et de Chris. D'après elle, cette dernière image, se prêtant davantage aux fantasmes masculins hétérosexuels, permet d'atténuer la crainte inspirée par le lesbianisme et la représentation de lesbiennes fortes et imposantes (Weiss, 1992 : 76). Nadeau (1997) développe une réflexion similaire dans son analyse de *When Night is Falling* (1995). En effet, l'apparence classe et séduisante des deux personnages principaux, Camille et Petra, et l'esthétisation de leurs corps, marquent l'influence d'une tradition cinématographique hétérosexuelle (1997 : 125). Quand bien même le film est avant tout destiné à un public non hétérosexuel, il semble renouer avec les codes du plaisir masculin hétérosexuel.

Straayer (1996), quant à lui, évoque les films à grand public dans la plupart desquels n'est présentée qu'une seule relation lesbienne. La narration d'une relation isolée de tout contexte lesbien, par exemple d'une communauté, implique que la dissolution du couple entraîne la disparition des pratiques lesbiennes (1996 : 24) et dans le même temps la restauration de la norme hétérosexuelle. Il existe plusieurs analyses possibles de ce type de narration. Pour lui, une semble prévaloir : « the couple's eventual breakup in most of these films functions to assuage a heterosexual audience's anxiety – that is to release viewers from disconcerting identifications with lesbians. » (1996 : 34) L'absence de contexte lesbien tend donc à transmettre une vision éphémère des relations lesbiennes et à rassurer sur la possible menace que ces dernières pourraient représenter pour l'ordre social, notamment hétérosexuel.

De manière semblable, Nadeau (1997) critique la conception individualisante qui se manifeste dans *When Night is Falling* (1995) : « Le film fait de l'identité lesbienne un état en suspens, sans réelle assise sociale, ou culturelle. » (1997 : 125) Cette conception individualisante se ressent directement dans le discours de la réalisatrice qui présente son film davantage comme une quête personnelle autour de la préférence sexuelle qu'une histoire de coming out renfermant des aspects politiques (Nadeau, 1997 : 124). Straayer (1996) parle également de la manière dont le caractère romantique des films grand public qui prennent pour objet des lesbiennes, tels que *Lianna* (1983), *Personal Best* (1983) ou *Desert Hearts* (1986) a pour effet

de déssexualiser et de dépolitiser les histoires de coming out (1996 : 23). Beaucoup d'entre eux, tel que c'est le cas de *When Night is Falling* (1995), effacent l'ancrage social et politique des identités non hétérosexuelles et évacuent les différentes façons dont les histoires de coming out imprègnent les vécus des personnes concernées. Par ailleurs, Straayer (1996) souligne que ces films, en adoptant le point de vue d'un personnage engagé dans un processus de coming out³³, et non celui d'une lesbienne de longue date par exemple, renforce le regard voyeur hétérosexuel sur les vécus et les communautés lesbiennes (1996 : 33).

Finalement, les différents modes et stratégies de représentation présentés ici conduisent tous à l'individualisation des enjeux de sexualité. Comme évoqué précédemment, ces représentations exercent une dépolitisation constante des vécus, des identités et des pratiques lesbiennes, et plus largement non cisgenres et non hétérosexuelles. Comme le souligne Nadeau (1997), le processus de visibilité négociée a pour effet de dissocier individu et collectif en offrant une représentation indifférente de la sexualité. Ainsi, selon la logique de l'espace national définie précédemment, la visibilité lesbienne repose principalement sur des images individuelles et consensuelles ce qui tend à effacer l'aspect collectif, politique et potentiellement conflictuel de ces identités et dans le même temps participe à homogénéiser les représentations lesbiennes. De manière contradictoire, et comme le souligne Weiss (1992), la relative invisibilité des représentations lesbiennes entraîne le fait que les quelques images visibles déterminent les frontières des représentations acceptables et renforcent dans le même temps les frontières de l'espace public hétérosexuel (Weiss, 1992 : 1 ; Nadeau, 1997 : 117). Ainsi, de nombreuses images lesbiennes sont automatiquement exclues de l'espace public, notamment celles qui prennent pour sujet des lesbiennes n'appartenant pas, par ailleurs, à des catégories dominantes, à savoir des lesbiennes non cis, non blanches, non bourgeoises, non valides, etcétera.

³³ Dans ce cas le terme coming out se réfère davantage à l'auto-découverte d'un désir sexuel hors-norme et à l'initiation aux codes et pratiques issues des communautés lesbiennes et gays qu'à la définition qui lui est habituellement attribuée, à savoir le fait d'annoncer son orientation sexuelle aux proches (Straayer, 1996 : 27).

4.4 (In)visibilité et réception

Etudier les représentations cinématographiques de groupes marginalisés consiste, au-delà de l'analyse des images en tant que telles, à s'intéresser à la réception de ces images (ou de leur absence) par ces groupes en question. En effet, suite au constat du caractère souvent stéréotypant, pour ne pas dire oppressif, d'une grande partie de ces représentations dans les productions grand public, la manière dont elles sont interprétées et marquent les personnes concernées participe du processus représentationnel.

Le « Encoding/decoding model » conçu à l'Université de Birmingham, sous la direction de Stuart Hall, constitue une base pertinente à l'étude de la réception des productions cinématographiques, comme de tout autre type de représentation. Ce modèle est tiré des théories de Frank Parkin qui détermine trois types de réponses possibles à ces dernières :

A dominant (or preferred) reading of a text accepts the content of the cultural product without question. A negotiated reading questions parts of the content of the text but does not question the dominant ideology which underlies the production of the text. An oppositional response to a cultural product is one in which the recipient of the text understands that the system that produced the text is one with which she/he is fundamentally at odds. (Bobo, 2004 : 181)

Dans son travail sur la réception des films populaires par les lesbiennes noires, Nataf (1995) propose une quatrième possibilité de réponse : une lecture « déviante » constituant une forme de prolongation de la réponse oppositionnelle et permettant une lecture subversive et critique du message (Nataf, 1995 : 63).

Ce modèle implique par ailleurs d'appréhender les spectateur-ice-s en tant que sujets socialement situés, dont les vécus et les expériences différenciés influencent la lecture. En reprenant les mots de Bobo, Nataf (1995 : 64) souligne par exemple que les sujets appartenant à un groupe marginalisé, et qui en cela s'identifient probablement davantage à une sous-culture qu'à la culture majoritaire, ont un regard oppositionnel face aux médias dominants. Dans son article « *The Color Purple*. Black Women as Cultural Readers », Bobo (2004) s'intéresse aux discours des femmes noires face au film de Spielberg (1985), tiré du roman d'Alice Walker *The Color Purple* publié en 1982. A sa sortie, le film provoque d'intenses débats au sein des

communautés noires. Qualifié de raciste par de nombreuses personnes, il est notamment critiqué pour le portrait brutal des hommes noirs qu'il diffuse. Pourtant, Bobo (2004) précise que pour beaucoup de femmes noires le film a des aspects positifs. Elle explique que cette lecture positive, bien que critique, découle notamment de leur place et de leurs expériences en tant que femmes noires : « Black women are aware [...] of the oppression and harm that comes from a negative media history. But Black women are also aware that their specific experience [...] has never been adequately dealt with in mainstream media. » (Bobo, 2004 : 186). L'étude de Bobo (2004) illustre bien la manière dont l'appartenance sociale et le vécu qui en découle déterminent la manière dont chacun-e approche les représentations et en tire de la signification. Bobo (2004) utilise alors le concept de « cultural competency », à savoir l'ensemble des savoirs, des discours et des expériences que l'on porte avec nous, en tant que sujet situé, lors de la rencontre avec un message culturel et de sa réception (2004 : 186).

En considérant le modèle présenté plus haut, l'ensemble des écrits que je présente ici développent des analyses issues d'une lecture oppositionnelle des messages culturels cités³⁴. Comme l'illustre l'étude de Bobo (2004), une réponse oppositionnelle à un produit culturel est complexe car elle représente bien plus qu'un simple rejet du système qui engendre le contenu de ce produit. Dans une logique similaire, Nataf (1995) évoque la réponse, parfois double et contradictoire, des spectatrices lesbiennes noires face aux films populaires hollywoodiens. Ainsi elle note que l'absence de représentations, ou leur caractère stéréotypant et marginalisant, ainsi que le besoin important de pouvoir parfois s'identifier aux images produites poussent ces spectatrices à ignorer la part inappropriée des représentations existantes (Nataf, 1995 : 63). Cette remarque exemplifie parfaitement la lecture « déviante » que l'auteure propose d'ajouter en guise de quatrième possibilité de réponse à un message culturel. Nataf (1995) caractérise cette dernière de réponse active et reconstructive, en évoquant alors la manière dont les groupes marginalisés créent des significations diverses sur la base des représentations, souvent oppressives, présentes dans la culture dominante. Cette lecture « déviante » se manifeste par exemple lorsque les spectateur-ice-s lesbiennes tirent une interprétation contraire de celle que la ou le réalisateur-e veut inculquer à travers son film. Parmi ces interprétations, il existe la possibilité de s'identifier aux personnages « monstrueux » menaçant l'ordre social établi et dont le public est appelé à se distancer, si ce

³⁴ Ici je parle exclusivement des représentations produites par le cinéma grand public.

n'est à répugner (Nataf, 1995 : 64). D'après Nataf (1995), la lecture « déviante » permet donc de construire une multitude d'interprétations possibles et constitue en cela un aspect plaisant de la réception, particulièrement pour les spectatrices lesbiennes noires :

The refusal to “achieve a stable sexual identity” as the “correct” feminine position in patriarchy gives the lesbian spectator more room to play, just as the deconstruction of stereotypes in colonial discourse does for black women spectators. The black lesbian spectator, destined to be an outlaw, already on the frontiers, can see a greater terrain of possibilities from this vantage point. (Nataf, 1995 : 68)

Bien qu'elle n'évoque pas le concept de lecture « déviante », il semble que l'analyse de Weiss (1992) conduise à des constatations semblables. En effet, cette dernière souligne l'importance de tirer des représentations lesbiennes des films populaires des significations différentes de celles que la culture dominante peut leur donner (Weiss, 1992 : 2). Ainsi, elle insiste sur la manière dont les spectatrices lesbiennes, tout au long du XX^{ème} siècle, ont su réinterpréter et subvertir les représentations cinématographiques à leur avantage, à savoir celui de construire leurs propres identités et d'inculquer de la force à leurs communautés. D'après Weiss (1992), les interprétations subversives du cinéma populaire et les nouvelles significations qui en découlent participent de la constitution de certains aspects des cultures lesbiennes, tels que le travestissement, la dynamique butch/femme ou certains mots d'argot (1992 : 28-29).

Je ne tiens pas, à travers le rapprochement des analyses de Bobo (2004), Nataf (1995) et Weiss (1992), à évaluer les différentes oppressions en jeu dans ce travail et à nier les spécificités inhérentes à chacun de ces vécus socialement situés. Il me semble par contre intéressant de souligner les mécanismes semblables qui touchent différents groupes marginalisés en matière de réception des représentations cinématographiques. Finalement, les spectateur-ice-s appartenant à des groupes marginalisés, ici les femmes noires, les lesbiennes et les lesbiennes noires, dégagent deux types de réponses de leur réception des contenus cinématographiques. La première est positive et tend à dégager du sens et à construire des significations et des pratiques nouvelles sur la base d'une interprétation subversive du texte. La deuxième est négative et consiste à rejeter le contenu (Bobo, 2004 : 187). Chacune de ces réponses est liée à l'influence des représentations sur les vécus et les expériences des sujets en question. Une

réponse négative peut découler du fait que les représentations stéréotypées et oppressives de la plupart des groupes marginalisés impactent les vécus des individus qui constituent ces groupes. A ce sujet Sullivan (2004) rappelle, par exemple, que les représentations cinématographiques des femmes noires, depuis la naissance du cinéma, continuent à marquer et à agir de manière négative sur les expériences quotidiennes de ces dernières. Un exemple de réponse positive se retrouve dans les constatations de Weiss (1992) qui soulève le paradoxe du cinéma dans les enjeux de sexualité. En effet, elle souligne le fait que le cinéma a joué un rôle important dans la promotion et le maintien du système hétérosexiste tout en participant à la construction des identités lesbiennes et du « désir lesbien » (1992 : 26).

En conclusion, comme le souligne Straayer (1996), il existe un flux constant entre des forces qui suggèrent et qui nient les identités et relations lesbiennes. Ainsi, bien que les images lesbiennes deviennent de plus en plus explicites au fil du temps, les représentations culturelles dominantes tendent toujours à associer le lesbianisme à une forme d'illusion et d'impossibilité. Cependant, depuis la naissance du cinéma, les spectatrices lesbiennes ont su tirer leurs propres significations de ces représentations, en s'autorisant notamment à subvertir les sous-textes des films. Comme le montre Weiss (1992) tout au long de son ouvrage, l'invisibilité, comme la visibilité, est une forme de représentation et toutes deux laissent des traces qui ont une place importante dans la construction des identités.

Comme tous les films sur lesquels reposent cette revue de la littérature, *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) et *Embrasse-moi* (Océan et Vila, 2017) s'ancrent dans un contexte où les représentations cinématographiques des lesbiennes sont minoritaires, bien que de plus en plus développées, et significatives. En effet, les représentations qui se dégagent de ces trois films participent à construire des significations et des images du lesbianisme tel qu'il est pensé, perçu, vécu ou encore fantasmé. Ainsi, que ce soit à travers ce qu'ils montrent ou à travers ce qu'ils ne montrent pas, ces films s'inscrivent tous les trois et chacun à leur manière dans les dynamiques de pouvoir qui forgent les identités collectives. Par l'analyse qui va suivre, ce travail s'ancre dans la réflexion collective qui fonde les recherches sur les représentations cinématographiques des lesbiennes. Les enjeux et les questionnements qui découlent des travaux exposés jusqu'ici constituent le socle de ce travail

et visent à être décortiqués, manipulés, déplacés et remodelés au regard du contexte français républicain actuel dont les matériaux d'analyse sont issus.

Je pars de l'idée que les représentations cinématographiques des lesbiennes étudiées dans ce travail, dans le même temps qu'elles donnent à voir les significations que porte le lesbianisme aujourd'hui, participent de la construction de ce dernier. Plus encore, en situant mon analyse dans le contexte français républicain, je tends à montrer que les représentations des lesbiennes ne produisent pas uniquement des discours sur le lesbianisme mais s'inscrivent plus largement dans un débat sur la question de la place des identités minoritaires dans la nation française, autrement dit dans le débat qui oppose républicanisme et politiques de la différence. Weiss (1992) montre par exemple que le cinéma hollywoodien des années 1940-1950 reproduit les discours médicaux sur le lesbianisme en associant ce dernier à une « déviance » alors que le cinéma indépendant des années 1970-1980 crée de nouvelles images positives et politisantes des identités lesbiennes. Le premier participe à renforcer l'idéologie médicale de l'époque tandis que le second négocie avec cette dernière au travers d'un discours contestataire. De manière similaire, en analysant les discours produits et diffusés par *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) et *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), je vais chercher à comprendre quel est le rapport spécifique de chacun de ces films à l'idéologie républicaine française, autrement dit comment leurs discours se placent vis-à-vis d'elle et de ses principes fondateurs. De l'étude des représentations de ces trois films ressortent trois aspects majeurs à partir desquels j'ai articulé ma réflexion : le lien entre le lesbianisme et l'identité « femme », la place de la communauté et la narration des relations amoureuses.

5 LES REPRESENTATIONS DES LESBIENNES DANS LE CINEMA FRANÇAIS : UNE ANALYSE CROISEE DE TROIS FILMS RECENTS

5.1 *Lesbianisme et rapport à l'identité « femme » : entre politisation et substantialité*

J'ai évoqué dans l'introduction les significations multiples qui caractérisent le terme « lesbienne » en développant les raisons pour lesquelles je choisis d'utiliser celui-ci plutôt que l'un de ses quasi-synonymes tels que « gouine », « queer » ou « homosexuelle ». Bien que ce terme revête parfois un sens plus englobant que la définition répandue d'une « femme qui aime/désire d'autres femmes », il semble qu'il reste attaché au fait « d'être une femme » ou d'avoir été assigné-e au sexe/genre féminin. Dans les trois films analysés, le lien entre lesbianité et vécu de femmes est évoqué de manière plus ou moins explicite et selon des points de vue différents.

