

# UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

*ÉCOLE DOCTORALE « Sciences de l'Homme et de la Société »*

ICD

**THÈSE** présentée par :

**Émilie MAROLLEAU**

soutenue le : 28 novembre 2015

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Études anglophones (civilisation américaine)

**L'Homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité  
pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les  
séries télévisées américaines**

**THÈSE dirigée par :**

**GUILBERT, Georges-Claude** PR, université François – Rabelais de Tours

**RAPPORTEURS :**

**HATCHUEL, Sarah** PR, Université du Havre

**SPALDING ANDRÉOLLE, Donna** PR, Université du Havre

---

**JURY :**

**GUILBERT, Georges-Claude** PR, université François – Rabelais de Tours

**HATCHUEL, Sarah** PR, Université du Havre

**MICHLIN, Monica** PR Université Paul – Valéry Montpellier

**ROCCHI, Jean-Paul** PR Université Paris Est – Marne la Vallée

**SPALDING ANDRÉOLLE, Donna** PR, Université du Havre

À Marjolaine, qui m'a donné la force d'aller jusqu'au bout.

## Remerciements

Je tiens en tout premier lieu à remercier Monsieur le Professeur Georges-Claude Guilbert d'avoir accepté de diriger ce travail de recherche, de m'avoir guidée et donné de précieux conseils tout au long de cette thèse.

Merci à Madame la Professeure Sarah Hatchuel, Madame la Professeure Monica Michlin, Madame la Professeure Donna Spalding Andréolle et Monsieur le Professeur Jean-Paul Rocchi d'avoir accepté de faire partie de mon jury et de lire mon travail.

Merci à Antoine, qui a démarré sa thèse en même temps que moi, et qui a toujours été présent pour me soutenir et m'encourager dans les moments de doute.

Merci à mes parents et à ma soeur d'avoir été patients, d'avoir cru en moi pendant toutes ces années et de m'avoir donné les moyens de réussir.

Merci à mes amis, qui m'ont aidée chacun à leur manière à arriver jusqu'ici. Je remercie mes amis d'enfance, qui ont toujours été là pour m'apporter du réconfort. Merci à mes amis de l'Université de Nantes, qui ont eu un rôle essentiel dans mon cheminement vers ce travail de recherche.

Merci à mes collègues du CIDEF pour l'excellente ambiance de travail dans laquelle j'ai évolué ces dernières années. Votre bonne humeur et votre dynamisme tombaient souvent à pic dans les moments les plus rudes.

Merci à Sam de m'avoir patiemment accompagnée pendant ces longues heures de rédaction.

## Résumé

Ce travail de recherche s'attache à analyser la visibilité des lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées et les web-séries américaines. Bien qu'ayant été globalement invisibles ou mal représentées dans le cinéma classique hollywoodien, elles apparaissent de plus en plus fréquemment sur le petit et le grand écran. Toutefois, cette visibilité est construite à partir d'un certain nombre de normes, privilégiant donc une image particulière des lesbiennes à travers notamment la figure de la lesbienne féminine. En outre, cette visibilité repose sur des stratégies de réappropriations et d'emprunts qui visent à « queeriser » les représentations existantes, et, possiblement, à créer un regard lesbien.

Mots-clé : cinéma, homosexualité, lesbiennes, *queer*, séries télévisées, télévision, visibilité, web-séries

## Résumé en anglais

The purpose of this work is to investigate lesbian visibility in American cinema, TV series and web series. Although lesbians have remained broadly invisible or misrepresented in classical Hollywood Cinema, they now increasingly appear on both the big screen and the small screen. However, this visibility is shaped according to a precise set of norms, thus favoring a specific image of lesbians, particularly through the figure of the feminine lesbian. Furthermore, this visibility is grounded on strategies of reappropriation and borrowings aiming to queer existing representations, and, possibly, to create a lesbian look.

Key words: cinema, homosexuality, lesbians, queer, visibility, television, TV series, web series

# Table des matières

|   |     |
|---|-----|
| Remerciements .....   | 3   |
| Résumé .....  | 4   |
| Résumé en anglais .....   | 5   |
| Table des matières .....  | 6   |
| Liste des annexes .....   | 8   |
| Introduction .....  | 10  |
| Première partie : La lutte pour la visibilité.....  | 25  |
| I. Codes et conventions dominants .....   | 26  |
| 1. Hétéronormativité et hétérosexualité obligatoire.....  | 26  |
| 2. Le spectateur supposé .....  | 38  |
| 3. Hollywood et la censure .....  | 41  |
| II. Les lesbiennes (in)visibles .....   | 47  |
| 1. Introduction.....  | 47  |
| 2. Montrer l'inmontrable : les lesbiennes comme spectres.....   | 48  |
| 3. Les lesbiennes comme monstres.....   | 55  |
| 4. « Fauxmosexualité » : l'image des lesbiennes au service de la popularité des séries lors de la période des « sweeps »..... | 68  |
| III. Sites de résistance .....  | 80  |
| 1. L'émergence de GLAAD et du mouvement New Queer Cinema .....  | 80  |
| 2. Lectures résistantes et sous-texte.....  | 101 |
| 3. Lecture du sous-texte et culture fan : le « shipping » et le « vidding » .....   | 117 |
| Deuxième partie : Les signes de la visibilité.....  | 129 |
| I. Comment les lesbiennes sont-elles visibles ?.....  | 130 |
| 1. Introduction.....  | 130 |
| 2. Les expressions de genre .....   | 130 |
| 3. Représenter la sexualité lesbienne .....   | 158 |
| 4. Le coming out .....  | 175 |
| II. Un réseau de signes : le jeu de l'intertextualité .....   | 181 |
| 1. Introduction.....  | 181 |
| 2. Les rôles passés des actrices .....  | 183 |

|  |     |
|--|-----|
| 3. Les campagnes promotionnelles et les articles de presse .....   | 189 |
| 4. Les références à d'autres films et séries .....   | 193 |
| III. Une visibilité négociée .....   | 199 |
| 1. La normalisation de la visibilité lesbienne .....   | 199 |
| 2. La visibilité dominante des lesbiennes blanches .....   | 212 |
| 3. Homonormativité et visibilité .....   | 221 |
| Troisième partie : Réception, stratégies d'emprunt et de réappropriation .....                           | 225 |
| I. Visibilité et culture participative .....   | 226 |
| 1. Culture participative : définition.....   | 226 |
| 2. Des (télé)spectatrices critiques : les forums et sites web (Afterellen, Autostraddle, Shewired) ..... | 229 |
| 3. La <i>fanfiction</i> et le <i>fanisode</i> de <i>The L Word</i> .....                                 | 237 |
| 4. Les web-séries : accessibilité et participativité.....  | 243 |
| II. Le regard des (télé)spectatrices lesbiennes .....  | 252 |
| 1. Identification et plaisir visuel .....  | 252 |
| 2. Désidentification .....   | 257 |
| 3. La construction d'un regard lesbien.....  | 264 |
| III. Réappropriation et « queerisation » .....   | 275 |
| 1. Introduction.....   | 275 |
| 2. Recyclage et jeu avec le contenu audiovisuel existant .....   | 276 |
| 3. <i>Camp</i> .....   | 289 |
| 4. Mise-en-abyme de la représentation et réflexion sur la visibilité.....                                | 299 |
| Conclusion.....  | 306 |
| Bibliographie.....   | 319 |
| Annexes .....  | 342 |

## Liste des annexes

- I. Idgie dans *Fried Green Tomatoes*
- II. Charlize Theron interprétant Aileen Wurnos dans *Monster*
- III. Lee, un personnage isolé des autres, dans *Monster*
- IV. Image tirée du dossier de presse pour le film *Chained Girls*
- V. Affiche du film *Personal Best*, utilisée dans le magazine *Playboy* pour la promotion du film
- VI. Une lesbienne masculine dans *The L Word*
- VII. Corky dans l'ascenseur, dans *Bound*
- VIII. Gros plan sur les mains de Corky, alors qu'elle récupère la boucle d'oreille de Violet dans le siphon de l'évier
- IX. Kima dans *The Wire*
- X. Snoop dans *The Wire*
- XI. Mélanie et Lindsay dans *Queer As Folk*
- XII. Big Boo de *Orange is the New Black*
- XIII. Piper et Alex dans *Orange is the New Black*
- XIV. Shane dans *The L Word*
- XV. Max dans *The L Word*
- XVI.a. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Callie et Arizona dans *Grey's Anatomy*
- XVI.b. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Brittany et Santana dans *Glee*
- XVI.c. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Emily dans *Pretty Little Liars*
- XVI.d. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Amy dans *Faking It*
- XVI.e. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Stef et Lena dans *The Fosters*
- XVII. a et b Affiches promotionnelles pour la série *The L Word*
- XVIII. Le *drag king* Phil McCokin dans *The L Word*
- XIX. Le *drag king* Ivan Aycock dans *The L Word*
- XX. a. Greta Garbo
- XX. b. Joan Crawford
- XX. c. Katharine Hepburn
- XX. d. Bette Davis
- XXI. Willow et Tara dans « Under Your Spell » : des couleurs qui évoquent l'univers Disney
- XXII. Willow et Tara dans « Under Your Spell » : des effets spéciaux qui rappellent ceux des contes de fées de Disney
- XXIII.a et b *Un Chant d'amour* et *The L Word*
- XXIV. Le mariage de Callie et Arizona dans *Grey's Anatomy*
- XXV a. *Lola Rennt*
- XXV b. *And Then Came Lola*
- XXVI. *Girltrash*, en voiture
- XXVII. *Girltrash* dans un restaurant
- XXVIII. Affiches promotionnelles pour *Girltrash*
- XXIX. Scène d'ouverture de *Bound*
- XXX. Le labrys dans *Bound*
- XXXI. Mike dans *But I'm a Cheerleader*
- XXXII. Mary et Rock dans *But I'm a Cheerleader*
- XXXIII a. Les tâches masculines
- XXXIII b. Les tâches féminines
- XXXIV. Mike, pendant son cours de mécanique
- XXXV. Rock distrait les garçons pendant leur cours

XXXVI. Xena dans *Xena : Warrior Princess*

XXXVII. Xena déguisée en miss

XXXVIII. Une photographie de Catherine Opie en arrière plan dans *The L Word*

XXXIX. Les photographies de Catherine Opie dans le générique de *The L Word*

# Introduction

« The history of the portrayal of lesbians and gay men in mainstream cinema is politically indefensible and aesthetically revolting ».<sup>1</sup>

Vito Russo constate, dans cette phrase issue de la postface de la seconde édition de 1987 de son ouvrage *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, à quel point l'histoire des représentations des gays et des lesbiennes au cinéma américain est affligeante. S'il la qualifie comme telle, c'est parce qu'il estime que la visibilité des gays et des lesbiennes dans ce média est insuffisante et que les quelques images jusque là proposées par les créateurs et producteurs de films ne sont pas satisfaisantes. L'histoire de la visibilité des lesbiennes est peut-être encore plus problématique car, comme Russo l'explique, elles ont été effacées par une glorification du masculin, qui a rendu le lesbianisme invisible derrière une vision masculine de la sexualité.<sup>2</sup> En effet, si l'on s'intéresse aux représentations de personnages lesbiens on peut constater qu'ils restent globalement absents, et que les lesbiennes sont restées globalement invisibles à travers l'histoire du cinéma américain. Si les choses ont beaucoup évolué depuis la fin des années 1980 et si le nombre de représentations des lesbiennes a fortement augmenté, les termes de cette visibilité restent problématiques, au cinéma comme à la télévision. L'évolution des représentations dans ces médias s'est faite en parallèle de l'évolution de la visibilité des lesbiennes dans la société américaine, et de la façon dont le lesbianisme y a été perçu. La notion d'identité lesbienne a elle-aussi beaucoup évolué au cours de l'histoire : elle a été définie de différentes manières, et, aujourd'hui encore, le terme « lesbienne » est sujet à des redéfinitions et des remises en question.

Les « femmes qui aiment les femmes » n'ont pas toujours été appelées « lesbiennes », elles ont par exemple aussi été appelées « homosexuelles », un terme apparu récemment dans l'histoire occidentale : il a été utilisé par Karoly Maria Kertbeny en 1868, pour faire référence à l'origine aux relations sexuelles entre hommes.<sup>3</sup> La féminisation du terme est apparue par la suite, puisqu'au XIX<sup>e</sup> siècle le mot « female homosexual » apparaissait déjà dans divers ouvrages en langue anglaise.<sup>4</sup> Avant cela, les personnes qui avaient des attirances sexuelles pour des personnes de même sexe étaient appelées « deviants », pour souligner leur déviance par rapport à la norme de l'hétérosexualité, ou « Uranians », un terme dérivé des mots allemands « Urnings » (utilisé pour faire référence à l'homosexualité masculine) et

---

<sup>1</sup> Vito Russo (1981), *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies (Revised Edition)*, New York, Harper and Row, 1987, p.325.

<sup>2</sup> *ibid.*, p.5.

<sup>3</sup> JoAnne Myer, *The A to Z of the Lesbian Liberation Movement : Still the Rage*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009, p.58.

<sup>4</sup> *ibid.*

« Urningins » (utilisé pour faire référence à l'homosexualité féminine).<sup>5</sup> Ces termes ont été inventés par le juriste Karl Heinrich Ulrichs en 1862. Ce dernier était un des précurseurs de la défense des homosexuels, et il a développé une théorie qu'il a appelé la théorie du « troisième sexe », pour définir ce qui sera par la suite désigné par le terme « homosexualité ». Toutefois Ulrichs n'utilise jamais les mots « homosexualité » ou « homosexuel », il parle dans ses travaux d'hommes qui ont des « âmes de femmes enfermées dans des corps d'hommes ». <sup>6</sup> Par conséquent, selon lui, désirer pour une personne de même sexe signifie que l'on a l'âme du sexe opposé. Cette idée a ensuite été reprise par certains sexologues dans leur théorie sur l'inversion, selon laquelle l'homosexualité serait une inversion du désir hétérosexuel : plutôt que d'être attirées par le sexe opposé, les personnes qui souffrent d'inversion sont attirées par le même sexe. Cette conception a été reconnue valide par le plus grand nombre des années 1860 aux années 1940, et pendant cette période, les lesbiennes ont donc également été appelées « inverties » ou « inverties sexuelles ». <sup>7</sup> À cette époque, les scientifiques s'intéressent particulièrement à la sexualité et publient de nombreux ouvrages à ce sujet, créant de nouvelles catégories pour identifier, classifier des pratiques sexuelles qui étaient auparavant considérées comme des « actes interdits ». <sup>8</sup> Avec l'émergence de discours scientifique sur la sexualité (« normale » et « anormale »), selon Foucault, « [l']homosexuel du XIX<sup>e</sup> siècle est devenu un personnage », ou encore « une espèce ». <sup>9</sup> Ce n'est donc qu'à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que les lesbiennes ont été catégorisées en fonction de leur attirance et leur désir sexuel pour les femmes. Judith Jack Halberstam explique qu'à l'époque les femmes masculines étaient très souvent considérées comme des inverties, puisque leur genre ne correspondait pas à celui normalement associé à leur sexe. <sup>10</sup> Le terme « lesbiennes » n'était pas utilisé par ces femmes pour définir leur identité : elles utilisaient plutôt « hermaphrodite », « tribade », ou encore « *female husband* ». <sup>11</sup> Halberstam argue que le terme « lesbiennes » ne peut pas s'appliquer à ces femmes, d'une part parce qu'il ne permet

---

<sup>5</sup> *ibid.* Le mot « Uranians » provient lui-même du nom de la Déesse grecque Aphrodite Urania, née de parties génitales du dieu Uranus.

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> *ibid.*, p.150.

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.59.

<sup>9</sup> *ibid.*

<sup>10</sup> L'universitaire Judith Halberstam utilise maintenant le nom Jack Halberstam. Nous citons ici des travaux écrits avant et après son changement de nom, c'est pourquoi nous choisissons de citer ses ouvrages et articles sous le nom Judith Jack Halberstam. Judith Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press, 1998, p.76.

<sup>11</sup> *ibid.*, p.48.

pas de rendre compte de la spécificité historique et sociale de leur expérience, et d'autre part parce qu'il efface la multiplicité de pratiques sexuelles et d'expressions de genre.<sup>12</sup>

Après la Seconde Guerre Mondiale, cependant, ces termes ont eu tendance à être mis de côté car ils étaient considérés comme trop explicitement sexuels. À leur place, le terme « homophile » est apparu, favorisé par certains pour effacer quelque peu la dimension sexuelle afin de ne pas réduire l'identité des homosexuels à leur sexualité.<sup>13</sup> Ce mot a été utilisé jusqu'à la fin des années 1960 et relève d'une stratégie d'assimilation visant à déssexualiser l'homosexualité pour la rendre « normale ».<sup>14</sup> Il a ensuite été abandonné et remplacé par les mots « gay » (qui était et est encore utilisé aux États-Unis par et pour les hommes et les femmes), et « lesbienne », en particulier avec l'émergence des « Gay and Lesbian Liberation movements », qui mettaient en avant les notions de fierté et d'égalité.<sup>15</sup> Ces termes sont encore utilisés aujourd'hui, bien qu'ils soient parfois critiqués. En effet, ils sont associés aux mouvements de lutte pour les droits des gays et des lesbiennes qui sont eux mêmes critiqués pour être trop assimilationnistes : étant donné qu'ils militent pour l'égalité de droits (par exemple le droit au mariage), on reproche souvent à ces mouvements de ne pas participer à la remise en cause des normes de la société qui contribuent à l'oppression des gays et des lesbiennes.<sup>16</sup> Malgré l'effort progressif d'intégrer les problématiques spécifiques à différents groupes d'individus, souvent rassemblés sous l'acronyme LGBT (« Lesbian, Gay, Bisexual et Transgender »), on reproche à ces mouvements le fait d'exclure les individus qui ne correspondent pas aux normes de la société et qui ne souhaitent pas s'y assimiler. Par conséquent, depuis les années 1980, le mot « lesbian » est aux États-Unis parfois perçu comme étant associé aux politiques des mouvements de libération. Certaines femmes ont donc choisi de s'identifier comme « dyke » ou comme « queer ». Ces deux termes sont à l'origine des insultes, que se sont réappropriées les personnes qui ont une sexualité qui n'est pas conforme aux normes de la société.<sup>17</sup> Le mot « dyke » peut être traduit en français par « gouine », et il a été notamment repris par les lesbiennes masculines de la classe ouvrière à partir des années 1950.<sup>18</sup> Le terme « queer », qui signifie à l'origine « bizarre », a lui aussi été repris par des personnes qui ne s'identifient pas aux normes de la société, c'est-à-dire celles

---

<sup>12</sup> *ibid.*, p.51.

<sup>13</sup> JoAnne Myer, *op.cit.*, p.59.

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> *ibid.*

<sup>16</sup> *ibid.*

<sup>17</sup> *ibid.*

<sup>18</sup> Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold : the History of a Lesbian Community*, New York, Routledge, 1993, p.7.

de l'hétérosexualité, ni à celles des gays et des lesbiennes.<sup>19</sup> Les activistes *queer* considèrent que la sexualité est fluide, ce qui entre en contradiction avec les catégories identitaires gays et lesbiennes, qui sont définies selon une vision de la sexualité comme étant au contraire quelque chose de constant et non fluctuant.<sup>20</sup> S'identifier comme *queer* signifie que l'on refuse de s'assimiler aux identités *mainstream*, c'est-à-dire conformes aux normes dominantes de la société.<sup>21</sup>

Nous utiliserons ici le terme « lesbienne » comme un terme générique mais nous reconnaissons qu'il ne permet pas d'exprimer de manière satisfaisante la diversité d'identités, d'expressions de genre et de pratiques sexuelles qui ont existé et qui existent aujourd'hui.<sup>22</sup>

Les relations entre femmes, qui ont parfois été rassemblées sous la catégorie générique « lesbianisme », sont elles aussi diverses et complexes.

Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis dénombrent 4 types de relations entre femmes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>23</sup> Tout d'abord, il existait des femmes qui passaient pour des hommes, et qui, pour la plupart, avaient des relations sentimentales et sexuelles avec d'autres femmes. Elles vivaient séparément les unes des autres, n'étaient pas encore organisées en communautés et ne revendiquaient pas encore une identité lesbienne. Il y avait aussi de nombreuses femmes de la classe moyenne qui partageaient d'intenses amitiés avec d'autres femmes. Ces femmes étaient en général mariées et avaient des enfants. Leurs amitiés étaient très probablement sensuelles mais rarement explicitement sexuelles. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, un certain nombre de femmes célibataires (c'est-à-dire des femmes qui n'étaient pas mariées) de la classe moyenne vivaient au sein de communautés de femmes qui partageaient un intérêt commun pour leur profession, la politique ou l'éducation. Elles se définissaient comme des femmes indépendantes plutôt que comme des femmes sentimentalement et sexuellement attirées par les femmes. Enfin, il y avait aussi des femmes qui formaient des communautés parce qu'elles partageaient une attirance commune pour les femmes, et cette attirance était à la fois sentimentale et sexuelle. Ces femmes définissaient leur identité en fonction de leur sexualité, et elles ont participé à la formation des communautés lesbiennes telles qu'elles existent aujourd'hui.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> JoAnne Myer, *op.cit.*, p.206.

<sup>20</sup> *ibid.*

<sup>21</sup> *ibid.*

<sup>22</sup> Nous utiliserons également dans certains cas le mot « queer », en tant que substantif et en tant qu'adjectif, ainsi que les dérivés francisés « queeriser » et « queerisation ».

<sup>23</sup> Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis, *op.cit.*, p.7

<sup>24</sup> *ibid.*, p.8.

Selon Lillian Faderman, ce n'est pas la sexualité qui définit le lesbianisme, puisqu'une femme qui a des relations sexuelles avec d'autres femmes peut ne pas se définir en tant que lesbienne et, inversement, une femme qui n'a jamais eu de relations sexuelles avec des femmes peut se définir en tant que telle :

Not even a sexual interest on other women is absolutely central to the evolving definition of lesbianism: a woman who has sexual relationship with another woman is not necessarily lesbian — she may simply be experimenting; her attraction to a particular woman may be an anomaly in a life that is otherwise exclusively heterosexual; sex with other women may be nothing more than a large sexual repertoire. On the other hand, women with little sexual interest in other females may nevertheless see themselves as lesbian as long as their energies are given to women's concerns and they are critical of the institution of heterosexuality [...].<sup>25</sup>

Cette remarque de Faderman souligne par conséquent que le lesbianisme n'est pas seulement défini par la sexualité, mais qu'il est aussi politique, puisqu'il a vocation à combattre l'institution de l'hétérosexualité. Les définitions du lesbianisme et de l'identité lesbienne aux États-Unis (et dans la société occidentale plus généralement) sont intrinsèquement liés aux concepts d'hétérosexualité et de patriarcat, puisque les lesbiennes luttent à la fois contre une forme d'oppression provenant de l'institution de l'hétérosexualité, qui les exclut de la société et celle, étroitement liée à cette dernière, du patriarcat, qui leur impose de dépendre d'un homme.<sup>26</sup> Le lesbianisme est donc profondément lié à la lutte féministe : les lesbiennes refusent de se soumettre au rôle qui leur est imposé, puisqu'elles refusent de dépendre d'un homme. En fait, les lesbiennes se battent non seulement contre le sexisme, qui instaure un régime d'oppression des femmes, dominées par les hommes, mais aussi contre l'hétérosexisme, qui instaure un régime d'oppression des personnes non-hétérosexuelles, dont les relations non procréatives sont réprouvées.<sup>27</sup> Le concept d'hétérosexisme est associé à ceux d'hétéronormativité et de société hétéronormative, qui décrivent la façon dont l'hétérosexualité est imposée comme norme dans la société.

Bien que l'histoire de l'homosexualité féminine ait des points en commun avec celle de l'homosexualité masculine, la formation de l'identité lesbienne ne s'est pas faite de la

---

<sup>25</sup> « Même l'attirance sexuelle pour d'autres femmes n'est pas absolument essentielle dans la définition changeante du lesbianisme : une femme qui a une relation sexuelle avec une autre femme n'est pas forcément une lesbienne – elle fait peut-être simplement une expérience. Son attirance pour une femme en particulier est peut-être une anomalie dans une vie qui est autrement exclusivement hétérosexuelle. Un rapport sexuel avec une autre femme fait peut-être partie d'un éventail de pratiques sexuelles variées. D'un autre côté, les femmes qui ont peu d'attirance sexuelle pour les femmes peuvent néanmoins se définir comme lesbiennes à partir du moment où elles sont déterminées à servir la cause des femmes et à critiquer l'institution de l'hétérosexualité [...] » (les traductions sont de notre fait), Lillian Faderman, *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*, New York, Columbia University Press, 1991, p.5.

<sup>26</sup> JoAnne Myer, *op.cit.*, p.53.

<sup>27</sup> JoAnne Myer, *op.cit.*, p.141.

même manière et avec la même visibilité que l'identité gay.<sup>28</sup> L'identité lesbienne est caractérisée par l'invisibilité :

[L]'histoire des lesbiennes est une histoire codée, faite de silences, de non-dits et de traces, qu'il convient toujours de décrypter et d'interpréter en connaissance de cause. Les sources disponibles sont rares, parcellaires, parfois tronquées, voire falsifiées. En tant que femme, la lesbienne n'a souvent eu, pour s'exprimer, que la sphère privée.<sup>29</sup>

Comme nous l'avons évoqué plus haut, cette invisibilité se reflète également au sein des représentations médiatiques, notamment au cinéma et à la télévision.

Il convient à présent de définir les notions de représentations et de visibilité lesbiennes. En effet, qu'est-ce qui détermine ces représentations et cette visibilité en tant que lesbiennes ? Il faut pour cela que l'on puisse reconnaître que la personne qui est représentée à l'écran est une lesbienne. Nous avons vu que cette reconnaissance est assez difficile à opérer, étant donné la grande diversité d'identités et de pratiques qui existent. Néanmoins, pour qu'il y ait une visibilité lesbienne, on peut imaginer qu'il faille qu'au moins un des personnages soit identifié en tant que lesbienne. La représentation médiatique des lesbiennes dépend donc aussi de la façon dont les lesbiennes ont été et se sont rendues visibles dans la société, ce qui sert alors de référent à partir duquel la représentation peut être décodée. Comme Bonnie Zimmerman le souligne, être visible en tant que lesbienne dans la société signifie que l'on est perçue comme telle par notre entourage (plus ou moins large), et cela implique que l'on interagit avec les autres dans la société en tant que lesbienne.<sup>30</sup> Pourtant, cela n'a pas toujours été possible pour (toutes) les lesbiennes : « Throughout history, this has not been the experience of women who define themselves as lesbian. They have lived unseen and largely unnoticed, unacknowledged in their relationships, living secret, stigmatized lives ». <sup>31</sup> L'invisibilité des lesbiennes s'explique également par le manque d'intérêt des médias à certains moments de l'histoire, ce qui reflète aussi un certain manque d'intérêt de la part de la société en général. Même la loi a ignoré l'existence des lesbiennes : les lois qui punissaient ce qu'on appelle aujourd'hui les relations homosexuelles faisaient référence aux hommes, mais

---

<sup>28</sup> Florence Tamagne, « L'identité lesbienne : une construction différée et différenciée ? », *Cahier d'histoire* n°84, 2001, p.45-57, p.45.

<sup>29</sup> *ibid.*

<sup>30</sup> Bonnie Zimmerman (ed.), *Lesbian Histories and Cultures: an Encyclopedia*, New York, Garland Publishing, 2000, p.400.

<sup>31</sup> « Cela n'a pas été, tout au long de l'histoire, l'expérience des femmes qui se définissent en tant que lesbiennes. Elles sont restées invisibles, passant globalement inaperçues, leurs relations n'ayant jamais été reconnues, vivant donc dans le secret en conséquence de la stigmatisation », *ibid.*

pas aux femmes.<sup>32</sup> Les femmes (lesbiennes ou non) qui se faisaient passer pour des hommes pouvaient être punies pour avoir voulu s'approprier les prérogatives réservées aux hommes, mais elles ne l'étaient pas pour des relations homosexuelles.<sup>33</sup> Par ailleurs, l'invisibilité des lesbiennes est aussi peut-être due à l'utilisation majoritaire des termes « gays » et « homosexuels », qui sont en général associés aux hommes. Ces termes sont devenus représentatifs d'une certaine catégorie d'individus, le plus souvent des hommes blancs venant d'un milieu social aisé.<sup>34</sup> Ils rendent par conséquent invisibles les lesbiennes, les hommes et les femmes de couleur qui ne s'identifient pas comme hétérosexuels. De la même manière, les lesbiennes ont été rendues invisibles au sein des mouvements féministes, puisque ces derniers associaient souvent les concepts de « femmes » et de « féministes » aux femmes hétérosexuelles.<sup>35</sup>

Par conséquent, comment représenter une catégorie d'individus qui ont eu peu de visibilité dans la société ? Comment signifier le lesbianisme à l'écran ? Bonnie Zimmerman cite quatre manières fréquemment utilisées dans l'histoire des représentations des lesbiennes :

First the representation is of two or more unclothed female figures. The figures need not be engaged in explicitly sexual interaction, as the state of nakedness generally signifies eroticism in a Western cultural context. Second, the representation is of a female couple somehow breaking the social norms for acceptable behavior between women. Third, the representation participates in a stereotypical view of lesbian appearance, such as the 'butch', the cross-dresser, the 1970s flannel-shirted androgyne, or the 1990 shaved-head, tattooed, pierced urban dyke. Fourth, the representation is defined as that of a lesbian by extrapictorial information [...].<sup>36</sup>

En d'autres termes, on peut représenter le lesbianisme en montrant deux femmes ensemble et en faisant comprendre que leur relation est intime, sexuelle, et ne correspond pas aux normes dictées par la société ; ou bien en utilisant un type de femme qui a été socialement associé aux lesbiennes à différents moments de l'Histoire ; ou encore, on rend le lesbianisme visible à

---

<sup>32</sup> *ibid.*, p.401.

<sup>33</sup> *ibid.*

<sup>34</sup> *ibid.*

<sup>35</sup> *ibid.*

<sup>36</sup> « Premièrement, la représentation met en scène deux femmes nues ou plus. Elles ne doivent pas nécessairement être en train de se livrer à des activités explicitement sexuelles, puisque la nudité suffit généralement pour signifier l'érotisme dans le contexte de la culture occidentale. Deuxièmement, la représentation met en scène un couple de femmes qui d'une certaine manière brisent les règles de comportement socialement acceptable entre deux femmes. Troisièmement, la représentation participe à une vision stéréotypée de l'apparence des lesbiennes, avec par exemple la 'butch', la travestie, l'androgyne des années 1970 avec la chemise en flanelle, ou la gouine des années 1990 avec sa tête rasée, ses tatouages et ses piercings. Quatrièmement, la représentation est définie comme celle d'une lesbienne par un élément extérieur à l'œuvre [...] », *ibid.*, p.67.

travers des éléments de discours, dans le titre du film ou du roman, par exemple. Toutefois, ces quatre manières de représenter les lesbiennes peuvent être problématiques : la première réduit le lesbianisme à la sexualité, et, comme la deuxième, ne permet pas d'envisager les lesbiennes dans leur individualité ; la troisième repose sur un ensemble de signifiants très limités, qui ne permettent pas de représenter la complexité des identités lesbiennes ; enfin, la quatrième repose sur une connaissance des éléments extérieurs.<sup>37</sup> La remarque de Zimmerman souligne la difficulté à représenter les lesbiennes d'une manière qui soit facilement reconnaissable, mais qui ne soit pas pour autant trop limitée ou stéréotypée. La notion de visibilité est en effet très complexe, les lesbiennes sont-elles visibles à partir du moment où on peut les identifier comme telles, ou bien quand les (télé)spectateurs et (télé)spectatrices peuvent avoir un aperçu de leur expérience en tant que lesbiennes dans la société ?

Nous allons analyser la façon dont les lesbiennes ont été et sont représentées dans les films américains, ainsi que dans les séries télévisées et les web-séries américaines. Dans quelle mesure et en quoi ont-elles été rendues invisibles ou décrites comme monstrueuses, malades, perverses dans les représentations *mainstream* ? Comment (se) sont-elles rendues visibles, maintenant que les représentations des lesbiennes se sont multipliées dans les productions audiovisuelles américaines ? Comment ces images sont-elles reçues par les (télé)spectatrices lesbiennes, et quelles stratégies d'emprunt et de réappropriation sont mises en œuvre afin de « queeriser » les représentations et de mettre en avant une perspective lesbienne ?

Notre champ d'investigation comporte des œuvres qui ont été réalisées des années 1930 jusqu'à aujourd'hui. Nous avons choisi de nous focaliser sur des exemples de films, de séries et de web-séries qui nous paraissent les plus pertinents pour cette analyse. Une grande partie de ces œuvres appartiennent à ce que nous décrivons comme la culture *mainstream*, ou les représentations *mainstream*. Nous entendons par cela, d'une part, que ces représentations proviennent de films ou de séries réalisées au sein du système des studios hollywoodiens ou des chaînes de télévision majoritaires, et d'autre part, qu'elles sont le reflet de la pensée dominante et majoritaire aux États-Unis. En parallèle à cela, nous analysons également des films indépendants, notamment ceux du mouvement New Queer Cinema, qui se définissent en partie par leur décalage avec les représentations *mainstream*, ainsi que des web-séries qui sont elles aussi indépendantes de la culture *mainstream*, à la fois dans le fond et dans la forme.

---

<sup>37</sup> *ibid.*

Nous sommes partis du constat, de Vito Russo, cité en début de cette introduction, concernant les représentations dans le cinéma *mainstream*, et nous avons choisi de nous pencher avant tout sur le cinéma hollywoodien afin de voir en quoi les lesbiennes y étaient sous-représentées ou du moins mal représentées. Nous avons d'abord voulu élucider les raisons du manque de visibilité des lesbiennes, et en avons repéré les causes d'une part, au sein des structures de la société, avec le régime de l'hétérosexualité et les normes qui y sont associées, et d'autre part, au sein de l'institution du cinéma américain, qui a tendance à valoriser l'homme blanc hétérosexuel de la classe moyenne. Nous avons donc utilisé des ouvrages féministes, auxquels nous avons emprunté la notion d'« hétéronormativité », pour expliquer la spécificité de l'oppression des lesbiennes dans la société. Nous avons également inclus des éléments appartenant aux théories féministes sur le spectatrat féminin afin de montrer la complexité de la position de spectatrice lesbienne. Nous nous sommes également intéressés à l'existence de causes en lien avec l'histoire du développement du cinéma hollywoodien, notamment avec la mise en place, dans les années 1930, d'un code de censure, le Code Hays, qui a participé à l'effacement de la « perversion sexuelle » dans le but de protéger le public américain. La lecture de l'ouvrage *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* de Patricia White nous a amenés à remettre en question l'idée d'un effacement total du lesbianisme de l'écran, en montrant l'importance des pratiques de lecture des spectatrices lesbiennes dans la résistance à l'invisibilisation des lesbiennes. L'idée de lecture résistante est centrale dans ce travail, c'est la raison pour laquelle nous nous sommes particulièrement intéressés aux stratégies de lecture qui ont permis aux spectatrices lesbiennes de trouver du plaisir à regarder les films.

La deuxième partie de notre approche a consisté à nous pencher sur des représentations plus contemporaines des lesbiennes. Nous avons analysé la façon dont le lesbianisme était rendu visible dans certains films et séries télévisées, et comment ces derniers ont cherché à le rendre acceptable. Cela nous a conduits à nous interroger sur l'influence de l'aspect commercial de ces productions, en particulier des séries télévisées, dont le succès dépend de la fidélité des téléspectateurs. Nous avons alors constaté que les représentations des lesbiennes étaient modelées par la nécessité de plaire à un large public, notamment aux téléspectateurs masculins. En effet, en cherchant à rendre les lesbiennes acceptables et désirables, les films et les séries télévisées ont participé à la construction d'une certaine image des lesbiennes, en mettant notamment en avant la figure de la lesbienne féminine. Cela nous a par conséquent menés à analyser la relation entre la visibilité des lesbiennes et les expressions

de genre. Notre approche du genre est dans la lignée de celle de Judith Butler, qui considère que le genre est une construction sociale qui a pour but de matérialiser les normes de l'hétérosexualité, qui impose une équivalence entre le genre, le sexe et la sexualité. Nous avons donc choisi d'envisager la visibilité des lesbiennes dans les films et séries télévisées *mainstream* comme une visibilité normative, c'est-à-dire, comme une visibilité qui impose un certain nombre de normes qui définissent quelles lesbiennes sont acceptables et représentables et lesquelles ne le sont pas.

