

**Pour une lecture matérialiste des représentations lesbiennes au cinéma.
Étudier les films de Céline Sciamma et Catherine Corsini
à la lumière de l'œuvre de Wittig.**

Lilou Audry

Sous la direction de Dominique Bourque

Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme de
Maîtrise ès Arts
Études Féministes et de Genre

Institut d'Études Féministes et de Genre
Faculté des Sciences Sociales
Université d'Ottawa

© Lilou Audry, Ottawa, Canada, 2023

Résumé

La présente thèse de maîtrise se propose de porter un regard matérialiste sur les représentations cinématographiques du lesbianisme proposées par deux réalisatrices françaises, Catherine Corsini et Céline Sciamma, dans leurs films *Naissance des pieuvres* (Sciamma 2007), *La Belle Saison* (Corsini 2015), *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma 2019) et *La Fracture* (Corsini 2021). Je mobilise les travaux des lesbiennes matérialistes Monique Wittig et Colette Guillaumin pour définir plusieurs termes clefs à cette recherche, tels que *femme*, *hétérosocialité* ou *lesbianisme* et, plus globalement, pour délimiter le cadre théorique de la thèse. Je propose ensuite un bref historique de la théorisation du regard au cinéma avant de me pencher sur l'œuvre théorique de Wittig, puis sur son unique contribution cinématographique avec *The Girl* (2000), réalisé par Sande Zeig et écrit par Wittig. L'œuvre littéraire, théorique et cinématographique de Wittig est ensuite appliquée à l'étude des quatre autres longs-métrages du corpus dans l'objectif d'évaluer s'ils peuvent être considérés comme des films *lesbiens*, au sens wittiguien du terme. Le potentiel révolutionnaire de ces films est jugé ici par leur capacité à faire passer le point de vue particulier en point de vue universel. D'autres critères sont la subjectivation des personnages lesbiens ; la critique de, puis la rupture avec l'hétérosocialité ; la (ré)appropriation du langage et/ou des codes cinématographiques traditionnels.

Abstract

This thesis proposes a materialist understanding of the cinematographic representations of lesbianism offered by two French directors, Catherine Corsini and Céline Sciamma, in their movies *Water Lilies* (Sciamma 2007), *Summertime* (Corsini 2015), *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma 2019) and *The Divide* (Corsini 2021). I use the work of lesbian materialist feminists Monique Wittig and Colette Guillaumin to define multiple key words, such as *woman*, *heterosociality* or *lesbianism*, and, more generally, to delimit the theoretical framework of this thesis. Afterwards, I offer a brief record of the theorization of the cinematic gaze, before focusing on the theoretical work of Wittig and shedding light on her only cinematographic contribution, *The Girl* (2000), directed by Sande Zeig and written by Wittig. Wittig's literary, theoretical and cinematographic oeuvre is then used to study the other four features, in order to evaluate whether they can be understood as *lesbian* movies, in a wittigian way. The revolutionary potential of these movies is gauged by their ability to turn a particular point of view into a universal one. Other criteria are the subjectification of lesbian characters; the critique of, and split from heterosociality; the (re)appropriation of language and/or mainstream cinematographic codes.

Remerciements

Toute ma gratitude va, en premier lieu, à ma formidable directrice de thèse, Dominique Bourque, qui a aiguillé et enrichi mon travail de mille façons différentes tout au long de sa rédaction et même en amont de celle-ci. Merci pour votre patience, pour votre enthousiasme, pour les discussions qui m'ont poussée à relire, réécrire, remanier, aller plus loin. Merci pour l'intransigeance – dans le travail comme dans la vie. Avancer à vos côtés durant ces trois dernières années a été un honneur et un immense plaisir.

Je remercie Dalie Giroux et Florian Grandena, membres du comité d'évaluation de ce travail. Vos conseils et encouragements m'ont été précieux. Vous avez été, dans le cadre de vos enseignements respectifs, les premiers à découvrir les balbutiements de mon projet de recherche. Je suis ravie que vous ayez accepté de suivre son évolution jusqu'au dépôt final de cette thèse, à l'été 2023.

Merci à mes amis de Paris, de Toulouse, d'Ottawa, de Montréal et d'ailleurs pour votre soutien tout au long de ces deux années de maîtrise. À Diane, ma chère « acolyte de recherche », merci pour les longues lettres et les mots d'encouragement. À Charlotte et Titouan, merci de m'avoir poussée à vous accompagner voir *Portrait de la jeune fille en feu* au cinéma en septembre 2019, alors que nous entamions notre deuxième année de licence. Sans cette séance mémorable et nos discussions passionnées sur le chemin du retour, cette thèse n'existerait peut-être pas.

Je remercie également mes parents, mes grands-mères et mes frères et sœurs pour leur support et leur présence, malgré l'océan qui nous sépare. Nos échanges virtuels, téléphoniques et épistolaires ont été une source de réconfort importante durant cette première année canadienne.

À Lorine. Merci de m'avoir (littéralement) accompagnée jusqu'ici. Tu m'as poussée à donner le meilleur de moi-même, et cette thèse ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui si tu n'avais pas été avec moi à chaque étape de sa création. Merci pour ta présence, ta lucidité, ta force, ton rire. Merci pour la tendresse.

Enfin, je souhaite remercier toutes les lesbiennes d'hier et d'aujourd'hui qui ont rendu ce travail possible en contribuant, révolution après révolution, à l'élaboration d'une réflexion lesbienne à la fois artistique, théorique et politique. J'ai une pensée particulière pour Monique Wittig et Céline Sciamma, dont la rencontre a bouleversé ma vie.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
Précisions terminologiques : <i>femme, homme, lesbienne</i> . La fabrique de l'hétérosocialité	3
Présentation du corpus, évolution de la réflexion et volonté de la recherche	6
Questions de recherche, objectifs et pertinence	9
Méthodologie	12
Chapitre I. Etat de la littérature et cadre théorique	17
1. Bref historique de la théorisation du regard au cinéma	17
Cinéma, féminisme, psychanalyse : apparition du « male gaze » et théorisation du spectateur féminin	17
Le « regard féminin » d'Iris Brey : apports et faiblesses	22
Du « female » au « lesbian » gaze	27
2. Le lesbianisme par Monique Wittig, du texte à l'image	32
Faire exister le lesbianisme dans un contexte hétérosocial	33
Subvertir le langage sous toutes ses formes	37
3. <i>The Girl</i> , bref mais riche passage cinématographique wittiguien	39
Dé-marquage et mobilisation ironiques des outils hétérosociaux	41
Le personnage de <i>the Girl</i> , à mi-chemin entre l'hétérosocialité et le lesbianisme ?	43
Chapitre II. Analyse filmique	49
1. <i>La Belle Saison</i> , Catherine Corsini (2015)	49
Hommage, prise de position, réappropriation : mettre en avant les présences lesbiennes dans les luttes féministes des années 70	50
<i>La Belle Saison</i> , récit d'apprentissage du lesbianisme	53

2. <i>La Fracture</i> , Catherine Corsini (2021)	58
« Où sont les vraies fractures de la société ? » De la comédie dramatique au sujet de société, filmer l'altérité dans la France de 2020	60
Lesbianiser la norme	64
S'attaquer au cercle vicieux des classes sociales	67
3. <i>Naissance des pieuvres</i> , Céline Sciamma (2007)	69
Subjectifier des personnages stéréotypés, réécrire le <i>teen movie</i>	70
Regarder, être regardée, céder au désir	76
« <i>Beau comment ?</i> » Exprimer le désir, du regard au langage	81
4. <i>Portrait de la jeune fille en feu</i> , Céline Sciamma (2019)	84
Des personnages sujets	87
Réinventer la relation muse/artiste, ou comment ajuster les regards	90
Interpréter le langage, réécrire le mythe	97
De <i>The Girl</i> à <i>Portrait</i> ... Avant de conclure	99
Conclusion	102
Déroulé du travail et principales conclusions	103
Etudier <i>The Girl</i> , plonger dans la multidimensionnalité	107
Vers l'élargissement du point de vue	108
Matérialismes décoloniaux, matérialismes trans : élargir le champ des possibles	109
Filmographie	112
Bibliographie	115

« *I'm realizing with this film [“Portrait of a lady on fire”] how the word “lesbian” is never used. [...] I'm not offended by the fact that people don't use it, but I'm just noticing it and I'm analyzing it. It's quite interesting. It's a word I definitely use all the time. I don't use queer, this movie is definitely a lesbian imaginary and it's an imaginary that's really inclusive. It's not narrow. It's powerful. We wouldn't fear the word if it wasn't powerful. »¹*

Céline Sciamma à propos de *Portrait de la jeune fille en feu*, février 2020

Introduction

Le 18 septembre 2019, le quatrième long-métrage de la réalisatrice Céline Sciamma fait son entrée dans les salles de cinéma françaises. Intitulé *Portrait de la jeune fille en feu* (ci-après, *Portrait*) le film est un véritable succès au box-office et est distribué dans soixante-huit pays, cumulant près de deux millions d'entrées à l'échelle mondiale². Certaines images tirées du récit, comme le code que représente le numéro 28 pour les protagonistes ou l'immense feu de bois, deviennent des symboles du lesbianisme relayés par des milliers d'internautes³ et utilisés par des militantes lors de manifestations⁴ pour marquer leur appartenance lesbienne et leur soutien à Sciamma ainsi qu'à Adèle Haenel et Noémie Merlant, actrices principales du film, dans leur dénonciation des ressorts sexistes et misogynes du monde du cinéma. La sortie de *Portrait* et sa nomination aux Césars coïncident avec la sortie et la nomination du film *J'accuse* réalisé par Roman Polanski, un cinéaste franco-polonais placé sous mandat d'arrêt par la justice

¹ « *Je réalise avec ce film [“Portrait de la jeune fille en feu”] à quel point le mot “lesbienne” est peu utilisé. Je ne suis pas blessée lorsque les gens ne l'utilisent pas, mais c'est quelque chose que je remarque et que j'analyse. C'est assez intéressant. J'utilise ce mot très fréquemment. Je n'utilise pas “queer”, ce film a définitivement un imaginaire lesbien, et cet imaginaire est extrêmement inclusif. Il n'est pas étriqué, il est puissant. Nous n'aurions pas peur de ce mot s'il n'était pas puissant. »* Tdlr. In AGUILAR, Claros. « Love dialogue : Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire » in *Roger Ebert* [en ligne], 12 février 2020.

² Chiffres de JP Box Office.

³ Voir par exemple les multiples comptes dédiés au film sur les réseaux sociaux, comme le compte Twitter @portraitfeubot qui « poste toutes les 3 heures des répliques de “Portrait de la jeune fille en feu” ».

⁴ Voir les nombreuses pancartes faisant référence au film, à retrouver sur le compte Instagram officiel de *Portrait* (@portraitdelajeunefilleenfeu) : « *Portrait de la jeunesse en feu* », « *Vous crachez sur la braise, réveillez la colère des jeunes filles en feu* », « *Vous n'éteindrez pas les jeunes filles en feu* », « *Rendez le César à Céline* »...

américaine depuis qu'il a fui les Etats-Unis pour échapper à un procès pour viol sur mineure en 1977⁵. Il s'est volontairement exilé en France, où il réside encore en 2023, pour échapper à une probable peine de prison. Haenel et Sciamma, entre autres, se sont vivement positionnées contre sa présence à la cérémonie des Césars 2019⁶. Le caractère lesbien et féministe de *Portrait* doublé de la prise de position politique de son équipe a achevé de faire du film un symbole de lutte, d'espoir et d'égalité aux yeux des spectatrices engagées politiquement contre les violences misogynes et lesbophobes⁷. Trois ans après la sortie de *Portrait*, l'association des Amies de Monique Wittig annonce préparer une mobilisation toute particulière pour l'année 2023 dans le but de célébrer les cinquante ans de la parution de l'ouvrage *Le Corps lesbien* et commémorer les vingt ans de la disparition de l'écrivain⁸. Diffusée avec le hashtag #Wittig2023, cette mobilisation est symptomatique de la récente redécouverte des travaux de Wittig par une nouvelle génération de chercheurs et par le monde littéraire⁹, mêlée aux efforts des proches de l'auteur pour la valorisation de son œuvre. Dans le milieu universitaire, #Wittig2023 prend la forme d'un colloque intitulé « Monique Wittig : Vingt ans après / Twenty years later » dont le premier volet s'est tenu en mars 2023 à l'Université Berkeley aux Etats-Unis tandis que le second aura lieu à l'Université de Genève en juin de la même année.

Ayant effectué ma scolarité et mon apprentissage féministe et lesbien en France, j'ai fait partie des personnes s'étant déplacées pour voir *Portrait de la jeune fille en feu* en salle en

⁵ NG, David. « Roman Polanski is denied latest bid to resolve 40-year-old statutory rape case » in *Los Angeles Times*, 03 avril 2017.

⁶ TURCHI, Marine ; POLLONI, Camille. « Cinéma français : la nuit du déshonneur » in *Médiapart*, 29 février 2020.

⁷ J'argue plus bas qu'une telle « appropriation » peut porter atteinte au caractère révolutionnaire d'une œuvre en limitant son champ d'action, mais reconnaissons dans le même temps le besoin, pour un public minoritaire, de s'emparer des quelques propositions de représentation lui étant proposées.

⁸ Voir le billet « 2023 : année Wittig » publié sur le carnet de recherche *Etudes Wittigiennes* propulsé par *Hypothèses*.

⁹ Plusieurs œuvres de Wittig, dont *Le Corps lesbien* et *La Pensée straight*, sont rééditées par les éditions Amsterdam et Gallimard entre la fin des années 2010 et aujourd'hui. Ces rééditions bénéficient et/ou permettent une grande couverture médiatique : le journal *L'Humanité* consacre par exemple sa Une du 2 mars 2023 à Wittig et au travail de valorisation réalisé dans le cadre de #Wittig 2023 (« Monique Wittig, retour en grâce » in *L'Humanité*, 2 mars 2023).

septembre 2019. J'ai également été témoin, à mon niveau d'étudiante en licence puis en maîtrise, de l'absence frappante des travaux de Wittig parmi les textes étudiés en classe, et, parallèlement, de son importance croissante dans les groupes et associations féministes mais surtout lesbiennes autour desquelles je gravitais. La rencontre avec *Portrait* – et, plus globalement, avec le cinéma de Céline Sciamma – suivie de celle avec les travaux théoriques comme littéraires de Wittig a été pour moi un bouleversement. En me situant dans la lignée d'universitaires et de chercheurs qui travaillent sur et à partir des théories de Wittig, Guillaumin et autres matérialistes françaises, et dans la volonté d'enrichir la littérature s'étant développée autour de ces dernières, je souhaite proposer une lecture wittiguienne de cinq films mettant en scène des personnages lesbiens et ayant été écrits et réalisés par des artistes lesbiennes : *The Girl* (Sande Zeig, scénario de Monique Wittig, 2000), *Naissance des pieuvres* (Sciamma, 2007), *La Belle Saison* (Corsini, 2015), *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019) et *La Fracture* (Corsini, 2021).

Précisions terminologiques : femme, homme, lesbienne. La fabrique de l'hétérosocialité

Avant de m'intéresser aux propositions, objectifs et postulats de cette recherche, il me semble nécessaire de statuer sur la façon dont je comprends et mobilise ici certains termes. J'utilise les travaux des féministes matérialistes pour expliciter mon intention lorsque j'écris les mots *homme(s)* et *femme(s)* : il ne s'agit pas de désigner des personnes à une échelle individuelle, mais de mettre en lumière l'existence de deux classes distinctes – celle des hommes et celle des femmes – construites par le rapport de domination exercé par la première sur la seconde. Colette Guillaumin théorise plus particulièrement l'appropriation des « *êtres humains femelles* » par les « *êtres humains mâles* » en démontrant quatre manifestations : l'appropriation du temps, l'appropriation des produits du corps, l'obligation sexuelle et la

charge physique des membres invalides du groupe ainsi que des membres valides appartenant à la classe des hommes¹⁰.

Monique Wittig s'engage sur la même voie dans *La Pensée straight* (Editions Amsterdam, 2018, première publication Balland 2001) lorsqu'elle décrit les catégories *hommes* et *femmes* comme des groupes politiques antagoniques dont l'existence repose sur la domination des uns sur les autres. Dans le chapitre « Paradigmes », dans lequel sont définis plusieurs termes centraux à l'ouvrage, « *femme* » est défini à la page 105 comme « *un terme qui indique sémantiquement que la moitié de la population a été exclue de l'humanité. [...] La femme devient réalité pour un individu uniquement en relation avec un individu de la classe opposée – les hommes – et en particulier dans le mariage [...].* ». Ici encore, il n'est bien évidemment pas question de pointer du doigt les individus appartenant à la classe des femmes en condamnant leurs actions, mais plutôt de mettre en lumière les rapports de domination à l'œuvre qui permettent à une catégorie d'individus de maintenir son contrôle sur le reste de la population. Wittig postule qu'une des manifestations de cette oppression est la nécessité de nier toute possibilité d'existence extérieure au système homme/femme, ce qui est précisément matérialisé par le lesbianisme :

« *Quelle est donc cette réelle menace que représentaient les lesbiennes ? Elles étaient la preuve vivante que les femmes ne sont pas nées les domestiques naturelles des hommes. Mieux encore, elles étaient la preuve que les sociétés non hétérosexuelles sont concevables et qu'il n'existe pas de norme pour la constitution d'une société.* »¹¹

Pour Wittig, les lesbiennes ne font pas partie de la classe des *femmes* parce qu'elles échappent (partiellement) aux relations de pouvoir qui permettent à la classe des *hommes* de

¹⁰ GUILLAUMIN, Colette. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Editions IXE, 2012 (première publication 1992), p.19.

¹¹ WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Editions Amsterdam, Paris, 2018, première publication Balland 2001, p.107.

maintenir sa domination sur celle des *femmes* : l'absence de relations intimes avec des *hommes* les exonère de toute obligation sexuelle, d'une partie de l'appropriation de leur corps (sans obligation maternelle, elles ne *donnent* pas d'enfants à un mari ni ne sont reléguées à la capacité reproductrice de leur corps) et de l'appropriation de leur temps (leur travail ne se résume pas à des tâches non salariées effectuées dans le cadre de la vie conjugale). Ce qui caractérise le lesbianisme, c'est le rejet de cette appropriation mise en œuvre par l'hétérosocialité¹² et donc le refus de se plier à la féminité telle que définie, entre autres, par Wittig et Guillaumin, ainsi que le refus catégorique de céder sur son désir – c'est d'ailleurs ce dernier point qui pousse les lesbiennes à persévérer dans une voie pourtant (re)présentée, quand elle l'est, comme nulle, condamnable et infamante. Pour l'essayiste de la « pensée straight », le lesbianisme est bien plus profondément politique que la sexualité à laquelle il est réduit et qui le relègue à une simple identité plus ou moins naturaliste¹³. Il est « *la culture grâce à laquelle nous pouvons questionner politiquement la société hétérosexuelle et ses catégories sexuelles, sur la signification de ses institutions de domination [...]* ». ¹⁴ Le terme *hétérosocialité* sera donc ici utilisé pour désigner cette société hétérosexuelle ainsi que ses catégories sexuelles, sa culture et ses rapports de domination. Dans un article consacré à l'étude des concepts d'hétéronormativité et d'hétérosocialité, la sociologue Natacha Chetcuti s'appuie sur les travaux de Wittig pour définir ce dernier : l'hétérosocialité est « *un ordre social et politique instauré contre les femmes et dont le pivot, rendu invisible, est l'hétérosexualité, ce lien total de la femme à l'homme pensé comme naturel et immuable.* » ¹⁵. Les systématiques violences auxquelles les lesbiennes ont été confrontées – depuis l'hétérosexualisation de la figure de

¹² Le mot est proposé par Nicole-Claude Mathieu, féministe matérialiste française, dans un colloque en 1993 et dans sa participation à l'ouvrage *Madonna, Erotisme et Pouvoir* édité par Michel Dion (Editions Kimé, 1994).

¹³ Si la sexualité est, pour les lesbiennes, « *un exercice de subjectivité qui inclut la recherche du plaisir* » (WITTIG, *op. cit.* p.108), elle est pour la société hétérosexuelle synonyme de reproduction et d'appropriation. A ce sujet, sur lequel je ne peux développer plus amplement ici, voir la section Sexualité du chapitre « Paradigmes » (WITTIG, *op. cit.* pp.108-110).

¹⁴ WITTIG, Monique, *op. cit.* p.108.

¹⁵ CHETCUTI, Natacha. « Hétéronormativité et hétérosocialité » in *Raison Présente* n°183, 2012, pp.69-77. P.74.

Sappho par la plume d'Ovide sous l'empire romain¹⁶ jusqu'aux viols correctifs, thérapies de conversion et agressions en tout genre qui caractérisent les 20^e et 21^e siècles – sont alors comprises comme la marque de cette hétérosocialité, qui tente immanquablement de détruire toute alternative menaçant son autorité.

Présentation du corpus, évolution de la réflexion et volonté de la recherche

J'ai décidé de concentrer cette étude autour de quatre films français sortis en salle entre 2000 et 2021. Il s'agit systématiquement de films mettant en scène des personnages lesbiens et s'intéressant à la vie amoureuse de ces derniers, qu'il s'agisse des débuts d'une histoire d'amour, d'un désir non réciproque ou d'une crise au sein d'un couple déjà établi. Ce dernier aspect, c'est-à-dire l'intérêt porté aux sentiments d'amour et de désir ressentis par les personnages, n'était pas un prérequis instauré par mes soins mais peut être considéré comme un symptôme de l'omniprésence des relations amoureuses dans les films présentant des personnages lesbiens, ainsi que de l'absence de films uniquement dédiés aux autres types de relations entretenues par les lesbiennes entre elles et avec d'autres, comme les relations amicales – bien que certains des longs-métrages étudiés ici proposent, au second plan, de filmer des histoires d'amitié. Le corpus de recherche est ainsi composé de deux films réalisés par Céline Sciamma, cinéaste active depuis les années 2000, et de deux films de Catherine Corsini, active depuis le début des années 80. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de *Naissance des pieuvres* (Sciamma, 2007), *La Belle Saison* (Corsini, 2015), *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019) et *La Fracture* (Corsini, 2021). Ces quatre films sont distribués à l'international par une dizaine de distributeurs étrangers, le plus populaire (*Portrait de la jeune fille en feu*) ayant cumulé, nous l'avons dit, soixante-huit pays de sortie différents. Si le nombre

¹⁶ Voir le traitement du personnage de Sappho dans les *Héroïdes* d'Ovide, seul personnage non mythologique du recueil. Selon Danièle Robert, traductrice du texte, « Ovide conforte sa légende en lui [Sappho] faisant écrire l'une des lettres les plus brûlantes – et certainement la plus audacieuse – de l'ensemble. ». OVIDE, « Héroïdes » in *Po&sie*, vol.114 n°4, 2005, p.88. Traduction et présentation de Danièle Robert.

de tickets vendus témoigne presque toujours d'un succès relatif auprès du grand public¹⁷, les diverses nominations et prix décernés par des festivals et cérémonies cinématographiques¹⁸ confirment l'importance de ces films.

J'ai également décidé d'inclure le film co-écrit par Monique Wittig et Sande Zeig dans mon corpus d'étude, en lui accordant une place légèrement différente de celle allouée aux quatre longs-métrages cités précédemment. En effet, l'analyse de *The Girl* (2000), indissociable de celle des écrits de Wittig, sera réalisée dans la foulée du chapitre réservé à l'explication de l'utilisation qui sera faite des théories wittigiennes au sein de ce travail. Le cadre théorique de notre étude est étendu au film de Zeig, parfaite application des propositions théoriques de Wittig au médium filmique. De fait, sans vouloir réaliser d'étude comparative entre *The Girl* et les quatre autres films du corpus, et en souhaitant éviter d'ériger le premier en exemple du parfait "film lesbien" auquel les quatre autres devraient se mesurer, je choisis de mobiliser *The Girl* comme illustration et extension du cadre théorique de notre travail, que j'utiliserai lors de l'analyse des films de Sciamma et Corsini.

J'ai choisi les quatre longs-métrages composant le corpus alors que je souhaitais travailler sur l'autoreprésentation du lesbianisme dans le cinéma français : il me fallait trouver des films mettant en scène des personnages lesbiens ayant été réalisés par des cinéastes ouvertement lesbiennes. Le cadre spatio-temporel était la France du XXI^e siècle, ce qui limitait davantage le champ des possibles – pas de Chantal Akerman, de Cheryl Dunye ni d'Yvonne Rainer. J'ai opté pour les films de Sciamma et Corsini parce qu'ils étaient les seuls, ou presque, à répondre aux critères ci-dessus tout en ne remettant pas en question le lesbianisme des personnages (pas d'homme dans l'équation, contrairement à *Oublier Cheyenne* de Valérie

¹⁷ En France, les entrées s'élèvent à 78 477 (*Naissance des pieuvres*), 295 982 (*La Belle Saison*), 312 481 (*Portrait de la jeune fille en feu*) et 275 570 (*La Fracture*). En 2021, le nombre moyen d'entrées par film pour les distributeurs intégrés, en France, est de 197 000, contre 228 000 entre 2016 et 2019 (chiffres de l'ADRC).

¹⁸ Les quatre films sont nominés aux César, sélectionnés à Cannes dans diverses catégories, et remarqués à l'international dans de nombreux festivals et cérémonies.

Minetto, 2006, par exemple). De plus, l'équilibre numérique (deux films pour chaque réalisatrice) me semblait approprié, et, l'exercice de la thèse de maîtrise étant limité à une centaine de pages, je craignais de ne pouvoir étudier les œuvres en profondeur si je choisissais d'en analyser davantage. Il me faut préciser ici que j'avais initialement prévu d'inclure *La Répétition* de Corsini (2001) dans mon corpus mais que j'y finalement ai renoncé, en partie pour les raisons mentionnées ci-dessus, et surtout parce qu'il me semblait que le lesbianisme des personnages n'était pas explicitement reconnu ou endossé ni par le récit ni par la réalisatrice¹⁹, malgré l'évidente tension existant entre les deux protagonistes. Au fil de mes lectures et des échanges avec les différents membres de mon comité d'évaluation, j'ai décidé d'abandonner l'autoreprésentation pour orienter mon travail vers la recherche d'éventuels liens entre la théorie wittiguienne et les propositions lesbiennes au cinéma. Malgré ce changement de cap, j'ai choisi de garder *Naissance des pieuvres*, *La Belle Saison*, *Portrait de la jeune fille en feu* et *La Fracture* comme corpus. Même si je considère que la capacité à créer une œuvre lesbienne n'est pas réservée aux artistes lesbiennes et que des artistes hommes et/ou hétérosexuels pourraient y parvenir, je voulais mettre en avant le travail de ces deux cinéastes lesbiennes françaises. Il me semble pertinent de me pencher sur des artistes dont le travail est plus à risque d'être volontairement minimisé, réduit au silence et/ou mal interprété, pour les raisons que l'on sait, et d'introduire ma proposition en m'appuyant sur des exemples solides, capables de soutenir et d'illustrer mes arguments, chacun d'une manière très différente mais complémentaire. Néanmoins, je pense que cette capacité n'est pas propre aux films du corpus ni à leurs réalisatrices, bien que leur propre expérience comme lesbiennes leur donne une longueur d'avance sur les "autres", et que d'aucuns pourrait éventuellement répéter l'exercice

¹⁹ « À l'évidence, si le lesbianisme n'est pas totalement absent du discours de Corsini, elle n'entend pas pousser la revendication jusqu'à dire clairement de son film que c'est un film lesbien. ». A ce sujet, voir le très complet article de Laurence Enjolras dont est extraite la citation ci-dessus. « *La Répétition* : Circulez ! Y'a rien à voir » in GRANDENA, G. ; JOHNSTON, C. (eds) *Cinematic Queerness. Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2011, pp.63-82.

avec différentes œuvres semblant s'y prêter. Pour ce qui est de l'utilisation de *The Girl*, il semble évident qu'il était inenvisageable de travailler à tisser des liens entre l'œuvre de Wittig et les représentations du lesbianisme au cinéma sans s'intéresser au passage de l'écrivain dans le monde cinématographique. Le film étant une réalisation franco-américaine sortie en 2000 et tournée à Paris, il répond partiellement aux critères de sélection du corpus, mais l'utilisation de la langue anglaise plutôt que française pour les dialogues ainsi que la nationalité américaine de Zeig constituent des différences majeures avec les quatre films préalablement sélectionnés et auraient conséquemment formé un frein à son élection. Néanmoins, sa présence et son analyse sont justifiées par l'importance que ce film revêt dans le contexte de notre recherche, importance réhaussée par la rareté des travaux concernant et/ou incluant cette œuvre.

Questions de recherche, objectifs et pertinence

Je me demanderai dans ce travail de recherche quelles sont les tactiques mises en place par les cinéastes pour tenter de proposer des alternatives aux discours dominants, et tenterai d'identifier les procédés artistiques visant à faire apparaître une subjectivité lesbienne à l'écran. J'axerai mon étude sur les représentations du lesbianisme dans les films du corpus. Conséquemment, j'interrogerai la façon dont les films à l'étude parviennent à éviter de tomber dans le piège de la normalisation du lesbianisme, telle que définie par le paradoxe de l'hypervisibilité – ramener à la norme hétérosexuelle – tout en essayant de représenter le point de vue lesbien comme point de vue universel. Dans le même temps, j'interrogerai une éventuelle lesbianisation de la norme à laquelle pourraient se risquer les films du corpus. J'entends par lesbianisation de la norme l'acceptation et la considération des lesbiennes comme les sujets qu'elles sont, dont l'existence menace l'ordre hétérosocial établi. Cette idée se situe, très logiquement, à l'extrême opposé de la normalisation du lesbianisme.

Je me demanderai également si et comment, à la manière des écrivains qui réapproprient sans cesse les mots, les cinéastes questionnent les médiums utilisés pour produire

leur film, et principalement l'image et le langage. Cette analyse tentera de considérer les quatre longs-métrages à l'étude comme les œuvres d'art qu'ils sont plutôt que comme des manifestes lesbiens ou des symboles, ce qui risquerait de diminuer, sur le long terme, leur portée artistique et politique véritable. Néanmoins, l'éventuelle présence d'un énoncé politique explicite ou bien la mise en avant d'une alternative aux discours tenus et relayés par l'hétérosocialité seront bien entendu prises en compte.

L'objectif de l'analyse menée dans le cadre de cette recherche est, en grande partie, de déterminer si les films du corpus sont des films *lesbiens* – au sens wittiguien du terme ; s'ils parviennent à briser le contrat hétérosexuel tel que défini par Wittig, ou tout du moins s'ils opèrent un changement dans le point de vue. Pour ce faire, je prendrai soin d'étudier les procédés artistiques utilisés par les réalisatrices pour soutenir le récit et son propos. Un des postulats de notre étude est que la forme du film, et tous les matériaux utilisés pour le réaliser (images, son, langage, texte, décors, mise en scène, jeu des actrices...) sont autant de ressources que la cinéaste mobilise lorsqu'elle met au point l'engrenage complexe du long-métrage. Etant fermement convaincue que l'analyse des plans, de la potentielle symbolique visuelle d'une image, du langage corporel des acteurs et de la mise en scène ne peut être séparée de l'étude du scénario et de l'usage que ce dernier fait du langage, je porterai une attention particulière au(x) rôle(s) que jouent les mots dans le film, et me demanderai comment ils entrent en relation avec les images. Autrement dit, la forme du film est ici tout aussi importante que son fond, et il s'agit de comprendre de quelle façon ces deux composantes s'imbriquent pour faire s'immiscer le point de vue minoritaire – lesbien – dans une œuvre d'art créée et diffusée dans un contexte hétérosocial, dans l'objectif de provoquer un tremblement parmi la société hétérosexuelle qui la regarde et l'apprécie. Ainsi, l'un des axes d'analyse majeurs de cette étude filmique portera sur le traitement de l'image, du langage, et plus généralement des médiums utilisés pour faire le film, de même que celle des codes cinématographiques utilisés par les réalisatrices pour

mettre en place leurs récits. Je me demanderai notamment si l'usage qui en est fait par les cinéastes rompt avec les traditions cinématographiques traditionnelles ou *mainstream* en les renversant, les subvertissant, les réinventant, ou si, au contraire, elle se range à leurs côtés, et interrogerons les conséquences de cette (ré)appropriation des matériaux artistiques. En outre, je porterai une attention particulière au rapport que le film entretient avec les stéréotypes et étudierons la façon dont ils sont utilisés (si stéréotypes il y a) par la cinéaste en tentant de ne pas tomber dans un jugement moral condamneur qui m'empêcherait d'apprécier leur valeur et leur rôle. A l'inverse, en l'absence de stéréotypes, je serai en mesure de m'interroger sur la façon dont les réalisatrices parviennent à échapper au piège du stéréotype. Cet aspect de la recherche fait par ailleurs écho à l'idée de normalisation du lesbianisme mentionnée plus haut, en ce que l'utilisation de stéréotypes peut contribuer à ce processus en généralisant à tous les individus d'un groupe des caractéristiques grossières dans l'objectif de le décrédibiliser.

Par ailleurs, il me semble nécessaire de (re)préciser ici que cette étude se propose d'interroger la ou les façon(s) dont les cinéastes françaises construisent de nouvelles manières de voir le monde en se positionnant à rebours des discours hétérosexuels et, parfois, en inventant de nouveaux moyens de transformer et de traiter le langage cinématographique, toujours dans la perspective de mettre en avant des subjectivités lesbiennes. Bien que l'étude de la place qui est allouée aux spectateurs par le film puisse faire partie de ma grille d'analyse, je ne me concentre pas ici sur la réception des films et de leurs personnages par le public mais bien sur les procédés artistiques mobilisés par les réalisatrices.