Le film *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), laisse transparaître un discours sur ce que représente le fait « d'être femme », via les dialogues des personnages et la mise en scène de références artistiques et littéraires non choisies au hasard. Ce long-métrage s'ouvre sur une scène de cours de français pendant laquelle le professeur désigne des élèves pour lire à voix haute un passage de *La vie de Marianne* de Marivaux. Voici les premières phrases prononcées à l'oreille des spectateur-ice-s :

« Mais m'écarterai-je toujours ? Je crois qu'oui; je ne saurais m'en empêcher: les idées me gagnent, je suis femme, et je conte mon histoire; pesez ce que je vous dis là, et vous verrez qu'en vérité je n'use presque pas des privilèges que cela me donne. »

La lecture de ce passage et la demande que le professeur fait à l'élève de recommencer avec plus d'intention et en partant de sa propre « vérité » engendrent une insistance sur l'affirmation « je suis femme et je conte mon histoire ». Tout comme ces quelques mots introduisent la visée de *La vie de Marianne*, cette première scène de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) indique, de manière plus indirecte, le propos du film. Un parallèle instantané s'établit

alors entre Marianne et Adèle, deux femmes en passe de raconter leur histoire, mais une différence émerge dans l'écriture. Marivaux prend la place de sa protagoniste en développant un roman biographique à la première personne tandis que la vie d'Adèle ne sera pas racontée directement par la première concernée, comme peut l'être par exemple un film avec une narration en voix-off³⁵. Cette scène introductive donne le ton car tout au long du film se révèle une certaine fascination pour « la femme » en tant que figure de curiosité, de désir, de force et de mystère.

Lorsqu'Emma, qui entame sa carrière de peintre, rencontre Adèle, elle cherche à lui faire découvrir son univers. Elle l'emmène par exemple au musée ce qui donne lieu à une scène dans laquelle l'accent est explicitement porté sur des corps de femmes peints ou sculptés et sur le regard qu'Adèle et Emma posent elles-mêmes sur ces corps.

La scène du musée (La vie d'Adèle, 2013)



Dans cette scène où les dialogues sont absents, Emma et Adèle se baladent entre les sculptures et observent diverses peintures, notamment orientalistes, montrant des femmes souvent nues et dans des postures parfois lascives. La caméra descend et remonte lentement le long des corps sculptés, s'arrêtant principalement sur les fesses de ces derniers. Puis, elle suit de près les visages des protagonistes laissant ainsi entrevoir le regard concentré d'Emma sur les œuvres d'art et celui d'Adèle passant discrètement des peintures à la nuque d'Emma qui se trouve devant elle. S'opère alors une forme de mise en abyme à travers laquelle le réalisateur et les spectateurice-s observent Adèle observant Emma qui elle-même observe ces peintures représentant des corps de femmes. Un parallèle s'établit donc entre les personnages du film et les personnages de ces peintures, voire même entre les actrices et les modèles, conférant à Emma et Adèle une forme de double statut de sujet et d'objet du

³⁵ A noter par ailleurs que dans la bande dessinée *Le bleu est une couleur chaude* (Julie Maroh, 2010) dont est inspiré le film, la protagoniste Clémentine raconte son histoire à la première personne.

regard³⁶. A mon sens, les protagonistes regardent les corps peints et sculptés tout en incarnant ces derniers aux yeux du réalisateur. Plus généralement, cette scène se situant dans la première moitié du long métrage laisse entrevoir un attrait appuyé pour « les femmes », et particulièrement pour leurs corps, dans leur aspect charnel et sexuel. En outre, par son déplacement des œuvres d'art à la nuque et au visage d'Emma, le regard d'Adèle dans cette scène manifeste la formation de son désir pour le personnage aux cheveux bleus.

Les corps des deux protagonistes, qu'ils soient nus ou habillés, visibles dans leur totalité ou en partie, sont très présents tout au long du film, par exemple dans les scènes de repas ou de sexualité. Ces dernières ont fortement fait réagir les médias et le public à la sortie du film, ne laissant parfois que peu de place à d'autres aspects du film. Je ne tiens pas ici à rendre compte de manière exhaustive des différents discours réagissant aux scènes de sexe du film mais il me semble tout de même important d'en extraire quelques-uns, car ces derniers qui ont participé à orienter mon analyse³⁷. Tout d'abord notons que les scènes de sexe³⁸ mises bout à bout représentent environ 13 minutes sur un film de presque trois heures ce qui ne représente qu'une toute petite partie. Cependant, il est vrai que peu de films comportent des scènes de sexe aussi longues et suivies que *La Vie d'Adèle* (Kechiche, 2013)³⁹.

En partant de l'impression que ces scènes sont « plus vraies que nature », certains médias et interviews se demandent par exemple si elles sont simulées et sachant que c'est le cas, s'intéressent à la manière dont elles ont été réalisées⁴⁰. A mon sens, la question n'est pas tant

³⁶ Ce processus n'est pas sans rappeler le type de dispositif cinématographique analysé par Mulvey (1975) dans son étude sur la manière dont la structure patriarcale participe à construire la forme filmique (1975 : 17). L'utilisation de la psychanalyse comme outil de décryptage des productions cinématographiques est à mon sens questionnable et non adaptée à ce présent travail, d'autant plus que le film étudié ici me semble éloigné, tant en termes de genre, de narration et de propos qu'en termes de contexte de réalisation et de réception, de ceux illustrant l'article de Mulvey (1975). Cependant, il me paraît intéressant de relever le lien existant entre d'une part, la façon dont cette scène de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) crée une identification entre les spectateur-ice-s (et le réalisateur) regardant les protagonistes du film et ces dernières observant ces œuvres d'art, et d'autre part, l'analyse qu'opère Mulvey (1975) de la fusion qui est à l'œuvre entre le regard du protagoniste et celui du spectateur, tous deux masculins dans ce contexte, face à l'objet (la femme) projeté sur l'écran.

³⁷ J'ai justifié le choix de ne pas opérer une analyse systématique des discours de réception dans les notes méthodologiques, en introduction de ce travail.

³⁸ Par « scènes de sexe » j'entends à la fois les scènes de sexe entre Emma et Adèle et les scènes où Adèle se masturbe. A noter qu'il existe des scènes de sexe, notamment entre Adèle et Thomas, que j'ai décidé de mettre de côté dans mon analyse.

³⁹ La scène de sexe principale du film dure environ 7 minutes et est suivie, 10 minutes après, par une autre scène de sexe plus courte.

⁴⁰ C'est le cas notamment de Télé-Loisirs avec son article « La vie d'Adèle (Arte) : les scènes de sexe du film ont-elles été simulées ? » ([en ligne], <https://www.programme-tv.net/news/cinema/86244-la-vie-d-adele-france-2-les-scenes-de-sexe-du-film-ont-elles-ete-simulees/>, consulté le 11.12.18). Dans une interview vidéo avec la

de savoir si ces scènes sont représentatives du « vrai sexe lesbien ». En effet, il existe des codes et des pratiques sexuelles développés à l'origine dans certaines communautés et qui témoignent d'une sexualité subversive, par exemple dégenrée et/ou bdsm, vis-à-vis du cadre hétéronormé et reproductif. Cependant, il me semble audacieux et non pertinent de déterminer si oui ou non les pratiques sexuelles d'Adèle et Emma sont réalistes, simplement car « le vrai sexe lesbien » n'existe pas. Comme le souligne Williams (2014) :

The ink spilled over whether the film's depiction of sex is "authentically" lesbian seems misplaced since authenticity in sex acts only exists relative to previous stylizations. In other words, there is no such thing as authentic sex whether in art films, R-rated films, or pornography. (2014 : 15)

Dans le même temps, Williams (2014) ajoute que les positions des ciseaux et de la « reverse cowgirl », qualifiées de non authentiques dans certaines critiques adressées au film et considérées comme étant des représentations hétérosexuelles du sexe lesbien, étaient très présentes dans la pornographie faite par et pour les lesbiennes dans les années 1980. Il me semble donc plus intéressant de se demander ce que transmettent ces scènes, et particulièrement la première scène de sexe entre Emma et Adèle, en termes de vision et de représentation du sexe lesbien. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment ces scènes témoignent de la manière dont est perçu le sexe lesbien et plus largement les relations lesbiennes, et dans le même temps comment elles participent à reproduire cet imaginaire.

Ces questions sont notamment abordées par Julie Maroh, auteure de la bande dessinée dont est tirée le film, à qui la vision de ces scènes de sexe provoque une réaction amère. A la sortie du film elle exprime :

Je ne connais pas les sources d'information du réalisateur et des actrices (qui jusqu'à preuve du contraire sont tous hétéros), et je n'ai pas été consultée en amont. Peut-être y'a t'il eu quelqu'un pour leur mimer grossièrement avec les

chaîne Youtube DP/30 : The Oral History of Hollywood, les actrices décrivent la manière dont les scènes de sexe ont été réalisées et les accessoires qui les ont aidées : <https://www.youtube.com/watch?v=TGKlgZQwVAM> (consulté le 11.12.18)

mains les positions possibles, et/ou pour leur visionner un porn dit lesbien (malheureusement il est rarement à l'attention des lesbiennes).⁴¹

Elle tente ensuite d'expliquer la réaction du public qui semble « pouffer de rire » dans la salle de cinéma :

Les hétéronormé-e-s parce qu'ils/elles ne comprennent pas et trouvent la scène ridicule. Les homos et autres transidentités parce que ça n'est pas crédible et qu'ils/elles trouvent tout autant la scène ridicule. Et parmi les seuls qu'on n'entend pas rire il y a les éventuels mecs qui sont trop occupés à se rincer l'œil devant l'incarnation de l'un de leurs fantasmes.⁴²

Pour elle, l'aspect final de ces scènes qui « tournent au porn » découle principalement du positionnement hétérosexuel, celui du réalisateur et des actrices, depuis lequel elles sont réalisées. En effet, ces dernier-e-s n'ayant pas eux/elles-mêmes ce vécu, il est possible de faire l'hypothèse que le tournage et le montage de ces scènes a été influencé par un imaginaire hétéronormé du sexe dit lesbien et surtout qu'il transmet à son tour cet imaginaire. Dans son analyse de *When Night is Falling* (Rozema, 1995), Nadeau (1997) souligne l'aspect esthétisant du film qui « négocie avec un plaisir non seulement lesbien mais aussi hétérosexuel » (1997 : 125). Il semble que cette remarque soit également valable pour les scènes de sexe de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) dont l'association de plans larges et de gros plans, et les détails qui en ressortent invitent à un certain voyeurisme. De plus, les corps plutôt normés des deux actrices participent de l'aspect fantasmagorique dont parle Maroh lorsqu'elle évoque le silence des hommes (hétérosexuels) dans la salle de cinéma. Cependant l'aspect froid et très « énergique » de ces scènes, et plus particulièrement de la première scène de sexe, revêt à mon sens un aspect plutôt positif. En effet, elles s'écartent d'un des clichés majoritaires sur le sexe dit lesbien qui, influencé par une vision essentialiste de la féminité, en fait un acte doux et délicat. Au regard de l'ensemble du film, cet aspect paraît relativement étonnant.

⁴¹ Cette citation est tirée de l'article écrit par Julie Maroh à la sortie de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) : <http://www.juliemaroh.com/?s=la+vie+d%27ad%C3%A8le> (consulté le 02.01.19).

⁴² *ibid.*

En effet, au-delà des images, les dialogues et prises de paroles qui composent le film portent des messages plus facilement décriptables et qui pour plusieurs d'entre eux transmettent une perception naturalisante de l'identité « femme ». La scène de fête organisée chez Emma et Adèle met en scène différentes discussions entre les protagonistes, dont une centrée sur la question de « l'orgasme féminin ». On y voit Joachim, influent galeriste lillois, Emma et plusieurs amies manger en engageant une conversation « philosophique » autour du plaisir et plus particulièrement du plaisir sexuel.

Emma : « Toi en fait ce que tu penses c'est que l'orgasme féminin est mystique, c'est ça ? »

Joachim : « Ah je suis absolument persuadé qu'il est mystique. » « De ce point de vue-là... sur l'absolu que moi en tant qu'homme je ne peux qu'entrevoir dans la frustration que j'ai de n'avoir qu'une sexualité d'homme. [...] On a pas la représentation par des femmes de cette jouissance des femmes.... Tu vois Emma quand je regarde tes peintures avec Adèle, c'est ça que j'ai l'impression de voir. J'ai l'impression que moi je ne pourrai jamais connaître ça de l'intérieur parce que je resterai un homme quoi qu'il arrive.

Alors qu'Emma souligne que le plaisir des uns n'est pas celui des autres, Joachim différencie quant à lui directement « le plaisir de l'homme » du « plaisir de la femme », en expliquant que ce dernier est mystique et d'une intensité plus grande que celui des hommes⁴³. A travers la différenciation qu'il opère entre « homme » et « femme », catégories alors perçues comme naturelles et non comme politiques et sociales, le personnage transmet une vision homogénéisante et essentialiste de ce qu'il nomme « le plaisir féminin » et plus largement « les femmes ». Ironiquement, Joachim insiste sur le fait qu'il ne pourra jamais connaître l'orgasme féminin or il est celui qui prend le plus de place dans la conversation et émet les avis les plus tranchés sur la question. Les remarques et questionnements de ses compagnes de discussion pourraient permettre de nuancer ou de remettre en question son discours mais cela ne fonctionne pas car les paroles de Joachim s'ancrent plus largement dans cette forme de fascination pour « les femmes » qui sous-tend le film.

L'analyse de ces différentes scènes de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) tend à faire ressortir la manière dont le film articule le lesbianisme au fait « d'être femme », au sens « naturel » du terme, et il semble que ces deux aspects y soient indissociables. Plus encore, je remarque que

⁴³ Pour une transcription des dialogues de la scène, voir annexe n°3.

les termes « lesbienne », « gouine » ou « goudou » sont principalement utilisés comme des insultes, par exemple lorsque Adèle fait face aux questions intrusives et au harcèlement lesbophobe et sexiste de ses « ami-e-s » devant le lycée, le lendemain du jour où Emma est venue la chercher. Ainsi les références fréquentes au fait « d'être femme », particulièrement la scène d'introduction du film, et l'attirance pour cet « objet complexe et mystérieux » qui semble guider la production des images et la mise en place du texte indique que cette histoire, bien avant d'être celle d'une jeune lesbienne est celle d'une jeune femme. Cependant, il faut noter qu'Adèle et Emma n'occupent pas la même position à ce sujet et il me semble pertinent de se questionner sur la manière dont l'articulation entre lesbianisme et « être femme » influence les représentations des lesbiennes dans ce film, aspect qui sera traité par la suite. Le fait d'« être femme » ou d'« être homme », perçu de manière binaire, est toujours évoqué sans être réellement explicité, donnant ainsi l'impression que toutes les personnes appartenant à l'une ou à l'autre de ces catégories partagent le même vécu. Cette dynamique prête alors au lien entre lesbianisme et « être femme » un aspect évident et « naturel ». Cependant, l'analyse des deux autres films de ce corpus fait apparaître une approche différente qui participe à nuancer cette évidence.

Dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) la question du rapport à l'identité « femme » se pose tout autrement. Tout d'abord, comme je l'ai évoqué dans la méthodologie, l'analyse d'un documentaire ne se fait pas de la même manière que celle d'une fiction. Bien qu'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017) soit composé de chapitres qui participent à tisser un fil entre les paroles des interviewées et à mettre en lien les diverses thématiques abordées tout au long du film pour donner un tout cohérent avec un début et une fin, sa cohérence finale ne repose pas sur une trame narrative comme c'est le cas pour une fiction. De plus, les témoignages et analyses sociales et politiques des personnes interviewées produisent des discours sur le monde et laissent apparaître des points de vue plus explicites que ceux qui peuvent être interprétés au travers des images et des dialogues des deux fictions analysées. Ici, je me base directement sur la manière dont les personnes se racontent et sur les termes qu'elles emploient pour parler d'elles-mêmes.