La troisième étape de notre travail a été de nous intéresser à la réception de ces images normatives par les (télé)spectatrices lesbiennes. Cela nous a montré que ces dernières sont très actives, et produisent elles-mêmes un certain nombre de textes (nous utilisons ici le mot texte dans un sens large, c'est-à-dire qu'il fait aussi référence à des vidéos, des images, etc.) qui sont le résultat de leurs pratiques de lecture résistantes et de leur volonté de se réappropriier les représentations des lesbiennes, afin de les transformer. Cela nous a aussi conduits à utiliser des outils théoriques relevant de la théorie postmoderne, ainsi que des ouvrages portant sur l'esthétique *Camp*, que nous envisageons comme une stratégie de réappropriation de la culture populaire dans le but de la « queeriser ».

La première partie de notre travail de recherche, intitulée « La lutte pour la visibilité » procédera à une sorte d'état des lieux de la façon dont les lesbiennes ont été à la fois rendues invisibles, puisque le thème du lesbianisme et les personnages lesbiens n'ont pas été représentés de manière récurrente dans l'histoire du cinéma et de la télévision, et en même temps hypervisibles.

Le premier chapitre s'appliquera à examiner ce qui, au sein des codes et des conventions dominants, participe à l'invisibilisation des lesbiennes à l'écran. Nous nous focaliserons tout d'abord sur les concepts d'hétéronormativité et d'hétérosexualité obligatoire, que nous définirons avant de montrer comment le lesbianisme, et l'homosexualité en général, a été construit, à un moment de l'histoire occidentale, comme une menace. Nous expliquerons ensuite comment cela se traduit dans les représentations au cinéma et à la télévision, où l'hétérosexualité comme norme tend à structurer la façon dont les récits et les personnages sont construits. Nous nous pencherons ensuite sur l'idée de spectatorat en montrant comment la position des spectatrices lesbiennes est doublement problématiques, d'une part parce qu'elles sont des femmes, alors que le cinéma met plutôt en avant un « regard masculin » et d'autre part parce qu'elles sont des lesbiennes. Étant donné leur manque de visibilité dans la

société et l'attitude de cette dernière à leur égard, on peut imaginer que les lesbiennes n'ont pas ou peu été envisagées comme spectatrices potentielles, et que la spécificité de leur position de spectatrices n'a que très peu été abordée. Enfin, nous parlerons des conséquences de la mise en place du code Hays dans les années 1930 sur la visibilité des lesbiennes au cinéma, puis nous évoquerons également celles du système de classification de la Motion Picture Association of America, qui a été établi suite à l'abrogation du code de censure.

Dans le deuxième chapitre, nous montrerons en quoi les représentations des lesbiennes ont été problématiques et accablantes. Nous examinerons tout d'abord comment les lesbiennes ont été rendues invisibles et, plus précisément, comment le lesbianisme a parfois été effacé d'un film. Nous analyserons deux exemples d'adaptations filmiques de romans qui ont supprimé le lesbianisme qui figurait pourtant explicitement dans la diégèse originale. Nous verrons ensuite comment le lesbianisme, dans son invisibilité, a été symbolisé par la figure du spectre. En d'autres termes, nous étudierons comment son absence de visibilité physique en a fait une figure fugace qui menace d'envahir l'espace cinématographique et télévisuel. Puis, nous nous intéresserons à la façon dont les lesbiennes ont été stéréotypiquement associées à des monstres. Nous commencerons par définir la notion de stéréotypes et nous montrerons comment, paradoxalement, ils rendent les lesbiennes hyper-visibles. Nous ferons le lien entre ces stéréotypes et les théories de l'inversion, qui ont construit une image des lesbiennes comme anormales. Nous nous pencherons sur des exemples dans lesquels les lesbiennes ont été représentées comme des prédatrices, et accorderons une attention particulière à l'association du vampirisme et du lesbianisme. Nous terminerons ce deuxième chapitre en nous concentrant sur l'idée de « fauxmosexualité », c'est-à-dire, sur les représentations qui font du lesbianisme une expérience exotique ou une étape dans la vie, contrairement à l'hétérosexualité, qui est présentée comme une sexualité légitime, sérieuse et adulte. Nous ferons le lien avec les romans de « pulp fiction » lesbiens et expliquerons comment, dans les deux cas, l'image du lesbianisme (ou du moins la suggestion d'une relation potentiellement sexuelle entre deux femmes), est utilisée à des fins commerciales, notamment, à la télévision, lors de la période des *sweeps*, où l'audimat d'un programme est mesuré pour savoir s'il est rentable ou non.

Le troisième chapitre de la première partie portera sur les sites de résistance qui ont permis de lutter contre l'invisibilisation des lesbiennes et de remettre en question les représentations oppressantes qui associent le lesbianisme à la perversion et à la monstruosité ou qui le présentent comme une expérience passagère dans la vie normalement et

nécessairement hétérosexuelle d'une femme. Nous commencerons par expliquer le rôle de la Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation dans la lutte pour la visibilité des gays et des lesbiennes, notamment en soulignant la nécessité d'images positives. Nous observerons ensuite comment le mouvement du New Queer Cinema a lui aussi participé à la lutte pour la visibilité, mais en mettant en avant une approche radicalement différente. Puis, nous analyserons l'importance des pratiques de lecture développée par les (télé)spectatrices lesbiennes dans la lutte pour la visibilité. Nous verrons en quoi ces pratiques perdurent aujourd'hui au sein de communautés de fans.

La deuxième partie de ce travail de recherche, intitulée « Les signes de la visibilité » portera sur les signifiants qui permettent de rendre les lesbiennes visibles à l'écran et sur la construction d'une image reconnaissable par et acceptable pour les téléspectateurs et les téléspectatrices.

Dans le premier chapitre, nous nous intéresserons aux expressions de genre : nous analyserons la façon dont la masculinité des lesbiennes, qui est pourtant un signe de leur lesbianisme au sein de leur société, est globalement effacée des représentations *mainstream*, au profit d'une image de lesbiennes féminines. Nous examinerons quelques exemples de représentation de la masculinité chez les lesbiennes et nous intéresserons notamment à l'idée « performance » de la masculinité. Nous aborderons ensuite la façon dont la sexualité des lesbiennes a été représentée à l'écran. Nous verrons que le fait de représenter la sexualité lesbienne a été et est encore considérée comme problématique. En effet, étant donné que la pornographie *mainstream* se sert du lesbianisme pour titiller les spectateurs masculins hétérosexuels, les représentations de la sexualité des lesbiennes sont souvent considérées comme une forme d'oppression de ces dernières. Nous parlerons également des pratiques sexuelles contestées au sein de la communauté lesbienne et dont la représentation est également considérée comme problématique, puis nous verrons en quelle mesure la sexualité a été représentée comme fluide. Nous terminerons ce chapitre par une analyse de la façon dont le *coming out* a été utilisé pour signifier le lesbianisme des personnages, et de la manière dont il a permis de représenter certains des problèmes rencontrés par les lesbiennes lorsque leur homosexualité est révélée à l'école, au travail ou au sein de la famille.

Le deuxième chapitre de la deuxième partie s'appliquera à rendre compte de l'importance des relations intertextuelles dans la visibilité des lesbiennes à l'écran. Il s'agira tout d'abord de montrer comment les rôles passés des actrices peuvent influencer notre lecture

d'un personnage. Puis, nous verrons comment les campagnes promotionnelles et les articles de presse peuvent eux aussi influencer la lecture d'un personnage ou de la relation entre deux personnages. Enfin, nous étudierons des exemples de références intertextuelles à d'autres films et à d'autres séries afin de montrer comment cela permet de réécrire le texte d'origine ou de lui rendre hommage.

Dans le troisième chapitre, nous soulignerons le fait que la visibilité des lesbiennes est une visibilité négociée. En effet, nous montrerons comment les représentations provenant des productions audiovisuelles *mainstream* cherchent à normaliser le lesbianisme dans le but de le rendre acceptable pour la majorité des (télé)spectateurs. Nous verrons également que les lesbiennes qui sont mises en avant dans ces représentations sont le plus souvent des lesbiennes blanches, alors que les lesbiennes de couleur restent globalement invisibles. Nous utiliserons enfin le concept d' « homonormativité » pour rendre compte du fait que les films et les séries télévisées américaines fabriquent de nouvelles normes et nouveaux stéréotypes qui définissent la visibilité des lesbiennes dans les productions *mainstream* aujourd'hui.

Notre troisième et dernière partie, intitulée « Réception, stratégies d'emprunt et de réappropriation » portera sur la réception de ces images *mainstream* par les (télé)spectatrices lesbiennes et sur les stratégies d'emprunt et de réappropriation mises en œuvre dans le but de « queeriser » la culture *mainstream* et de créer une perspective lesbienne sur et au sein de cette culture.

Dans le premier chapitre, nous nous appuyerons sur les travaux d'Henry Jenkins sur la culture participative et nous analyserons dans un premier temps la façon dont les (télé)spectatrices lesbiennes, rassemblées en communautés de fans, se sont approprié la question de la visibilité des lesbiennes à l'écran, en donnant leur avis critique sur les représentations dans les forums, en créant des sites Internet dédiés à ce thème, où sont publiés des *recaps* ou des *vlogs* critiques. Nous nous intéresserons également aux productions des fans, notamment au *fanisode* de *The L Word* et à quelques exemples de récits de *fanfiction*, et nous montrerons que les (télé)spectatrices lesbiennes n'hésitent pas à se réapproprier le contenu des films et des séries pour les réécrire de manière à ce que le récit corresponde à leurs attentes. Cela nous amènera à nous tourner vers les web-séries lesbiennes, des productions souvent réalisées par des artistes non-professionnelles, qui s'inscrivent dans le cadre de la participation active des (télé)spectatrices, et offrent une alternative à la visibilité *mainstream*.

Dans le deuxième chapitre, nous nous focaliserons sur le regard des (télé)spectatrices lesbiennes. Nous verrons tout d'abord les possibilités d'identification qui existent dans les productions audiovisuelles *mainstream*. Nous expliquerons ensuite comment parfois, face à l'impossibilité de s'identifier, certaines téléspectatrices lesbiennes se désidentifient à ces images. Nous analyserons aussi deux exemples de productions audiovisuelles qui résultent de cette stratégie de désidentification par rapport aux représentations et à l'idéologie dominantes. Enfin, nous nous intéresserons à la possibilité de la création d'un regard lesbien. Nous emprunterons à Teresa de Lauretis l'idée de « sujets excentriques » pour montrer la spécificité de la position des lesbiennes. Nous tenterons également d'appliquer cette idée à la série *The L Word* pour montrer en quoi et dans quelle mesure elle crée un regard lesbien en mettant les téléspectateurs dans la position de lesbiennes. Nous prendrons également en considération le point de vue d'artistes qui estiment qu'il n'est pas possible de créer un regard lesbien au sein de la culture *mainstream*, et qu'il est au contraire nécessaire de trouver de nouveaux supports et de nouvelles formes pour représenter les lesbiennes selon un regard qui n'est pas celui de la majorité dominante.

Dans le troisième chapitre de la troisième partie, nous nous tournerons au contraire vers des exemples de productions audiovisuelles qui se réapproprient des éléments de la culture *mainstream*, dans le but de la « queeriser ». Nous verrons comment, en tant qu'œuvres postmodernes, elles recyclent des contenus existants pour en faire des remakes, ou bien des hommages, ou encore des pastiches et des parodies. Nous étudierons également comment le *Camp* peut être envisagé comme une stratégie de réappropriation d'éléments de la culture populaire qui « queerise » les normes de la société dominante en mettant par exemple en évidence le caractère construit et non naturel du genre. Enfin, nous terminerons avec l'analyse de deux exemples de textes réflexifs qui, d'une part, mettent en abyme la représentation, dans le but de montrer qu'il s'agit de constructions et de remettre en cause l'idée de représentation authentique des lesbiennes, et d'autre part, de dénoncer l'absence de visibilité des lesbiennes qui ne correspondent pas aux normes de l'image construite dans les représentations *mainstream*, notamment les lesbiennes de couleur.

Première partie  
La lutte pour la visibilité

# I. Codes et conventions dominants

## 1. Hétéronormativité et hétérosexualité obligatoire

### A. Définition

Le terme hétéronormativité est ici utilisé pour faire référence aux normes, présentes en général dans les cultures occidentales, qui visent à maintenir des catégories de genre distinctes et qui, par cela-même, régulent les relations entre les personnes : à chaque genre (c'est-à-dire, dans une société hétéronormative, uniquement féminin ou masculin) est assigné un rôle dont les prescriptions s'étendent du domaine de la sexualité à la famille et au travail. La notion d'hétérosexualité obligatoire, introduite par Adrienne Rich dans son article intitulé « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence »,<sup>38</sup> fait référence au présupposé selon lequel chaque femme désire être liée sexuellement et économiquement à un homme (notamment à des fins reproductives), et souligne la façon dont l'hétérosexualité s'affirme, d'une part, comme sexualité naturelle et donc « normale », et d'autre part, comme une force politique qui régule toutes les institutions sociales. Les concepts d'hétéronormativité et d'hétérosexualité obligatoire sont liés et reposent tous deux sur la relation entre sexe, genre et sexualité. Un système hétéronormatif est un système qui produit les catégories de genre en naturalisant les catégories de sexe, en exacerbant les différences entre les sexes, produisant donc les catégories binaires homme/femme, ainsi que les rapports sociaux et économiques entre ces deux catégories, rapports définis principalement selon le principe d'hétérosexualité obligatoire. Ces concepts ont notamment été étudiés par les féministes Gayle Rubin, Adrienne Rich et Monique Wittig, qui toutes trois montrent les liens entre l'hétéronormativité, l'hétérosexualité obligatoire et l'oppression des femmes.

Dans son article « The Traffic in Women », Gayle Rubin analyse l'oppression des femmes et élabore pour cela la notion de « sex/gender system », qu'elle définit de la façon suivante: « As a preliminary definition, a 'sex/gender system' is the set of arrangements by which a society transforms biological sexuality into products of human activity, and in which

---

<sup>38</sup> Adrienne Rich, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », *Signs*, vol.5, No.4, Women : Sex and Sexuality, (Summer 1980), pp.631-660.

these transformed sexual needs are satisfied ». <sup>39</sup> Elle s'appuie alors sur la notion d' « échange des femmes » développée dans l'ouvrage *Structures élémentaires de la parenté* de Claude Lévi-Strauss. Selon cette notion, la mère, la sœur et la fille doivent, en conséquence de la règle de prohibition de l'inceste, être échangées d'un homme à un autre : « Women are given in marriage, taken in battle, exchanged for favors, sent as tribute, traded, bought and sold ». <sup>40</sup> Selon Rubin, la notion d' « échange des femmes » est utile à son analyse de l'oppression des femmes car elle en précise la dimension sociale en situant l'oppression des femmes à l'intérieur de systèmes sociaux, plutôt que dans la biologie. <sup>41</sup> En d'autres termes, pour Lévi-Strauss comme pour Rubin, la parenté ne dépend pas de la biologie mais est bien une organisation sociale qui produit la subordination féminine en octroyant aux hommes des droits sur les femmes :

'Exchange of women' is a shorthand expression for the social relations of kinships systems specifying that men have certain rights in their female kin, and that women do not have the same rights to themselves or to their male kin. In this sense, the exchange of women is a profound perception of a system in which women do not have full rights to themselves. <sup>42</sup>

Rubin poursuit son argument en soulignant le fait que cette différence de droits entre les hommes et les femmes et le système de parenté lui-même reposent sur la division des sexes. Elle reprend alors la théorie freudienne du complexe d'Œdipe et explique que la phase œdipienne correspond à l'assimilation de la différence de droits entre les sexes et à la proscription de tout désir non-hétérosexuel. <sup>43</sup> Selon elle, l'objectif du mouvement féministe ne doit pas seulement être de mettre fin à l'oppression des femmes, mais il doit aussi chercher à mettre fin à l'obligation à l'hétérosexualité et aux rôles de sexe.

Comme Gayle Rubin, Adrienne Rich s'intéresse à la nature et à l'origine de l'oppression des femmes et en identifie la source dans la contrainte à l'hétérosexualité. Dans « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », elle dénonce le présupposé selon

---

<sup>39</sup> « À titre de définition préliminaire, nous pouvons dire qu'un 'système de sexe/genre' est l'ensemble des dispositions par lesquelles une société transforme la sexualité biologique en produits de l'activité humaine et dans lesquelles ces besoins sexuels transformés sont satisfaits », Gayle Rubin, « The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy 'of Sex» in *Deviations: a Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, 2011, p.34.

<sup>40</sup> « Les femmes sont données en mariage, prises lors des combats, échangées contre l'obtention de faveurs, envoyées comme tribut, troquées, achetées et vendues. », *ibid.*, p.45

<sup>41</sup> *ibid.*

<sup>42</sup> « 'Échange des femmes' est une formule rapide pour exprimer que les rapports sociaux d'un système de parenté spécifient que les hommes ont certains droits sur leurs parentes femmes, et que les femmes n'ont pas les mêmes droits, ni sur elles-mêmes ni sur leurs parents hommes. En ce sens, le concept d'échange des femmes représente une profonde perception d'un système dans lequel les femmes n'ont pas de pleins droits sur elles-mêmes». *ibid.*, p. 46-47.

<sup>43</sup> *ibid.*, p.57

lequel les femmes sont naturellement et obligatoirement attirées par les hommes, présupposé qu'elle nomme « the lie of compulsory female heterosexuality », le mensonge de l'hétérosexualité obligatoire pour les femmes, et qu'elle décrit de la façon suivante :

The lie is many-layered. In Western tradition, one layer — the romantic — asserts that women are inevitably, even if rashly and tragically, drawn to men; that even when that attraction is suicidal (e.g., *Tristan und Isolde*, Kate Chopin's *The Awakening*) it is still an organic imperative. In the tradition of the social sciences it asserts that primary love between the sexes is 'normal', that women *need* men as social and economic protectors, for adult sexuality and for psychological completion.<sup>44</sup>

L'hétérosexualité serait donc une orientation naturelle pour les femmes, et la seule orientation possible. Rich souligne le fait que l'hétérosexualité est toujours présentée comme naturelle, normale, et que, par conséquent, les discours véhiculés par la culture dominante font l'impasse sur l'économie politique de l'hétérosexualité obligatoire.<sup>45</sup> Elle explique comment au contraire, le lesbianisme est souvent considéré comme quelque chose que l'on doit expliquer, une des explications étant qu'il s'agit d'un rejet et d'une haine des hommes : « an acting-out of bitterness toward men ».<sup>46</sup> Selon elle, la culture dominante perçoit l'expérience lesbienne comme une déviance, une aberration, ou bien la rend invisible, ce qui a pour effet de maintenir l'hétérosexualité comme seule possibilité pour les femmes, afin d'assurer la pérennité des droits des hommes sur les femmes : « the enforcement of heterosexuality for women as a means of assuring male right of physical, economical, and emotional access »<sup>47</sup>. Rich appelle donc à l'examen de l'hétérosexualité en tant qu'institution appuyée par de nombreux outils idéologiques disséminés dans la culture et dans les structures sociales :

Historians need to ask at every point how heterosexuality as institution has been organized and maintained through the female wage scale, the enforcement of middle-class women's 'leisure', the glamorization of so-called sexual liberation, the withholding of education from women, the imagery of 'high art' and popular culture, the mystification of the 'personal' sphere, and much else.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> « Le mensonge a plusieurs niveaux. Dans la tradition occidentale, l'un de niveaux – le romanesque – affirme que les femmes sont inévitablement, même si c'est de façon brutale et tragique, attirées par les hommes, que même quand cette attirance est suicidaire (par exemple, *Tristan et Iseult*, *The Awakening* de Kate Chopin) elle n'en est pas moins un impératif biologique. Dans la tradition des sciences sociales, le mensonge affirme que la primauté de l'amour entre les sexes est 'normale', que les femmes ont besoin des hommes pour avoir une protection sociale et économique, pour atteindre une sexualité adulte et une plénitude psychologique ». Adrienne Rich, *op.cit.*, p.657.

<sup>45</sup> *ibid.*, p.634

<sup>46</sup> *ibid.*, p.632

<sup>47</sup> « la contrainte à l'hétérosexualité pour les femmes comme un moyen d'assurer un droit d'accès physique, économique et émotionnel des hommes sur les femmes », *ibid.*, p.647

<sup>48</sup> « Les historiens doivent se demander comment l'hétérosexualité comme institution a été, à travers l'histoire, organisée et perpétuée à travers l'échelle des salaires des femmes, le 'loisir' forcé des femmes de la classe moyenne, la célébration de la soi-disant 'libération sexuelle', la privation d'études pour les femmes, l'imagerie

Ainsi, selon Rich, c'est seulement en étudiant les moyens d'oppression des femmes par le maintien de la contrainte à l'hétérosexualité et en reconnaissant la possibilité de l'expérience lesbienne comme acte de résistance que les femmes pourront être libérées de ladite oppression.

Monique Wittig s'intéresse également à l'hétérosexualité obligatoire, et au caractère inéluctable de l'hétérosexualité dans la société : « For to live in society is to live in heterosexuality »<sup>49</sup>. Elle dénonce également l'hétéronormativité, de la pensée dominante « 'you-will-be-straight-or-you-will-not-be' »<sup>50</sup>, pensée qu'elle appelle « the straight mind », la « pensée straight »<sup>51</sup> en français, selon sa propre expression. En d'autres termes, la société est fondée sur le présupposé selon lequel chaque individu est naturellement hétérosexuel, et que là est la seule sexualité légitime. La pensée dominante, selon Wittig, est basée sur la prédominance de la différence et de la catégorie de sexe, qui est elle-même le corrélat immédiat de la société (hétérosexuelle):

The category of sex is the political category that founds society as heterosexual. [...] The category of sex is the one that rules as 'natural' the relation that is at the base of (heterosexual) society and through which half of the population, women, are 'heterosexualized' (the making of women is like the making of eunuchs, the breeding of slaves, of animals) and submitted to a heterosexual economy. For the category of sex is the product of a heterosexual society which imposes on women the rigid obligation of the reproduction of the 'species', that is, the reproduction of heterosexual society.<sup>52</sup>

La contrainte à l'hétérosexualité, au nom de la reproduction de l'espèce humaine, est donc, chez Wittig comme chez Rich et Rubin, à l'origine de l'oppression de femmes. En outre, la pensée dominante, qui présuppose le caractère naturel des sexes, de la différence sexuelle et de l'hétérosexualité, se présente comme une loi universelle : selon les termes de Monique Wittig, la pensée straight universalise de manière systématique les concepts qu'elle fabrique en les transformant en lois générales qui doivent valoir pour tous les individus : « immediately universalize[s] its production of concepts into general laws which claim to hold

---

du 'grand art' et celle de la culture populaire, la mystification de la sphère 'privée', et beaucoup d'autres choses ». *ibid.*, p.659.

<sup>49</sup> « Car vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité », Monique Wittig (1992), *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press Books, p.40.

<sup>50</sup> « 'tu-seras-hétéro-ou-tu-ne-seras-pas' »

<sup>51</sup> *ibid.*, p.28.

<sup>52</sup> « La catégorie de sexe est la catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle [...]. La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme 'naturelle' la relation qui est la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population – les femmes – sont 'hétérosexualisées' [...] et soumises à une économie hétérosexuelle. Car la catégorie de sexe est le produit d'une société hétérosexuelle qui impose aux femmes l'obligation stricte de la reproduction de l'espèce', c'est-à-dire, la reproduction de la société hétérosexuelle ». *ibid.*, p.5-6.

true for all societies, all epochs, all individuals ». <sup>53</sup> Ainsi, Wittig souligne également comment la pensée dominante naturalise l'hétérosexualité et la différence sexuelle et, s'inspirant de la théorie de Roland Barthes, comment cette pensée fabrique des mythes, dont la fonction est de maintenir les catégories en place. Wittig appelle donc à penser en dehors des catégories homme/femme imposées par la société hétérosexuelle afin de se libérer du joug de l'hétérosexualité : « If we, lesbians and gay men, continue to speak of ourselves and to conceive of ourselves as women and as men, we are instrumental in maintaining heterosexuality ». <sup>54</sup>

En somme, ce que signalent (entre autres) les auteures citées ici, à travers l'exploration des concepts d'hétéronormativité et d'hétérosexualité obligatoire, ce sont la nécessité de reconnaître l'omniprésence du système sexe/genre dans l'agencement des structures sociales, la nécessité de voir l'hétérosexualité comme une institution plutôt que comme quelque chose de naturel ou bien appartenant au domaine du personnel et enfin, la nécessité de dénaturer l'hétérosexualité et les catégories homme/femme. <sup>55</sup> Tout cela est nécessaire, non seulement pour mettre fin à l'oppression des femmes, mais aussi parce que ce même système normatif/normalisant fait de la société un environnement hostile aux individus qui n'entrent pas dans ces normes. Ceux qui ne respectent pas l'injonction à l'hétérosexualité, par exemple, seront victimes de violences physiques et/ou morales, ou bien d'aucuns tenteront de les mettre sur le « droit chemin » de l'hétérosexualité, ce qui est d'ailleurs l'objectif du « mouvement ex-gay », qui existe aujourd'hui encore aux États-Unis, au Canada, en Europe et en Australie. <sup>56</sup> Considérée comme une déviance, car ne correspondant pas à la norme de l'hétérosexualité, l'homosexualité a été et est toujours parfois considérée comme un danger pour la société.

---

<sup>53</sup> « universalise de manière instantanée les concepts qu'elle produit pour en faire des lois générales qu'elle prétend sont valables pour toutes les sociétés, toutes les époques et tous les individus », *ibid.*, p.27.

<sup>54</sup> « Si nous, les lesbiennes et les hommes gays, continuons à parler de nous-même et à nous définir en tant que femmes et hommes nous participons au maintien de l'hétérosexualité », *ibid.*, p.30.

<sup>55</sup> Le personnel est politique (The personal is political) est d'ailleurs un mot d'ordre utilisé par certaines féministes depuis les années 1970 afin d'appeler à une action collective pour trouver une solution à l'oppression des femmes.

<sup>56</sup> Toutefois, les choses évoluent de manière positive, aux États-Unis par exemple, où la lutte pour les droits des personnes LGBT reçoit un soutien important du Président Barack Obama, qui a d'ailleurs explicitement condamné les centres de thérapie qui visent à soigner les gays : Zoe Schlanger, « Obama Condemns 'Ex-Gay' Therapy for LGBTQ Minors » <http://www.newsweek.com/obama-condemns-ex-gay-therapy-lgbtq-minors-321192> (consulté le 22/06/2015).

## B. La menace homosexuelle

À travers l'histoire, l'homosexualité a été perçue, dans de nombreux pays, comme une menace à l'ordre de la société. Georges-Claude Guilbert, dans son ouvrage *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre.*, explique à ce sujet que « [...] l'homosexuel est un ennemi de l'intérieur, celui qui risque de nous faire perdre les guerres et met en danger notre fierté nationale. Il est particulièrement dangereux parce qu'il ne respecte pas les règles du genre sur lesquelles notre nation est fondée ». <sup>57</sup>

Aux États-Unis, certaines périodes de l'histoire ont été particulièrement marquées par cette crainte de l'homosexualité et de l'homosexuel(le). En ce qui concerne les lesbiennes, plus particulièrement, cette crainte est née avec la formation de communautés lesbiennes dans les plus grandes villes du pays. Selon Lisa Duggan, ces communautés ont pu se former au moment où les lesbiennes ont pu s'émanciper du modèle de la famille (hétérosexuelle). En effet, elle indique dans son article « The Social Enforcement of Heterosexuality and Lesbian Resistance in the 1920s » qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, il était économiquement nécessaire pour les femmes de se marier avec un homme, sans quoi elles ne pouvaient subvenir à leurs propres besoins. <sup>58</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'augmentation du besoin en main d'œuvre, de plus en plus de femmes étaient salariées, et, en parallèle à cela, de plus en plus de femmes ont pu avoir accès à une éducation supérieure, leur offrant ainsi des conditions économiques plus favorables. <sup>59</sup> Ces changements ont alors donné aux femmes la possibilité de ne plus dépendre d'un homme, et ont donc eu des effets sur l'organisation du mariage, de la famille et de la sexualité :

Changes in the organization of work for women were accompanied at the turn of the century by changes in the organization of marriage, family, and sexuality. The economic necessity of monogamous heterosexual marriage and the reproductive family was relieved by the rise of wage labor for some women, and this is reflected by the statistics for the period. <sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Georges-Claude Guilbert, *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris, Autrement, 2004, p.25

<sup>58</sup> Lisa Duggan, « The Social Enforcement of Heterosexuality and Lesbian Resistance in the 1920s », Amy Swerdlow et Hanna Lessinger (ed.), *Class, Race, and Sex, The Dynamics of Control*, Barnard College Women's Center, G.K. Hall & Co, Boston, 1983, p.75-92, p.76.

<sup>59</sup> *ibid.*

<sup>60</sup> « Au tournant du siècle, les changements effectués dans l'organisation du travail des femmes étaient accompagnés de changement dans l'organisation du mariage, de la famille et de la sexualité. La nécessité économique du mariage hétérosexuel monogame et de la reproduction de la famille sont devenues moindres avec l'augmentation du nombre de femmes qui avaient un travail rémunéré, et cela se reflète dans les statistiques de l'époque ». *ibid.*, p. 101.

Cela a alors favorisé la possibilité de relations lesbiennes et, par extension, la formation de communautés lesbiennes au XX<sup>e</sup> siècle. Duggan affirme ensuite que, dans les années 1920 en particulier, les femmes ne correspondant pas à la norme (dont les lesbiennes) commençaient à être considérées comme une menace et à être scrutées par les scientifiques : « Unmarried women, childless women, and lesbians became the targets of psychological theories of inadequacy and the subject of popular anxiety and pity ».<sup>61</sup> Rayna Rapp et Ellen Ross expliquent quant à elle, dans leur article « The Twenties' Backlash: Compulsory Heterosexuality, the Consumer Family, and the Waning of Feminism », que cette période a été un moment de revalorisation de l'hétérosexualité, à travers l'apparition de nouveaux discours sur la sexualité des femmes : « In the new psychological discourse, women were constructed as sexual beings, and orgasm was defined as a natural imperative for both sexes ».<sup>62</sup> Cette revalorisation de l'hétérosexualité et de la sexualité féminine allaient toutefois de pair avec le rejet des comportements sexuels qui sortaient de cette norme :

Many of the sexual modernists and psychologists who expressed such sympathetic interest in women's heterosexual liberation also pinned punitive labels on those who could not or would not conform to the new proscriptions. Women's lack of orgasm with males was attributed to their resistance to "fully adult" sexuality; "frigid" women were labeled immature, even masculine.<sup>63</sup>

Les discours scientifiques sur la sexualité des femmes trouvaient leurs racines dans les discours sur la sexualité qui ont fait de l'homosexualité une catégorie, au XIX<sup>e</sup> siècle, selon la théorie développée par Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité I. La Volonté de Savoir*.

En se focalisant sur les comportements « déviants », les discours des sexologues reflètent la volonté de classer les êtres humains dans des catégories bien définies, qui déterminent ce que sont les comportements normaux tant en termes de sexualité qu'en termes d'expression de genre, à une période où les catégories préexistantes étaient en mutation :

---

<sup>61</sup> « Les femmes qui n'étaient pas mariées, celles qui n'avaient pas d'enfants et les lesbiennes étaient devenues la cible de théories psychologiques qui les voyaient comme des inadaptées, et la société les voyait à la fois comme la source d'angoisses et de pitié », *ibid.*

<sup>62</sup> « Dans les nouveaux discours des psychologies, les femmes étaient représentées comme des êtres sexuels, et l'orgasme était considéré comme un impératif naturel pour les deux sexes », Rayna Rapp et Ellen Ross, « The Twenties' Backlash: Compulsory Heterosexuality, the Consumer Family, and the Waning of Feminism », Amy Swerdlow et Hanna Lessinger (ed.), *op.cit.*, p.124.

<sup>63</sup> Parmi les théoriciens modernistes de la sexualité et les psychologues qui exprimaient une attention bienveillante à la libération hétérosexuelle des femmes, beaucoup employaient également des qualificatifs péjoratifs pour se référer à celles qui ne pouvaient ou voulaient se conformer aux proscriptions qui leur étaient nouvellement imposées. L'absence d'orgasme lors d'une relation avec les hommes était attribuée à leur incapacité à atteindre une 'sexualité adulte', les femmes 'frigides' étaient qualifiées d'immatures, voire masculines », *ibid.*, p.125.

The negative image of lesbians that appeared in sexologists' writings centered on their dangerous, "intermediate" sexuality, and lesbianism served as a focus for a cultural discourse concerning proper degrees of gender dichotomization in a period when womanhood and manhood were being redefined.<sup>64</sup>

Un autre moment de l'histoire américaine a été particulièrement marqué par la crainte de l'homosexualité : les années 1950. Elles ont été le théâtre de la persécution des communistes, aussi appelée « Red Scare », ainsi que des homosexuels, appelée « Lavender Scare », sous l'influence du sénateur Joseph McCarthy. Cette période était caractérisée par la peur d'une infiltration communiste au sein du pays et celle que les homosexuels soient un danger pour la sécurité nationale. La visibilité croissante des homosexuels dans les tabloïds et la presse à scandale a été accompagnée, selon David K. Johnson, de l'idée d'un relâchement de la morale et des valeurs du pays.<sup>65</sup> La publication des ouvrages d'Alfred Kinsey *Sexual Behavior in the Human Male* en 1948 et *Sexual Behavior in the Human Female* en 1953 ont également participé à ce sentiment. Ces deux rapports ont révélé non seulement que les comportements et les pratiques sexuels des Américains étaient loin du modèle normatif existant à l'époque, mais aussi que ces comportements étaient fluides et que les relations homosexuelles étaient fréquentes. De ce fait, la publication des travaux de Kinsey a rendu l'existence de l'homosexualité beaucoup plus visible, la mettant même au centre des préoccupations de la nation. La conscience de la présence d'un certains nombres d'homosexuels aux États-Unis a accentué la peur d'une corruption des valeurs américaines et de la généralisation de la décadence. Par conséquent, afin de corriger cette corruption des valeurs, la société mettait en avant et glorifiait les valeurs traditionnelles de la famille nucléaire, et une définition stricte des rôles de genre, faisant l'apologie de la force et de la domination de la masculinité. Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis évoquent ce fait dans leur étude sur l'évolution de la communauté lesbienne de la ville de Buffalo :

[...] the aggressive harassment of lesbians and gays was connected to the glorification of the nuclear family and domestic life. On the simplest level, virulent antihomosexuality was a way of reinstitutionalizing male dominance and strict gender roles which had been disrupted by the depression and the War.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> « L'image négative des lesbiennes est apparue dans les écrits des sexologues qui se concentraient sur leur sexualité 'intermédiaire' et dangereuse, et le lesbianisme a servi de cible à un ensemble de discours culturels autour de la question de la division appropriée entre le masculin et le féminin, à une époque où féminité et masculinité étaient en pleine redéfinition », *ibid.*, p.127. Nous analyserons plus en détail plus bas le rôle des discours des sexologues, en montrant comment, notamment, ils participent à construire le lesbianisme comme une anomalie voire une monstruosité.

<sup>65</sup> David K. Johnson, *The Lavender Scare, The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 53.