Cette thèse de maîtrise se distingue ainsi d'apports théoriques universitaires récents tels que la thèse de Sye-Kyo Lerebours (2021), dont l'angle d'analyse des représentations lesbiennes dans la fiction cinématographique française fut la réception communautaire

lesbienne,²⁰ ou bien celle d'Emilie Marolleau (2015), portant sur la visibilité des lesbiennes dans le cinéma et les séries télévisées américaines.²¹ L'importante influence wittiguienne dont ce travail témoigne permet également de le démarquer des nombreuses études réalisées suivant une approche psychanalytique ou queer, entre autres. Cette influence permet aussi d'inscrire cette recherche dans une lignée de travaux récents réalisés par des universitaires intéressés par les écrits théoriques de Monique Wittig et souhaitant les mobiliser, les valoriser, les remettre à l'ordre du jour.

Méthodologie

Une analyse filmique classique comporte généralement quatre niveaux d'étude. Il faut d'abord analyser la séquence, puis les plans composant la séquence, la mise en scène, et enfin l'œuvre dans son ensemble, c'est-à-dire le fond du film, le langage cinématographique qu'il emploie, les mécanismes de la fiction qu'il mobilise²². A ces éléments sont parfois ajoutés l'étude du son et du montage, ainsi que l'analyse sémiologique de l'image, qui consiste à décrire et situer une image dans son contexte afin d'en saisir toute la signification. Tout en gardant en mémoire ces lignes directrices, je mettrai ici l'accent sur l'étude des dialogues et de tout langage écrit ou oral proposé par le film, ainsi que sur la façon dont les films à l'étude mobilisent les codes cinématographiques. Surtout, je l'ai dit, il sera ici question de savoir si les réalisatrices des œuvres du corpus parviennent, grâce à ces procédés artistiques, à placer le point de vue lesbien – le point de vue minoritaire – au centre du film, de manière à renverser le point de vue hétérosexuel et à prendre sa place comme point de vue universel.

²⁰ LEREBOURS, Sye-Kyo. « *Se voir lesbienne* » : *Représentations de l'homosexualité féminine dans les fictions cinématographiques françaises au prisme de la réception communautaire lesbienne (1970-2019)*, thèse de doctorat. Sous la direction de G. Sellier, Université Bordeaux-Montaigne. Soutenue le 18 mai 2021.

²¹ MAROLLEAU, Emilie. *L'homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines*, thèse de doctorat. Sous la direction de G.-C. Guilbert, Université François Rabelais de Tours. Soutenue le 28 novembre 2015.

²² CHEVRIER, H.-Paul. *Pour la suite du film*, guide d'analyse filmique de l'Association des Cinémas Parallèles du Québec, 2018, 31p.

Pour tenter d'apporter à cette interrogation une réponse solide et complète, j'appuierai mes recherches sur une grille d'analyse qui examinera les façons dont le film construit des sujets lesbiens ; critique la société hétérosociale (ou un aspect de celle-ci) ; rompt avec l'hétérosexualité. L'apparition de sujets lesbiens permet d'opposer le film étudié aux nombreux récits cinématographiques qui ne présentent que des sujets *hommes*, dans lesquels les personnages féminins sont relégués au second plan, presque systématiquement objectifiés, et très rarement dotés d'une intériorité et d'une personnalité propre. Les sujets lesbiens sont ici définis comme des personnages explicitement lesbiennes capables de prendre des décisions, n'existant pas uniquement à travers le regard d'autres individus, se construisant au-delà des stéréotypes traditionnellement associés aux personnages de lesbiennes et, par leur refus de céder sur leur désir, incarnant une rupture avec l'hétérosocialité. Le processus de subjectivation a été théorisé par Michel Foucault, qui propose deux définitions du mot *sujet* : « [...] *subject to someone else by control and dependence, and tied to his own identity by a conscience or self-knowledge. Both meanings suggest a form of power which subjugates and makes subject to* »²³. On retiendra la seconde suggestion et l'idée de « *self-knowledge* » qu'elle apporte, qui fait écho à la position de Wittig sur la question. Selon l'essayiste, c'est en effet à travers la réalisation de son désir et la lutte sociale qui s'en suit que l'on devient un sujet. En prenant l'exemple de « *l'abandonnement par de nombreuses d'entre nous au mythe de la femme* », Wittig souligne « *la nécessité pour chaque être humain d'exister en tant qu'individu en même temps que comme membre d'une classe.* »²⁴ L'enjeu de la subjectivité est donc intrinsèquement lié à celui de l'émancipation, puisque l'existence simultanée de chaque individu comme sujet et comme membre d'une classe « *est peut-être la première condition pour l'accomplissement de la révolution que nous voulons, sans laquelle il ne peut y avoir de combat réel ou de*

²³ FOUCAULT, Michel. « Afterword » in DREYFUS, H. et RABINOW, P. (eds.). *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago, 1983. P.212.

²⁴ WITTIG, Monique, *op. cit.* p.63.

transformation »²⁵. L'étude de la façon dont les personnages sont développés et l'examen de leur subjectivité sont ainsi essentiels à notre analyse. On notera que le terme *révolution* est mobilisé à plusieurs reprises par différentes auteures (il apparaît par exemple dans le titre du livre d'Iris Brey, sans pour autant être réellement théorisé par la suite) et principalement par Wittig, pour qui il désigne la subversion, le renversement du système hétérosocial et l'abolition des classes de sexe. Dans une volonté de ne pas dévier du cadre wittiguien choisi pour ce travail, j'utilise moi-même ce terme pour qualifier le potentiel subversif des œuvres à l'étude, lequel réside dans leur capacité à remettre en cause l'hétérosocialité en subvertissant un point de vue particulier au point de vue universel. Une scène ou un film sera qualifié de révolutionnaire s'il ouvre la voie à une remise en question générale du système hétérosocial, premier pas vers un changement matériel qui consisterait en la chute dudit système – et dont l'après est encore à penser. Les manifestations de cette déstabilisation peuvent prendre différentes formes, parmi lesquelles on retrouve la subversion formelle (des codes cinématographiques traditionnels) et la présentation du lesbianisme.

On analysera également, en parallèle, la (re)présentation du lesbianisme proposée par le film. La critique de la société hétérosociale peut être faite littéralement (en discourant explicitement contre un aspect de celle-ci à travers les dialogues ou les événements présentés dans l'œuvre) ou symboliquement (en mobilisant divers procédés pour critiquer implicitement le système), bien que, presque systématiquement, le fond et la forme d'une œuvre se soutiennent et se complètent mutuellement. Je me demanderai de quelle manière les films à l'étude s'outillent pour critiquer la société hétérosexuelle, en particulier lorsqu'il y a une rupture avec celle-ci. La rupture avec l'hétérosocialité est souvent signifiée par l'apparition du lesbianisme à l'écran et le choix de refuser une hétérosexualité présentée comme incontournable. Elle peut également être signalée par la mobilisation d'un imaginaire lesbien, la réappropriation de

²⁵ WITTIG, Monique, *op. cit.* pp.63-64.

formes cinématographiques traditionnelles (par exemple, une nouvelle forme de *happy ending*), l'absence de corps masculins ou bien la façon dont ces derniers sont mis en scène. Puisque l'hétérosocialité réduit le lesbianisme à une simple préférence sexuelle, les films du corpus doivent tenter de dépasser cette conception réductrice afin de faire justice au caractère révolutionnaire des existences lesbiennes. Enfin, la création d'un imaginaire lesbien à travers l'utilisation de références ou de symboles tirés d'un pan de la culture lesbienne ou par des clins d'œil à des luttes, des situations ou des expériences spécifiques au lesbianisme (par exemple, la lesbophobie familiale ou les difficultés juridiques liées à la maternité lesbienne) me semble être pertinent. Il est évident que ce processus ne touche pas toutes les spectateurs de la même façon, ni même toutes les spectatrices lesbiennes, puisque chacune possède sa propre relation avec les problématiques soulevées par le récit. J'essaierai en outre d'adapter mon analyse à chaque film en me fondant sur les propositions cinématographiques spécifiques à chacun pour développer mon raisonnement. En d'autres termes, la grille d'analyse servira à guider mon approche mais ne constituera pas un cadre d'étude exclusif et hermétique ; aussi, j'adapterai mon travail aux différents chemins que prennent les œuvres à l'étude en tentant de les appréhender le mieux possible, toutes entières dans leur complexité.

Dans la présente thèse, j'entamerai un état de la littérature qui se proposera de retracer brièvement l'évolution de la théorisation du regard au cinéma, du « male gaze » de Laura Mulvey au « film lesbien » de Teresa De Lauretis, en passant par le « regard féminin » et en concluant avec la dernière proposition en date, celle du « lesbian gaze » d'Iris Brey. À la suite d'un bref chapitre mobilisant les principales théories de Wittig et souhaitant souligner la pertinence de leur utilisation dans le cadre de notre recherche, je m'intéresserai à sa proposition cinématographique, *The Girl* (2000), un film noir réalisé par Sande Zeig pour lequel Wittig est créditée comme co-scénariste, « *artistic counselor* », et pour l'histoire originale. Je proposerai ensuite une analyse des quatre autres films à l'étude, *La Belle Saison* (Corsini, 2015), *La*

Fracture (Corsini, 2021), *Naissance des pieuvres* (Sciamma, 2007) et *Portrait de la jeune fille en feu* (Sciamma, 2019).

Chapitre I

ETAT DE LA LITTÉRATURE

1. Bref historique de la théorisation du regard au cinéma

Cinéma, féminisme, psychanalyse : apparition du « male gaze » et théorisation du spectatortat féminin

Dès 1972, l'écrivain et critique d'art anglais John Berger questionne l'aspect polyphonique des œuvres d'art en prenant l'exemple des nus dans la peinture européenne : son analyse révèle une de leurs significations possibles, celle d'une vision fantasmée du féminin existant uniquement pour faire l'objet du désir des *hommes*²⁶. C'est dans la série puis le livre *Ways of Seeing*²⁷ qu'apparaît pour la première fois le terme « male gaze » – « regard masculin ». Rapidement relayée par certains groupes et chercheuses féministes de l'époque, cette proposition est remaniée par la théoricienne du cinéma Laura Mulvey dans un article intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema », publié en 1975 dans la revue britannique *Screen*. Ce texte fondateur reprend le concept de « male gaze » introduit par Berger en l'appliquant à une analyse filmique ; de fait, il est le premier à se situer à l'intersection des analyses cinématographique, féministe, et psychanalytique, et ouvre la voie à de nombreux autres essais et articles. Selon Mulvey, le « regard masculin » serait « *l'inconscient* » de la société patriarcale porté au cinéma²⁸ : si les professionnels travaillant à la création d'œuvres filmiques n'interrogent pas le regard qu'ils portent sur les personnages féminins, leur position et leur regard resteront forcément dans la norme patriarcale. Ainsi, le « male gaze » se caractérise par des personnages féminins objectifiés, présentés comme incapables de prendre des décisions et

²⁶ BERGER, John ; DIBB, Michael. *Ways of seeing. Episode 2*, diffusé par la BBC en 1972.

²⁷ *Ways of Seeing* est une série pour la télévision composée de quatre épisodes. Elle a été cocréée par John Berger et Michael Dibb pour la BBC. Diffusée en janvier 1972, elle a été adaptée en livre la même année. L'exemple cité ici est issu du deuxième épisode de la série.

²⁸ MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen*, vol. 16, issue 3, 1975, pp.6-18.

soumis à la volonté du protagoniste masculin ainsi que par la fétichisation du corps et de l'image des *femmes*. Mulvey argue que son utilisation permet aux spectateurs de se positionner – d'être positionnés ? – comme voyeurs, c'est-à-dire de tirer du plaisir de l'assouvissement de pulsions voyeuristes. L'action de regarder se fait à sens unique, du héros masculin vers le personnage féminin, mais est rejouée par le public lorsque celui-ci utilise la possibilité de s'identifier au protagoniste pour bénéficier comme lui du plaisir tiré de ce qu'il voit²⁹, la caméra adoptant presque invariablement le point de vue du protagoniste masculin. Mulvey nomme cela « plaisir scopique », le fait de tirer du plaisir de l'action de regarder : doublée de l'objectification des femmes, cette forme de plaisir est l'une des composantes majeures du « regard masculin ». Parce qu'il se conforme aux normes sexistes des sociétés patriarcales occidentales, ce procédé est utilisé dans la plupart des films narratifs classiques du 20^e et 21^e siècles, malgré l'émergence d'un circuit cinématographique indépendant peut-être capable de renverser les codes patriarcaux établis par la toute-puissance Hollywoodienne³⁰.

Durant la décennie qui suit la parution de « Visual Pleasure and Narrative Cinema » et notamment dans les années 80, plusieurs théoriciennes s'intéressent aux modes de représentations du féminin ainsi qu'aux « spectatorship theories » (ou « théories du spectateur » en français ; toutefois, je traduirai ici la notion très particulière avancée par le terme « spectatorship » en employant « spectatorat »). En 1982, la professeure américaine Mary Ann Doane publie un article intitulé « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator »³¹ dans lequel elle souligne l'importance du regard du spectateur féminin et regrette l'absence de travaux à ce sujet : selon elle, s'il est possible d'étudier l'objectification des femmes dans les films, il faudrait également analyser les femmes comme les sujets qu'elles sont

²⁹ MULVEY, Laura, *op. cit.*, p.17-18.

³⁰ MULVEY, Laura, *op. cit.*, p.8.

³¹ DOANE, Mary Ann. « Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator » in *Screen*, vol.23-3-4, 1982, pp.74-88.

ainsi que leur position vis-à-vis de la fiction filmée³². Ce faisant, Doane s'appuie sur la notion de « mascarade de féminité » développée par l'analyste Joan Riviere³³ pour tenter d'expliquer le rapport des spectatrices aux images proposées par le cinéma. Elle conclue notamment que la logique fétichiste développée par Laura Mulvey ne peut s'appliquer aux spectatrices parce que ces dernières n'ont pas peur de la castration, a contrario des spectateurs masculins dont le regard est motivé par cette angoisse – on retrouve ici le caractère psychanalytique et donc très limité de la théorie de Mulvey – et que le point de vue des femmes n'est simplement pas pris en compte dans la production d'œuvres cinématographiques dites mainstream. Néanmoins, six ans après cette première proposition, Mary Ann Doane publie un deuxième article sur le spectateur féminin dans la revue *Discourse*³⁴, en commençant par une rétroaction : « *Il y a une certaine violence dans mon essai de 1982 [...] qui est le résultat d'une tentative (qui échoue à bien des endroits) d'arracher le concept de mascarade à son contexte conventionnel.* »³⁵. La théoricienne reconnaît avoir mal utilisé la notion de mascarade telle que développée par Joan Riviere et réaffirme ce faisant la véritable proposition de cette dernière, qui définit la féminité comme une construction n'existant qu'en réaction à la masculinité et ne disposant d'aucune substance véritable, puisqu'elle se résume à « *ses accoutrements, ses voiles décoratifs et ses gestes inessentiels* ». ³⁶ Il me paraît pertinent de (re)préciser ici que je considère la masculinité comme une construction, au même titre que la féminité. Ces fabrications reposent sur le rapport social qui permet à la classe des hommes de s'appropriier et d'exploiter la classe des femmes : c'est ce que formule la sociologue Colette Guillaumin dans sa théorie du sexage (voir notamment « *Pratique du pouvoir et idée de nature* », publié pour la première fois en 1978 dans

³² DOANE, Mary Ann, *op. cit.* p.

³³ RIVIERE, Joan. « Womanliness as a masquerade » in *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 9, 1929, pp.303-313.

³⁴ DOANE, Mary Ann. « Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator » in *Discourse*, Wayne State University Press, vol.11-1, 1988, pp.42-54.

³⁵ Tdlr. DOANE, Mary Ann, *op. cit.* p.42.

³⁶ Tdlr. DOANE, Mary Ann, *op. cit.* p.43.

*Questions Féministes*³⁷ et repris dans *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature* [Paris, Côté-femmes, 1992]). On notera ici que les propositions de Mulvey et Doane, bien qu'elles constituent un tournant dans la recherche féministe et en arts visuels, renvoient systématiquement à la construction et/ou à la reproduction du régime hétérosocial puisqu'elles se réfèrent au, et prennent appui sur, le champ psychanalytique. Le seul fait de se référer à « *l'inconscient* » inscrit l'analyse dans un cadre hétérosocial, rendant dès lors impossible un éventuel dépassement de ce dernier. La grille d'analyse de Doane et Mulvey repose en outre sur un postulat essentialiste qui considère que tous les *hommes* sont semblables et ne peuvent réagir que de la même façon, logique totalement discréditée par les travaux de Guillaumin et de Wittig sur lesquels je m'attarde plus bas. De plus, il est rétrospectivement possible d'associer l'idée de plaisir scopique au concept de capitalisme scopique développé par la sociologue Eva Illouz, défini en ces termes :

« *Ces industries ont géré le moi, ont géré la personne en termes d'image. [...] Ce sont les industries de la mode, du cinéma, de la télévision, des cosmétiques... Elles ont transformé le corps en unité visuelle séduisante et attirante, pour créer des marchés de masse. Le corps de la femme devient alors une unité monnayable, exploitable. C'est un nouveau capitalisme.* »³⁸

De fait, le cinéma est traité ici à l'aune d'une industrie du divertissement s'inscrivant dans un contexte économique capitaliste générant d'immenses revenus et permettant aux codes sociaux et culturels dominants d'être perpétués, embrassés et mis en vedette tout en écartant systématiquement les points de vue alternatifs – c'est-à-dire, les points de vue existant au-delà du cadre hétérosocial. Néanmoins, les analyses de Mulvey semblent se limiter au traitement des

³⁷ GUILLAUMIN, Colette. « Les corps appropriés » in *Questions féministes*, n° 2, février 1978, p. 5-30 ; « Naturellement » in *Questions féministes* n° 3 : mai 1978, p. 5-28.

³⁸ Extrait de « Eva Illouz : "La liberté sexuelle a été récupérée par des forces économiques pour créer des marchés de masse" » émission radiophonique *L'invité(e) des matins* in *France Culture*, 5 février 2020, 41min.

femmes et laisser de côté les autres points de vue altérisés par le cinéma dit mainstream : entre autres, ceux des personnes noires, des hommes gays, et des lesbiennes.

Les questions du « regard masculin » et de la position des spectateurs *femmes* n'ont cependant pas fini de faire couler l'encre. À l'image de Mulvey et Doane, plusieurs auteures actives dans les dernières décennies du 20^e siècle partagent les résultats de leurs recherches à travers des ouvrages et des articles largement diffusés dans les revues spécialisées. Des théoriciennes du cinéma s'emparent à leur tour de la question et tentent de théoriser une réponse au « regard masculin » de Laura Mulvey : la proposition d'un regard ou d'une voix féminins est négociée dans de multiples essais, alors qu'il s'agit de trouver d'une alternative à la mise en scène voyeuriste et sexiste proposée par la britannique³⁹. A la même période, des voix s'élèvent cependant pour pointer du doigt les défauts et impensés de ces théories. C'est le cas de l'écrivaine et théoricienne bell hooks qui souligne l'absence d'analyses prenant en compte la « race » et dénonce les non-dits de la théorisation du regard : le « male gaze » est blanc par défaut, de même que les femmes objectifiées par ce dernier. Dans son livre *Black Looks: Race and Representation* (South End Press, 1992), hooks propose le « regard oppositionnel », un regard adopté par les femmes noires ne s'identifiant ni aux perpétrateurs du « regard masculin » – les hommes (blancs) – ni aux femmes blanches désignées comme victimes de ce regard, et se positionnant ainsi volontairement à l'extérieur de la narration de manière à déconstruire la féminité étudiée par Laura Mulvey⁴⁰. Néanmoins, l'auteure précise que cette position n'est pas automatiquement utilisée par toutes les spectatrices noires⁴¹ puisqu'elle découle, de fait, d'une réflexion politique et sociale et place ainsi la responsabilité du côté du public plutôt que du côté des réalisateurs. En somme, comme le résume la chercheuse Iris Brey, « *l'oppositional gaze*

³⁹ Voir notamment l'excellent ouvrage édité par Patricia Erens qui regroupe de nombreuses analyses cinématographiques féministes, dont celles de Laura Mulvey, Kaja Silverman et Ann Kaplan : *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, 480p.

⁴⁰ hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992, p.122-123.

⁴¹ hooks, bell, *op. cit.* p.120.

[...] est un regard de résistance qui questionne notre capacité à agir »⁴². Quelques autres propositions dites alternatives émergent également des travaux de théoriciennes queer⁴³ et lesbiennes, comme la chercheuse et professeure Teresa de Lauretis, sur les travaux de laquelle je me pencherai après une rapide analyse des apports théoriques amenés par Iris Brey dans *Le Regard Féminin*⁴⁴.

Le « regard féminin » d'Iris Brey : apports et faiblesses

Près de cinquante ans après l'apparition du concept de « male gaze » dans la littérature scientifique, la critique, réalisatrice et chercheuse française Iris Brey s'attelle elle aussi à la théorisation de ce qu'elle nomme le « regard féminin ». En y consacrant son deuxième ouvrage et en choisissant de se situer, dès le titre – *Le regard féminin. Une révolution à l'écran* – dans la binarité sous-tendue par le terme « regard féminin », elle endosse les structures mises en place par le régime hétérosexuel et dévoile d'ores et déjà les limites de sa démonstration. L'ouvrage est accueilli positivement par plusieurs médias généralistes⁴⁵, repris par des étudiants issus de cursus divers dans leurs mémoires ou leurs thèses⁴⁶, et célébré par une partie du monde du cinéma français⁴⁷ : le Centre Pompidou parle par exemple d'un « *manifeste d'une nouvelle*

⁴² BREY, Iris. *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Paris, 2020. P.238.

⁴³ On comprend ici ce terme en référence à la *queer theory* telle que formulée par Teresa de Lauretis en 1991, c'est-à-dire comme une proposition alternative aux *gay and lesbian studies*, se voulant plus radicale et prenant en compte plusieurs paramètres sinon passés sous silence (notamment la « race »).

⁴⁴ BREY, Iris. *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Paris, 2020. 252p.

⁴⁵ Les médias *Les Echos*, *Konbini*, *Télérama* ou *Slate* lui consacrent par exemple de longs articles et/ou entretiens. (BLIMAN, Marianne. « Iris Brey : "C'est aux femmes de créer de nouveaux imaginaires dans le cinéma" » in *Les Echos* [en ligne], 27 février 2020 ; Vidéo : « Iris Brey nous explique les différences entre le male et le female gaze – Vidéo Club », *Konbini*, 5 juin 2021. 13:27min. ; CERF, Juliette. « Iris Brey : "Nous manquons cruellement de récits, du point de vue féminin, sur les corps féminins" » in *Télérama* [en ligne], 10 février 2020 ; FRODON, Jean-Michel. « "Le regard féminin" d'Iris Brey, un ouvrage à réfléchir » in *Slate* [en ligne], 1^{er} avril 2020).

⁴⁶ Voir par exemple TRICOIRE APARICIO, Marion. *Agnès Varda et le regard féminin au cinéma, application du sujet au cours de FLE*, travail de fin de master (TFM), sous la direction de Javier Benito de la Fuente, Universidad de Valladolid, 2021 ou bien AHMED, Aafreen. *Beast of budern : depictions of ideal beauty and femininity in Bollywood cinema*, BA thesis, University of Calgary, avril 2022.

⁴⁷ Le très bon article de la rédaction des *Inrockuptibles* décortique les critiques négatives de plusieurs médias cinéphiles traditionnels comme *Les Cahiers du Cinéma* et explique la réception mitigée du livre à l'échelle nationale. « Pourquoi la cinéphilie traditionnelle rejette-t-elle le livre d'Iris Brey ? » in *Les Inrockuptibles* [en ligne], 15 mai 2020, mis à jour le 17 mars 2021.

approche de la cinéphilie » devenu une « *référence* »⁴⁸. Publié quelques années après le mouvement #MeToo qui a mondialement secoué l'industrie du cinéma, et dans un contexte de colère féministe en partie spécifique à la France (on se souvient notamment des manifestations contre la nomination de Roman Polanski aux César l'année de la parution de l'ouvrage), ce livre a bénéficié d'une attention toute particulière et a reçu un accueil chaleureux du public cinéophile féministe qui souligne le besoin, pour les mouvements sociaux de cette période, de recevoir un soutien théorique accessible. L'autrice définit son concept titre comme « *un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur [...] de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle* »⁴⁹. Elle insiste sur le fait que ce dernier n'est pas l'inverse du regard masculin, mais bien une alternative qui devrait permettre la libération des corps et des désirs des *femmes* à l'écran. Brey propose une grille d'analyse permettant de déceler la présence (ou l'absence) du regard féminin dans une œuvre cinématographique. Narrativement, pour qu'un film puisse être compris comme issu du regard féminin, il faut que le personnage principal s'identifie comme *femme*, que l'histoire soit racontée de son point de vue, et qu'elle remette en question l'ordre patriarcal. D'un point de vue formel, il faut que la mise en scène permette aux spectateurs de ressentir l'expérience du personnage principal (une expérience féminine) et que le plaisir de ces derniers ne provienne pas d'une pulsion scopique ; de plus, si les corps sont érotisés, ils doivent l'être de manière réfléchie⁵⁰. Brey ne propose aucune définition du mot *femme*, précisant simplement que le terme concerne aussi bien les personnes cisgenres que transgenres⁵¹, et plaçant l'identification au centre de son raisonnement ; de plus, l'ordre patriarcal qu'elle mentionne ne permet pas d'analyser l'hétérosocialité et la démonstration reste, nous l'avons dit, limitée aux simples

⁴⁸ VEUNAC, Caroline. « Iris Brey, pour un regard féminin au cinéma » in *Centre Pompidou Magazine* [en ligne], 18 février 2021.

⁴⁹ BREY, Iris, *op. cit.* p.29.

⁵⁰ BREY, Iris, *op. cit.* p.77.

⁵¹ BREY, Iris, *op. cit.* p.14.

discriminations sexistes sans s'attaquer à la structure qui rend ces dernières possibles. Pour étayer cette définition, Iris Brey s'appuie sur de nombreux exemples issus de la filmographie de plusieurs réalisateurs et réalisatrices. Le court-métrage *Madame a des envies*, réalisé par Alice Guy en 1907, illustre parfaitement ce que la chercheuse nomme le regard féminin : la caméra suit une femme enceinte exprimant ouvertement ses envies (fumer la pipe, lécher une sucette...) avec un sous-texte plus ou moins sexuel⁵². Les spectateurs évoluent avec la protagoniste, voient grandir son désir et partagent sa satisfaction lorsqu'elle obtient ce qu'elle souhaitait. La scène d'introduction de *Wonder Woman* dans le film éponyme de Patty Jenkins (2017) que Brey analyse dans son premier chapitre est également un très bon exemple, qui souligne l'importance de nous outiller conceptuellement sur notre manière de filmer les sujets féminins :

*« La réalisatrice [...] ne filme jamais son héroïne comme un objet mais comme un sujet superpuissant. Même lorsque la jeune fille apparaît pour la première fois en superhéroïne, [...] la mise en scène ne s'attarde ni sur son costume ni sur son corps taille mannequin, mais sur ses accessoires. »*⁵³

Un manque de précision me pousse toutefois à questionner la grille de lecture proposée par Iris Brey. Selon l'ouvrage, le partage de l'expérience vécue par l'héroïne avec les spectateurs est l'une des composantes principales du regard féminin. La mise en scène est essentielle à sa création, mais il semblerait que l'aspect scénaristique du film ou de la série soit laissé de côté. Le spectateur doit ressentir les émotions du personnage féminin, mais qu'en est-il du cheminement imposé par le scénario ? N'est-il pas une composante essentielle à la subjectivation du personnage ? De plus, comment s'assurer que le public ressentira les mêmes émotions que la protagoniste ? Selon la grille de lecture établie par l'auteure, le regard féminin

⁵² BREY, Iris, *op. cit.* p.66.

⁵³ BREY, Iris, *op. cit.*, p.22.

peut être décelé dans n'importe quel film, tant que celui-ci s'attarde particulièrement sur les sensations et l'expérience de sa protagoniste féminine, et tant que les spectateurs partagent cette dernière ; de fait, il ne s'agit pas ici de perpétuer le positionnement social des *femmes* ni de les ramener à leurs corps et à leurs expériences féminines. Ce regard étudié dans l'ouvrage veut permettre la subjectivation des personnages féminins à l'écran, qui, de femmes-objets écrites et filmées selon des stéréotypes misogynes, sont représentées comme les êtres capables de réfléchir et d'exister par elles-mêmes qu'elles sont. Selon ces objectifs, il semble que le regard présenté par Brey s'apparente davantage à un regard humain qu'à un regard spécifiquement féminin, dont la terminologie renvoie sans cesse les concernées à leur condition de *femmes*.

Un deuxième point m'intéresse également. Si le deuxième ouvrage d'Iris Brey a bénéficié, nous l'avons dit, d'un bon accueil médiatique – surtout de la part de médias féministes et de certains groupes cinéphiles, mais aussi de certains magazines et journaux plus “grand public” – quelques critiques spécialistes de la théorie du cinéma ont pointé du doigt les incohérences de la définition du regard féminin élaborée par l'auteurice, qui se veut à la fois très inclusive (« *le female gaze n'exclut personne* »⁵⁴) et centrée, comme l'indique le terme, sur les *femmes* et leurs expériences. Qualifiée d'« *improbable pirouette* » par l'écrivaine Emilie Notéris, qui milite pour un « regard féministe »⁵⁵, la position de Brey est claire : le regard féminin voudrait s'inscrire dans le mouvement fluide et queer qui caractérise, selon l'auteure, notre époque, mais reste néanmoins cantonné aux expériences des femmes seules – et c'est bien là que se situe la contradiction, à la fois dans la théorie et dans la démonstration que propose Brey. L'explication justifiant le choix de la terminologie n'offre qu'une vague définition de ce qui est compris par le « *féminin* » de « *regard féminin* » : il s'agit « *des expériences liées au corps féminin* »⁵⁶, que celui-ci soit cisgenre ou transgenre. Pourtant, malgré sa volonté de se

⁵⁴ BREY, Iris, *op. cit.* p.39.

⁵⁵ NOTERIS, Emilie. « Pour un regard féministe » in *Débordements*, [en ligne], 20 février 2020.

⁵⁶ BREY, Iris, *op. cit.*, p.13.

positionner dans une recherche féministe intersectionnelle et/ou queer et de mettre en avant le partage des expériences vécues par toutes les personnes « *s'identifiant en tant que femme* »⁵⁷, Iris Brey s'intéresse presque exclusivement à des personnages féminins blancs, relativement jeunes, cisgenres, et hétérosexuels : Ada dans *The Piano Lesson* (Jane Campion, 1995), Cersei dans *Game of Thrones* (créa. D. Benioff et D. B. Weiss, 2011-2019), Michèle dans *Elle* (Paul Verhoeven, 2016), Isabel Archer dans *The Portrait of a Lady* (Jane Campion, 1996), June dans *The Handmaid's Tale* (créa. Bruce Miller, 2017 – présent) ... Ce qui est implicitement compris par le terme « *féminin* » s'exprime alors dans les exemples choisis par l'autrice, à défaut d'être explicité par une définition claire et précise. Lorsque des figures noires ou lesbiennes apparaissent, les caractéristiques qui les distinguent de leurs paires blanches et hétérosexuelles ne sont pas particulièrement prises en compte dans l'analyse du film, ou de la scène de laquelle elles sont extraites. De fait, lorsque Brey souligne l'égalité qui caractérise la relation entre Marianne et Héloïse⁵⁸, les deux protagonistes de *Portrait de la jeune fille en feu*, elle ne mentionne pas l'évidence – la solidarité puis la complicité qui émanent de cette histoire provient, en premier lieu, de l'absence de figures masculines, que la réalisatrice rend évidente en n'allouant que quelques secondes de temps d'écran aux personnages *hommes*, contre presque deux heures de récit consacrées à un quatuor de femmes. Ainsi, même si l'ouvrage d'Iris Brey permet de (re)lancer la discussion française sur la place des *femmes* dans le cinéma de fiction, et tente dans le même temps de faire connaître au grand public les enjeux d'une théorie existant depuis plus d'une cinquantaine d'années, il est possible d'arguer qu'il se limite à une approche féministe assez traditionnelle qui ne remet en cause ni les relations de pouvoir racistes, ni les relations de pouvoir hétérosociales.

⁵⁷ BREY, Iris, *op. cit.*, p.77.

⁵⁸ BREY, Iris, *op. cit.* p.62.

Du « female » au « lesbian » gaze

Les « male » et « female gazes » tels que conceptualisés par John Berger, Laura Mulvey, Mary Ann Doane et Iris Brey, puisque fondés sur les notions de masculin et de féminin, sont donc ici intrinsèquement vains : sans questionner autre chose que les rapports de pouvoir misogynes qui structurent les relations *homme(s)/femme(s)* dans l'objectif final de valoriser et de mettre en avant l'expérience féminine, ces propositions respectent sans le vouloir les règles mises en place par l'hétérosocialité et ne permettent pas d'interroger les mécanismes à l'origine de cette domination ni de penser au-delà des termes déjà établis par la société hétérosexuelle. Je peux également postuler que reléguer un film à son utilisation du « regard féminin » pourrait avoir les mêmes conséquences que le renvoi d'œuvres littéraires au sexe de leur auteur – le terme d'« écriture féminine » est par exemple condamné par Wittig car il cantonne le travail d'écrivain fourni par les artistes à une production biologique *féminine*, niant ainsi leur potentiel artistique, politique, et révolutionnaire⁵⁹. Si de nombreuses réalisatrices endossent ce « regard féminin » et s'en réclament, d'autres pointent du doigt ses incohérences et ses failles, comme Céline Sciamma lorsqu'elle explique qu'il n'existe pas, selon elle, de spécificité du regard des *femmes*.⁶⁰

La chercheuse italienne Teresa de Lauretis, à qui l'on doit notamment le terme « gender studies »⁶¹, est l'une des premières à théoriser le regard au cinéma en franchissant la limite circonscrite par la binarité des sexes. Dans *The Practice of love. Lesbian sexuality and lesbian desire* (Indiana University Press, 1994), elle tente de définir ce qu'elle nomme « film lesbien » – un film qui réussirait à représenter, à transcrire l'expérience lesbienne à l'écran. En mobilisant

⁵⁹ WITTIG, Monique, *op. cit.* p.113-114.