Le processus de réalisation d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017) et les témoignages des interviewées sont intimement liés au terme « femmes » et plus spécifiquement à l'afrofémisme puisque comme l'explique Amandine Gay lors de la table ronde du 23 février 2015 intitulée « La paroles des afrodescendantes : entre paternalisme, confiscation et réappropriation » :

« Je vais commencer cette table ronde en faisant un petit historique de l'afrofémisme [...]. Je pense que c'était important de réintroduire la pensée afroféministe et notre discours, les positions qu'on prend, dans une histoire. Ce n'est pas quelque chose qui est nouveau, le fait que des femmes noires articulent les questions de race, de classe, de genre, ça existe depuis près de 150 ans [...] » (Gay, 2015)⁴⁴

La substance-même du documentaire repose donc sur le fait que des femmes témoignent de leurs vécus mais contrairement à la manière dont il est utilisé par exemple dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), ici le terme « femmes » n'est jamais employé comme unique qualificatif. En effet, l'appartenance à un sexe/genre ne peut être pensée seule et de manière isolée par les personnes qui s'expriment dans le film mais s'articule à d'autres catégories socialement construites telles que la race, la classe, la sexualité ou encore la nationalité. Un fort contraste apparaît à ce niveau-là entre le texte de Marivaux lu dans la scène d'introduction de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) qui laisse apparaître le fait d'« être femme » comme unique qualificatif et l'ensemble des appartenances politiques et identitaires exprimées dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017).

Au croisement des différents axes de positionnement social cités plus haut, les discours des interviewées du documentaire témoignent de vécus multiples et hétérogènes tout en se rencontrant autour d'une même condition sociale spécifique qui est celle des femmes noires. Ainsi le deuxième chapitre du film intitulé « C'est un millefeuille » aborde la question de l'autodéfinition et du sentiment d'appartenance à travers les termes et interrogations qui les composent⁴⁵ :

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ywfUEdyAgYk&list=PLbQnIFhNsyY1sOJ1NfpJ3xluuBsfRg3SR&index=15> (consulté le 12.12.18)

⁴⁵ Le film transmet dans le générique l'ensemble des noms des personnes qui interviennent mais ne spécifie pas qui est chacune d'entre elles (en inscrivant par exemple le nom au moment où la personne parle, comme cela se fait dans d'autres documentaires). J'ai donc choisi de ne pas spécifier les noms des personnes que je cite.

Je suis une femme française dans des identités multiples. ;

Souvent on dit, comme si on était tiraillé-e-s, on peut l'être mais pour moi j'ai envie de lier ça d'une manière plus saine, plus pacifique. Le fait que je sois née en France, que je sois afrodescendante aussi, que je sois noire, que je sois une femme [...] tout ça fait partie de moi et j'ai pas envie que ça se tire. Et le mot afropéenne me permet de concilier ça [...] ;

[...] moi le terme afro me convient parce que j'ai le sentiment que ça intègre à la fois ma couleur de peau mais aussi mon éducation, mes inspirations donc le terme afro pour moi est le terme le plus simple et le plus approprié. ;

[...] ça a d'abord été une Rwandaise, Congolaise, Belge et puis ensuite Française, Amélie, etcétera mais je reste quand même Zina, tout ça c'est une stratification, c'est un millefeuille qui fait ce que je suis aujourd'hui.

Ces quelques citations mettent en avant l'aspect politiquement et socialement construit de la catégorie « femmes ». Ainsi, l'appartenance à cette catégorie ne peut être pensée et vécue de manière isolée. Contrairement à la manière dont cet aspect est traité dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), le fait d'« être femme » n'apparaît pas comme une donnée absolue et exclusive, voire n'est pas spécifiquement nommé.

La question de l'autodéfinition est également abordée en lien avec la sphère militante, notamment féministe. Le chapitre intitulé « Il y a toujours plus urgent » montre que transparait dans l'afroféminisme une forme de distanciation avec un féminisme majoritairement et implicitement blanc. Ce dernier, dans le même temps qu'il prend difficilement en compte les enjeux de race, de classe, de religion, de nationalité ou encore de sexualité, participe à invisibiliser les privilèges induits notamment par la blancheur. Comme le souligne l'une des interviewées en évoquant le calendrier politique du féminisme blanc :

Il y a toujours plus urgent [...] “quand même l’égalité hommes-femmes c’est le plus important, vous les trucs de noir-e-s on attendra ça viendra après.” Il y a toujours des urgences et c’est bizarre, c’est toujours les mêmes qui définissent ces urgences-là, on te laisse pas toi pouvoir dire que, non moi dans mon truc à moi c’est ça qui est plus urgent ou j’ai pas envie de les dissocier j’ai juste tout simplement envie de les prendre en bloc et de lutter de tous les bouts.

Il s’avère donc que le terme « femme », lorsqu’il est employé par les intervenantes du documentaire, ne suffit pas à rendre compte à lui seul de leur positionnement social et des vécus qui en découlent.

Contrairement à *La vie d’Adèle* (Kechiche, 2013) dans lequel le terme « femme » est le plus souvent employé comme pour recouvrir l’essence profonde des personnages associées à ce sexe/genre, dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) il est rattaché à d’autres qualificatifs pour désigner des réalités sociales multiples et complexes. Dans le premier film analysé, la trame narrative et l’enchaînement des scènes permet d’associer le personnage d’Adèle à cette notion d’« être femme ». Pour *Ouvrir la Voix* (Gay, 2017), cette question est plus complexe car les personnes qui interviennent dans le documentaire ne s’exprime pas toutes sur l’ensemble des thématiques abordées au travers des chapitres. Il s’agit davantage d’une grande discussion au fil de laquelle chacune apporte ses témoignages et analyses en fonction des sujets qui se présentent. Ainsi je ne cherche pas à savoir comment les personnes qui s’identifient spécifiquement en tant que lesbiennes, ou non hétérosexuelles, se situent quant au terme « femmes » bien que certaines l’utilisent pour parler d’elles-mêmes dans leurs témoignages. De fait, ce documentaire qui met en avant la parole de femmes noires constitue le cadre dans lequel la question des sexualités, notamment lesbiennes est abordée⁴⁶. Ainsi, un lien évident se crée entre le lesbianisme et le terme « femme » comme catégorie sociale et politique. Le qualificatif « lesbiennes noires », que je perçois dans ce cas comme une identité politique, est également utilisé d’une manière qui participe à mettre en avant la place spécifique de ses

⁴⁶ Ici ma remarque tend à dire par exemple que des personnes s’identifiant au terme « lesbienne » ne seraient probablement pas interviewées dans le cadre d’un documentaire sur les vécus des hommes noirs en France. Ainsi, c’est parce que le documentaire a pour objectif de visibiliser les expériences spécifiques des femmes noires en France et en Belgique que la question du lesbianisme y est abordée en lien avec les autres identités évoquées.

dernières au croisement des systèmes de race, de genre et de sexualité. De ce fait, si le processus d'autodéfinition opéré par les interviewées relie lesbianisme et appartenance à la catégorie « femmes » telle qu'elle est construite socialement, ce n'est pas tant pour exprimer l'aspect naturel et catégorique de ce lien mais davantage pour politiser les identités et les vécus qui en découlent.

Dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) la relation entre le lesbianisme et la catégorie « femmes » est implicite et rarement nommée. Les termes « lesbienne » ou « gouine »⁴⁷ souvent utilisés pour qualifier les personnages du film, et principalement Océanrosemarie et Cécile, mettent, dans leur sens commun⁴⁸, davantage l'accent sur les questions de sexualité que de genre. Le terme « femme » apparaît très rarement, si ce n'est qu'une seule fois, lorsqu'Océanrosemarie annonce à sa famille « J'ai rencontré la femme de ma vie », en parlant de Cécile. Cependant, bien que les personnages du film n'insistent pas sur le fait d'appartenir à la catégorie « femmes », plusieurs scènes tendent à montrer qu'elles sont perçues socialement comme tel. Par exemple, cet aspect ressort lorsqu'Océanrosemarie et Cécile s'embrassent dans la rue et qu'un inconnu s'approche d'elles en disant « Salut les filles, si je peux vous être utile, n'hésitez pas ». En effet, cette scène dénonce l'idée sexiste et lesbophobe selon laquelle les lesbiennes existeraient avant tout pour répondre au désir masculin et hétérosexuel et visibilise de ce fait le positionnement des lesbiennes au croisement des dynamiques patriarcales et hétérosexistes. Dans l'ensemble, *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) ne transmet pas un discours explicite sur la condition sociale des lesbiennes au centre de cette double appartenance. Cela tient notamment du fait que cette

⁴⁷ Dans ce travail comme dans le film *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), le terme « gouine » n'est pas utilisé comme une insulte mais comme l'expression d'un processus de réappropriation opéré par les personnes directement concernées. En ce sens, ici l'utilisation du terme « gouine » s'inscrit dans les stratégies de « trans-coding » définies par Hall (1999) comme le fait de se réapproprier une signification existante pour la transformer, en faire de nouvelles significations.

⁴⁸ Ici je précise « dans leur sens commun » pour nuancer cette affirmation. En effet, les termes « lesbienne » et « gouine » relèvent communément d'une orientation sexuelle or, ils peuvent être utilisés également pour désigner une identité de genre notamment lorsqu'ils englobent des enjeux féministes. Cet aspect ressort par exemple dans la célèbre phrase « Les lesbiennes ne sont pas des femmes » prononcée par Monique Wittig dans une conférence de 1978. En ce sens, Wittig (2007) exprime l'idée selon laquelle les lesbiennes, en s'extrayant du régime politique de l'hétérosexualité, se placent « au-delà des catégories de sexe (femme et homme) » (2007 : 52) et deviennent davantage « un produit de la société [qu'un] produit de la "nature" » (2007 : 47). Bien plus qu'une orientation sexuelle, le terme « lesbienne » représente dans les écrits de Wittig une nouvelle catégorie sociale, hors du système.

comédie romantique, comme les réalisateurs et les acteur-ice-s l'expriment dans plusieurs interviews, se veut avant tout raconter une histoire d'amour entre deux héroïnes, loin des scénarios soi-disant habituels qui soulignent davantage l'aspect de la pression sociale. Comme le dit par exemple Grégory Montel, un des acteurs du film,

[Le fait que ça soit entre deux femmes] ne change strictement rien, c'est justement l'intérêt de ce film. C'est une vraie comédie romantique avec toutes les recettes de la vraie comédie romantique [...] et il se trouve que ce sont deux femmes qui s'aiment, "basta cosi", on en parle plus. 49

De cette manière, *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) est qualifié par plusieurs des acteur-ice-s et certains journalistes de film « non militant », expression qui résonne comme un synonyme d' « apolitique ». Comme toute production culturelle et comme les autres objets de ce corpus, qu'il se veuille militant ou pas, ce film est politique car il construit un discours sur les relations lesbiennes et compte, en cela, « parmi les lieux de construction de la réalité » (Cervulle et Quemener, 2015 : 8).

Finalement, les quelques clins d'œil d'*Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) à l'empreinte sociale des identités lesbiennes, dont la scène évoquée précédemment fait partie, empêchent une complète naturalisation du lien entre lesbianisme et identité « femme » comme c'est le cas dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013). Cependant, ce lien reste ambigu car le film ne politise pas de manière explicite les identités lesbiennes et leur lien avec la catégorie « femme ». Par exemple, il n'opère pas de critique sociale explicite de l'imbrication entre sexisme et hétéronormativité qui participe à construire les identités et les subjectivités lesbiennes. Cet aspect sera traité plus spécifiquement dans la troisième section de cette partie du travail. Le film *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) accorde quant à lui une importance majeure au point de vue des interviewées et au processus de politisation des identités de genre, de race, de sexualité et de classe qui transparaît dans les discours de ces dernières. Inversement, le lien entre lesbianisme et identité « femme » forgé par *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) s'avère naturalisant car il tend à associer les protagonistes, et

⁴⁹ Interview d'Alice Pol et Grégory Montel dans « A la bonne heure » sur RTL le 29 juin 2017 : https://www.youtube.com/watch?v=RLRFesil_6w (consulté le 02.01.19).

particulièrement Adèle, à ces êtres fascinants et mystérieux et à ces objets de curiosité et de désir qui se retrouvent être le centre des discours et des images de plusieurs des scènes du film. Dans le cadre de ce corpus, *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), constitue alors une forme d'intermédiaire aux deux dynamiques contraires exprimées précédemment. Il fait ressortir, de manière implicite et au travers du ressort comique, quelques-uns des enjeux politiques et sociaux qui touchent les identités lesbiennes. Cependant, il faut noter qu'une grande partie des discours portés par les acteur-ice-s et les journalistes sur le film tendent davantage à le dépolitiser qu'à mettre en avant ces enjeux.

Par ailleurs, que ces films produisent un lien naturalisant ou politisant entre les identités lesbiennes et l'identité « femme », aucun d'entre eux n'aborde explicitement⁵⁰ les questions trans* ou ne visible les identités cisgenres. Dans le même temps que cette absence invisibilise la norme, elle constitue un obstacle pour penser l'imbrication des identités lesbiennes et des identités transgenres. Cependant, pour la réalisatrice d'*Ouvrir la voix* (2017), cette absence n'est pas synonyme d'omission. En effet, Gay souligne dans une interview avec le magazine Têtu : « J'aurais adoré qu'il y ait des femmes trans dans le film mais les rares avec qui j'ai pu en discuter me font dire qu'en France nous n'en sommes pas au stade où des femmes noires trans peuvent apparaître à visage découvert dans un documentaire. »⁵¹ Ainsi, la non représentation des personnes trans dans le film est très significative du contexte oppressif à travers lequel ce dernier se construit.

5.2 *Découverte et représentations différenciées des communautés : entre politisation des identités et renforcement de l'oppression*

La question de l'« être », de l'identité et de l'autodéfinition, particulièrement lorsqu'il s'agit de personnes appartenant à des groupes marginalisés, dépasse souvent l'échelle individuelle. Ainsi les problématiques associées à la communauté sont présentes dans les trois films étudiés ici tout en y apportant des regards différents. A noter que j'emploie le terme

⁵⁰ Ici je précise « explicitement » car il est possible que ces films représentent des personnes trans* sans pour autant les caractériser dans ces termes.

⁵¹ Citation tirée d'une interview avec le magazine Têtu : <https://tetu.com/2017/10/24/amandine-gay-film-ouvrir-voix/> (consulté le 2.01.19).

« communauté » de différentes manières. D'après le CNRTL, ce terme désigne généralement « un ensemble de personnes vivant en collectivité ou formant une association d'ordre politique, économique ou culturel »⁵². De manière plus particulière, différents types de communautés vont être ici mis en avant. Certaines sont par exemple des communautés de personnes partageant un intérêt commun, comme les artistes blanc-he-s à fort capital social et intellectuel présent-e-s dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013). D'autres sont composées d'individus qui partagent des vécus communs du fait de ne pas appartenir à la norme dominante, voire de subir une oppression systémique comme c'est le cas par exemple des communautés noires et musulmanes citées dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) ou de manière différente, de la communauté lesbienne visible dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017). Comme je vais l'analyser dans la suite du travail, ces différents types de communautés ne sont pas visibilisés et perçus de la même manière dans le contexte social et politique français et ne font pas face aux mêmes enjeux.

Dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), comédie romantique qui se veut, notamment par son genre cinématographique, un film grand public⁵³, j'ai été marquée par les références aux milieux féministes et lesbiens. En effet, un ensemble de termes, de tubes musicaux ou encore d'attitudes que prennent certains personnages témoignent de leur appartenance à une communauté féministe et lesbienne ou du moins de leur familiarité avec certains codes issus de cette dernière. Le terme « gouine » souvent utilisé par le personnage d'Océanrosemarie pour parler d'elle-même, de ses amies ou d'autres personnages qu'elle perçoit comme tel, marque à mon sens ce sentiment d'appartenance. En effet, comme évoqué précédemment, il n'est pas utilisé comme une insulte mais davantage comme un outil d'autodéfinition participant à créer une forme de complicité entre les personnes qui le partagent. Par exemple, lorsqu'Océanrosemarie s'incruste dans le stage de Cécile et que toutes deux rencontrent une participante qu'elles perçoivent comme gouine, la blague qui consiste à imiter le bruit de la moto de cette dernière en disant « gouine gouine gouine gouine gouine goudou goudou goudou » a pour effet de susciter un sentiment d'appartenance commune à un groupe

⁵² Pour accéder à la définition du CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/communaut%C3%A9> (consulté le 12.12.18).