<sup>66</sup> « [...] le harcèlement agressif des gays et des lesbiennes était en lien avec la glorification de la famille nucléaire et de la vie domestique. Au niveau le plus simple, l'antihomosexualité virulente était une manière de

La commission dirigée par McCarthy organisait des purges, visant à éloigner les « déviants sexuels » des postes importants, notamment du gouvernement, de l'armée, de l'enseignement, etc.<sup>67</sup> Le sénateur considérait en effet que les homosexuels représentaient une menace pour la nation car l'homosexualité était un trouble psychologique, une faiblesse caractérielle, et qu'il y avait donc un risque qu'ils ou elles tombent dans les rouages du communisme.<sup>68</sup> Les gays et les lesbiennes qui étaient employés dans le secteur public et qui avaient un lien avec l'État risquaient de perdre leur emploi. D'une manière globale, il régnait un climat de persécution, où les comportements des gens étaient surveillés et analysés afin de repérer des signes d'homosexualité.<sup>69</sup> Les suspicions portaient par exemple sur les manières et sur l'apparence des individus: le fait pour un homme d'utiliser du parfum pouvait suffire à ce qu'il soit catégorisé comme homosexuel.<sup>70</sup> Il était donc essentiel, afin de ne pas être repéré, de se conformer aux comportements jugés acceptables par la société. Cela signifiait, pour les femmes, la nécessité d'être mariée et d'avoir des enfants:

One component of Cold War politics was the drive to reconstruct traditional gender roles and patterns of sexual behavior. Women experienced intense pressure to leave the labor force and return home to the role of wife and mother. Homosexuals and lesbians found themselves under virulent attack [...].<sup>71</sup>

À cette époque, par conséquent, il était plus difficile pour les lesbiennes de passer inaperçues, car le statut de femme célibataire, c'est-à-dire une femme qui n'est pas mariée à un homme, pouvait être la source de suspicion concernant sa sexualité. La période n'était donc pas propice à la visibilité pour les gays et les lesbiennes, qui, au contraire, n'avait d'autre choix que cacher leur homosexualité.

Toutefois, d'Emilio affirme que, paradoxalement, la persécution à l'encontre des homosexuels a participé à la création d'un sentiment de communauté. Il explique comment, à la suite des purges au sein de l'armée, un grand nombre de gays et de lesbiennes, des militaires affectés dans le Pacifique et renvoyés de l'armée, sont arrivés dans la ville de San

---

réaffirmer la domination masculine et de réinstaurer des rôles de genre stricts, ce qui avait été mis à mal par la dépression et la Guerre », Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold: the History of a Lesbian Community*, New York, Routledge, 1993, p.69-70

<sup>67</sup> David K. Johnson, *op.cit.*, p.16.

<sup>68</sup> *ibid.*

<sup>69</sup> John d'Emilio « Gay Politics and Community in San Francisco Since World War II », Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus et George Chauncey Jr (ed.) *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, Penguin Books, 1989, p. 459

<sup>70</sup> David K. Johnson, *op.cit.*, p.73.

<sup>71</sup> « Une des composantes de la politique de la Guerre Froide était la volonté de reconstruire les rôles de genre et les comportements sexuels traditionnels. Les femmes subissaient une forte pression pour quitter leur travail et reprendre leur place de femme et de mère. Les homosexuels et les lesbiennes subissaient des attaques virulentes [...]. », John d'Emilio, *op.cit.*, p.459.

Francisco. N'étant le plus souvent pas en mesure de retourner chez eux, étant donné la marque d'infamie que représentait le renvoi de l'armée pour cause d'homosexualité, ils s'installaient dans la ville, créant alors une communauté.<sup>72</sup> Au fur et à mesure, donc, avec la publication des rapports Kinsey, l'impact des persécutions et des purges et l'émergence des mouvements pour les droits civiques des Afro-Américains, qui a donné une importance politique au concept de minorité, les gays et les lesbiennes ont pris connaissance de l'existence de cette communauté et ont commencé à organiser leur propre mouvement, en tant que minorité sexuelle.<sup>73</sup> Ils ont alors créé plusieurs groupes, comme la *Mattachine Society* et *Daughters of Bilitis*.

À partir de cette période, les gays et les lesbiennes ne cessent de s'organiser politiquement, en réaction à une société qui considère l'homosexualité comme une forme de décadence et de dégénérescence. Dans les années 1980, la stigmatisation des gays atteint encore une fois des sommets : avec l'arrivée de l'épidémie du SIDA, l'homosexualité est encore perçue comme une menace. En effet, au début de la décennie, lorsque les médecins découvrent la maladie, ils pensent d'abord qu'il s'agit d'une forme de cancer dont souffrent seulement les homosexuels. Leurs pratiques sexuelles et leur usage de drogues récréatives sont cités comme cause potentielle de ce cancer.<sup>74</sup> Très vite, lorsque les cas se sont multipliés, la peur de la contagion a pris de l'importance. Un certain nombre de mesures ont été prises afin de surveiller les homosexuels et, plus spécifiquement, ceux atteints du SIDA. À Seattle, en 1983, par exemple, la police a établi une liste des hommes atteints de la maladie.<sup>75</sup> En 1984, le gouvernement fédéral a proposé lui aussi d'établir une liste de tous les patients atteints du SIDA aux États-Unis, une proposition qui a été abandonnée suite à la réaction des groupes d'activistes gays et lesbiens.<sup>76</sup> Les homosexuels étaient victimes de la stigmatisation associée à la maladie. Cette stigmatisation s'ajoute à l'homophobie déclarée du président Ronald Reagan, qui ne s'est intéressé à l'épidémie que très tardivement, en 1985.

Les homosexuels et l'homosexualité ont donc été considérés comme une menace à travers l'Histoire des États-Unis. Les craintes associées aux homosexuels sont très proches de celles associées aux étrangers. En effet, l'homosexuel est toujours l'Autre, et potentiellement

---

<sup>72</sup> *ibid.*

<sup>73</sup> *ibid.*, p.460.

<sup>74</sup> Lawrence K. Altman, « Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals », *The New York Times*, 3/07/1981. <http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html> (consulté le 10/11/2013).

<sup>75</sup> Mark Thompson (ed.), *Long Road to Freedom : the Advocate History of the Gay and Lesbian Movement*, New York, St Martin's Press, 1994, p.246.

<sup>76</sup> *ibid.*, p.262.

un ennemi. À la différence de l'étranger, il s'agit d'un ennemi qui vient de l'intérieur : il a été tantôt un traître potentiel à la nation américaine, tantôt le vecteur d'une maladie très contagieuse. En définitive, si les homosexuels sont dangereux, c'est parce qu'ils ne respectent pas les règles qui déterminent le genre et la sexualité dans la société dominante. En d'autres termes, ils ne respectent pas l'injonction à l'hétérosexualité et toutes les valeurs qui y sont associées, des valeurs que la société s'attache à construire, notamment au cinéma et à la télévision.

### C. L'hétérosexualité obligatoire au cinéma et à la télévision

Les représentations véhiculées par les productions audiovisuelles, notamment les films et les séries télévisées, participent au maintien du régime de l'hétérosexualité obligatoire. En effet, elles sont le plus souvent porteuses des valeurs de la société dominante, et, par conséquent, sont souvent également en accord avec les règles qui la définissent. En termes d'expression de genre, par exemple, ces représentations participent à l'assignation de certains rôles et de certaines qualités pour les hommes et pour les femmes. Ainsi, les hommes sont souvent représentés comme forts et dominants, tandis que les femmes sont représentées comme faibles et passives :

In Western cultures, ascribing to masculine gender often means exhibiting qualities of aggression, strength, stoicism, and leadership. Being feminine often means ascribing to 'opposite' qualities — being passive, emotional, and dependent [...] it is supposedly 'normal' for dominant men to seek out passive women as sexual partners. The media often reinforces these notions by routinely presenting images of passive women and dominant men.<sup>77</sup>

Cette différence entre les hommes et les femmes est, comme nous l'avons évoqué plus haut, un des présupposés de l'hétérosexualité obligatoire, qui repose sur des valeurs patriarcales. Les films et les séries télévisées présentent donc souvent l'hétérosexualité comme un modèle, à travers les thèmes du mariage, de la famille, etc. Peu d'alternatives à ce modèle sont envisagées, puisque le sujet modèle de ces représentations est souvent l'homme blanc hétérosexuel de classe moyenne :

De nombreuses *sitcoms* prétendent mettre en scène sans préjugés des familles alternatives et des modes de vie minoritaires tandis qu'elles ne font que renforcer

---

<sup>77</sup> « Dans les cultures occidentales, appartenir au genre masculin revenait souvent à faire preuve d'agressivité, de force, de stoïcisme et de dirigisme. Appartenir au genre féminin revenait à montrer les qualités opposées, à être passive, émotive et dépendante [...] il est soi-disant 'normal' pour les hommes dominants de rechercher des femmes passives en tant que partenaires sexuelles. Les médias renforcent cette idée en représentant quotidiennement des images de femmes passives et d'hommes dominants », Harry Benshoff et Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, p.7.

l'hégémonie du modèle prescrit par la culture dominante, c'est-à-dire, la culture de l'homme, blanc, chrétien, bien portant, hétérosexuel, et de classe moyenne.<sup>78</sup>

Les productions audiovisuelles participent donc à la construction de représentations hégémoniques, en mettant en avant ce modèle de l'hétérosexualité et en marginalisant les alternatives à ce modèle. En ce sens, on peut dire qu'elles participent à figer le sens de telle et telle image. Par exemple, ces représentations hégémoniques privilégient les expressions de genre normatives et l'hétérosexualité et les établissent comme les seules qui soient légitimes.

Par conséquent, on peut dire que ces représentations appartiennent au domaine de l'idéologie. Althusser définit d'ailleurs le concept d'idéologie comme étant « système de représentations » et que ces représentations structurent la façon dont les gens « prennent leur place dans la société » et « leur rapport vécu » au monde.<sup>79</sup> Il s'intéresse plus précisément à l'idéologie de classe et explique que la classe dominante vit « son rapport à ses conditions d'existence » à partir de l'idéologie dominante, composée de toutes ces représentations.<sup>80</sup> La classe dominante est elle-aussi soumise à cette même idéologie : « elle lui sert non seulement à dominer la classe exploitée, mais aussi à *se constituer en classe dominante* elle-même ».<sup>81</sup> La théorie d'Althusser peut être adaptée à nos propos : la classe dominante est la classe des hétérosexuels qui, notamment à travers les représentations issues des productions audiovisuelles, se constitue en classe dominante (en faisant de l'hétérosexualité la seule sexualité légitime) et domine la classe marginalisée (de par leur sexualité) des homosexuels. Les représentations participent donc à établir une hiérarchie entre les individus, qui aboutit à la domination d'une classe d'individus par une autre. Afin d'asseoir l'hégémonie de l'hétérosexualité, les productions audiovisuelles participent à la fabrication de mythes et de stéréotypes, qui circulent à travers la culture populaire et forment cette idéologie dominante. Nous analyserons, dans les chapitres ultérieurs, ces représentations et nous montrerons comment elles participent au maintien de l'hégémonie de l'hétérosexualité.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le modèle édicté par la culture dominante et dont les représentations assurent l'hégémonie est celui de l'homme blanc hétérosexuel et de la classe moyenne. Cela pose par conséquent la question du spectatort. À qui ces représentations s'adressent-elles ? Quelle place ont les lesbiennes en tant que femmes et homosexuelles ?

---

<sup>78</sup> Georges-Claude Guilbert, *op.cit.*, p.82.

<sup>79</sup> Louis Althusser (1965), *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005, p.239-240.

<sup>80</sup> *ibid.*, p.241.

<sup>81</sup> *ibid.*, p.242 (italiques dans l'original).

## 2. Le spectateur supposé

### A. La question du spectatorat féminin

Les études filmiques se sont peu à peu développées durant la deuxième moitié du siècle dernier en tant que discipline, en Europe et aux États-Unis, et, ont commencé à se tourner vers la psychanalyse afin d'analyser l'expérience des spectateurs lors du visionnage d'un film. Pour cela, les spécialistes des études filmiques se sont inspirés des théories de Sigmund Freud et de Jacques Lacan pour expliquer le plaisir qu'éprouvent les spectateurs. Cependant, cette approche de l'expérience spectatorielle repose sur un certain nombre de postulats qui limitent la portée de l'analyse du spectatorat. Tout d'abord, selon ce modèle, les spectateurs sont considérés comme totalement passifs lors du visionnage du film, qu'ils n'ont aucune forme de contrôle sur leur visionnage, et que chaque spectateur en reçoit le message de la même manière. Par ailleurs, en reprenant les concepts psychanalytiques du développement psychique de l'enfant, du stade œdipien et du complexe de castration, ces théories sur le spectatorat ne peuvent donc s'appliquer qu'à *un* spectateur masculin. Qui plus est, elles ne prennent pas en compte les différents facteurs (historiques, culturels, ethniques, sociaux, économiques) qui influencent la façon dont ce spectateur supposé lira le message du film. Ce modèle a depuis été critiqué, notamment par Laura Mulvey, qui dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » a mis en avant les dynamiques de genre qui interviennent dans le processus de visionnage d'un film. Selon elle, le cinéma est une institution contrôlée par l'homme et conçue pour le plaisir de l'homme et, en cela, il est une manifestation du « phallogentrisme » de notre société.<sup>82</sup> Mulvey affirme que les conventions du cinéma dominant reposent sur le regard, le voyeurisme et l'objectification de la femme, ainsi que sur l'opposition masculin = actif et féminin = passif : « In a word ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly »<sup>83</sup>. Elle poursuit son argument en expliquant que la femme est l'objet de trois regards masculins : celui du personnage masculin à l'intérieur de la diégèse du film, celui du spectateur dans la salle, et la combinaison des deux regards lorsque le spectateur observe la femme depuis la perspective du personnage masculin : « Traditionally, the woman displayed has functioned on

---

<sup>82</sup> Mulvey emprunte l'idée de phallogentrisme à la théorie freudienne.

<sup>83</sup> « Dans un monde structuré par un déséquilibre des sexes, le plaisir visual a été divisé en deux parties, actif/masculin et passif/féminin. Le regard masculin souverain projette ses fantasmes sur la figure féminine, qui est façonnée en conséquence ». Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p.19.

two levels : as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen ».<sup>84</sup> À travers l'objectification de l'image de la femme et l'identification au personnage, le spectateur éprouve un double plaisir, narcissique et scopophilique :

Each is associated with a look: that of the spectator in direct scopophilic contact with the female form displayed for his enjoyment (connoting male fantasy) and that of the spectator fascinated with the image of his like set in an illusion of natural space, and through him gaining control and possession of the woman within the diegesis.<sup>85</sup>

La théorie développée par Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » rend compte de la dynamique de genre qui détermine le visionnage d'un film, et pose alors la question du spectatorat féminin. Comment les femmes visionnent-elles les films ? Mulvey a abordé cette question dans un article ultérieur, « Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) », dans lequel elle avance que les spectatrices ont deux options possibles : l'identification masochiste au personnage féminin, objet du regard masculin, ou bien une identification au point de vue actif, c'est-à-dire celui de l'homme. Cette idée de « masculinisation »<sup>86</sup> des spectatrices sera ensuite reprise par Mary Ann Doane dans « Film and the Masquerade : Theorising the Female Spectator ». Doane reprend les arguments de Mulvey concernant la façon dont le couple masculinité/féminité est systématiquement associé au couple sujet/objet, offrant donc deux positions possibles pour les spectatrices : la position passive et l'identification au personnage féminin, ou au contraire la position active et l'identification au personnage masculin. Doane définit cette position comme un travestissement, grâce auquel les spectatrices peuvent prendre le contrôle sur l'image et éprouver du désir : « The transvestite wears clothes which signify a different sexuality which, for the woman, allows a mastery over the image and the very possibility of attaching gaze to desire ».<sup>87</sup> Elle explique alors que les spectatrices sont partagées entre ces deux positionnements.

---

<sup>84</sup> « Traditionnellement, le rôle de la femme exposée a fonctionné sur deux niveaux : en tant qu'objet érotique pour les personnages dans le film et en tant qu'objet érotique pour le spectateur dans la salle, la fluctuation entre les regards de part et d'autre de l'écran produisant une tension », *ibid.*

<sup>85</sup> « Chacun est associé à un regard : celui du spectateur en relation scopophilique directe avec la forme féminine, exposée pour son plaisir (et connotant les fantasmes masculins), et celui du spectateur fasciné par l'image de son semblable replacée dans un espace d'une naturalité illusoire, à travers laquelle il contrôle et possède la femme depuis l'intérieur de la diégèse », *ibid.*, p.21.

<sup>86</sup> *ibid.*, p.30.

<sup>87</sup> « Se travestir implique de porter des vêtements qui signifient une sexualité différentes, ce qui, pour la femme, permet d'obtenir un pouvoir sur l'image et sur la possibilité même d'associer regard et désir », Mary Ann Doane, « Film and the Masquerade », *Screen*, vol.25, No 3-4 (September-October), 1982, p. 80.

Pour Mulvey et pour Doane, donc, le cinéma dominant a pour fonction de satisfaire le désir masculin. Elles ont toutes deux envisagé, de manière différente, la façon dont les femmes pouvaient occuper la position de spectatrice. Leurs analyses ont ouvert la voix à un questionnement autour de la position spécifique des spectatrices lesbiennes.

## B. La question des spectatrices lesbiennes

Étant donné que la culture dominante participe au maintien de l'hégémonie du modèle de l'homme blanc hétérosexuel et de classe moyenne, à travers des représentations qui privilégient une mise en scène de ce modèle en tant que seul modèle légitime, on peut se questionner sur le lien entre les spectatrices lesbiennes et ces représentations. Il semble en effet que cette partie du spectatortat ne soit pas privilégiée par les médias, parce qu'occupant une position marginale, en tant que femmes et en tant qu'homosexuelles.

D'ailleurs, la spécificité du spectatortat lesbien a été globalement peu prise en considération. Comme le souligne Patricia White, dans son analyse des représentations des lesbiennes dans le cinéma classique hollywoodien, les ouvrages théoriques féministes sur la question du spectatortat féminin ont souvent ignoré les spectatrices lesbiennes, en faisant de leur objet d'analyse par défaut les spectatrices hétérosexuelles.<sup>88</sup> En effet, les travaux de Laura Mulvey et de Mary Ann Doane, qui étaient parmi les premières à se pencher sur la question du spectatortat féminin, laissent de côté la façon dont les spectatrices lesbiennes interprètent les films.

En réponse à cette omission, Jackie Stacey affirme quant à elle, dans son ouvrage *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, qu'il existe une dimension homo-érotique dans le regard des spectatrices et leur relation spectatorielle avec les stars féminines.<sup>89</sup> Elle argue notamment que les spectatrices tendent à s'identifier aux personnages féminins à l'écran, et que cette identification contient une forme de désir qui est marquée par une fascination pour les personnages et qui, en partie, homo-érotique.<sup>90</sup> Sa vision du spectatortat féminin, permet donc de concevoir une position spectatorielle pour les lesbiennes, qui forment une partie du spectatortat féminin et qui peuvent elles aussi éprouver un désir pour les personnages féminins à l'écran. Cette approche du spectatortat permet par conséquent de prendre en compte la ou les position(s) occupée(s) par les lesbiennes et leurs pratiques de

---

<sup>88</sup> Patricia White, *unInvited : Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p.61.

<sup>89</sup> Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, New York, Routledge, 1994.

<sup>90</sup> *ibid.*, p.29.

réception du contenu des films. Nous analyserons plus bas, par exemple, comment les spectatrices lesbiennes décodent le sens des films ou des séries télévisées afin de faire correspondre ces représentations, pourtant hétérocentrées, à leurs propres désirs.

### **3. Hollywood et la censure**

#### **A. Introduction**

Les grands studios hollywoodiens ont très tôt saisi l'importance d'autoréguler leur contenu. En effet, face aux réactions déclenchés par certaines scènes ou certains propos tenus dans les films (notamment de la part de groupes religieux), les studios ont pris la décision de censurer eux-mêmes les films avant leur diffusion, de façon à pouvoir garder la mainmise sur leurs productions, sans intervention de l'autorité de l'État (qui est sensible à l'influence que peuvent avoir le cinéma et la télévision sur la population). Ainsi, Hollywood a mis en place dans les années 1930 un code de censure, qui a été aboli en 1968 et remplacé par un système de classification par la suite. Ces deux mesures ont participé, de différentes manières et à des degrés différents, à rendre le lesbianisme invisible à l'écran, ou à le catégoriser comme sujet « sensible ».

#### **B. Le code Hays**

Le code Hays, rédigé en 1930 puis réellement mis en application en 1934, comporte un certain nombre d'injonctions et d'interdictions qui reflètent les inquiétudes de l'époque quant à l'influence que pouvaient avoir les images véhiculées par le cinéma sur le public. En effet, cette industrie s'étant développée très rapidement et ayant une place essentielle dans la culture américaine ainsi que dans la production d'images et de représentations, elle a vite été considérée comme un instrument potentiellement dangereux.

Dès le tout début du XX<sup>e</sup> siècle, les films ont été accusés d'avoir servi d'inspiration, pour des enfants et pour certains adultes, à de mauvais comportements ou même à des crimes.<sup>91</sup> Par conséquent, l'industrie cinématographique a été confrontée à de nombreuses reprises à la censure, avec l'interdiction de montrer certains films dans les cinémas et parfois

---

<sup>91</sup> Franck Miller, *Censored Hollywood: Sex, Sin, & Violence on Screen*, Atlanta, Turner, 1994, p.24.

la fermeture forcée des cinémas qui ne respectaient pas ces interdictions.<sup>92</sup> En effet, comme l'explique Olivier Caïra, avant 1915 la censure était exercée par les forces de police, sous les ordres des maires des villes où siégeait un bureau de censure. Ce n'est qu'en 1915, suite à l'arrêt *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio* que la censure a été institutionnalisée, sous la responsabilité de la Cour Suprême des États-Unis. Le cinéma, considéré comme une activité mercantile comme tous les autres types de spectacles ne pouvait donc pas bénéficier de la protection du Premier Amendement.<sup>93</sup> Cette décision a alors entraîné la création de bureaux de censure à travers tout le pays, dans le but de protéger le public, que les censeurs considéraient comme fragile, notamment parce que le cinéma est un média qui s'adresse à la totalité des couches sociales : « Deux arguments sont avancés : celui de l'intensité de l'expérience cinématographique, et celui, plus déterminant, du mélange des publics. »<sup>94</sup>

Dans les années 1920, les studios majeurs ont décidé de s'organiser pour faire face à la censure exercée par le gouvernement, et ont rédigé en 1921 une liste de treize points pour faire l' « Inventaire de l'inacceptable », c'est-à-dire, des sujets sensibles qui ne devaient pas paraître à l'écran.<sup>95</sup> Puis, ils ont créé en 1922 la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) et engagé William Hays, auparavant président du bureau national du Parti Républicain (de 1918 à 1921), pour en être le directeur. La MPPDA avait pour objectif de défendre les intérêts des studios face aux censeurs extérieurs en imposant un code d'autocensure visant à contrôler le contenu des films. Ce code a été rédigé en plusieurs étapes, avec tout d'abord une liste intitulée « *Don'ts and Be Carefuls* », indiquant les choses qui étaient totalement proscrites et les choses qui devaient être traitées d'une manière convenable. Parmi la liste des « *Don'ts* » figurait en numéro quatre la référence à la « perversion sexuelle », un terme qui était alors utilisé pour désigner, de manière générale, l'homosexualité.<sup>96</sup>

En 1930, Martin Quigley et le Père Daniel A. Lord ont rédigé un texte dictant des règles d'éthique et de morale à suivre par les producteurs et scénaristes, texte devenu plus tard le *Motion Picture Production Code*, ou Code Hays. Une section entière du Code concerne la sexualité, et proscrit toute référence à la « perversion sexuelle ».

---

<sup>92</sup> *ibid.*, p.25

<sup>93</sup> Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2005, p.28

<sup>94</sup> *ibid.*, p.29

<sup>95</sup> *ibid.*, p.37

<sup>96</sup> *ibid.*

Olivier Caïra souligne la différence de traitement qui est faite entre la violence et la sexualité dans le texte du code, justifiée par les auteurs par le fait que la transgression sexuelle et les autres thèmes similaires sont « suspects car jugés séduisants pour le public ».<sup>97</sup> Cette attitude face à la sexualité semble, en plus d'être une réaction conservatrice de la part des responsables du Code de censure, refléter la réponse de la société américaine face à la propagation des différents discours des sexologues et autres spécialistes depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

La prolifération de ces discours sur les relations homosexuelles entre les femmes a ainsi contribué à l'inquiétude quant à une éventuelle propagation de ces pratiques et à un relâchement des mœurs de la société américaine, à un moment où le pays était dans une situation difficile et où les normes de genre étaient en pleine redéfinition. En effet, l'époque de la Grande Dépression (de 1929 à 1939 environ), a été marquée par une crise de la masculinité, à une époque où les hommes étaient souvent confrontés à une perte d'emploi et voyaient alors leur statut de chef de famille remis en cause.<sup>98</sup> Les lesbiennes, encore considérées dans les années 1930 comme des inverties qui souhaitent prendre la place de l'homme, étaient alors perçues comme une menace puisque, étant économiquement indépendantes et travaillant (souvent) autant que les hommes, elles étaient vues comme des « usurpatrices » des privilèges masculins. Le lesbianisme était alors considéré comme une des perversions desquelles la société américaine devait être protégée, ce qui devait passer, selon les censeurs, par un contrôle des images véhiculées par le cinéma.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, bien que le Code ait été rédigé en 1930, il n'a été systématiquement appliqué qu'à partir de 1934. Cette mise en application a été en partie causée par un événement de la fin de l'année 1933 : les représentants de l'Église catholique romaine ont créé la *National Legion of Decency*, une ligue de vertu dont le but était de défendre la morale américaine et de protéger le public de la mauvaise influence du cinéma. Entre fin 1933 et début 1934, le groupe s'est lancé dans une véritable « croisade contre l'immoralité d'Hollywood ».<sup>99</sup> Quand, suite à la pression effectuée par les représentants de l'Église catholique, le gouvernement a évoqué la possibilité d'instaurer un régime de censure géré par l'État fédéral, les studios ont à nouveau décidé de reprendre les choses en main et de mettre en application scrupuleusement le Code, afin de garder le pouvoir sur leurs

---

<sup>97</sup> *ibid*, p.49

<sup>98</sup> David M. Lugowsky, « Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code », *Cinema Journal* 38, No.2, Winter 1999, p.3

<sup>99</sup> Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New-York, Columbia University Press, 1995, p.8.

productions. Ils ont alors créé la *Production Code Administration* (PCA), dirigée par Joseph Breen, qui a par la suite assuré le rôle de censeur pendant les trente années à suivre, durant lesquelles l'espace filmique était un territoire surveillé au périmètre sécurisé et aux frontières bien définies.<sup>100</sup>

À partir de 1934, donc, les films étaient scrupuleusement scrutés et ne pouvaient « avoir accès aux chaînes de salles des *majors* » que s'ils recevaient le sceau d'approbation de la part de la PCA.<sup>101</sup> En d'autres termes, les films devaient impérativement obtenir l'accord des censeurs afin d'être rentables. Tous les points évoqués dans le Code devaient alors être respectés à la lettre et, par conséquent, il était impossible de faire référence à l'homosexualité. Le cas échéant, on procédait alors souvent à des coupures afin de rendre les films convenables et moralement tolérables. Ces coupures provoquaient parfois une discontinuité telle dans la logique du scénario que des spectateurs se rendaient compte d'un manque de cohérence dans les motivations et les actions des personnages.<sup>102</sup>

Dans le cadre d'adaptations d'œuvres littéraires, l'homosexualité des personnages est effacée. Ainsi, la pièce de théâtre de Lillian Hellman de 1934, *The Children's Hour*, dont l'histoire se déroule dans un internat pour filles et est entièrement centrée sur une rumeur concernant la relation entre les deux directrices, a été radicalement transformée afin d'être adaptée au cinéma en 1936. En effet, la rumeur de la relation lesbienne a été remplacée par la rumeur d'une liaison entre l'une des directrices et le petit ami de l'autre. En remplaçant le lesbianisme par l'adultère, les créateurs et producteurs de l'adaptation, intitulée *These Three* (William Wyler, 1936), ont pu obtenir le sceau d'approbation et sortir leur film dans une version toutefois très éloignée de l'original.

En ce qui concerne l'import de films étrangers, qui devaient eux aussi obtenir le même sceau d'approbation pour accéder aux salles des *majors*, les censeurs étaient souvent confrontés à des scènes dont le ton et le contenu n'étaient pas en adéquation avec les règles du Code Hays. Il était donc nécessaire, avant la sortie des films, de faire quelques coupures pour les rendre convenables. Le film allemand *Mädchen in Uniform* (Léontine Sagan, 1931) a ainsi été censuré pour sa sortie aux États-Unis. Le film contenait en effet des scènes où l'expression du désir lesbien était jugée trop explicite de la part des censeurs : l'histoire se passe dans une pension pour jeunes filles (topos emblématique des récits lesbiens), où une élève déclare

---

<sup>100</sup> *ibid.*, p.1.

<sup>101</sup> Caïra, *op.cit.*, p. 84.

<sup>102</sup> Chon Noriega, « "Something's Missing Here !": Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962 » *Cinema Journal* 30, No.1, Fall 1990, p.20

devant toute l'établissement son amour pour une des enseignantes, qui va ensuite la défendre devant la directrice en se livrant sorte de plaidoyer pour le lesbianisme. Tout d'abord rejeté, *Mädchen* a finalement été approuvé par la PCA en août 1932, suite à la suppression des scènes où les regards sont trop explicites et où les personnages font référence au désir lesbien.<sup>103</sup> Une autre stratégie utilisée par les censeurs a été de supprimer les sous-titres de certaines scènes, afin de masquer ces références.<sup>104</sup> Par la suite, de nombreux films étrangers ayant un « contenu lesbien » ont été censurés de la même manière.<sup>105</sup>

Toutefois, le Code a commencé à être remis en question dès les années 1950. En effet, à cette période, les productions indépendantes (c'est-à-dire produites par des studios autres que les *majors* hollywoodiens et par conséquent non concernés par l'application du *Production Code*) étaient en plein essor et leur concurrence sur le marché de l'industrie cinématographique représentait une véritable menace pour Hollywood.<sup>106</sup> En parallèle à cela, un autre média audiovisuel se développait et gagnait rapidement en audience : la télévision.<sup>107</sup>

Cette dernière a progressivement pris la place du cinéma en tant que média familial et populaire, ce qui a poussé le cinéma à innover, mais aussi à revenir sur ses règles de contrôle de contenu pour présenter des films « pour public averti » :

La compétition avec le petit écran elle-même poussait le cinéma à abandonner sa vocation "tout public" : il est tout à fait significatif que les films des années 1950 s'attachent de plus en plus à proposer ce que la télévision ne peut pas se permettre, à commencer par la couleur, le cinémascope et même le relief, mais aussi la liberté d'un nouvel érotisme, les audaces d'un discours qui [...] s'adresse de plus en plus à un public "adulte", "averti" [...].<sup>108</sup>

En outre, le départ à la retraite en 1954 de Joseph Breen, qui avait mené le rôle de censeur avec beaucoup de rigidité pendant vingt ans, a également marqué un tournant dans l'histoire du *Motion Picture Production Code*.<sup>109</sup>

La position des censeurs concernant la représentation du lesbianisme à l'écran a par ailleurs changé entre le début de l'ère du Code Hays et sa fin. En effet, en 1961, « le Code de Production est amendé permettre l'évocation des "aberrations sexuelles", tant qu'elles sont "traitées avec circonspection, discrétion et retenue". »<sup>110</sup> Cet amendement a ainsi permis la

---

<sup>103</sup> Vito Russo, *op.cit.*, p.57.

<sup>104</sup> Andrea Weiss, *Vampires and Violets, Lesbians in Film*, New York, Penguin Books, 1993, p.10-11.

<sup>105</sup> *ibid.*, p.11.

<sup>106</sup> Doherty, *op.cit.*, p. 343.

<sup>107</sup> *ibid.*

<sup>108</sup> Francis Bordat, « Le Code Hays. L'autocensure du cinéma américain », *Vingtème Siècle. Revue d'Histoire*. N°15, juillet-septembre 2007. pp. 3-16, p.13.

<sup>109</sup> *ibid.*

<sup>110</sup> Caïra, *op.cit.*, p. 154.

distribution d'une nouvelle adaptation de la pièce de théâtre évoquée plus haut, *The Children's Hour* de Lillian Hellman, cette fois-ci beaucoup plus fidèle au texte de l'original que l'adaptation de 1936 *These Three*. Dans la version de 1961, réalisée par William Wyler comme celle de 1936, il n'y a aucun doute sur la nature de la rumeur au sujet de la relation entre les deux directrices de l'internat : bien que le lesbianisme ne soit pas cité comme tel, la référence est tout à fait explicite.

Face au développement de l'industrie du cinéma indépendant et de la télévision, les états ont peu à peu commencé à établir des classifications par âge, afin d'orienter les (télé)spectateurs quant au contenu potentiellement inadapté pour les enfants, en particulier. En octobre 1968, les studios décident d'abolir le *Production Code* et de le remplacer par un système de classification s'inspirant de ceux déjà établis à travers le pays.

### C. Le système de classification de la MPAA

Suite à l'abrogation du Code Hays, la *Motion Picture Association of America* (le nouveau nom de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* depuis 1945), les studios hollywoodiens ont mis en place un système de classification des films, afin de garder une forme de contrôle sur le contenu. Ce système a pour but de classer les films en fonction de leur caractère approprié ou non pour les spectateurs les plus jeunes. Il s'agit donc d'un classement qui doit permettre aux parents de repérer le contenu qui pourrait ne pas convenir à leurs enfants. Les différents thèmes qui sont examinés sont la sexualité, la violence, l'usage de drogues, etc. Les studios ont donc créé plusieurs catégories qui, après quelques modifications, ont abouti à la classification suivante : G pour *General Audiences*, signifiant que le contenu est tout public ; PG pour *Parental Guidance Suggested*, signifiant que certaines scènes peuvent heurter la sensibilité des plus jeunes ; PG-13 pour *Parents Strongly Cautioned*, signifiant que certaines scène peuvent heurter la sensibilité des enfants de moins de 13 ans ; R pour *Restricted*, signifiant que les mineurs doivent être accompagnés d'un adulte pour voir ce film ; et NC-17 pour *No One 17 and under admitted* (qui a remplacé le X), signifiant que le contenu est réservé aux adultes. Un classement similaire a été créé pour les séries télévisées en 1996, avec différentes catégories qui indiquent si le contenu est admissible pour les enfants.

Toutefois, ces systèmes de classification ont été fortement critiqués, notamment par des personnes venant de l'industrie du cinéma, qui y voient une façon très arbitraire de classer

les films. Le documentaire *This Film Is Not Rated Yet* (2006) de Kirby Dick dénonce l'injustice des classifications et explique comment elles peuvent impacter la commercialisation d'un film.<sup>111</sup> En effet, un film qui obtient la classification NC-17 plutôt que R va être très difficilement commercialisable, et beaucoup de salles refuseront de le diffuser, ce qui aura des conséquences désastreuses sur ses résultats au box-office et sur les recettes. Le documentaire montre comment, dans certains cas, les classifications étaient un moyen de favoriser les films produits par les studios en étant plus durs dans l'évaluation des films indépendants. En d'autres termes, les classifications ont été utilisées comme instrument pour assurer le monopole des studios sur la production des films et leur distribution.<sup>112</sup> Il s'agit également d'une façon de contrôler le contenu de films, en associant certains thèmes à une classification NC-17. La réalisatrice Jamie Babbit témoigne par exemple des difficultés qu'elle a rencontrées avec le système de classification à cause du contenu lesbien de ses films, qui a été jugé trop choquant. Elle affirme d'ailleurs que, parmi les films qui traitent de la sexualité (en dehors des films pornographiques), ceux qui mettent en scène des couples hétérosexuels ont plus de chance d'être évalués R, alors que ceux qui parlent de l'homosexualité ont plus de chance d'obtenir un NC-17.<sup>113</sup>

Le système de classification apparaît donc être un des derniers vestiges du Code Hays, et a lui aussi participé à rendre les lesbiennes moins visibles à l'écran, en faisant du lesbianisme un sujet trop sensible pour être abordé dans les représentations médiatiques.

## II. Les Lesbiennes (in)visibles

### 1. Introduction

La censure, la réglementation stricte du *Production Code*, ainsi qu'un mode d'adresse privilégiant le spectateur masculin blanc et hétérosexuel s'imposent comme des obstacles à la

---

<sup>111</sup> Kirby Dick, *This Film Is Not Rated*, 2006.