⁶⁰ « Je ne suis pas essentialiste, je ne crois pas du tout qu'il y ait une spécificité du regard féminin. Mais puisque tout le monde a décidé de me mettre dans cette case et de me poser la question, alors allons-y ! » Extrait d'un entretien donné par Céline Sciamma, septembre 2019, in NOTERIS, Emilie. « Pour un regard féministe » in *Débordements* [en ligne], 20 février 2020.

⁶¹ Formulé pour la première fois en 1991, ce terme est une proposition alternative aux '*gay and lesbian studies*', se voulant plus radical et souhaitant prendre en compte plusieurs paramètres sinon passés sous silence (notamment la "race").

les travaux de Monique Wittig, et notamment sa définition du lesbianisme, De Lauretis souligne l'importance des « *différences spécifiques qui constituent la subjectivité lesbienne* »⁶². En analysant plusieurs films mettant en scène des personnages lesbiens – *Desert Hearts* de Donna Deitch (1985), *I've Heard the Mermaids Singing* de Patricia Rozema (1987) ou encore *She Must Be Seeing Things* de Sheila McLaughlin (1987) – elle propose une grille de lecture qui permettrait d'évaluer si un film peut, ou non, se targuer de retranscrire l'expérience lesbienne. Selon elle, une façon de représenter les lesbiennes au cinéma serait d'arriver à opérer « *a shift [in] the standard frame of reference, and rework the conventions of seeing and the established modes and complex effects of representation* »⁶³. Il s'agit donc d'utiliser le film pour bousculer les habitudes du spectateur, en l'incluant dans une expérience cinématographique ne pouvant se dérouler sans lui (les films étant financés et produits pour être diffusés en salle ou sur des plateformes de visionnage en ligne, il est presque impossible d'imaginer que certains puissent être réalisés sans que les spectateurs ne soient pris en compte).

De Lauretis justifie sa position en rappelant que la sexualité et la culture, dans les sociétés occidentales, sont modelées en prenant l'homme blanc hétérosexuel comme référence. Son argumentation est pensée pour proposer une compréhension du lesbianisme allant au-delà de la sexualité « gay » telle que récupérée par l'hétérosocialité, comme précisé à la page 111 de *The Practice of love* : « *la sexualité est non seulement définie mais aussi imposée comme hétérosexuelle, même sous ses formes homosexuelles.* ». Pour sortir du discours généré et maîtrisé par l'hétérosocialité, la théoricienne insiste sur l'importance majeure de théoriser puis de représenter le désir lesbien « *non seulement par rapport à sa différence avec les normes hétérosexuelles ou son a-normalité, mais aussi et surtout par son propre processus de création,*

⁶² Tdlr. DE LAURETIS, Teresa. *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, 1994. P.114.

⁶³ DE LAURETIS, Teresa, *op. cit.* p.113.

avec les modalités et les conditions d'existence qui lui sont spécifiques». ⁶⁴ Ce sont ces spécificités, cette alternative, ce tremblement qu'il est question de traduire à l'écran, sous la forme du film. La chercheuse met néanmoins en garde contre les raccourcis qu'un lecteur peu précautionneux pourrait faire en précisant qu'il ne suffit pas d'être lesbienne pour réussir à produire un tel renversement. Comme l'indiquait bell hooks dans sa théorisation du « regard oppositionnel », l'appartenance à un groupe ne suffit pas toujours à rendre clairvoyant sur sa propre position vis-à-vis du système dominant et des oppressions créées par lui et/ou en son sein. De Lauretis insiste sur le fait que la capacité à représenter les spécificités du désir lesbien à l'écran n'est pas inhérente à l'autoidentification lesbienne. Cette précision raisonne avec la définition que la théoricienne donne du lesbianisme, résumée par Shohini Chaudhuri en ces termes : « *une lesbienne n'est pas seulement une personne ayant une 'préférence sexuelle' particulière, mais un mode d'existence qui résulte en une indépendance sociale et sexuelle vis-à-vis des hommes* » ⁶⁵ – on notera toutefois ici que malgré son utilisation de la pensée wittigienne, De Lauretis a tendance à parler en termes d'identité, au contraire de Wittig qui se situe sur le plan politique. La chercheuse italienne présente ainsi une nouvelle compréhension du sujet dit *féminin* étudié par Mary Ann Doane, Kaja Silverman et d'autres, qui sortirait cette fois du cadre hétérosocial trop peu négocié par ces dernières – Silverman propose bien une interprétation des relations homosexuelles avec son « fantasme homosexuel-maternel » ⁶⁶, mais est lourdement critiquée par De Lauretis pour sa tendance à minimiser les spécificités du désir lesbien en le comparant « *à de la solidarité féminine, de l'amitié entre femmes, et... au lien mère-fille* » ⁶⁷.

⁶⁴ DE LAURETIS, Teresa, *op. cit.*, p.113-114. Tdlr.

⁶⁵ CHAUDHURI, Shohini. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, 2006. P.82. Tdlr.

⁶⁶ SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and inema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, 258p.

⁶⁷ DE LAURETIS, Teresa, *op. cit.* p.116. Tdlr.

La problématique du « lesbian gaze » est par la suite négociée par plusieurs théoriciennes, et notamment par Lucille Cairns dans son célèbre ouvrage *Sapphism on Screen* (Edinburgh University Press, 2006). Dès l'introduction, Cairns statue sur le regard lesbien en reprenant les travaux de Caroline Evans et Lorraine Gamman pour arguer que ce regard n'a pas de réalité, puisque les spectatrices lesbiennes, comme n'importe quel autre public, ont chacune des sensibilités culturelles différentes.⁶⁸ Le « lesbian gaze » n'est cependant pas compris ici comme une manifestation provenant des personnes visionnant le film, mais comme la conséquence de décisions lucides des personnes ayant créé ce dernier, et donc du film lui-même. De fait, il ne s'agit plus d'examiner le spectatorat lesbien, mais bien d'étudier la façon dont le lesbianisme se manifeste à l'écran, grâce aux choix des cinéastes.

Un an et demi après la parution de son livre sur le regard féminin, Iris Brey donne une conférence intitulée « *The lesbian gaze* ». Invitée par les organisatrices de la Lesbiennale 2021⁶⁹, elle introduit sa prise de parole en revenant sur les propositions théoriques avancées dans *Le Regard féminin*, et la situe comme une réponse à ces dernières. Cette fois-ci, Brey reconnaît d'emblée le biais hétérosexuel qui lui avait jusqu'ici permis d'ignorer la façon dont les relations lesbiennes apparaissaient au cinéma et reconnaît avoir, « *involontairement, participé à l'invisibilisation des lesbiennes au cinéma* »⁷⁰ ; par ailleurs, elle explique cette prise de conscience par la découverte de son propre lesbianisme – cheminement intéressant qui souligne la difficulté, pour les théoriciens engagés dans le système hétérosocial, à penser en d'autres termes que les siens. Très rapidement, la chercheuse établit que de nombreuses réalisatrices citées dans *Le Regard féminin* (Céline Sciamma, Dorothy Azner, Desiree Akhavan, Barbara Hammer, Rose Troche, Chantal Akerman...) sont lesbiennes et que leurs travaux,

⁶⁸ CAIRNS, Lucille. *Sapphism on Screen*, Edinburgh University Press, 2006, 233p. P.10.

⁶⁹ La lesbiennale est un festival artistique organisé par le Eurocentralasian Lesbian* Community (EL*C), qui met en lumière des productions lesbiennes dans les arts, la culture, et en politique.

⁷⁰ « *Iris Brey – The Lesbian Gaze* », enregistrement vidéo de la conférence éponyme du 8 octobre 2021, 10:10min. Tdlr.

précédemment étudiés sous l'axe du « regard féminin », vont en réalité au-delà de ce dernier : « *en plaçant l'expérience lesbienne au centre de leurs récits, elles ne répondaient plus à une tradition cinématographique modulée par les hommes, et inventaient un nouveau langage* »⁷¹. Dès lors, sa position repose sur une définition wittiguienne du lesbianisme : les lesbiennes échappent à une partie de la domination hétérosociale en refusant tout rapport intime et privé avec les individus issus de la classe des hommes. Le lesbianisme est ainsi compris, ici aussi, comme une position radicale et politique allant au-delà de la simple préférence sexuelle, et la question du langage fait son apparition. Il est évident que la démonstration d'Iris Brey, partagée sous la forme d'une conférence, n'est pas aussi détaillée ni précise que les travaux écrits de ses prédécesseurs. Plusieurs questions émergent, que la présentation laisse sans réponse, comme celle de l'identité du cinéaste : les réalisatrices lesbiennes sont-elles les seules à pouvoir faire des films utilisant le regard lesbien ? Autrement dit, ce regard serait-il inaccessible aux personnes non lesbiennes ? Le danger essentialisant de ce non-dit doit être signalé, ou du moins questionné, pour pouvoir être éventuellement abordé dans de futurs travaux – la conférence n'étant, selon ma compréhension, qu'une première étape dans le partage public des recherches d'Iris Brey sur le « lesbian gaze ». Plusieurs personnalités s'étant déjà positionnés contre l'essentialisme inhérent à l'idée de « regard féminin », comme Céline Sciamma ou Emilie Notéris, risqueraient d'apporter la même critique au « lesbian gaze » tel que théorisé ici.

Les propositions d'Iris Brey et de Teresa de Lauretis se rejoignent : toutes deux associent les présences lesbiennes au cinéma à un nécessaire tournant dans la manière de faire des films. La première parle d'un « *nouveau langage* », de nouvelles traditions cinématographiques, et insiste sur la narration ; pour produire un regard lesbien, les personnages de l'œuvre doivent tenter d'échapper au patriarcat et à l'hétérosexualité. La seconde mentionne la façon d'écrire, de penser, et de filmer les personnages ; il faut jouer avec

⁷¹ *Ibid.* 11:12min. Tdlr.

les formes pour produire un film compréhensible et visionnable par tous, mais aussi profondément politique, *lesbien*. Selon elle, il ne suffit pas de filmer deux femmes engagées dans un rapport amoureux ou intime pour filmer le lesbianisme. Il faut nécessairement que l'action, et les images de cette action, contribuent à « *perturber, subvertir, ou résister aux normes représentationnelles et sociales hétérosexuelles* »⁷² – le personnage, comme le film, doit briser le contrat hétérosexuel. Un film lesbien, pour reprendre la terminologie de Lauretis, ou un film utilisant le regard lesbien, pour utiliser celle de Brey, serait au cinéma ce que la théorie lesbienne matérialiste est à l'hétérosocialité. En d'autres termes, retranscrire à l'écran l'expérience lesbienne, telle que définie par Wittig, c'est entraîner le spectateur, par la mise en scène et autant de procédés artistiques, dans une expérience qui outrepassé et rend obsolète le quotidien hétérosocial dont il a l'habitude. Plus encore, il s'agit ici de dépasser la question de la relation film – spectateurs pour s'intéresser à l'œuvre filmique dans toute sa complexité, sans basculer dans une analyse à la croisée des sciences sociales et des études cinématographiques qui aurait pour angle la réception du film par le public.

2. Le lesbianisme par Monique Wittig, du texte à l'image

L'utilisation de la pensée wittiguienne dans l'approche de Teresa de Lauretis est indubitable. Présente à la fois dans les textes originaux (comme, notamment, *The Practice of Love : Lesbian Sexuality and Perverse Desire*) et dans les ouvrages rendant compte et/ou synthétisant ses propositions, la pensée de Monique Wittig offre un ancrage matérialiste bienvenu dans une théorie mobilisant des concepts sinon largement psychanalytiques. Néanmoins, il semble y avoir une discordance entre les définitions du lesbianisme et des lesbiennes telles que formulées par Wittig et reprises par De Lauretis, et leur application dans les recherches de cette dernière. En effet, si Wittig insiste sur le caractère radical et

⁷² DE LAURETIS, Teresa, *op. cit.*, p.114. Tdlr.

profondément politique du lesbianisme, elle considère également que ces aspects ne sont pas liés à une prise de conscience quelconque, et que le simple fait de relationner entre “femmes” est un geste politique en soi. Pour l’essayiste, le lesbianisme est à la fois le refus de l’hétérosexualité (et même de l’hétérosocialité) et le refus de céder sur son désir. De fait, lorsque De Lauretis affirme qu’il ne suffit pas qu’un film montre deux femmes engagées dans une relation amoureuse ou sexuelle pour être qualifié de lesbien, elle crée un écart avec la définition sur laquelle elle s’appuie : si l’on transpose à l’écran la théorie que Wittig applique à la vie en société, il semblerait que le fait de montrer, d’admettre, et parfois même de valoriser les relations lesbiennes dans la fiction cinématographique serait également un acte notable, voire radical. Il faut noter ici que Wittig propose, dans le même temps, une critique des discours hétérosexuels (voir *La Pensée Straight*, chapitre 3) qui constituent, selon elle, la justification de la société telle que nous la connaissons : « *Les discours qui nous oppriment tout particulièrement nous lesbiennes féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c’est l’hétérosexualité, [...] nous empêchent de parler sinon en leurs termes* »⁷³. Bien que cet article se concentre sur les violences que le langage et le discours masquent, il est intéressant de se demander dans quelle mesure son contenu, et la pensée wittigienne dans son ensemble, pourraient être appliqués à une étude cinématographique.

Faire exister le lesbianisme dans un contexte hétérosocial.

Tout comme le livre est considéré comme le produit du travail d’un seul artiste, le succès d’un film est généralement attribué au cinéaste seul. Cependant, ni l’un ni l’autre ne peuvent exister sans les contributions de nombreux partis extérieurs à leurs créateurs. Même pour les films ne disposant que d’un très petit budget, il est inévitable d’embaucher des spécialistes à l’image, au son, aux décors, à l’éclairage, au maquillage et à la coiffure, des artistes pour créer

⁷³ WITTIG, Monique, *op. cit.* p.70.

la musique ou bande originale... Il est également nécessaire de faire appel à des personnes chargées de transformer les images capturées sur le tournage en film – monteurs, étalonneurs, bruiteurs – et d’assurer la diffusion de l’œuvre en festivals puis en salles – distributeurs. Il est de plus extrêmement rare que le film ne soit pas pris en main et financé par des boîtes de production, spécialisées dans l’accompagnement du réalisateur depuis la genèse du projet jusqu’à la post-production. De fait, même si l’artiste à l’origine du film souhaite mettre en avant un nouveau regard, un nouveau discours, la création d’un long-métrage de fiction baigne malgré lui dans nos sociétés de tradition patriarcale et hétérosociale⁷⁴ : puisque les films de fiction *mainstream* sont issus, du moins partiellement, de ce que Monique Wittig désigne comme les discours de l’hétérosexualité, il semble pertinent de questionner les représentations du lesbianisme offertes par les films du corpus en les mettant en perspective avec les travaux de Wittig et en initiant un dialogue avec ces derniers.

Une chose est sûre : peu importe le film et le discours, la présence de personnages lesbiens, de *femmes aimant les femmes* dans une production destinée au grand public donne une visibilité certaine aux lesbiennes, suggère l’alternative et une voie extérieure à l’hétérosexualité promue par le régime hétérosocial. La représentation du lesbianisme sur le grand écran et son existence matérialisée par les corps des actrices sont, en soi, des affirmations. Néanmoins, d’aucuns pourraient questionner lesdites représentations en interrogeant leur origine – l’existence de lesbiennes remet en question le contrat hétérosocial, mais est-ce vraiment le cas si les personnages de lesbiennes sont écrits et filmés par l’industrie cinématographique de ce système social ? Sans tomber dans le piège de l’essentialisation, puisque l’hétérosocialité désigne ici le fonctionnement d’une société toute entière et non pas des individus particuliers, cette interrogation trouve en partie réponse dans un paradoxe bien connu des chercheurs en

⁷⁴ En France, la quasi-totalité des films français ou de co-production française diffusés en salles est soutenue et/ou agréée par le CNC (Centre National du Cinéma et de l’image animée).

cinéma et en études queers et/ou lesbiennes. Il s'agit du paradoxe de l'hypervisibilité, une forme de récupération propre à l'ère de l'image qui consiste en une visibilité accrue – de nombreux personnages lesbiens font leur apparition dans des productions dites *mainstream* destinées au grand public – et, dans le même temps, en une normalisation du lesbianisme, alors ramené à une simple sexualité ou identité⁷⁵. Ce processus fait disparaître les aspects radicaux du lesbianisme, puisque les lesbiennes y sont parallèlement et paradoxalement invisibilisées par une hyper-conformité à la féminité ou par un portrait moqueur et caricatural les dépeignant comme des anomalies, des hommes ratés⁷⁶. Ce procédé apprivoise les subjectivités lesbiennes pour leur faire rencontrer la norme hétérosexuelle. Une scission se crée dans le sujet lesbien tel que théorisé par Monique Wittig : les apparences, les corps, l'objet "lesbien" est séparé de la subjectivité lesbienne qui l'accompagne habituellement ; le lesbianisme est aseptisé, banalisé, et devient l'objet d'une réappropriation permettant au discours hétérosocial de gommer son aspect politique et les potentiels désordres qu'il pourrait occasionner. Teresa De Lauretis va même jusqu'à comparer cette pratique à une représentation de l'hétérosexualité : selon elle, produire un film fondé sur un scénario *mainstream* et y faire figurer deux *femmes* plutôt qu'un *homme* et une *femme* ne suffit pas à contourner le piège de l'hétérosocialité et à créer un film lesbien (c'est particulièrement vrai dans le cas de films pornographiques, mais De Lauretis applique sa démonstration à plusieurs films de fiction destinés au grand public)⁷⁷. Sans nécessairement rejoindre totalement cette position qui nie le caractère révolutionnaire de l'apparition de couples de *femmes* sur le grand écran, j'en approuve ici l'idée générale qui

⁷⁵ BOURQUE, Dominique. « Engagement des lesbiennes politiques » in VAILLANCOURT, J. (ed.) *Archives Lesbiennes T.2*, Editions Saphiques du RLQ, Montréal, 2023, p.207.

⁷⁶ CIASULLO, Ann M. « Making Her (In)Visible. Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s » in KEARNEY, M. C. (ed.), *The Gender and Media Reader*, Routledge, Londres et New York, 2021, p.337.

⁷⁷ DE LAURETIS, Teresa, *op. cit.* « Chapter 3. Recasting the primal scene: Film and Lesbian representation », pp.81-148.

souligne qu'une meilleure compréhension des rapports sociaux est indispensable à l'émergence de subjectivités lesbiennes dans des longs-métrages de fiction.

Il est intéressant de noter ici que les définitions données à l'hypervisibilité dans le champ des études féministes et lesbiennes et dans celui des études cinématographiques sont tout à fait complémentaires. Dans un article intitulé « The Visible and the Sayable : The Moment and Conditions of Hypervisibility »⁷⁸, la chercheuse Julianne Pidduck revient sur ce terme qu'elle a proposé en 2002 dans sa postface à *Now You See It* de Richard Dyer (Routledge, première publication Routledge 1990). Le préfixe "hyper" a été choisi pour signifier « *un excès et même une frénésie de visibilité qui excède et fracture le projet de visibilité gay et lesbienne (ou 'images positives') comme stratégie d'intégration sociale, politique et culturelle* »⁷⁹. Pidduck se concentre sur les multiples conséquences de l'hypervisibilité sur les cinéastes et les communautés LGBT+ francophones en questionnant notamment le concept de cinéma d'auteur, postulant que malgré leurs difficultés à s'approprier ce terme majoritairement masculin, beaucoup de cinéastes lesbiennes le préfèrent au titre de "réalisatrice lesbienne" qui constitue souvent un obstacle à la réception d'aides financières. En mettant en parallèle l'explosion de l'imaginaire LGBT+ dans les médias occidentaux depuis plusieurs décennies et l'impossibilité, parfois dans certaines zones de ces mêmes pays, de filmer de telles images et d'appartenir ouvertement à la communauté LGBT+, Pidduck dénonce par ailleurs l'angle mort de l'hypervisibilité gay et lesbienne dans la francophonie, désignant l'Afrique Sub-Saharienne, le Maghreb et les Antilles comme son « *constitutive outside* »⁸⁰. De fait, si son approche est celle d'une spécialiste de l'image en mouvement, elle rejoint celle des lesbiennes matérialistes en ce

⁷⁸ PIDDUCK, Julianne. « The Visible and the Sayable: the Moment and Conditions of Hypervisibility » in GRANDENA, G. ; JOHNSTON, C. (eds) *Cinematic Queerness. Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2011, pp.9-40.

⁷⁹ *Ibid*, p.10. Tdlr.

⁸⁰ *Ibid*, p.37.

qu'elle démontre les conséquences néfastes d'un tel phénomène sur la production de films mettant en scène des personnages lesbiens ainsi que sur le projet d'intégration sociale des communautés LGBTQ+. Néanmoins, cette volonté de s'intégrer sans céder sur les spécificités du lesbianisme renvoie à l'idée de lesbianisation de la norme, que je développe au chapitre deux dans la partie consacrée à l'analyse du film *La Fracture*, plutôt qu'à la nécessaire révolte et constante subversion dont parle Wittig. C'est peut-être là que se situe la principale différence entre les lectures de Pidduck et Bourque – et, plus globalement, entre les théories queer et lesbiennes matérialistes.

Subvertir le langage sous toutes ses formes

Dans son article « Le point de vue, universel ou particulier »⁸¹, Monique Wittig affirme que l'expérimentation littéraire est le meilleur moyen de mettre en lumière un sujet jusque-là silencé. En prenant l'exemple de Marcel Proust et du célèbre roman *A la recherche du temps perdu* (publié en sept tomes entre 1913 et 1927), et, à une moindre échelle justifiée par la lesbophobie ambiante, de Djuna Barnes, elle argue que lorsque le point de vue minoritaire – ici, l'homosexualité masculine et le lesbianisme – est rendu universel, une transformation a lieu dans la réalité textuelle de l'époque, ainsi que dans la réalité des groupes minoritaires dont l'existence vient d'être affirmée et reconnue grâce au succès du livre et malgré les institutions hétérosociales leurrées par ce cheval de Troie. De la même façon que bell hooks nie l'automatisme d'une prise de conscience politique chez les sujets discriminés, Wittig réfute l'idée d'une aptitude naturelle à un tel travail : il ne suffit pas d'être lesbienne pour produire une œuvre magistrale, capable d'opérer un changement dans le point de vue⁸². Le passage de l'expérience lesbienne d'un point de vue particulier à un point de vue universel requiert ainsi que l'auteur porte une attention particulière non seulement au fond, mais également à la forme

⁸¹ WITTIG, Monique. « Le point de vue, universel ou particulier » in *La Pensée straight* (première publication 1980), Editions Amsterdam, Paris, pp.112-120.

⁸² WITTIG, Monique, *op. cit.* p.75.

de l'œuvre. La désincarcération du langage des corsets idéologiques, la réactivation de son potentiel à travers un retour aux mots comme matière première et le travail sur la forme du texte sont autant de tâches auxquelles les écrivains s'adonnent pour pouvoir prétendre à la création de nouvelles formes littéraires, les seules qui pourraient parvenir à infiltrer les anciennes traditions pour y provoquer un tremblement. L'existence artistique lesbienne, rendue inexistante par l'hétérosocialité, est selon Wittig un combat de chaque instant – l'essayiste souligne d'ailleurs la nécessité pour les artistes lesbiennes de créer leur propre contexte en faisant exister le langage à leur façon, comme elle le fait elle-même à travers son œuvre romanesque et littéraire.

Les recherches de Monique Wittig et ses travaux théoriques sur l'art portent, pour l'écrasante majorité, sur l'écriture, sur la littérature, sur la relation des écrivains aux mots et au langage. Certains articles s'intéressent même à un écrivain en particulier, comme celui cité plus haut, résultat de réflexions nées pendant la rédaction d'une préface au roman *Spillway* de Djuna Barnes (1962, trad. 1985), ou *Le chantier littéraire* (parution posthume en 2010), partiellement dédié à l'étude de textes de Natalie Sarraute. Wittig oppose l'écriture à d'autres formes d'art, comme la musique, la peinture ou la sculpture : le langage est un matériau artistique particulier parce qu'il est utilisé par tout le monde, tout le temps, contrairement à l'argile des statues ou aux notes de musiques produites par des instruments. Que dire alors du cinéma, qui utilise à la fois le langage – bien que sous une forme sonore, différente de celle du texte – et l'image, un médium lui aussi présent dans la vie de tous – ou presque ? Même si l'image est souvent davantage mise en avant que le travail autour du son et du scénario, elle ne constitue pas la première étape de la création ; c'est en présentant une version écrite du projet, l'œuvre du scénariste, que les cinéastes peuvent prétendre à un financement qui permettrait le tournage, la production et la distribution du film. De fait, le travail du scénariste est indissociable de celui du cinéaste, qui dirige la mise en scène, les prises de vue, et les acteurs – il n'est d'ailleurs pas

rare que le réalisateur d'un film l'ait également écrit ou co-écrit, comme c'est le cas pour les quatre films du corpus. La double position de scénariste et de cinéaste (au sens de 'chef de projet' artistique, de directeur d'ensemble) me semble tout à fait intéressante dans le cadre de ce travail, puisqu'elle confirme le lien étroit entre langage et image au cinéma et souligne l'importance de ces deux aspects du film pour Céline Sciamma et Catherine Corsini. Nous l'avons dit : Wittig a principalement travaillé sur l'écriture, la littérature, et a elle-même écrit plusieurs romans et de nombreuses nouvelles, ainsi qu'une pièce de théâtre. Cependant, elle a aussi participé à la création d'un film : *The Girl*, un film franco-américain réalisé par sa compagne Sande Zeig et tourné dans le Paris des années 2000. Sans surprise, Wittig endosse pour ce projet le rôle de scénariste, et adapte pour le grand écran sa nouvelle éponyme, *The Girl*, qui n'avait alors jamais été publiée.

3. *The Girl*, bref mais riche passage cinématographique wittiguien

Wittig a souvent fait référence au médium du film dans ses œuvres littéraires, en précisant que celui-ci avait influencé sa façon d'écrire et certains ouvrages⁸³, comme notamment *Le Corps lesbien*, durant la rédaction duquel elle a utilisé « *une technique de montage comme pour un film* »⁸⁴. Malgré le caractère très imagé et, quelque part, cinématographique de son œuvre, son seul leg filmique est le long-métrage *The Girl* (2000). Il est intéressant de remarquer que *The Girl* n'est pas la première collaboration du couple formé par Zeig et Wittig, qui a déjà travaillé ensemble à *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (Grasset 1976) et au *Voyage sans fin* (pièce de théâtre jouée au Théâtre du Rond-Point en 1985 et publiée par *Vlasta* la même année, rééditée chez Gallimard en 2022). Il s'agit d'un film noir

⁸³ SCALON, Julie. « Getting The Girl: Wittig and Zeig's Trojan horse » in *Genders*, vol.52, 2010, p.6.

⁸⁴ « *a technique of montage (of editing) as for a film.* » Tldr. In WITTIG, Monique. « Some remarks on The lesbian body » in SHAKTINI, N. (ed.). *On Monique Wittig: theoretical, political, and literary essays*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2005, p.47.

qui mobilise les codes cinématographiques associés à ce style filmique⁸⁵ : la passion, le danger et la trahison qui caractérisent le récit sont annoncées en lettres rouges dans la bande-annonce. La conclusion tragique du film, ainsi que le sacrifice de la figure de la femme fatale⁸⁶ incarnée par The Girl (on ne sait pas si le sacrifice métaphorique est doublé d'un sacrifice littéral) achèvent de l'associer au genre du film noir. On note toutefois plusieurs subversions et/ou réappropriations de marqueurs du genre, comme l'absence d'un "Monsieur tout-le-monde" qui tomberait sous le charme de la "femme fatale", et la présence d'un personnage lesbien impliqué dans une relation amoureuse avec celle-ci.

Le film suit la relation qu'entame une peintre lesbienne avec une chanteuse de jazz travaillant dans un cabaret parisien, étroitement surveillée par son patron proxénète. Le récit se déroule principalement dans le cabaret, dans la chambre d'hôtel de la chanteuse – appelée « *the Girl* » par la voix-off – et dans le studio de la peintre. Après plusieurs altercations entre la peintre et le proxénète, the Girl assassine son patron et se tire une balle dans le ventre : la scène finale la voit étendue sur le lit, une blessure au flanc, serrant la main de la peintre qui est entrée dans la chambre après avoir entendu les coups de feu. Julie Scanlon, l'une des rares chercheuses à avoir consacré un article à l'analyse de *The Girl*, note que le film fonctionne comme une critique de l'institution hétérosexuelle en ce qu'il utilise les personnages pour faire transparaître et critiquer certaines de ses idées fondamentales : le personnage de The Girl (La Fille) par exemple, serait « *un commentaire sur la "féminité"* »⁸⁷ mobilisant les codes du film noir pour la situer à la fois à l'extérieur de la famille nucléaire hétérosexuelle (« *elle n'a ni frères, ni sœurs, ni père, ni mère, ni mari, ni enfants* »⁸⁸) et à l'intérieur du système économique

⁸⁵ Thomas Pillard cite « *l'importance du crime et de la mort* » ainsi que « *la nature mélodramatique, pessimiste et tragique de ces drames criminels et passionnels* » parmi les traits principaux associés au genre du film noir par les critiques. In PILLARD, Thomas. « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales » in *Transatlantica*, publié en ligne le 14 décembre 2012, 21p.

⁸⁶ GRANDENA, Florian. Information donnée lors la soutenance de cette thèse le 22 juin 2023.

⁸⁷ SCALON, Julie, *op. cit.* p.10.

⁸⁸ Extrait de la scène d'ouverture de *The Girl* (voix-off). Tdlr.

hétérosocial (elle travaille pour the Man et a « *des relations avec beaucoup de gens qui vont l'aider avec [s]a carrière* »⁸⁹, comprendre des *hommes*)⁹⁰. De la même manière, le personnage nommé the Man (L'Homme) et le cabaret qu'il dirige symbolisent le monde hétérosocial auquel the Painter (La Peintre) est complètement étrangère et au sein duquel elle ne s'aventure que pour suivre the Girl. Dans une interview donnée au journal *Tucson Weekly* en septembre 2001 à l'occasion de la sortie du film, Monique Wittig commente la façon dont l'œuvre aborde la relation entre les mondes hétérosexuels et lesbiens – le premier étant représenté par the Man, le second par the Painter et son amante Bu Savé : « *I think The Girl shows that it is the other way around, for lesbians and homosexuals — it is the straight world that looks queer. We talked about the image being crooked, expressing a sense of distorted space, like in a German expressionist film.* »⁹¹

Dé-marquage et mobilisation ironique des outils hétérosociaux

Le travail effectué sur l'image accentue le sentiment d'étrangeté suggéré par the Painter à l'égard du « *monde hétéro* ». L'attribution de la narration en voix-off au personnage de la peintre, c'est-à-dire au personnage lesbien, confirme que le point de vue communiqué à l'écran est celui du lesbianisme : le point de vue particulier prend la place du point de vue universel et opère ce faisant un changement considérable pour le grand public, peu habitué à « côtoyer » des lesbiennes, même au cinéma. Cette mise en avant du point de vue lesbien est également confirmée par les appellations réservées aux personnages principaux. Tandis que la narratrice est désignée par les mots « *the Painter* » dans le générique du film, en référence à son métier, la *femme* avec qui elle entretient une relation est cantonnée au titre de « *the Girl* » malgré sa

⁸⁹ « *I have relationships with a lot of people who're going to help with my career* ». Tdlr. Extrait de *The Girl*.

⁹⁰ SCALON, Julie, *op. cit.* p.7.

⁹¹ « *Je crois que "The Girl" montre que pour les lesbiennes et les homosexuels, c'est l'inverse – c'est le monde hétéro qui paraît étrange. Nous avons discuté de l'image en ce qu'elle est courbée, tortueuse, exprimant une distorsion de l'espace, comme dans un film expressionniste allemand.* » Tdlr. In FLINN, Carole. « *Girl Talk* » in *Tucson Weekly*, 06 septembre 2001.

carrière dans la chanson – il en va de même pour le patron de la boîte de nuit, « *the Man* », pourtant loin d’être le seul *homme* à convoiter the Girl. L’utilisation de ces termes genrés, à la fois trop spécifiques et extrêmement évasifs, contraste au premier abord avec les stratégies linguistiques fréquemment mobilisées par Wittig pour « *échapper à la taxinomie hétérosexuelle* »⁹² et exposées par Dominique Bourque dans sa théorie du dé-marquage wittiguien, procédé qui « *révoque la classification des êtres humains en fonction de leur sexe biologique, ainsi que le système conceptuel et politique qui érige des variantes anatomiques – comme le sexe et la couleur de peau – en marqueurs d’essences distinctes pour mieux contrôler certaines classes d’individus.* »⁹³. On retrouve néanmoins ce processus dans *The Girl* avec l’utilisation de termes non-genrés qui brouillent les attentes des spectateurs en évitant l’usage de prénoms associés au féminin ou au masculin : les protagonistes se surnomment respectivement « *lover* » et « *Agnus Dei* »⁹⁴. De même, Bu Savé, le seul personnage à être désigné nominativement, porte un prénom non sexué (aux oreilles des spectateurs tout du moins) ; c’est aussi le personnage le plus stable et le plus lucide, qui fournit à son amante l’arme qui provoquera la mort de the Man. Il semble alors que les termes « *The Girl* » et « *The Man* » – qui sont utilisés seulement par la voix-off de l’instance narrative et dans le générique – soient mobilisés par Wittig et Zeig avec une certaine ironie, laquelle est inhérente au long-métrage. L’ironie est définie comme suit par Claire Michard dans un article dédié à l’universalisation du point de vue minoritaire chez Wittig :

« *L’ironie agit donc sur deux plans. D’un point de vue intellectuel, elle propose deux discours contradictoires et, en conséquence, fait appel à la réflexion des interlocuteurs. D’un*

⁹² BOURQUE, Dominique. « Un Cheval de Troie nommé dé-marquage : la neutralisation des catégories de sexe dans l’œuvre de Monique Wittig » in AUCLERC, B. et CHEVALIER, Y. *Lire Monique Wittig aujourd’hui*, Presse universitaire de Lyon, 2012, p.8.