⁵³ Voir par exemple à ce sujet cette interview d'Océan et Cyprien Vial, réalisateurs du film : <https://www.youtube.com/watch?v=D10w1XgKUxQ> (consulté le 02.12.18).

marginalisé en termes de genre et de sexualité. L'utilisation positive de ce terme s'inscrit ainsi dans les pratiques représentationnelles de « trans-coding » évoquées dans la section 2.3 de ce travail et qui consistent à transformer les significations attribuées à un élément au travers d'un processus de réappropriation de ces significations.

En outre, parmi les autres types de références ressort le titre « Deceptacon » du groupe de punk rock étasunien Le Tigre dont la chanteuse, Kathleen Hanna est l'une des figures importantes du mouvement punk féministe Riot grrrl. En outre, lorsque Oceanerosemarie et Cécile s'embrassent dans la rue et qu'un homme s'approche d'elles en lançant « Woooo salut les filles, si je peux vous être utile n'hésitez-pas, je suis dispo tout l'après-midi. », elles rétorquent par un cri qui a pour effet de le faire partir. Cette réponse aux propos sexistes et lesbophobes de l'inconnu, qui serait qualifiée de « cri de pouvoir » par certaines formes d'autodéfense, notamment féministes, apparaît comme un clin d'œil à ces dernières.

Parmi ces éléments de mise en scène qui composent le film, la présence-même du personnage d'Océanerosemarie joue un rôle important. En effet, le personnage principal porte le nom d'artiste d'un des deux réalisateurs qui est, à l'époque de la sortie du film, une chanteuse, comédienne et chroniqueuse lesbienne revendiquée prenant souvent la parole sur des sujets politiques notamment féministes. Avant même d'entrer dans la narration de l'histoire, le flou qui s'opère entre le personnage de fiction et le personnage public d'Océanerosemarie projette directement les spectateur-ice-s, ou du moins celles et ceux qui connaissent déjà le réalisateur, dans un univers lesbien et féministe.

En notant les références qui transparaissent dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) et témoignent de la présence d'une communauté lesbienne et féministe autour du film, je me suis interrogée sur la présence de marqueurs communautaires semblables dans l'autre fiction analysée dans ce travail. Je me suis alors rendue compte que ces derniers sont rares voire inexistantes dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013). En effet, les deux scènes significatives à ce niveau-là sont celle de la première entrée d'Adèle dans un bar lesbien et celle de la pride où elle se rend avec Emma au début de leur relation. Ces scènes sont en partie tournées selon le point de vue d'Adèle, ce qui peut paraître anodin à première vue mais influence en réalité la manière dont le film rend compte de ces deux atmosphères.

La première de ces scènes débute lorsqu'Adèle débarque seul devant un bar lesbien et décide d'y entrer, intriguée mais manifestement quelque peu nerveuse. La caméra alors disposée derrière le personnage suit les mouvements de son regard, à gauche, puis à droite, montrant à chaque fois des personnes qui s'embrassent. Adèle est ensuite abordée par une butch et continue son chemin après lui avoir dit qu'elle était venue voir une amie. La caméra cette fois placée devant elle continue à se déplacer selon le regard du personnage et fait apparaître d'autres personnes s'embrassant ou discutant ainsi que plusieurs regards se tournant vers elle au fur et à mesure qu'elle avance.

La scène du bar lesbien (La vie d'Adèle, 2013)



Alors qu'Emma apparaît derrière Adèle, cette dernière s'installe au bar et commande une bière avant de croiser le regard du personnage aux cheveux bleus qui s'est installé plus haut avec ses amies. A travers la manière dont elle se déplace dans l'espace, la caméra épouse le point de vue d'Adèle et, tout comme cette dernière, découvre ce bar et ses habitué-e-s avec une certaine curiosité. Cet intérêt se manifeste par exemple dans les mouvements appuyés et répétés vers les couples qui s'embrassent, ajoutant un aspect voyeur à la scène. De plus, le fait qu'Adèle se fasse aborder ou reluquer plusieurs fois de suite en moins de trois minutes participe à renforcer le stéréotype de la « lesbienne prédatrice » analysé par Weiss (1992) et évoqué dans la section 4.1. Il ne s'agit pas de dire que cette scène n'est pas réaliste, et ce n'est d'ailleurs pas la question, mais il semble pertinent de comprendre quels effets peuvent avoir ces représentations. Or comme le souligne Hall (1999) « [...] *stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes 'difference'*. » (1999 : 258) Étant une des rares scènes du

film manifestant l'existence d'une communauté lesbienne, les quelques images et représentations transmises tendent à réduire cette dernière à un espace de drague et de prédation dans lequel la « jeune et naïve » Adèle devient une cible attirante sur laquelle Emma finit par marquer son territoire et asseoir son pouvoir⁵⁴.

La scène de la pride commence quant à elle par des plans larges avant de retrouver les protagonistes au milieu de la foule. Adèle semble observer ce qu'il se passe autour d'elle et à plusieurs reprises, lorsqu'elle fixe son regard, l'image nous montre à voir des personnes, et plus spécifiquement des « lesbiennes » s'embrassant. Ce changement de plan laisse penser que la caméra suit le regard d'Adèle et filme les personnes sur lesquelles il s'arrête. Ainsi, que ce soit le regard balayeur d'Adèle, les paroles et attitudes infantilissantes qu'elle encaisse dans la scène du bar, ou tout simplement le déroulement de l'histoire, tout semble signifier qu'Adèle est « nouvelle » dans cette communauté, voire qu'elle n'y appartient pas. Or, comme le souligne Straayer (1996) dans son analyse du film *Virgin Machine* (Treut, 1988) : « [...] by adopting the perspective of a protagonist engaged in the coming-out process rather than that of a mature lesbian – that is, by choosing a “first time” point of view – the coming out film substantially reinforces a voyeuristic heterosexual gaze at lesbianism. » (1996 : 33) Je ne qualifierais pas *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) de « film de coming out », bien que cette question surgisse dans la narration. Malgré tout, la remarque de Straayer (1996) semble tout à fait adaptée à mon analyse puisque dans le film de Kechiche (2013), le point de vue d'Adèle à travers lequel les spectateur-ice-s ont accès à la communauté, du moins dans les scènes du bar et de la pride, renforce la sensation d'un regard extérieur curieux, voyeur et insistant. Dans le même temps, les spectateur-ice-s, particulièrement hétérosexuel-le-s et cisgenres adoptent ce même regard. A ce sujet, et comme le précise Straayer (1996), le regard cinématographique hétérosexuel⁵⁵ dans les films lesbiens tend à préserver une ignorance confortable parmi les spectateur-ice-s hétérosexuel-le-s tout en validant leur curiosité (1996 : 33). Alors que la narration progresse, Emma, qui semble quant à elle davantage ancrée dans la communauté lesbienne, devient l'intermédiaire entre Adèle et cette dernière. De plus, il me paraît important de noter que les scènes du bar et de la pride se trouvent pendant et peu après leur

⁵⁴ Pour une transcription des dialogues de la scène, voir annexe n°4.

⁵⁵ Cependant, je qualifierai le point de vue d'Adèle d'hétéronormé plutôt que d'hétérosexuel comme le fait Straayer (1996) quant à la protagoniste de *Virgin Machine* (Treut, 1988).

rencontre, le rapport à la communauté disparaît de la narration au fur et à mesure qu'elles avancent dans leur relation.

Cet aspect est significatif car il marque la non inscription d'Adèle dans la communauté lesbienne dont fait partie Emma. Et plus encore que la question du cercle social, c'est l'absence d'un partage de vécu commun de l'oppression, de pratiques, et de codes associés à la communauté qui transparaît dans la relation amoureuse entre Adèle et Emma. Cet aspect est principalement incarné par les silences qui marquent la narration. Par exemple, la majorité des scènes de sexe ne comportent pas de dialogue et ne laissent entrevoir aucune discussion entre les protagonistes sur leurs envies, expériences et pratiques sexuelles respectives. La première scène de sexe entre Emma et Adèle qui se développe autour de l'enchaînement de différentes positions sexuelles pose la question de la place qui est laissée à l'apprentissage d'Adèle vis-à-vis d'une forme de sexualité dont les représentations et les modèles sont rares. A défaut d'un espace de dialogue, la pratique du mimétisme apparaît comme une stratégie développée par Adèle et qui marque son entrée dans un processus d'apprentissage d'une nouvelle forme de subjectivité, en l'occurrence lesbienne. Le seul dialogue qui émerge dans une scène de sexe s'inscrit dans le rapport de pouvoir de classe et d'âge qui construit la relation entre les deux personnages. Cette discussion apparaît à la suite d'une relation sexuelle qu'elles ont chez Adèle, après que Emma ait rencontré ses parents. Le début de la conversation fait référence au fait que les parents d'Adèle croient qu'Emma est une amie d'Adèle qui l'aide pour ses devoirs de philosophie.

E : Tu les aimes tes cours de philo ?

A : Je les adore, c'est vraiment très enrichissant, très profond, très intense, je jouis du savoir...

E : T'as intérêt à avoir une bonne note.

A : Ouai, tu me mets combien ? [rires]

E : 14.

A : 14 ?! Tu me mets 14 ?!

E : [rit] Ca demande encore un peu de pratique

A : Je vais faire des efforts, je vais me donner à fond.

Ce dialogue est l'un des rares du film à nommer le processus d'apprentissage dans lequel s'inscrit Adèle. Il commence sur le ton de la plaisanterie, cependant, aux vues des enjeux de classe qui marquent la relation entre les deux protagonistes et qui seront développés par la

suite dans ce travail, elle apparaît davantage comme un indicateur parmi d'autres de la position de pouvoir qu'acquière Emma vis-à-vis d'Adèle.

En outre, je remarque qu'Emma et Adèle ne partagent pas leurs expériences vis-à-vis de l'hétérosexisme et de la lesbophobie, par ailleurs mis en scène à plusieurs reprises dans le film. Ces mécanismes de pouvoir prennent une place significative par exemple lorsqu'Adèle arrive au lycée, le lendemain du jour où Emma est venue la chercher, et qu'elle subit la violence et la stigmatisation de ses ami-e-s et camarades de classe.

I : Dis-moi c'était qui la fille qui est venue te chercher la dernière fois ? Avec les cheveux bleus, type gouinasse.

A : Pfff n'importe quoi [...] C'est pas parce qu'elle a les cheveux bleus qu'elle est gouine.

I : Nan mais c'est même pas ça, ça se voit à sa tête qu'elle lèche des chattes. Tu l'as rencontrée où ?

A : Euh je l'ai rencontré dans un café.

[...]

I : Pourquoi nous on la connaît pas alors si c'est ta pote ?

A : Parce que je la connais depuis pas longtemps, c'est tout.

I : Et tu lui lèches déjà la chatte ? T'es rapide toi.

A : C'est n'importe quoi.

[...]

I : Après tu fais ce que tu veux mais juste assume, dis-le nous quoi.

A : Mais y a rien, y a rien à assumer, c'est une copine juste on était proches parce qu'on parlait.

I : Là ça sonne faux je trouve comment tu parles.

A : En même temps ça sonne faux parce que vous me harcelez de questions donc euh...

I : On veut juste que t'assumes que tu lèches des chattes.

Ce passage incarne la violence de l'hétérosexisme et de la lesbophobie subis par le personnage d'Adèle et qui transparaissent dans plusieurs scènes. Ces expériences participent de l'inscription d'Adèle dans un positionnement social « nouveau » mais ne sont pas abordées dans les dialogues entre les deux protagonistes. Ainsi elles ne semblent pas faire l'objet d'un partage de vécu ou de stratégies face à l'oppression. L'absence d'espace de dialogue qui caractérise la représentation de cette relation amoureuse est significative et va de pair avec la position de supériorité incarnée par Emma. Finalement, la relation n'apparaît plus qu'au travers du pouvoir exercé par Emma sur Adèle, laissant ainsi très peu de place à l'*agency* de cette dernière. En outre, l'absence de communauté tend à renforcer cet aspect car elle fait de la relation amoureuse le seul espace qu'Adèle semble avoir à disposition pour développer cette « nouvelle » subjectivité lesbienne.

Dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), outre les références évoquées précédemment, la communauté lesbienne et gay, ou plus largement LGBT, présente autour d'Océanrosemarie est visible dans les moments collectifs tels que les fêtes ou encore les repas. Ainsi la deuxième scène de soirée, la scène du strip poker ou encore celle de l'anniversaire surprise du personnage principal mettent toutes en avant l'ancrage d'Océanrosemarie au sein d'un groupe constitué en majorité de lesbiennes, dont plusieurs sont ses ex-copines. Contrairement aux scènes du bar et de la pride présentes dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) qui représentent pour Adèle une sorte d'immersion dans ce monde qui lui est pour l'instant inconnu, ces scènes du film d'Océan et Vial (2017) rendent compte de l'atmosphère et des groupes au sein desquels le personnage principal évolue au quotidien, autrement dit la communauté dont elle fait partie.



Scènes de fête et de communauté (Embrasse-moi, 2017)

Les scènes de fêtes sont construites par un enchaînement relativement rapide de plans différents et souvent rapprochés qui donnent accès à plusieurs morceaux d'une même scène, par exemple, deux personnes qui discutent par-là, quelques-unes qui dansent et d'autres qui s'embrassent. Bien qu'Océanrosemarie reste souvent centrale dans ces scènes, elles ne sont pas tournées selon son point de vue ce qui donne un rendu très différent, à savoir plus général sur la situation. Je note par ailleurs, que dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) ces scènes participent à poser le contexte tandis que dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) elles ont

davantage d'importance dans la trame narrative et la construction de la relation entre Adèle et Emma.

Dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017), la question de la représentation d'une communauté lesbienne ou plus largement LGBTIQ, *queer* ou transpédégouines⁵⁶ s'analyse différemment. En effet, cette dernière peut apparaître au travers des interviewées et de leurs discours mais n'est pas représentée de manière fictionnelle. Pour l'une des intervenantes, les lesbiennes noires ne sont pas visibilisées dans l'espace public français. Ainsi, dans le chapitre 15 du documentaire intitulé « Faire chier la population », elle explique : « C'est assez difficile, surtout la période où tu te cherches, c'est que y a rien, on parle pas de toi, on parle pas des noir-e-s, des lesbiennes noires on en parle pas, t'en vois nulle part, t'en connais pas, tu connais aucune actrice, t'as aucune icône, t'as rien [...] » ; avant de souligner dans l'épilogue : « Pour les lesbiennes noires tout est à faire en France, aux États-Unis les choses sont déjà bien avancées pour elle mais ici il n'y a rien. » Ces extraits dénoncent le manque de représentations des lesbiennes noires en France, notamment dans les médias ou le cinéma.

Les deux fictions analysées en parallèle d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017) témoignent directement de cette constatation puisque que tous les personnages principaux qui y sont représentés sont blancs et qu'ils comptent une très petite minorité de personnages noirs et plus globalement de personnages racisés, encore moins des lesbiennes. Océan (2016) explique à ce sujet que lorsqu'il a évoqué à la production l'idée que l'actrice jouant à ses côtés soit noire ou arabe, en plus d'être un personnage lesbien, la réponse a été que cela ferait trop pour un même personnage. Il précise alors que cette difficulté est liée à des questions économiques, car lorsque les réalisateur-ice-s ont une trop faible notoriété, il est nécessaire de trouver des acteur-ice-s « bankable » pour monter le film, la très grande majorité de ces dernier-e-s étant

⁵⁶ Comme je l'ai évoqué dans la partie 2 de ce travail, ces trois acronymes désignent des communautés différentes, notamment du point de vue de leurs orientations, analyses et pratiques politiques. Dans l'analyse de *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) et d'*Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) j'utilise principalement les termes « gay » et « lesbienne » pour désigner les aspects communautaires. Je fais ce choix, soit car ils sont fréquemment utilisés dans le film lui-même, soit car les scènes communautaires empruntent à un registre plutôt mainstream, comme c'est le cas de la scène de la pride dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013). Dans mon analyse d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017), je préfère utiliser les trois acronymes car il me paraît plus complexe de déterminer dans quelle communauté les interviewées pourraient se reconnaître (s'il y en a une) et que leurs positions politiques et leur approche structurelle des oppressions se rapprochent des discours portés par les milieux *queer* et transpédégouines.

des personnes blanches⁵⁷. Sur la construction des personnages dans un scénario, Amandine Gay (2018) raconte quant à elle : « [...] j'ai commencé à écrire d'abord des programmes courts de fiction pour la télé, sauf que quand j'essayais de glisser subrepticement des personnages noirs pas caricaturaux, on me disait "c'est pas réaliste, c'est trop américain, ces filles-là n'existent pas en France". J'avais tenté une fois de mettre discrètement une lesbienne noire sommelière, ça n'a pas marché. »⁵⁸ Par cette intervention, Gay montre qu'au centre du fonctionnement économique de ce système et du milieu du cinéma réside la question de la représentation. Ainsi, comme le souligne Guénif-Souilamas (2016), il faut réussir à transformer le fait que les personnages correspondant aux stéréotypes raciaux sont perçus comme vraisemblables alors que les autres, plus complexes, ne semblent pas plausibles⁵⁹.