<sup>112</sup> *ibid.*

<sup>113</sup> *ibid.*

représentation lesbienne en la maintenant dans une situation d'invisibilité. En effet, ces dispositifs ont contribué à l'exclusion du lesbianisme du domaine du représentable, à son effacement, de sorte qu'il ne vienne pas troubler l'équilibre du système hétéronormatif. La visibilité lesbienne repose sur une contradiction : comment représenter l'irreprésentable ? Par conséquent, les personnages lesbiens sont souvent soit invisibles soit tellement visibles qu'ils en sont monstrueux. Dans de nombreux cas, si le lesbianisme apparaît dans la narration, c'est bien pour être effacé, corrigé, avant la conclusion de l'histoire. Le cinéma (en particulier Hollywood) et la télévision regorgent de figures symptomatiques de ce problème de représentabilité : on y trouve le lesbianisme figuré sous forme de spectres qui apparaissent et disparaissent, ou bien le lesbianisme menaçant représenté par des vampires et autres créatures dangereuses, ou encore le lesbianisme fugace de personnages dont l'« homosexualité » éphémère a pour but d'éveiller la curiosité des spectateurs masculins.

## **2. Comment montrer l'inmontrable ? : les lesbiennes comme spectres**

### **A. Les lesbiennes rendues invisibles**

Dans le cinéma dominant, le lesbianisme a souvent été passé sous silence et rendu invisible, en particulier pendant la période du Code Hays, où les réalisateurs et producteurs risquaient de se confronter à des mesures radicales s'ils bravaient les interdits du *Production Code*. Ainsi, la rumeur concernant le lesbianisme de deux des personnages de la pièce de 1934 *The Children's Hour* (Lillian Hellman) est remplacée dans l'adaptation filmique de 1936 *These Three* (William Wyler) par une histoire d'adultère hétérosexuel, on l'a évoquée. Cet effacement du lesbianisme dans les adaptations filmiques n'est toutefois pas limité à la période où la censure était la plus forte. En effet, il en existe des exemples plus récents comme *The Color Purple* (Steven Spielberg, 1985) et *Fried Green Tomatoes* (Jon Avnet, 1991).

*The Color Purple* est l'adaptation du roman du même nom, écrit par Alice Walker en 1982. Le roman, dont l'action se situe dans le Sud des États-Unis des années 1930, retrace la vie de la narratrice, Celie, une jeune femme noire dont l'enfance est particulièrement sombre : abusée sexuellement par son beau-père, elle tombe enceinte deux fois avant de se retrouver mariée de force à 14 ans. Le récit insiste sur le lien très fort entre Celie et sa sœur Nettie en

mettant en avant la souffrance causée par leur séparation. Cependant, le roman met également l'accent sur le lien entre la narratrice et un autre personnage clé du roman : Shugs. Cette dernière, maîtresse du mari de Celie, est présentée dès le début comme un personnage sexuel et une femme indépendante. De plus, la relation entre Celie et Shugs est clairement décrite comme sexuelle, et le désir de la narratrice pour l'autre femme est explicite. En effet, Celie est parfaitement consciente du caractère érotique de ses sentiments pour Shugs : « Only time I feel something stirring down there is when I think bout Shug ». <sup>114</sup> Son désir est exprimé en des termes évoquant une pulsion scopique lorsque Celie mentionne, à maintes reprises, le désir et le plaisir qu'elle éprouve lorsqu'elle regarde Shugs : « I just be thankful to lay eyes on her », <sup>115</sup> « I git to watch her », <sup>116</sup> etc. Cette dynamique du regard est un élément très important du roman puisqu'il constitue une source de pouvoir pour la narratrice. En effet, le regard qu'elle porte sur Shugs est une des seules choses qui résiste au contrôle de son mari. Dans le roman, la relation entre les deux femmes est un élément clé de l'émancipation sexuelle et financière de Celie : c'est Shugs qui lui permet de s'affirmer face à son mari et de trouver un travail qui lui permettra d'être indépendante. Dans l'adaptation de Spielberg, au contraire, la relation entre les deux femmes est mise au second plan. En effet, dans le film, la trame narrative est focalisée sur la relation entre les deux sœurs, ce que l'on peut voir lors de la très longue scène montrant le moment de leur séparation. Le scénariste et le réalisateur du film ont fait le choix de représenter cette scène en insistant sur le pathos, ce qui peut paraître surprenant quand on la compare avec celle du livre, qui est au contraire très succincte et factuelle. Par ailleurs, le lien qui unit Shugs et Celie est présenté comme fraternel plutôt que sexuel : la relation sexuelle entre les deux personnages est réduite à une seule allusion, un seul baiser fugace, suivi par un gros plan sur Celie, qui rit comme une enfant. Dans son ouvrage intitulé *Vampires and Violets*, Andrea Weiss affirme que le film ne retranscrit pas le sens profond du roman, où la narratrice parvient à s'émanciper en rejetant totalement l'idéologie patriarcale, processus dans lequel la relation lesbienne entre Celie et Shugs a une importance capitale. Selon Weiss, Spielberg est passé à côté de nombreux symboles du roman, à commencer par celui évoqué dans le titre lui-même:

The color purple in the novel refers, on one level, to a field of flowers, symbolizing a rejection of God as a white male authority, and transforming 'him' into 'flowers, wind, water, a big rock', a non-patriarchal spiritual force. Drawing on a long

---

<sup>114</sup> « Les seuls fois où je sens que ça frétille en bas, c'est quand je pense à Shug », Alice Walker, *The Color Purple*, London, Phoenix Paperback, 1983, p.63

<sup>115</sup> « Je suis contente juste de pouvoir poser mon regard sur elle », *ibid.*, p.26

<sup>116</sup> « Je peux la regarder », *ibid.*, p.69

association between lesbianism and the color violet and lavender, the color purple also refers to lesbianism [...]<sup>117</sup>

Dans le film, la couleur pourpre est le symbole de l'enfance, elle fait référence à des souvenirs de l'époque où Celie et sa sœur étaient encore ensemble, en particulier à un champ de violettes dans lequel elles jouaient. Ainsi, alors que le lesbianisme est un thème important et central du roman, dans le film il est au contraire restreint aux marges de l'histoire, si bien qu'il en devient invisible.

De la même manière, dans l'adaptation du roman de Fannie Flagg de 1987 *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe*, (Jon Avnet, 1991) la représentation du lesbianisme est minimisée et transformée. La relation entre deux des personnages principaux, Idgie et Ruth, est aussi importante dans le film que dans le roman, toutefois, dans le premier, il est difficile de pouvoir affirmer qu'il s'agit d'une relation lesbienne alors que dans le dernier cela est évident. Les deux femmes élèvent ensemble un enfant, le fils biologique de Ruth, et le narrateur met de nombreuses fois en parallèle la situation d'Idgie et celle d'un père. De plus, lors des dialogues entre les deux femmes, la nature de leur relation, bien qu'elle ne soit jamais définie par le terme « lesbienne », est explicite, comme on peut le voir avec cette réplique qu'Idgie adresse à Ruth : « I still love you and I always will and I still don't care what anybody thinks ». <sup>118</sup> Dans l'adaptation, leur relation est présentée de façon totalement différente : toute évocation des sentiments qu'éprouvent les deux femmes l'une pour l'autre et du rôle d'Idgie dans l'éducation de l'enfant s'y trouve effacée. L'ordre des événements tel qu'ils sont présentés dans le roman est également légèrement modifié dans le but d'affirmer l'hétérosexualité de Ruth. En effet, alors que dans le roman Ruth et Idgie ne se rencontrent qu'après la mort du grand frère de cette dernière, dans le film l'arrivée de Ruth est avancée, et la jeune femme est en fait présentée comme la petite-amie du frère. Ruth et Idgie sont d'ailleurs toutes les deux témoins de la mort accidentelle du frère, un événement traumatique qui est par la suite mentionné comme étant la cause de la proximité entre les deux femmes. Cette modification permet donc à la fois d'établir l'hétérosexualité d'un des personnages et de donner une explication au lien particulièrement fort qui unit les deux personnages, chassant donc par cela même la possibilité d'une relation lesbienne. En outre, dans le roman, c'est à

---

<sup>117</sup> « Dans le roman, la couleur pourpre fait référence, d'une part, à un champ de fleurs, qui symbolise le rejet de Dieu en tant que figure autoritaire blanche et qui le transforme en 'fleurs, vent, eau, et une grosse pierre', une force spirituelle non patriarcale. S'inspirant de l'association historique entre le lesbianisme et le violet et le bleu-lavande, la couleur pourpre fait également référence au lesbianisme », Andrea Weiss, *op.cit.*, p.79.

<sup>118</sup> « Je t'aime et je t'aimerai toujours, et je me fiche toujours de ce que les autres pensent », Fannie Flagg, *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe*, New York, Ballantine Books, 1987, p.179

travers les signes de masculinité que l'on retrouve chez le personnage d'Idgie que le lesbianisme s'exprime de façon plus explicite. En effet, dès le début du roman, Idgie est décrite comme un « garçon manqué », qui refuse par exemple de porter des robes : « I'm never gonna wear another dress as long as I live ! »<sup>119</sup>. Comme le remarque Judith Jack Halberstam, dans le roman Idgie est prise pour un homme à de nombreuses occasions et parvient parfaitement à passer pour un homme : « In a gambling-hall scene, according to the novel, the grown-up Idgie is supposed to be one of the boys, a whore-visiting, rough-and-ready passing dyke ».<sup>120</sup> La masculinité d'Idgie est ainsi utilisée comme signe de son homosexualité, et, en ce qui concerne sa relation avec Ruth, la dynamique entre les deux femmes peut être apparentée à celle du couple *butch/femme*.<sup>121</sup> Cependant, dans le film « *femme-femme* » de Jon Avnet, la masculinité d'Idgie est beaucoup moins visible : elle est limitée à une apparence vestimentaire qui emprunte aux codes de la masculinité, alors que le physique de l'actrice choisie pour incarner le rôle est caractérisé par des traits nettement féminins (annexe I).<sup>122</sup> Par conséquent, une fois la masculinité d'Idgie effacée, la dynamique entre les deux femmes est totalement modifiée et la relation lesbienne est rendue invisible. D'ailleurs, lorsque le film a été récompensé par la Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation pour une représentation positive de personnages lesbiens, la majorité du public a été surprise, n'ayant pas vu de relation lesbienne dans le film.<sup>123</sup> La décision de GLAAD de récompenser le film est donc surprenante et met en évidence des différences de lecture importantes.<sup>124</sup>

Comme on peut le voir avec ces deux exemples, le lesbianisme a souvent été effacé des récits, en particulier dans les productions hollywoodiennes, où il est difficile d'en trouver des signes visibles. Terry Castle remarque dans l'introduction de son ouvrage *The Apparitional Lesbian* : « The lesbian remains a kind of 'ghost effect' in the cinema world of

---

<sup>119</sup> « Plus jamais de ma vie je ne porterai une robe », *ibid.*, p.10

<sup>120</sup> « Dans le roman, lors d'une scène qui se passe dans une salle de jeu, l'adulte Idgie est censée être comme les hommes: elle est une gouine grossière qui fréquente les prostituées », Judith Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press, 1998, p.221.

<sup>121</sup> La dynamique *butch/femme* implique des rôles bien déterminés pour les deux partenaires, avec d'un côté la *butch*, associée à un rôle masculin, et de l'autre la *femme*, associée à un rôle féminin. Nous analyserons ces rôles plus en détails ultérieurement.

<sup>122</sup> *ibid.*

<sup>123</sup> Voir à ce sujet « Women in Love », l'article de Kelli Pryor et Sharon Isaak paru le 28 février 1992 dans *Entertainment Weekly*.

<sup>124</sup> Nous analyserons ce type de lectures "entre les lignes" dans le chapitre suivant.

modern life: elusive, vaporous, difficult to spot ». <sup>125</sup> Ainsi, les lesbiennes sont des spectres qui hantent le cinéma, où elles occupent un espace hors-champ, entre absence et présence, visibilité et invisibilité. D'ailleurs, si l'on se penche sur l'histoire de la représentation lesbienne, on remarque que la figure du spectre apparaît de nombreuses fois comme signifiant du lesbianisme.

## B. La figure du spectre

Le spectre, comme la lesbienne, est à la limite du visible : entités flottantes ne pouvant se matérialiser, tous deux se trouvent en marge du domaine du visible et du représentable. Selon Terry Castle, la représentation du lesbianisme sous forme spectrale est un motif récurrent de la littérature moderne : elle cite par exemple *The Apparition of Mrs. Veal* de Daniel Defoe (1706), « Les Femmes damnées » de Baudelaire (1857), ou encore *Une Femme m'apparut* de l'écrivaine lesbienne Renée Vivien (1903). Castle identifie cette association lesbiennes/spectres comme étant une conséquence de la façon dont le lesbianisme a été pris en considération depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : « The spectral figure is the perfect vehicle for conveying what must be called—though without a doubt paradoxically—that 'recognition through negation' which has taken place with regard to female homosexuality in Western culture since the Enlightenment ». <sup>126</sup> La société hétéronormative étant dans l'incapacité de concevoir la possibilité d'une sexualité féminine indépendante de l'homme, les lesbiennes ne peuvent pas vraiment exister : elles sont anormales, voire paranormales. Patricia White affirme à ce sujet dans *uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability* : « The impossibility of lesbianism's coming into view, the lack of terms with which to grasp it, results in the textual dispersion of terrifying and unexpected disturbances ». <sup>127</sup> En d'autres termes, le lesbianisme est une anomalie, un élément perturbateur. White se penche sur plusieurs exemples de « ghost movies » hollywoodiens et remarque à quel point les connotations lesbiennes sont fréquentes dans ce genre de films. Bien sûr, le désir lesbien n'y est pas explicitement dénoté mais il y a un glissement du désir lesbien vers le domaine du

---

<sup>125</sup> « La lesbienne reste un fantôme dans le cinéma du monde moderne : elle est fugace, nébuleuse, difficile à repérer », Terry Castle, *The Apparitional Lesbian : Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993, p.2.

<sup>126</sup> « La figure du spectre est le vecteur parfait pour représenter l'idée de ce qui doit être appelé – sans un doute, paradoxalement, la 'reconnaissance par la négation' de l'homosexualité féminine dans la culture occidentale depuis les Lumières », Castle, *op. cit.* p.60

<sup>127</sup> « L'impossibilité de représenter le lesbianisme, le manque de termes pour le dire, résulte en une dispersion dans les textes d'éléments perturbants, inattendus et terrifiants », Patricia White, *op.cit.*, p.75.

suraturel.<sup>128</sup> White analyse des classiques appartenant au genre des films d'horreur comme *The Haunting* (Robert Wise, 1963) et *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) et souligne le fait que le genre des « ghost movies » ou même plus généralement des films d'horreur semble avoir des affinités avec la représentation de l'homosexualité. White explique comment le genre manipule les codes du cinéma (angles, bruitages) afin d'évoquer la possibilité de l'existence de « quelque chose d'autre » et de provoquer un sentiment de peur, tout en mettant en question la fiabilité de la perception. Les personnages et les spectateurs sont confrontés à la possibilité de l'existence d'une réalité alternative, et sont donc amenés à douter de leur propre réalité. Toutefois, cette autre réalité ne peut pas être représentée « telle quelle » : comment, en effet, représenter le lesbianisme alors qu'on n'est pas certain, ou bien qu'on ne peut pas concevoir, qu'il existe ? La figure du spectre permet donc à la fois d'évoquer l'Autre, le désir lesbien, tout en le rendant invisible : « The question is not only whether 'something else' exists, but in what forms its difference can be grasped—horror works the far side of this equation, inventing both 'things' and the means of revealing or concealing them ». <sup>129</sup> Puisqu'il reste invisible, l'existence du lesbianisme, comme l'existence du spectre, n'est jamais affirmée : seuls persistent le doute des personnages et celui des spectateurs. Ainsi, dans les œuvres appartenant au genre horreur ou, plus généralement, dans les œuvres s'intéressant au domaine du surnaturel, le lesbianisme et les lesbiennes « existent » entre visibilité et invisibilité, à un point de tension entre réalité et surnaturel. Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Fatal Women : Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression* Lynda Hart constate à quel point le lesbianisme a été construit comme un secret dont l'existence est reniée, et selon elle, afin de rendre le lesbianisme secret, il suffisait de le représenter comme quelque chose d'irréel, une hallucination.<sup>130</sup> Le lesbianisme est ainsi établi comme quelque chose de surnaturel dont l'existence est envisagée pour être aussitôt niée, car l'affirmation de sa présence est troublante, menaçante. En effet, quand il apparaît, sous la forme d'un spectre, il vient troubler l'affirmation de l'hétérosexualité comme norme et, en même temps, déstabiliser la domination masculine en évoquant la menace potentielle d'une sexualité féminine autonome.<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> *ibid.*, p.83.

<sup>129</sup> « La question n'est pas de savoir s'il existe "autre chose", mais plutôt sous quelles formes sa différence peut être appréhendée – le sentiment d'horreur persiste de toute manière, inventant les deux "choses" et les moyens de les montrer ou de les dissimuler », *ibid.*, p.63.

<sup>130</sup> Lynda Hart, *Fatal Women : Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, London, Routledge, 1994, p.15

<sup>131</sup> *ibid.*

### C. Marcie: la lesbienne invisible

Le 19 mai 1992 était diffusé sur la chaîne The WB « Out of Sight, Out of Mind », l'épisode onze de la saison une de la série à succès *Buffy The Vampire Slayer*. Comme c'est le cas dans tous les épisodes de la saison une, l'histoire de « Out of Sight, Out of Mind » commence par un événement étrange qui se passe au lycée Sunnydale High, événement sur lequel Buffy, l'héroïne va ensuite enquêter à l'aide de son équipe. Cet épisode commence donc par l'attaque mystérieuse d'un lycéen par une « chose » invisible, dans les vestiaires du gymnase. L'équipe étant maintenant habituée à faire face à des phénomènes paranormaux, leur première piste concernant l'agresseur se tourne vers l'hypothèse d'un fantôme qui hante le lycée. Toutefois, au fur et à mesure de leur investigation de cette agression et des agressions similaires qui la suivent, ils comprennent qu'il s'agit en fait, non pas d'un fantôme, mais de l'élève Marcie Ross, qui est mystérieusement devenue invisible. Ils cherchent donc à connaître la raison pour laquelle Marcie agresse ces personnes et découvrent que toutes les victimes ont un lien avec Cordelia Chase. En effet, la première victime n'est autre que le petit ami de Cordelia, la seconde, sa meilleure amie et la troisième, son professeur de littérature anglaise. Selon Buffy et son équipe, le mobile du crime est donc l'obsession de Marcie pour Cordelia, et sa jalousie. Néanmoins, cette obsession ne sera jamais interprétée de façon explicite comme désir : l'épisode reste ambigu quant à la nature des sentiments de Marcie mais focalise plutôt l'attention sur la cause de son invisibilité. Ainsi, Marcie est invisible, et son homosexualité, étant innommable et irreprésentable, le devient également. Ou inversement, son homosexualité ne pouvant être représentée, elle serait signifiée, suite à un déplacement métonymique, par son invisibilité.

Le spectre du lesbianisme apparaît donc de façon fugace dans l'épisode. Par exemple, le désir de Marcie pour Cordelia est suggéré grâce à une stratégie de glissement, à travers un parallèle avec la relation entre Buffy, la tueuse de vampires, et Angel, un vampire. Les téléspectateurs qui ont vu les épisodes précédents sont déjà au fait de la relation amoureuse entre Buffy et Angel, mais elle reste un secret pour les autres personnages de la série jusqu'à cet épisode, où Angel rencontre pour la première fois Giles, l'observateur de Buffy. La scène dans laquelle leur rencontre a lieu s'ouvre sur un plan de Giles face à un miroir où rien n'apparaît, suivi d'un plan de Giles se retournant après avoir entendu un bruit, pour finalement tomber nez à nez avec Angel. Le parallèle entre Angel et Marcie est donc fondé sur leur invisibilité commune. De plus, les techniques de montages utilisées pour relier cette scène et la scène précédente semblent appuyer cette idée de parallèle. En effet, la scène

précédente se termine par un plan de Buffy qui patrouille dans les couloirs du lycée et est soudain interpellée par le son d'une flûte (qui sera quelques scènes plus tard attribué à Marcie). Lorsque débute la scène de la rencontre entre Giles et Angel, le son de la flûte est toujours audible jusqu'à ce qu'il soit interrompu par le bruit d'une porte (qui sera dans le plan suivant attribué à Angel), et permet donc de faire la transition entre les deux scènes en établissant une relation de continuité. Grâce au parallèle établi entre Marcie et Angel, la discussion qui suit la rencontre, concernant la nature de la relation Buffy / Angel, qui constitue un arc narratif élargi à plusieurs saisons de la série, entre en résonance avec l'intrigue spécifique de cet épisode. Lors de cette rencontre, Angel fait la confession de son amour pour Buffy, amour fatalement impossible puisqu'il est un vampire et qu'elle est une tueuse de vampire, comme le remarque Giles. De la même façon, l'amour de Marcie pour Cordelia est impossible. Il semble donc y avoir un glissement entre l'intrigue interne de l'épisode, la relation Marcie/ Cordelia, et l'arc narratif que constitue la relation Buffy/Angel. Cette stratégie sera d'ailleurs réutilisée dans une saison ultérieure pour le personnage de Willow. En effet, l'homosexualité de Willow, une des trames narratives importantes de la Saison quatre, n'est pas représentée d'emblée de façon explicite, mais est exprimée d'abord via un parallèle avec Buffy, qui fait son *coming out* en tant que tueuse auprès de sa mère. Les créateurs et producteurs de la série, confrontés au problème de la représentabilité du lesbianisme, ont fait tout d'abord le choix de ne lui donner aucune substance, de le garder hors-champ, invisible.<sup>132</sup>

### 3. Les lesbiennes comme monstres

#### A. Stéréotypes et hyper-visibilité

Dans son ouvrage intitulé *Gays and Film*, Richard Dyer s'intéresse à la représentation de l'homosexualité dans les films et, dans le chapitre « Stereotyping », il s'intéresse plus particulièrement à l'usage des stéréotypes. Il évoque bien sûr le caractère « négatif » des stéréotypes relatifs à la représentation de personnages homosexuels, mais précise toutefois qu'il ne faut pas les rejeter, et qu'il faut au contraire les analyser. En effet, les stéréotypes peuvent être considérés comme la marque visible de l'exercice d'une relation de pouvoir

---

<sup>132</sup> Toutefois, à partir de la Saison 4, la série reviendra sur le sujet du lesbianisme de façon plus explicite, à travers le personnage de Willow.

entre les individus qui répondent aux normes de la société dominante et ceux que ces mêmes normes excluent. Le stéréotypage consiste à mettre en place des bornes, des limites entre les individus. Selon Dyer, les stéréotypes révèlent comment, à travers cette pratique, les groupes dominants tente de définir les groupes subordonnés en fonction de leurs normes et de tout le système de valeur qui les accompagnent, mettant par cela les groupes subordonnés en défaut, et légitimant leur domination : « [...] we can say that in stereotyping the dominant groups apply their norms to subordinated groups, find the latter wanting, hence inadequate, inferior, sick or grotesque and hence reinforcing the dominant groups' own sense of the legitimacy of their domination ».<sup>133</sup> En ce qui concerne la représentation des lesbiennes, ce sont les normes et les valeurs de la société hétérosexuelle patriarcale qui entrent en œuvre dans la définition des lesbiennes comme anormales. Par ailleurs, comme Richard Dyer le souligne, la définition que donnent les groupes dominants des groupes dominés est posée, non pas comme faisant partie d'un système représentationnel, mais comme quelque chose de naturel, un état de fait.<sup>134</sup> En ce sens, les stéréotypes fonctionnent comme le mythe tel que Roland Barthes le définit dans « Le Mythe aujourd'hui ». En effet, selon Barthes, le mythe est un outil de l'idéologie bourgeoise qui lui permet d'imposer sa représentation du monde, sans qu'elle n'apparaisse, d'une part, comme une représentation et donc une construction historique née d' « actes humains », et d'autre part, comme *sa* représentation du monde. La bourgeoisie se définissant comme « la classe sociale qui ne veut pas être nommée » et le mythe ayant pour caractéristique d'effacer l'histoire et donc de naturaliser les choses, le rapport de pouvoir pourtant présent dans l'idéologie bourgeoise semble disparaître pour laisser place à une réalité, une vérité universelle. Selon Barthes : « Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat [...] ».<sup>135</sup> Il en est de même en ce qui concerne la représentation des homosexuels à l'écran : c'est la société dominante hétérosexuelle qui en impose sa représentation. Comme la bourgeoisie de la théorie de Barthes, la société dominante hétérosexuelle refuse d'être nommée, et sa représentation des choses est présentée comme un constat de fait, et non comme une construction résultant d'un long processus historique. Les stéréotypes, en tant

---

<sup>133</sup> « nous pouvons dire qu'en fabriquant des stéréotypes, le groupe dominant impose ses normes aux groupes subordonnés, soulignant les défauts de ces derniers et les trouvant donc inadaptés, inférieurs, malades ou grotesques, renforçant par cela même son sentiment de légitimité en tant que groupe dominant », Richard Dyer, *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984, p.30

<sup>134</sup> Richard Dyer (1984), *op.cit.* p.31

<sup>135</sup> Roland Barthes (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010, p.240

que formes du mythe, permettent donc d'établir l'hégémonie universelle de la société dominante hétérosexuelle à travers la représentation des homosexuels.

Richard Dyer distingue deux formes de stéréotypage, l'une étant basée sur la structure et l'autre sur l'iconographie. En termes de structure, le stéréotypage consiste à limiter la fonction d'un personnage au sein de la trame d'un film et à restreindre son rôle à un schéma répétitif, par exemple celui qui place la lesbienne en compétition avec un homme dans la conquête du personnage féminin principal et qui se termine systématiquement par la défaite, voire la mort, de la lesbienne.<sup>136</sup> L'autre forme de stéréotypage concerne l'iconographie et consiste à utiliser certains signes pour marquer l'homosexualité d'un personnage afin de le rendre visible en tant qu'homosexuel. Le stéréotypage de l'homosexualité dans les films est en fait un moyen de la contenir et de la maintenir à l'extérieur des normes de la société dominante. Selon Dyer: « It is therefore reassuring to have gayness firmly categorised and kept separate from the start through a widely known iconography ».<sup>137</sup> L'homosexualité d'un personnage doit être établie dès le début, de façon visible et facilement reconnaissable. Ainsi, une caractéristique particulière va devenir par extension un signe associé à l'homosexualité du personnage : comme le souligne Dyer, la logique du stéréotype est celle de la synecdoque.<sup>138</sup> Paradoxalement, bien que le stéréotype soit une forme de représentation visant à limiter la profondeur des personnages, c'est aussi une forme qui les rend excessivement visibles. En effet, en les excluant des normes et en insistant de ce fait sur leur déviance, les stéréotypes rendent les personnages homosexuels hyper-visibles. Par conséquent, la construction de la normativité dominante se fait par l'exhibition de la déviance : à travers les stéréotypes, la société hétérosexuelle construit son double monstrueux, dont la fonction est de valider le modèle de l'hétérosexualité comme seule option légitime.

## B. Lesbianisme et perversion

Il est difficile de savoir à quel point les constructions culturelles sont conditionnées par les discours scientifiques et, inversement, comment les constructions culturelles influencent les discours scientifiques. Toutefois, il existe de nombreux échos entre ces deux domaines, notamment en ce qui concerne le lesbianisme : en effet, les discours scientifiques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début XX<sup>e</sup> siècles ont largement contribué à la construction du

---

<sup>136</sup> Richard Dyer (1984), *op.cit.*, p.26-27

<sup>137</sup> « Par conséquent, il est rassurant que l'homosexualité soit nettement catégorisée et séparée dès le début du reste à travers une iconographie bien identifiée », *ibid.*, p.26.

<sup>138</sup> *ibid.*

lesbianisme comme perversion sexuelle. Selon Carrol Smith-Rosenberg, les scientifiques ont commencé à réellement s'intéresser au lesbianisme dans le courant des années 1880:

While early medical students of the perverse had focused almost exclusively upon male homosexuality, by the mid-1880s (and the emergence of the New Woman in America and England) the lesbian became a critical figure within the new scientific representation of sexuality.<sup>139</sup>

Cet intérêt pour les lesbiennes de la part des scientifiques semblerait répondre à la menace que représentait l'émergence des « New Women », des femmes éduquées appartenant à la classe moyenne qui remettaient en question la légitimité de la société patriarcale. Ces femmes, en refusant de se confiner dans le rôle considéré comme socialement acceptable, sortaient des normes de la société dominante. Carroll Smith-Rosenberg explique comment, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les scientifiques ont attribué ce refus des normes patriarcales à une déviance sexuelle, le lesbianisme : « She a was secretly and dangerously sexualized figure. Her social liminality was rooted in sexual inversion. She belonged to an 'intermediate sex'. She embodied the unnatural and the monstrous. She was a 'Mannish Lesbian' ». <sup>140</sup> Parmi les scientifiques qui ont eu une influence sur la construction de la figure de la lesbienne « perverse », Richard von Krafft-Ebing et Havelock Ellis sont probablement ceux dont les textes ont eu le plus d'impact.

Richard von Krafft-Ebing fait l'étude des « perversion sexuelle » dans son œuvre *Psychopathia Sexualis*. Il observe, par le biais d'études de cas, le comportement social et l'apparence physique des femmes concernées : selon lui le lesbianisme s'exprime par un rejet de normes sociales conventionnelles, par le travestissement, ou même, à un certain degré, par la présence de traits physiologiques masculins. Ainsi, ces femmes souffraient de ce que Krafft-Ebing nommait « inversion sexuelle », qu'il déclinait selon quatre types, selon le degré de masculinité des femmes, le dernier type en étant considéré comme une forme « dégénérative » :

On trouve, dans les limites de l'inversion sexuelle, des gradations diverses du phénomène, gradations qui correspondent presque complètement au degré de tare héréditaire de l'individu, de sorte que, dans les cas peu prononcés, on ne trouve qu'un hermaphroditisme psychique; dans les cas un peu plus graves, les sentiments

---

<sup>139</sup> « Alors que les premiers médecins qui étudiaient les perversités s'étaient essentiellement concentrés sur l'étude des hommes homosexuels, à partir du milieu des années 1880 (avec l'émergence de la New Woman en Amérique et en Angleterre) la lesbienne est devenue une figure central des nouveaux discours sur la sexualité » Carroll Smith-Rosenberg, "Discourses of Sexuality and Subjectivity: The New Woman, 1870-1936" in *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Markham, New American Library, 1989, p. 269

<sup>140</sup> « Elle était une figure sexualisée, à la fois discrète et dangereuse. Sa marginalité sociale découlait de l'inversion sexuelle. Elle appartenait à un 'sexe intermédiaire'. Elle incarnait l'anormal et le monstrueux. Elle était la 'Lesbienne Hommasse', *ibid.*, p.268

et les penchants homosexuels sont limités à la *vita sexualis*; dans les cas plus graves, toute la personnalité morale, et même les sensations physiques sont transformées dans le sens de la perversion sexuelle; enfin, dans les cas tout à fait graves, l'*habitus* physique même paraît transformé conformément à la perversion.<sup>141</sup>

Dans son ouvrage, le psychiatre considère donc toute forme de rejet des normes féminines comme un signe d'inversion : ces femmes ont, en quelque sorte, une âme d'homme dans un corps de femme. Cette théorie de l'inversion a ensuite été reprise par le sexologue Havelock Ellis, mais, contrairement à son prédécesseur, ce dernier a insisté sur le caractère sexuel de l'inversion. Selon Ellis l'inversion n'est pas une dégénérescence, comme l'affirmait Richard von Krafft-Ebing, mais une anomalie congénitale, et donc il est possible qu'une personne y soit prédisposée mais que l'inversion ne se manifeste jamais :

Sexual inversion, therefore, remains a congenital anomaly, to be classed with other congenital abnormalities which have psychic concomitants. [...] It is probable that many persons go through the world with a congenital predisposition to inversion which always remains latent and unroused.<sup>142</sup>

Comme Krafft-Ebing, il distingue plusieurs degrés d'inversion. Le premier degré correspond aux femmes qui ont tendance à se laisser séduire par d'autres femmes mais ne présentent pas de signes d'inversion congénitale, et le dernier degré correspond aux femmes qui séduisent d'autres femmes (souvent des jeunes filles, comme le souligne l'auteur) et qui présentent des signes d'inversion congénitale. Ellis mentionne le danger potentiel que représentent les lieux où les personnes du même sexe se retrouvent cloisonnées et insiste en particulier sur les écoles :

It is the school which is naturally the chief theater of immature and temporary homosexual manifestations, partly because school life largely coincides with the period during which the sexual impulse frequently tends to be undifferentiated, and partly because in the traditions of large and old schools an artificial homosexuality is often deeply rooted.<sup>143</sup>

En résumé, Richard von Krafft-Ebing et Havelock Ellis ont tout deux participé à l'élaboration d'un discours scientifique sur l'homosexualité. Ce discours scientifique a

---

<sup>141</sup> Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, Paris, Carré (traduction française de la 8e édition allemande), 1895, pp. 246-247

<sup>142</sup> « L'inversion sexuelle, par conséquent, reste une anomalie congénitale et doit être classée parmi les autres anomalies congénitales qui ont des conséquences sur la vie psychique. [...] Il est probable qu'un certain nombre de personnes soient génétiquement prédisposées à l'inversion sans qu'elle ne se déclare ou qu'elle ne s'exprime » Havelock Ellis (1906), *Sexual Inversion : Studies in the Psychology of Sex, Volume 2*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2001, p.324.

<sup>143</sup> « L'école est le théâtre principal des passades d'homosexualité chez les jeunes, ce qui est en partie dû au fait que la période de la scolarité coïncide avec la période du développement sexuel où les pulsions sont généralement indifférenciées, et en partie au fait que l'homosexualité soit profondément ancrée dans la tradition des vieilles écoles avec un grand nombre d'élèves », Havelock Ellis, *op. cit.*, p.331

cherché à la définir et à la classer parmi une variété de déviations sexuelles. Comme Michel Foucault le remarque dans *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, ce discours scientifique a également résulté en la création de la catégorie « homosexuel(le) », utilisée pour désigner un individu avec « un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse ». <sup>144</sup> La volonté de rationaliser une sexualité considérée comme déviante a entraîné la création d'un type d'individu : « [...] l'homosexuel est maintenant une espèce ». <sup>145</sup> Les termes utilisés par les scientifiques ont d'ailleurs été utilisés par certains homosexuels eux-mêmes, car ils leur permettaient de revendiquer une identité et, à la fois, l'appartenance à un groupe. Par exemple, la romancière Radclyffe Hall s'est inspirée de discours sur la théorie de l'inversion, notamment dans *The Well of Loneliness*, un roman publié en 1928 dont la préface a d'ailleurs été rédigée par Havelock Ellis. Le roman retrace la vie de Stephen Gordon, la narratrice, qui se définit elle-même comme « invertie », après avoir parcouru les pages de *Psychopathia Sexualis* de Richard von Krafft-Ebing, qu'elle a trouvée dans la bibliothèque de son père.

Dans « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », Esther Newton met l'accent sur la controverse qu'a provoqué *The Well of Loneliness*, qui a été largement critiqué par la société dominante hétérosexuelle, mais également par les lesbiennes elles-mêmes : « Heterosexual conservatives condemn *The Well* for defending the lesbian's right to exist. Lesbian feminists condemn it for presenting lesbians as different from men in general » <sup>146</sup> Toutefois, elle précise que le roman reste une œuvre importante pour les lesbiennes du fait de sa représentation des problèmes rencontrés par les lesbiennes visibles : « But *The Well* has continued to have meaning to lesbians because it confronts the stigma of lesbianism—as most lesbians have had to live it » <sup>147</sup>. Selon Newton, si une partie des lesbiennes a adhéré au discours des sexologues, c'est principalement pour se détacher du modèle des amitiés romantiques, dans le but d'affirmer une sexualité féminine autonome. <sup>148</sup> Ainsi, certaines lesbiennes, comme Radclyffe Hall, ont fait le choix de devenir plus visibles en reprenant les termes utilisés par la société dominante pour les définir. Toutefois, ces termes, « inverties », « perverses », « déviantes », soulignant fatalement un décalage par

---

<sup>144</sup> Michel Foucault, *L'Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p.59

<sup>145</sup> *ibid.*

<sup>146</sup> Esther Newton « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman » in " in *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, p.282

<sup>147</sup> Esther Newton, *op.cit.* p.282

<sup>148</sup> *ibid.*, p.283-285

rapport aux normes de l'hétérosexualité et de la société patriarcale, ont contribué à la représentation du lesbianisme comme un reflet difforme, monstrueux, de la société dominante. On en retrouve d'ailleurs des exemples dans les représentations du lesbianisme, où la perversité des lesbiennes a des nombreuses fois été illustrée à travers des figures de prédatrices, de tueuses et de vampires.