⁹³ BOURQUE, Dominique. *Ecrire l’inter-dit. La subversion formelle dans l’œuvre de Monique Wittig*, L’Harmattan, Paris, 2006, p.43.

⁹⁴ BOURQUE, Dominique, *op. cit.* 2012, p.6.

point de vue émotionnel elle énonce ces deux discours de telle façon que l'un d'entre eux se moque de l'autre. Par conséquent, elle disqualifie le discours ironisé et, en suscitant du plaisir, oriente le jugement des auditeurs et des lecteurs vers le point de vue qui ironise. Évidemment, pour les interlocuteurs qui défendent le discours présenté comme absurde, ridicule, et trompeur, cette ironie suscitera déplaisir, rire jaune, ou franche hostilité. »⁹⁵.

Les personnages de the Girl et the Man, symbolisant tous deux le régime hétérosocial, sont donc à la fois utilisés pour incarner le monde hétérosexuel et pour tourner en dérision les ressorts de ce même système, le scénario s'appuyant sur une compréhension lesbienne matérialiste – wittiguienne – de la réalité transposée à l'écran. Le grotesque du marquage devient symbole de l'hétérosocialité, retournant contre elle les traces de son système de domination. The Man est le patron de la boîte de nuit où travaille the Girl, mais il est aussi et surtout à la tête d'un réseau de prostitution dans lequel est entraîné la protagoniste. Le cadre spatiotemporel du récit pousse à une deuxième lecture des relations établies entre les personnages : plus que des individus fictifs et limités au cadre du film, the Man et the Girl incarnent les groupes *hommes* et *femmes* tels que définis par Wittig dans *La Pensée straight* et démontrent en images les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans les relations encadrées par l'hétérosocialité, incluant mais ne se limitant pas aux relations amoureuses, familiales et professionnelles (ou économiques).

Le personnage de the Girl, à mi-chemin entre l'hétérosocialité et le lesbianisme ?

Pourtant, la relation lesbienne qu'entretient the Girl avec the Painter signale une faille dans le régime hétérosocial⁹⁶. Selon Scalon, en s'autorisant à désirer librement et, dans le même temps, en se pliant continuellement à la contrainte de la scène, the Girl « se joue du système

⁹⁵ MICHARD, Claire. « Assaut du discours *straight* et universalisation du point de vue minoritaire dans les essais de Monique Wittig » in *Genre, sexualité & société* n°1, printemps 2009.

⁹⁶ SCALON, Julie, *op. cit.* p.10.

tout en le transformant », brouillant pour la première fois les frontières très clairement délimitées par Wittig du lesbianisme et de l'hétérosocialité⁹⁷. De fait, elle serait à la fois un sujet lesbien qui ne cède pas sur son désir (lorsqu'elle choisit d'entamer une relation avec the Painter) et une *femme* navigant le monde hétérosexuel (lorsqu'elle n'a pas le choix que de se soumettre aux ordres de son patron proxénète). Au contraire du personnage de Floriane dans *Naissance des pieuvres* qui flirte sans cesse avec le lesbianisme sans jamais l'embrasser pleinement et qui est constamment ramenée à son hétérosexualité, the Girl affirme son désir lesbien en choisissant à plusieurs reprises de suivre the Painter. Contrairement aussi à Héloïse et Marianne, protagonistes de *Portrait de la jeune fille en feu*, elle n'abandonne pas entièrement l'hétérosocialité en s'accrochant à l'histoire d'amour lesbienne qu'elle vit. The Girl ne se conforme ni à l'idéologie hétérosexuelle ni à la définition du lesbianisme développées par Wittig. Le choix du mot « Girl » plutôt que « Woman » témoigne de cet entre-deux, puisqu'il est porteur de futur, d'une potentielle transformation. Il souligne le fait que la protagoniste n'est pas encore « Femme » (au sens Beauvoirien du terme) et qu'elle pourrait ne jamais le devenir.

Scalon poursuit en ce sens :

*« For although the Girl does not transgress into the physical spaces associated with the lesbian world, she exposes the straight world's potential for transgression by the lesbian perspective. The Girl flirts with being a "not-woman" not through the ascribed sex of her sexual partner but by desiring outside of the system. »*⁹⁸

Il semble pourtant que c'est justement cette notion du désir au-delà, ou en-dehors, du système hétérosocial qui permet à Wittig de définir le lesbianisme. L'analyse de Scalon

⁹⁷ « [...] both plays and morphs the system » Tdlr. SCALON, Julie, *op. cit.* p.10.

⁹⁸ « Même si the Girl ne transgresse pas les espaces associés au monde lesbien, elle utilise la perspective lesbienne pour exposer le potentiel de transgression du monde hétérosexuel. The Girl flirte avec la possibilité d'être une "non-femme", non pas à travers le sexe assigné de son partenaire sexuel mais en désirant en-dehors du système. » Tdlr. SCALON, Julie, *op. cit.* p.10.

appréhende l'emploi de the Girl dans la boîte de nuit ainsi que ses relations avec de multiples clients sans relever qu'une telle situation relève davantage de la contrainte que de l'envie, du moins selon un angle d'étude matérialiste : the Man est dépeint comme un *homme* possessif, violent, et sa position de patron (à la fois de la boîte de nuit et de ce qui semble très fortement être un réseau de prostitution) accroît sa domination sur the Girl, qui est à la fois une *femme* et son employée. La chanson entonnée par the Girl lors d'une de ses performances au cabaret, *It's a mean old man's world*, souligne ironiquement ces mécanismes de domination en rappelant la position de chacun des personnages. En outre, le dénouement du film, qui voit the Girl tuer the Man à l'aide d'un pistolet dans sa chambre d'hôtel, confirme notre interprétation – le meurtre permet à la protagoniste d'échapper aux tâches auxquelles sa relation avec the Man la contraignait et, conséquemment, de se libérer de tout ce qui la liait à l'hétérosocialité. Cette conclusion violente, traditionnelle du film noir⁹⁹, permet d'insister à nouveau sur le caractère lesbien du personnage de the Girl en mettant côte à côte l'acte qui permet sa libération et la relation lesbienne qu'elle entretient avec the Painter. Pourtant signifiée tout au long du film par la nature lesbienne du désir de la protagoniste, la rupture de cette dernière avec l'hétérosocialité ne semble être reconnue que lorsqu'elle est poussée à l'extrême et incarnée physiquement par la mort de celui qui symbolise le régime hétérosocial. De fait, « *la possibilité d'être une "non-femme"* » évoquée par Julie Scalon (l'idée de « *non-femme* » référant à la formule « *les lesbiennes ne sont pas des femmes* » de Wittig¹⁰⁰) est bel et bien embrassée par the Girl, qui échappe à l'appropriation sur laquelle repose l'hétérosocialité en choisissant de se soustraire à une relation d'appropriation privée et économique, choix signifié symboliquement par la mort de l'*homme* et la présence d'un amour lesbien. En outre, j'ai précisé plus haut que Wittig définit le lesbianisme comme une relation entre deux *lesbiennes* caractérisée par le refus de chacune

⁹⁹ « *Les critiques emploient enfin la dénomination « film noir » pour rassembler [des films] reposant sur une association entre le crime et le désir, et qui associent le registre émotionnel du mélodrame à un « mécanisme tragique » condamnant les protagonistes masculins à un destin fatal.* » in PILLARD, Thomas, *op. cit.* p.9.

¹⁰⁰ WITTIG, Monique. *La Pensée straight*, Editions Amsterdam, Paris,

de céder sur leur désir : lorsque Scalon écrit que la possibilité d'être une « *non-femme* » n'émerge pas du « *sexe assigné* » du partenaire sexuel mais du choix de désirer en-dehors du système, elle isole l'aspect révolutionnaire du lesbianisme de sa réalité matérielle ; or, dans un contexte hétérosocial, le simple fait d'entretenir une relation lesbienne et/ou de s'affirmer en tant que telle est un acte intrinsèquement politique qui fait trembler les fondations de la société hétérosexuelle. Il n'est pas possible de séparer la réalité matérielle – le « *sexe assigné* » de son partenaire – de ses conséquences immédiates – l'incarnation d'un courageux acte politique, qu'il le soit volontairement ou non, directement lié au refus de céder sur son désir et, conséquemment, au désir « *en-dehors du système* » ressenti et embrassé par les lesbiennes, qui les place dans une position minoritaire.

De la même manière que les représentations du *Voyage sans fin* apportèrent une dimension physique, visuelle et sonore au texte de la pièce, *The Girl* propulse à l'écran une proposition artistique inédite de Monique Wittig, cocréée et supervisée par sa compagne Sande Zeig. L'adaptation de la nouvelle en un scénario par Wittig puis l'utilisation de ce scénario dans la création du film par une personne tierce – mais très proche de l'écrivain – sont autant de procédés extrêmement riches qu'il serait intéressant voire nécessaire d'étudier et de célébrer dans de futurs travaux. Je me concentre néanmoins ici sur la façon dont *The Girl* est à la fois une véritable proposition artistique qu'il convient d'aborder comme telle, et une projection des théories wittigiennes dans l'œuvre à travers l'emploi de la fiction. Tout comme les œuvres littéraires de Wittig (parfois co-signées par Zeig), ce film opère comme un cheval de Troie en ce qu'il mobilise le point de vue particulier – lesbien – à la place habituellement allouée au point de vue universel, en subvertissant les codes cinématographiques traditionnels au moyen de différents procédés tels que le dé-marquage, l'emploi de l'ironie et l'utilisation d'une structure narrative ancrée dans la vision wittigienne de l'hétérosocialité. On notera cependant que le film aurait peut-être été relativement différent s'il avait été réalisé par Wittig elle-même.

En effet, même si le rôle de scénariste est extrêmement important, il est tout de même limité au langage et ne permet pas de travailler à la mise en scène ou à la direction des acteurs. De fait, mon analyse repose davantage sur la trame du récit que sur l'analyse d'images spécifiques, dans l'idée de m'appuyer principalement sur le travail de Wittig. Il ne s'agit pas ici d'insinuer qu'une version entièrement wittiguienne aurait été préférable, mais bien de rappeler que *The Girl* est le fruit du travail conjoint de deux personnes distinctes dont les pratiques artistiques, bien que similaires et complémentaires, sont propres à chacune.

Malgré son arrivée tardive tant au niveau historique – plusieurs cinéastes se sont déjà essayés à la mise en scène de films *lesbiens* – que personnel – la disparition de Wittig surviendra soudainement trois années après la sortie du film – *The Girl* constitue sans aucun doute un film fondateur dans l'histoire du “cinéma lesbien” mais aussi de la culture lesbienne et du cinéma en général. Passé relativement inaperçu lors de sa sortie au début du XXI^e siècle, il a connu un regain d'intérêt au sein du milieu universitaire entre les années 2009 et 2010 grâce aux articles successifs d'Annabelle Dolidon¹⁰¹ et Julie Scalon. Bien que le format du film soit moins facilement diffusable que les ouvrages imprimés de Wittig, il m'est cependant avis que ce long-métrage, le premier de Zeig, connaîtra lui aussi un retour en grâce suite à la célébration et la diffusion croissante des œuvres de Wittig. Je m'intéresse dans ce travail de recherche à l'héritage qu'une telle proposition artistique et politique a laissé en France en étudiant les quatre films du corpus, réalisés par deux cinéastes lesbiennes contemporaines dont l'une, Céline Sciamma, a démontré à plusieurs reprises une solide connaissance des principales propositions théoriques wittiguiennes concernant le lesbianisme et les lesbiennes. Je tenterai d'évaluer s'il est alors possible, pour Céline Sciamma et Catherine Corsini, de faire des films qui, comme Wittig dans son travail littéraire et son bref passage dans le monde du cinéma avec *The Girl*,

¹⁰¹ DOLIDON, Annabelle. « Shifting Wittigian binaries: abstraction and re-materialization of the Lesbian body in Sande Zeig's *The Girl* » in *Feminist Review*, n°92, 2009, pp.72-90.

remanient le langage traditionnellement propulsé par l'hétérosexualité pour s'extraire du discours hétérosocial et proposer d'autres manières de voir le monde. Autrement dit, je me demanderai si les films à l'étude parviennent eux aussi, à leur manière, à faire du point de vue particulier le point de vue universel en subvertissant les codes artistiques, langagiers et visuels portés par l'hétérosocialité.

Chapitre II

ANALYSE FILMIQUE

1. *La Belle Saison*, Catherine Corsini (2015)

« *Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente.* »

Les Guérillères, Monique Wittig, 1969

Avec un total de 295 982 tickets vendus en France et un cumul international de 1 840 222 entrées, *La Belle Saison* est l'un des plus gros succès commerciaux de Catherine Corsini¹⁰². Se déroulant entre Paris et la région limousine, le neuvième long-métrage de la réalisatrice met en scène la rencontre puis l'histoire d'amour entre Carole, professeure en lycée et membre du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), et Delphine, agricultrice ayant quitté sa région natale à la suite d'un chagrin d'amour. Le film suit d'un œil bienveillant le soulèvement féministe des années 70 et propose une plongée au cœur de ce mouvement ainsi qu'une réflexion sur l'implication de nombreuses lesbiennes ayant largement contribué à la création ainsi qu'au fonctionnement du MLF. Parallèlement, le récit dépeint la réalité de la vie campagnarde et met en lumière le fossé existant entre les revendications féministes et le quotidien des femmes blanches et relativement aisées dans les grandes villes (ici, Paris) et la situation, la position des villageoises résidant en campagne (ici, en Limousin). Le contexte politique dépeint dans le long-métrage, marqué par le MLF, est entièrement approuvé et embrassé par la réalisatrice – malgré certaines critiques que je détaillerai plus bas, la place considérable accordée aux scènes d'assemblées générales, de discussions de groupe et d'actions militantes constitue déjà en soi une affirmation forte qui confirme la position de Corsini.

¹⁰² Chiffres de JP Box-Office, en ligne (www.jpbox-office.com). A titre comparatif, ses films suivants ont respectivement cumulé 220 500 (*Un amour impossible*, 2018) et 275 570 (*La Fracture*, 2021) entrées en France.

La Belle Saison est un film historique qui met en lumière certaines réalités alternatives souvent passées sous silence par les récits officiels de l'histoire des mouvements féministes français, et notamment celles des militantes lesbiennes ayant joué des rôles majeurs au sein du MLF. C'est aussi le premier film de Catherine Corsini à s'intéresser ouvertement au lesbianisme, au point d'en faire la trame narrative du récit : contrairement au couple de *femmes* brièvement aperçu dans *Les Amoureux* (1999) ou à l'étrange relation entretenue par les protagonistes de *La Répétition* (2001), l'histoire d'amour entre Delphine et Carole constitue ici la ligne directrice du film à partir de laquelle d'autres arcs narratifs sont développés. Ces problématiques secondaires semblent néanmoins soutenir et rappeler le caractère lesbien de la relation principale, puisqu'elles sont celle de la lesbophobie, à la fois à la campagne (être lesbienne y est perçu comme contre-nature et immoral) et à la ville (les lesbiennes sont vues comme une menace pour le couple et la famille hétérosexuels) ; celle de l'invisibilisation des lesbiennes au sein des groupes féministes et, plus largement, du MLF ; enfin, celle des thérapies de conversion à l'encontre des *hommes* gays. J'argue ici que Catherine Corsini réalise un film fonctionnant comme roman d'apprentissage pour ses deux protagonistes, notamment au travers de la rupture avec l'hétérosocialité. En outre, j'affirme que, malgré sa forme relativement traditionnelle, ce long-métrage revalorise les existences lesbiennes des années 70 en mobilisant et en se réappropriant certains vécus, de manière à se souvenir tout en réinventant.

Hommage, prise de position, réappropriation : mettre en avant les présences lesbiennes dans les luttes féministes des années 70

Pour qui connaît un tant soit peu l'histoire des luttes féministes en France et l'histoire du cinéma français, *La Belle Saison* évoque immédiatement deux grandes figures se situant à l'intersection de ces deux institutions : les protagonistes du film portent les prénoms de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig, deux militantes également co-fondatrices du Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir qui ont joué un rôle important pendant le soulèvement

féministe des années 70. Le cadre spatio-temporel du film, marqué par les actions féministes d'un côté et l'implacable règne du patriarcat et de l'hétérosocialité de l'autre, est donc directement secondé d'un clin d'œil à deux véritables actrices de ce mouvement militant. Le choix de Delphine Seyrig et Carole Roussopoulos est particulièrement intéressant : toutes deux issues du milieu du cinéma – l'une est une célèbre actrice qui réalisera aussi plusieurs films, l'autre est une réalisatrice tournée vers le format documentaire – elles ont utilisé la caméra pour documenter et surtout participer aux luttes féministes dans les années 70 (voir notamment l'action menée avec les prostituées de Lyon, relatée dans le moyen-métrage *Les Prostituées de Lyon parlent*, 1975).

L'hommage rendu à Seyrig et Roussopoulos, toutes deux décédées plusieurs années avant la sortie de *La Belle Saison*, permet non seulement d'appuyer le propos du film en renforçant symboliquement sa structure scénaristique, mais pousse également Catherine Corsini à préserver cette mémoire en continuant, d'une certaine manière, le travail entamé par ces militantes. Il ne s'agit plus seulement de filmer le présent, mais de reconstituer le passé à travers la fiction tout en marquant l'appartenance à une époque ultérieure pour créer une œuvre qui rend justice à celles ayant consacré des années de leur vie à la lutte pour les droits des *femmes* et, parfois, des lesbiennes.

La Belle Saison porte une attention toute particulière à la place des lesbiennes dans les groupes féministes, et particulièrement au rôle que celles-ci ont joué au sein du MLF. Leur présence a souvent été éclipsée en faveur des militantes hétérosexuelles, ce qui est rendu visible et dénoncé : lorsqu'une membre du groupe explique que le MLF ne se positionne pas contre les thérapies de conversion et qu'elle ne souhaite donc pas prendre part à l'action visant à libérer un ami gay d'un hôpital psychiatrique, la militante ayant proposé la dite action rétorque « *Je suis la première à me battre pour que tu puisses prendre la pilule, mais c'est pas ma copine qui va me foutre en cloque !* ». En se concentrant sur la présence de lesbiennes dans le MLF malgré

l'absence de revendications spécifiques les concernant puis en mettant en scène le refus des féministes hétérosexuelles de s'engager pour leurs paires lesbiennes, Corsini propose une critique des mouvements féministes qui mettent les lesbiennes de côté en les désignant comme autres et ne réciproquant pas leur soutien militant. Cette décision affirme la prise de position de la réalisatrice et impacte sa manière de raconter l'histoire, rendue intrinsèquement politique par le caractère minoritaire du point de vue qu'elle met en avant.

Les personnages, principaux comme secondaires, sont presque systématiquement filmés en mouvement (à l'exception du père de Delphine, affecté par un accident vasculaire cérébral). Comme dans *La Fracture*, Corsini filme des sujets qui s'agitent sans cesse, qui débordent de vie et dont les mouvements physiques appuient la personnalité. Cette vivacité omniprésente est soulignée par l'immobilité des corps lors de certaines scènes, et notamment celle de la dernière rencontre de Delphine et Carole : l'ensemble de leur relation, marquée par des gestes vifs – la rencontre en pleine action militante, les nombreuses scènes de course, le premier baiser passionné – contraste avec leur ultime séparation sur le quai de gare, dont l'aspect dramatique est accentué par l'immobilité des protagonistes tandis que le train en marche emporte Carole vers Paris. La scène est volontairement construite pour être triste et mobilise différents outils et codes cinématographiques comme l'espace du quai de gare, communément associé aux adieux, une musique lente et dramatique, ou encore la superposition des deux protagonistes dans le même plan alors que l'une est emportée par le train et que l'autre se tient de dos et immobile sur le quai.

La scène suivante, la dernière du film, montre Carole plusieurs années après. Elle reçoit à son bureau du planning familial une lettre de Delphine dans laquelle cette dernière s'excuse de n'avoir pas eu le courage de partir avec elle, et explique avoir récemment quitté la ferme familiale pour s'établir seule et prendre un nouveau départ. Cette fin apaisée rompt avec la forme traditionnelle des films romantiques : le *happy ending* habituellement défini par le « *ils*

s'aimèrent et eurent beaucoup d'enfants » du couple formé par les protagonistes¹⁰³ n'est pas au rendez-vous, mais le film se termine tout de même sur une note positive puisque chacune semble avoir trouvé sa voie et s'être libérée des contraintes posées par la famille, le couple hétérosexuel et plus globalement l'hétérosocialité.

La Belle Saison, récit d'apprentissage du lesbianisme

Alors qu'elle se rend sur son lieu de travail parisien, Delphine se retrouve brusquement au milieu d'une action organisée par le MLF qui consiste, pour les militantes, à mettre « *la main au cul* » des hommes qu'elles croisent afin d'inverser les rôles et de leur faire découvrir les sentiments d'humiliation et de gêne induits par ce geste. Lorsqu'un passant, furieux, s'en prend à une des activistes, Delphine le bouscule et s'enfuit avec celle qu'elle vient d'aider : c'est la rencontre avec Carole, qui marque d'ores et déjà le contexte militant et révolté dans lequel s'inscrit le film. Immédiatement intriguée par Carole, Delphine accepte d'assister à la prochaine assemblée générale du groupe et finit par se joindre à toutes les réunions en petit comité se déroulant chez les unes et les autres.

C'est à travers l'engagement féministe que la relation entre les deux protagonistes se noue, non seulement aux réunions, mais également en prenant part à des actions (voir notamment celle contre un médecin anti-avortement) et en faisant entendre leurs voix respectives au sein du groupe. Le film exprime très bien la dissonance entre l'engagement féministe de Carole et sa relation avec Manuel, un militant de gauche, qui ne prend pas les activités militantes de sa conjointe au sérieux et les renvoie au rang de loisir – le paradoxe est rendu explicite par l'enchaînement de scènes très politiques durant lesquelles Carole s'exprime et de scènes conjugales où elle est renvoyée, par les gestes et les paroles de Manuel, à son statut

¹⁰³ Voir par exemple la toute dernière séquence de la série *Hunger Games* (Francis Lawrence, 2015) où la protagoniste Katniss élève ses enfants avec le personnage masculin le plus aimé du public, Peeta. Chez les couples de lesbiennes, un exemple du "happy ever after" est la scène finale de *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985) où Cay accepte de prendre le train avec Vivian et de s'enfuir avec elle.

de *femme*. L'hétérosexualité de Carole est une surprise pour Delphine, qui n'avait pas imaginé une telle possibilité, mais qui décide de s'en servir à son avantage ; ainsi, lorsqu'un désaccord concernant une future action éclate pendant une réunion, elle lui lance un « *Tu dois demander à ton mec pour pouvoir venir avec nous ?* » qui provoque une certaine incompréhension chez Carole et la décide à participer à l'action.

Le premier baiser échangé par Delphine et Carole suscite un rejet de la part de cette dernière, qui explique apprécier Delphine mais ne pas être lesbienne. Quelques jours plus tard, elles s'embrassent à nouveau et entament une liaison amoureuse confirmée par leur complicité apparente et deux scènes de sexe. Carole passe ainsi du couple hétérosexuel à une relation lesbienne, transition probablement facilitée par le milieu ouvert dans lequel elle évolue (certaines de ses camarades du MLF sont lesbiennes) et l'absence de parents à qui rendre des comptes. Cette évolution entraîne tout de même une véritable remise en question et certains changements vis-à-vis de sa position dans le monde. La découverte de son lesbianisme marque en effet un renouveau dans sa vie personnelle et professionnelle.

L'épilogue du film dépeint la situation de Carole quelques années après sa rupture avec Delphine : désormais travailleuse sociale pour le planning familial, elle est en couple avec une lesbienne et semble épanouie. Il devient alors évident que sa rencontre et son histoire avec Delphine lui ont permis de s'aventurer au-delà de ce qui est considéré comme *normal* et à quoi la société pousse les jeunes *femmes*, une vie en couple hétérosexuel et un métier acceptable (comme professeure en lycée) en attendant la venue d'enfants. La scène finale permet également de confirmer le lesbianisme de Carole et d'écarter l'idée selon laquelle sa relation avec Delphine n'aurait été qu'un pas de travers, une expérience, avant son retour à l'hétérosocialité. Cette affirmation du lesbianisme avait commencé à se dessiner plus tôt dans le film lors de la scène de la rupture avec Manuel, lorsque Carole explique n'avoir jamais ressenti pour lui (ni aucun autre) ce qu'elle ressent pour Delphine – on comprend que l'affection

qu'elle porte à son conjoint, malgré une affinité évidente, est en grande partie une mascarade à laquelle elle prenait part sans en avoir tout à fait conscience. L'évolution du personnage de Carole est une manifestation très explicite du parti pris de Catherine Corsini et de la rupture de son film avec l'hétérosocialité.

La rencontre de Carole et Delphine, l'évolution de leur relation, de l'amitié à l'amour et jusqu'à la rupture, constitue pour la première un véritable apprentissage lesbien en tant que reconnaissance de sa pleine subjectivité, et c'est justement cet apprentissage que Corsini choisit de mettre en avant en l'associant au fil directeur du récit. Il ne s'agit pas simplement d'une histoire d'amour mais d'une relation qui permettra à l'une de rompre avec le système hétérosocial et à l'autre, quelques années plus tard, de quitter sa famille lesbophobe pour s'établir seule – une autre forme de rupture avec l'hétérosocialité. Par ailleurs, le personnage de Delphine vit lui aussi, dans une moindre mesure, un apprentissage de la vie en tant que lesbienne : d'abord décidée à quitter son village pour pouvoir entretenir des relations amoureuses sur le long-terme, elle est forcée à y revenir et renonce à le quitter une seconde fois lorsque Carole le lui suggère. Lorsque la mère de Delphine découvre la nature de la relation que sa fille entretient avec Carole, elle prend cette dernière à parti en l'accusant d'avoir séduit et manipulé Delphine et finit par lui demander de quitter sa propriété, malgré la bonne humeur qui régnait jusqu'alors entre les trois personnages. La réaction de Monique apparaît comme incroyablement violente, non pas parce qu'elle est physiquement agressive mais parce qu'elle considère le lesbianisme comme une anormalité dont sa fille est incapable, rejetant la faute sur Carole et la chassant de sa ferme. L'impossibilité de la mère d'envisager la non-hétérosexualité de Delphine pousse cette dernière à renoncer à son histoire d'amour avec Carole. En acceptant de reprendre la ferme avec sa mère et de se réinstaller dans son village natal, elle renonce (temporairement) à son désir, puisqu'elle sait qu'il lui est impossible d'entretenir une relation lesbienne dans ce cadre.

La lettre que Delphine envoie à Carole et dont le texte est lu en voix-off à la fin du film après la scène déchirante de leur rupture vient conforter les spectateurs en confirmant que Delphine a finalement, elle aussi, réussi à s'affirmer et à (re)commencer à vivre librement en fuyant la demeure familiale. Cette fugue matérialise un aspect de la notion de fugitive¹⁰⁴ inhérente aux travaux de Monique Wittig sur le lesbianisme et partiellement tirée de la théorie du sexage de Colette Guillaumin¹⁰⁵ : en s'échappant du domicile parental, les lesbiennes fuient une forme d'appropriation privée à la fois symbolisée par la demeure familiale et incarnée par les figures du père et/ou du mari¹⁰⁶.

Le lesbianisme est à la fois le sujet et le contexte du récit : l'histoire d'amour entre Carole et Delphine constitue la ligne directrice du film, et les contextes historique (MLF, luttes féministes, luttes socialistes) et spatiaux (vie à Paris, vie dans le Limousin) sont largement définis par la réception du lesbianisme, non seulement au sein du cercle familial, mais aussi à une échelle plus large. Tous les aspects du film sont orientés vers le lesbianisme, de l'histoire d'amour au contexte historique et social, ce qui permet à la fois de partager l'expérience vécue par les protagonistes et de mettre en lumière des réalités souvent silencées et/ou reléguées au second plan. En effet, si la participation des lesbiennes aux mouvements féministes des années 70 est reconnue dans les milieux académiques et de la recherche¹⁰⁷, elle reste rarement mise en valeur auprès du grand public par les œuvres s'intéressant à ce pan de l'histoire du féminisme en France. *La Belle Saison* s'inscrit donc, aux côtés de quelques autres œuvres d'art comme le

¹⁰⁴ WITTIG, Monique. *La Pensée straight*, Editions Balland, Paris, 2001, p.11.

¹⁰⁵ GUILLAUMIN, Colette. « Les corps appropriés » in *Questions féministes*, n° 2, février 1978, p. 5-30 ; « Naturelle-ment » in *Questions féministes* n° 3 : mai 1978, p. 5-28.

¹⁰⁶ Cette notion wittiguienne d'appropriation privée a par ailleurs été reprise, développée et questionnée par Salima Amari dans sa thèse de doctorat *Des équilibres instables : construction de soi et relations familiales chez les lesbiennes maghrébines migrantes et d'ascendance maghrébine en France* (sous la direction de Jane Freedman, Ecole doctorale des Sciences Sociales de Paris 8, soutenue le 19 juin 2015) puis dans un article intitulé « Certaines lesbiennes demeurent des femmes » publié dans *Nouvelles Questions Féministes* en 2015.

¹⁰⁷ Voir, entre autres, MORIN-DELAURIÈRE, Camille. « Etude comparée de Rennes et Paris : une autre histoire des relations entre les mouvements féministes et lesbiens en France (1970-1980) » in *Recherches Féministes* vol.33 n°2, 2020, pp.89-105 et PICQ, Françoise. « Enquête sur les féministes des années mouvement » in C. BARD, *Les féministes de la deuxième vague*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp.61-69.

roman *Les Oiselles Sauvages* de Pauline Gonthier (Julliard, 2022), dans une volonté de revaloriser, de rendre justice à l'engagement des militantes lesbiennes ayant pris part aux mobilisations féministes des années 70. En outre, il est possible de suggérer que le personnage de Carole, plus que celui de Delphine, incarne la définition wittiguienne du lesbianisme, puisque son refus de céder sur son désir la pousse à se séparer de Manuel et précipite sa rupture avec l'hétérosocialité, laquelle est signifiée par l'abandon du couple hétérosexuel, de son emploi et de la contraception, en faveur d'une relation lesbienne et d'un emploi au planning familial (lequel souligne une fois de plus le lien très fort entre le lesbianisme et le militantisme féministe, souvent, nous l'avons dit, au détriment des lesbiennes).

Si Corsini s'attelle à (re)mettre en lumière les existences lesbiennes, sa proposition reste néanmoins relativement classique. *La Belle Saison* dépeint une histoire d'amour qui se déroule au fil d'un récit conventionnel, marqué par des événements clés que l'on retrouve dans bon nombre de comédies romantiques : rencontre hasardeuse des deux protagonistes, premier baiser, été idyllique, séparation sur un quai de gare. Le *happy ending*, malgré sa forme novatrice, offre quand même la fin attendue, typique de ce genre. De fait, bien que l'on puisse proposer une lecture wittiguienne du film à certains égards, il me semble qu'il ne s'agit pas véritablement d'une œuvre proposant une totale remise en question des normes cinématographiques traditionnelles et de la société hétérosexuelle. La linéarité du récit, son aspect très littéral – pas de métaphores ou de double signification – et la loi de cause à effet qui régit son déroulement lui confèrent l'aspect d'un film certes indépendant mais aussi relativement commercial, qui mobilise le lesbianisme tout en respectant globalement les règles du jeu instaurées par l'hétérosocialité. Cependant, il serait erroné d'affirmer que le film tombe dans le jeu de la normalisation du lesbianisme ou de l'hypervisibilité, puisqu'il permet de souligner certaines spécificités des expériences lesbiennes (notamment, je l'ai dit, celle de ne pas être hétérosexuelle en milieu rural). Il me semble ainsi que l'aspect subversif de *La Belle*

Saison se situe plutôt dans sa représentation de la fracture sociale existant entre les grandes villes et les villages de campagne français à l'aube des années 1970. En effet, les difficultés qu'éprouve Delphine à vivre librement son lesbianisme proviennent du milieu rural et relativement précaire dans lequel elle évolue jusqu'à son départ pour Paris. La lesbophobie de sa mère est doublée de l'absence d'exposition aux analyses féministes des habitants et habitantes du village, marquée par la scène du feu de joie durant laquelle l'une des jeunes filles explique ne pas comprendre le problème que constituent son absence d'autonomie financière et sa dépendance à son mari. Par ignorance du conditionnement à l'hétérosocialité, ces jeunes gens endossent le discours présenté comme universel. Mis en parallèle avec l'effervescence des réunions et des actions du MLF, ce positionnement achève de signifier le gouffre qui sépare les milieux d'origine de Carole et Delphine, que leur amour ne pourra surmonter. La fracture sociale qui sépare des protagonistes issus de milieux différents est d'ailleurs l'un des motifs fétiches de Corsini puisqu'elle en fera le sujet de *La Fracture*, six ans après *La Belle Saison*.