D'après les témoignages des interviewées d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017) évoqués plus haut, le manque de représentations de lesbiennes noires est fortement rattaché à l'idée répandue selon laquelle la non-hétérosexualité serait une affaire de blanc-he-s alors que les personnes racisées ne pourraient être qu'hétérosexuelles. Ainsi elles racontent :

« [...] t'as aucune icône, t'as rien et ça je pense que ça t'aide pas, au contraire, tu te dis qu'en fait ça [les lesbiennes noires] n'existe pas, t'es seule, il doit y en avoir trois, quatre, donc c'est vraiment un truc de blanc et c'est pas normal. »

« Au collège je regardais autour de moi, les gens "oui l'homosexualité c'est un truc de blanc" etc donc jme suis dit, "bon c'est peut-être pas le moment de le dire" puisque chez les noir-e-s ça n'avait pas l'air d'exister, comme si c'était entre guillemets "une maladie de blancs", j'avais l'impression d'être seule. »

D'après ces discours il apparaît donc que le manque de représentation et l'idée reçue selon laquelle la non-hétérosexualité n'appartiendrait qu'aux blanc-he-s s'entretiennent l'un

⁵⁷ Intervention d'Océan à la bibliothèque du Centre Pompidou en 2016, lors de la conférence « Rire du stéréotype/stéréotypes du rire », animée par Rokhaya Diallo, avec également Nacira Guénif-Souilamas et Nelly Quemener ([en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=j2pC7ZmtDzg>, consulté le 12.12.18, 55')

⁵⁸ Intervention d'Amandine Gay lors de la projection d'*Ouvrir la Voix* à l'Assemblée nationale initiée par la députée Danièle Obono en avril 2018 ([en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=8RMLdwQgBtc>, consulté le 12.12.18, 2'15).

⁵⁹ Intervention de Nacira Guénif-Souilamas à la bibliothèque du Centre Pompidou, lors de la conférence « Rire du stéréotype/stéréotypes du rire », animée par Rokhaya Diallo en 2016 ([en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=j2pC7ZmtDzg>, consulté le 12.12.18, 57'15)

l'autre. Dans son article « *Queers non blanc-hes en France. Des discours inaudibles, des pratiques invisibles ?* », Ouguerram-Magot (2017) opère une analyse similaire en expliquant le sentiment d'incompatibilité qu'expérimentent ses interviewé-e-s vis-à-vis du fait d'être à la fois queers et non blanc-he-s notamment par l'absence de personnages qui leur ressemblent dans les productions culturelles mainstream ou militantes (2017). Ouguerram-magot (2017) s'appuie notamment sur les écrits de Logie et Rwigema (2014) qui s'intéressent à la manière dont les femmes racisées lesbiennes, bisexuelles et queers vivant à Toronto, perçoivent le privilège blanc, principalement dans les communautés LGBTQ. En effet, l'invisibilisation des personnes queers racisées dans les médias, en même temps qu'elle amplifie le sentiment d'incompatibilité évoqué par Ouguerram-Magot (2017), participe à renforcer le privilège blanc et à faire que ces communautés, à grande majorité blanche, ne se questionnent pas sur les mécanismes racistes et occidentalocentrés qui opèrent en leur sein (Logie et Rwigema, 2014 : 187-188). La mise en lumière de ces mécanismes permet en partie de saisir les enjeux systémiques spécifiques qui touchent les personnes *queer* et racisées dans un contexte postcolonial, comme le fait Ouguerram-Magot (2017) dans sa recherche. Dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017), bien qu'une des interviewées mette en avant son besoin de militer à la fois contre le racisme et l'homophobie, les communautés LGBTIQ, *queer* ou TPG ne sont pas explicitement nommées. Plusieurs raisons pourraient expliquer cela, par exemple le fait que les interviewées qui abordent la question de leur non hétérosexualité ne se sentent pas appartenir à ces communautés ou encore le fait que des passages aient été coupés au montage.

La présence des communautés dans ces trois films dépasse largement les questions de genre et de sexualité. Il y a celles qui sont visibles, et nommées comme telles, et les autres qui peuvent, depuis un certain point de vue, passer inaperçues. Dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017), la thématique de la communauté est traitée sur différents niveaux. Ainsi les communautés citées se constituent autour de différents aspects que sont la race, la classe, la nationalité, la religion ou encore l'orientation politique. Cependant, l'évocation de la communauté notamment noire ou musulmane ne peut se faire sans soulever la question du « communautarisme », démarche dont les débats publics et les discours des dirigeants français accusent souvent ces dernières :

Moi j'ai envie de rester des fois entre noir-e-s, j'ai pas envie de me mélanger. Il y a des moments où oui on vit tou-te-s dans la société, on a des luttes communes mais il y a des luttes des fois qui sont spécifiques que toi si t'es pas noir-e tu peux pas comprendre. [...] Je me l'approprie ce mot, c'est pas parce qu'eux disent que c'est négatif que c'est forcément négatif. Pour moi c'est très positif. Et justement parlons-en du communautarisme des blancs à l'Assemblée nationale. Personne n'en parle parce qu'une fois de plus c'est la référence. ;

Ils se voient pas en tant que blancs, c'est ça aussi. ;

Je mets en parallèle communautarisme et mixité sociale. Parce qu'aujourd'hui on a l'impression qu'il faut faire de la mixité sociale dans le 93 sauf que c'est pas là qu'elle doit avoir lieu la mixité sociale, c'est vraiment dans le 92, dans le 78.

Ces interventions montrent que le communautarisme, perçu comme une conduite négative et dangereuse, n'est pas associé de manière égale à l'ensemble des communautés, au sens de groupe. En effet, il désigne avant tout les personnes ou les groupes qui n'appartiennent pas à la norme dominante, ici blanche, et plus largement incarnée par les hommes blancs de classe moyenne-supérieure, cisgenres et hétérosexuels⁶⁰. Cette norme implicite, car non nommée telle quelle, détermine le point de vue de référence et distingue ce qui est « normal » de ce qui est « différent ».

Ainsi, la communauté artistique représentée dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) et qui compte une grande majorité de personnes blanches à fort capital social et intellectuel, si ce n'est économique, incarne l'exemple typique d'un groupe auquel le terme « communautarisme » n'est pas publiquement rattaché. Pour ce qui est du film, cette affirmation peut être nuancée par la démarche semble-t-il critique du réalisateur qui fait des enjeux de classe un élément essentiel de la construction des relations entre les personnages, et particulièrement entre Emma et Adèle. La longue scène de fête qui a lieu chez les deux protagonistes en l'honneur des peintures d'Emma regorge par exemple de discussions philosophiques et conceptuelles entre les personnages, telles que la conversation sur le plaisir féminin évoquée dans la première section de cette analyse ou encore le débat opposant les

⁶⁰ Cette liste n'est pas exhaustive.

travaux de Schiele et de Klimt qui témoignent d'une certaine forme d'entre-soi. Le film muet des années 1920 mettant en scène Louise Brooks qui est projeté dans le jardin lors de la fête participe également de cette atmosphère artistiquement « distinguée »⁶¹. Au-delà des dialogues et du langage utilisé, les attitudes et le ton suffisant des personnages marquent très explicitement la différence d'appartenance sociale qui sépare Adèle du cercle amical et professionnel d'Emma et le mépris de classe qui en découle vis-à-vis du personnage principal.

Finalement, les enjeux qui ont trait à la communauté sont présents dans les trois films selon des prismes différents. Dans *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) la communauté, qui ne réfère pas forcément au même groupe selon les interviewées, est perçue pour beaucoup d'entre elles comme un espace majeur de politisation des vécus, de développement d'une subjectivité et de construction d'une identité aux appartenances multiples, source d'émancipation et d'*empowerment*. Ainsi l'aspect communautaire est transmis dans des termes positifs mais ne peut se penser hors du contexte anti-communautariste dans lequel il se déploie. En effet, plusieurs interviewées dénoncent l'universalisme ambiant qui voit dans les communautés minoritaires, et particulièrement celles des groupes opprimés en termes de race, une menace pour la nation. Dans cette même logique, la contestation de l'anti-communautarisme passe aussi par la visibilisation des communautés qui ne sont pas considérées comme telles, à savoir celles qui regroupent des individus dont les privilèges les exemptent de toute justification.

La signification positive attribuée à la communauté ressort également dans *Embrasse-moi* (Océane et Vial, 2017) mais de manière différente. En effet, la communauté lesbienne dans laquelle s'inscrit le personnage principal est présente dans de nombreuses scènes du film et apparaît comme une source de stabilité et de force pour ce dernier. Cependant, elle n'est tant posée en termes politiques, à savoir comme un espace de subjectivation et de politisation des identités, que comme une bande d'ami-e-s dont beaucoup sont lesbiennes et partagent en

⁶¹ A noter que Louise Brooks était une actrice connue pour fréquenter les cercles lesbiens de son époque et était elle-même perçue comme lesbienne dans le monde hollywoodien. Elle joua Lulu dans *Pandora's Box* (Pabst, 1928) aux côtés d'Alice Roberts dont le personnage incarne d'après Weiss (1992), la première représentation de « lesbienne séductrice agressive » : « Countess Geschwitz is probably the earliest celluloid lesbian of this model, visually and narratively coded as such through her costume [...], through her romantic gaze at Lulu, which is competitively matched with that of a male suitor, and through the lengths to which she will go in order to save Lulu, including buying off blackmailers and succumbing to clearly distasteful heterosexual advances. » (Weiss, 1992 : 22) Bien que dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) les scènes passées à l'écran pendant la fête ne soit peut-être pas celles de *Pandora's Box* et que le contexte de ces deux films soient très différents, je fais malgré tout un parallèle entre le rôle de Lulu et celui d'Adèle.

cela des fragments de vécus communs. Cela est tout le contraire dans *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013), fiction qui transmet un imaginaire stéréotypé de la communauté lesbienne. En outre, cette dernière est davantage source d'oppression que d'émancipation pour le personnage principal, et elle s'efface petit à petit pour laisser place à la relation du couple.

5.3 *La narration des relations lesbiennes au croisement des mécanismes de pouvoir internes et externes aux représentations*

La vie d'Adèle (Kechiche, 2013) et *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) racontent tous deux l'histoire d'une rencontre et la mise en place d'une relation amoureuse lesbienne. A travers l'analyse de cette narration, je m'intéresse aux regards que portent ces films sur ces relations et aux représentations qu'ils transmettent sur le lesbianisme. *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) construit un regard tout autre sur les relations lesbiennes, notamment par son approche documentaire.

Au fur et à mesure que *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) se déroule, les scènes laissent apparaître l'aspect inégal et déséquilibré de la relation entre Adèle et Emma. Cette dernière est une étudiante en art qui devient peintre de profession, inscrite dans la communauté lesbienne de sa ville et issue d'une famille blanche, bourgeoise et intellectuelle. Au moment de leur rencontre, Adèle est encore au lycée et se destine à devenir institutrice. Elle est quant à elle issue d'une famille de « classe populaire », également blanche. Dès le début de leur relation, Emma prend le rôle de celle qui connaît, qui a les (bonnes) références, et qui sait faire, jusque dans les scènes de sexe.

Le rapport de pouvoir de classe qui s'installe entre elles, et plus généralement entre leurs milieux respectifs, est un aspect très marqué du film. Ainsi de nombreuses scènes participent à dépeindre leur milieu social respectif et à visibiliser la dynamique de pouvoir qui caractérise leur relation. Les scènes de repas, d'abord chez la mère et le beau-père d'Emma puis chez les parents d'Adèle ont lieu à quelques minutes d'intervalle et exposent deux univers presque contraires.



Scènes de repas chez les parents d'Emma (photos en première ligne) et chez les parents d'Adèle (La vie d'Adèle, 2013)

La mère et le beau-père d'Emma sont des amateur-ice-s de bonne nourriture et de Culture avec un grand C, en témoignent le vin, les huîtres et les tableaux qui s'opposent au plat de spaghettis cuisiné par le père d'Adèle et à la présence de la télévision⁶². Cette dernière qui n'a jamais mangé d'huîtres et n'aime pas les fruits de mer reçoit un petit cours d'initiation de la part d'Emma qui lance « Ca va être l'occasion de l'initier. [En s'adressant à Adèle] Hein tu vas goûter, comme à la cantine. » A cette intervention rabaisante qui marque la supériorité de classe et d'âge d'Emma s'ajoute la discussion autour de l'école et du travail.

Adèle raconte qu'elle veut être institutrice d'une part car l'école a eu de l'importance dans son épanouissement et lui a fait découvrir des choses que ses parents ne lui ont pas transmises

⁶² La télévision n'est pas présente lorsqu'Emma est invitée à manger, cependant elle constitue un élément important des autres de scène de repas dans la famille d'Adèle c'est pourquoi il me semblait important de le nommer ici.

et d'autre part, car elle souhaite commencer à travailler rapidement. A travers l'air et le ton dédaigneux, voire méprisant de la mère d'Emma et sa question sur la peur de l'insécurité qu'elle dénote dans le discours d'Adèle, ressort le jugement amer qu'elle semble développer face aux « pauvres » ambitions de cette dernière. Au contraire, pendant le dîner chez les parents d'Adèle, ces derniers soulignent l'importance d'avoir un « vrai métier », autrement dit un emploi assurant un revenu, ce qui à leurs yeux n'est pas le cas de la peinture et de l'art en général. Ces deux scènes expriment deux types de rapport au travail hérités de réalités sociales différentes dont les priorités sont inversées. D'une part, la famille d'Emma incarne un milieu bourgeois de gauche, communément qualifié de bourgeois-bohème, valorisant l'acquisition d'un capital social et culturel⁶³ plus que celle d'un capital économique souvent hérité. La famille d'Adèle incarne quant à elle un milieu à l'aise économiquement parlant et qui priorise la sécurité financière sur le prestige social et intellectuel de la profession.

La différence de classe et le mépris qu'endurent Adèle et ses choix de vie sont profondément ancrés dans la relation entre les deux protagonistes et imprègne ainsi l'ambiance générale du film. Ils se ressentent également dans la discussion qu'ont ces dernières à la suite de la fête organisée en l'honneur du travail d'Emma. Par des interventions telles que « Toi aussi Adèle ce serait bien que tu fasses quelque chose que t'aimes vraiment. » ou « Mais je sais pas, j'aimerais bien que tu sois, je sais pas que tu sois épanouie... » Emma exprime un jugement classiste sur les choix de vie d'Adèle qu'elle perçoit comme peu valeureux et non émancipateurs malgré que cette dernière affirme se sentir épanouie. Ainsi, elle semble considérer son point de vue comme supérieur à celui d'Adèle et pose sa vision de l'émancipation comme étant la plus légitime. Dans le même temps elle met donc en doute la capacité d'Adèle à penser par elle-même et à savoir ce qui la rend heureuse.