### C. Les lesbiennes comme prédatrices

Les lesbiennes ont souvent été représentées comme des femmes agressives et violentes, formant une sorte de compétition avec les héros masculins dans la séduction de femmes innocentes (hétérosexuelles). Comme Vito Russo le souligne dans *The Celluloid Closet*, à Hollywood l'homosexualité a longtemps été associée à la dangerosité, reflétant souvent l'attitude d'une société qui considérait les homosexuels comme des ennemis de l'intérieur. Les homosexuels sont un danger pour une société qui repose sur une application stricte de la différence sexuelle et sur le maintien de rôles genrés. En ce qui concerne les lesbiennes, leur dangerosité réside dans leur appropriation de rôles réservés aux hommes, c'est-à-dire, dans leur indépendance sociale et sexuelle, dans leur désir pour les femmes, etc. Au cinéma, elles sont l'incarnation du « villain » : Vito Russo explique comment, dans les années 1950, les femmes qui s'obstinaient dans leur refus des rôles qui leur étaient traditionnellement attribués étaient représentées dans les films comme des monstres pervers et dérangés. Selon Russo:

The presentation of lesbianism as an alien state of being emerged much more strongly in the Fifties in hard female characters who were seen as bitter reminders of the fate of women who tried to perform male roles. The strong women who fled their kitchens while men made the wartime world safe for democracy were turned back into dumb sexpots in the 1950s, and women who persisted in being independent were certainly perceived onscreen and off as outsiders, sometimes even as 'things', foolishly competing in a man's world. Neurotic and cold, these steely gorgons hinted at a perverse sexuality that was never quite made specific. Their behavior was often pathological; they were seen as women trying to be men while in reality needing a man; they were grownup tomboys made to look pathetic and incomplete in their quest for status.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> « La présentation du lesbianisme comme une forme d'aliénation s'est généralisée de manière encore plus marquante dans les années 1950, lorsque les personnages féminin durs étaient perçus comme un rappel amer du sort des femmes qui cherchent à se mettre à la place des hommes. Les femmes fortes qui fuiaient leurs cuisines pendant que les hommes combattaient pour la démocratie étaient de nouveau confinées à l'image de la belle écervelée, et les femmes qui persistaient à vouloir leur indépendance étaient considérées, à l'écran et dans la vie, comme des marginales, parfois même comme des 'choses', qui tentaient pitoyablement de s'imposer dans un monde d'hommes. Névrosée et frigide, ces gorgones froides comme l'acier laissaient deviner une sexualité qui n'avait jusque là pas été clairement définie. Leur comportement était souvent pathologique. Elles étaient perçues

Il cite par exemple le film *Caged* (John Cromwell, 1950) dans lequel figure le personnage incarné par Hope Emerson, Evelyn Harper, une gardienne de prison à l'allure masculine qui malmène les prisonnières. Selon Lynda Hart, ce qui transparait derrière ces représentations, ce sont les théories sur l'inversion. Dans son livre *Fatal Women*, elle démontre comment les discours des sexologues ont permis non seulement de rendre visibles les lesbiennes, mais aussi de les marquer comme « Autres », comme celles qui sortent des normes qui définissent la Femme et qui sont donc définies comme des doubles incomplets des hommes. Elle remarque également la détermination de Havelock Ellis à rapprocher l'inversion de la criminalité, un rapprochement qui selon elle perdure dans l'histoire occidentale.<sup>150</sup> Elle argumente ses propos en se référant notamment à une étude sociologique sur les femmes en prison datant de la fin du XX<sup>e</sup> siècle selon laquelle les « vraies » lesbiennes (en oppositions aux femmes qui ont des relations avec d'autres femmes à l'intérieur de la prison mais sont réellement hétérosexuelles) sont potentiellement plus dangereuses.<sup>151</sup> Selon Hart, ce qui fait de la « vraie » lesbienne une criminelle, c'est son appropriation du privilège masculin qu'est le désir actif et, par extension, sa remise en question de l'équation féminité = passivité :

Her seduction appropriated 'masculine' subjectivity and her looking at other women disrupted the fiction of the gendered conflation of femininity with passivity. The actively desiring woman thus entered history as a 'criminal', for in confirming her desire, she exceeded the terms that ratified masculinity.<sup>152</sup>

En d'autres termes, selon la thèse défendue par Lynda Hart, la lesbienne a été construite comme l'incarnation de l'agressivité, de la violence et de la dangerosité des femmes, et ce dès le XIX<sup>e</sup> siècle, à travers les discours sur l'inversion. Cette assimilation de la sexualité lesbienne à la violence se retrouve d'ailleurs dans la culture populaire, où l'on peut constater la récurrence de meurtrières à la sexualité ambiguë ou même explicitement lesbiennes. Dans *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992), le personnage féminin principal incarné par Sharon Stone, Catherine Tramell, a une relation avec une autre femme, Roxy, qui est mise en compétition avec le personnage masculin principal, Nick, et tente de le tuer en l'écrasant avec sa voiture de sport. Roxy se montre plusieurs fois menaçante et sa dangerosité est confirmée lorsque l'on découvre son casier judiciaire où figure une accusation de meurtre

---

comme des femmes qui voulaient être des hommes alors qu'en réalité elles avaient besoin d'un homme dans leur vie. Elles étaient représentées comme de pathétiques garçons manqués à l'âge adulte qui essayaient en vain d'atteindre le statut d'homme », Vito Russo, *op.cit.*, p.99-100.

<sup>150</sup> Lynda Hart, *op.cit.*, p.9-10

<sup>151</sup> *ibid.*, p.10-11

<sup>152</sup> « Sa manière de séduire s'inspirait de la masculinité et sa façon de regarder les femmes troublait l'idée de la femme passive. La femme qui exprime activement son désir est donc entrée dans l'histoire en tant que criminelle, car, en manifestant son désir, elle entre dans la sphère du masculin », *ibid.*, p.17

datant de son adolescence, indiquant qu'elle a égorgé ses deux frères à l'aide d'un rasoir. La représentation des lesbiennes dans *Basic Instinct* reprend la formule décrite par Richard Dyer dans son chapitre sur le stéréotypage (en termes de structure) : après que Roxy a tenté de tuer Nick, ce dernier se lance à sa poursuite en voiture et provoque un accident qui coutera la vie de la femme. Roxy doit être éliminée car elle est en compétition avec Nick, l'homme dont les prouesses sexuelles sont mises en exergue pendant toute la durée du film. Sa mort permet alors de rétablir l'hétérosexualité comme seul schéma souhaitable. Ce lien entre la dangerosité et la sexualité lesbienne sera également repris dans le film *Monster*.

#### D. L'exemple du film *Monster*

Le film *Monster* (Patty Jenkins, 2003) raconte de façon romancée la vie de la tueuse en série Aileen Wuornos (Lee), de sa rencontre avec sa petite amie Tyria Moore (Selby) jusqu'à son arrestation pour meurtre. Lee vit dans la rue et se prostitue pour gagner de quoi survivre. Alors qu'elle avait décidé de mettre fin à ses jours, elle rencontre Selby dans un bar et tombe progressivement amoureuse de celle-ci. Selby est une jeune femme qui a été placée en famille d'accueil à la suite d'un incident qui a révélé son homosexualité à ses parents. Sa famille d'accueil désapprouvant sa relation avec Lee, la jeune femme décide de s'enfuir avec cette dernière. Afin de pouvoir payer une chambre de motel, Lee multiplie les clients, jusqu'à ce que l'un d'entre eux l'agresse et qu'elle le tue pour se défendre. C'est avec l'argent et la voiture de l'homme qu'elle vient de tuer que Lee revient vers Selby, et que les deux femmes s'enfuient. Traumatisée par son agression, Lee décide de ne plus se prostituer et de trouver un emploi, en vain. Face à ces échecs et à la nécessité de trouver de l'argent pour vivre avec Selby, Lee recommence à se prostituer, et à tuer. Lorsque la police progresse sur l'enquête, les deux femmes se retrouvent piégées et Selby finit par dénoncer Lee à la police.

Bien que le film soit centré sur la vie d'une tueuse en série, le titre *Monster* peut paraître ambigu puisque le personnage de Lee est présenté avec une certaine empathie. Dans son article intitulé « *Monster* : Ambiguous Depiction of the Female Killer », Monica Michlin remarque le sensationnalisme recherché dans le choix d'un tel titre alors même que le film cherche en fait à le contredire, notamment à travers la sympathie que les spectateurs sont amenés à éprouver pour Lee.<sup>153</sup> En effet, *Monster* vise clairement à attirer l'attention et la

---

<sup>153</sup> Monica Michlin, « *Monster* : Ambiguous Depiction of the Female Killer », *cyc*, Volume 23 n°2, mis en ligne le 09 novembre 2006, URL: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=721>

curiosité des spectateurs. L'impact du titre est d'ailleurs renforcé par le choix de Charlize Theron dans le rôle d'Aileen Wuornos et par l'insistance sur la profonde transformation physique que l'actrice a du subir pour incarner le personnage. Le décalage entre l'apparence féminine conventionnelle de Theron et l'apparence du personnage est tel qu'il semble mettre en exergue l'anormalité et la non-féminité de Lee (annexe II). Selon Monica Michlin, les spectateurs sont ainsi amenés à se distancer, et leur réaction au portrait d'Aileen Wuornos est maintenue dans l'ambiguïté : « [...] the viewer's response seems predetermined to be distanced, and to swing only between sympathy and revulsion, pity and horror »<sup>154</sup>. Cette distance implique donc les spectateurs dans la position d'observateurs, face à la mise en scène de la vie de Lee.

Comme Monica Michlin le souligne, Lee est elle-même le spectacle, le monstre sur lequel les caméras s'attardent : « [...] we rarely see what Lee sees : the camera is mainly trained *on* her, and she remains a *monster* in the etymological sense of the word, on display » (italiques dans l'original).<sup>155</sup> Le spectacle offert par le monstre Lee est celui de l'anormalité, de l'échec de son intégration dans les normes de la société. En effet, le film semble insister sur l'impossibilité pour Lee de s'intégrer dans la société : elle n'appartient à aucun groupe, et ce depuis son adolescence, comme on peut le voir dans une scène où elle parle de son enfance, lors d'un plan qui la montre seule à distance d'un groupe d'adolescents (annexe III). Un peu plus tard, c'est la mère d'accueil de Selby qui soulignera la marginalité de Lee en la désignant avec les expressions « a person like that », « people like that ».<sup>156</sup> Lee est donc d'emblée présentée comme une personne exclue, en marge de la société. Sa tentative d'intégration lors de la scène des entretiens d'embauche la met en scène comme une figure grotesque : ses vêtements, trop larges, lui donnent une apparence difforme et sa gestuelle, qu'elle calque sur celle des femmes autour d'elle, est exagérée. Dans cette scène, Lee est confrontée au regard que la société porte sur elle et elle doit faire face au rejet et à la condescendance de ses interlocuteurs. L'effet produit par cette scène oscille entre le comique et l'empathique, plaçant les spectateurs dans la position ambiguë évoquée par Monica Michlin. Cette scène semble aussi suggérer que Lee ne peut pas s'intégrer parce qu'elle ne peut pas faire une performance normale, acceptable, *naturelle* de la féminité.

---

<sup>154</sup> « [...] la réaction des spectateurs semblent être construite de manière à garder de la distance, afin d'alterner entre la sympathie et l'aversion, la pitié et l'horreur », *ibid.*

<sup>155</sup> « [...] nous voyons rarement ce que Lee voit : la caméra est principalement pointée vers elle, et elle reste un *monstre* dans le sens étymologique du terme, exposée au regard des autres », *ibid.*

<sup>156</sup> « une personne comme ça », « les gens comme ça »

Ce qui est également frappant, lorsque l'on considère le film dans son intégralité, Mise à part ces scènes de rejets et les scènes où elle se trouve avec un client, Lee n'est jamais représentée en interaction avec d'autres personnes. Les deux exceptions sont Tom, un autre SDF, et Selby, qui est aussi isolée que Lee. La majorité des scènes se concentrent donc sur les deux femmes et, qui plus est, se déroule dans un espace clos (la voiture, les chambres de motels, les bars, etc.), créant ainsi une sensation d'enfermement qui fait écho à la situation dans laquelle elles se trouvent. En effet, il n'y a pas d'échappatoire pour Lee et Selby. Comme l'indique Monica Michlin, « Jenkins seems to have construed *Monster* as a *no-road movie* » (italiques dans l'original).<sup>157</sup> Lee semble piégée dans un cycle de violence, chaque meurtre semble de plus en plus violent et Lee semble être entrée dans une frénésie incontrôlable de haine des hommes. La juxtaposition des scènes de meurtres et des scènes avec Selby semble ainsi faire le lien entre sa relation avec la jeune femme et son agressivité, de la même façon que les médias, à l'époque de son procès, exploitaient la sexualité d'Aileen Wuornos pour en faire le lien avec ses crimes.<sup>158</sup> En se focalisant sur la période entre la rencontre entre Lee et Selby et l'accusation de Lee, le film exploite fatalement la relation entre Wuornos et Moore. Et malgré la volonté de Patty Jenkins de faire un portrait plus humain de Lee, la dangerosité, la potentielle folie et surtout l'anormalité du personnage émergent tout de même à la surface.

## E. Vampirisme et lesbianisme

L'association du vampirisme et du lesbianisme se retrouve dans de nombreuses œuvres, que ce soit en littérature ou au cinéma. En effet, le lesbianisme a souvent été représenté avec la même tonalité morbide que le vampirisme. La figure de la vampire lesbienne a une longue histoire en littérature : elle apparaît dès le XIX<sup>e</sup> siècle avec *Carmilla* de Sheridan le Fanu. La nouvelle, publiée en 1872, relate l'histoire de Laura, une jeune fille qui tombe sous le charme de la mystérieuse Carmilla, une dangereuse vampire qui a déjà séduit plusieurs jeunes femmes auparavant. L'œuvre de le Fanu est considérée comme l'un des textes fondateurs de la tradition littéraire mettant en scène la figure du vampire et elle a également eu une influence considérable sur le cinéma puisqu'elle a été adaptée de nombreuses fois. D'ailleurs, le cinéma regorge également de vampires lesbiennes, une figure

---

<sup>157</sup> « Il semble que Jenkins ait conçu *Monster* comme un *non road movie* », Monica Michlin, *op.cit.*

<sup>158</sup> Dans *Fatal Women*, Lynda Hart étudie en détail la façon dont l'image d'Aileen Wuornos a été façonnée et démontre le lien entre cette image et les discours des sexologues associant le lesbianisme à une tendance à la violence.

qui apparaît relativement tôt dans l'histoire du cinéma américain puisqu'on la trouve par exemple dès 1936 dans le film de Lambert Hillyer, *Dracula's Daughter*. Comme l'indique le titre, l'action du film est centrée sur la fille de Dracula, la comtesse Marya Zaleska, elle-même vampire. Comme Carmilla, la comtesse Zaleska exerce son pouvoir de séduction sur les femmes avant d'en faire les victimes de son instinct sanguinaire. L'intrigue du film se concentre de surcroît sur sa volonté d'échapper à sa condition, tout d'abord en brûlant le corps de son père afin de briser le sort qui a fait d'elle un vampire, puis en ayant recours à la psychiatrie. Cette association du vampirisme à un trouble psychiatrique fait écho aux théories sur l'inversion : dans le film vampirisme et lesbianisme ne font qu'un, la comtesse Zaleska est un monstre parce qu'elle est vampire et parce qu'elle séduit des femmes. Ce fait est d'ailleurs l'un des éléments clés et choquants du film sur lequel les distributeurs misaient pour attirer le public : comme Vito Russo le remarque dans *The Celluloid Closet*, les affiches promotionnelles du film soulignaient l'attrait particulier du personnage pour les femmes, avec des titres du type : « Save the women of London from Dracula's Daughter ! »<sup>159</sup>

Dans *Vampires and Violets*, Andrea Weiss s'intéresse à la récurrence de la vampire lesbienne au cinéma et souligne son ambiguïté en remarquant comment elle se pose comme un objet de désir, tout en évoquant indubitablement la mort.<sup>160</sup> En effet, à travers cette figure, le lesbianisme est associé à la violence et à la morbidité : la vampire lesbienne est hostile et bestiale. La sexualité lesbienne associée ainsi au vampirisme devient un symbole de perversion, la sexualité du vampire n'étant pas liée à la reproduction et à la vie mais au sacrifice humain. La référence au sang en fait quelque chose de répugnant, évoquant à la fois le sang menstruel, les fluides corporels et la menace de contamination. De plus, sa monstruosité, c'est-à-dire aussi bien sa sexualité que sa « nature » de vampire, est d'autant plus fascinante et effrayante qu'elle n'est pas visible, comme le remarque Andrea Weiss : « The vampire's femininity contributes to this insecurity by her ability to 'pass' as heterosexual ; she is not visually identifiable as either lesbian or vampire ».<sup>161</sup> La figure de la vampire lesbienne répondant aux codes de la féminité floue non seulement les limites entre l'humain et le non-humain, mais elle floute également les limites entre l'hétérosexualité et l'homosexualité. Invisible aux non-initiés, capable de « se fondre dans la masse », elle est un ennemi de l'intérieur et représente le danger de la contamination, de la contagion. Sa capacité

---

<sup>159</sup> « Sauvez les Londoniennes de la fille de Dracula ! », Vito Russo, *op. cit.*, p.49

<sup>160</sup> Andrea Weiss, *op.cit.*, p. 84

<sup>161</sup> « La féminité de la vampire contribue à créer ce sentiment d'insécurité car elle peut facilement 'passer' pour hétérosexuelle: elle n'est pas visuellement identifiable en tant que lesbienne, ni en tant que vampire » *ibid.*, p.91.

à passer pour humaine et hétérosexuelle lui permet de se rapprocher de ses potentielles victimes avant de les séduire, c'est-à-dire, avant de les tuer ou de les transformer en vampires. Cette séduction, bien sûr, n'est possible que grâce au recours à ses pouvoirs surnaturels. Toutefois, bien que surnaturels, ces pouvoirs font d'elle une menace pour l'équilibre de l'ordre patriarcal puisqu'ils lui permettent de prendre la position de dominant. Selon Weiss, « The lesbian vampire provokes and articulates anxieties in the heterosexual male spectator, only for the film to quell those anxieties and reaffirm his maleness through the vampire's ultimate destruction »<sup>162</sup> Une fois la menace exprimée, il faut ensuite la supprimer, ce qui n'est possible, selon la tradition, que par la pénétration de la vampire lesbienne avec un objet des plus phalliques : le pieu.

Il semble donc que l'association du lesbianisme au vampirisme et la mise-en-scène de la mort violente de la vampire lesbienne dans ces récits soit une manière de réaffirmer la supériorité de l'hétérosexualité, puisqu'au final, ce sont les héros masculins et hétérosexuels qui triomphent. Toutefois, le thème du vampirisme a été utilisé de manière différente dans des productions plus récentes, où les vampires sont décrits comme des personnages fascinants et parfois même sympathiques. Dans la série télévisée *True Blood*, par exemple, les vampires, qui sont « sortis du cercueil », vivent au des êtres humains « normaux », et ils ont des droits civiques, comme ces derniers. La série représente de manière symbolique la tension entre volonté d'assimilation et désir de différence qui existe au sein de communautés minoritaires aux États-Unis, notamment au sein de la communauté homosexuelle.<sup>163</sup> Les vampires de *True Blood* incarnent des figures explicitement sexuelles, et leur sexualité est le plus souvent fluide. En effet, la série représente une diversité de pratiques sexuelles qui sortent des normes de l'hétérosexualité : des humains ont des relations sexuelles non-procréatrices avec des vampires, et les relations homosexuelles sont fréquemment représentées. Par conséquent, dans la série *True Blood*, la figure du vampire est radicalement transformée et redéfinie. Les vampires ne sont plus représentés comme des monstres à la sexualité anormale, puisque les humains partagent les mêmes pratiques sexuelles. *True Blood* représente un monde *queer*, où la sexualité résiste à la catégorisation et à la normalisation.

Les figures de vampires, de prédateurs et de dangereux criminels sont autant de formes à travers lesquelles la visibilité lesbienne s'est exprimée. Contrairement à l'invisibilité

---

<sup>162</sup> « La lesbienne vampire provoque et fait ressortir des angoisses chez le spectateur masculin hétérosexuel, pour ensuite apaiser ces angoisses et réaffirmer sa masculinité à travers la destruction finale de la vampire », *ibid.*, p.90.

<sup>163</sup> Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

évoquée plus haut, ces représentations sont plutôt définies par une hyper visibilité du lesbianisme, qui est décrit comme choquant. Les personnages lesbiens sont monstrueux, exposés à la vue du public, comme dans un freak show. L'exploitation du caractère choquant du lesbianisme aux yeux de la société hétéronormative est aspect important de la « représentation » qu'en font les médias américains en général. Ce qui choque, ou ce qui attire la curiosité, ce sont les images évoquant l'intimité ou la sexualité entre femmes, images qui semblent être omniprésentes de nos jours. Dans les films, dans les séries, il n'est pas rare d'apercevoir ces baisers « lesbiens », mais s'agit-il de visibilité lesbienne ?

#### **4. « Fauxmosexualité »**

##### **A. Définition**

Le terme « fauxmosexuality », est un mot-valise utilisé en grande partie sur internet, dans des blogs ou sur des forums, pour décrire un phénomène apparemment contemporain : la grande popularité des « fausses lesbiennes » dans les médias, américains en particulier. Le terme lui-même s'est popularisé en 2008, suite au succès du titre « I Kissed a Girl » de la chanteuse américaine Katy Perry, qui a suscité une vive controverse. En effet, les critiques ont souligné le fait que Katy Perry y exploitait le lesbianisme afin d'attirer l'attention du public, ce qui a d'ailleurs été une réussite puisque « I Kissed a Girl » a permis à la chanteuse d'atteindre une renommée internationale. Katy Perry n'est pas la seule artiste à jouer avec le lesbianisme pour des raisons de marketing : avant elle, le groupe russe t.A.T.u. avait basé son succès sur l'homosexualité et la relation supposée des deux chanteuses, qui « jouaient le jeu » du lesbianisme en s'embrassant dans leurs clips, lors de concerts ou sur les plateaux de télévision. Pour Katy Perry comme pour t.A.T.u, l'image du lesbianisme a été utilisée comme stratégie pour se rendre plus visibles aux médias, et, par la même occasion, au public. Les médias ont tendance à rapidement s'emparer de ce type de mises-en-scène sensationnelles, évoquant le lesbianisme, montrant deux femmes s'embrassant. Un des exemples les plus éloquentes est le baiser échangé entre Madonna et Britney Spears aux MTV Video Music Awards en 2003, un baiser dont les vidéos et images ont circulé de façon virale dans les médias partout dans le monde.

Ce phénomène soulève une question importante : on peut en effet se demander en quelle mesure cette exploitation du lesbianisme participe à la libération sexuelle et ouvre donc à la possibilité de la représentation du lesbianisme dans les médias. Le terme « fauxmosexuality »,

utilisé pour décrire cette tendance, montre bien son ambiguïté : bien que ces images soient une forme de visibilité, et même d'hyper visibilité, lesbienne, l'hétérosexualité des personnes concernées est rarement mise en doute, et le public en est d'ailleurs bien conscient. La « fauxmosexualité » serait donc une forme éphémère, fugace, du lesbianisme ou, pour reprendre les termes du docteur Arizona Robbins dans la série *Grey's Anatomy*, « a vacation on lesbian land ». <sup>164</sup>

Le cinéma n'est pas étranger à ce phénomène : on y trouve de nombreux exemples de films qui exploitent les images de baiser entre deux personnages féminins. On peut citer notamment *Wild Things*, *Cruel Intentions* (et leurs suites respectives), *American Pie 2*, *Jennifer's Body*, ou encore *Black Swan*. Tous ces films ont exploité pour leur promotion des images mettant en scène ou suggérant un baiser entre deux personnages féminins, que ce soit dans les bandes-annonces, les affiches promotionnelles, les aperçus en avant-première diffusés par les médias, ou même lors des interviews avec les actrices concernées. <sup>165</sup> Ainsi, ces scènes, bien que souvent totalement minoritaires dans la trame du film, sont mises en avant comme argument pour attirer le public. Tricia Jenkins explique dans son article « 'Potential Lesbians at Two O'Clock' : The Heterosexualization of Lesbianism in Recent Teen Films » comment les films s'adressant aux adolescents et/ou aux jeunes adultes participent à la prolifération de ces images, tout en refusant de présenter les personnages en tant que lesbiennes. En effet, l'hétérosexualité des personnages n'est pas remise en question, leur relation avec une autre femme étant éphémère et, dans la majorité des exemples cités, l'occasion d'une expérience passagère. Selon Tricia Jenkins, ces images s'adressent majoritairement au public masculin, puisqu'elles répondent à un fantasme construit par les films eux-mêmes, et appuyé par l'abondance d'images érotiques circulant sur internet et dans la presse. Les jeunes spectatrices, quant à elles, sont invitées, à travers ces images, à imiter les personnages dans le but de susciter le désir des hommes. <sup>166</sup> Etant donné leur circulation quasi virale dans les médias, ces images semblent être une excellente stratégie marketing. Le lesbianisme fait vendre, et ce depuis plusieurs décennies. D'ailleurs, bien que les films et autres exemples que nous avons cités plus haut soient contemporains, l'exploitation du lesbianisme comme stratégie marketing n'est en soi pas un phénomène véritablement contemporain. En effet, on retrouve des exemples similaires dans le passé, avec les romans de

---

<sup>164</sup> « des vacances sur l'île des lesbiennes », « Suicide Is Painless », *Grey's Anatomy*, saison 6, épisode 18.

<sup>165</sup> Le baiser entre Mila Kunis et Natalie Portman dans *Black Swan* avait par exemple fait couler beaucoup d'encre avant la sortie officielle du film.

<sup>166</sup> Tricia Jenkins « 'Potential Lesbians at Two O'Clock' : The Heterosexualization of Lesbianism in Recent Teen Films » *The Journal of Popular Culture*, vol.38, n°3, 2005, p.495

pulp fictions lesbiens des années 1950 et 1960, ou bien encore avec les films de dykesploitation des années 1960 et 1970.

## B. Les « pulp fictions » lesbiennes

Pendant les années 1950, plusieurs maisons d'édition, telle que Fawcett Publications, publiaient des romans « pulp » contenant des références explicites au lesbianisme. Selon Yvonne Keller, la publication de ces romans de fiction s'étend de 1950 à 1965 et constituait une part importante des ventes en format poche.<sup>167</sup> Concernant la référence au lesbianisme, Keller explique que les premières de couverture mettent clairement en avant le contenu lesbien, le présentant souvent de manière érotique.<sup>168</sup> Les illustrations aux couleurs vives montrent le plus souvent deux jeunes femmes, parfois dénudées, dont la proximité et les regards échangés suggèrent de façon peu subtile le lesbianisme. Quant aux titres, ils se réfèrent dans certains cas au lesbianisme en le nommant : *Lesbian Hell*, *Return to Lesbos*, *Lesbo Nurse* ; ou bien ils le mentionnent à travers des références plus indirectes : *Odd Girl Out*, *The Lavender Runway*. Très souvent ces titres sont accompagnés de sous-titres signalant la déviance, l'anormalité : par exemple, sur la couverture de *Lesbian Hell* on peut lire « The twilight world of lesbians – furtive lovers ensared in a web of lust, degradation and debauchery ». <sup>169</sup> Comme le souligne une des femmes interviewées dans le documentaire *Forbidden Love : The Unashamed Stories of Lesbian Lives*, il suffisait d'apercevoir la couverture de ces romans pour en identifier le contenu.<sup>170</sup> Pour les maisons d'édition, la référence au lesbianisme devait être visible car elle était souvent la raison pour laquelle ces romans se vendaient aussi bien. Selon Meredith Miller, le lesbianisme était exploité de la même façon dans de nombreux genre de l'industrie de l'édition: « Lesbianism was a sales tactic in an industry that marketed women's sexuality in any number of forms. Lesbian sex would sell a crime novel, a southern gothic, a medical text *and* a novel specifically about a lesbian relationship ». <sup>171</sup> Étant donné leurs références explicites à l'érotisme et à la sexualité

---

<sup>167</sup> Yvonne Keller « 'Was It Right to Love Her Brother's Wife So Passionately ?': Lesbian Pulp Novels and U.S. Identity, 1950 – 1965 » *American Quarterly*, Vol. 57, n°2, 2005, p.385

<sup>168</sup> *ibid.*

<sup>169</sup> Jane Sherman, *Lesbian Hell*, Las Vegas, Neva Paperbacks, 1963.

<sup>170</sup> Lynn Fernie, Aeryn Weissman, *Forbidden Love : The Unashamed Stories of Lesbian Lives*, 1992. L'affiche du documentaire, où figurent deux femmes enlacs, s'inspire des couvertures des romans pulp lesbiens.

<sup>171</sup> « Le lesbianisme était une stratégie commerciale dans une industrie qui commercialisait la sexualité des femmes sous toutes ses forms. Le sexe lesbien pouvait faire vendre aussi bien un roman policier qu'un roman d'épouvante qu'un texte médical et qu'un roman qui parlait spécifiquement d'une relation lesbienne ». Meredith

(à la sexualité lesbienne, qui plus est), la publication de ces romans était menacée par la censure. Dans les années 1950, le sénateur Gathings, responsable du House Select Committee on Current Pornographic Materials, considérait ces publications comme un danger pour la jeunesse américaine.<sup>172</sup> Meredith Miller explique comment les tentatives de censure de ces romans aidaient paradoxalement à en faire la publicité: « Readers eager for representations of lesbian sex and the publishers who supplied them, used the censors as a means of communication as much as the censors used them as a scourge ».<sup>173</sup>

Ce public en demande de représentations de sexualité lesbienne, d'ailleurs, n'a jamais vraiment été identifié par les maisons d'édition, qui, plutôt que de se baser sur une connaissance du marché et des consommateurs, se reposaient sur le succès commercial des premiers romans de « lesbian pulp »<sup>174</sup>. Selon Ann Bannon, elle-même auteure de romans de « lesbian pulp », il ne fait aucun doute aux auteur(e)s qu'une grande partie des lecteurs était des hommes, et que c'était même grâce à cette part du lectorat que le marché a pu se développer :

It was inevitable I think that men would express interest and find those books and read them, and for all the complaining about that, it's probably what made the lesbian pulp genre a viable one. It gave a financial security that wouldn't otherwise have been attainable if the books had been pitched exclusively to women [...] It put them on the shelves in the bookstores and the newsstands and the bus stops, right alongside all the other genres, and allowed us to find a much larger audience and to make a success of the books.<sup>175</sup>

En ce qui concerne les auteur(e)s, de la même façon, il est difficile de les identifier clairement, notamment en termes de genre, en particulier à cause du nombre de femmes qui écrivaient en utilisant un pseudonyme masculin.<sup>176</sup> Toutefois, Yvonne Keller affirme qu'il est possible de faire la distinction en fonction des sous-catégories de « pulp novels » privilégiées

---

Miller « Secret Agents and Public Victims: The Implied Lesbian Reader » *The Journal of Popular Culture*, vol. 35, n°1, 2001, p.50

<sup>172</sup> *ibid.*, p.40

<sup>173</sup> « Les lecteurs fervents de représentations de sexe lesbian, ainsi que les éditeurs qui leur fournissaient le contenu, utilisaient la censure comme moyen de communication, tout autant que les censeurs les utilisaient pour dénoncer le fléau qu'ils combattaient », *ibid.*, p.46

<sup>174</sup> Yvonne Keller, *op. cit.*, p.388

<sup>175</sup> « Il était inévitable, je pense, que les hommes expriment un intérêt pour ces livres, les trouvent et les lisent. Bien que l'on puisse le déplorer, c'est probablement ce qui a rendu le genre du lesbian pulp rentable. Cela a permis d'obtenir une sécurité financière qui n'aurait pas été possible si les livres avait été seulement commercialisés pour les femmes [...] Cela a permis de les mettre en vente, juste à côté de livres des autres genres, dans les librairies, dans les kiosques à journaux et dans la rue, et cela a permis de trouver un public beaucoup plus grand et de faire de ces livres des succès commerciaux ». Interview d'Ann Bannon conduite le 14/10/2010 publiée sur le site *Autostraddle.com* le 15/06/2012 : <http://www.autostraddle.com/ann-bannon-queen-of-lesbian-pulp-fiction-the-autostraddle-interview-139854/> (consulté le 5/07/2012)

<sup>176</sup> Le célèbre roman de « pulp fiction » *Spring Fire*, par exemple, a été écrit par Marijane Meaker sous le pseudonyme de Vin Packer.

par les auteur(e)s : elle divise en effet le genre en 5 sous-catégories, dont les deux plus importantes sont, d'une part, les romans « pro-lesbian » et d'autre part, les « viriles adventures ». <sup>177</sup> La première correspond à des romans dont la diégèse reste centrée sur les personnages féminins, leurs relations, et ne contenant pas de scènes de sexe explicites. La deuxième, au contraire, met en avant un protagoniste masculin, qui occupe souvent la fonction de narrateur, et contient des scènes de sexe explicites (relatées du point de vue du narrateur). Il semble donc y avoir au moins deux formes considérablement différentes de « pulp fictions » lesbiennes, les différences portant principalement sur l'énonciation et le contenu plus ou moins érotique du roman. Cependant, en termes de structure narrative, les auteur(e)s faisaient face aux mêmes restrictions : il était nécessaire, probablement pour échapper plus facilement à la censure, de rétablir l'hétérosexualité comme étant le seul choix possible à la fin, et de punir les personnages qui s'y refusaient. Ann Bannon, interviewée dans le documentaire *Forbidden Love*, explique :

There was some kind of retribution that was essential at the end so that you could let them have a little fun in the meantime and presumably entertain the reader. But it was not to go unpunished. So at the end of a story like that, one of the women, or both had to die, or be essentially shipped out of the country, or undergo some calamity that would break her heart or break her spirits or/and life. <sup>178</sup>

Sans ces représailles et sans ce retour au statu quo, la publication de ces romans aurait très probablement été sujette à une censure plus agressive, à une époque où homosexualité était synonyme de perversion, de souffrance, de solitude. Le lesbianisme des personnages ne pouvait être qu'éphémère, une expérience passagère, ou alors, il était la cause d'une haine de soi et d'un rejet social forts. Les « pulp fictions » lesbiennes offraient donc, en quelque sorte, l'aperçu d'une sexualité interdite, d'où leurs titres sensationnalistes qui visaient à faire appel à la curiosité voyeuriste des lecteurs/lectrices. On retrouve d'ailleurs une stratégie marketing similaire pour les films de « dykesploitation » des années 1960 et 1970.

---

<sup>177</sup> Yvonne Keller, op.cit., p.390

<sup>178</sup> « Le châtement était nécessaire à la fin de l'histoire, car il permettait que les personnages s'amuse un peu entre temps, et, potentiellement, qu'elles divertissent les lecteurs. Mais leurs comportements ne pouvaient pas rester impunis. Alors, à la fin d'une histoire comme ça, une des femmes, ou les deux, devait être sacrifiée ou être simplement exilée, ou encore devait subir un malheur qui lui briserait le cœur ou la réduirait à néant », Interview de Ann Bannon dans *Forbidden Love : The Unashamed Story of Lesbian Lives*.