2. *La Fracture*, Catherine Corsini (2021)

« Considère bien, Panza, que ce qu'ils appellent folie, moi, je l'appelle réalité. Mais, me diras-tu, si tu es seule contre tous à penser que cette chose est réelle, n'est-ce pas la preuve que tu es folle ? En quoi, je te le demande, Panza, le fait que je sois seule contre tous à penser qu'une chose est réelle prouve que j'ai tort et eux, raison ? Ne peuvent-ils pas être tous fous pendant que je suis la seule raisonnable ? »

Le Voyage sans fin, Monique Wittig, 1985

Présenté pour la première fois en compétition officielle au Festival de Cannes en juillet 2021 et récompensé par la Queer Palm¹⁰⁸, *La Fracture* est le onzième long-métrage de

¹⁰⁸ Créée en 2010, la Queer Palm récompense, « parmi les films sélectionnés au Festival de Cannes et dans ses sections parallèles un court métrage et un long métrage traitant de thématiques ou de personnages LGBT+, féministes ou remettant en cause les normes de genre. » (site internet de la Queer Palm). Ce

Catherine Corsini. Après l'étrange relation mise en scène dans *La Répétition* (2001) et l'histoire d'amour entravée de *La Belle Saison*, Corsini met en scène un couple de lesbiennes au bord de la séparation sur un fond de crise sociale à la française. *La Fracture* suit quatre protagonistes qui se découvrent, se croisent et se retrouvent pendant une journée et une nuit aux urgences : Raf, caricaturiste en couple avec Julie, hospitalisée après une chute ; Julie, éditrice, compagne de Raf et mère d'un adolescent qui passe ses week-ends aux manifestations ; Yann, camionneur gilet jaune pris dans une altercation entre manifestants et CRS (Compagnies Républicaines de Sécurité) et hospitalisé à la suite de l'explosion d'une grenade trop près de sa jambe ; Kim, infirmière urgentiste surmenée et maman d'une petite fille de quelques mois. Le film se déroule presque à huis clos dans et autour de l'hôpital, les seules scènes extérieures se situant au tout début du film – scènes d'introduction des personnages, permettant de situer leur position économique et sociale ainsi que les relations qu'ils entretiennent – et à la toute fin. Catégorisé comme "comédie dramatique", le film se veut très clairement une critique du quinquennat d'Emmanuel Macron et de sa gestion de la crise des gilets jaunes, ciblant notamment les nombreuses violences policières recensées sous le premier quinquennat du président français. Corsini s'attache également à dénoncer les conséquences, pour la population, de la crise de l'hôpital public, dont la gestion macroniste, notamment caractérisée par les nombreuses suppressions de lits et de financements, fut largement critiquée par les partis de l'opposition. La forme du film se prête parfaitement à l'exercice : Kim et Yann, qui quittent et retrouvent l'hôpital, représentent chacun un pan de la crise sociale traversée par la France dans les années 2020, tandis que les personnages de Raf et Julie, plus aisés et dont la crise est seulement romantique, ne font que passer dans l'hôpital qui symbolise la précarité et l'impasse dans laquelle se trouve une grande partie de la population. Je développe cette réflexion en arguant

prix n'est pas reconnu par le Festival de Cannes. Parmi les films récompensés, on retrouve notamment *Kaboom* de Gregg Araki (2010), *Laurence Anyways* de Xavier Dolan (2012) et *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma (2019).

que, si Catherine Corsini met très efficacement en lumière les dynamiques de pouvoir à l'œuvre entre un peuple révolté et un gouvernement sourd à ses revendications, elle effectue également un travail particulièrement intéressant sur la façon dont le lesbianisme est présenté. L'évolution de la représentation de relations lesbiennes tout au long de la filmographie de la réalisatrice semble culminer ici, avec un portrait cinématographique qui permet de placer le lesbianisme au centre du récit tout en mettant l'accent sur d'autres sujets, et sans pour autant effacer ses spécificités ni le *normaliser* – je parlerai de lesbianisation de la norme pour analyser ce phénomène.

« Où sont les vraies fractures de la société ? »¹⁰⁹ De la comédie dramatique au sujet de société, filmer l'altérité dans la France de 2020

La Fracture constitue une véritable attaque cinématographique contre le système politique français actuel, présidé depuis 2017 par Emmanuel Macron et son parti *Renaissance* (d'abord *En Marche* puis *La République en marche*). Le film suit entre autres les parcours d'un gilet jaune blessé par une grenade de désencerclement lancée par des CRS lors d'une manifestation et d'une infirmière urgentiste évoluant dans un hôpital surchargé, délabré et manquant cruellement de moyens. Plonger dans le quotidien et l'intimité de ces personnages à travers l'image captée par la directrice de la photographie mais aussi leurs témoignages, positions et obligations respectives oblige presque les spectateurs à prendre position contre les mécanismes de pouvoir qui rendent possible ces réalités. Le rythme du récit est soutenu, les corps des acteurs s'agitent sans cesse ; les personnages sont vivants, ils courent, manifestent, hurlent dans les couloirs, se racontent aux autres. La caméra est embarquée dans le chaos de cette nuit à l'hôpital, entre les malades, les manifestants blessés, les accompagnateurs, les médecins de garde et les infirmières. La dénonciation des violences policières est marquée par la différence de traitement entre les victimes et les agresseurs : tandis que les manifestants et

¹⁰⁹ MURY, Cécile. « La Fracture de Catherine Corsini » in *Télérama* [en ligne], publié le 24 janvier 2023.

les médecins qui les protègent¹¹⁰ sont présentés comme humains, innocents et bienveillants mais aussi en détresse, tant dans l'action présente (violences par les forces de l'ordre, usage de gaz lacrymogènes) que dans leur vie quotidienne (précarité économique, travail difficile), les CRS sont dépeints comme des formes déshumanisées par l'uniforme noir qui cache leur visage, des hommes violents, “bêtes et méchants”, défendant les dirigeants au lieu de protéger le peuple. On notera que, dans une des dernières séquences du film, la clémence d'un CRS rendu humain par l'absence de masque permet à Yann d'échapper à ses collègues : peut-être peut-on voir dans cet échange un message d'espoir indiquant que, lorsque les personnes au (service du) pouvoir abandonnent le groupe pour revenir à l'individualité et retrouver leur singularité, un dialogue est possible.

La dénonciation de la crise qui touche l'hôpital public français est signifiée parfois très littéralement – on pense notamment à la scène où le plafond de la salle d'attente s'effondre sur un patient, accident délicatement ponctué par Raf d'un « *c'est l'hôpital public qui se casse la gueule* » – et parfois par la mise en avant des conditions déplorables dans lesquelles travaillent les médecins et les infirmières, le sous-nombre de celles-ci résultant à plusieurs reprises en des situations dangereuses pour elles-mêmes et les patients – voir par exemple le nombre incroyable d'heures supplémentaires travaillées par Kim, pourtant maman d'une petite fille de quelques mois, ainsi que sa prise en otage par un patient en psychiatrie n'ayant pas reçu ses médicaments, faute de temps et de personnel pour le prendre en charge.

À l'inverse des films de Sciamma inclus dans notre corpus de recherche, *La Fracture* ne fait pas dans le minimalisme. Les dialogues fusent, il n'y a que peu voire pas de pauses entre les différents arcs narratifs développés par le récit, la caméra passe d'un personnage à un autre sans que les spectateurs n'aient le temps de reprendre leur souffle. Le – presque – huis-clos de

¹¹⁰ Voir la scène où le chef de service décide de faire entrer des manifestants acculés dans l'hôpital avant de refermer la porte sur les CRS qui les pourchassaient, au risque de se faire signaler à la direction.

l'hôpital contraste avec les vastes paysages de l'île bretonne de *Portrait* et les plans extérieurs et aquatiques de *Naissance*. Le langage mobilisé par Corsini et manipulé par les acteurs sert parfois à faire rire (surtout lorsqu'il s'agit du personnage de Raf, interprété par Valeria Bruni Tedeschi), parfois à faire monter la tension (notamment lors des débats politiques entre Raf et Yann et des conversations rythmées entre Julie et Raf), parfois encore à exprimer sans détours la détresse des personnages, comme lorsque Yann explique au personnel soignant que son travail et sa survie dépendent de sa capacité à reprendre la route le soir même, ou lorsqu'il s'assure auprès du médecin que les soins qu'il reçoit sont bien gratuits et/ou remboursés par la sécurité sociale. Les uniques scènes sans échange oral permettent de marquer une intensité dramatique, tantôt aidées du silence, comme c'est le cas lors du décès de la vieille dame à qui Kim rend visite à plusieurs reprises, tantôt par l'utilisation de sons et/ou de musiques très forts, comme les sirènes de l'ambulance qui ramènent Yann à l'hôpital à la fin du film. La trame narrative est soutenue par l'abondance de paroles, de sons, de mouvements et de personnages. Plutôt que d'inviter les spectateurs à prendre part au film en proposant une réflexion sur les places respectives de celui qui regarde et de celui qui est regardé, Corsini embarque le public dans le chaos de l'hôpital, le fait exister au milieu de ses personnages et en même temps qu'eux, entre autres, par l'usage de plans rapprochés filmés à l'épaule.

Sans vouloir réduire l'œuvre de Corsini au seul statut de manifeste, il me semble toutefois juste d'insister ici sur sa prise de position politique, non seulement parce qu'elle est relativement explicite, mais aussi parce que c'est cette prise de position qui constitue le fil conducteur du récit, depuis les premières scènes de manifestation jusqu'à la scène finale lorsque Yann arrive aux urgences pour la deuxième fois, dans un état critique. En outre, en choisissant de filmer un couple lesbien, un travailleur en situation précaire et une femme noire, Catherine Corsini se positionne d'emblée du côté de l'altérité ; aucun de ses personnages ne fait partie de la norme, établie par et pour des individus (principalement, des *hommes*) blancs, hétérosexuels,

et issus d'une classe socio-économique moyenne ou aisée. Il serait par ailleurs intéressant de questionner l'immédiate association d'un film présentant des personnages non blancs, non hétérosexuels et en situation économique précaire à une quelconque affirmation politique, comme si l'existence de ces sujets n'était rendue possible, visible, envisageable que par leur systématique catégorisation comme *autres* et, conséquemment, par leur association au politique, à la justice sociale, à la révolte – la vie des sujets non *normaux* est d'ores et déjà encadrée et définie par la structure même qui les refoule. On retrouve des profils similairement *altérisés* parmi les personnages secondaires : le chef de service à l'accent prononcé ; les infirmières, débordées, en grève, et presque toutes racisées ; les patients qui ne parlent pas ou peu français ; l'ancien camarade de classe de Julie, serveur dans un bar près de Lille, qui manifeste contre la vie chère pour l'avenir de ses enfants... Tous dépeignent la diversité de la réalité sociale de la France, qui s'écarte conséquemment de la norme blanche, aisée, et docile mise en avant par le patriarcat et le capitalisme qui se rejoignent dans l'hétérosocialité. Au milieu de ces personnages visiblement affectés par la politique macroniste – le film est rempli d'images de manifestation, de panneaux "*Urgences en grève*" et de témoignages fictifs mais tout à fait vraisemblables – le couple formé par Raf et Julie détonne : contrairement au personnel hospitalier surmené et aux manifestants "gilets jaunes", elles mènent une vie parisienne confortable, signifiée aux spectateurs par plusieurs détails comme la possession d'un manteau Agnès B, leurs métiers respectifs, leur appartement parisien, et leur appartenance à un mouvement politique socialiste vieux de plusieurs décennies et pouvant paraître désormais totalement obsolète. Il faut noter ici que, a contrario de *La Belle Saison*, le lesbianisme de Raf et Julie n'est pointé du doigt ou remis en question ni par elles-mêmes, ni par les personnages qui gravitent autour d'elles. Leur relation amoureuse n'est jamais un sujet et est acceptée par tous (infirmières, médecins, patients, fils de Julie) comme le serait une relation hétérosexuelle. La norme étant, dans le cadre du film, définie par le degré de conséquences néfastes induites

sur la vie d'un individu par le gouvernement Macron, leur statut de petits bourgeois les place plus proches de la norme que les autres protagonistes du film, davantage défavorisés et mis en danger par les réformes proposées par la majorité présidentielle.

Lesbianiser la norme

C'est l'une des prises de position les plus intéressantes du film : malgré leur lesbianisme ouvertement affiché, Raf et Julie sont présentées comme des personnes favorisées n'ayant que peu de souci à se faire vis-à-vis de la politique macroniste – bien qu'elles soient de gauche et opposées au gouvernement Macron, elles n'ont pas *besoin* d'aller manifester et se "contentent" de faire savoir leur désapprobation à qui veut l'entendre. Pour autant, leur lesbianisme n'est ni effacé, ni normalisé. Des caractéristiques spécifiques au lesbianisme sont subtilement mises en avant par la réalisatrice, ce qui a pour effet de rappeler certaines facettes de la réalité à laquelle sont confrontées les lesbiennes (ou du moins, certaines lesbiennes) et de souligner les difficultés et la lesbophobie qu'elles rencontrent presque systématiquement. Ainsi, le film s'attarde – brièvement, mais à plusieurs reprises – sur les difficultés liées à la maternité lesbienne à travers le personnage de l'ex conjointe de Julie, mère d'Elliott, qui ne peut pas se rendre au commissariat ou à l'hôpital pour obtenir des nouvelles de son fils. N'ayant pas porté l'enfant, elle n'est pas considérée comme mère par la loi et doit faire appel à son ancienne compagne pour effectuer les démarches auprès des institutions hospitalières et de police. Si Raf voit dans les appels fréquents entre Julie et son ex un prétexte de cette dernière pour s'immiscer dans leur couple, Julie considère cette situation « *très humiliante* » et condamne vivement la non-reconnaissance légale d'une partie des mères lesbiennes. Cet arc narratif est un véritable clin d'œil à la lutte pour la PMA (Procréation Médicalement Assistée) pour toutes, l'une des grandes revendications du militantisme féministe et lesbien, qui sera partiellement obtenue en France

en juin 2021 et entrera en vigueur en septembre de la même année, quelques semaines avant la sortie du film¹¹¹.

Le rappel discret mais vif des discriminations auxquelles les lesbiennes sont confrontées peut être compris comme un clin d'œil aux spectatrices lesbiennes – le film n'est pas centré sur le lesbianisme, mais la cinéaste prend position en faveur des droits des lesbiennes – mais aussi d'illustrer l'injustice d'une telle situation au grand public et, conséquemment, de l'y sensibiliser. Les spécificités lesbiennes qui caractérisent, d'une certaine façon, le couple formé par Raf et Julie sont disséminées tout au long du film. Un exemple est la découverte du passé hétérosexuel de Julie causée par la rencontre avec Laurent, un ancien amant. Lorsque Raf interroge Julie sur sa relation avec cet homme, elle le fait d'un ton moqueur qui expose la gêne que sa compagne ressent devant son passé avec un homme, tant et si bien que la situation finit par les faire rire toutes les deux. L'interrogatoire mené par Raf n'est pas sérieux, et la scène sert davantage à souligner le caractère lesbien du couple qu'à illustrer la jalousie de l'une, qui ne se sent à l'évidence pas menacée par Laurent.

En mobilisant plusieurs dimensions de l'expérience lesbienne, Catherine Corsini parvient à écrire et filmer une subjectivité lesbienne et, ainsi, à échapper à la normalisation du lesbianisme que Teresa De Lauretis reproche, nous l'avons dit, à de nombreux longs-métrages mettant en scène des personnages lesbiens. En effet, il est évident que les rôles joués par les personnages de Raf et Julie dans *La Fracture* n'auraient pu être remplacés par un couple hétérosexuel, ni même par un couple gay. Si les deux protagonistes ne rencontrent pas de lesbophobie au cours de leur nuit à l'hôpital, et si la nature de leur relation n'est jamais

¹¹¹ La PMA pour toutes, en France, réfère à l'ouverture de la PMA aux femmes célibataires, en couple lesbien, et aux personnes transgenres souhaitant y accéder. Elle a été ouverte aux femmes célibataires et en couple lesbien en 2021. (« Ce que prévoit la loi sur la bioéthique » in *Service-Public.fr, site officiel de l'administration française*, 31 août 2022).

questionnée, la réalisatrice glisse tout au long du récit des indices permettant de rappeler et de souligner qu'être lesbienne est toujours un combat ainsi qu'un acte politique en soi.

Ces différents éléments ne permettent toutefois pas, selon moi, de considérer *La Fracture* comme un film wittiguien, parce qu'ils ne suffisent pas à subvertir son récit très conventionnel, dans la forme comme dans le fond. Le potentiel subversif de l'œuvre se situe ailleurs : Corsini propose non pas une *normalisation* du lesbianisme, qui équivaldrait à gommer ses spécificités et son aspect intrinsèquement politique, mais une *lesbianisation* de la norme, c'est-à-dire une représentation qui accepte et considère les lesbiennes comme les sujets qu'elles sont, dont l'existence même contredit l'ordre hétérosocial établi. Les problèmes liés à la reconnaissance de la filiation maternelle évoqués dans le film permettent par exemple de mettre en avant une facette de la parentalité très rarement évoquée au cinéma, qui est spécifique aux mères lesbiennes. Par ailleurs, le film est parsemé de légers rappels de l'existence de possibilités extérieures à l'hétérosocialité – on pense par exemple à la scène où, alors qu'une femme sur le point d'accoucher est prise en charge par une infirmière qui lui demande si son mari est présent, Raf réplique « *Y'a pas toujours de mari !* ». C'est en plaçant à plusieurs reprises le lesbianisme au centre de l'attention sans effacer les spécificités qui le définissent que la réalisatrice se situe dans le subversif, en ce que son film ne respecte pas entièrement les règles fixées par l'hétérosocialité. De fait, si *La Fracture* n'est pas à proprement parler une œuvre subvertissant le point de vue lesbien au point de vue hétérosexuel – et donc, un film qui déstabiliserait l'hétérosocialité – il est néanmoins intéressant à étudier sous l'angle de la lesbianisation de la norme, qui peut être comprise comme le premier pas vers une subversion totale des normes cinématographiques traditionnelles. De plus, tout comme *La Belle Saison*, il propose des représentations lesbiennes relativement « ancrées dans le réel » et « corrigeant les stéréotypes » (pour reprendre les termes de Julianne Pidduck¹¹²) dans une période marquée par

¹¹² PIDDUCK, Julianne. *Op. cit.* p.10.

l'hypervisibilité du lesbianisme au cinéma. Le film s'oppose peut-être donc moins radicalement, dans sa forme, à l'hétérosocialité que les films de Céline Sciamma, mais sa proposition demeure tout à fait pertinente dans le cadre politique et social actuel.

Filmer le cercle vicieux des classes sociales.

Comme pour les autres discriminations et dysfonctionnements dénoncés par le film (violences policières, crise sociale, appauvrissement de l'hôpital public et mise en danger des patients et du personnel, psychophobie...) la colère semble être dirigée vers un "responsable" distinct, le gouvernement et ses représentants, plutôt que vers la société de manière plus globale, cette dernière étant dépeinte comme tout à fait diverse mais dominée et contrôlée par le pouvoir en place. Ici, si un changement dans le point de vue s'opère, ça n'est pas nécessairement celui du point de vue lesbien prenant la place du point de vue hétérosocial, mais plutôt celui du point de vue populaire se substituant au point de vue du gouvernement au pouvoir, un gouvernement de droite.

Les dernières scènes du film voient Raf et Julie s'enfuir ensemble, après s'être embrassées et avoir, semble-t-il, retrouvé leur équilibre de couple – ce qui achève de souligner leur privilège, puisque la scène de leur départ est suivie de celle du retour de Yann à l'hôpital, défiguré et inconscient. Ici encore, c'est le gouffre existant entre les appartenances sociales des protagonistes qui est placé au centre du récit : non seulement le film se déroule-t-il dans un hôpital public, plaçant les spectateurs aux premières loges du douloureux spectacle de la privatisation du service public, mais aussi propose-t-il une vision non enjolivée de la réalité des travailleurs précaires en France en dépeignant un homme prêt à sacrifier son corps et sa santé pour éviter un éventuel licenciement. De fait, si le couple lesbien bénéficie effectivement d'un *happy ending*, ça n'est pas le cas de Kim et Yann qui restent dans l'espace clôt de l'hôpital (Kim y travaille) ou y sont ramenés (Yann après son accident). La dernière scène replace ces

deux personnages au centre du récit, avec une atmosphère anxiogène qui éclipse la légèreté de la dernière scène de Raf et Julie – c'est l'homme défiguré et sanguinolent allongé sur un brancard que l'on retient lorsque l'écran devient noir. Ici encore, il semble que le potentiel subversif du film ne réside pas simplement dans sa représentation du lesbianisme, mais surtout dans sa manière d'illustrer la fracture sociale divisant le pays – ici en 2021 durant la crise des gilets jaunes, là dans les années 1970 pendant la révolte féministe menée par le MLF.

Corsini a proposé sa version de la comédie (ou du drame) romantique lesbienne avec *La Belle Saison*, qui suit les deux personnages principaux de leur rencontre à leur dernier contact. Avec *La Répétition* (2001), son premier film à dépeindre une relation lesbienne entre les protagonistes, elle a davantage filmé le désir, l'envie, et les pulsions individuelles qu'une véritable passion lesbienne. Il est intéressant de noter l'évolution de l'apparition de personnages lesbiens dans le cinéma de Corsini : d'abord très marginale et secondaire (*Les Amoureux*, 1995), l'attraction lesbienne prend une place centrale dans *La Répétition* malgré l'absence de mots et d'efforts pour la nommer, et c'est avec *La Belle Saison* qu'elle se hisse sur le devant de la scène et structure le récit. Finalement, dans *La Fracture*, le lesbianisme, bien que toujours central puisque matérialisé par deux des protagonistes, cède la place à différentes problématiques sociales tout en manifestant régulièrement ses spécificités.

3. *Naissance des pieuvres*, Céline Sciamma (2007)

« *Elles disent, je serai la vengeance universelle.* »

Les Guérillères, Monique Wittig, 1969

Diplômée du département scénario de la Fémis¹¹³ en 2005, Céline Sciamma fait ses débuts en tant que réalisatrice deux ans plus tard avec *Naissance des pieuvres*, dont le scénario constituait son travail de fin d'études. Sélectionné au Festival de Cannes 2007 dans la section "Un Certain Regard" et nominé pour trois Césars lors de l'édition 2008 de la prestigieuse cérémonie, le premier film de la cinéaste ne passe pas inaperçu et lance une carrière qui n'aura, jusqu'à aujourd'hui, de cesse de se développer et de se magnifier. *Naissance des pieuvres* (ci-après, *Naissance*) met en scène les déambulations sentimentales de trois adolescentes pendant les vacances d'été ainsi que leur découverte du désir sous toutes ses formes. De nombreux chercheurs se sont déjà penchés sur la façon dont le lesbianisme apparaît dans ce long-métrage, à l'instar de Clara Bradbury-Rance qui s'est intéressée à l'expression du désir dans *Naissance*¹¹⁴, ou de Karine Chevalier dans son article sur la représentation de la jeunesse chez Sciamma.¹¹⁵

Je propose ici de mettre en lumière la façon dont la cinéaste mobilise les matériaux à sa disposition (incluant mais ne se limitant pas à l'image, le langage, le choix des actrices et des lieux de tournage) pour signifier, dès ses premiers pas dans le domaine de la réalisation, sa farouche opposition aux codes artistique et sociaux de l'hétérosocialité, qu'elle reprend tout en parvenant à les manipuler de manière à insérer un point de vue lesbien dans le récit. J'arguerai également que, comme le confirme son quatrième long-métrage *Portrait de la jeune fille en feu*

¹¹³ La Fémis est l'École nationale supérieure des Métiers de l'Image et du Son. Elle est extrêmement sélective et garantit une place dans le milieu du cinéma à ses diplômés.

¹¹⁴ BRADBURY-RANCE, Clara. « In-between touch: queer potential in *Water Lilies* and *She Monkeys* » in *Lesbian cinema after queer theory*, Edinburgh University Press, 2019, pp.78-95.

¹¹⁵ CHEVALIER, Karine. « Repetition and difference: the representation of youth in the films of Céline Sciamma » in CHAREYRON, R. ; VIENNOT, G. *Screening youth. Contemporary French and francophone cinema*, Edinburgh University Press, 2021, pp.62-80.

(2019), Céline Sciamma travaille tout particulièrement les questions du regard et du langage, et que les thématiques explicitement abordées par et dans *Naissance* – la découverte du désir, les amours adolescentes, les manifestations de l’attirance – permettent d’interroger et d’incarner ces deux médiums.

Naissances des pieuvres suit la trajectoire de Marie, jeune adolescente désœuvrée qui tombe sous le charme de Floriane, la capitaine de l’équipe minime, alors qu’elle assiste à une compétition de natation synchronisée pour y soutenir son amie Anne. Si le récit est centré sur Marie, les personnages d’Anne et Floriane y occupent eux aussi une place de choix ; loin d’être des individus existant uniquement à travers le regard de Marie, elles sont des sujets possédant une intériorité et une volonté qui leur est propre. Alors qu’Anne tente d’attirer l’attention de François, un joueur de water-polo qui entretient une relation secrète avec Floriane, Marie tente de s’immiscer dans l’intimité de cette dernière, d’abord en assistant aux entraînements de son équipe de natation, ensuite en développant une relation ambiguë avec elle. Anne désire François, Marie désire Floriane. Le désir de Floriane, quant à lui, reste insaisissable. Plus timide que les deux autres protagonistes, elle aime paradoxalement être au centre des regards – et être désirée. Durant les dernières minutes du film, Marie et Anne finissent par renoncer à leurs objets de désir respectifs en replongeant métaphoriquement dans l’enfance¹¹⁶, tandis que Floriane poursuit sur la trajectoire qui est la sienne depuis le début du récit en rejoignant la piste de danse sous les regards des membres de l’équipe sportive.

Subjectifier des personnages stéréotypés, réécrire le *teen movie*

L’une des particularités du premier long-métrage de Céline Sciamma réside dans ses personnages. Le scénario est centré sur trois personnages adolescents qui, comme bon nombre

¹¹⁶ BRADBURY-RANCE, Clara, *op. cit.* p.

de personnages de “*teen movies*” hollywoodiens, sont plus ou moins stéréotypés¹¹⁷. Les personnages de Céline Sciamma semblent correspondre, à l’exception de Marie qui est plus observatrice que participante, à plusieurs des stéréotypes qui déterminent la façon dont la majorité “neutre” définit et aborde certains individus. Malgré son âge visiblement plus avancé que Marie, Anne est presque systématiquement reléguée à son attitude enfantine. Sa « *participation d’une situation archétype* »¹¹⁸ est appuyée par son physique (plus grande et développée que les autres filles de l’équipe de natation, elle est aussi la seule, avec Floriane, à avoir une poitrine apparente) mais surtout par la façon dont elle est traitée par les autres personnages : à la piscine, ses collègues l’évitent et la laissent seule dans les vestiaires ; François couche avec elle sans vouloir d’une relation publique ; Marie l’attaque sur son physique et sur son attitude enfantine (« *J’en ai marre de tes conneries de gamine. [...] T’as des seins depuis le CP, c’est pas des vrais, c’est que de la graisse.* »). Pourtant, Anne est la plus courageuse des trois : c’est la seule qui affronte sans broncher les critiques qui lui sont faites et la cruauté de son amie, la seule aussi à s’activer sans cesse pour répondre au désir qu’elle découvre. Après avoir passé la quasi-entièreté du film à tenter de séduire François, elle renonce à l’objet de son désir lorsqu’elle réalise qu’il la traite comme si elle n’était, justement, qu’un stéréotype. Loin de s’en tenir à l’archétype de « *la bonne copine, la bonne grosse* »¹¹⁹, Anne affirme sa position de sujet en se prononçant sur son désir et ses sentiments, et les différentes trajectoires qu’elle emprunte confirment qu’elle échappe au stéréotype – ou du moins qu’elle en tire parti en parvenant à se l’approprier puis à le mobiliser à sa façon.

¹¹⁷ Le genre du *teen movie* regroupe des films mettant en scène des personnages adolescents et leur passage à l’âge adulte. « *In such movies, filmmakers [...] rely on labeling and stereotyping individuals or groups of people in a certain way to portray a specific message or image* ». (BECK, Jason. *A comparison of male athletes with teenage peers in popular teen movies*, thèse de maîtrise dirigée par Thomas E. Robinson, Brigham Young University, avril 2011, 46p.).

¹¹⁸ Extrait du dossier de presse de *Naissance des pieuvres*, entretien réalisé par Thierry Jousse, distribué par Haut et Court [en ligne], p.10.

¹¹⁹ *Ibid*, p.10.

Floriane est quant à elle présentée comme une jeune fille très sûre d'elle, tirant parti de son statut de capitaine et de son succès auprès des garçons. La scène d'introduction suffit à confirmer ce statut, qu'elle endossera (presque) tout au long du film : au centre de son équipe de nageuses, elle est applaudie par la foule et attire le regard de Marie. Floriane semble régner en maître sur les autres membres de l'équipe et ne fréquente, hors entraînements, que son petit-ami François. Les nombreuses scènes à la piscine et dans les vestiaires révèlent que son corps diffère de celui des jeunes adolescentes qui l'entourent – et notamment de celui de Marie – en ce que sa poitrine est déjà développée : cette différence, couplée à son attitude déterminée, lui vaut d'être regardée par tous comme une entité sexuelle, les garçons tentant de la séduire pour lui soutirer des faveurs sexuelles et les filles lui imaginant une vie intime débridée (voir notamment la scène où, parce que Floriane mange une banane dans le vestiaire, une membre de l'équipe la questionne sur sa vie sexuelle, insinuant qu'elle « *l'a déjà fait, et avec plein de mecs* »). Floriane, parce qu'elle correspond aux normes de beauté mises en place par les régimes patriarcaux et occidentaux, est définie par son corps : elle ne peut échapper aux effets de son apparence physique sur les individus qui l'entourent, et sa lutte contre les préjugés qui la définissent est vouée à l'échec parce qu'elle ne remet jamais en question l'institution qui les rend possible et les protège – l'hétérosocialité. L'utilisation du stéréotype de la jeune fille en apparente position de pouvoir, concédée par sa beauté, son titre de capitaine, sa position farouche d'« intouchable », permet ici à la réalisatrice de mettre en lumière la violence d'une telle situation. La cinéaste mobilise les codes cinématographiques traditionnels pour mettre en évidence ce qui est habituellement passé sous silence ; de fait, si le personnage de Floriane correspond au stéréotype de la « *belle gosse* »¹²⁰, il n'est pas pour autant enfermé dans ni soumis à celui-ci.

¹²⁰ Le terme est employé par Céline Sciamma dans le dossier de presse du film.

Dans le dossier de presse du film, Céline Sciamma explique son travail autour du personnage :

« *J'avais vraiment envie de parler du drame vécu par les belles filles. Le cinéma célèbre en général la beauté des filles et j'avais envie d'y participer, mais il semble qu'il y a là un vrai sujet et que le cinéma est l'instrument idéal pour en parler. On crée du désir autour d'un personnage et, par ailleurs, on parle du problème que le désir pose. Ça crée une ambiguïté intéressante. Il y a une horreur dans le fait d'être trop belle. [...] Ça m'a vraiment fasciné de participer à ce désir-là, de le créer, de rendre crédible qu'on puisse tomber amoureux de Floriane et, en même temps de traiter la souffrance générée par ce désir même.* »¹²¹

Sciamma fait le choix de construire un personnage qui endosse le rôle préparé pour elle sans pour autant y céder complètement. En insistant sur les difficultés que Floriane rencontre, et notamment sur les avances déplacées d'un maître-nageur deux ou trois fois plus âgé qu'elle ainsi que la facilité avec laquelle elle se retrouve dans la voiture d'un homme âgé d'une quarantaine d'années à la sortie d'une boîte de nuit, la réalisatrice met en lumière une autre facette de la vie des « *belles filles* », loin des discours romantiques et glamours tenus par la plupart des films *mainstream*¹²² – et notamment des *teens movies* hollywoodiens que je mentionnais plus haut. Le même processus est à l'œuvre vis-à-vis du personnage d'Anne. Avec celui-ci, Sciamma se positionne à contre-sens des innombrables récits dans lesquels l'héroïne passe de « *laide* », quelconque et solitaire à « *belle* » et désirable¹²³ : ici, pas de relooking « *miraculeux* » pour transformer le vilain petit canard en princesse aux yeux de son entourage, mais une affirmation du *je* et de la volonté personnelle de la protagoniste.

¹²¹ *Ibid*, p.11.

¹²² Voir par exemple *An American in Paris* (Vincente Minnelli, 1951), *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) et les centaines de films mettant l'accent sur la *beauté* et le romantisme de leur protagoniste *femme* sans suggérer la souffrance générée par cette même condition.

¹²³ Voir par exemple les personnages d'Allison dans *The Breakfast Club* (John Hughes, 1985), d'Anyà dans *Anastasia* (Don Bluth & Gary Goldman, 1997) ou de Laney dans *She's All That* (Robert Iscove, 1999).