En outre, une différence majeure transparait entre les deux familles dans les scènes de dîner. Les parents d'Emma sont manifestement au courant de la relation qu'entretiennent les deux protagonistes et la vie affective d'Emma est explicitement connue et acceptée par ces derniers. Cet aspect ressort notamment lorsqu'il et elles trinquent « A l'amour » et que la mère d'Emma ajoute « Bienvenue Adèle », autrement dit « Bienvenue dans la famille ». Le rapport différent qu'entretiennent Emma et Adèle avec leurs parents respectifs sur la

⁶³ Dans ce cas le capital culturel se réfère implicitement à l'acquisition d'une culture dit d'élite et non de la culture dans son sens général.

question de la visibilisation de leur intimité transparaît également dans la gêne d'Adèle lorsqu'Emma l'embrasse devant sa mère et son beau-père. Les parents d'Adèle, à qui Emma a été présentée comme une amie qui donne des cours de philosophie à leur fille, ne sont quant à eux pas au courant de la relation amoureuse qu'entretiennent les protagonistes. S'ajoute à cela la présomption à l'hétérosexualité transparaissant dans les propos du père lorsqu'il demande à Emma ce que fait son « copain » dans la vie. Au-delà de produire des représentations de ces deux milieux sociaux visiblement éloignés, ces scènes participent donc à construire des représentations sur le rapport que les parents entretiennent avec la vie affective de leur fille respective. Cela pose plus encore la question de savoir à quoi tient le fait qu'Adèle ne parle pas de sa relation amoureuse à ses parents.

Outre les enjeux de classe, d'autres types de rapports de pouvoir caractérisent la relation entre Adèle et Emma. Au fur et à mesure du film, Adèle devient la muse de la peintre, comme le montre par exemple le discours d'Emma lors de sa fête ou encore la scène où les spectateur-ice-s découvrent petit à petit Adèle en train de poser pour Emma. Dans cette dernière, la caméra remonte lentement en plan rapproché le long du corps nu d'Adèle puis laisse apparaître Emma en train de la dessiner en contre champ.



Emma peint Adèle (La vie d'Adèle, 2013)

Le mouvement de la caméra qui se déplace sur le corps d'Adèle incarne alors le regard d'Emma observant sa muse pour mieux la représenter. Or comme le souligne Williams (2014) : « [...] if there is such a thing as a male gaze in this film, it is not that of the director; it is, rather, that of Emma, whose paintings cast Adele in the role of erotic muse and which are, in fact, terrible if measured by their ability to “get” Adèle. » (2014 : 12) Cette scène participe à faire apparaître les rapports de pouvoir de sexe/genre dans lesquels s'inscrit en partie la relation entre Adèle et Emma. Ces dernières étant présentées comme deux femmes, cela peut paraître étonnant mais il est clair qu'outre les enjeux de classe ou d'âge évoqués précédemment, nombreuses

sont les dynamiques de leur couple qui reposent sur un cadre sexiste et hétéronormé. En effet, Adèle n'est pas seulement la muse, elle est également celle qui prépare les festivités et prend soin des invités lors de la fête organisée en l'honneur du travail d'Emma, ou encore celle qui rassure et valorise cette dernière lorsqu'elle doute de son propre talent. Comme le soulignent Chamberland et Thérroux-Séguin (2014) : « [...] l'hétéronormativité enferme les identités de genre dans l'unique binôme homme / femme et ne permet pas que des constructions identitaires échappent à cette binarité. [...] Les expressions identitaires autres, tout comme les sexualités non hétérosexuelles, sont immédiatement relues à travers ce schème ou, à défaut, discréditées comme déviantes, rendues inintelligibles ou invisibles. » (2014 : 91) Il est complexe de séparer les dynamiques découlant des enjeux de classe de celles qui appartiennent plus à des questions de genre tant elles sont imbriquées. Il est cependant clair que la relation qui s'installe entre les deux protagonistes au cours de la narration ressemble de plus en plus aux représentations cinématographiques majoritaires des couples hétérosexuels, où Emma incarnerait l'homme (cisgenre) bourgeois et intellectuel et Adèle la femme (cisgenre) issue d'une classe populaire, attentive et serviable.

Cette dynamique est d'autant plus présente qu'Emma est représentée comme une lesbienne assumée, plutôt masculine dans son apparence et dans son caractère assuré, voire supérieur. Adèle est plus réservée et entame un processus de découverte, d'apprentissage et d'adaptation à ses attirances et à sa sexualité « déviante » mais également à un milieu social, artistique, intellectuel et lesbien, auquel elle n'appartient pas. En effet, comme je l'ai exprimé dans la section précédente, la forte dynamique de pouvoir qui caractérise cette relation amoureuse et la non inscription d'Adèle dans la communauté lesbienne s'entretiennent l'une l'autre. Au sein du couple, ressurgit alors le stigmate de la lesbienne plutôt masculine dont l'apparence et l'attitude sont souvent assimilées, à tort, à la position de pouvoir d'un homme cisgenre et hétérosexuel au sein du système patriarcal. A travers la narration de cette relation amoureuse, *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) procure finalement des représentations du lesbianisme au croisement des enjeux de genre, de classe et de sexualité tout en participant à la reproduction d'un imaginaire hétéronormé et sexiste, terreau des clichés lesbophobes.

Tout comme le film de Kechiche, *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) raconte l'histoire d'une rencontre entre deux personnes et la naissance d'une relation amoureuse lesbienne.

Cependant il s'inscrit dans un genre différent, à savoir celui de la comédie romantique qu'Harrod (2014) définit dans son sens le plus étroit comme « one whose narrative structure is based on overcoming obstacles to the union of a couple for the "happy ending". » (2014 : 228) A travers la narration s'inscrit alors une forme de morale sur les relations amoureuses en opposant des vécus et des conceptions diverses de ces dernières, incarnées par les trajectoires des personnages principaux et dont certaines excellent dans le dénouement de l'histoire. Comme je l'ai évoqué précédemment, l'aspect communautaire, en l'occurrence lesbien, est passablement présent dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017). Tout au long du film, le personnage principal est ainsi entouré de ses ami-e-s, hétérosexuel-le-s, gays et lesbiennes et bien que la narration repose sur sa rencontre avec Cécile, les scènes de collectivité sont tout aussi nombreuses que celles qui racontent la relation des deux protagonistes. Que ce soit dans le cadre familial, amical ou professionnel, la non hétérosexualité d'Océanrosemarie est entièrement connue et ne constitue ni un tabou dont il ne faudrait pas parler, ni un sujet qui pose question. Si la vie amoureuse du personnage principal est souvent le centre des discussions ce n'est pas tant parce qu'elle est lesbienne que parce qu'elle n'arrive pas à s'inscrire dans une relation stable et monogame. Ainsi, sa mère lui reproche à plusieurs reprises de changer souvent de copine alors qu'elle-même s'attache souvent aux amoureuses de sa fille :

« M : De toute façon je me fais toujours avoir moi. Gladis, Magalie, Samira, je les ai toutes aimées tu sais. Iseult, Nadège oh Nadège. Françoise, bon Françoise un peu moins. Poupoun
Tout le monde : Bo yung !
M : Oui enfin la petite chinoise.
Tout le monde : Coréenne !
M : J'ai mis six mois à m'en remettre moi de ta séparation avec Bo yung.
M : Oui mais peut-être que si tu faisais un petit peu plus d'efforts, tu arriverais enfin à trouver l'apaisement.
O : Si t'arrêtais de me culpabiliser déjà.
P : Avec Magalie elle en a fait des efforts quand même.
O : Merci. »

De même, lorsqu'Océanrosemarie et sa famille jouent au scrabble, les mots « célibat » et « nymphomane » sont apposés sur le plateau respectivement par son frère et sa copine puis par son beau-père et sa mère qui ajoute « N'y vois aucune provocation ma chérie ». Le ressort

comique du jeu de scrabble constitue alors un clin d'œil à la vie sentimentale d'Océanrosemarie, sujet visiblement récurrent dans les discussions familiales. Cette scène est également intéressante en ce qu'elle tourne en dérision l'« épreuve » du *coming out*, dans sa perception occidentalocentrée. En effet, bien que les spectateur-ice-s connaissent déjà le rapport de la famille d'Océanrosemarie à sa vie amoureuse et à sa sexualité, la formule « J'ai un truc à vous annoncer » déclamée par le personnage principal dans cette scène fait référence à l'acte de *coming out*, tel qu'il est le plus souvent représenté, non sans poser question⁶⁴.

Parmi les éléments qui caractérisent le rapport que la famille d'Océanrosemarie peut avoir avec la vie amoureuse de cette dernière, s'inscrit également la morale sur la maturité que la copine de son petit frère lui délivre lorsque ces derniers préparent leur installation :

<p>O : Vous installer ensemble à votre âge vous trouvez pas ça un peu prématuré ? C : Tu sais la maturité c'est pas une question d'âge. On sait qu'on va passer notre vie ensemble donc je vois pas le problème. »</p>
--

Ce dialogue met une fois de plus l'accent sur le fait que le mode de vie d'Océanrosemarie est perçu comme instable, voué à l'échec et non souhaitable par une partie de ses proches. Cependant, l'aspect comique du film et l'attachement au personnage principal qu'il cherche à provoquer chez les spectateur-ice-s tendent davantage à opérer une critique de ces jugements.

En portant l'attention sur les pratiques relationnelles d'Océanrosemarie plutôt que sur son statut de lesbienne, le film participe à inscrire le lesbianisme au rang de la normalité. Ce dernier, n'est source ni de conflit ni de revendication mais est davantage représenté comme un mode de vie forgé par des questionnements « ordinaires » et la quête « universelle » de l'amour. D'après les propos des réalisateurs, cet aspect du film découle du fait que ce dernier souhaite favoriser l'acceptation sociale d'une sexualité non hétérosexuelle tout en s'adressant au plus grand nombre. Dans ce cadre, le choix de réaliser une comédie romantique, en tant que ce genre s'inscrit dans un cinéma dit populaire, n'est pas anodin. Comme l'exprime Vial :

⁶⁴ Ce dernier consisterait à réunir les proches autour de la table pour annoncer son orientation sexuelle ou son identité de genre, lorsque ces dernières diffèrent de ce qui est « normalement » attendu.

Le film s'adresse à tout le monde et l'idée c'est qu'il milite de façon souterraine. Ce qui m'a séduit c'est son envie de s'introduire chez des gens qui peut-être ne sont pas féministes, peut-être sont homophobes à travers le biais d'un genre de cinéma qui est très populaire et qui est très joyeux [...]⁶⁵

Autrement dit, selon ces propos *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) ne se veut pas être un film explicitement militant, à savoir un film dont l'objectif serait de dénoncer les discriminations subies par un groupe et de porter des revendications en ce sens. A cette catégorie de « film militant », dans lesquels l'assise social des personnages serait prépondérante, s'oppose alors un genre comique dont les « images positives », comme l'exprime Alice Pol sur RTL⁶⁶, et la vision universelle de l'amour témoignent de l'envie de toucher un plus grand nombre de personnes, à savoir notamment les personnes hétérosexuelles.

Ainsi, les propos des réalisateurs et les représentations construites par le film s'ancrent pleinement dans ce que Nadeau (1997) désigne comme le « processus de visibilité négociée » exposé dans la section 4.2 de ce travail. En effet, le film ne développe pas une critique explicite des mécanismes d'oppression et ne rentre donc pas dans un rapport conflictuel avec la société. Il repose davantage sur des représentations consensuelles du lesbianisme qui créent l'illusion d'un espace social où toutes les sexualités se valent et où la quête du « grand amour » est une cause universelle. Le film transmet alors une image conciliante des relations lesbiennes auxquelles le public hétérosexuel peut s'identifier. Autrement dit, « la sexualité devient moins un moyen de s'insurger contre un espace public hétérosexuel qu'une façon de réconcilier des positions diversifiées. » (Nadeau, 1997 : 119) De cette manière, *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) témoigne de l'importance donnée à la visibilité dans le processus d'acceptation sociale des sexualités non normées, visibilité qui s'inscrit dans un contexte libéral de « marchandisation » de la « différence » (Nadeau, 1997).

⁶⁵ Citation issue d'une interview d'Océan et Cyprien Vial réalisée par la chaîne Effe Vidéos : <https://www.youtube.com/watch?v=D10w1XgKUxQ> (consulté le 2.01.19)

⁶⁶ Interview d'Alice Pol et Grégory Montel dans « A la bonne heure » sur RTL le 29 juin 2017 : https://www.youtube.com/watch?v=RLRFesil_6w (consulté le 02.01.19).

Au-delà de la place importante laissée à la communauté lesbienne et de la manière positive dont cette dernière est représentée dans *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), je me demande par quels types de représentations passe le processus d’ancrage du lesbianisme dans une forme de normalité et dans le processus de « visibilité négociée ». Le début de la relation amoureuse qui se crée entre Océanrosemarie et Cécile est marquée par l’obsession du personnage principal pour cette dernière, qui se transforme en une forme de harcèlement. Leur rencontre dans le bois donne lieu à une scène dans laquelle Cécile prend peur en voyant Océanrosemarie la regarder faire ses exercices et tombe. Le personnage principal court alors vers Cécile et se place sur cette dernière pour pratiquer une technique d’ostéopathie alors qu’elle s’écrie « Ne me touchez pas ! ».



La « rencontre » entre Océanrosemarie et Cécile (Embrasse-moi, 2017)

Par la suite, plusieurs scènes tournent autour des manœuvres mises en place par Océanrosemarie pour revoir Cécile, que ce soit par exemple lorsqu’elle lui propose un rendez-vous d’ostéopathie et finit par débarquer chez elle sans en laisser le choix à cette dernière, où lorsqu’elle retrouve Cécile à son week-end de « stage de danse contemporaine ». A travers des répliques telles que « Tu laisses jamais le choix aux gens toi », Cécile réagit à plusieurs reprises face à ces situations en faisant remarquer à Océanrosemarie son insistance mal placée. Dans l’ensemble, bien que l’aspect comique tende à ridiculiser l’attitude du personnage principal, le film opère une certaine romantisation du comportement insistant et intrusif d’Océanrosemarie qui est davantage représenté comme une marque de tendre maladresse que comme un enjeu de pouvoir problématique.

Finalement, la narration de la quête d’un « amour universel » telle qu’elle est ici appliquée au personnage d’Océanrosemarie au travers des codes de la comédie romantique participe à produire des images lesbiennes loin du conflit social et procède de l’intégration des relations lesbiennes dans les schémas hétéronormés.

5.4 Conclusions de l'analyse

Dans cette analyse, j'ai tout d'abord exprimé le lien plus ou moins étroit qui s'opère entre le lesbianisme et l'identité « femme », conçue et caractérisée de manière distincte selon les représentations. Dans le film de Gay (2017), l'appartenance à la catégorie socialement construite que désigne le terme « femme » ne peut être pensée de manière isolée et est toujours mentionnée au travers d'une articulation avec d'autres positionnements sociaux, en termes notamment de race, de classe, de nationalité, de religion ou encore de sexualité. Au travers d'un processus d'autodéfinition, les discours des interviewées relatent des expériences et des analyses communes tout en témoignant de points de vue divers, hérités de parcours spécifiques. Ainsi, lorsque ces discours évoquent un lien entre lesbianisme et identité « femme » c'est avant dans un processus de politisation de ces identités permettant de visibiliser les oppressions multiples au croisement desquelles se construisent les subjectivités lesbiennes noires.

Ouvrir la voix (Gay, 2017) produit finalement un ensemble de représentations qui d'une part, remettent en cause les discours hégémoniques notamment sexistes et racistes et d'autre part, participent à produire de « nouvelles » images des femmes noires en France. En effet, que ce soit à travers les prises de parole des interviewées ou lorsque Gay filme certaines d'entre elles dans leurs vies quotidiennes et leurs activités professionnelles et militantes, le film oppose aux stéréotypes réducteurs habituels de la matriarchie (Sullivan, 2004) ou de l'infirmière antillaise (Gay, 2018), pour ne citer que quelques exemples, des représentations riches et complexes de femmes noires dont les parcours, les styles de vie, les activités, les caractères ou encore les looks vestimentaires sont multiples. Sur la question spécifique du lesbianisme, le film visibilise, à travers le discours de plusieurs des interviewées, le manque de représentation de lesbiennes noires en France tout en participant à réparer cette absence et à produire de telles représentations. Ainsi, il conteste « l'idée normative qu'une personne *queer* est une personne blanche » (Logie et Rwigema, 2014, citées par Ouguerram-Magot, 2017), et participe à transformer la vision selon laquelle les lesbiennes noires ne pourraient pas être représentées au cinéma car elles constitueraient des personnages trop invraisemblables (Guénif-Souilamas, 2016).