### C. Les films de « dykesploitation » des années 1960 et 1970

Les films de « dykesploitation » font partie du genre plus large des films d'exploitation, des productions cinématographiques à petit budget contenant souvent des scènes au caractère sexuel explicite. Dans les années 1960 et 1970, un grand nombre de ces films utilisait l'attrait du lesbianisme pour susciter l'intérêt du public, ce qui apparaît d'ailleurs très clairement sur leurs affiches promotionnelles.<sup>179</sup> Ces dernières sont relativement similaires les unes aux autres : on y voit des femmes (le plus souvent deux) sur un lit, souvent allongées, l'une d'entre elles dénudée. Comme dans le cas des couvertures de romans « pulp » lesbiens, ces images sont accompagnées d'un texte faisant référence au lesbianisme. Par exemple, sur l'affiche de *Chained Girls* on peut lire: « Unnatural love of women for women! A daring film about lesbianism today! ». Le lesbianisme y est souvent décrit comme anormal, comme le souligne l'expression « Unnatural love » sur l'affiche de *Chained Girls*, ou bien comme une pulsion incontrôlable : « Living next door to each other, they could only dream... until their husbands left... and they could drive themselves mad »<sup>180</sup> (annexe IV). L'aspect sensationnaliste des images et du texte qui les accompagne vise à attirer la curiosité des spectateurs, en les invitant à découvrir un monde secret : « The secrets of two women of pleasure... » ;<sup>181</sup> « Insights into a young woman's deep sexual desires ». <sup>182</sup> Dans plusieurs cas, le spectateur est même directement visé et clairement identifié comme masculin : « A woman's picture every man must see ! ».<sup>183</sup>

En outre, il existe, en miroir au regard du spectateur, un autre regard masculin, celui d'un personnage qui est parfois témoin de scènes intimes entre les personnages féminins, comme dans *Fanny Hill Meets Lady Chatterly*. Lorsque le personnage masculin n'a pas la position du voyeur, il se retrouve immiscé, d'une manière ou d'une autre, dans leur relation. De nombreux films de « dykesploitation » utilisent par exemple le schéma du triangle amoureux, schéma dont l'issue est inmanquablement en faveur du personnage masculin. Dans le film *That Tender Touch*, Terry, une jeune femme dont on sait d'emblée qu'elle a été agressée récemment par un homme, trouve du réconfort dans les bras de Marscha, avant de

---

<sup>179</sup> L'ouvrage de Jenni Olson, *The Queer Movie Poster Book*, est une riche source d'information sur les supports promotionnels utilisés pour une sélection de films ayant une thématique ou des personnages « queers ». Les affiches auxquelles nous faisons référence ici sont toutes répertoriées dans cet ouvrage.

<sup>180</sup> « Elles vivent à côté l'une de l'autre mais ne pouvait que rêver... jusqu'à ce que leurs maris partent... et qu'elles puissent se rendre folles », Jenni Olson, *The Queer Movie Poster Book*, San Francisco, Chronicle Books LLC, 2004, p.140.

<sup>181</sup> « Le secret de deux femmes de plaisir » Ce texte figure sur l'affiche de *Fanny Hill Meets Lady Chatterly*, *ibid.*, p.136

<sup>182</sup> « Un aperçu des désirs sexuels les plus profonds d'une jeune femme », *ibid.*, p.140

<sup>183</sup> *ibid.*, p.139

rencontrer un jeune homme et de l'épouser. Le film suggère clairement que l'inclination passagère de la jeune femme pour l'autre femme est causée par l'agression dont elle a été victime, et son mariage avec le jeune homme permet le retour à l'ordre, à la normalité. La « vraie » lesbienne, Marscha, quant à elle, rejoint la longue liste des personnages homosexuels qui mettent fin à leur jour. *Just the Two of Us* reprend le même type de formule : deux femmes au foyer ont une liaison alors que leurs maris se sont absentés pour affaires, l'une d'entre elle finit par tomber amoureuse d'un jeune homme, laissant seule l'autre femme, qui se laisse séduire par une (« vraie ») lesbienne et s'adonne à la luxure. Ici, le destin des personnages qui ne renoncent pas au lesbianisme n'est pas la mort mais l'enfermement dans l'engrenage de la perversité sexuelle. La perversité du lesbianisme est d'ailleurs le thème du film *Chained Girls*, un documentaire de fiction supposé présenter une étude objective sur le lesbianisme, l'objectivité étant justifiée par le fait que les images présentées proviendraient de caméras cachées. Le film est donc une invitation à épier ces femmes, afin de voir ce qu'elles font et comment elles le font, le tout étant commenté par un homme en voix-off. Les scènes de sexe y sont assez explicites, et la voix off souligne le caractère pervers et sadique des lesbiennes. Par exemple, lors d'une scène qui ressemble beaucoup à un viol collectif, une jeune femme se retrouve enfermée dans une pièce avec un groupe de lesbiennes (« dykes »), elle essaie d'abord de s'échapper mais les lesbiennes sont plus fortes qu'elle (comme nous l'explique la voix-off), puis elle se retrouve vite déshabillée par les soins de ces dernières, avant que la lesbienne aux cheveux courts (« the bulldyke ») l'agresse sexuellement. La voix-off nous explique ensuite: « The dyke never feels remorse or shame for what she has done, to her it's another conquest »<sup>184</sup>.

Au voyeurisme s'ajoute donc une volonté de démontrer le danger que représentent les lesbiennes. Cette intention est clairement exposée dans le dossier de presse du film, qui contient un document démontrant, pourcentages à l'appui, la fréquence des relations lesbiennes en fonction de différentes tranches d'âge et avançant plusieurs hypothèses quant aux causes du lesbianisme : « HATRED FOR AGGRESSIVE, DOMINATING MOTHER ! UNFOUNDED HATRED OF ALL MEN ! FEAR OF BEARING CHILDREN IN MARRIAGE ! NEUROTIC FEAR OF MARRIAGE ! ». <sup>185</sup> Ce documentaire de fiction exploite donc à la fois les discours « scientifiques » portant sur le lesbianisme et ses causes et

---

<sup>184</sup> « La gouine n'exprime jamais de remords ou de honte pour ce qu'elle a fait. Pour elle, c'est une autre conquête », Phil Tucker, *Chained Girls*, 1965.

<sup>185</sup> « HAINE POUR UNE MÈRE AGRESSIVE ET DOMINATRICE ! HAINE INEXPLIQUÉE POUR TOUS LES HOMMES ! PEUR DE LA MATERNITÉ ! PHOBIE NÉVROTIQUE DU MARIAGE ! », dossier de presse pour le film *Chained Girls*, Jenni Olson, *op.cit.*, p.35

l'aversion de la société pour les lesbiennes, tout en misant paradoxalement sur les images de sexualité lesbienne pour attirer les spectateurs.

Comme les romans « pulp » lesbiens, les films de « dykesploitation » invitent les spectateurs à découvrir les secrets d'une sexualité interdite. Comme le souligne Jenni Olson au sujet du film *Fanny Hill Meets Lady Chatterly*, l'industrie des films d'exploitation, le lesbianisme était souvent l'unique prétexte pour la conception d'un film.<sup>186</sup> Les images de sexualité entre femmes attirent les spectateurs, que ce soit dans l'industrie de la pornographie (à laquelle certains des films dits de « dykesploitation » appartenaient) ou bien dans des productions télévisuelles, où ces images servent d'appât pour promouvoir des séries télévisées et augmenter leur part d'audimat.

#### D. La période des *sweeps*

Les *sweeps* correspondent aux Etats-Unis à la période de mesure de l'audience des émissions télévisées afin de déterminer, entre autres choses, le prix des créneaux publicitaires rattachés à chaque émission. Les *sweeps* sont donc une étape importante pour ces dernières puisque leurs résultats vont potentiellement déterminer leur avenir, à savoir, leur renouvellement ou leur annulation. En effet, si une émission subit une baisse d'audience, sa tarification publicitaire subira elle aussi une baisse en conséquence, et l'émission, alors considérée peu lucrative, risquera d'être supprimée de la grille de programme. Ces mesures sont réalisées aux Etats-Unis par la Nielsen Company, qui a créé le « Nielsen Ratings System », un système de mesure basé sur l'étude du comportement et des habitudes d'un échantillon de téléspectateurs. Les résultats sont obtenus selon deux méthodes différentes : d'une part grâce à un appareil électronique branché sur le poste de télévision, et d'autre part à l'aide de journaux tenus par les téléspectateurs sur toute la période des *sweeps*.<sup>187</sup> Les *sweeps* ont lieu à différents moments de l'année : sur la saison 2011-2012, par exemple, les mesures ont été réalisées pendant quatre périodes distinctes, d'octobre 2011 à juillet 2012.<sup>188</sup>

En ce qui concerne les séries télévisées, plus particulièrement, la période des *sweeps* étant un moment crucial, les « networks » se permettent souvent de commettre quelques irrégularités et de diffuser des épisodes spéciaux afin de stimuler l'audimat. Que ce soit la

---

<sup>186</sup> *ibid.*, p.37

<sup>187</sup> <http://nielsen.com/us/en/measurement/television-measurement.html> (consulté le 07/07/2012).

<sup>188</sup> <http://nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/public%20factsheets/tv/2011-2012-Sweeps-Dates.pdf> (consulté le 07/07/2012).

révélation d'une information capitale dans le déroulement de la série, l'apparition de « guest stars » ou la transformation de la série en comédie musicale pendant un épisode, tout en mis en œuvre pour attirer les spectateurs. Une autre stratégie fréquemment utilisée est le rapprochement de deux personnages féminins (qui ne sont pas nécessairement désignées comme lesbiennes) et l'échange d'un baiser. Les images de baisers entre femmes apparaissent dans des nombreuses séries télévisées. Pendant les *sweeps* d'avril-mai 2001, *Friends* a par exemple mis en scène un baiser entre Rachel (Jennifer Aniston) et une de ses amies, Melissa, incarnée par la guest star Winona Rider.<sup>189</sup> Dix ans auparavant, pendant les *sweeps* de février 1991, la série *L.A. Law* avait présenté le premier baiser entre femmes de la télévision américaine,<sup>190</sup> entre les personnages « réguliers » de la série, C.J. (Amanda Donohoe) et Abby (Michele Greene).<sup>191</sup> Ces baisers sont si fréquents lors de la période des *sweeps* que Liz Friedman, scénariste (notamment pour la série télévisée *Xena : Warrior Princess*) et productrice américaine, a inventé l'expression « sweeps lesbianism » pour se référer à ce phénomène.<sup>192</sup> Elle explique que les baisers entre femmes présentés lors de la période des *sweeps* sont généralement très médiatisés, et que le « lesbianisme » des personnages concernés reste éphémère, l'occasion d'une expérience temporaire qui sera vite oubliée dans les épisodes suivants. L'épisode « Buried Pleasures » de la Saison 3 d'*Ally McBeal* en est un exemple tout à fait éloquent : Ally (Calista Flockhart) et Ling (Lucy Liu) décident de se rapprocher et de devenir amies, un rapprochement qui aboutira finalement sur l'échange d'un baiser. Tout d'abord, alors qu'elles dînent ensemble, Ling avoue son désir d'embrasser Ally, la rassurant malgré tout en lui affirmant qu'elle aime les hommes. Plus tard dans la soirée, les deux jeunes femmes dansent ensemble et, après avoir remarqué un groupe d'hommes les dévorant du regard, décident de les titiller en dansant de façon suggestive, faisant semblant d'être en couple. Sur le chemin vers leurs domiciles respectifs, elles parlent de la façon dont les hommes ont réagi, visiblement amusées. Le lendemain, seules dans le bureau d'Ally, elles évoquent à nouveau leur désir d'échanger un baiser, « just to see what it's like », puis s'embrassent.<sup>193</sup> Le jour suivant, elles discutent de ce baiser et en concluent que, bien qu'elles l'aient apprécié, elles préfèrent toujours les hommes. Enfin, les deux femmes sont présentées dans un contexte hétérosexuel à la fin de l'épisode, ce qui souligne le caractère éphémère et

---

<sup>189</sup> « The One With Rachel's Big Kiss », *Friends* Saison 7, épisode 20, première diffusion le 26 avril 2001.

<sup>190</sup> Rebecca Beirne, *Televising Queer Women : A Reader*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.4.

<sup>191</sup> « He's a Crowd », *L.A. Law* Saison 7, épisode 12, première diffusion le 7 février 1991.

<sup>192</sup> Elle utilise notamment cette expression lors de sa participation à l'épisode intitulé « Out of the Closet » de la série documentaire *TV Revolution* diffusée aux Etats-Unis sur la chaîne Bravo en 2004.

<sup>193</sup> « Buried Pleasure », *Ally McBeal*, Saison 3 épisode 2, première diffusion le 1 novembre 1999.

passager de leur désir lesbien. Comme l'écrit Allison Burgess au sujet de la brève relation lesbienne dans la série *The O.C.*, « Queer might be 'chic' but it does not seem to last » : il n'est pas question de représenter une relation lesbienne et d'en faire une des parties intégrantes des arcs narratifs de la série.<sup>194</sup> En exploitant les baisers entre femmes comme stratégies marketing, en les utilisant au service de l'audimat, les « networks » font du lesbianisme une commodité et rendent invisible l'existence de communautés lesbiennes avec leurs propres récits et leurs propres revendications politiques. Une telle marchandisation du lesbianisme évacue la signification sociopolitique de la représentation lesbienne, limitant une de ses manifestations (le baiser) à un spectacle dans le but de titiller ou même peut-être de choquer les spectateurs. Stephen Tropiano explique: « [...]controversy can also fuel viewer interest, and so the networks have never shied away from free publicity if they can get more viewers to tune in ». <sup>195</sup> En effet, ces baisers entre femmes font parler et ils représentent par conséquent un moyen efficace de faire la promotion d'une série ou d'un film. Ce type de représentations, bien qu'elles s'adressent à la base aux (télé)spectateurs masculins et hétérosexuels, semble aussi attirer un public lesbien, qui a en fait développé des stratégies de réappropriation du contenu de ces représentations, ce que nous démontrerons plus bas. Malgré le plaisir que peuvent éprouver les téléspectatrices lesbiennes à consommer ces représentations, le discours véhiculé par les affiches, les articles, les interviews reste cependant ambigu : oui, il s'agit bien d'une scène intime entre deux femmes mais non, il ne s'agit pas d'homosexualité. Ce fut notamment le cas pour le film *Personal Best* lors de sa sortie en 1982.

### E. L'exemple du film *Personal Best*

Dans le film *Personal Best*, écrit et réalisé par Robert Towne, l'héroïne et jeune athlète Chris rencontre une autre athlète, Tory lors d'une compétition et les deux jeunes femmes deviennent très vite amantes. Toutefois, la relation avec Tory ne sera qu'une phase pour Chris, qui tombera finalement amoureuse d'un membre de l'équipe de waterpolo. Selon Linda Williams, le film *Personal Best* utilise le lesbianisme pour attirer les spectateurs, sans

---

<sup>194</sup> « Le queer est peut-être chic, mais en tout cas il semble qu'il ne dure pas », Allison Burgess, « There's Something Queer Going On in Orange County », Rebecca Beirne (2008 a.), *op.cit.*, p.223.

<sup>195</sup> « [...] une controverse peut aussi permettre d'attirer l'attention des spectateurs, par conséquent les chaînes ne se sont jamais privées de cette publicité gratuite, si cela amène de l'audimat », Stephen Tropiano, « When a kiss is not just a kiss », publié le 28 mai 2003 sur le site <http://www.popmatters.com/pm/column/tropiano030528/> (consulté le 16/07/2012).

pour autant représenter une vraie relation lesbienne : « [the film] capitalizes on public awareness of, and curiosity about, lesbian athletes like Billy Jean King while evading any real presentation of lesbian identity ». <sup>196</sup>

En effet, le film est très ambigu quant à la représentation (ou la non-représentation) d'une relation lesbienne. L'héroïne, Chris, dit elle-même à Tory « We're friends », refusant donc de reconnaître le caractère (homo)sexuel de leur relation. Pourtant, plus tard dans le film, alors que son petit-ami Denny la taquine en faisant référence à sa relation avec Tory et en évoquant la possibilité qu'elles se « voient » toujours, Chris accepte le sous-entendu érotique de la remarque de Denny et en rit avec lui : sa relation avec Tory est réduite ici à un passé excitant pour son petit-ami. Cette scène signale de façon assez claire une volonté de viser le public masculin, une intention qui transparait également dans les affiches publicitaires, qui soulignent : « Featured in the April Issue of *Playboy* ». <sup>197</sup> Ce numéro de *Playboy* qualifie le film d'audacieux, « daring », et utilise, pour en faire la promotion, des clichés tirés du film, notamment de la scène où les deux jeunes femmes se trouvent dans une douche, leurs t-shirts mouillés laissant clairement apparaître leurs poitrines (annexe V). <sup>198</sup>

L'article du magazine *Playboy* et les affiches promotionnelles du film invitent donc les spectateurs masculins à venir apprécier les scènes érotiques entre les deux jeunes femmes, dans un film qui a pourtant été décrit par les critiques comme ne traitant pas du sujet de l'homosexualité. Linda Williams cite par exemple la critique publiée dans *Newsweek*, qui affirmait que la relation entre Tory et Chris est présentée plutôt comme une relation d'intimité entre deux personnes et qu'il ne s'agissait pas de faire de ce film un propos sur l'homosexualité. <sup>199</sup> Le discours qui circule autour du film est donc extrêmement ambigu, refusant d'un côté de nommer la nature de la relation entre les deux personnages et, d'un autre côté, tirant profit de l'attrait suscité par les images les mettant en scène de façon érotique.

Le film lui-même a été fortement critiqué pour son caractère voyeuriste, en particulier en ce qui concerne la façon dont il fétichise le corps féminin. En effet, le film contient de nombreuses scènes de ralenti où figurent, découpées, morcelées, de partie du corps des athlètes. Bien que les ralenti soient un moyen de mettre en valeur les performances

---

<sup>196</sup> « [le film] tire profit de ce qui est dit sur des athlètes comme Billy Jean King et de la curiosité des gens pour ces histoires, tout en évitant de représenter réellement le lesbianisme », Linda Williams, « Women in Love: Review of *Personal Best* », *Jump Cut: A Review of Contemporary Cinema* 27 (July 1982), p.6.

<sup>197</sup> Jenni Olson, *op.cit.*, p. 93.

<sup>198</sup> Ce cliché a été utilisé pour une des affiches promotionnelles, cf. Jenni Olson, *ibid.*

<sup>199</sup> Linda Williams, *op.cit.*, p.1. Williams démontre dans son article que, en effet, le but du film n'est pas de représenter une relation lesbienne, mais plutôt de montrer l'évolution de Chris, de sa relation infantilissante avec Tory jusqu'à son initiation au monde adulte avec Denny.

athlétiques des jeunes femmes, l'utilisation des gros plan dissocie les parties du corps fétichisées et orientent le regard des spectateurs sur ces parties plutôt que sur la réalisation de la performance elle-même. Linda Williams affirme, dans son analyse du film: « Ultimately, the many nude scenes and crotch-shots can be enjoyed much the way the lesbian turn-ons of traditional heterosexual pornography are enjoyed — as so much titillation before the penis makes its grand entrance ».<sup>200</sup>

Comme le souligne Vito Russo dans *The Celluloid Closet*, l'exploitation de la sexualité entre femmes au service du regard du spectateur masculin dans *Personal Best* vaut pour la représentation du lesbianisme dans la culture populaire en générale. Il ajoute également que la résolution hétérosexuelle du film est ce qui est attendu de la part des spectateurs : « If, at the end of *Personal Best*, both women had preferred each other over the men in the film, audiences would have been profoundly disappointed ».<sup>201</sup> Il cite le critique américain Rex Reed, qui a fait la remarque suivante au sujet du film: « According to this movie, lesbianism is just something you catch in the locker room, like athlete's foot ».<sup>202</sup> Dans *Personal Best* comme souvent dans les séries télévisées, le lesbianisme est temporaire, une phase de découverte et d'expérimentation avant la maturité offerte par l'hétérosexualité. De telles représentations du lesbianisme s'apparentent donc plus à ce qui est entendu par le terme « fauxmosexualité », c'est-à-dire, une stratégie marketing qui mise sur une vision de l'homosexualité comme quelque chose de choquant. De la même façon, les romans « pulp » lesbiens, les films de dykesploitation, les séries télévisées (en particulier lors de la période des *sweeps*) et des films comme *Personal Best* se servent du sujet du lesbianisme dans le but de faire vendre ou d'attirer les (télé)spectateurs, transformant ce qui a des résonances socio-politiques importantes pour une partie de la population en une commodité élaborée pour satisfaire une curiosité voyeuriste. Pourtant, le public lesbien s'est approprié ces représentations, reconnaissant qu'elles étaient une forme de visibilité du lesbianisme malgré son inexactitude, tout en revendiquant en parallèle la nécessité d'image plus « positives ».

---

<sup>200</sup> « En fin de compte, toutes les scènes de nu et les zooms sur les entre-jambes peuvent être appréciés de la même manière que les scènes lesbiennes provenant de la pornographie hétérosexuelle sont appréciées, c'est-à-dire une titillation avant l'arrivée tant attendue du pénis », Linda Williams, *op.cit.*, p.12

<sup>201</sup> « Si, à la fin du film, les deux femmes avait préféré être ensemble plutôt qu'avec les hommes du film, le public aurait été profondément déçu », Vito Russo, *op.cit.*, p.280.

<sup>202</sup> « Selon ce film, l'homosexualité est quelque chose qu'on attrape dans les vestiaires des salles de sport, comme une mycose des pieds », Rex Reed cité dans Vito Russo, *op.cit.*, p.278.

### III. Sites de résistance

#### 1. L'émergence de GLAAD et du mouvement New Queer Cinema

##### A. Introduction

Après les événements et les manifestations organisés en réaction aux différents raids policiers dans les bars où se rencontraient et se rassemblaient les gays, en particulier à la suite du raid de Stonewall Inn à New York le 28 juin 1969 à New York, les années 1970 ont été marquées, comme nous l'avons évoqué plus haut, par une consolidation de l'activisme gay et lesbien. L'auteur et journaliste américain Michelangelo Signorile souligne, dans son interview pour le documentaire *Fabulous ! The Story of Queer Cinema*, à quel point les émeutes de Stonewall ont redynamisé le mouvement activiste gay et lesbien aux États-Unis : « What the Stonewall riots did do was galvanize gay and lesbian activists across the country into a new way of thinking. It was about visibility, it was about standing up. »<sup>203</sup>

Toutefois, John d'Emilio explique que ce sont les années 1980 qui ont vu un véritable renforcement de la lutte des gays et des lesbiennes contre l'oppression et les discriminations exercées par la société dominante. L'élément déclencheur de ce renforcement a été la crise du SIDA et la façon dont elle a été prise en charge par les autorités en place : « The strength of the community became apparent during the 1980s when it was hit by the AIDS crisis. The lethal syndrome first came to light 1981. [...] By the mid-1980s, AIDS was pushing gay issues toward the center of public debate ».<sup>204</sup> Les activistes dénonçaient l'attitude du gouvernement, son manque de rapidité devant l'urgence de la situation, ainsi que le peu de moyens alloués à la recherche de nouveaux traitements pour les personnes atteintes du VIH ou du SIDA, dont le nombre augmentait dramatiquement de mois en mois. Le Président Ronald Reagan a en effet fait preuve de négligence concernant l'épidémie : alors que les premiers cas de SIDA avaient été signalés dès 1981 aux États-Unis, ce n'est qu'en 1987 qu'il a fait référence à la maladie dans un discours public. Par ailleurs, selon plusieurs sondages

---

<sup>203</sup> « La réussite des émeutes de Stonewall c'est qu'elles ont permis de galvaniser l'activisme gay et lesbien à travers le pays et à modifier sa manière de penser. Il s'agissait maintenant de se rendre visible et de se défendre », Michelangelo Signorile, dans Lisa Ades, Lesli Klainberg, *Fabulous! The Story of Queer Cinema*, 2006.

<sup>204</sup> « La force de la communauté est devenue visible pendant les années 1980, quand elle a été frappée par la crise du SIDA. Cette maladie mortelle est apparue pour la première fois en 1981. [...] Dès le milieu de la décennie, le SIDA faisait parler dans la sphère publique des questions touchant aux gays », John d'Emilio, « Gay Politics and Community in San Francisco Since World War II », Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus et George Chauncey Jr. (ed) *op.cit.*, p. 471-472.

d'opinion effectués par les journaux américains, une grande partie de la population étaient d'avis que les personnes atteintes du virus devraient être tatouées, ou encore, qu'on devrait les isoler du reste de la population, dans un camp de concentration.<sup>205</sup> Ce type de réactions était souvent empreint d'homophobie, d'où la réticence du gouvernement à prendre en considération l'urgence de la situation dès le début des années 1980.<sup>206</sup>

Plusieurs groupes ont alors été créés à travers le pays afin de défendre ces personnes, dont le groupe ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), un groupe militant international formé en mars 1987 à New York, qui se bat pour améliorer les droits et les conditions de vie des personnes séropositives et des personnes atteintes du SIDA. Parmi leurs revendications principales figuraient à l'époque : une meilleure organisation stratégique de lutte contre l'épidémie, l'accélération du processus de test des traitements, l'ouverture des essais cliniques aux femmes et aux personnes de couleur. Ayant souvent recours à des mises-en-scène provocatrices et à la désobéissance civile, le groupe se battait également pour la visibilité de ces personnes, que les activistes considéraient comme un élément essentiel à leur combat. Afin de se rendre visible, le groupe organisait des manifestations de protestation lors desquelles les activistes scandaient les slogans d'ACT UP et portaient des t-shirts ou des affiches montrant leur slogan principal, « Silence=Death », dans le but d'attirer l'attention de la population sur le danger que représente le silence des médias et du gouvernement sur la crise du SIDA. Afin de parer au manque de prise en compte par les médias, un groupe d'activistes d'ACT UP a créé DIVA TV (Damned Interfering Video Activist Television), afin de documenter les événements qui ont marqué la crise du SIDA et de laisser une trace ce moment de l'histoire aux générations futures. En effet, on peut lire sur la page DIVA TV du site ACT UP New York: « Activist videos serve as an invaluable repository of cultural images reflecting the histories and urgencies of aids activism at its most visible ». <sup>207</sup> En parallèle à cette volonté de documenter les événements de l'intérieur, c'est-à-dire par et pour les membres d'ACT UP, le groupe était conscient de l'importance capitale des médias dominants dans l'activisme de la lutte contre le SIDA, ainsi que pour la défense des droits d'un groupe d'individus :

For the AIDS movement, the demonstration showed us that the mass media were among the most powerful weapons at our disposal. And for the lesbian and gay movements, there would never again be a major demonstration—on any issue from

---

<sup>205</sup> Jim Hubbard , *United in Anger: A History of ACT UP*, USA, 2012.

<sup>206</sup> *ibid.*

<sup>207</sup> « Les vidéos d'activistes sont des témoignages précieux qui reflètent le l'urgence de la situation et le vécu des activistes de la manière la plus directe », DIVA TV, [www.actupny.org/divatv/](http://www.actupny.org/divatv/) (consulté le 30/05/2013)

antigay violence to gay rights—without press kits, pre-publicity hype, and publicists.<sup>208</sup>

Afin d'attirer l'attention des journaux, des magazines et des chaînes de télévision, les activistes d'ACT UP, dont certains travaillaient ou avaient déjà travaillé dans le domaine des médias, informaient ces derniers sur les manifestations prévues en les présentant comme des spectacles : « The strategy was repetition : we saturated the reporters with information so that by the time the demo neared, they'd feel as if it were a familiar event that they were obliged to cover – and one that was going to be a spectacle ».<sup>209</sup> En effet, les manifestations d'ACT UP avaient souvent un côté spectaculaire, avec par exemple des « die-ins », des mises-en-scènes où les activistes s'allongeaient à terre pour représenter les personnes mortes du SIDA. Un des « die-ins » les plus médiatisés était celui organisé à l'intérieur de la Cathédrale Saint Patrick à New York le 10 décembre 1989, afin de contester les idées du Cardinal O'Connor. Le Cardinal avait auparavant exprimé publiquement son opposition aux projets d'éducation sexuelle et de prévention du SIDA dans les écoles, ainsi qu'à la distribution de préservatifs afin de limiter les cas de rapports sexuels non protégés.<sup>210</sup> ACT UP voulait donc intervenir afin de prévenir du danger d'une telle prise de position, et d'en révéler l'homophobie sous-jacente.

À travers ce type d'événements, ACT UP a réussi à se rendre visible et à rendre visible la détresse des personnes atteintes du SIDA, de leur famille et de leurs amis, face à l'attitude du gouvernement et des autorités médicales. Les activistes de l'époque étaient conscient de l'importance capitale de la visibilité dans la lutte des droits pour les minorités (en l'occurrence les gays, les lesbiennes, mais aussi les femmes et les personnes de couleur), ainsi que pour les personnes ostracisées par le gouvernement et par une partie de la population (les personnes atteintes du SIDA). Ce combat pour la visibilité devait aussi se refléter dans la sphère culturelle américaine, notamment à la télévision et au cinéma, ces deux médias ayant un rayonnement particulièrement grand : « The context of the pandemic has created a demand

---

<sup>208</sup> « En ce qui concerne le mouvement de lutte contre le SIDA, la manifestation nous a montré que les médias faisaient partie des armes les plus puissantes que nous avions à notre disposition. Et en ce qui concernent le mouvement gay et lesbien, plus jamais nous n'organiserions de manifestations, que ce soit contre la violence envers les gays ou pour les droits des gays, sans auparavant préparer de kits de presse et faire appel à des publicistes », Michelangelo Signorile, *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003, p.16

<sup>209</sup> « Notre stratégie était la répétition : nous submergions les journalistes d'informations pour qu'à l'approche de la manifestation ils aient la sensation d'assister à un événement familier qu'ils étaient obligés de montrer, un événement qui allait être spectaculaire », *ibid.*, p.7.

<sup>210</sup> Des vidéos de cet événement sont visibles dans le documentaire de Jim Hubbard, *United in Anger : A History of ACT UP*.

for representation, both political and artistic at a time when representation in the media increasingly becomes a precondition for political representation ».<sup>211</sup>

Ainsi, cette époque a été fortement marquée par une volonté des gays et des lesbiennes d'accroître leur visibilité, que ce soit en faisant pression sur les médias (comme l'a fait par exemple GLAAD) ou en choisissant de s'auto-représenter et de produire leurs propres films pour refléter leurs problématiques propres (ce qui deviendra le New Queer Cinema).

## B. GLAAD

Les mouvements et associations de défense des droits des gays et des lesbiennes se sont peu à peu intéressés aux représentations véhiculées par le cinéma et à la télévision. Par exemple, dans les années 1970, la Gay Activist Alliance de Los Angeles a commencé à s'entretenir avec l'Association of Motion Picture and Television Producers afin de les convaincre de présenter des images plus nuancées de l'homosexualité. Signorile explique que ce dialogue avait lieu à l'époque car les producteurs craignaient que les activistes n'organisent des boycotts.<sup>212</sup> Les représentations des gays et des lesbiennes ont été, et sont encore, attentivement scrutées, notamment par la Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation (GLAAD). Créée en 1985 par des activistes new-yorkais (dont Vito Russo) en réaction au mauvais traitement de l'information sur les personnes séropositives dans les journaux et à l'invisibilité générale des gays et des lesbiennes dans la presse, à la télévision ou au cinéma, GLAAD a pour fonction de contrôler les images véhiculées par les médias et de s'assurer, non seulement que les personnes LGBT y sont représentées<sup>213</sup>, mais aussi que ces représentations sont traitées de manière positive. En 1987, lorsque le pays est fortement touché par la crise du SIDA, l'organisme est par exemple parvenu à persuader les journalistes du New York Times d'utiliser le mot gay, au lieu du mot homosexuel, qui était perçu par GLAAD comme étant trop médical, et connotant une assimilation des relations entre les personnes de même sexe à

---

<sup>211</sup> « Le contexte de la pandémie a créé une demande de représentations, à la fois politiques et artistiques, à une époque où les représentations dans les médias deviennent de plus en plus une condition préalable aux représentations politiques », José Arroyo, « Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema' », Joseph Bristow, Angela R. Wilson (eds.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Londres, Lawrence and Wishart, 1993, p.92.

<sup>212</sup> Michelangelo Signorile, *op.cit.*, 2003, p.289

<sup>213</sup> Si, comme son nom l'indique, la Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation ne prenait en compte que les représentations des gays et des lesbiennes, son champ d'action s'est ensuite élargi aux personnes bisexuelles et aux personnes transsexuelles et transgenres. À partir de 2013, l'organisme abandonne d'ailleurs le nom complet et n'utilise plus que l'acronyme GLAAD : <http://www.glaad.org/about/history> (consulté le 20 février 2014)

une maladie.<sup>214</sup> Cette initiative de promouvoir l'utilisation du mot gay semble refléter une volonté de changer la façon dont l'homosexualité était perçue, à une époque où elle était souvent associée à l'idée de mort. GLAAD définit sa mission de la manière suivante:

GLAAD amplifies the voice of the LGBT community by empowering real people to share their stories, holding the media accountable for the words and images they present, and helping grassroots organizations communicate effectively. By ensuring that the stories of LGBT people are heard through the media, GLAAD promotes understanding, increases acceptance, and advances equality.<sup>215</sup>

Ainsi, GLAAD considère que la visibilité des personnes LGBT dans les médias est un élément clé dans la lutte pour l'égalité, c'est pourquoi l'organisme vise à éduquer les médias, et par extension la population.<sup>216</sup> GLAAD s'est longtemps auto-définie comme un « chien de garde », son rôle étant de faire pression sur les médias afin de les inciter à proposer des représentations positives. En parallèle à cela, les personnalités, les journaux, les séries télévisées, les films, etc. qui ont participé à l'amélioration de la visibilité des personnes LGBT se voient récompensées d'un prix, lors de la cérémonie annuelle des GLAAD Media Awards.

S'il est fréquent aujourd'hui que les chaînes et les studios fassent directement appel à des conseillers de GLAAD pour s'assurer du bon traitement de telle ou telle représentation,<sup>217</sup> l'influence de l'organisme ne s'est pas imposée de manière immédiate. Michelangelo Signorile argue en effet que l'influence de GLAAD s'est réellement établie suite aux actions menées contre Hollywood par des groupes *queer* radicaux au début des années 1990: « [...] it wasn't until the angry protests and attacks on Hollywood from radical queers in 1991 and 1992 that GLAAD suddenly gained more access to the industry—and the industry suddenly began bending over backward to respond ».<sup>218</sup> Signorile fait référence ici l'intervention de Queer Nation lors de la Cérémonie des Oscars en 1991 et 1992 à Los Angeles, pour dénoncer

---

<sup>214</sup> <http://www.glaad.org/about/history>, (consulté le 20 février 2014)

<sup>215</sup> « GLAAD donne de l'ampleur aux voix de la communauté LGBT en donnant à de réelles personnes le pouvoir de partager leurs histoires, tout en tenant les médias pour responsable des mots et des images qu'ils présentent et en aidant les mouvements citoyens à communiquer de manière efficace. En s'assurant que les histoires des personnes LGBT soient entendues des médias, GLAAD met en avant une meilleure compréhension, une plus grande tolérance et participe à la lutte pour l'égalité.<sup>215</sup>

<http://www.glaad.org/about>, (consulté le 20 février 2014)

<sup>216</sup> Lillian Faderman, Stuart Timmons, *GAY L.A.: A History of Sexual Outlaws, Power Politics, and Lipstick Lesbians*, Berkeley, University of California Press, 2006, p.327

<sup>217</sup> Suzanna Danuta Walters, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p.6

<sup>218</sup> « [...] ce n'est pas avant l'émergence de mouvements de protestation et d'attaque contre Hollywood par les queers radicaux en 1991 et 1992 que GLAAD a soudainement gagné de plus en plus de pouvoir sur l'industrie du cinéma, et que cette dernière a progressivement commence à céder», Signorile, *op.cit.*, p.290.

l'homophobie d'Hollywood.<sup>219</sup> Queer Nation est un groupe activiste fondé en 1990 à New York par des membres d'ACT UP notamment. Ses actions visaient à dénoncer la violence subie par les minorités sexuelles (les lesbiennes, les gays, les bis, les trans, et les *queers*),<sup>220</sup> et à dénoncer la façon dont les médias les représentent. Les deux groupes, Queer Nation et GLAAD, utilisaient des stratégies différentes, le premier visant plutôt la provocation et le deuxième étant plus conciliant :

When the comic Andrew Dice Clay's gay-bashing concert film *Dice Rules* [...] was being marketed, Queer Nation gathered on the Sunset Strip at 3:00 A.M. and defaced the Andrew Dice Clay billboard by throwing Christmas tree ornaments filled with enamel paint on it, scrawling the word 'HOMOPHOBIA' over it, and disconnecting the electric lights that illuminated it.<sup>221</sup>

Les deux groupes ont cependant travaillé conjointement à de nombreuses reprises, afin de mettre la pression sur les studios et les chaînes de télévision. Ils ont notamment collaboré pour protester contre le tournage puis la sortie du film *Basic Instinct*. Pour GLAAD et Queer Nation, le problème posé par le film était qu'il mettait en scène des personnages lesbiens (et bisexuels) meurtriers, alors qu'il n'existait que très peu de portraits positifs des lesbiennes.<sup>222</sup> Les deux groupes sont par conséquent intervenus tout d'abord pour tenter d'arrêter, ou du moins de perturber, le tournage.<sup>223</sup> Puis, lorsque le film est sorti en salles en 1992, ils manifestaient devant les cinémas avec des pancartes annonçant la fin du film ou bien dénonçant son caractère homophobe, dans le but de dissuader les spectateurs de le voir et, ainsi, de saboter sa réussite au box office.