Les choix scénaristiques révèlent d’ores et déjà une forte opposition à l’hétérosocialité. Céline Sciamma fait le choix d’exclure toute figure parentale, ce qui souligne la liberté dont bénéficient les trois protagonistes et, surtout, n’offre aucun point d’identification autre que les trois adolescentes – les spectateurs adultes ne peuvent se raccrocher à un personnage leur ressemblant, et sont ainsi forcés de plonger dans le récit en se laissant guider par une jeune fille de quinze ans. Il en va de même pour les figures masculines, qui sont uniquement présentées sous l’angle d’objets désirés et/ou désirants. Les hommes rencontrés en boîte de nuit ne prennent jamais la parole, et le maître-nageur obsédé par Floriane est dépeint comme un prédateur profitant de sa position de pouvoir pour abuser des filles qu’il entraîne¹²⁴. François, le personnage occupant le rôle masculin le plus important, n’est filmé que lorsqu’il est en contact avec Marie ou Anne, cette dernière finissant par le repousser en lui crachant dans la bouche alors qu’il tente de l’embrasser. Ici encore, Sciamma se positionne à contre-courant des traditions cinématographiques selon lesquelles le personnage principal est très régulièrement un personnage masculin entouré de personnages secondaires également masculins, les figures féminines étant reléguées au rôle de “l’intérêt amoureux” et très souvent dénuées de toute forme de subjectification et d’intériorité¹²⁵. Elle subvertit également l’arc narratif de la romance entre le garçon populaire et la fille altérisée, puisque la fille en est ici le sujet et non l’objet, et fait le choix de refuser cette relation lorsqu’elle s’aperçoit qu’elle ne lui convient pas.

En plaçant trois jeunes filles de quatorze, quinze et seize ans sur le devant de la scène, et en laissant à chacune la liberté de suivre et d’apprivoiser son désir et ses sentiments amoureux, Sciamma prouve qu’il est possible de faire exister de tels récits et invite le public à

¹²⁴ Cette prise de position est notamment marquée par la scène où Floriane quitte les vestiaires collectifs pour rejoindre le maître-nageur dans une cabine, après qu’il ait lourdement insisté auprès d’elle. Elle est rendue explicite lorsque Floriane se confie à Marie (« *Tu vois le maître-nageur ? [...] Il me lâche pas, c’est dingue. Il me coince dans les vestiaires et tout. [...] Il avait sorti sa bite, tu vois. Et il me l’a montrée, ce con !* ») et, réalisant que son amie n’a jamais vécu de scène similaire, affirme qu’elle a « *de la chance. Beaucoup de chance.* ».

¹²⁵ Voir par exemple le personnage de Jennifer, la petite amie du héros de *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985) ou celui de Debora, l’intérêt amoureux dans *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017).

s'intéresser à des propositions cinématographiques qui diffèrent de celles auxquelles il est habitué. Plus encore : en condamnant les actions du maître-nageur, la réalisatrice dénonce le système patriarcal, tant dans son acceptation des violences sexuelles et pédophiles que dans sa tendance à encourager la compétition entre filles, qui pousse ces dernières à se battre entre elles pour parvenir à embrasser le meilleur d'un monde qui ne leur sera, de toute façon, jamais favorable. Par ailleurs, les relations amoureuses de Floriane sont constamment présentées comme des contraintes, de même que l'attention que lui portent les hommes. Si elle s'y plie en respectant les règles du jeu, la protagoniste ne semble pas tirer de plaisir de ses rencontres avec François ou les autres figures masculines du film. Pourtant, elle ne considère jamais d'alternative à sa situation hétérosexuelle : malgré sa relation avec Marie, elle revient et/ou est ramenée à la norme après chaque scène soulignant leur degré d'intimité – par exemple, la scène sur la piste de danse de la boîte de nuit où le rapprochement physique des deux filles est brusquement interrompu par un zoom arrière où les spectateurs découvrent, en même temps que Marie, que Floriane danse collée à un *homme*. De même, dans une séquence ultérieure, Floriane embrasse Marie dans les vestiaires avant de retourner dans le hall animé pour reprendre une opération de séduction là où elle l'avait arrêtée (« *Bon, j'y retourne, il est pas mal, non ?* »). De fait, si la porte de sortie à l'hétérosexualité est souvent évoquée, elle n'est jamais empruntée par Floriane qui se réfugie systématiquement dans ce qui lui est familier, un système qui semble la mettre en valeur alors qu'elle la condamne. Le potentiel lesbien du film réside dans le personnage de Marie, qui va jusqu'au bout de son désir malgré les décisions de Floriane. Sans savoir vraiment ce dont il s'agit, Marie assiste – en même temps que les spectateurs – à la naissance puis au développement du désir à l'intérieur d'elle. Du haut de ses quinze ans et de son caractère réservé, elle met tout en œuvre pour agir sur la base de celui-ci.

Regarder, être regardée, céder au désir

Je mentionnais dans le paragraphe d'introduction que *Naissance* est centré autour du personnage de Marie. Pourtant, *a contrario* d'Anne et Floriane, ce personnage ne semble correspondre à aucun des rôles stéréotypés que l'on retrouve régulièrement dans les films mettant en scène des adolescents – peut-être légèrement à celui de la meilleure amie de l'héroïne, toujours sur ses talons mais plus discrète et effacée qu'elle¹²⁶, à la différence près que Marie incarne ici l'héroïne elle-même et non pas un quelconque personnage secondaire. Comme le souligne la réalisatrice dans le dossier de presse du film, Marie est pleine de contradictions : c'est la protagoniste, c'est avec elle que les spectateurs avancent dans le récit et rencontrent les autres personnages, mais c'est paradoxalement celle des trois qui est le plus dans l'observation.¹²⁷ Contrairement à Anne et Floriane, Marie ne fait pas partie d'une équipe de natation ; elle adopte une tactique qui lui permet d'approcher et de regarder celle qu'elle désire sans rendre évidents ses sentiments ; elle fait profil bas en cas de désaccord alors qu'Anne refuse de baisser les bras (voir par exemple la scène à la caisse du McDonalds lorsque l'employée n'accepte pas de leur vendre un menu pour enfants en prétextant qu'elles sont trop âgées). Elle incarne avant tout un regard sur les personnes qui l'entourent, mais sa position de protagoniste la pousse elle aussi sous les regards d'une tierce partie : si les spectateurs n'ont pas accès à la façon dont Floriane ou Anne regardent Marie, ils peuvent néanmoins l'observer eux-mêmes. Marie se retrouve ainsi, paradoxalement, à être le personnage qui observe le plus, mais également celui qui est le plus observé, non seulement parce qu'elle est l'héroïne du film mais également parce que c'est chez elle que le désir émerge le plus violemment. Or, c'est justement ce désir qui incite Marie à observer Floriane – c'est aussi à ce désir que se réfère le

¹²⁶ Voir par exemple les personnages de Meghan et Montana dans *Do Revenge* (Jennifer Kaytin Robinson, 2022) ou celui de Frenchy dans *Grease* (Randal Kleiser, 1978).

¹²⁷ Dossier de presse de *Naissance des pieuvres*, entretien réalisé par Thierry Jousse, distribué par Haut et Court, p.11.

titre du film, la pieuvre désignant, dans la lignée de Marcel Proust et Violette Leduc¹²⁸, « *ce monstre qui grandit dans notre ventre quand nous tombons amoureux, cet animal maritime qui lâche son encre en nous* »¹²⁹.

L'aspect ambiguë de la relation qui se tisse entre Marie et Floriane mérite que l'on s'y intéresse. J'ai précisé ci-dessus que la nature de la relation qui unit Floriane et Marie n'est pas clairement établie. S'il est correct de souligner que les actions de Floriane sèment le doute sur ses sentiments pour Marie, il est aussi impératif de rappeler que la position de Marie, elle, est très claire. La fascination que la première éprouve pour la seconde se manifeste dès les premières minutes du film, où la vision d'une Floriane triomphante suffit à convaincre Marie de s'inscrire elle aussi aux cours de natation synchronisée, dans le but, comprend-t-on, de se rapprocher d'elle. Plus le film avance, plus les sentiments de Marie à l'égard de Floriane sont clairs : les spectateurs sont amenés à comprendre ce que l'héroïne elle-même est seulement en train de découvrir – le désir. Ce sentiment dévorant est matérialisé par le regard que Marie porte sur Floriane, qui constitue la ligne directrice du film ; d'ailleurs, cette dernière n'apparaît jamais à l'écran sans être accompagnée de Marie, ou sans que celle-ci ne soit en train de la regarder. Le regard constitue le médium de l'attirance et du désir, que la caméra capte en filmant, en plans resserrés, le visage de Marie qui observe Floriane, mais aussi en filmant directement Floriane au moyen de plans larges la situant généralement au centre. Ces images placent les spectateurs dans la peau de Marie et leur permet non seulement d'observer celle qui observe, mais également de regarder ce qu'elle regarde. Ici, le travail sur la question du regard ne s'effectue pas à l'intérieur du film, entre deux personnages, comme c'est le cas entre Héroïse et

¹²⁸ La pieuvre comme symbole et/ou métaphore du désir et de la jalousie est utilisée par Proust dans *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) et Leduc dans *Thérèse et Isabelle* (1966, 2000). On notera que l'œuvre de Sciamma s'inscrit ainsi, d'une certaine façon, dans la continuité de celle de Proust, célébrée par Monique Wittig pour avoir réussi à substituer le point de vue particulier homosexuel au point de vue universel.

¹²⁹ ANTHEAUME, Alice. « "Tout le monde, dans la salle, doit être une fille de quinze ans" » in *20 minutes*, [en ligne], publié le 18 mai 2007.

Marianne dans *Portrait de la jeune fille en feu*, mais bien entre le personnage principal et le public.

En jouant sur les différentes prises de vue et, conséquemment, sur les différents points de vue proposés par le film, Céline Sciamma pousse les spectateurs à se rendre compte qu'ils occupent tantôt la place de Marie, tantôt leur propre place – celle de sujets indépendants assis devant un écran de cinéma. Cette prise de conscience occasionne ainsi une remise en question du regard posé sur le film, ses personnages, et sur la façon dont les spectateurs se positionnent eux-mêmes vis-à-vis du récit qui leur est proposé. Les dynamiques de pouvoir amenées par le regard – celui qui observe ayant un avantage certain sur celui qui est observé – sont remises en question dans le même temps à travers le personnage de Marie, dont le léger voyeurisme devrait la situer comme intouchable (elle regarde mais n'est pas regardée) mais qui est finalement tout aussi vulnérable que les autres protagonistes puisqu'il est, comme elles, filmé pour et regardé par les spectateurs. Ce travail autour du regard et des rôles "observatrice" et "observée" est repris et développé plus profondément dans *Portrait de la jeune fille en feu*, auquel je reviens plus bas.

Il me semble indispensable de s'attarder un moment sur la façon dont le lesbianisme apparaît dans *Naissance des pieuvres*. La passion dévorante de Marie est semblable à celle de nombreux personnages de "coming of age movies", comme Justine dans *Grave* (Julia Ducournau, 2016) ou Pauline et Juliet dans *Heavenly Creatures* (Peter Jackson, 1994). En l'absence de Floriane, le désir de Marie est relogé dans des objets ou des lieux qui l'évoquent, comme la fenêtre de sa chambre ou le contenu de sa poubelle. Je l'ai dit : depuis la scène d'introduction des personnages et jusqu'à la séquence du baiser dans le vestiaire à la fin du film, la réalisatrice s'efforce de filmer le désir qui naît et grandit dans le corps de l'héroïne. Le caractère romantique de cette attirance est d'ailleurs confirmé par Sciamma qui explique, en commentant l'une des scènes les plus marquantes du long-métrage, « *Dire qu'on est amoureux,*

c'est manger une poubelle. »^{130 131}. La relation qui se tisse entre Floriane et Marie constitue en elle-même une rupture avec l'hétérosocialité, puisque, au-delà de l'aspect purement matériel de la chose (deux *femmes* sont engagées dans une relation intime à l'écran), elle pousse le public dans un entre-deux troublant où la façon dont la relation doit être comprise n'est pas prédéterminée. S'agit-il d'une amitié fusionnelle entre deux adolescentes ou d'une histoire d'amour ? Le trouble provient de l'absence de réciprocité, ou plutôt de la façon dont Floriane répond aux signaux envoyés par Marie – après chaque geste tendre, elle est ramenée à son hétérosexualisation. C'est cette zone floue qui fait émerger la question de la présence (ou de l'absence) de séduction amoureuse mutuelle entre les deux jeunes filles, et qui bouscule les codes du *teen movie* et de la comédie romantique, situant plutôt le film comme un mélange de ces deux genres que comme le produit de codes cinématographiques traditionnels associés à l'un ou l'autre.

Les structures scénaristiques traditionnelles sont difficilement applicables à *Naissance*, ce qui invalide et/ou annule les attentes des spectateurs et, par conséquent, libère la cinéaste de toute contrainte artistique. Il n'est pas le seul film à se situer dans cet entre-deux qui tente de rompre avec l'hétérosocialité. On retrouve la même ambiguïté dans quelques rares œuvres qui ont, paradoxalement, connu un véritable succès au box-office, comme *Coup de foudre* de Diane Kurys (1983) avec Miou Miou et Isabelle Huppert, ou *Thelma and Louise* de Ridley Scott (1991) avec Susan Sarandon et Geena Davis – à noter que la présentation du lesbianisme dans ces films est tout à fait différente de celle proposée par Céline Sciamma, qui adopte finalement une position plus explicite.

¹³⁰ Extrait du dossier de presse de *Naissance des pieuvres*, entretien réalisé par Thierry Jousse, distribué par Haut et Court, p.9.

¹³¹ En sortant de chez Floriane, Marie récupère la poubelle usagée que son *amie* vient de jeter. Une fois rentrée chez elle, elle l'ouvre, sort les déchets un à un, les observe longuement, et croque dans un trognon de pomme avant de le recracher.

Naissance n'a pas pour ambition de faire un portrait de la jeunesse lesbienne contemporaine, ni même de discourir sur le lesbianisme ou sur les éventuelles spécificités de l'expérience lesbienne ; dans le long entretien réalisé pour le dossier de presse du film, Sciamma ne parle d'ailleurs pas de lesbianisme mais d'homosexualité. Il est question ici de filmer le désir sous toutes ses formes, en n'en condamnant ni n'en approuvant aucune – Marie et Anne finissent toutes deux par se réfugier dans l'amitié qu'elles partagent, après une brutale désillusion amoureuse. En expliquant avoir voulu éviter de faire un film discourant sur l'homosexualité et en affirmant que « *l'homosexualité n'est pas un sujet, c'est un trajet* »¹³², la cinéaste confirme la non mise en avant de l'expérience lesbienne et son insertion dans le scénario au même titre que les autres relations, sans discours particulier tenu autour de cette dernière. Cette manœuvre, habile, permet d'installer le point de vue lesbien au centre du récit sans le dramatiser, le souligner ni le gommer. En mettant le désir lesbien sur un pied d'égalité avec les désirs hétérosexuels, à travers les personnages de trois adolescentes évoluant dans une ville sans âge de laquelle sont éclipsées toutes autres formes de sujets, Sciamma parvient à opérer un changement partiel dans le point de vue, c'est-à-dire à placer le point de vue minoritaire – lesbien – sur le devant de la scène et à pousser les spectateurs à l'accepter, l'apprécier, le comprendre et même à s'y identifier. Lorsqu'elle martèle, dans une interview accordée au média 20 minutes, « *Tout le monde, dans la salle, doit être une jeune fille de quinze ans* »¹³³, Céline Sciamma « oublie » un élément : Marie n'est pas seulement une jeune fille de quinze ans, elle est aussi une jeune fille découvrant le désir et expérimentant une attirance pour une autre adolescente. Malgré l'égalité avec laquelle sont traités les trois personnages principaux, il est impossible d'effacer le caractère lesbien de l'expérience de Marie, qui lui est spécifique. Aussi, en insistant sur sa volonté de mettre en avant le seul point de vue de l'héroïne,

¹³² Extrait du dossier de presse de *Naissance des pieuvres*, entretien réalisé par Thierry Jousse, distribué par Haut et Court, p.11.

¹³³ ANTHEAUME, Alice. « "Tout le monde, dans la salle, doit être une fille de quinze ans" » in *20 minutes*, [en ligne], publié le 18 mai 2007.

la réalisatrice exprime (involontairement ?) la mise en avant du point de vue lesbien, et son passage du point de vue minoritaire au point de vue universel puisque porté par le regard et le désir de la protagoniste. Rétrospectivement, la cinéaste expliquera que, malgré ses convictions politiques déjà bien marquées, elle n'était pas « déconstruite »¹³⁴ lors de l'écriture et du tournage de *Naissance*, mais que c'est justement cette position candide qui permet la création d'un film aussi radical (« *I think this is the most radical film I've done, but at the time, I didn't want to be disturbing, you know ?* »¹³⁵).

« Beau comment ? ». Exprimer le désir, du regard au langage

Si les regards occupent une partie importante de *Naissance des pieuvres*, ils ne suffisent pas, pour autant, à soutenir seuls le récit. L'attention que la réalisatrice porte à l'observation est secondée par celle qu'elle porte au langage, dont l'utilisation est épurée, minimaliste. Malgré l'âge des personnages et l'association du film au genre du “*coming of age*”, les dialogues sont rare et frappent, par leur impact et leur sens : chaque mot semble avoir été minutieusement choisi, chaque phrase apprise par cœur par les actrices d'un film qui semble n'avoir laissé aucune place à l'improvisation. Interrogée sur la place du dialogue dans *Naissance*, Céline Sciamma déclare :

« *Je ne trouve pas forcément juste de placer les adolescents du côté de la logorrhée. C'est plutôt le moment de la rétention. Il s'agissait de travailler sur une parole décisive. J'ai essayé de penser Naissance des Pieuvres comme un film d'action. Dire qu'on est amoureux, c'est manger une poubelle. J'ai trouvé intéressant de travailler en souterrain. Il n'y a aucune*

¹³⁴ « CELINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle – BFI London Film Festival 2019 », chaîne YouTube du British Film Institute, publié le 14 octobre 2019.

¹³⁵ *Ibid.* « *Je pense que c'est le film le plus radical que j'aie pu faire, mais à l'époque, vous savez, je ne voulais pas déranger.* » Tdlr.

*parole gratuite. À chaque fois qu'un personnage dit quelque chose, ça engage une action. Tout est allé dans le sens d'un film d'action. »*¹³⁶

Le langage est donc compris comme l'équivalent de l'action : loin de la « *tchatte* »¹³⁷ adolescente, les échanges verbaux entre les trois protagonistes sont ici toujours décisifs, marquants, opérant au même niveau qu'un geste physique et vice-versa. Cette utilisation de la langue est extrêmement pertinente à l'endroit du cinéma, qui est d'abord le lieu de l'image. En suggérant aux spectateurs que, dans l'espace-temps de ce film, les actions des personnages (traduites en images) équivalent à leurs paroles (traduites en dialogues), la réalisatrice attire l'attention du public sur les différents médiums qui constituent l'objet film. Cette revalorisation du langage, et donc de l'écriture, est signifiée dès le premier échange entre Marie et Floriane. La première, impressionnée, explique qu'elle a assisté au spectacle donné plus tôt et ponctue sa remarque d'un « *C'était très beau* » admiratif, ce à quoi la seconde, presque blasée, répond « *Ah ouais ? Beau comment ?* ». Comme Marie, les spectateurs sont pris au dépourvu face à cette réaction, et sont forcés de réévaluer la jeune fille qui se tient face à eux ainsi que leur propre position face à elle. La réponse de Floriane expose le refus des mots vides, n'étant pas marqués par une signification spécifique au contexte du film. Cette désillusion marque l'importance du langage et indique la place qu'il occupe(ra) dans le récit, malgré sa présence fragmentée. Dans les nombreuses séquences où Floriane et Marie évoluent dans le même espace, seules ou accompagnées, les dialogues sont souvent précédés par de longs regards presque systématiquement initiés par Marie, parfois à sens unique, parfois partagés, et parfois tournés vers un objet extérieur à elles deux, comme c'est le cas dans la scène « du plafond »¹³⁸.

¹³⁶ Extrait du dossier de presse de *Naissance des pieuvres*, entretien réalisé par Thierry Jousse, distribué par Haut et Court, p.9.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Marie et Floriane, allongées sur un lit, regardent le plafond de la chambre. Marie prononce un monologue qui comporte notamment la remarque suivante : « *T'imagines le nombre de personnes qui ont des plafonds dans les yeux ?* ».

Paradoxalement, cette prise de position indique aussi l'importance de tout ce qui n'est pas exprimé oralement, de tout ce qui est tu pour être mieux exprimé autrement, et notamment les regards – on notera que, durant la scène de la rencontre brièvement étudiée ci-dessus, Marie ne quitte jamais Floriane des yeux, tandis que celle-ci la regarde occasionnellement en utilisant le miroir face auquel elle se trouve. Certaines des séquences les plus intenses du film sont exemptes de tout échange oral entre les protagonistes : la scène de la boîte de nuit et du presque baiser est uniquement composée d'une forte musique, de lumières rouges, de corps inconnus et des gestes de Floriane et Marie. Le langage est signifié lorsque Floriane chuchote à l'oreille de Marie sur la piste de danse, mais la musique assourdissante empêche de capter la confidence. Aussi, le langage ne fait qu'une brève apparition durant cette séquence (le « *J'y vais* » de Floriane marque la rupture avec l'intimité créée sur la piste de danse) et réapparaît lorsque Marie interrompt une étreinte partagée par Floriane et un homme inconnu en expliquant ironiquement « *son papa nous attend* ».

L'utilisation minutieuse de ce matériau artistique précieux dès son premier long-métrage marque l'attention toute particulière que porte Céline Sciamma au langage, et, plus généralement, aux matériaux mobilisés dans la création d'une œuvre. Sans être aussi puissante que celle qui fera trembler la critique internationale douze ans plus tard dans *Portrait de la jeune fille en feu*, la réflexion sur le texte, les mots et l'utilisation qui en est faite permet d'ores et déjà de considérer *Naissance des pieuvres* comme un film majeur proposant de nouvelles façons d'utiliser les matériaux et les codes traditionnellement mobilisés au cinéma, en laissant les personnages le loisir de s'approprier le langage et en glissant un point de vue habituellement marginalisé à la place du point de vue universel.

4. *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019)

« [...] déjà nous nous faisons face maintenant et à jamais ainsi soit-il. »

Le Corps lesbien, Monique Wittig, 1973

Après cinq années sans tournage consacrées, entre autres, à l'écriture de son prochain film, Céline Sciamma confirme son statut d'égérie du cinéma français indépendant avec *Portrait de la jeune fille en feu*, un retour étrangement snobé par les compétitions cinéphiles françaises – malgré ses dix nominations, dont meilleure actrice (pour Adèle Haenel et Noémie Merlant) et meilleur réalisateur, le film ne remportera “que” le César de la meilleure photographie, décerné à Claire Mathon. Douze ans après les débuts amoureux des trois jeunes protagonistes de *Naissance des pieuvres*, son premier long-métrage, la cinéaste explore une nouvelle facette des relations lesbiennes en choisissant de situer l'action à la fin du 18^e siècle, sur une île bretonne isolée. Il n'est plus ici question d'enfance ou d'adolescence : contrairement aux héroïnes de ses films précédents, Héloïse et Marianne sont des adultes – de jeunes adultes, soit, mais des adultes quand même. Pourtant, comme Marie tente de comprendre et d'appriivoiser son corps et ses sentiments dans *Naissances des pieuvres*, les deux protagonistes de *Portrait* (se) découvrent, s'appriivoisent et n'ont de cesse d'embrasser leur désir. En me situant dans la lignée de critiques et chercheurs ayant travaillé sur l'importance du regard dans ce film¹³⁹, j'arguerai ici que Céline Sciamma propose à travers *Portrait* une réflexion sur le regard qui se construit tout au long du film, en parallèle de la création du portrait d'Héloïse, et en s'appuyant notamment sur une réinvention de la relation entre l'artiste et la muse. Par conséquent, le regard des spectateurs est lui aussi remis en question, puisque la structure et la forme de l'œuvre secondent son propos : le film encourage – littéralement – à regarder autrement. Je ferai également valoir qu'il est possible de voir dans cette proposition

¹³⁹ Voir notamment le très bon et extensif article « Céline Sciamma's quest for a new, feminist grammar of cinema » écrit par la romancière Elif Batuman pour *The New Yorker*, 31 janvier 2022.

cinématographique une critique de multiples aspects de l'hétérosocialité. Enfin, j'expliquerai en quoi ce long-métrage parvient également à rompre avec celle-ci en transposant à l'écran une vision wittiguienne du lesbianisme.

Portrait de la jeune fille en feu met en scène la rencontre entre Marianne, artiste peintre, et Héloïse, jeune femme récemment sortie du couvent en vue d'un mariage avec un italien fortuné. La première est appelée pour réaliser le portrait de la seconde sans que celle-ci ne s'en doute – le tableau doit être envoyé à son futur mari afin de confirmer les fiançailles. S'étendant sur plusieurs semaines, le récit est rythmé par l'évolution du travail de Marianne ainsi que par la relation qui lie les deux protagonistes, d'abord simplement courtoise, amicale, puis romantique. Tout comme la narratrice et protagoniste de *The Girl*, Marianne est peintre et entretient une liaison avec sa modèle, qu'elle dessine à la fois pour le portrait officiel et pour elle-même. Marianne et Héloïse sont entourées de Sophie, la jeune domestique employée par la famille, ainsi que de la mère d'Héloïse (ci-après, la mère), qui accueille Marianne à son arrivée sur l'île avant de s'absenter elle-même, et dont le retour marque la fin de l'idylle lesbienne. Une fois le portrait achevé et la mère rentrée de voyage, Marianne repart sur le continent et poursuit sa carrière – nous l'apprenons grâce à la scène d'ouverture, à laquelle je reviens ci-dessous – tandis qu'Héloïse est mariée à un riche milanais et, quelques années plus tard, devient mère¹⁴⁰. Le film est un immense *flashback* : il s'ouvre et se conclue sur des scènes ultérieures au séjour de Marianne chez la famille d'Héloïse, scènes qui soulignent systématiquement l'impact de cette rencontre sur la peintre et sont racontées de son point de vue plutôt que de celui d'Héloïse. La toute première image présentée aux spectateurs est celle d'une toile blanche sur laquelle une main vient esquisser une silhouette. Les toiles et les mains se succèdent, jusqu'aux derniers mots du générique de début ; la caméra passe ensuite aux

¹⁴⁰ J'ai bien conscience que cette description est très réductrice, mais ce sont les deux seules informations que le film nous laisse.

jeunes visages concentrés, alors qu'une voix adulte conseille et guide celles qui semblent être ses élèves. Finalement, un plan large permet de voir la salle de classe où des jeunes filles assises derrière des chevalets sont assemblées face à une figure qui est à la fois leur enseignante et leur modèle, Marianne. Elle encourage les élèves à la regarder franchement, directement, afin de mieux la saisir, de mieux la peindre. La thématique du regard fait ainsi son entrée dès la scène d'introduction, et d'une manière particulièrement intéressante puisque les rapports de domination traditionnels sont déjà remis en question : la professeure pose pour ses élèves, ce qui devrait avoir pour effet de la mettre dans une position vulnérable, mais ce processus est rendu impossible par la subjectification de Marianne qui, au lieu de se conformer à la figure de la muse muette et docile, guide le regard de celles qui la dessinent et s'impose comme sujet autonome – la peintre devient modèle et abolit la position unidirectionnelle traditionnelle. Nous assistons déjà, durant les deux minutes trente que dure la scène, à une remise en cause des relations entre les artistes et "leur" modèle. La position de Marianne comme sujet et non comme objet est par ailleurs confirmée par la visible émotion qui l'assaille lorsqu'une élève l'interroge sur un tableau sorti de la remise à son insu, représentant une jeune femme blonde dont la robe brûle au milieu d'une grande plaine, intitulé *Portrait de la jeune fille en feu*.

Cette scène d'introduction constitue une sorte de mise en abyme en ce qu'elle intègre les spectateurs au film. Ce faisant, elle est les situes comme des sujets actifs plutôt que passifs. En effet, le *flashback* commence lorsque Marianne, questionnée par ses élèves, replonge dans les souvenirs de sa rencontre avec Héloïse : ce basculement est matérialisé, à l'écran, par le tableau portant le titre du film. Cette similarité, doublée de la décision de faire commencer le long *flashback* alors que la caméra s'attarde sur ce tableau, porte à croire qu'il fonctionne pour les élèves comme l'écran pour les spectateurs. Cette brillante entrée en matière laisse ensuite à la cinéaste et aux spectateurs tout le loisir de se consacrer au récit qui débute. Le film est très lumineux, épuré à l'extrême malgré le rang visiblement élevé de la famille d'Héloïse. Les

couleurs vives des robes – rouge pour Marianne, bleu foncé puis vert émeraude pour Héloïse – contrastent avec les murs clairs et nus de la demeure, le sable doré de la plage et le vert un peu jauni des plaines.

Les nombreuses séquences en extérieur, et donc hors de l'espace domestique, sont composées de plans moyens ou d'ensemble où les personnages sont filmés devant de grandes étendues naturelles d'une beauté spectaculaire comme la mer, la plage, les falaises ou encore la plaine, ce qui contribue à épurer l'image. La caméra s'attarde souvent sur ces paysages ainsi que sur les corps silencieux des actrices : l'image et la façon dont elle a été formatée durant la post-production n'est pas sans rappeler l'art pictural, du côté des portraitistes comme de celui des paysagers. Lorsqu'elles sont en mouvement, les actrices sont parfois suivies par la caméra¹⁴¹ et généralement filmées en plan américain (personnage cadré à mi-cuisse) ou en plan rapproché taille (personnage cadré à la taille), exception faite des scènes les plus décisives et intenses pour les personnages et les spectateurs, marquées par des gros plans sur les visages.¹⁴²

La forme du film ainsi que sa scène d'introduction annoncent d'ores et déjà les thèmes et les enjeux du récit tout en offrant une porte d'entrée aux spectateurs, qui fonctionne à la fois comme l'assurance, pour eux, de pouvoir se fondre dans le film grâce à la place que ce dernier leur accorde, et comme l'assurance, pour le film et la cinéaste, de la présence active des spectateurs.

Des personnages sujets

La présentation des personnages *féminins* comme sujets capables de prendre des décisions, de réfléchir et ayant une intériorité propre est systématique chez Sciamma. Si

¹⁴¹ Voir notamment la scène d'introduction du personnage d'Héloïse, où la caméra prend à tour de rôle la place d'Héloïse qui devance Marianne et la place de Marianne qui suit Héloïse tout en conservant le halo de mystère et de pouvoir qui entoure cette dernière.

¹⁴² Le gros plan est par exemple utilisé pour marquer les regards d'Héloïse vers Marianne lors de leur première promenade, mais aussi lorsque Marianne avoue le vrai motif de sa présence sur l'île, lors du baiser échangé dans la grotte ou encore lors de l'étreinte dans la chambre.

l'introduction de Marianne en témoigne, ce sont probablement les premières images du long *flashback* qui le confirment : dans la première scène de l'histoire qu'elle raconte, nous la voyons se jeter à l'eau pour récupérer ses toiles tombées de l'embarcation qui l'amène sur l'île où se déroule le récit. Avant même d'être tout à fait sur les lieux de l'action, elle atteste de sa force, de sa détermination, en bref, de sa subjectivité. Il en va de même pour le personnage d'Héloïse, que les spectateurs découvrent pour la première fois après une course jusqu'au bord d'une falaise d'où ils (et Marianne, puisque le récit est tiré de ses souvenirs et donc de sa personne) craignent qu'elle ne se jette. Malgré la calme lenteur du film, Héloïse est introduite comme un sujet débordant de vie, et sera ensuite présentée comme quelqu'un de franc, qui ne cède jamais et n'hésite à exprimer ni ses sentiments – le mépris pour les peintres précédents, la colère devant le premier portrait réalisé par Marianne, la compassion pour Sophie, la tendresse et la douleur – ni son point de vue – l'injustice de son mariage, sa compréhension du mythe d'Orphée et Eurydice...

Dans *Portrait*, ce ne sont pas seulement les amantes qui sont subjectifiées, mais aussi les personnages secondaires : Sophie fait partie du trio formé par les seules personnes évoluant dans la demeure familiale en l'absence de la mère d'Héloïse. Occupant, à ce titre, une bonne partie du temps d'écran, elle a l'opportunité de se faire entendre et d'exprimer sa position et n'est jamais reléguée au seul statut de domestique. Elle est complice de la relation qui se noue entre Héloïse et Marianne, participe aux veillées et aux discussions, et ses problèmes sont traités sur un pied d'égalité avec ceux des deux autres protagonistes, tant par ces autres protagonistes elles-mêmes que par Céline Sciamma, qui fait de ce personnage *féminin* un rappel du nécessaire droit à l'avortement, à la contraception, et à la prise de parole malgré sa condition de *domestiquée*.

Il en va de même pour le personnage de la mère d'Héloïse, qui n'apparaît que quelques minutes à l'écran. Loin d'être présentée comme une matriarche aigrie et égoïste, elle est

montrée comme étant très humaine et intelligente dès son arrivée à l'écran : en racontant sa propre histoire à Marianne, devant le portrait d'elle-même, jeune fille, qui a « *précédé [s]on arrivée ici* », elle admet connaître le chemin que sa fille va suivre et ne pas y être indifférente. Plus encore, en exposant son propre parcours et en incarnant celui-ci, de par sa position face au tableau, son corps vieillissant, son français au lourd accent italien¹⁴³ et son dialogue avec Marianne, elle confirme sa position de sujet ayant une histoire, une intériorité, et une capacité de réflexion.

La subjectification des personnages a pour effet de les rendre plus accessibles au public. Nous, spectateurs, découvrons en effet des personnages qui passent de fictifs, lointains, évoluant dans une temporalité différente et dont la situation est très probablement extrêmement différente de la nôtre, à des personnages que, d'une manière ou d'une autre, nous pouvons comprendre et avec lesquels nous sommes en mesure de compatir. Leur ancrage dans le réel est confirmé par leur subjectivité. A contrario des films destinés à et/ou appréciés par un public en particulier, *Portrait* propose de tisser un lien non seulement avec des spectatrices lesbiennes, qui pourraient par exemple s'identifier à l'un des deux personnages ou peut-être se trouver particulièrement réceptives aux thématiques soulevées par le récit, mais également avec toutes les autres personnes assises face à l'écran. Il n'y a pas d'exclusivité dans la représentation. Comme le note Sciamma, l'imaginaire du film est inclusif, infiniment ouvert¹⁴⁴. Ce processus est, me semble-t-il, la première étape vers l'universalisation du point de vue lesbien.