De manière plus générale, *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) use du processus représentationnel comme un outil de lutte et de résistance face aux oppressions structurelles, notamment sexistes et racistes, et laisse ainsi transparaître le pouvoir de l'autodéfinition énoncé par Collins (Djavadzadeh, 2016). Ce dernier est le fruit d'un processus individuel mais également collectif, comme le montre la présence importante de la notion de communauté dans le film. Or la manière dont est représentée cette dernière est extrêmement significative car le film en fait une source de force, d'émancipation et de construction d'une subjectivité politique, s'opposant ainsi à l'anti-communautarisme inhérent à l'idéologie républicaine française.

La vie d'Adèle (Kechiche, 2013) produit une critique prononcée des rapports de classe dans la société, mis en scène à travers la relation qui se construit entre Adèle et Emma. Cette dernière agit comme un catalyseur du pouvoir symbolique et matériel et du sentiment de supériorité qui caractérisent la classe sociale dont elle est issue Emma. Ainsi, le film montre la manière dont les enjeux de classe imprègnent l'ensemble des rapports sociaux, qu'ils soient amicaux, amoureux, familiaux ou professionnels. A mesure que la relation avance, le pouvoir exercé par Emma s'intensifie alors que le personnage d'Adèle semble peu à peu dépossédé de sa capacité d'action. Ce fort déséquilibre va de pair avec la représentation hétéronormée du couple lesbien et l'image fortement stéréotypée de la communauté lesbienne qui transparaît dans le film. Cette dernière ne fait qu'une avec la communauté artistique, intellectuelle et bourgeoise à laquelle est rattachée Emma. Ainsi, loin d'être un espace ressource où Adèle puisse puiser de la force, s'enquérir des savoirs minoritaires sur les questions de genre et de sexualité et entamer un processus d'apprentissage d'une « nouvelle » subjectivité, cette communauté devient source d'oppression. Finalement, le film ne donne que très peu d'assise sociale au lesbianisme dont la représentation finit par se résumer à la relation d'amour impossible entre les deux protagonistes. Ce dernier apparaît avant tout comme une simple orientation sexuelle dont la signification se résume à l'attirance affective et sexuelle d'une femme envers une autre femme.

Embrasse-moi (Océan et Vial, 2017) offre quant à lui une représentation « positive » de la communauté lesbienne qui constitue un socle et un repère important pour le personnage principal. La vision de la communauté produite par le film réside également dans l'ensemble

des références aux identités lesbiennes et féministes qui apparaissent comme des formes de clin d'œil de complicité envers un public lesbien. Mais *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) produit avant tout un ensemble de représentations du lesbianisme qui visent à débarrasser ce dernier des enjeux conflictuels qui le caractérisent de façon à le normaliser.

Contrairement à *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) et à *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017), le film documentaire *Ouvrir la Voix* (Gay, 2017) ne repose pas sur la narration d'une relation lesbienne. Cependant le chapitre du film intitulé « Faire chier la population » et qui aborde les questions de sexualité comprend une séquence représentant un couple de lesbiennes noires se baladant dans la rue. Au regard de la rareté, si ce n'est de l'absence de représentation de lesbiennes racisées dans le cinéma français, comme en témoignent les deux fictions analysées par ailleurs, cette séquence d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017) est inédite et marquante. Ce dernier adresse la question des oppressions structurelles et se place dans un rapport conflictuel vis-à-vis des institutions qui visent à les maintenir. Ainsi il se distingue des deux autres films analysés en s'écartant du processus de « visibilité négocié » évoqué plus haut.

6 CONCLUSION

« Mot

A cause de tous les déplacements de sens, glissements de sens, pertes de sens que les mots ont tendance à subir, il arrive un moment où ils n'agissent plus sur la ou les réalités. Il faut alors les réactiver. Ce n'est pas une opération simple et elle peut prendre toute sorte de formes. La plus répandue est celle que pratiquent des porteuses de fables. Les porteuses de fables changent sans arrêt de place. Elles racontent, entre autres, d'une place à l'autre les métamorphoses des mots. Elles-mêmes changent les versions de ces métamorphoses, non pas pour rendre les choses plus confuses mais parce qu'elles ont enregistré ces changements. Ils ont pour conséquence d'éviter pour les mots une fixation de sens.

– (Monique Wittig et Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, 1976)

Les mots du dictionnaire ne peuvent être figés. Ils transportent avec eux de multiples significations évoluant au fil des époques, des espaces et des contextes sociaux et politiques. Ces mots permettent de parler du monde, de transmettre une vision, des significations. Les mots sont transportés à travers des processus de représentation qui construisent leurs sens dans le même temps qu'ils construisent le monde que ces mots cherchent à désigner.

Le mot « lesbienne » et tous ses acolytes, « gouine », « queer », « goudou », « fem », « butch », « homosexuelle », [...] transportent des significations, des imaginaires et des fantasmes différents, parfois très éloignés, selon les espace-temps dans lesquels ils sont employés, autrement dit, selon les points de vue depuis lesquels ils sont adressés. Pour certain-e-s ils sont synonymes, pour d'autres ils renvoient à des réalités et à des positionnements divers, parfois opposés. Parfois, ils font référence à une orientation sexuelle, choisie ou non, mais ils peuvent aussi faire écho à un ensemble de codes, de pratiques collectives et individuelles, de réflexions partagées. Ces mots, parfois nous les choisissons, parfois ils nous sont associés, parfois nous refusons qu'ils nous désignent, parfois nous les utilisons simplement pour nous faire comprendre, parfois nous les détournons, parfois nous les partageons, parfois nous les revendiquons, parfois nous les posons sur d'autres, parfois ils

rassemblent, parfois ils sont source de conflit, parfois nous ne les prononçons pas mais savons qu'ils font partie de nous. Souvent les significations de ces mots nous construisent et souvent nous construisons leurs significations.

A travers l'analyse des trois films qui fondent le corpus de ce travail, j'ai tenté de mettre en lumière les processus représentationnels qui caractérisent ces derniers et les représentations des lesbiennes qui en émergent. Les divers aspects qui transparaissent au fur et à mesure de l'analyse permettent de comprendre et de qualifier la manière dont ces représentations diverses sont impactées par l'idéologie républicaine française. Plus encore, en considérant les dynamiques de pouvoir dans lesquelles sont prises ces représentations et en « [m']attachant à y déceler les traces de cette conflictualité sociale » (Cervulle et Quemener, 2015 : 8), j'ai cherché à montrer comment ces représentations participent à renouveler cette idéologie, à s'en éloigner ou comment elles contribuent à la combattre en produisant d'autres discours.

Tout d'abord, les représentations produites par *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) visibilisent le privilège blanc, mais aussi masculin et bourgeois en inversant la logique du discours anti-communautariste ambiant, contestant ainsi l'idée selon laquelle l'État serait une entité neutre et impartiale. La mise en lumière des oppressions structurelles, notamment racistes et sexistes, opérée tout au long du film démontre l'échec du projet républicain qui en cantonnant les « différences » à la sphère privée et en prétendant ainsi ne pas les voir, tend davantage à nier les rapports de pouvoir qu'à y remédier. Ainsi, *Ouvrir la voix* (Gay, 2017) s'ancre dans les politiques de la différence énoncées par Young (1990) en produisant des représentations qui voient dans un idéal de justice sociale la nécessité de prendre en compte les positionnements spécifiques, notamment en termes de race, de genre, de classe et de sexualité, des individus et des groupes. Cette mise en lumière du leurre que représente la quête d'un universalisme de point de vue participe donc de la déstabilisation des dichotomies établies selon le point de vue dominant et qui opposent la modernité et l'émancipation individuelle au caractère archaïque et oppressif de la communauté.

De manière plus spécifique, les discours des interviewées apportent une analyse critique du traitement des questions sexuelles tel qu'il est accompli par les féministes blanches et les féministes républicaines. En effet, au-delà de noter l'importance de la prise en compte des

positionnements multiples et des rapports de pouvoir au sein même des groupes opprimés, les interviewées visibilisent la manière dont le féminisme français majoritaire, à travers sa vision universaliste de l'émancipation, participe à renforcer les stéréotypes racistes et islamophobes. Finalement, *Ouvrir la voix* (Gay, 2017), plus encore que d'apporter une analyse critique de l'idéal républicain d'une identité nationale unifiée, contribue à transformer cet idéal en légitimant et en propageant des savoirs et des identités habituellement relégués aux bancs de la nation. En produisant par exemple des représentations de lesbiennes noires, le film rend visible l'existence de ces « sujets impossibles » que sont les *queer of color* européenne-s évoqué-e-s par les travaux d'El-Tayeb (2011) et ouvre la voie à ceux et celles dont l'identité paraît encore trop « insoutenable » pour être montrée, notamment les personnes trans* racisées.

La vie d'Adèle (Kechiche, 2013) et *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) se distinguent d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017) par leur genre fictionnel mais également par leur démarche représentationnelle. L'analyse de ces deux fictions a été très différente en ce qu'elles produisent des représentations qui laissent place à davantage d'interprétation. Ainsi, bien qu'elle m'ait permis de faire ressortir de nombreux aspects qui font sens par rapport à ma problématique, les conclusions auxquelles le processus d'analyse m'amène sont nettement plus nuancées. *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) et *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) racontent tous deux une rencontre entre deux personnages et la mise en place d'une relation amoureuse lesbienne. Et bien que les représentations et les discours qu'ils produisent sur le lesbianisme soient en plusieurs points différents, ils s'inscrivent dans un processus similaire de « visibilité négociée » (Nadeau, 1997). A eux deux, *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) et *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) offrent des images lesbiennes sympathiques, attachantes et drôles qui plus que de dénoncer l'hégémonie des schémas hétérosexuels tendent à produire des représentations dans lesquelles tout le monde devrait pouvoir se reconnaître, et notamment les personnes hétérosexuelles. Dans un contexte d'institutionnalisation du mouvement LGBT et (post) « Mariage pour tous », ces représentations participent à se distancier du rapport conflictuel qui oppose les minorités sexuelles au reste de la société et tendent à faire des lesbiennes des citoyennes comme les autres. Ainsi, ces dernières n'apparaissent pas au travers d'une identité politique et collective, comme c'est le cas dans

Ouvrir la voix (Gay, 2017), mais comme des individus à part entière dont l'orientation sexuelle n'est plus tant synonyme de différence.

En participant à l'individualisation des identités lesbiennes, le processus de « visibilité négociée » s'associe parfaitement à l'articulation entre républicanisme français et démocratie sexuelle. Les images lesbiennes se multiplient opérant un accroissement de la visibilité de ces dernières sans pour autant remettre en cause le système qui fonde leur différence sociale, comme l'ensemble des mécanismes d'oppression. De cette manière, la visibilité, tant elle est régulée, s'intègre à un processus de libéralisation des identités qui loin de contester l'idée d'un espace public unifié constitue davantage l'illusion d'une justice sociale en pleine progression.

Les conclusions de cette analyse croisée d'*Ouvrir la voix* (Gay, 2017), *Embrasse-moi* (Océan et Vial, 2017) et *La vie d'Adèle* (Kechiche, 2013) ouvre la réflexion sur un questionnement complexe. Considérant les travaux d'El Tayeb (2011) sur la construction des *queer of color* comme sujets impensables, impensés et impossibles pour les nations européennes, les représentations des lesbiennes noires, et plus généralement non-blanches, seraient-elles tellement invraisemblables dans l'espace public français qu'elles ne pourraient s'opérer qu'au travers d'un processus représentationnel conflictuel ? Autrement dit, dans quelle mesure des représentations de lesbiennes non blanches inscrites dans un processus de « visibilité négociée », comme c'est le cas des deux fictions analysées dans ce travail, apparaîtraient-elles malgré tout comme conflictuelles aux yeux de la société française ?

Aux vues des enjeux propres au contexte français républicain actuel, les *cultural studies* apparaissent comme un champ de recherche nécessaire à la critique d'une idéologie libérale et universaliste qui alors qu'elle affirme ne pas voir les différences, reproduit les structures d'oppression en place. Face à la difficulté de penser la « différence » sans tomber dans des travers essentialistes les outils développés par les *cultural studies* apparaissent éminemment pertinents, comme c'est le cas par exemple des stratégies qui constituent le cadre méthodologique de l'« articulation ». En effet, comme le souligne Slack (1996) : « Thinking articulation [...] becomes a practice of thinking “unity and difference”, of “difference in complex unity, without becoming a hostage to the privileging of difference as such”. » (1996:

124) L'articulation constitue un ensemble d'outils théoriques et méthodologiques permettant d'étudier un objet à travers un processus constant de contextualisation. Dans un contexte français républicain universaliste qui régule et parfois réprime le développement des subjectivités multiples dans la sphère publique, l'outil de contextualisation, perçu également comme un outil de positionnement, semble d'autant plus pertinent.

7 BIBLIOGRAPHIE

7.1 Films analysés

GAY, Amandine (2017), *Ouvrir la voix*, Saint-Denis : Bras de Fer Production.

KECHICHE, Abdellatif (2013), *La vie d'Adèle. Chapitres 1 et 2*, Paris : Quat'sous Films.

Océan et VIAL, Cyprien (2017), *Embrasse-moi*, Paris : Nolita Cinema.

7.2 Sources secondaires

AMAOUICHE, Malika (2015), Les gouines of color sont-elles des indigènes comme les autres ? A celles et ceux qui nous reprochent de diviser la classe des femmes, *Vacarme*, n° 72, pp. 159-169.

AMARI, Salima (2012), Des lesbiennes en devenir. Coming-out, loyauté filiale et hétéronormativité chez des descendantes d'immigrant-e-s maghrébin-e-s, *Cahiers du genre*, n° 53, pp. 55-75.

BHABHA, Homi K. (1994), Introduction : Locations of Culture. In *The Location of Culture*, New York : Routledge, pp. 1-18.

BOBO, Jacqueline (2004), *The Color Purple*. Black Women as Cultural Readers. In BOBO, Jacqueline et al. (Eds.), *The Black Studies Reader*, New York : Routledge, pp. 177-192.

BOELLSTORFF, Tom (2016), Queer Techne : Two Theses on Methodologie and Queer Studies. In BROWNE, Kath et NASH, Catherine J. (Eds.), *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, New York : Routledge, pp. 215-230.

BOURCIER, Sam (2011), *Queer Zones 3. Identités, cultures, politiques*, Paris : Amsterdam.

BRASSART, Alain (2007), Premier temps : les lesbiennes doublement invisibles. In *L'homosexualité dans le cinéma français*, Paris : Nouveau Monde, pp. 259-289.

BROWN, Wendy (2005), 3. Neoliberalism and the End of Liberal Democracy. In *Edgework. Critical Essays on Knowledge and Politics*, Princeton : Princeton University Press, pp. 37-59.

BROWNE, Kath et NASH, Catherine J. (2016), *Queer Methods and Methodologies : An Introduction*. In BROWNE, Kath et NASH, Catherine J. (Eds.), *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, New York : Routledge, pp. 1-24.

CERVULLE, Maxime et HALL, Stuart (2017), *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris : Amsterdam.

CERVULLE, Maxime, QUEMENER, Nelly et VÖRÖS, Florian (2016), *Matérialismes, culture et communications. Tome 2 : Cultural studies, théories féministes et décoloniales*, Paris : Presse des Mines.

CERVULLE, Maxime et QUEMENER, Nelly (2015), *Cultural studies. Théories et méthodes*, Paris : Armand Colin.

CHAMBERLAND, Line et THEROUX-SEGUIN, Julie (2014), *Les stéréotypes à l'égard des gais et lesbiennes : Des révélateurs de l'intersection entre genre et sexualité*, *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 26, n° 2, pp. 82-96.

CHARLEBOIS, Janik B. (2011), *Au-delà de la phobie de l'homo : quand le concept d'homophobie porte ombrage à la lutte contre l'hétérosexisme et l'hétéronormativité*, *Reflets : revue d'intervention communautaire*, vol. 17, n° 1, pp. 112-149.

CHAUVIN, Sébastien et LERCH, Arnaud (2013), *Sociologie de l'homosexualité*, Paris : La Découverte.

CHETCUTI, Natacha (2013), *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris : Payot.

COLLINS, Patricia H. (2015), *No guarantees : Symposium on Black Feminist Thought*, *Ethnic and Racial Studies*, vol. 38, n° 13, pp. 2349-2354.

COLLINS, Patricia H. (1997), *Comment on Hekman's "Truth and Method : Feminist Standpoint Theory Revisited" : Where's the Power ?*, *Signs*, vol. 22, n° 2, pp. 375-381.