GLAAD a aussi exercé une forte influence auprès des chaînes de télévision : une des campagnes les plus importantes du début de son histoire est la « Let Ellen Out Campaign ». <sup>224</sup> Cette campagne de soutien à l'actrice Ellen Degeneres a été lancée à la suite de son *coming out* en avril 1997 et celui de son personnage dans la série télévisée *Ellen* le même mois.<sup>225</sup> Ces événements font date dans l'histoire de la visibilité lesbienne dans les médias : d'une part parce qu'il était/est encore rare qu'un acteur parle publiquement de son homosexualité (alors

---

<sup>219</sup> « Lors de la promotion pour *Dice Rules*, le film comic homophobe d'Andrew Dice Clay, le groupe Queer Nation s'est rassemblé sur le Sunset Strip à 3 heures du matin pour dégrader le panneau de publicité pour le film en jetant des sapins de Noël recouverts de vernis, en gribouillant le mot 'HOMOPHOBIE' dessus et en débranchant les fils électriques des néons qui l'illuminaient, *ibid.* p.311.

<sup>220</sup> Nous reviendrons plus bas sur la notion de queer dans l'appellation Queer Nation.

<sup>221</sup> Lillian Faderman, Stuart Timmons, *op.cit.*, p.329

<sup>222</sup> <http://www.glaad.org/2010/11/18/glaad-at-25-working-to-secure-fair-lgbt-representation-in-the-1992-film-basic-instinct>

<sup>223</sup> Michelangelo Signorile, *op.cit.*, p.311

<sup>224</sup> <http://www.glaad.org/about/history>, (consulté le 20 février 2014)

<sup>225</sup> La série télévisée *Ellen* a été diffusé aux États-Unis sur la chaîne ABC de 1994 à 1998. Ellen Degeneres y incarnait le personnage principal, également prénommé Ellen.

que, paradoxalement, les médias commençaient à parler de « lesbian chic »), et d'autre part parce que le personnage d'Ellen était le premier personnage principal d'une série télévisée diffusée en prime-time à faire son *coming out*.<sup>226</sup> L'annonce du *coming out* du personnage a suscité des réactions hostiles des personnes opposées à l'égalité des droits des homosexuels aux États-Unis, pour qui les références à l'homosexualité n'avaient pas leur place au sein d'un programme familial.<sup>227</sup> Par conséquent, des pétitions ont été lancées afin d'interdire, dans certains états, la diffusion de l'épisode en question. GLAAD a alors riposté avec sa campagne de soutien, a organisé des centaines de puis a récompensé les personnes qui ont travaillé sur l'épisode lors des GLAAD Media Awards de 1998.<sup>228</sup>

En somme, à travers ses actions, GLAAD veille à la façon dont les LGBT sont représentés dans les médias, et conteste l'attitude de certaines chaînes ou studios qui produisent des représentations que l'organisme, entre autres, considère comme préjudiciables et homophobes. Ainsi, il est évident que GLAAD a participé à l'accroissement de la visibilité des personnes LGBT. Toutefois, la forme de visibilité prônée par GLAAD est aussi, paradoxalement, une forme d'invisibilité. Ses actions ont certes participé à la construction d'images positives à une époque où cela était une nécessité et un choix stratégique dans la lutte pour les droits des personnes LGBT. Cependant, cela a aussi eu pour effet de ne promouvoir que des images normalisantes et universelles (par exemple, les gays sont comme tous les autres hommes) qui excluent les personnes qui ne correspondent pas aux normes de la société. En effet, l'idée d'images positives sous-entend qu'elles soient lues comme positives par l'ensemble de la population, d'où une mise en avant de la normalité de l'homosexualité, par exemple. Le problème avec ces représentations est qu'elles ne remettent pas en cause l'idée de normes : faisant des personnages gays ou lesbiens des personnages comme les autres (c'est-à-dire, comme les personnages hétérosexuels) elles sont donc hétéronormatives puisqu'elles participent à la définition de l'hétérosexualité comme la norme naturelle.

### C. New Queer Cinema

En septembre 1992, l'universitaire américaine et critique féministe B. Ruby Rich constatait, dans un article qu'elle a écrit pour le magazine *Sight & Sound*, l'émergence d'une

---

<sup>226</sup> Malinda Lo, Afterellen.com, <http://www.afterellen.com/back-in-the-day-coming-out-with-ellen/04/2005/> (consulté le 21 février 2014)

<sup>227</sup> <http://www.texnews.com/local97/ellen041597.htm>, (consulté le 21 février 2014).

<sup>228</sup> <http://www.afterellen.com/back-in-the-day-coming-out-with-ellen/04/2005/>

« nouvelle vague » de films qui s'intéressaient aux problématiques *queer*.<sup>229</sup> C'est d'ailleurs dans cet article qu'elle a formulé pour la première fois l'expression New Queer Cinema, afin de définir ce nouveau genre de films. Parmi les films qui ont attiré son attention, elle cite notamment *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992) et *The Living End* (Gregg Araki, 1992). Le lien commun entre ces films, pourtant très différents en termes de thèmes et de choix esthétiques, et ce qui faisait d'eux des œuvres particulièrement remarquables à l'époque, étaient leur style et leur tonalité. En ce qui concerne le style, Rich souligne la récurrence dans ces films des procédés d'appropriation, de pastiche, et leur tendance à se démarquer de la tradition filmique et à remodeler l'histoire selon une approche socioconstructiviste. D'autre part, selon elle, ces films partagent une tonalité commune : « [...] these works are irreverent, energetic, alternately minimalist, and excessive. Above all, they're full of pleasure ». <sup>230</sup> Comme de nombreux théoriciens et critiques l'ont affirmé, cette nouvelle vague de films a émergé au début des années 1990, en réaction à la crise du SIDA qui s'est produite aux États-Unis dix ans auparavant. José Arroyo explique, dans un article analysant justement le lien entre le SIDA et le New Queer Cinema, que le SIDA a entraîné une transformation radicale de la culture gay et que le New Queer Cinema est le résultat de cette transformation.<sup>231</sup> Selon Arroyo, ainsi, l'épidémie de SIDA a été accompagnée d'un changement profond dans la façon de concevoir le monde et dans le rapport au temps. L'émergence du New Queer Cinema était ainsi motivée en partie par la volonté de donner plus de visibilité aux personnes atteintes du VIH et du SIDA, et de représenter les nouvelles façons de concevoir le monde et le temps. La question de la visibilité est d'ailleurs un élément essentiel du New Queer Cinema, qui se détache non seulement des représentations hégémoniques véhiculées par l'industrie cinématographique dominante, mais aussi des représentations qui existaient dans les films du mouvement cinématographique gay et lesbien préexistant. En effet, le terme « *queer* » signale une prise de position critique vis-à-vis de la société hétéronormative et des catégories fixes qui organisent le genre et la sexualité. En tant que tel, le terme signifie un refus à la fois de l'hétérosexualité et des catégories identitaires fixes telles que « gay » et « lesbienne », dont la légitimité est remise en question. Lisa Duggan explique, dans son article intitulé « Making It Perfectly Queer », comment la désignation *queer* est apparue en contestation de la politique et de la théorie gays et

---

<sup>229</sup> «ces œuvres sont irrévérencieuses, énergiques, à la fois minimalistes et excessives. Par-dessus tout, elles garantissent le plaisir», B. Ruby Rich, *New Queer Cinema : the Director's Cut*, Londres, Duke University Press, 2013, p.16.

<sup>230</sup> *ibid.*, p.18.

<sup>231</sup> José Arroyo, *op.cit.*, p.92

lesbiennes, qui reposaient sur des définitions essentialistes et une vision naturalisante des identités gay et lesbienne, et qui négligeaient de remettre en questions les oppositions binaires hommes/femmes et homosexuel/hétérosexuel.<sup>232</sup> Une prise de position *queer*, au contraire, vise à révéler le caractère performatif des identités afin de les dénaturiser et à remettre en question les relations hiérarchiques qui structurent les différentes expressions de genre et la sexualité. Par ailleurs, le terme « *queer* » sous-entend également de donner une voix aux individus de la marge, ceux-là même qui sont rendus invisibles par les catégories « gay » et « lesbienne ». Les prises de positions *queer* ont donc ouvert de nouvelles perspectives critiques aux États-Unis, que ce soit au niveau de la politique (avec le groupe activiste Queer Nation, fondé à New York en 1990), de la théorie (avec l'émergence de la Queer Theory au début des années 1990) et au niveau des représentations culturelles (avec l'émergence du New Queer Cinema au début des années 1990). Dans cet article nous montrerons de quelle manière et dans quelle mesure le New Queer Cinema a contribué à la définition d'un nouveau paradigme et à un remodelage des représentations existantes, qu'elles soient celles de la société dominante ou celles du mouvement gay et lesbien plus large. Nous nous pencherons sur trois procédés qui caractérisent les films du New Queer Cinema, la subversion, la provocation et l'expérimentation, et nous traiterons également des limites du mouvement.

B. Ruby Rich remarquait, dans son article « New Queer Cinema », que cette nouvelle vague de films visait à accorder une plus grande visibilité aux problématiques *queer* et, par la même occasion, aux réalisateurs *queer*, qui ont d'ailleurs pu voir leurs travaux récompensés par une reconnaissance de la part du circuit du cinéma indépendant en étant, par exemple, programmés notamment au prestigieux Sundance Film Festival<sup>233</sup>.<sup>234</sup> Toutefois, comme nous l'avons évoqué plus haut, cette visibilité reste un phénomène récent. En effet, les spectateurs *queer* ont donc eu peu accès à des représentations qui reflètent véritablement leur existence et leurs désirs, si bien qu'ils ont développé des stratégies de lecture *queer*, en lisant entre les lignes des histoires et de l'Histoire, de manière se les réapproprier. Le terme « *queer* », dans l'expression New Queer Cinema, fait aussi référence à ces pratiques de visionnages développées par cette communauté de spectateurs au cours de l'histoire. Plusieurs films du mouvement peuvent en effet être considérés comme des clins d'œil à ces pratiques, proposant à leur tour une réinterprétation *queer* du passé historique et cinématographique.

---

<sup>232</sup> Lisa Duggan, « Making It Perfectly Queer », *Socialist Review*, vol.22, n°1, p.11

<sup>233</sup> Le « Sundance Film Festival », festival de cinéma indépendant, se tient chaque année à Park City et à Salt Lake City dans l'Utah, aux États-Unis. Créé en 1985, le festival a été un tremplin pour de nombreux réalisateurs indépendants, et est également réputé pour sa programmation « queer-friendly ».

<sup>234</sup> B. Ruby Rich, *op.cit.*, p.16-32

Nous nous concentrerons ici sur trois de ces films : *Meeting of Two Queens* (Cecilia Barriga, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991) et *The Watermelon Woman* de (Cheryl Dunye, 1996).

Dans son film expérimental *Meeting of Two Queens*, Cecilia Barriga propose une lecture *queer* du passé cinématographique de deux stars du cinéma hollywoodien, Greta Garbo et Marlene Dietrich. En effet, le film consiste en un montage d'extraits de films qui ont marqué la carrière des deux actrices. Le choix des scènes et leur juxtaposition stratégique met en scène la relation fantasmée entre les deux femmes. Les deux actrices sont d'ailleurs des figures iconiques de la culture *queer*, pour deux raisons principales. D'une part, les deux actrices ont incarné des personnages qui ont été décodés comme des personnages *queer* malgré leur hétérosexualité apparente.<sup>235</sup> D'autre part, elles faisaient elles-mêmes l'objet de rumeurs concernant leur sexualité, bien qu'elles n'aient jamais ni affirmé ni infirmé la véracité des propos à leur sujet. Dans *Meeting of Two Queens* se mêlent donc l'histoire des deux actrices, l'histoire des personnages qu'elles ont incarnés, ainsi que l'histoire de la communauté de spectateurs *queer* avec ses pratiques de visionnage et son affinité particulière pour les rumeurs sur la vie personnelle des stars. Ces pratiques reflètent également la place singulière qu'occupaient le cinéma et l'image de certaines personnalités publiques au sein de l'histoire des individus *queer* :

Something that, through gossip, is commonplace knowledge within gay subculture is often completely unknown on the outside, and if not unknown, at least unspeakable. It is this insistence by the dominant culture on making homosexuality invisible and unspeakable that both requires and enables us to locate gay history in rumor, innuendo, fleeting gestures and coded language – signs that should be recognized as historical sources in considering the importance of the cinema, and certain star images in particular, to the formation of lesbian identity in the 1930s.<sup>236</sup>

Dans son film, Cecilia Barriga se réapproprié des images du cinéma dominant pour leur donner une inflexion *queer* et rendre hommage aux pratiques spécifiques des spectateurs et

---

<sup>235</sup> Dans *Queen Christina* de Rouben Mamoulian (1933), Greta Garbo, qui incarne la reine, échange un baiser lesbien puis tombe amoureuse d'un noble espagnol alors qu'elle se fait elle-même passer pour un homme. Marlene Dietrich, quant à elle, incarne une chanteuse de cabaret dont le charme séduit à la fois les hommes et les femmes dans *Morocco* de Josef von Sternberg (1930).

<sup>236</sup> « Une chose qui, à travers la circulation de rumeurs, est une information connue de tout le monde dans la *subculture* gay, est souvent complètement inconnue de la population extérieure, ou, du moins, si elle n'est pas inconnue, elle reste tue. C'est cette persistance de la part de la culture dominante à rendre l'homosexualité invisible et à la taire qui requiert et permet à la fois de repérer l'histoire gay dans les rumeurs, les sous-entendus, les gestes fugaces et le langage codé, des signes qui devraient être reconnus comme des sources historiques attestant de l'importance du cinéma, et de l'image de certaines stars en particulier, dans la formation de l'identité lesbienne dans les années trente », Andrea Weiss, *op.cit.*, p32. Nous utilisons « subculture » à dessein, plutôt que « sous-culture », qui a souvent des connotations péjoratives.

spectatrices *queer*. Ce type de réappropriation est donc une manière de revisiter et de réinterpréter le passé, tout en affirmant la présence des *queers*.

De la même manière, le film *The Hours and Times* (Christopher Münch, 1991) se réapproprie un moment du passé, en l'occurrence le séjour que John Lennon a passé avec Brian Epstein, le manager des Beatles de 1961 à 1967, à Barcelone en 1963. La trame de l'histoire repose en fait sur les rumeurs, circulant depuis la mort d'Epstein et depuis la révélation de son homosexualité, quant à la véritable relation entre les deux hommes. Le film joue donc avec ces ouï-dire, cette ambiguïté, et propose une version de ce qui aurait pu se passer pendant ces vacances en Espagne.<sup>237</sup> L'attirance du manager pour le chanteur est palpable tout au long du film, alors que le personnage de John, dont les émotions sont plus difficiles à déchiffrer, semble alterner entre désir et rejet. La sexualité entre hommes est évoquée de manière explicite dès le début du film : John avoue y penser mais affirme également être rebuté par l'acte de pénétration anale. Plus tard dans le film, pourtant, il invitera Brian à le rejoindre alors qu'il prend un bain, partagera un baiser avec lui, puis finira par le repousser. Même si la nature réelle de leur relation reste ambiguë, le film est rythmé par le désir entre les deux personnages et par la possibilité de cette relation. Münch se réapproprie donc un événement anodin de l'histoire (bien qu'il ait été l'objet de rumeurs), et en fait le sujet principal de son film, qui mêlent les questions de classe (John Lennon appartient à la classe ouvrière alors que Brian Epstein vient d'une famille aisée) et de sexualité.

*The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996) confronte les spectateurs à l'absence des lesbiennes noires dans l'histoire du cinéma hollywoodien, et à l'absence d'histoire pour les lesbiennes noires car elles n'ont, comme le montre Dunye, pas ou peu de traces ou d'héritage des générations précédentes. Dans le film, une jeune réalisatrice nommée Cheryl (incarnée par Cheryl Dunye elle-même) s'intéresse à une mystérieuse actrice noire qui avait des petits rôles dans les films hollywoodiens des années 1930, toujours créditée sous le nom de « Watermelon Woman ». Elle mène alors l'enquête sur cette femme, ce qui se révèle être une tâche ardue étant donné le peu d'informations qui existe sur elle, puis elle finit par découvrir que la « Watermelon Woman » avait une liaison avec une réalisatrice blanche. Le film comporte une mise-en-abyme complexe de différents niveaux de « réalité ». Le premier niveau tisse un parallèle entre la vie de la « Watermelon Woman » et celle du personnage de

---

<sup>237</sup> Les stratégies de lecture entre les lignes et de réappropriation que l'on trouve dans *Meeting of Two Queens* et *The Hours and Times* font également écho à des pratiques spécifiques de la culture fan, en particulier au « slash fictions », des récits de fiction produit par les fans (fanfictions), qui mettent en scène la relation fantasmée entre deux personnages de même sexe. Nous analyserons ces pratiques plus en détail dans un chapitre ultérieur.

Cheryl, toutes les deux des femmes noires et lesbiennes qui travaillent pour l'industrie du cinéma, et toutes les deux en couple avec une femme blanche. Le deuxième niveau fait le lien entre le personnage de Cheryl et la « vraie » Cheryl Dunye (qui brise le quatrième mur à de nombreuses reprises en s'adressant à la caméra), remettant alors en question la limite entre la réalité et la fiction, nous invitant à considérer le film comme un documentaire. Le troisième niveau, par conséquent, amène les spectateurs et les spectatrices à se questionner et peut-être même à chercher des informations sur la mystérieuse actrice dont nous parle ce documentaire. Ce n'est qu'à la fin du film que Cheryl/Cheryl Dunye ne révélera la supercherie : le film est un faux documentaire et la « Watermelon Woman » est une invention de Dunye. En effet, la réalisatrice nous montre que, au vu de l'absence d'archives documentant l'histoire des femmes noires et lesbiennes, il est nécessaire de les créer soi-même et de réécrire l'Histoire, voire même de l'écrire *tout court*. L'historiographie lesbienne, qui est d'ailleurs déjà lacunaire en elle-même puisqu'elle a été sujette à de nombreux effacement au cours de l'Histoire,<sup>238</sup> comporte peu de références aux lesbiennes de couleur.<sup>239</sup> Ce qui fait de *The Watermelon Woman* une œuvre représentative du New Queer Cinema, c'est que Cheryl Dunye parvient à faire s'entrecroiser les questions de sexualité et de race pour révéler la façon dont les récits dominants (qu'ils soient historiques ou cinématographiques) de la société hétérosexuelle comme du mouvement gay et lesbien ont ignoré et rendu invisibles les individus de la marge.

À travers la subversion du passé, ces trois films revisitent l'histoire pour rendre visibles les individus dont les vies ont été effacées, passées sous silence par les médias et par la société en général. La réappropriation de l'histoire et la subversion du passé sont ainsi une stratégie de résistance et d'affirmation de soi des *queers*, qui souhaitent reprendre le pouvoir sur leur image et se démarquer des normes des représentations dominantes.

Le New Queer Cinema est marqué par une volonté de s'affranchir des représentations hégémoniques et normatives véhiculées par le cinéma dominant et des stratégies assimilationnistes défendues par le mouvement gay et lesbien. En fait, les films du New Queer Cinema se démarquent des films gays et lesbiens réalisés auparavant par leur remise en question des images positives que ces derniers cherchent à construire. Ils se démarquent également de la tendance à représenter l'homosexualité comme étant quelque chose de tout à fait normal, sans différence avec l'hétérosexualité, mise à part le fait qu'il s'agisse d'une relation entre deux personnes du même sexe. C'est précisément cette volonté du New Queer

---

<sup>238</sup> Tamsin Wilton, *Lesbian Studies: Setting an Agenda*, New York, Routledge, 1995.

<sup>239</sup> Andrea Weiss, *op.cit.*, p.148

Cinéma de se détacher de ces discours et de ces images « positives » et normatives qui en fait un cinéma *queer*. En effet, le terme « *queer* » signifie à l'origine « tordu » ou « anormal », et était historiquement une insulte désignant toute personne ayant un comportement qui ne correspondait pas aux normes de la société. À la fin des années 1980 et aux débuts des années 1990, certains groupes se sont réapproprié le terme pour se définir eux-mêmes, non sans provocation, comme *queer*, ce qui n'est pas sans rappeler la réappropriation du mot « nigger » par les activistes noirs dans les années 1960. En choisissant de s'auto-définir comme *queer*, ces groupes ont donc détourné le terme de son sens d'origine pour en faire un instrument de fierté et de revendication de la différence, de l'étrangeté et du décalage par rapport aux normes :

This militant embrace of queerness also means that the queer asks less to be recognized as just-like-everyone-else, than insists on celebrating queer difference (that is, difference from non-queers as well as difference among queers).<sup>240</sup>

Parmi ces groupes figure Queer Nation, fondé en mars 1990 à New York, dont les idées différaient des stratégies assimilationnistes du mouvement gay et lesbien, comme le soulignent Jeffrey Escoffier et Allan Bérubé :

The new generation calls itself *queer*, not *lesbian*, *gay*, and *bisexual*—awkward, narrow, and perhaps compromised words. *Queer* is meant to be confrontational—opposed to gay assimilationists and straight oppressors while inclusive of people who have been marginalized by anyone in power.<sup>241</sup>

Dans leur analyse des pratiques activistes de Queer Nation, Lauren Berlant et Elizabeth Freeman expliquent que le groupe organisait des attaques surprises dans des lieux publics afin de dénoncer la violence du conventionnalisme sexuel, tout en créant le scandale.<sup>242</sup> Cet esprit de confrontation et de provocation est au cœur de ce qui définit le terme « *queer* »:

[[Q]ueer is used as a signifier of a new kind of 'in your face' confrontational gay/lesbian politics (Queer Nation, etc.), particularly a politics around AIDS that

---

<sup>240</sup> « Cette revendication militante de l'étrangeté signifie aussi que les queers demandent moins à être reconnus comme étant "comme tout le monde" plutôt qu'ils n'insistent sur la nécessité de glorifier la différence queer (c'est-à-dire, la différence avec les non-queers et la différence parmi les queers) », Ian Barnard, *Queer Race: Cultural Interventions in the racial Politics of Queer Theory*, New York, Peter Lang Publishing inc., 2004, p. 12.

<sup>241</sup> « La nouvelle génération se définit comme *queer*, et non pas *lesbienne*, *gay* et *bisexuelle*, des termes maladroits, limités, voire même incohérents. Le terme *queer* se veut d'être confrontationnel, en opposition aux oppresseurs assimilationnistes gays et hétéros, tout en incluant les personnes qui ont été marginalisées par ceux qui sont au pouvoir », Jeffrey Escoffier, Allan Bérubé, « Queer/Nation », *Out/Look*, n°11, 1991, p.14.

<sup>242</sup> Lauren Berlant et Elizabeth Freeman, « From 'Queer Nationality' » in Morton Donald (ed.), *The Material Queer*, Boulder, Westview Press, 1996, p.308-309.

brings together gay men and lesbians in a direct and powerful attempt to change policies.<sup>243</sup>

Ainsi, ce refus du modèle assimilationniste et cette volonté de provoquer le public se retrouve dans de nombreux films du mouvement du New Queer Cinema. Nous nous pencherons ici sur deux films en particulier : *Swoon* (Tom Kalin, 1992) et *The Living End* (Gregg Araki, 1992).

Dans *Swoon*, Tom Kalin exprime de manière explicite son refus de transmettre au public une image idéale, normale, de l'homosexualité, en choisissant de raconter l'histoire des deux meurtriers Nathan Leopold et Richard Loeb. Leopold et Loeb ont été condamnés pour l'enlèvement et le meurtre, en 1924, d'un jeune garçon. L'histoire avait déjà auparavant influencé *Rope* (Alfred Hitchcock, 1948), dans lequel l'homosexualité des deux personnages se limitait à la connotation.<sup>244</sup> Dans *Swoon*, Kalin lie homosexualité et criminalité de manière à provoquer le public et à signaler son refus de présenter des personnages pour lesquels les spectateurs éprouveront une compassion bien pensante. Par ailleurs, en liant de manière aussi étroite les pulsions sexuelles et les pulsions criminelles, le film permet également de porter l'attention sur les discours criminalisants qui circulaient à l'époque de leur procès, dans les années 1920, au sujet de l'homosexualité. B. Ruby Rich l'évoque d'ailleurs dans son article « New Queer Cinema », expliquant que : « it's the history of discourses that's under Kalin's microscope, as he demonstrates how easily mainstream society of the 20s could unite discrete communities of outsiders (Jews, queers, blacks, murderers) into a commonality of perversion ».<sup>245</sup> À travers son refus des images positives, Tom Kalin souligne leur aspect injonctif et normatif : ce que *Swoon* démontre, en quelque sorte, c'est que les *queers* peuvent eux aussi se permettre d'être des criminels. Ses personnages n'éprouvent aucune honte et n'expriment aucun remords, ils ne cherchent pas non plus à justifier leur acte pour lui donner un sens. Des films comme *Swoon* invitent donc les spectateurs à se questionner sur la validité et la légitimité des images positives.<sup>246</sup> En ce sens, le New Queer Cinema s'inscrit dans une démarche toute autre que celle entreprise par la « Gay and Lesbian Alliance Against

---

<sup>243</sup> «[Q]ueer est utilisé en tant que signifiant d'une nouvelle politique gay et lesbienne visant à la confrontation directe (Queer Nation, etc.), en particulier une politique centrée sur la lutte contre le SIDA qui rassemble les gays et les lesbiennes dans une tentative directe et percutante visant à changer les mesures mises en place par le gouvernement » Suzanna Danuta Walters, « From Here to Queer : Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't a Woman Be More Like a Fag?) », *Signs*, vol.21, n°4, *Feminist Theory and Practice*, 1996, p.833.

<sup>244</sup> Vito Russo, *op.cit.*, p.92

<sup>245</sup> « c'est l'histoire des discours que Kalin observe au microscope, en démontrant la facilité avec laquelle la société dominante des années vingt pouvait unir des communautés distinctes de marginaux (les juifs, les *queers*, les noirs, les meurtriers) en un ensemble de perversions », B. Ruby Rich, *op.cit.*, p.28.

<sup>246</sup> Selon les mots de B. Ruby Rich: « Claim the heroes, claim the villains, and don't mistake any of it for realness », *ibid.*

Diffamation » (GLAAD), dont l'objectif est de pénaliser toute représentation diffamatoire ou stéréotypée de la communauté LGBT, et donc, toute image considérée comme négative.

Dans *The Living End*, Gregg Araki, quant à lui, met en scène l'histoire de deux hommes séropositifs, l'un critique de cinéma et l'autre gigolo, qui partent en cavale après que ce dernier a assassiné un policier. Le film, qui s'ouvre sur l'image d'un graffiti sur lequel on peut lire les mots « Fuck the world », est volontairement irrévérencieux. Les deux personnages ont une approche de la vie et du SIDA qui dénote fortement avec la perception qu'en a la société en général. En effet, étant séropositifs, ils sont libres de faire tout ce qu'ils veulent (« whatever the fuck we want »). Leur cavale est empreinte d'une frénésie libératrice et représente à la fois leur désir de vivre libérés du poids répressif de la société et leur volonté de défier la mort, qu'ils acceptent avec nonchalance. Le film fait plusieurs fois référence à cette reprise de pouvoir sur la mort à travers, par exemple, la présence, sur la voiture du gigolo, d'un autocollant « Choose Death », ou bien des paroles de son compagnon de route, qui explique qu'il vit le dernier jour du reste de sa vie. Ces personnages représentent la colère et la frustration de groupes comme la « AIDS Coalition to Unleash Power » (ACT UP) face à la réaction inadéquate du gouvernement américain concernant la pandémie de SIDA dans les années 1980.

En somme, une des stratégies du mouvement est de contester les représentations normatives et assimilationnistes par la provocation, afin de donner une plus grande visibilité aux individus marginalisés par ces mêmes représentations, et afin de changer radicalement les structures de la société normative.

La critique *queer* des normes trouve également son expression au niveau de la forme et des choix esthétiques des réalisateurs qui composent le mouvement du New Queer Cinema. Leurs films cherchent souvent à se démarquer du cinéma dominant en expérimentant avec le médium cinématographique. Le caractère expérimental du New Queer Cinema est ce qui en fait un mouvement novateur, pourtant il est aussi, paradoxalement, un héritage d'une tradition passée dans laquelle le mouvement a pris ses racines : « This can be traced back to cultural productions before the advent of gay liberation, for instance in the underground films of Andy Warhol, Kenneth Anger, Ron Rice and others ».<sup>247</sup> Le réalisateur américain Kenneth Anger, dont les premiers films datent de 1937, est l'un des premiers à avoir porté à l'écran les fantasmes homosexuels, les mettant en scènes d'une manière parfois surréaliste, en utilisant

---

<sup>247</sup> « Cela remonte aux productions qui ont précédé l'émergence du mouvement de libération gay, par exemple dans les films underground d'Andy Warhol, Kenneth Anger, Ron Rice et d'autres encore », Richard Dyer, *The Culture of Queers*, Londres, Routledge, 2002, p.26.

des techniques expressionnistes : « chiaroscuro lighting, unbalanced compositions, dislocating cuts ». <sup>248</sup>

Le New Queer Cinema trouve également ses origines dans le mouvement de cinéma lesbien indépendant des années 1970. Le mouvement est né aux Etats-Unis grâce à l'émergence du mouvement de libération gay et lesbien et à la consolidation du cinéma indépendant américain.<sup>249</sup> Parmi les pionnières de ce mouvement, on trouve Barbara Hammer, dont les films reflètent l'idéologie des lesbiennes féministes dans les années 1970 qui affirment que le lesbianisme est politique « [Lesbianism] is not solely a personal, sexual matter, but is a form of social or political liberation ». <sup>250</sup> Dans son œuvre, Hammer s'intéresse à la sexualité, à la communauté lesbienne, à la nature et à la spiritualité. Dans son autobiographie, *Hammer! Making Movies Out of Sex and Life*, elle déclare: « As an experimental filmmaker and lesbian feminist, I have advocated that radical content deserves radical form ». <sup>251</sup> De plus, Hammer affirme l'impossibilité de représenter le désir lesbien en utilisant la forme dominante du cinéma narratif :

I don't think one can make a lesbian film using a patriarchal and heterosexist mode such as the narrative. Plots points are male points. We are radically changing people and we cannot reproduce that radicality using conventional forms. <sup>252</sup>

Le New Queer Cinema en général, et les films expérimentaux au sein du mouvement en particulier, ont hérité de cette tradition une détermination à se positionner de manière critique par rapport aux représentations dominantes et une volonté de participer activement à la plus grande visibilité des *queers*. C'était également le cas des vidéos des activistes de la lutte contre le SIDA, qui peuvent aussi être considérés comme un des germes du mouvement du New Queer Cinema. <sup>253</sup> Ces vidéos permettaient de documenter l'histoire et de donner une voix aux militants et aux personnes atteintes du VIH et du SIDA, qui pouvaient alors s'emparer des moyens de représentation pour montrer leur réalité, leur vision de la maladie. Ceci a été possible grâce à l'évolution de la technologie audio et vidéo, avec la naissance du

---

<sup>248</sup> « des clairs obscurs, des compositions asymétriques, des montages déroutants », Richard Dyer, *Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*, Londres, Routledge, 2003, p.120.

<sup>249</sup> Andrea Weiss, *op.cit.*, p.138.

<sup>250</sup> «[Le Lesbianisme]n'est pas seulement une question personnelle et sexuelle, mais il est aussi une forme de libération sociale et politique» *ibid.*, p.139.

<sup>251</sup> « en tant que cinéaste expérimentale et lesbienne féministe, j'ai défendu l'idée qu'un contenu radical mérite une forme radicale » Barbara Hammer, *Hammer! Making movies Out of Sex and Life*, New York, Feminist Press, 2010, p.176.

<sup>252</sup> « Je ne pense pas que l'on puisse faire un film lesbien en utilisant un mode patriarcal et hétérosexiste tel que le cinéma narratif. Les intrigues représentent des points de vue masculins. Nous sommes des personnes prônant le changement radical et nous ne pouvons pas reproduire cette radicalité en utilisant les formes conventionnelles » *ibid.*, p. 181.

<sup>253</sup> Harry Benshoff et Sean Griffin, *op.cit.*, p.221

caméscope qui, étant portable et moins onéreux qu'une caméra, a favorisé le développement de la vidéo amateur. Avec cet instrument, les *queers* ont donc pu participer activement à l'histoire de leur représentation, et, dans le cas du New Queer Cinema, cela a permis à des individus de prendre part à cette initiative, sans avoir à dépendre d'un fort apport financier. C'est notamment le cas de Sadie Benning, qui a commencé à réaliser des films dans sa chambre dès l'âge de quinze ans.

La vidéaste américaine Sadie Benning a réalisé une douzaine de courts-métrages entre 1989 et 1998, réalisés en partie avec une caméra Pixelvision en noir et blanc. Dans ses films, elle expérimente avec le genre cinématographique, en combinant des morceaux de musique populaire, des images d'archives et divers objets comme des poupées en plastique, qui figurent parfois en tant que personnages. En effet, ces films sont des récits hybrides où l'histoire personnelle de la réalisatrice se mêle aux références à la culture populaire américaine et à la société de consommation, que Benning se réapproprie et détourne en les reconfigurant. La musique occupe une place primordiale dans ses films (Benning est elle-même musicienne) : on peut la voir à plusieurs reprises chanter en playback sur des chansons américaines populaires, provenant souvent de la culture du rock'n'roll et du blues, et dont les paroles prennent une inflexion *queer* une fois incorporées au récit de Benning. Ce type de réappropriation de la culture populaire n'est pas sans rappeler les films de Kenneth Anger, en particulier *Scorpio Rising* (1963), dans lequel Anger explore la combinaison du culte des icônes américaines et de l'homo-érotisme, du désir *queer*, sur fond de musique populaire des années 1950 et 1960. Les paroles des chansons, associées aux images d'une masculinité désirante et désirable, signifient alors le désir *queer* et se retrouvent ainsi elles-mêmes détournées de leur signification d'origine. On retrouve des processus similaires dans l'œuvre de Benning. Dans *It Wasn't Love* (1992), par exemple, elle se réapproprie une scène du film hollywoodien *The Bad Seed* (1956) montrant une fille qui caresse le visage de sa mère, qu'elle associe avec la chanson « I Wanna Be Your Lover » de Prince, ce qui a pour effet de révéler la dimension homo-érotique de la scène.

Par ailleurs, Benning se met toujours en scène elle-même dans ses films, que ce soit en exposant son corps ou en faisant des commentaires en voix-off. Cette initiative fait écho aux films de Barbara Hammer, qui apparaît dans plusieurs de ses films, dont *Dyketactics* (1974). Dans ce court-métrage, elle joue une scène intime avec une autre femme alors que la

caméra filme les corps de très près afin de transmettre la sensation de toucher.<sup>254</sup> Hammer explique que son objectif est de faire un cinéma intime : « I wanted an intimate cinema, not a cinema of distance that invited voyeurs », et qu'elle trouve son inspiration dans son expérience et ses ressentis personnels.<sup>255</sup> Tout au long de ses courts-métrages, Sadie Benning présente un cinéma intime et personnel, inspiré de sa vie. Dans *Living Inside* (1989), qu'elle a réalisé à l'âge de 16 ans alors qu'elle était contrainte de s'absenter du lycée pendant trois semaines, elle illustre son sentiment d'isolement et d'exclusion en se mettant en scène, face à la caméra, nous faisant part de ce qu'elle ressent lors de ces journées qu'elle passe seule, enfermée dans sa chambre. Dans *Me and Rubyfruit* (1990), dont le titre fait référence au roman *Rubyfruit Jungle* de 1973 de Rita Mae Brown, elle exprime de manière explicite son désir pour les femmes et relate l'expérience (réelle ou fictive) d'un baiser échangé avec une autre fille.<sup>256</sup> Dans *Jollies* (1990), elle retrace son expérience de jeune fille qui découvre sa sexualité. *If Every Girl Had a Diary* (1990), quant à lui, porte sur la définition de l'identité et les difficultés rencontrées par Benning face aux préjugés et à la discrimination envers les femmes et envers les lesbiennes en particulier.