¹⁴³ Peut-être peut-on voir, dans les origines italiennes de la mère, un hommage aux débuts de l'émancipation des femmes européennes : en Italie, où elles sont nombreuses à exceller en peinture, les femmes gagnent leur vie et celle de leur famille en vendant leur travail.

¹⁴⁴ AGUILAR, Claros. « Love dialogue : Céline Sciamma on *Portrait of a Lady on Fire* » in *Roger Ebert* [en ligne], 12 février 2020. Tdlr.

Réinventer la relation muse/artiste, ou comment ajuster les regards

Malgré l'époque à laquelle l'action est située, *Portrait de la jeune fille en feu* est probablement l'œuvre de notre corpus qui rompt le plus radicalement avec l'hétérosocialité. De nombreuses critiques sont formulées à l'encontre des règles patriarcales et hétérosociales, l'opposition à ces systèmes étant notamment signifiée par l'absence presque totale d'*hommes* durant les deux heures de film, la figure masculin étant ici encore physiquement décentrée par rapport à sa représentation habituellement centrale dans les œuvres cinématographiques.¹⁴⁵ Le choix de situer le récit sur une île peut être interprété comme une référence au *Corps lesbien* de Monique Wittig, (Editions de Minuit, 1973), dans lequel l'île, Lesbos, s'oppose au « *continent noir de misère* »¹⁴⁶. Un autre signe de la rupture avec l'hétérosocialité est l'omniprésence de cette dernière et sa systématique association avec une perspective dangereuse, non voulue, ou discriminante – on pense par exemple au mariage d'Héloïse, qui est la raison à la fois de la venue de Marianne et de leur séparation, à la grossesse non désirée de Sophie ou bien aux règles de bienséance qui empêchent les *femmes* peintres d'être formées correctement.

La principale critique formulée par le film est celle qui concerne la relation entre un artiste et son modèle. *Portrait* se consacre entièrement à la réécriture de cette relation, traditionnellement ancrée dans des rapports de pouvoir misogynes entretenant la domination de l'artiste, de *l'homme*, sur la muse, *la femme*. Des centaines d'exemples disséminés à travers les siècles illustrent la relation inégale qui lie l'artiste à son modèle, le premier étant souvent publiquement dépeint comme un génie digne des plus grands honneurs tandis que la seconde est reléguée au rang d'objet, de muse sans intériorité ni volonté, non seulement par l'artiste qui

¹⁴⁵ La seule figure masculine est celle du jeune marin qui amène Marianne sur l'île au début du film et réapparaît beaucoup plus tard pour annoncer le retour prochain de la mère, déclenchant une véritable détresse chez les deux protagonistes.

¹⁴⁶ WITTIG, Monique. *Le Corps lesbien*, Editions de Minuit, Paris, 1973, p.20.

la regarde mais également par l'œuvre d'art offerte aux regards de tous.¹⁴⁷ Ces relations inégales transparaissent parfois dans les films biographiques portant sur des artistes, comme par exemple *Frida* (Julie Taymor, 2002) qui montre la cruauté du conjoint de Frida Kahlo, le peintre Diego Riviera. Presque toujours, c'est la version masculine de l'histoire qui est retenue par la société et la postérité, alors que la réalité des *femmes* n'est souvent ni écoutée, ni archivée par les sources officielles. Il va sans dire que ce système est rendu possible par l'assignation de rôles différenciés aux *hommes* et aux *femmes*, ceux-ci étant encouragés à réussir tandis que leurs pairs féminines sont formées à se sacrifier pour la réussite de leur mari, de leur(s) frère(s), de leur(s) fils, etc.

Ces discriminations, rendues très visibles dans le domaine de l'art (et dans tous les domaines, pourvu qu'il s'agisse d'un niveau assez haut) par l'absence de « *elles* » célèbres, sont soulignées dans *Portrait* par le personnage de Marianne, qui déplore l'interdiction, pour les *femmes* peintres, de prendre des cours d'anatomie impliquant la présence de modèles nus. Marianne, très lucide, justifie par ailleurs cette règle par la volonté de maintenir les peintres *femmes* dans une maîtrise de l'art inférieure à celle des peintres *hommes*. Par ailleurs, les *femmes* sont tout à fait autorisées à poser nues pour les artistes : possible d'être regardée, donc, mais pas de regarder soi-même – ou du moins, c'est ce que l'hétérosocialité croit imposer à la classe des femmes. Céline Sciamma déconstruit cette image de la modèle docile et objectifiable à travers le personnage d'Héloïse, qui, je l'ai dit, est d'emblée présentée comme un sujet vif et plein de vie. Nous apprenons aussi très rapidement qu'Héloïse a refusé de poser pour le peintre qui a précédé Marianne. Dans la scène de la rencontre entre la nouvelle peintre et la mère, celle

¹⁴⁷ Voir par exemple les relations entretenues par Picasso avec ses nombreuses muses-amantes : « *Il aura haï les femmes qu'il a eues au point de les battre et de les enfermer. Marie-Thérèse a employé le mot viol. Françoise a eu une joue percée par une gauloise allumée et ne parlons pas de la tragédie sadomaso avec Dora Maar. Marie-Thérèse et Jacqueline se sont suicidées. Maya, une de ses filles, et Marina, une de ses petites-filles, ont dit des choses sur leur gêne éprouvée gamines...* ». Extrait d'une entrevue donnée par Sophie Chauveau, biographe de Picasso, au *Figaro* en 2018. BIETRY-RIVIERRE, Eric. « En étudiant Picasso, j'ai découvert le monstre » in *Le Figaro*, 19 mars 2018 [en ligne], consulté le 23 février 2023.

dernière prévient : « *elle a épuisé déjà un peintre avant vous. [...] Vous allez devoir la peindre sans qu'elle le sache.* ».

En refusant de se soumettre à l'exercice, d'être figée sur une toile, transformée en image, Héloïse s'oppose au mariage que doit sceller le tableau, et rejette dans le même temps la position passive traditionnellement associée au rôle de la modèle – et de la fille obéissante, voire de l'épouse. Il me semble ainsi que la véritable tragédie du film prend place lorsqu'Héloïse découvre que la personne qu'elle pensait être une compagne de promenades a en réalité pour mission de peindre son portrait. A la suite de cet événement, le récit prend un virage radical : Héloïse, qui a pris connaissance du portrait peint en secret et en a été horrifiée, décide de poser pour Marianne afin que celle-ci réalise un portrait fidèle à elles deux. S'en suit la scène où, depuis le siège où elle se tient immobile face au chevalet, Héloïse enjoint Marianne à venir se mettre à sa hauteur et à regarder la pièce depuis son point de vue, de manière à lui démontrer que la position de modèle n'est pas dénuée de vie ni de subjectivité, et que la peintre est tout autant observée que celle qui est peinte. Céline Sciamma matérialise le changement de point de vue par le déplacement physique qu'effectue la peintre et son passage de la place de l'artiste à la place de la modèle. Ce glissement dans la perspective, déjà explicitement annoncé par les mouvements des actrices, est secondé par le langage : lorsqu'Héloïse interpelle Marianne en lui demandant « *Si vous me regardez, qui je regarde, moi ?* », elle l'incite à interroger sa compréhension du rôle de la modèle et initie chez elle un bouleversement qui la mène à ajuster son regard au-delà des cadres prédéfinis. Sciamma parvient ainsi à proposer une nouvelle façon d'appréhender les relations artiste/muse de même qu'à souligner la subjectivité de cette dernière, ce qui a pour conséquence d'invalider les traditionnelles représentations de la muse-objet. Dans le même temps, la cinéaste sème le trouble chez les spectateurs, que ce discours sur le regard oblige à reconsidérer leur propre position et à ajuster le regard qu'ils portent sur les

personnages du film qui continue de se dérouler à l'écran, mais aussi leurs interactions en-dehors de la salle de cinéma et leur façon d'appréhender le monde.

La réflexion sur le regard, si elle culmine dans cette scène (parce qu'elle y est adressée verbalement et incarnée physiquement) se construit tout au long du film en parallèle de la création du portrait. Le regard de "celle qui observe" est constamment interrogé par "celle qui est observée", laquelle finit par démontrer que ces rôles sont interchangeable, ne définissent pas les relations entre les deux sujets y étant associés, et qu'un portrait digne de ce nom ne peut se construire qu'à deux. C'est en ce sens que Bradbury-Rance écrit que la trahison ne se situe pas dans les regards secrets de Marianne, mais dans le fait que ces derniers « *étaient motivés par le devoir plutôt que par le désir : non seulement ce regard faisait-il office d'objectification, mais, pire, il trouvait son origine dans le travail et non le plaisir.* »¹⁴⁸. Celle qu'Héloïse considère comme son égale la trahit en la renvoyant au statut de modèle, l'objectifiant contre son gré et reproduisant sans le savoir vraiment l'un des mécanismes de la domination hétérosociale. C'est en prenant conscience que le pouvoir ne se situe pas uniquement dans la figure de l'artiste que Marianne réalise un portrait approuvé par son amante, a contrario du premier tableau réalisé en secret qu'Héloïse avait condamné. C'est précisément là que se situe tout le potentiel révolutionnaire de *Portrait* : suggérer que toutes les relations construites par le regard peuvent être subverties si leurs acteurs osent penser au-delà des règles préétablies pour eux.

La séquence où Héloïse prend connaissance du premier portrait est, elle aussi, extrêmement intéressante, puisqu'elle met en lumière ce qui, selon la protagoniste, caractérise la nullité de l'œuvre. Les yeux écarquillés, fixés sur la toile, Héloïse questionne « *C'est moi ? Vous me voyez comme ça ?* ». Face au malaise de la peintre, qui explique qu'il ne s'agit pas que

¹⁴⁸ Tdlr. BRADBURY-RANCE, Clara. « Lesbian legibility and queer legacy in Céline Sciamma's *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) » in *French Screen Studies*, publié en ligne le 20 décembre 2022. P.3.

d'elle et justifie la composition par les règles et les traditions artistiques de l'époque, Héloïse insiste : « *Que cela ne soit pas proche de moi, c'est quelque chose que je peux comprendre. Mais que cela ne soit pas proche de vous, voilà qui est triste.* ». Le reproche trouve son origine dans le rapport qu'entretient alors Marianne avec celle qu'elle peint, faussé par le secret et la dynamique de pouvoir que ce dernier rend possible. Héloïse dénonce le mensonge que Marianne a entretenu contre elle depuis son arrivée, et aussi, surtout, le mensonge raconté sur la toile par une artiste brimée par les règles (hétérosociales) qui l'empêchent de peindre comme elle v(o)it vraiment. Le ton glacial des deux protagonistes, leurs gestes secs, leurs visages fermés jettent durant cette scène un grand froid dans la salle de cinéma. La violente ironie empreinte de douleur qui émane de l'échange sur laquelle la séquence se termine rappelle que c'est bien dans le mensonge de Marianne et ses conséquences que se situe le tragique du film : « *(Marianne) - Qu'en savez-vous, si c'est proche de moi ? Je ne vous savais pas critique d'art. (Héloïse) - Je ne vous savais pas peintre.* ». La pratique du voyeur, qui consiste à regarder en secret, ou bien à regarder sans être vu, est ici fermement condamnée : une réflexion sur les différences ou les parallèles existants entre cette pratique et les métiers d'actrices et de cinéaste serait tout à fait intéressante à développer, bien que trop peu pertinente dans le cadre de cette recherche.¹⁴⁹ Cette condamnation contribue aussi à la remise en question des spectateurs, poussés à questionner leur propre regard sur le film qui leur est proposé par la prise de conscience que leur façon de le regarder et la position qu'ils adoptent vis-à-vis de l'œuvre en façonne la compréhension.

Revenons à la séquence durant laquelle Héloïse invite Marianne à échanger de point de vue pour lui démontrer que les deux sont, en réalité, identiques. Cette scène, qui est l'une des scènes majeures du film, se distingue grâce au dialogue qui encadre le déplacement de Marianne

¹⁴⁹ Je pense notamment aux dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans une relation cinéaste/actrices, ainsi qu'au métier même d'actrice, qui consiste à faire semblant de ne pas être vue tout en étant filmée pour créer une œuvre qui sera diffusée devant des milliers de personnes.

à travers la pièce. L'échange verbal entre les deux protagonistes culmine lorsque, après avoir ordonné à Marianne de venir se tenir près d'elle, Héloïse énonce à son tour différentes mimiques corporelles qui traduisent les émotions de la peintre. Durant les cinquante secondes où toutes deux apparaissent côte à côte à l'écran, l'image n'a de cesse de se resserrer autour d'elles, jusqu'à former un plan rapproché poitrine. Les seuls sons audibles sont les paroles d'Héloïse, le souffle de Marianne, le froissement des robes et les bruissements de la nature que l'on entraperçoit en arrière-plan avant que la caméra ne filme plus que les visages. Loin de créer une sensation d'étouffement, le zoom avant puis la stabilisation de la caméra (et, conséquemment, du spectateur) à une distance proche mais toutefois raisonnable a pour effet d'impliquer le public dans un échange extrêmement intime. Le son, le dialogue, la mise en scène et la prise de vue s'imbriquent pour souligner un autre aspect de la réinvention de la relation peintre/modèle : non seulement Marianne et Héloïse choisissent-elles d'échapper aux rôles traditionnellement associés au peintre et à la muse, mais elles font également, à cet instant, la proposition de réécrire une autre facette de cette même relation, la liaison amoureuse. En marquant grâce à cette scène l'égalité qui caractérise leurs rapports, Sciamma s'empare à sa façon de la définition wittigienne du lesbianisme et semble façonner ses personnages en s'y référant ; Marianne comme Héloïse refusent de céder sur leur désir, et l'égalité qui définit la relation est ici comprise comme une caractéristique des relations lesbiennes, signe d'une porte de sortie au régime sexuel *homme/femme* mis en place par l'hétérosocialité. Dans une interview donnée en février 2020 au média cinéophile Roger Ebert, Céline Sciamma mentionne Monique Wittig alors qu'elle tente de mettre le doigt sur ce qui décourage l'utilisation du mot *lesbienne* :

« I'm realizing with this film how the word "lesbian" is never used, and the effect of it being used on art. Even when I, during promotion, would say "lesbians," sometimes in the article they would change the word. So what's behind this word? I don't find it a scary word, but what's behind the word? Behind the word is a project, and I think there's something

dangerous in that word. We know because Monique Wittig said that lesbians are not totally women because they are escaping a part of the patriarchy, at least domestically or romantically. And this is very, very subversive [...]. »¹⁵⁰

Dans le même entretien, la cinéaste affirme que *Portrait* « mobilise un imaginaire lesbien »¹⁵¹, en précisant qu'elle n'utilise pas le terme "queer" pour parler de son film. Cette décision, qui permet de mettre en lumière le positionnement politique (déjà relativement explicite) de la réalisatrice, confirme le lien évoqué plus haut entre les personnages lesbiens de *Portrait* et l'œuvre théorique de Monique Wittig. Plus encore, loin de cataloguer les films de Céline Sciamma comme des "films de femmes" ou porteurs d'un "regard féminin" qu'elle n'endosse pas¹⁵², cette affirmation situe l'œuvre de la cinéaste à la fois dans un courant de pensée – le lesbianisme matérialiste et la pensée wittiguienne dans son ensemble – et dans une réalité matérielle et physique spécifique : l'expérience du lesbianisme. Sciamma dépasse ici la lesbianisation de la norme invoquée chez Corsini en ce que, en opérant à de multiples niveaux, son film parvient à s'extirper des règles cinématographiques traditionnelles en proposant à la fois un récit intrinsèquement *lesbien* et un travail sur la forme et le langage qui rompt avec les conventions habituelles en parvenant néanmoins à retenir l'attention du public et de la critique.

¹⁵⁰ « Je réalise avec ce film à quel point le mot "lesbienne" est peu utilisé, et l'effet que cela produit lorsqu'il est utilisé à propos d'une œuvre d'art. Même lorsque, pendant la promotion [du film], j'employais moi-même le terme "lesbiennes", le mot était parfois remplacé dans l'article final. Qu'est-ce qui se cache derrière ce mot ? Je ne trouve pas que ce soit un mot effrayant, mais qu'est-ce qu'il y a derrière ? Derrière le mot, il y a un projet, et je crois qu'il y a aussi quelque chose de dangereux. Nous le savons parce que Monique Wittig a dit que les lesbiennes n'étaient pas complètement des femmes car elles échappent à une partie du patriarcat, au moins domestiquement ou romantiquement. Cela est très, très subversif [...]. » Tdlr. AGUILAR, Carlos. « Love dialogue : Céline Sciamma on Portrait of a lady on fire » in Roger Ebert [en ligne], 12 février 2020.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² « Je ne suis pas essentialiste, je ne crois pas du tout qu'il y ait une spécificité du regard féminin. Mais puisque tout le monde a décidé de me mettre dans cette case et de me poser la question, alors allons-y ! » Extrait d'un entretien donné par Céline Sciamma, septembre 2019. In NOTERIS, Emilie. « Pour un regard féministe » in *Débordements* [en ligne], 20 février 2020.

Interpréter le langage, réécrire le mythe

La séquence étudiée ci-dessus n'est pas la seule à comporter des références au travail de Monique Wittig. Une scène particulièrement intéressante montre Sophie, Marianne et Héloïse assemblées devant un feu de cheminée et autour d'un livre lors de ce qui semble être une soirée entre amies – la scène précédente montrait Sophie occupée à broder, tandis qu'Héloïse s'occupait de la cuisine, ce qui confirme le pied d'égalité sur lequel se trouvent les protagonistes (les dynamiques employeur/employé sont effacées par le rythme de vie des trois personnages, qui semblent évoluer en harmonie dans une demeure où les tâches sont partagées). Héloïse lit à voix haute un extrait du mythe d'Orphée et Eurydice et est interrompue par ses deux compagnes lorsqu'elles échangent leurs impressions sur le choix d'Orphée : alors qu'il parvenait à la surface de la terre avec Eurydice, son amour sauvé des enfers, Orphée se retourne vers elle et brise ainsi le charme qui l'autorisait à la ramener à la vie. Héloïse est enjointe à relire le passage : « *Ils n'étaient pas loin d'atteindre la surface de la terre, ils touchaient au bord lorsque, craignant qu'Eurydice ne lui échappe et impatient de la voir, son amoureux époux tourne les yeux et aussitôt elle est entraînée en arrière.* ». Tandis que Sophie est outrée par cette action injustifiée (« *Mais c'est horrible. La pauvre, pourquoi s'est-il retourné ? On lui a dit de ne pas se retourner et au dernier moment il se retourne, sans raison.* »), Marianne argue qu'Orphée avait peut-être une raison de se tourner vers Eurydice. Selon la peintre, le héros choisit le souvenir de l'amour plutôt que l'amour lui-même ; il ne fait pas l'erreur de se retourner trop tôt mais prend une décision qui lui permet d'emporter avec lui le souvenir d'Eurydice – « *Il ne fait pas le choix de l'amoureux, il fait le choix du poète* ». L'interprétation d'Héloïse diffère et semble trouver sa source dans la fin de l'extrait : « *Elle tend les bras, elle cherche son étreinte et veut l'étreindre elle-même. L'infortunée ne saisit que l'air impalpable. En mourant pour la seconde fois, elle ne se plaint pas de son époux. De quoi se plaindrait-elle, sinon d'être aimée ?* ». Pour Héloïse, le choix n'est pas celui d'Orphée, mais celui d'Eurydice :

c'est elle qui lui demande de se retourner et qui, conséquemment, décide de son destin. Le médium choisi pour partager l'extrait de livre est intéressant : la lecture à voix haute place le public du film sur un pied d'égalité avec Marianne et Sophie, qui n'ont pas le livre sous les yeux et se familiarisent avec le texte sans le voir elles-mêmes. Ce procédé invite les spectateurs à se faire leur propre avis sur le mythe pendant la lecture et à mettre leur interprétation à l'épreuve de celles des personnages du film pendant la discussion. Les spectateurs sont ainsi compris comme des individus dotés d'une capacité de réflexion et prêts à engager un dialogue avec le film plutôt que comme des spectateurs refusant de se risquer à l'exercice.

La relecture d'Héloïse place le pouvoir et la subjectivité dans le personnage féminin plutôt que dans le personnage masculin. Sciamma attribue cette analyse à Héloïse, qui occupe elle-même un rôle de modèle, pour souligner que la muse est un être humain complexe et un sujet au même titre que l'artiste, cette interprétation démontrant que les mots ne sont pas figés dans un discours unique qu'il serait impossible de subvertir. Le langage mobilisé par Ovide pour créer ce texte est malléable, ré-appropriable, puisque sa signification n'est pas visible comme le sont les mots ; autrement dit, ce texte, comme tous les textes, n'a pas de signification universelle, puisque chaque individu y apporte sa propre compréhension, elle-même nourrie par l'unicité de sa position (culturelle, sociologique...). La séquence de la (re)lecture du mythe est donc l'occasion pour la réalisatrice de discuter du langage, et de se prononcer sur le potentiel révolutionnaire des mots, en ce qu'ils constituent dans le même temps une assise de l'hétérosocialité et les outils nécessaires à l'élaboration d'une pensée qui dépasse ce système. La discussion entre Héloïse, Marianne et Sophie est, quelque part, l'application pratique de la théorie wittigienne qui désigne le systématique questionnement du médium (les mots) et sa manipulation visant à faire basculer le point de vue minoritaire vers le point de vue universel comme les véritables enjeux de l'écriture. Le remaniement dont parle Wittig ne s'effectue pas ici du côté de l'écrivain, mais du côté des lectrices, qui s'emparent d'un mythe transcrit et réécrit

il y a des centaines d'années pour en proposer différentes analyses, chacune reflétant l'individualité de celle qui l'énonce sans pour autant être fidèle au sens voulu par les auteurs qui s'en sont emparés. On notera également que cet échange autour du langage trouve son origine dans la lecture d'un *mythe* : peut-être peut-on y lire un clin d'œil de la réalisatrice à Monique Wittig, qui exerce sa propre subjectivité en donnant la parole à Eurydice dans sa propre réécriture du mythe dans *Le Corps lesbien*.

De *The Girl* à *Portrait*... Avant de conclure.

Lorsqu'elle imagine une histoire d'amour entre une peintre du XVIIe siècle et sa modèle, Céline Sciamma se situe dans l'héritage direct de Monique Wittig, qui a écrit puis adapté pour le cinéma, presque vingt ans avant *Portrait*, une histoire passionnée entre une peintre lesbienne et une chanteuse de jazz. Si la question du regard n'est pas centrale à *The Girl*, plusieurs séquences proposent toutefois une réflexion sur la place respective de la modèle (the Girl) et de l'artiste (the Painter). Dans une scène où the Girl est allongée sur le lit de sa chambre d'hôtel pendant que the Painter la dessine sur son carnet, la première s'exclame « *You want me to model for free, as though I owe it to genius* »¹⁵³ avant de se lever et de prier son amante de quitter les lieux. Si l'on s'intéresse à cet aspect des deux films, on s'aperçoit que la problématique est la même : il s'agit à chaque fois d'une peintre confrontée à une amante refusant de poser pour un portrait, et surtout d'une conversation entre les deux partis qui permet de reconnaître la subjectivité de celle qui endosse le rôle de modèle sans pour autant y être confinée. Ni Héloïse ni the Girl ne se conforment à la féminité telle que construite par le système hétérosocial ; de fait, ni l'une ni l'autre ne sont des modèles objectifiables et objectifiées,

¹⁵³ « *Tu veux que je pose sans être payée, comme si je le devais au génie* », tldr, extrait de *The Girl*.

dénuées d'intériorité et de volonté. Dans *The Girl*, la chanteuse s'oppose aux modèles que la peintre dessine lors de ses leçons de peinture en ce qu'elle est présentée comme le sujet complexe qu'elle est, contrairement aux *femmes* des cours de peinture auxquels The Painter assiste et qui ne prennent jamais la parole – l'institution artistique symbolisée par l'académie de peinture s'oppose à la réalité de the Girl, personnage qui met d'ores et déjà l'hétérosocialité en péril grâce à sa relation avec the Painter. Dans *Portrait*, nous l'avons dit, différents mécanismes de domination sont contournés et discrédités par la relation qu'entretiennent les protagonistes ; c'est notamment ce qui arrive à la dynamique peintre/modèle lorsqu'Héloïse apprend à Marianne que ces deux rôles sont extrêmement similaires et forgés par une forte subjectivité.

Un geste très particulier est utilisé à la fois chez Wittig/Zeig et chez Sciamma : la peintre efface le visage de son amante sur le portrait qu'elle a réalisé elle-même. Chez Sciamma, ce geste traduit la colère et le désespoir de Marianne, dévastée à l'idée de quitter l'île sans avoir réalisé un tableau fidèle à Héloïse – et sans avoir été au bout de son désir. Saboter son propre travail lui permet à la fois de prolonger son séjour et de regagner la confiance d'Héloïse, qui décide de poser pour elle après avoir découvert son geste. Le geste annule l'objectification de la modèle et laisse la place au processus de subjectification, qui sera matérialisé à travers le deuxième portrait. Chez Wittig et Zeig, ce geste survient après que the Girl ait repoussé the Painter. Faire disparaître les traits de son amante du tableau sur lequel elle travaille depuis plusieurs jours semble être une tentative de la peintre d'effacer le souvenir d'une relation qui n'est plus. Il est possible de supposer que ce mouvement souligne le lien intime entre les sentiments (ici, amoureux) de l'artiste et son œuvre, tout en jouant sur la question de la subjectification : en retirant son visage à la figure humain peinte sur la toile, la protagoniste renvoie son ancienne amante au rang de modèle et la fait passer de sujet à objet du tableau.

Tout comme Céline Sciamma, Catherine Corsini mobilise l'héritage historique et politique du lesbianisme en France pour mettre en lumière un pan de l'histoire souvent laissé pour compte. La réalisatrice se réapproprie certains codes cinématographiques pour écrire puis filmer des trajectoires lesbiennes, lesquelles sont positionnées au centre de la conversation. De la même manière que Wittig et Zeig avec *The Girl*, Sciamma et Corsini parviennent, chacune à leur manière, à subjectiver leurs protagonistes lesbiennes et à faire apparaître des dynamiques spécifiques au lesbianisme. En outre, les films à l'étude réussissent, à différents degrés, à placer le point de vue particulier au centre du récit, c'est-à-dire à la place du point de vue universel – lequel est parfois altéré à son tour.

Conclusion

Dans sa préface à *La Pensée straight*, (Editions Amsterdam, 2018), Louise Turcotte, membre du collectif fondateur d'Amazones d'Hier, lesbiennes d'Aujourd'hui, écrit :

« Bien sûr, il est impossible de limiter l'influence de Wittig à un seul domaine, que ce soit la littérature, la politique ou la théorie. Sa pensée les traverse tous. C'est justement cette multidimensionnalité qui donne tant d'importance à son travail. Mais on a beaucoup écrit sur son œuvre littéraire, trop peu encore sur sa pensée théorique et politique. »¹⁵⁴

Trente-et-un an après la rédaction de ce texte, publié pour la première fois dans l'édition américaine de 1992 de *La Pensée straight* (*The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press), il est possible d'affirmer que la pensée théorique et politique de Wittig a fait, et continue de faire couler l'encre. La parution de la traduction française de *The Straight Mind and Other Essays* en 2001 (aux éditions Balland) grâce aux efforts conjoints de Sam Bourcier et Suzette Robichon suivie de la création, par cette dernière, de l'association à but non-lucratif "Les ami·es de Monique Wittig" en 2014 marque le regain d'intérêt porté aux travaux de l'écrivain en France. Les rééditions successives de *La Pensée straight* aux éditions Amsterdam en 2007, 2013 et 2018 confirment la popularité croissante du texte, principalement dans le milieu universitaire – des chercheurs et chercheuses féministes lesbiennes, queers, matérialistes... le critiquent, l'analysent et l'utilisent comme cadre théorique dans leurs propres travaux.

La multidimensionnalité que mentionne Louise Turcotte a, dans le cadre de cette recherche, été comprise comme l'imbrication de l'œuvre littéraire de Wittig dans sa pensée théorique et politique, et inversement. Le travail sur le langage qui caractérise les romans et nouvelles de Wittig constitue dans le même temps les fondations de son travail théorique – il

¹⁵⁴ TURCOTTE, Louise. « La révolution d'un point de vue », préface à *La Pensée straight* de M. Wittig, Editions Amsterdam, Paris, 2018 (première publication Balland, 2001), p.19.

suffit de lire un chapitre de *La Pensée straight* pour s'en apercevoir. Sam Bourcier fait également référence à cette (ré)appropriation du langage dans sa propre préface à *La Pensée straight*, « Wittig La Politique » : « Les effets de l'ironie sont de l'ordre de la resignification : écoute bien les titres, 'Le corps lesbien', 'Pensée straight' en toutes lettres. On connaissait la chanson, on ânonnait le karaoké de l'hétérosexualité... Wittig a changé les paroles et ajouté celles qui se cachaient. »¹⁵⁵. C'est dans la volonté d'étendre et de reproduire la multidimensionnalité de l'œuvre de Wittig que j'ai entrepris ce travail, en mobilisant un cadre théorique lesbien et matérialiste pour étudier des films mettant en scène des personnages lesbiens, écrits et réalisés par des artistes lesbiennes.

Déroulé du travail et principales conclusions

L'objectif principal de cette thèse de maîtrise était d'étudier un échantillon des productions cinématographiques françaises contemporaines afin de déterminer si ces films s'inscrivent dans une compréhension wittiguienne du lesbianisme. En d'autres termes, cette recherche se proposait d'évaluer le potentiel révolutionnaire des films du corpus en se demandant s'ils parvenaient à décentrer le point de vue hétérosexuel se présentant comme universel par un point de vue lesbien, et d'opérer conséquemment comme des chevaux de Troie dans le milieu du cinéma et de la culture, à l'image des œuvres littéraires de Wittig. Avant de plonger dans l'analyse des films du corpus, j'ai souhaité présenter les principales théories ayant poussé mon cheminement jusqu'à celles de Wittig, à commencer par le « male gaze » de John Berger et Laura Mulvey ainsi que le « regard féminin » d'Iris Brey. Si elles ont contribué au développement des études féministes et cinématographiques en posant les fondations nécessaires à cette intersection dans la recherche, ces propositions me semblaient être limitées par les choix terminologiques des chercheurs. Les termes « male » et « female » (ou

¹⁵⁵ BOURCIER, Sam. « Wittig La Politique », préface à *La Pensée straight* de M. Wittig, Editions Amsterdam, Paris, 2018 (texte rédigé en 2001), p.38.

« masculin » et « féminin » dans les travaux français) ont pour effet immédiat d'enfermer l'analyse dans une logique hétérosociale en ne permettant pas de raisonner au-delà de l'idée de *masculinité* et de *féminité*, ce qui pourrait aboutir à une remise en cause de l'hétérosocialité. De fait, la proposition de Teresa De Lauretis, pourtant de vingt-cinq ans l'aînée du « regard féminin » d'Iris Brey, constituait une porte de sortie à ces discours limités. Si De Lauretis s'appuie largement sur la définition wittigienne du lesbianisme pour élaborer sa démonstration, elle utilise également un vocabulaire ainsi que des outils théoriques psychanalytiques auxquels je n'adhère pas. Aussi, je me suis tournée vers la dernière proposition en date, celle du « lesbian gaze » théorisée par Iris Brey, qui remet en cause son travail autour du « regard féminin » en pointant du doigt le biais hétérosexuel dont l'autrice avait échoué à se défaire durant sa recherche précédente. Le concept de « lesbian gaze » n'ayant à ce jour été présenté que lors d'une conférence donnée par Brey en octobre 2021, les ressources le concernant sont relativement limitées mais suffisent à souligner la bifurcation politique de la chercheuse et sa mobilisation de l'approche wittigienne dans le cadre théorique de son travail. Durant les dix dernières années, le nombre d'ouvrages se situant à l'intersection des études cinématographiques, féministes et lesbiennes n'a cessé de se multiplier. Face aux nombreuses propositions rencontrées au cours de ma recherche, j'ai fait le choix de concentrer mon analyse sur l'évolution de la théorisation du regard au cinéma, en accordant un intérêt particulier aux études mobilisant les travaux de Wittig. D'autres ouvrages, comme l'essai de Clara Bradbury-Rance intitulé *Lesbian Cinema After Queer Theory* (Edinburgh University Press, 2020) ou encore *Sapphism on Screen* de Lucille Cairns (Edinburgh University Press, 2006), ont également enrichi ma réflexion et ont été mobilisés de différentes manières tout au long de ce travail. De même, si le cadre théorique de cette thèse a largement été défini par les travaux de Monique Wittig et Colette Guillaumin, les contributions plus tardives d'universitaires ayant

analysé et interprété l'œuvre de ces deux chercheuses ont été un support précieux. Je pense notamment aux travaux de Claire Michard, Dominique Bourque et Julie Scalon.