CRENSHAW, Kimberle W. (2005), *Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur*, *Cahiers du genre*, n°39, pp. 51-82.

DJAVADZADEH, Keivan (2016), *Patricia Hill Collins : l'autodéfinition contre les images performatives*. In CERVULLE, Maxime, QUEMENER, Nelly et VOROS, Florian (dir.),

Matérialismes, culture et communication. Tome 2. Cultural studies, théories féministes et décoloniales, Paris : Presses des Mines, pp. 181-194.

DORLIN, Elsa (2008), *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris : Presses Universitaires de France.

DORLIN, Elsa (2008), *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris : L'Harmattan.

DUDINK, Stefan et JAUNAIT, Alexandre (2013), Les nationalismes sexuels et l'histoire raciale de l'homosexualité, *Raisons politiques*, vol. 1, n° 49, pp. 43-54.

DYER, Richard (2002), *The Culture of Queers*, New York : Routledge.

EL-TAYEB, Fatima (2011), Introduction. In *European Others. Queering Ethnicity in Postnational Europe*, Minneapolis : Minnesota Press, pp. XI-XIVI.

FASSIN, Eric (2005), Démocratie sexuelle, *Comprendre*, n° 6, pp. 263-276.

GOMEZ, Jewelle (2000 [1983]), A Cultural Legacy Denied and Discovered : Black Lesbians in Fiction by Women. In SMITH, Barbara (Ed.), *Home Girls. A Black Feminist Anthology*, New Brunswick : Rutgers University Press, pp. 110-123.

GUENIF-SOUILAMAS, Nacira et MACE, Éric (2006 [2004]), *Les féministes et le garçon arabe*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.

GUILLOT, Vincent (2008), Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions, *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 27, pp. 37-48.

HALL, Stuart (1999), *Representation : cultural representations and signifying practices*, London : SAGE.

HALL, Stuart (1993), Deviance, Politics and the Media. In ABELOVE, Henry et al. (Eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York : Routledge, pp. 62-90.

HARROD, Mary (2014), The *réalisatrice* and the rom-com in the 2000s, *Studies in French Cinema*, vol. 12, n° 3, pp. 227-240.

HESS, Léonore (2016), *Femmes et patriarcat dans le cinéma français. Des effets d'un rapport de domination*, Mémoire de master en histoire et esthétique du cinéma dirigé par BERTON, Mireille, Faculté des Lettres, Université de Lausanne.

hooks, bell (1994), *Outlaw Culture. Resisting Representations*, New York: Routledge.

KING, Andrew et CRONIN, Ann (2016), Queer Methods and Queer Practices : Re-Examining the Identities of Older Lesbian, Gay, Bisexual Adults. In BROWNE, Kath et NASH, Catherine J. (Eds.), *Queer Methods and Methodologies. Intersecting Queer Theories and Social Science Research*, New York : Routledge, pp. 85-96.

JAUNAIT, Alexandre, LE RENARD, Amélie et MARTEU, Élisabeth (2013), Nationalismes sexuels ? Reconfigurations contemporaines des sexualités et des nationalismes, *Raisons politiques*, vol. 1, n° 49, pp. 5-23.

LABORDE, Cécile (2006), Female Autonomy, Education and the Hijab, *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, vol. 9, n° 3, pp. 351-377.

LABORDE, Cécile (2005), Secular Philosophy and Muslim Headscarves in Schools, *The Journal of Political Philosophy*, vol. 13, n° 3, pp. 305-329.

LEPINARD, Éléonore (2007), L'invention d'une exception française. In *L'égalité introuvable*, Paris: Presses de Science Po, pp. 129-183.

LEPINARD, Éléonore (2005), Malaise dans le concept. Différence, identité et théorie féministe, *Cahiers du genre*, n° 39, pp. 107-135.

LEVY Joseph Josy et RICARD Nathalie (2013), Droits humains et minorités sexuelles. Enjeux anthropologiques. In SAILLANT Francine et TRUCHON Karoline (dir.), *Droits et cultures en mouvement*, Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 101-130.

LOGIE, Carmen H. et RWIGEMA, Marie-Jolie (2014), "The Normative Idea of Queer Is a White Person" : Understanding Perceptions of White Privilege Among Lesbian, Bisexual and Queer Women of Color in Toronto, Canada, *Journal of Lesbian Studies*, vol. 18, n° 2, pp. 174-191.

MOHANTY, Chandra T. (1984), Under Western Eyes : Feminist Scholarship and Colonial Discourses, *boundary 2*, vol. 12, n° 3, pp. 333-358.

MULVEY, Laura (1993 [1975]), Plaisir visuel et cinéma narratif, *Cinémaction*, n° 47, pp. 17-23.

NADEAU, Chantal (1997), Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent, *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n°1, pp. 113-127.

NATAF, Z. Isiling (1995), Black Lesbian Spectatorship and Pleasure in Popular Cinema. In BURSTON, Paul et al. (Eds.), *A Queer Romance. Lesbians, gay men and popular culture*, New York : Routledge, pp. 62-88.

OUGUERRAM-MAGOT, Najwa (2017), *Queers non blanc-hes en France. Des discours inaudibles, des pratiques invisibles ?*, *GLAD !*, n°3, [en ligne], <https://www.revue-glad.org/759> (consulté le 2.01.19).

PAILLE, Pierre (1994), L'analyse par théorisation ancrée, *Cahiers de recherche sociologique*, n° 23, pp. 147-181.

PATERNOTTE, David (2012), La juridification ou le droit comme matrice de l'action collective : la revendication du droit au mariage entre personnes du même sexe, *Politique et Sociétés*, vol. 31, n° 2, pp. 93-112.

PODMORE, Julie et TREMBLAY, Manon (2015), Lesbians, Second-Wave Feminism and Gay Liberation. In PATERNOTTE, David et TREMBLAY, Manon, *The Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism*, New York : Routledge, pp. 121-134.

PREARO, Massimo (2013), L'espace du militantisme LGBT à l'épreuve des présidentielles, Genre, sexualité et société, Hors-série n° 2, [en ligne], <https://journals.openedition.org/gss/2701> (consulté le 2.01.19).

PUAR, Jasbir (2013a), Rethinking Homonationalism, *International Journal of Middle East Studies*, vol. 45, n°2, pp. 336-339.

PUAR, Jasbir (2013b), Homonationalism As Assemblage : Viral Travels, Affective Sexualities, *Jindal Global Law Review*, vol. 4, n° 2, pp. 23-43.

RUBIN, Gayle (1998), L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre, *Les cahiers du CEDREF*, vol. 7, [en ligne], <http://journals.openedition.org/cedref/171> (consulté le 2.01.19).

SCOTT, David (1999), Introduction. In *Refashioning Futurs. Criticism After Postcoloniality*, Princeton: Princeton University Press, pp. 3-20.

SLACK, Jennifer D. (1996), Chapter 5. The theory and method of articulation In cultural studies. In MORLEY, David et CHEN, Kuan-Hsing (Eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, New York : Routledge, pp. 113-129.

STOCKINGER, Peter (2012), *Analyse des contenus audiovisuels : métalangage et modèles de description*, Paris : Hermès Science Publications.

STRAAYER, Chris (1996), *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual re-orientation in films and videos*, New York : Columbia University Press.

SULLIVAN, Laura L. (2004), Chasing Fae. *The Watermelon Woman* and Black Lesbian Possibility. In BOBO, Jacqueline et al. (Eds.), *The Black Studies Reader*, New York : Routledge, pp. 211-223.
TAORMINO, Tristan et al. (2013), *The Feminist Porn Book. The politics of Producing Pleasure*, New York: The Feminist Press.

TREMBLAY, Manon (2015), Quebec and Sexual Diversity : From Repression to Citizenship ? In *Queer Mobilizations : Social Movement Activism and Canadian Public Policy*, Vancouver : UBC Press, pp. 106-124.

VOROS, Florian (dir.) (2015), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris : Editions Amsterdam.

WILLIAMS, Linda (2014), Cinema's Sex Acts, *Film Quarterly*, vol 67, n°4, pp. 9-25.

WEISS, Andrea (1992), *Vampires and Violets : Lesbians in Film*, New York : Penguin Books.

WITTIG, Monique (2007), *La pensée straight*, Paris : Editions Amsterdam.

YOUNG, Iris M. (1990), *Justice and the Politics of Difference*, Princeton: Princeton University Press.

8 Annexes

Annexe n°1 Facettes sémiotiques et cognitives du texte audiovisuel (Stockinger, 2012)

« Dans l'approche qui est la nôtre, la définition et l'élaboration des modèles de description des corpus audiovisuels réfèrent à la théorie sémiotique du texte. Les principales facettes sémiotiques et cognitives du texte audiovisuel (ou du texte *tout court*) qui nous intéressent ici plus particulièrement, peuvent être illustrées d'une manière intuitive et simple à l'aide des sept questions typiques suivantes :

1. Dans un corpus/un fonds de textes audiovisuels, quel est le *texte** ou encore quel est le *segment** – (la partie) spécifique du texte – qui suscite un intérêt, une attention particulière (pour l'analyste ou un public donné) ?
2. De quoi *parle-t-on*, que *montre-t-on* dans le texte audiovisuel ou dans un de ses segments identifiés (c'est-à-dire quels sont les *domaines de connaissance thématisés*, quels sont les *sujets* abordés) ?
3. Selon que point de vue, selon quel *cadre auctorial* (c'est-à-dire d'« auteur ») ces domaines et sujets sont-ils abordés (c'est-à-dire comment les sujets sont-ils pris en charge par leur « auteur » et comment sont-ils *mis en discours*) ?
4. Comme un sujet thématisé et interprété discursivement dans un texte ou une partie spécifique du texte audiovisuel est-il *exprimé*, *représenté visuellement* et *acoustiquement* (ou encore quelle est la *mise en scène audiovisuelle* d'un sujet) ?
5. Comment un sujet sélectionné, interprété et mis en scène par son « auteur » se développe-t-il en un tout *cohérent* (aussi bien au niveau de sa *linéarité textuelle* qu'au *niveau de son intégration syntagmatique (et narratif)* pour former une ressource (de connaissances, d'informations, etc.) potentielle pour un public et un contexte d'usage donné ?
6. Dans quelle tradition s'inscrit ce « travail » textuel qui consiste en la *sélection*, le *traitement discursif*, *l'expression/la mise en scène audiovisuelle* du sujet et son *intégration* linéaire et syntagmatique en un tout cohérent et finalisé (autrement dit, quel est le *genre** auquel réfère ou duquel fait partie le texte, ou tel segment du texte, qui suscite un intérêt, une attention particulière (étant donné un certain contexte d'usage) ?

7. Étant donné d'une part le cadre de référence culturel d'un public donné ainsi que ses attentes/besoins et d'autre part le profil spécifique (*l'identité auctorial*) du texte, quelles sont les opérations nécessaires à effectuer pour rapprocher le *texte* et le *public* (c'est-à-dire quelles sont les activités identifiées pour transformer le texte au sens d'une *ressource (intellectuelle) potentielle en une ressource (intellectuelle) réelle*) ? »

(Stockinger, 2012 : 37)

Annexe n°2 Exemple d'exercice d'analyse proposé par Hall dans *Representation. Cultural Representations et Signifying Practices* (1997)

Hall (1997) propose dix questions pour une analyse du tableau *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (Brouillet, 1887) selon une approche foucauldienne de la représentation :

- « 1. Who commands the centre of the picture?
2. Who or what is its 'subject' ? [...]
3. Can you tell that knowledge is being produced here ? How ?
4. What do you notice about relations of power in the picture? How are they represented ? How does the *form* and *spatial relationships* of the picture represent this?
5. Describe the 'gaze' of the people in the image: who is looking at whom ? What does *that* tell us?
6. What do the age and gender of the participants tell us ?
7. What message does the patient's body convey ?
8. Is there a *sexual* meaning in the image ? If so, what ?
9. What is the relationship of you, the viewer, to the image ?
10. Do you notice anything else about the image which we have missed ? »

(Hall, 1997 : 54)

Annexe n°3 Discussion sur le « plaisir féminin » entre Joachim, Emma et des amies d'Emma

E : « Mon plaisir n'est pas le même que le tien. Je n'ai pas le même plaisir dans les choses que toi. »

J : « Profondément entre homme et femme, c'est une qualité de plaisir qui est tellement différente, qu'on arrive pas à la même réalité, au-delà de la jouissance »

E : « Pourquoi ? C'est ça qui m'intéresse, pourquoi tu penses ça ? »

J : « C'est simplement dans l'observation »

E : « Parce qu'on fait des grimaces ? »

L : « on est plus sonores »

J : « c'est pas peu d'être plus sonores. En tout cas moi à chaque fois que j'ai pu coucher avec une femme, j'ai pu observer quelque chose qui était pas.... »

B : « Qui partait dans un au-delà ? »

J : « Voilà »

C : « Ba oui c'est ça l'orgasme, c'est hors de son corps. »

J : « Oui mais nous on a un orgasme qui est extrêmement limité »

E : « Toi en fait ce que tu penses c'est que l'orgasme féminin est mystique, c'est ça ? »

J : « Ah je suis absolument persuadé qu'il est mystique. » « De ce point de vue-là... sur l'absolu que moi en tant qu'homme je ne peux qu'entrevoir dans la frustration que j'ai de n'avoir qu'une sexualité d'homme. Bien que je l'ai fait avec des hommes et avec des femmes ça c'est pas le problème. On se souvient de cette petite histoire de Tirésias qui a eu la chance lui d'être homme, puis devenir femme et puis redevenir homme. Quand on lui pose la question, est-ce qu'il y a une différence d'intensité entre le plaisir de l'homme et le plaisir de la femme, Tirésias répond de manière très très claire "S'il y avait 10 parts, 9 reviendraient à la femme et 1 à l'homme ". C'est vrai, depuis qu'est représentée la femme en peinture, on représente son extase, on représente rarement l'extase de l'homme ou à chaque fois il y a l'intermédiaire féminin. On voit des baigneuses, ... on voit... et quand même les hommes se sont acharnés à essayer de le représenter ça, ça veut dire qu'ils l'ont vu »

L : « Ou ils l'ont imaginé »

B : « Ils l'ont souhaité »

C : « C'est leur fantasme »

J : « On le voit dans les yeux, vous avez les yeux qui regardent un au-delà. On a pas la représentation par des femmes de cette jouissance des femmes.... Tu vois Emma quand je regarde tes peintures avec Adèle, c'est ça que j'ai l'impression de voir. J'ai l'impression que moi je ne pourrai jamais connaître ça de l'intérieur parce que je resterai un homme quoi qu'il arrive.

Annexe n°4 Scène du bar lesbien

I : T'es jamais venue ? T'as l'air perdue. Je t'aurais bien offert un verre mais t'en as déjà un.

[Arrivée d'Emma]

E : Ca va ?

I : Ouai

E : Voilà ma cousine

I : Ta cousine ?

E : Ouai

I : Ok

E : Ok ?

I : Ouai, je peux y aller ?

E : Bah ouai vas-y. Sophie [s'adresse à la serveuse], tu peux me servir un lait fraise s'il te plait.

[Se tournant vers Adèle] Alors qu'est-ce que tu fais toute seule ici ? »

A : Je sais pas, je suis arrivée ici par hasard en fait.

E : Ah par hasard, ok. Et tu bois une goudale, la bière des goudous.

A : Je savais même pas que c'était ça.

[...]

E : C'est rare de croiser des filles dans ton genre ici.

A : C'est quoi mon genre ?

E : Bah ton genre, je sais pas... mineure qui traîne dans les bars la nuit.

A : Comment tu sais que je suis mineure ?

E : Bah je sais pas ça se voit. Ou alors du genre hétéro qui serait plutôt curieuse.

A : Je te dis, je suis tombée ici vraiment par hasard.

E : Ah ouai, mais tu sais qu'il y a pas de hasard.

[Arrivée de la petite copine d'Emma]

S : [S'adressant à Emma] Salut mon chat, qu'est-ce que tu fous depuis tout à l'heure ? »

E : « Tu dis pas bonjour à ma cousine toi ? »

S : [Se tournant vers Adèle] « Coucousine, salut ! Attends elle a quel âge ta cousine, t'as le droit de rentrer là-dedans toi ? »

[...]