Le chapitre consacré à l'analyse des films à l'étude témoigne, je l'espère, de ma volonté d'utiliser l'œuvre de Wittig en prenant en compte sa multidimensionnalité mais aussi en reproduisant cette dernière. Cette intention de poursuivre le travail entamé par Wittig elle-même et prolongé par d'autres s'est traduite ici par l'étude des cinq longs-métrages du corpus depuis un point de vue wittiguien. J'ai esquissé plus haut une comparaison axée sur les personnages de la peintre dans *The Girl* et *Portrait de la jeune fille en feu*. L'analyse de ces films a montré qu'ils proposent tous deux une importante réflexion sur le regard, et a souligné le processus de subjectification des personnages mis en place par les réalisatrices. Cette première dimension est également présente dans *Naissance des pieuvres*, notamment à travers la dynamique Marie/Floriane – la première regarde la seconde, dont l'activité principale (la natation synchronisée) la place à la fois au rang de modèle et d'artiste. La question des relations émanant de la position d'artiste est aussi effleurée par Corsini dans *La Fracture* sous un angle légèrement différent : la protagoniste Raf, dessinatrice, est en couple avec son éditrice. Si cet aspect de la relation n'est pas réellement exploité par le déroulement du récit, il constitue néanmoins un cadre narratif confirmant la fréquente association des lesbiennes (fictives) aux milieux artistiques – voir, pour ne citer qu'elles, la cinéaste dans *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996), la sculptrice dans *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985) la peintre dans *I've Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rozema, 1987), la danseuse dans *Girl Picture* (Alli Haapasalo, 2021), la photographe dans *Carol* (Todd Haynes, 2015), la cheffe d'orchestre dans *TÁR* (Todd Field, 2022) ou encore l'écrivaine dans *Les Amours d'Anaïs* (Charline Bourgeois-Tacquet, 2021).

Au-delà de cette réappropriation de la symbolique artiste/muse et de la réflexion sur le regard, les longs-métrages du corpus incarnent tous, à des degrés différents, une rupture avec

l'hétérosocialité. L'utilisation de la grille d'analyse exposée précédemment ainsi que notre approche wittigienne ont révélé l'aspect révolutionnaire de certaines œuvres à l'étude, en ce qu'elles fonctionnent comme des chevaux de Troie dans le monde du cinéma et de la culture française et internationale. *Portrait de la jeune fille en feu*, notamment, s'inscrit dans la lignée des œuvres littéraires, théâtrales et cinématographiques de Wittig, en opérant à son tour un travail minutieux sur le langage, en incitant les spectateurs à (ré)évaluer leur façon de regarder le monde et la place qu'ils y occupent, et surtout en plaçant le point de vue lesbien au centre du récit. Dans *La belle saison*, la réappropriation lesbienne du mouvement féministe français des années 70 met en lumière la présence et l'implication de personnes ayant parfois subi l'invisibilisation de leur lesbianisme par souci d'unité féministe au sein même de leurs groupes, ainsi que de militantes lesbiennes ayant été reléguées au second plan et/ou écartées lorsque des désaccords ont émergé. La création du collectif des Gouines Rouges par un groupe de lesbiennes lassées de la misogynie des hommes gays du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) et de l'homophobie latente des féministes hétérosexuelles du MLF¹⁵⁶ en est un exemple. Refusant d'être « *politiquement incluses au MLF en tant que 'femmes'* »¹⁵⁷, les Gouines Rouges ont constitué, entre 1971 et 1973, un groupe de discussion informel du MLF ayant organisé plusieurs actions et *happenings* au sein des milieux féministes de l'époque¹⁵⁸. La dissolution du comité de rédaction de la revue *Questions Féministes*, survenue en 1980 suite à la « *remise en question de l'hétéro-féminisme* »¹⁵⁹ par les lesbiennes radicales du groupe, constitue également un éloquent exemple de ce qu'Ilana Eloït nomme « *l'éradication finale de la théorie lesbienne* »¹⁶⁰ en France. En effet, cette division résulta en « *l'élimination des cinq*

¹⁵⁶ ELOIT, Ilana. *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French nation (1970-1980)*, thèse doctorale. Sous la direction de Clare Hemmings, London School of Economics, août 2018. P.145.

¹⁵⁷ Tdlr. ELOIT, Ilana, op. cit. p.145.

¹⁵⁸ BONNET, Marie-Jo. « Les Gouines Rouges, 1971-1973 » in *Ex Aequo*, vol.11, 1997, publié en ligne le 03 août 2009.

¹⁵⁹ TURCOTTE, Louise. « Lesbiennes VS hétérosexuelles ou hétéro-féminisme VS lesbianisme radical ? Pourquoi ce dossier ? » in *Amazones d'Hier, Lesbiennes d'Aujourd'hui*, n°2, vol.1, p.16.

¹⁶⁰ Tdlr. ELOIT, Ilana, op. cit. p.265.

membres lesbiennes du comité éditorial »¹⁶¹ de la revue, qui fut relancée par une partie de l'ancien comité sous le titre *Nouvelles Questions Féministes* malgré l'entente signée par les huit membres fondateurs stipulant que le titre *Questions Féministes* ne devait pas être réutilisé ultérieurement. En plus de son aspect de récit d'apprentissage, le film de Corsini peut ainsi être à la fois compris comme un hommage et comme une tentative de (re)valorisation de l'existence et de la présence politique des lesbiennes engagées auprès du MLF et dans divers mouvements de mobilisation féministe entre les années 70 et 80.

Etudier *The Girl*, plonger dans la multidimensionnalité

J'ai, en outre, souhaité étendre le champ des possibles en m'intéressant au film écrit par Wittig, qui n'a jusqu'ici bénéficié que d'un intérêt très limité de la part des universitaires et chercheurs du XXI^e siècle. J'ai voulu, dans mon analyse de *The Girl*, imbriquer la pensée théorique de l'écrivain à ses propositions artistiques et donc cinématographiques, en mobilisant plusieurs concepts apportés et/ou redéfinis par Wittig et d'autres féministes lesbiennes matérialistes tels que l'« hétérosocialité », la « classe des femmes », et le lesbianisme. À défaut d'avoir proposé une analyse réellement novatrice et entièrement dédiée à *The Girl*, j'espère que cette thèse de maîtrise permettra de valoriser l'héritage scénaristique et cinématographique de Wittig et Zeig en (ré)intégrant leur film dans la conversation universitaire. L'inclusion de cette œuvre dans les recherches cinématographiques utilisant un cadre théorique wittiguien me semble indispensable, tout comme son étude s'est avérée être indispensable à la réflexion que j'ai développée dans ce travail. C'est en décortiquant les différentes facettes de l'œuvre de Wittig – littéraire, théorique, politique, scénaristique et cinématographique – que je suis parvenue à me positionner face aux films de Céline Sciamma et Catherine Corsini. L'analyse filmique proposée ici prend appui sur le « point de vue wittiguien » pour faire apparaître, dans chaque long-métrage, les liens que les réalisatrices ont volontairement ou involontairement créé

¹⁶¹ Tdlr. ELOIT, Ilana, op. cit. p.47.

avec les théories lesbiennes matérialistes. En outre, j'ai tenté de mobiliser les écrits théoriques de Wittig dans leur ensemble pour étayer les arguments analytiques, en évitant de limiter mes propositions aux seuls trois premiers chapitres de *La Pensée straight* (« La catégorie de sexe » ; « On ne naît pas femme » ; « La Pensée straight »). De fait, les liens tissés entre les films à l'étude et l'œuvre théorique, politique et littéraire de Wittig ont pris des formes diverses, référant parfois au lesbianisme comme appropriation privée, parfois à l'utilisation d'un point de vue lesbien comme point de vue universel, d'autres fois encore à la réflexion sur les catégories d'*hommes* et de *femmes* ainsi qu'au travail sur le langage.

Vers l'élargissement du point de vue.

Comme je le mentionnais au chapitre 1 à propos de l'individualité des spectatrices lesbiennes, il est certain que le public d'un film est toujours constitué d'un ensemble d'individus uniques, ayant chacun sa propre complexité identitaire, ses appartenances, capacité de réflexion, etc. Il serait donc erroné d'affirmer que tous les spectateurs d'une même œuvre forment une entité recevant et vivant l'expérience du film de la même façon, et pouvant donc être comprise comme un "public" uniforme dans des études portant sur la réception d'œuvres cinématographiques. De fait, parler de public lesbien ne fait pas réellement sens puisque ce terme n'a pas de réalité matérielle – il désigne toutes les spectatrices lesbiennes d'un film sans prendre en compte leurs spécificités personnelles. C'est, quelque part, ce que fait Wittig lorsqu'elle comprend les lesbiennes comme une classe uniforme sans nécessairement théoriser les dynamiques de pouvoir qui existent, dans la réalité, au sein-même de cette classe, comme le racisme ou le validisme. C'est peut-être là l'une des critiques que l'on pourrait faire à la théorie wittigienne, bien qu'il me semble qu'elle ne soit pas le lieu de ce débat.

Alors que j'avais, au départ, hésité à travailler sur les liens existant entre les films et leur public, j'ai finalement décidé d'abandonner (temporairement) cette idée afin de me consacrer uniquement à l'analyse cinématographique des œuvres à l'étude. Il me semble néanmoins que

la question du public constitue un enjeu majeur qu'il est nécessaire de souligner ici, bien qu'elle ait déjà été étudiée à de multiples reprises – à propos des spectatrices lesbiennes, voir notamment la thèse de Sye-Kyo Lerebours, intitulée « *Se voir lesbienne* » : *Représentations de l'homosexualité féminine dans les fictions cinématographiques françaises au prisme de la réception communautaire lesbienne (1970-2019)*¹⁶². En travaillant à la subversion du point de vue hégémonique, les cinéastes proposent dans le même temps un élargissement de ce dernier, qui implose. En d'autres termes, même si la subversion n'est pas totale, le point de vue se retrouve tout de même décentré, et invite conséquemment un plus grand nombre de spectateurs à se sentir partie prenante de l'œuvre. L'importance de la représentation des *minorités* à l'écran n'est plus à démontrer¹⁶³, et le processus d'identification à un personnage, s'il ne se limite pas à une ressemblance entre le spectateur et le personnage, semble malgré tout limiter l'accès des personnes issues des *minorités* dans leur ensemble à une représentation positive au cinéma. La mise en avant de récits alternatifs ne se pliant pas à aux règles de l'hétérosocialité (ou aux règles de la suprématie blanche, par exemple, qui fonctionne main dans la main avec celle-ci) permet de proposer une porte de sortie aux individus contraints d'évoluer dans un système qui les broie.

Matérialismes décoloniaux, matérialismes trans : élargir le champ des possibles

J'ai choisi de concentrer ma réflexion sur le pan lesbien du féminisme matérialiste, en m'appuyant pour ce faire sur les travaux d'une des principales cheffes de file de ce "courant". Il va sans dire que d'aucuns pourraient utiliser les écrits de Monique Wittig, Colette Guillaumin et Nicole Claude-Mathieu dans une étude similaire à celle proposée ici en les appliquant à d'autres systèmes de domination, par exemple dans le but d'analyser les relations de pouvoir rendues possibles par un système raciste. C'est ce que propose Jules Falquet dans l'article « Un

¹⁶² LEREBOURS, Sye-Kyo. « *Se voir lesbienne* » : *Représentations de l'homosexualité féminine dans les fictions cinématographiques françaises au prisme de la réception communautaire lesbienne (1970-2019)*, thèse de doctorat. Sous la direction de G. Sellier, Université Bordeaux-Montaigne. Soutenue le 18 mai 2021.

¹⁶³ Voir par exemple CORTES, Carlon. « A Long Way to Go: Minorities and the Media » in *Media & Values* n°38, 1987.

féminisme matérialiste décolonial est possible : lire ensemble Colette Guillaumin et María Lugones » (notez l'utilisation de l'affirmatif plutôt que de l'interrogatif) publié dans les *Cahiers de recherche sociologique* en 2020. Le texte articule les travaux des deux théoriciennes en soulignant leurs convergences et reprend une proposition de Falquet, la « *combinatoire straight* », qui permet de penser l'imbrication de multiples rapports de pouvoir. Ce concept est défini comme suit :

« Je définis la combinatoire “straight” comme l'ensemble des institutions et des règles régissant, à chaque moment et dans chaque lieu, à la fois les logiques de l'union matrimoniale et celles de la filiation légitime. En d'autres termes, comme ce qui dit ce qui est prescrit, toléré ou interdit sur le plan du choix des partenaires selon le sexe, la race et la classe, mais aussi quelle sorte de progéniture est attendue des différentes catégories d'union, dans quelles catégories de sexe, race et classe elle sera placée et à qui elle appartiendra ».¹⁶⁴

L'approche matérialiste a été, et continue d'être utilisée pour penser les rapports sociaux de sexe et de “race”. Elle a également été mobilisée par plusieurs chercheurs pour analyser les réalités trans, comme en témoigne l'ouvrage collectif *Matérialismes Trans* (Hystériques et AssociéEs, 2019) coédité par Pauline Clohec et Noémie Grunenwald. Cet usage croissant de l'approche matérialiste dans différents champs d'étude donne tort à la fréquente assignation des penseuses du féminisme matérialiste à une position intrinsèquement raciste ou islamophobe¹⁶⁵. Il démontre également qu'il est possible de réfléchir aux questions du racisme et de la transphobie avec un cadre théorique matérialiste. L'absence de films mettant en scène des lesbiennes racisées et/ou transgenres dans le paysage cinématographique français m'a poussée

¹⁶⁴ FALQUET, Jules. « Un féminisme matérialiste décolonial est possible : lire ensemble Colette Guillaumin et María Lugones » in *Cahiers de recherche sociologique*, n°69, 2020, p.212.

¹⁶⁵ Voir, pour ne citer que cet exemple, la question posée par une sociologue et un politologue de l'UQAM à la féministe matérialiste Christine Delphy lors d'une interview pour la revue *A Bâbord !* : « Mais n'est-il pas compliqué pour une féministe matérialiste radicale comme vous d'être à l'écoute de femmes musulmanes croyantes ? ». In BLAIS, Mélissa ; DUPUIS-PERI, Francis. « La rencontre du féminisme et de l'antiracisme. Entretien avec Christine Delphy » in *A Bâbord !* n°23, 2008.

à concentrer ma réflexion vers les seules spécificités lesbiennes des longs-métrages du corpus, mais je suis convaincue qu'une analyse similaire, tenant compte des relations de pouvoir racistes et/ou transphobes, pourrait être proposée si les films à l'étude s'y prêtaient. Un tel projet de recherche constituerait une suite logique au travail entamé dans cette thèse de maîtrise.

La multidimensionnalité de l'œuvre de Wittig que souligne Louise Turcotte dans l'extrait cité plus haut, issu de sa préface à *La Pensée straight*, a été un fil directeur durant la rédaction de cette thèse. L'utilisation de la théorie wittiguienne – et lesbienne matérialiste dans son ensemble – dans une analyse filmique permet de croiser le champ des études féministes et celui des études cinématographiques en proposant de nouvelles lectures de l'œuvre des cinéastes, alimentée par des réflexions féministes politiques plutôt que par une grille d'analyse filmique traditionnelle. L'imbrication de l'art et de la théorie politique mise en avant par Wittig tout au long de sa vie prend un nouveau tournant. Il ne s'agit plus ici de questionner frontalement les écrits de l'essayiste, mais de mobiliser conjointement des propositions théoriques et artistiques afin d'évaluer le potentiel révolutionnaire de ces dernières à l'aune de la pensée wittiguienne. Plus encore, il s'agit de s'interroger sur la trace qu'a laissée Wittig dans les pratiques artistiques françaises malgré son expatriation nord-américaine et de souligner les multiples façons dont les cinéastes lesbiennes du 21^e siècle mobilisent cet héritage littéraire, théorique, politique et cinématographique.

Filmographie

Corpus principal

La Belle Saison, Catherine Corsini, 2015. 105min.

La Fracture, Catherine Corsini, 2021. 98min.

The Girl, Sande Zeig, 2000.

Naissance des pieuvres, Céline Sciamma, 2007. 85min.

Portrait de la jeune fille en feu, Céline Sciamma, 2019. 121min

Corpus secondaire

Les Amours d'Anaïs, Charline Bourgeois-Tacquet, 2021. 98min.

Les Amoureux, Catherine Corsini, 1999. 90min.

An American in Paris, Vincente Minnelli, 1951. 115min.

Anastasia, Don Bluth & Gary Foldman, 1997. 94min.

Baby Driver, Edgar Wright, 2017. 115min.

Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985. 116min.

The Breakfast Club, John Hughes, 1985. 97min.

Carol, Todd Haynes, 2015. 118min.

Coup de foudre, Diane Kurys, 1983. 110min.

Desert Hearts, Donna Deitch, 1985. 96min.

Do Revenge, Jennifer Kaytin Robinson, 2022. 119min.

Elle, Paul Verhoeven, 2016. 134min.

Frida, Julie Taymor, 2002. 123min.

Girl Picture Alli Haapasalo, 2021. 101min.

Grave, Julia Ducournau, 2016. 99min.

Grease, Randal Kleiser, 1978. 110min.

Heavenly Creatures, Peter Jackson, 1994. 99min.

The Hunger Games: Mockingjay – Part 2, Francis Lawrence, 2015. 137min.

I've Heard the Mermaids Singing, Patricia Rozema, 1987. 81min.

The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love, Maria Maggenti, 1995. 94min.
J'accuse, Roman Polanski, 2019. 132min.
Kaboom, Gregg Araki, 2010. 86min.
La La Land, Damien Chazelle, 2016. 128min.
Laurence Anyways, Xavier Dolan, 2012. 168min.
Madame a des envies, Alice Guy, 1907. 05min.
Oublier Cheyenne, Valérie Minetto, 2006. 90min.
La Nouvelle Ève, Catherine Corsini, 1999. 94min.
The Piano Lesson, Jane Campion, 1995. 99min.
The Portrait of a Lady, Jane Campion, 1996. 142min.
Les prostituées de Lyon parlent, Carole Roussopoulos, 1975. 46min.
La Répétition, Catherine Corsini, 2001. 100min.
She's All That, Robert Iscove, 1999. 95min.
She Must Be Seeing Things, Sheila McLaughlin, 1987. 95min.
TÀR, Todd Field, 2022. 158min.
Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991. 130min.
The Watermelon Woman, Cheryl Dunye, 1996. 90min.
When Night is Falling, Patricia Rozema, 1995. 93min.
Wonder Woman, Patty Jenkins, 2017. 141min.

Vidéos complémentaires

« CELINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle – BFI London Film Festival 2019 », chaîne YouTube du British Film Institute, 14 octobre 2019, 64min.

« Iris Brey nous explique les différences entre le male et le female gaze – Vidéo Club » in *Konbini*, 5 juin 2021, 13min.

« Iris Brey – The Lesbian Gaze », enregistrement vidéo de la conférence éponyme du 8 octobre 2021, chaîne YouTube de la Cinematek, 58min.

« The Girl Trailer », bande-annonce de *The Girl*, site internet de Sande Zeig, 02min.

Séries télévisées

Game of Thrones, créa. David Benioff et D. B. Weiss, 2011-2019.

The Handmaid's Tale, créa. Bruce Miller, 2017-présent.

Ways of seeing, episode 2, créa. Michael Dibb & John Berger, 1972.

Bibliographie

Ouvrages théoriques

BOURQUE, Dominique. *Ecrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, L'Harmattan, Paris, 2006, 167p.

BRADBURY-RANCE, Clara. *Lesbian Cinema After Queer Theory*, Edinburgh University Press, 2020, 208p.

BREY, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Paris, 2020, 252p.

CAIRNS, Lucille. *Sapphism on Screen*, Edinburgh University Press, 2006, 233p.

CHAUDHURI, Shohini. *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, 2006, 160p.

CHEVRIER, H.-Paul. *Pour la suite du film*, guide d'analyse filmique de l'Association des Cinémas Parallèles du Québec, 2018, 31p.

CLOCHEC, Pauline ; GRUNENWALD, Noémie (eds.). *Matérialismes Trans, Hystérique & AssociéEs*, Paris, 2019, 288p.

DE LAURETIS, Teresa. *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indiana University Press, 1994, 331p.

ERENS, Patricia (ed). *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, 480p.

GUILLAUMIN, Colette. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Editions IXE, 2012 (première publication 1992), 240p.

hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992, 200p.

SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988, 258p.

WITTIG, Monique.

- *La Pensée straight*, Editions Amsterdam, Paris, 2018 (première publication Balland 2001), 160p.
- *Le chantier littéraire*, Presses Universitaires de Lyon et Editions IXE, 2010, 226p.

Ouvrages de fiction

BARNES, Djuna. *La Passion*, trad. M. Wittig, Ypsilon Editeur, Paris, 2015 (première publication sous le titre *A Book*, 1923), 120p.

GONTHIER, Pauline. *Les Oiselles Sauvages*, Julliard, Paris, 2022, 208p.

LEDUC, Violette. *Thérèse et Isabelle*, Gallimard, 1966 puis 2000 pour le texte intégral, 138p.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, publié en sept tomes chez Grasset et Gallimard entre 1913 et 1927.

WITTIG, Monique.

- *Les Guérillères*, Editions de Minuit, Paris, 1969, 212p.
- *Le Corps lesbien*, Editions de Minuit, Paris, 1973, 192p.
- Avec ZEIG, Sande. *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Grasset, Paris, 1976, 238p.
- *Le Voyage sans fin*, Gallimard, Paris, 2022 (première publication *Vlasta*, revue, 1985), 120p.

Chapitres d'ouvrages

BOURCIER, Sam. « Wittig La Politique » (première publication Balland 2001), préface à *La Pensée straight* de WITTIG, M. Editions Amsterdam, Paris, 2018 pp.26-40.

BOURQUE, Dominique.

- « Un Cheval de Troie nommé dé-marquage : la neutralisation des catégories de sexe dans l'œuvre de Monique Wittig » in AUCLERC, B. et CHEVALIER, Y. *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Presse universitaire de Lyon, 2012, pp.67-87.
- « Engagement des lesbiennes politiques » in VAILLANCOURT, J. (ed.) *Archives lesbiennes T.2*, Editions Saphiques du RLQ, Montréal, 2023, pp.206-209.

BRASSARD, Alain. « Une visibilité discrète : les lesbiennes dans le cinéma français des années 1990 à nos jours » in GRANDENA, G. ; JOHNSTON, C. (eds) *Cinematic Queerness. Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2011, pp.43-62.

CHEVALIER, Karine. « Repetition and difference: the representation of youth in the films of Céline Sciamma » in CHAREYRON, R. ; VIENNOT, G. (eds) *Screening Youth. Contemporary French and Francophone Cinema*, Edinburgh University Press, 2021, pp.62-80.

CIASULLO, Ann M. « Making Her (In)Visible. Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s » in KEARNEY, M. C. (ed.), *The Gender and Media Reader*, Routledge, Londres et New York, 2021, p.329-343.

CLAUDE-MATHIEU, Nicole. « Dérive du genre/stabilité des sexes », in DION, M. (ed.), *Madonna. Érotisme et Pouvoir*, Éditions Kimé, Paris, 1994 : 54-70.

ENJOLRAS, Laurence. « *La Répétition* : Circulez ! Y'a rien à voir » in GRANDENA, G. ; JOHNSTON, C. (eds) *Cinematic Queerness. Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2011, pp.63-82.

FOUCAULT, Michel. « Afterword » in DREYFUS, H. et RABINOW, P. (eds) *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, University of Chicago Press, Chicago, 1983.

PICQ, Françoise. « Enquête sur les féministes des années mouvement » in BARD, C. *Les féministes de la deuxième vague*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp.61-69.

PIDDUCK, Julianne. « The Visible and the Sayable: the Moment and Conditions of Hypervisibility » in GRANDENA, G. ; JOHNSTON, C. (eds) *Cinematic Queerness. Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*, Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, 2011, pp.9-40.

TURCOTTE, Louise. « La révolution d'un point de vue » (première publication Beacon Press, 1992), préface à *La Pensée straight* de WITTIG, M. Editions Amsterdam, Paris, 2018, pp.18-25.

WITTIG, Monique.

- « Some remarks on The lesbian body » in SHAKTINI, N. (ed.). *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary Essays*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2005, pp.44-48.
- « Avant-note » in BARNES, Djuna *La Passion*, trad. M. Wittig (première publication Flammarion 1982), Ypsilon Editeur, Paris, 2015, pp.7-18.

Articles

AMARI, Salima. « Certaines lesbiennes demeurent des femmes » in *Nouvelles Questions Féministes*, vol.34 n°1, 2015, pp.70-83.

BONNET, Marie-Jo. « Les Gouines Rouges, 1971-1973 » in *Ex Aequo*, vol.11, 1997, publié en ligne le 03 août 2009.

BRADBURY-RANCE, Clara. « Lesbian legibility and queer legacy in Céline Sciamma's *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) » in *French Screen Studies*, publié en ligne le 20 décembre 2022, 13p.

CHETCUTI, Natacha. « Hétéronormativité et hétérosocialité » in *Raison Présente*, n°183, 2012, pp.69-77.

CORTES, Carlon. « A Long Way to Go: Minorities and the Media » in *Media & Values* n°38, 1987.

DOANE, Mary Ann.

- « Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator » in *Screen*, vol.23-3-4, 1982, pp.74-88.
- « Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator » in *Discourse*, Wayne State University Press, vol.11-1, 1988, pp.42-54.

DOLIDON, Annabelle. « Shifting Wittigian binaries: abstraction and re-materialization of the Lesbian body in Sande Zeig's *The Girl* » in *Feminist Review*, n°92, 2009, pp.72-90.

FALQUET, Jules. « Un féminisme matérialiste décolonial est possible : lire ensemble Colette Guillaumin et María Lugones » in *Cahiers de recherche sociologique*, n°69, 2020, pp.193-218.

GUILLAUMIN, Colette.

- « Les corps appropriés » in *Questions féministes* n°2, février 1978, pp.5-30.
- « Naturelle-ment » in *Questions féministes* n°3, mai 1978, pp. 5-28.

LEAHY, Sarah ; VANDERSCHULDEN, Isabelle. « Céline Sciamma's screenwriting: 'building an architecture of multiple desires' » in *French Screen Studies*, publié en ligne le 20 décembre 2022, 13p.

MICHARD, Claire. « Assaut du discours *straight* et universalisation du point de vue minoritaire dans les essais de Monique Wittig » in *Genre, Sexualité & Société* n°1, printemps 2009.

MORIN-DELAURIÈRE, Camille. « Etude comparée de Rennes et Paris : une autre histoire des relations entre les mouvements féministes et lesbiens en France (1970-1980) » in *Recherches Féministes* vol.33 n°2, 2020, pp.89-105.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen*, vol. 16, issue 3, 1975, pp.6-18.

OVIDE. « Héroïdes » in *Po&sie*, vol.114 n°4, 2005, pp.88-93. Traduction et présentation de Danièle Robert.

PILLARD, Thomas. « Une histoire oubliée : la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales » in *Transatlantica*, publié en ligne le 14 décembre 2012, 21p.

RIVIERE, Joan. « Womanliness as a masquerade » in *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 9, 1929, pp.303-313.

SCANLON, Julie. « Getting The Girl: Wittig and Zeig's Trojan horse » in *Genders*, vol.52, 2010, pp.1-15.

TURCOTTE, Louise. « Lesbiennes VS hétérosexuelles ou hétéro-féminisme VS lesbianisme radical ? Pourquoi ce dossier ? » in *Amazones d'Hier, Lesbiennes d'Aujourd'hui*, n°2, vol.1, pp.15-18.

Thèses doctorales, thèses et mémoires de maîtrise

AHMED, Aafreen. *Beast of budern : depictions of ideal beauty and femininity in Bollywood cinema*, BA thesis. University of Calgary, avril 2022.

AMARI, Salima. *Des équilibres instables : construction de soi et relations familiales chez les lesbiennes maghrébines migrantes et d'ascendance maghrébine en France*, thèse de doctorat.

Sous la direction de Jane Freedman, Ecole doctorale des Sciences Sociales de Paris 8, soutenue le 19 juin 2015.

BECK, Jason. *A comparison of male athletes with teenage peers in popular teen movies*, thèse de maîtrise. Sous la direction de Thomas E. Robinson, Brigham Young University. Avril 2011.

ELOIT, Ilana. *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French nation (1970-1980)*, thèse de doctorat. Sous la direction de Clare Hemmings, London School of Economics, août 2018.

LEREBOURS, Sye-Kyo. « *Se voir lesbienne* » : *Représentations de l'homosexualité féminine dans les fictions cinématographiques françaises au prisme de la réception communautaire lesbienne (1970-2019)*, thèse de doctorat. Sous la direction de Geneviève Sellier, Université Bordeaux-Montaigne, soutenue le 18 mai 2021.

MAROLLEAU, Emilie. *L'homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines*, thèse de doctorat. Sous la direction de G.-C. Guilbert, Université François Rabelais de Tours, soutenue le 28 novembre 2015.

TRICOIRE APARICIO, Marion. *Agnès Varda et le regard féminin au cinéma, application du sujet au cours de FLE*, travail de fin de master (TFM). Sous la direction de Javier Benito de la Fuente, Universidad de Valladolid, 2021.

Sitographie

« 2023 : année Wittig », carnet de recherche *Etudes Wittigiennes* propulsé par *Hypothèses* [en ligne], consulté le 06 avril 2023.

« Baromètre diffusion des films, année 2021 » de *L'ADRC (Agence nationale pour le Développement du Cinéma en Région)* [en ligne], publié le 28 janvier 2022, consulté le 06 avril 2023.

« Ce que prévoit la loi sur la bioéthique » in *Service-Public.fr, site officiel de l'administration française* [en ligne], 31 août 2022, consulté le 07 mars 2023.

« Pourquoi la cinéphilie traditionnelle rejette-t-elle le livre d'Iris Brey ? » in *Les Inrockuptibles* [en ligne], 15 mai 2020, mis à jour le 17 mars 2021, consulté le 04 avril 2023.

AGUILAR, Carlos. « Love dialogue : Céline Sciamma on Portrait of a lady on fire » in *Roger Ebert* [en ligne], 12 février 2020, consulté le 25 février 2023.

ANTHEAUME, Alice. « “Tout le monde, dans la salle, doit être une fille de quinze ans” » in *20 minutes*, [en ligne], publié le 18 mai 2007, consulté le 02 mars 2023.

BATUMAN, Elif. « Céline Sciamma's quest for a new, feminist grammar of cinema » in *The New Yorker* [en ligne], 31 janvier 2022, consulté le 06 mars 2022.

BIETRY-RIVIERRE, Éric. « En étudiant Picasso, j'ai découvert le monstre » in *Le Figaro* [en ligne], 19 mars 2018, consulté le 23 février 2023.

BLAIS, Méliissa ; DUPUIS-PERI, Francis. « La rencontre du féminisme et de l'antiracisme. Entretien avec Christine Delphy » in *A Bâbord !* n°23, 2008, version en ligne consultée le 15 avril 2023.

BLIMAN, Marianne. « Iris Brey : “C'est aux femmes de créer de nouveaux imaginaires dans le cinéma” » in *Les Echos* [en ligne], 27 février 2020, consulté le 07 février 2023.

CERF, Juliette. « Iris Brey : “Nous manquons cruellement de récits, du point de vue féminin, sur les corps féminins” » in *Télérama* [en ligne], 10 février 2020, consulté le 07 février 2023.

FLINN, Carole. « Girl Talk » in *Tucson Weekly* [en ligne], publié le 06 septembre 2001, consulté le 07 avril 2023.

FRODON, Jean-Michel. « “Le regard féminin” d'Iris Brey, un ouvrage à réfléchir » in *Slate* [en ligne], 1^{er} avril 2020, consulté le 07 février 2023.

JOUBERT, Sophie. « Littérature. Wittig relue au présent » in *L'Humanité* [en ligne], publié le 02 mars 2023, consulté le 04 avril 2023.

MURY, Cécile. « “La Fracture” de Catherine Corsini » in *Télérama* [en ligne], publié le 24 janvier 2023.

NG, David. « Roman Polanski is denied latest bid to resolve 40-year-old statutory rape case » in *Los Angeles Times* [en ligne], publié le 03 avril 2017, consulté le 12 avril 2023.

NOTERIS, Emilie. « Pour un regard féministe » in *Débordements*, [en ligne], 20 février 2020, consulté le 16 octobre 2022.

PERON, Alison. « “Thérèse et Isabelle” de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig » in *Sens public* [en ligne], publié le 03 mars 2011, consulté le 13 mars 2023.

SCATENI, Ren. « How Portrait of a Lady on Fire celebrates the female gaze » in *British Film Institute website* [en ligne], 26 février 2020, consulté le 06 mars 2023.

TURCHI, Marine ; POLLONI, Camille. « Cinéma français : la nuit du déshonneur » in *Médiapart* [en ligne], 29 février 2020, consulté le 06 avril 2023.

VEUNAC, Caroline. « Iris Brey, pour un regard féminin au cinéma » in *Centre Pompidou Magazine* [en ligne], 18 février 2021, consulté le 29 janvier 2023.

JP Box-Office, recensant les recettes nationales et internationales des films sortis en France et ailleurs depuis 1998, consulté le 15 mars 2023. www.jpbox-office.com

Site officiel de la Queer Palm, consulté le 07 mars 2023. queerpalm.org/

Compte Instagram « Portrait de la jeune fille en feu ». [@portraitdelajeunefilleenfeu](https://www.instagram.com/portraitdelajeunefilleenfeu)

Compte Twitter « Portrait de la jeune fille en feu Bot ». [@portraitenfeubot](https://twitter.com/portraitenfeubot)

Emissions radiophoniques

« Eva Illouz : “La liberté sexuelle a été récupérée par des forces économiques pour créer des marchés de masse” », *L'invité(e) des matins* de Guillaume Erner in *France Culture*, diffusée le 05 février 2020, 41min.

« Céline Sciamma : “Plus on est intime, plus on est politique” », *Par les temps qui courent* de Marie Richeux in *France Culture*, diffusée le 30 mars 2020, 59min.

Documents complémentaires

JOUSSE, Thierry. « Entretien avec Céline Sciamma », dossier de presse de *Naissance des pieuvres* distribué par Haut et Court, août 2007, 17p.

Dossier de presse de *La Belle Saison*, distribué par Pyramides, 2015, 11p.

Dossier de presse de *La Fracture*, distribué par Le Pacte, 2021, 23p.

Dossier de presse de *Portrait de la jeune fille en feu*, distribué par Pyramides, 2019, 11p.