Sadie Benning expérimente avec le médium cinématographique et rompt avec les conventions du cinéma narratif hollywoodien. Elle expérimente notamment avec le cadrage : lorsqu'elle se filme, par exemple, elle alterne entre des très gros plans, laissant apparaître un œil ou sa bouche, et des plans généraux montrant son corps qui entre et sort du cadre alternativement, alors que sa voix continue la narration. Son expérimentation est une manière de confronter les représentations dominantes, en particulier celles véhiculées par Hollywood. La critique d'Hollywood est particulièrement présente dans *It Wasn't Love*, dans lequel elle parodie les genres cinématographiques de la comédie romantique et du « road movie ». La voix de Benning explique comment une jeune femme l'a draguée et lui a proposé de monter dans sa voiture pour aller à Hollywood. Cependant, le court-métrage, comme son nom l'indique, ne traite pas d'une histoire d'amour mais d'une brève rencontre luxurieuse. Il n'est pas non plus un « road movie » puisque les deux jeunes femmes de l'histoire ne vont pas plus loin que le parking du restaurant de fast-food. Benning commente en voix-off sur les événements et explique que cette brève relation avec cette fille lui avait fait ressentir la même chose que si elle avait fait le tour du monde. Ainsi, *It Wasn't Love* contredit les récits

---

<sup>254</sup> « Je voulais un cinéma intime, et non un cinéma de distance qui incite au voyeurisme », Barbara Hammer, op.cit., p.27.

<sup>255</sup> *ibid.*

<sup>256</sup> Le roman *Rubyfruit Jungle* traite du passage à l'âge adulte et de la découverte de la sexualité lesbienne.

hollywoodiens et leurs normes, et, comme le montre la réplique « We didn't need Hollywood, we were Hollywood », <sup>257</sup> affirme la volonté de Benning de se faire de sa position marginale en tant que lesbienne en un élément productif : « Benning uses her video camera to transform the marginal position imposed on her, as a lesbian and an adolescent, into a productive one ». <sup>258</sup>

Les vidéos de l'américaine Sadie Benning sont donc un exemple de productions qui illustrent la position du New Queer Cinema entre héritage et innovation. En effet, ses films expérimentaux rendent hommage à l'héritage qu'ont laissé à la nouvelle génération les films de Kenneth Anger et de Barbara Hammer, pour ne citer qu'eux. Ses films, qui puisent également dans la culture populaire américaine, s'inscrivent aussi dans une démarche visant à l'innovation. Son œuvre inspirera elle-même d'autres artistes : le film *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) semble en effet s'inscrire dans la lignée des courts-métrages de Benning. *Tarnation* est en majorité composé d'extraits vidéo que Caouette avait filmés tout au long de son enfance et sur lesquels il apparaît très souvent, se déguisant, imitant des personnages féminins ou chantant en lip-synch sur des chansons populaires. Jonathan Caouette montre également dans son film la façon dont sa mère a été victime d'un acharnement thérapeutique suite à un mauvais diagnostic psychiatrique, ce qui lui a valu des années de traitement par sismothérapie, et dénonce ainsi les effets destructeurs d'une société trop normative.

L'expérimentation avec le médium cinématographique constitue pour le New Queer Cinema un outil de résistance, à la fois face au manque de visibilité des *queers* au sein de la société et de la culture dominante, et face aux représentations normatives, souvent assimilationnistes, véhiculées par les médias dominants ainsi que par le mouvement gay et lesbien dominant.

Il nous faut maintenant aborder les limites du New Queer Cinema, un mouvement qui est défini, comme nous l'avons montré, par une volonté de résistance aux normes qui maintiennent les *queers* dans la marge et dans l'invisibilité, et un mouvement qui vise à la création de nouvelles approches et de nouvelles représentations. B. Ruby Rich évoque une de ces limites dans son article « New Queer Cinema », où elle souligne le fait que les films qui sont les plus remarqués par les festivals, et donc les plus visibles, sont ceux produits par des hommes, alors que les films qu'il existe peu de films s'intéressant aux problématiques

---

<sup>257</sup> « Nous n'avons pas besoin d'Hollywood, nous étions Hollywood »

<sup>258</sup> « Benning utilise sa caméra de manière à transformer la position marginale qui lui est imposée en tant que lesbienne et en tant qu'adolescente, en une position productive » Mia Carter, « The Politics of Pleasure : Cross-Cultural Autobiographic Performance in the Video Works of Sadie Benning », *Signs*, vol.23, n°3, *Feminisms and Youth Cultures*, 1998, p.745-769.

lesbiennes : « Surprise, the amazing new lesbian videos that are redefining the whole dyke relationship to popular culture remain hard to find and marginalized ».<sup>259</sup> Par exemple, le festival de cinéma indépendant de Sundance a récompensé de nombreux films appartenant au mouvement New Queer Cinema, mais la majorité de ces films récompensés ont été réalisés par des hommes : entre 1991 et 2001, le festival a récompensé six films réalisés par des hommes, pour seulement 3 réalisés par des femmes (Sundance Film Festival, 2013). En outre, il semblerait que les femmes n'étaient pas les seules à être en marge du mouvement, qui a également été critiqué pour le manque de visibilité en son sein des *queers* de couleur. Comme José Esteban Muñoz le souligne dans son article « Dead White : Notes on the Whiteness of the New Queer Cinema », la grande majorité des films américains qui entrent dans cette catégorie ont été tournés par des réalisateurs blancs.<sup>260</sup> Il explique que cela se reflète également sur le contenu des films, qui, avec leurs personnages majoritairement blancs, tendent à marginaliser les problématiques propres aux *queers* de couleur. Selon lui, lorsque des personnages de couleur sont inclus dans la narration, ils le sont majoritairement dans le but d'afficher une certaine diversité raciale, et non pas dans le but d'aborder la position spécifique des *queers* de couleur par rapport à celle, plus majoritaire, des *queers* blancs puisque « the characters of color never articulate their ethnic or cultural location ».<sup>261</sup> Ce que Muñoz dénonce ici, c'est la tendance au « whitewashing » du New Queer Cinema, qui prend souvent comme idéal normatif la masculinité blanche américaine.<sup>262</sup> La question qui émerge alors est la suivante : s'agit-il toujours de cinéma *queer* ? Si le but du mouvement est d'interroger et de remettre en question les représentations normatives, ces films, bien qu'ils remettent en question l'hétéronormativité du cinéma dominant, peuvent difficilement être considérés comme *queer* s'ils rendent invisibles ou marginalisent les *queers* de couleur.

Si l'on en croit B. Ruby Rich, qui est elle-même à l'origine de l'expression New Queer Cinema, celui-ci aurait en fait été un « moment », plutôt qu'un « mouvement ».<sup>263</sup> Dès 2000, elle affirmait que le New Queer Cinema n'existait plus en tant que tel, à partir du moment où il était devenu rentable. En effet, malgré une production de plus en plus prolifique, les films n'avaient pas la même radicalité et la même énergie que ceux qui ont

---

<sup>259</sup> «Quelle surprise ! Les superbes vidéos fraîchement réalisées par les lesbiennes et qui les redéfinissent la relation des lesbiennes et de la culture populaire restent difficiles à trouver», B. Ruby Rich, *op.cit.*, p.18.

<sup>260</sup> José Esteban Muñoz, « Dead White: Notes on the Whiteness of the New Queer Cinema », *GLQ*, 4:1, 1998 p.137.

<sup>261</sup> *ibid.*, p.129

<sup>262</sup> *ibid.*

<sup>263</sup> B. Ruby Rich, *op.cit.*, p.131.

marqué l'émergence du New Queer Cinema, si bien que, selon Rich, le mouvement serait devenu un marché de niche. En outre, le succès critique et commercial de *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999) a signalé le début d'une dissémination du New Queer Cinema, puisque les studios ont commencé à s'intéresser à ces problématiques et ont pris conscience de leur potentiel commercial.<sup>264</sup> Ainsi, le cinéma dominant s'est réapproprié les problématiques et la visibilité des *queers*, et les a transformés en produits de consommation. On peut voir comme une bonne chose que des films qui s'intéressent aux problématiques *queer* puissent obtenir des financements, bénéficier de budgets approchant ceux des grosses productions hollywoodiennes, et, par conséquent, attirer des acteurs célèbres, puisque tout cela favorisera une plus grande visibilité du film. Toutefois, il nous faut nous demander quel type de visibilité est alors possible. L'assimilation au schéma narratif du cinéma dominant et la nécessité d'atteindre un public le plus large possible afin d'espérer un succès au box office semblent aller de pair avec une assimilation à la norme. Prenons l'exemple du film *The Kids Are All Right* (Lisa Cholodenko, 2010), qui raconte l'histoire d'une famille homoparentale dont les deux mères, Nic et Jules, ont fait appel au même donneur, Paul, pour concevoir leurs enfants (nous en reparlerons plus en détails plus bas). Le film s'ouvre sur la tentative de recherche de leur père biologique par ces derniers. Leur volonté de connaître ce père biologique est présentée dans *The Kids Are All Right* comme quelque chose de naturel, inscrivant donc le film dans un discours essentialiste et allant par conséquent à l'encontre de l'approche constructiviste défendue par le New Queer Cinema.<sup>265</sup> De plus, l'intégration de Paul au sein de la famille provoque la jalousie de Nic, la mère connotée physiquement comme la plus masculine, laissant sous-entendre que cette dernière se sent menacée par la présence du père biologique. Son inquiétude est d'ailleurs confirmée lorsque Jules a une aventure avec Paul, le film reproduisant alors le cliché hétéronormatif de la lesbienne qui a une relation sexuelle avec un homme. Judith Jack Halberstam, dans sa critique du film intitulée « The Kids Aren't Alright », explique que le scénario de *The Kids Are All Right* présente en fait une vision très traditionaliste et essentialiste de la famille, puisque, en plus de reproduire ce cliché, il affirme la nécessité de la présence du père pour le bon développement des enfants.

266

---

<sup>264</sup> *ibid.*, p.134.

<sup>265</sup> *ibid.*, p.18.

<sup>266</sup> Judith Jack Halberstam, « The Kids Aren't Alright », <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/15/the-kids-arent-alright/>, (consulté le 21/03/2013). Nous analyserons plus en détail l'hétéronormativité du film dans un chapitre ultérieur.

Des films tels que *The Kids Are All Right* soulèvent donc la question de la possibilité de la visibilité *queer* dans le cadre d'un cinéma qui s'adresse au public large, et qui vise au succès commercial. Il semble alors que les remarques formulées par B. Ruby Rich s'appliquent tout à fait aux films produits aujourd'hui. Cependant, il est important de noter, comme elle le fait dans son ouvrage, que si le cinéma dominant s'intéresse maintenant aux problématiques *queer*, cela est possible grâce aux avancées faites par les films du New Queer Cinema, qui ont eu une influence considérable sur le cinéma américain en général.<sup>267</sup> En effet, même si son âge d'or a eu lieu dans les années 1990, comme le suggère Rich, le mouvement a généré et génère encore des films qui partagent la même énergie et s'inscrivent dans la même lignée. Parmi ceux-là, on peut citer *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006) et *Kaboom* (Gregg Araki, 2010), qui présentent tous les deux une vision complexe et *queer* de la sexualité, et affichent un certain rejet des normes, en dénonçant notamment leur caractère arbitraire et leur impact sur les individus. Par ailleurs, le développement continu des technologies audiovisuelles et des moyens de communication ont favorisé une plus grande participation des *queers*, pour qui la question de la visibilité est encore essentielle aujourd'hui. Ce mouvement a fait d'individus assujettis des producteurs d'histoires : leurs films sont pour eux l'opportunité de s'auto-définir et de s'auto-représenter pour répondre aux discours et représentations marginalisantes. Comme le suggèrent Harry Benshoff et Sean Griffin, les films du New Queer Cinema sont plus qu'un simple divertissement, ils cherchent également à faire réfléchir sur la façon dont les *queers* sont représentés et à se positionner de manière critique par rapport aux représentations assimilationnistes et normatives.<sup>268</sup>

## 2. Lectures résistantes et sous-texte

### A. Introduction

Bien que le spectateur idéal ou « par défaut » ait été construit comme étant un homme blanc hétérosexuel et appartenant à la classe moyenne américaine, on a commencé peu à peu à s'intéresser aux spectateurs qui occupent une position non-majoritaire et peuvent faire intervenir des stratégies interprétatives particulières. S'il est vrai que le cinéma met en jeu des codes et des conventions qui positionnent les spectateurs et les guident dans leur interprétation du film, cette interprétation peut plus ou moins correspondre à ces codes et

---

<sup>267</sup> B. Ruby Rich, *op.cit.*, p.136.

<sup>268</sup> Harry Benshoff et Sean Griffin, *op.cit.*, p.221

conventions. Dans cette partie nous nous intéresserons en particulier à des pratiques de lectures résistantes, qui mettent en exergue ce qui a été effacé, ce qui n'est pas dit par les films. En ce sens, ces pratiques de lecture sont proches du concept de « lecture symptomale » développé par Louis Althusser. La « lecture symptomale », selon Althusser, « décèle l'indécelé dans un texte même qu'elle lit, et le rapporte à un autre texte, présent d'une absence nécessaire dans le premier ».<sup>269</sup> Ce type de lecture permet de voir ce que l'idéologie dominante veut rendre invisible ou marginaliser. Les lectures résistantes révèlent, en d'autres termes, l'existence d'une hiérarchie de discours produits par le même texte, au sein duquel l'un des discours domine (sur) les autres et favorise un ensemble de significations, souvent hégémoniques. Une lecture à contre-courant s'intéresse, au contraire, aux autres discours et aux autres significations, ceux qui existent en marge de ce discours dominant.

Souvent, les lectures résistantes s'intéressent également à la présence d'un sous-texte qui se trouve dans les interstices du texte. Le sous-texte est le contenu implicite, d'une série ou d'un film par exemple, qui est décodé par les spectateurs, et dévoile des éléments qui ne sont pas explicitement mentionnés dans le texte, par définition. Très souvent, le sous-texte porte sur les sentiments des personnages, exprimés d'une manière implicite, et, plus précisément, sur la possibilité d'une relation romantique entre deux d'entre eux. Étant donné les restrictions imposées sur la représentation des lesbiennes dans les films et les séries télévisées et, par conséquent, le manque d'images les représentant, les spectatrices lesbiennes se sont de plus en plus intéressées au sous-texte, aux sous-entendus présents dans les films et séries qu'elles regardent. Historiquement, le décodage du sous-texte des films offrait une opportunité rare pour les spectatrices de trouver des histoires faisant écho à leurs désirs en tant que lesbiennes. En effet, selon Andrea Weiss, « The subtexts of films also provided the opportunity to see in certain gestures and movements an affirmation of lesbian experience — something that, however fleeting, was elsewhere rarely to be found, and certainly not in such a popular medium ».<sup>270</sup>

Ainsi, bien que les lesbiennes aient été peu représentées historiquement, les spectatrices ont développé des pratiques de lectures résistantes qui leur ont permis de trouver une certaine satisfaction dans leur consommation des images véhiculées par le cinéma hollywoodien, par exemple.

---

<sup>269</sup> Louis Althusser et al. (1965) *Lire le Capital*, Paris, Éditions François Maspero, 1973.

<sup>270</sup> « Le sous-texte des films offrait aussi la possibilité de voir dans certains gestes et comportements l'affirmation de l'expérience lesbienne – quelque chose qui, bien que fugace, était rarement vu ailleurs, et surtout pas dans un média aussi populaire », Andrea Weiss, *op.cit.*, p.36

## B. Le concept de représentabilité

Compte tenu de la détermination des censeurs à éliminer toute trace de « perversion sexuelle » de l'écran en appliquant le *Motion Picture Production Code* des années 1930 aux années 1960, cette période semble peu propice en ce qui concerne la visibilité des lesbiennes. Pourtant, dans *unInvited : Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Patricia White affirme que l'interdiction de représenter le lesbianisme (entre autres) a en réalité eu pour effet de le disséminer. En effet, en s'intéressant plus particulièrement aux spectatrices, à leurs lectures des films et à l'évolution de ces lectures jusqu'à aujourd'hui, White démontre comment, d'une certaine manière, le lesbianisme n'est pas totalement absent, malgré la censure. Tirant les avantages du recul et de notre expérience contemporaine du lesbianisme (maintenant plus visible), on peut déduire que « Homosexuality can now be recognized as a 'structuring absence' in the decoding of classical Hollywood texts ».<sup>271</sup>

Lors de la période du Code Hays, le contrôle du contenu des films était tel qu'il est difficile de parler de représentations des lesbiennes dans les productions de cette époque. Non seulement les représentations explicites de l'homosexualité étaient interdites et l'objet d'une véritable traque, mais surtout, même les connotations étaient surveillées afin de supprimer la moindre suggestion de l'existence de l'homosexualité : « Even the play of connotation was forbidden by the Code ; the awkward formulation ('inference to', rather than 'reference to' or 'implication of') implies an attempt to legislate the viewer's potential impression of homoerotic content ».<sup>272</sup> Par conséquent, afin de faire face à la spécificité de cette période sans pour autant rejeter son intérêt pour la question de la visibilité lesbienne, Patricia White utilise le concept de représentabilité, qu'elle emprunte à la théorie de Freud sur le rêve.<sup>273</sup> Freud a utilisé ce concept afin d'évoquer la façon dont, dans le rêve, s'opère un déplacement par lequel les pensées sont, au lieu d'être formulées verbalement, transformées en images visuelles afin d'échapper à la censure des rêves.<sup>274</sup> Patricia White fait la comparaison entre les films de l'ère Hays et les rêves afin d'expliquer comment, dans ces films, les formes de désir interdites par les normes sociales pouvaient parvenir à échapper à la censure par le biais de l'image, c'est-à-dire sans jamais être nommé. Selon elle, « what is prohibited by the Code

---

<sup>271</sup> « L'homosexualité peut à présent être reconnue comme une 'absence structurante' dans le décodage des textes Hollywoodiens classiques », Patricia White, *op.cit.*, p.6.

<sup>272</sup> « Même le jeu des connotations était interdit par le Code: la formulation maladroite ('inférence' plutôt que 'référence' ou 'insinuation') sous-entend une tentative de contrôler l'impression potentielle chez le spectateur de voir du contenu homoérotique », *ibid.*, p.1

<sup>273</sup> *ibid.*, p.6

<sup>274</sup> Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve, Œuvres complètes vol. IV*, Paris, PUF, 2004.

or ideologically excluded from dominant representation, what is unnamed, may nevertheless signify on screen ».<sup>275</sup>

Par ailleurs, White affirme qu'une des conditions de la représentabilité des lesbiennes est la reconnaissance, par les spectatrices lesbiennes, de signes qui ne peuvent pas être détectés par tous les spectateurs :

[...] despite its absence on the screen, lesbianism, which existed in the social formation as an emerging identity, as a subject of debate [...] was being constructed [...] not through the 'mythic mannish lesbian' who wears her desire on her sleeve, but as something male members of the audience couldn't even be troubled to understand. Yet, large numbers of women appear to have 'caught' it.<sup>276</sup>

Ainsi, la représentabilité des lesbiennes à l'ère du Code, bien qu'elle repose sur l'image, ne s'exprime pas à travers l'utilisation de types reconnaissables qui sont culturellement reconnus comme des signes de lesbianisme, notamment les représentations de femmes masculines. C'est donc la raison pour laquelle l'analyse de la représentabilité des lesbiennes s'appuie plutôt sur des images de la féminité et sur leur utilisation dans des genres cinématographiques particuliers. Patricia White souligne d'ailleurs tout au long de son ouvrage la nécessité de se focaliser sur l'idée de genre plutôt que sur des images isolées pour étudier la représentabilité des lesbiennes à cette période. Elle explique en effet comment les films où figurent plusieurs personnages féminins offrent une richesse de codes visuels qui peuvent être interprétés comme l'indication de la présence d'un sous-texte lesbien : « Within the femme paradigm, visual coding proceeds not through types of person but through point of view structures, composition, costume, and aspects of performance more generally ». <sup>277</sup> La censure a, paradoxalement, généré un certain nombre de codes à partir desquels les spectateurs et les spectatrices ont décelé la « présence » de ce qui était interdit, ce qui n'était pas montrable. Le Code de censure a, de cette manière, favorisé un système de représentation plus allusif et indirect laissant une place importante à la lecture des spectateurs, et ayant pour effet de disséminer le spectre de l'interdit à travers les films. D.A. Miller affirme à ce sujet, dans une réflexion autour de la représentation de l'homosexualité dans le film *Rope* d'Alfred Hitchcock (1948) : « [...] if connotation, as the dominant signifying practice of homophobia,

---

<sup>275</sup> « ce qui est interdit par le Code ou exclu pour des raisons idéologiques des représentations dominantes, ce qui n'est pas nommé, peut tout de même apparaître à l'écran », Patricia White, *op cit*, p.8.

<sup>276</sup> [...] malgré son absence à l'écran, le lesbianisme, qui était une identité émergente dans la sphère sociale de l'époque [...] était en phase d'être construit [...] non pas à travers le mythe de la lesbienne hommasse dont le lesbianisme est transparent, mais à travers quelque chose que les hommes membres du public n'avaient pas la moindre idée. Pourtant, un certain nombre de femmes semblent l'avoir 'capté' », *ibid.*, p.28.

<sup>277</sup> « Au sein du paradigme de la féminité, le codage visuel fonctionne non pas à travers des types de personnes, mais à travers la construction de perspective, de composition de l'image, des costumes, et d'éléments dans le jeu des acteurs plus généralement » *ibid.*, p.16.

has the advantage of constructing an essentially insubstantial homosexuality, it has the corresponding inconvenience of tending to raise this ghost all over the place ». <sup>278</sup>

L'homosexualité existe donc dans un sous-texte qui se disperse à travers le film et en trouble les signifiants, laissant alors croire qu'elle pourrait être partout. <sup>279</sup>

Patricia White rend compte de ce sous-texte et de sa présence au sein des films qui s'adressent à un public majoritairement féminin. Elle analyse par exemple les possibilités de lectures offertes par le genre du mélodrame maternel, dont l'histoire se focalise sur les problèmes rencontrés par les femmes et sur les liens qui se tissent entre les personnages féminins face à ces problèmes. Selon elle, ces films qui concentrent leur histoire sur les personnages féminins offrent la possibilité du désir lesbien. Elle explique par exemple que, dans un certain nombre de films classiques hollywoodiens, ce désir s'articule très souvent autour du personnage de la gouvernante, qui entretient une certaine ambiguïté entre homosocialité et lesbianisme. <sup>280</sup> La gouvernante est une figure globalement transgressive car : « the governess threatened the divisions between public and private —male and female— social spheres as well as between the middle and working class ». <sup>281</sup> Elle a très souvent un lien quasi maternel avec les jeunes filles dont elle s'occupe, toutefois elle reste une personne extérieure à la famille, éduquée mais d'une classe sociale différente. Ce sont précisément ces idées de transgression et de différence qui, selon Patricia White, dessinent la possibilité du désir lesbien.

D'une manière générale, en construisant et en répandant des images d'une féminité attrayante, tout en cherchant à s'adresser spécifiquement à un public féminin en produisant des « films pour femmes » Hollywood a participé à la construction des identités lesbiennes qui se formaient à cette époque.

[T]he cinema as an institution did indeed contribute to the social construction of what we recognize today as lesbian identity —and not only through negative actions that made lesbianism invisible, abject pathological. Instead, the construction of lesbianism occurred primarily within, rather than despite, the movies' highly *visible* and regulated constructions of femininity, and through their appeal to female audiences. <sup>282</sup>

---

<sup>278</sup> « [...] si la connotation, en tant que pratique principale dans les représentations homophobes, a l'avantage de construire une homosexualité fondamentalement évanescence, elle a en parallèle l'inconvénient de disséminer ce spectre partout », D.A. Miller, « Anal Rope », *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, Diana Fuss (ed.), New York, Columbia University Press, 1991, p.125.

<sup>279</sup> *ibid.*

<sup>280</sup> *ibid.*, p.92. Le lien entre homosocialité et lesbianisme sera analysé plus en détails ci-dessous.

<sup>281</sup> « la gouvernante est une menace à la séparation entre les sphères publique et privée, masculine et féminine, ainsi qu'entre la classe ouvrière et la classe moyenne », *ibid.*, p.121.

<sup>282</sup> « [L]e cinema, en tant qu'institution, a en effet contribué à la construction sociale de ce que nous appelons aujourd'hui l'identité lesbienne, et pas seulement à travers des actions négatives qui ont rendu le lesbianism

À travers la répétition de certains tropes, ces genres cinématographiques ont progressivement généré des attentes chez les spectatrices, qui se tournent vers ces films pour y voir des relations fortes entre des femmes : « The unusual process of female socialization depicted in the films can be said to be extended to and staged between spectators with the genre. Within this relation, [...] the implied viewer is constructed as a girl with a crush ».<sup>283</sup> C'est la raison pour laquelle l'idée de genre est importante lorsque l'on s'intéresse à la représentabilité des lesbiennes dans l'histoire du cinéma hollywoodien : les films appartenant à un genre bien défini et reconnaissable par les spectatrices favorisent des pratiques de lecture particulières, par lesquelles elles peuvent interpréter une partie de l'histoire et repérer un sous-texte qui correspond à leurs attentes. En effet, il est fréquent que leurs lectures ne correspondent pas à celle qui était visée : elles sont des exemples de lectures négociées, ou bien oppositionnelles/à contre-courant.

### C. Lecture négociée, lecture oppositionnelle ou à contre-courant

Dans son analyse sur les mécanismes de communication télévisuelle, Stuart Hall s'intéresse plus spécifiquement aux moments de codage et de décodage des messages.<sup>284</sup> Il souligne d'abord l'importance de concevoir le processus communicationnel non pas comme une structure linéaire, mais comme une articulation complexe de différents moments liés entre eux, qui sont la production, la circulation, la distribution ou consommation, et la reproduction. Il insiste aussi sur la nécessité de prendre en compte la façon dont le discours est transformé et s'articule aux pratiques sociales des spectateurs : « Once accomplished, the discourse must then be translated —transformed, again— into social practices if the circuit is to be both completed and effective. If no 'meaning' is taken, there can be no consumption. If the meaning is not articulated in practice, it has no effect ».<sup>285</sup> Ainsi, le discours doit être décodé afin que le message ait un effet, toutefois, il est possible que les codes utilisés au moment du

---

invisible, méprisable et pathologique. Au contraire, la construction du lesbianisme s'est faite principalement grâce à, plutôt que malgré, la construction de la féminité, très *visible* et très contrôlée, dans les films, et grâce à l'intérêt que ces derniers suscitaient chez les spectatrices », *ibid.*, p.2.

<sup>283</sup> « On peut élargir le processus inhabituel de socialization entre les femmes tel qu'il est représenté dans les films à celui du spectateur et du genre. Dans cette configuration, [...] le spectateur supposé est construit comme une jeune fille qui a le béguin », *ibid.*, p.111

<sup>284</sup> Bien que ses propos concernent la télévision, ils peuvent être appliqués à d'autres processus communicationnels audiovisuels et peuvent donc aussi se rapporter au cinéma.

<sup>285</sup> « Une fois terminé, le discours doit être traduit, transformé à nouveau, dans des pratiques sociales, pour que le processus soit achevé et efficace. Si aucune 'signification' n'est tirée de ce discours, il n'y a pas de consommation. Si la signification n'est pas exploitée en pratique, elle n'a aucun effet. Stuart Hall, « Encoding, decoding », *The Cultural Studies Reader*, Simon During ed., New York, Routledge, 2007, p.508.

codage et ceux utilisés au moment du décodage ne correspondent pas parfaitement. Ceci indique par conséquent que le message ne sera pas nécessairement décodé de la manière voulue au moment du codage.

Selon Hall, cette asymétrie repose sur la complexité du signe télévisuel, qui combine le code visuel et le code auditif. Bien qu'étant en apparence une retranscription fidèle de la réalité, le signe télévisuel reste une mise en discours : « Naturalism and 'realism' —the apparent fidelity of the representation to the thing or concept represented— is the result, the effect, of a certain specific articulation of language on the 'real'. It is the result of a discursive practice ». <sup>286</sup> Cette mise en discours implique donc nécessairement l'intervention d'un code construit et arbitraire. Cependant, certains codes ont été naturalisés afin de donner l'apparence d'un système où les signes représentent de manière tout à fait transparente les référents. Dans ces cas-là, le travail de codage se trouve dissimulé. Stuart Hall affirme que ceci reflète une certaine accoutumance aux codes utilisés lorsqu'il y a une équivalence totale entre le codage et le décodage : « what naturalized codes demonstrate is the degree of habituation produced when there is a fundamental alignment and reciprocity —an achieved equivalence— between the encoding and decoding sides of an exchange of meanings ». <sup>287</sup> La dissimulation du travail de codage a une visée idéologique puisqu'elle a pour effet de masquer le caractère arbitraire des signes et de donner l'illusion d'une correspondance naturelle entre le référent et le signe. Au contraire, Stuart Hall argue qu'il n'existe aucun signe naturel produit sans l'intervention d'un code. <sup>288</sup> Par conséquent, il n'existe pas de représentation purement dénotative et dépourvue d'idéologie. En fait, pour Hall, les termes de dénotation et de connotation font référence à des niveaux différents de présence des idéologies dans le discours, la connotation étant le niveau auquel elles agissent le plus : « The level of connotation of the visual sign [...] is the point where *already coded* signs intersect with the deep semantic codes of a culture and take on additional, more active ideological dimensions ». <sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> « Le naturalisme et le 'réalisme', c'est-à-dire l'apparence de la fidélité de la représentation à la chose ou au concept qui est représenté, est le résultat, l'effet, d'une certaine articulation du langage pour représenter le 'réel'. C'est le résultat d'une pratique discursive », *ibid.*, p.511.

<sup>287</sup> « les codes naturalisés montrent le degré d'accoutumance produit quand il y a une correspondance fondamentale et une réciprocité, lorsque l'on parvient à une équivalence, entre les deux côtés, encodage et décodage, dans l'échange d'un message », *ibid.*

<sup>288</sup> *ibid.*, p.512.

<sup>289</sup> « Le niveau de connotation du signe visuel [...] est l'endroit où des signes déjà codifiés croisent les riches codes sémantiques d'une culture et s'imprègnent de dimensions idéologiques supplémentaires », *ibid.*

Le niveau connotatif, qui a un caractère plus polysémique et moins fixe que le niveau dénotatif, est donc celui où peuvent apparaître différentes lectures. Cependant, cela ne signifie pas que le niveau connotatif soit totalement ouvert. En effet, Hall explique que chaque société a tendance à imposer ses classifications, qui constituent alors un ordre culturel dominant à partir duquel différents aspects de la vie sociale et culturelle sont organisés selon des sens dominants ou préférés.<sup>290</sup> Ces sens dominants et préférés, bien qu'institutionnalisés, ne sont toutefois pas systématiquement imposés lors du décodage des messages, puisque cela dépend du positionnement du décodeur. Hall distingue trois positions différentes à partir desquelles le décodage peut se construire : la position dominante-hégémonique, la position négociée, et la position oppositionnelle. La position dominante-hégémonique correspond à celle où le spectateur décode le message en fonction du code de référence (le sens dominant) : « the viewer is operating inside the dominant code ».<sup>291</sup> En ce qui concerne la position négociée, elle reconnaît le sens dominant « dans les grandes significations » mais, à un niveau plus limité, plus local, elle établit ses propres significations : « It accords the privileged position to the dominant definitions of events while reserving the right to make a more negotiated application to 'local conditions' [...] ».<sup>292</sup> Enfin, dans la position oppositionnelle, le spectateur décode le message en utilisant un code totalement différent du code de référence, « in a globally contrary way ».<sup>293</sup> Autrement dit, s'ils utilisent un code oppositionnel, les spectateurs lisent le message à contre-courant.

Patricia White évoque, dans son ouvrage *unInvited*, quelques exemples de pratiques de lectures qui peuvent être considérées comme des exemples de lectures négociées, telles qu'elles sont définies par Hall. Elle s'intéresse en effet à l'importance de certains personnages secondaires pour les spectatrices. Ces personnages sont périphériques à l'histoire, tout en ayant cependant un rôle considérable dans son déroulement. Par ailleurs, très souvent, les personnages secondaires servent à représenter l'idée de la différence, en termes de classe, de race, d'âge, de nationalité, et, dans certains cas, d'expression de genre.<sup>294</sup> Ce sont des personnages liminaux, à la fois à l'intérieur et en dehors de l'histoire, à l'intérieur et en dehors des normes imposées au sein de l'espace diégétique. Ces normes, comme le souligne White, sont notamment marquées par une injonction à l'hétérosexualité et, par extension, par

---

<sup>290</sup> *ibid*, p.513.

<sup>291</sup> « le spectateur est situé au niveau du code dominant », *ibid*, p.515.

<sup>292</sup> « Il donne aux définitions dominantes des faits une position privilégiée, tout en conservant le droit de négocier le sens dans les 'situations locales' » [...] *ibid*, p.516.

<sup>293</sup> « dans un sens globalement contraire », *ibid*, p.517.

<sup>294</sup> Patricia White, *op.cit.*, p143

l'obligation de la performance de la féminité pour les femmes et de la masculinité pour les hommes.<sup>295</sup> Les personnages secondaires transgressent souvent ces normes, et ils doivent justement rester secondaires pour cette raison : « Supporting characters are sacrificed to the narrative image of heterosexual closure ».<sup>296</sup> Ainsi, selon le code hégémonique utilisé dans les films, les personnages secondaires incarnent ce qui n'est pas souhaitable, ce qui est anormal. Le scénario et la mise en scène sont structurés de manière à ce que l'attention soit portée sur les personnages principaux, qui eux, au contraire, incarnent ce qui est souhaitable et normal. Pourtant, si l'attention des spectateurs se porte sur eux, les personnages secondaires offrent la possibilité d'une lecture alternative de l'histoire.<sup>297</sup>

Patricia White cite l'exemple du film *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), en particulier du personnage de Mrs Danvers, qui est une domestique et donc d'une classe sociale différente des personnages principaux. L'intrigue est centrée sur une jeune femme, dont le nom n'est pas mentionné, qui rencontre Maxim de Winter, un veuf fortuné qu'elle épouse et qu'elle suit dans son manoir. Une fois arrivée à Manderley, la jeune femme se rend compte de la place importante qu'occupe encore la première Mrs de Winter, en particulier aux yeux de la gouvernante Mrs Danvers, qui semble avoir une forte antipathie pour la seconde épouse. Patricia White explique que Mrs Danvers, à travers sa performance de la féminité, révèle les différentes prises de positions idéologiques du film, en exposant les significations dominantes. Elle affirme que ces personnages exposent les enjeux idéologiques du maintien d'une vision étroite de la féminité et mettent en avant la façon dont les récits sont systématiquement construits dans le but d'affirmer l'hégémonie de l'hétérosexualité, de la race blanche et de la classe moyenne.<sup>298</sup>

En d'autres termes, pour reprendre les concepts utilisés par Stuart Hall, les personnages secondaires permettent, à un niveau local, une lecture qui se distancie du code hégémonique en établissant des significations différentes de celles établies à l'origine pour le personnage. Si les spectatrices choisissent de s'intéresser plus à l'histoire de Mrs Danvers, dont la performance de féminité ne correspond pas aux normes et dont la relation avec la défunte Mrs de Winter semble ambiguë, elles se placent donc dans une position négociée, en lui accordant plus d'importance dans l'histoire que le personnage ne devait avoir à l'origine.

---

<sup>295</sup> *ibid.*, p.142, 143.

<sup>296</sup> « Les personnages secondaires sont sacrifiés au profit du déroulement hétérosexuel de l'histoire », *ibid.*, p.144.

<sup>297</sup> *ibid.*

<sup>298</sup> *ibid.*

En outre, Patricia White souligne le potentiel attrait que peuvent éprouver les spectatrices lesbiennes pour ce type de personnages féminins, à la fois parce qu'elles symbolisent la marge et parce qu'elles ont une relation bien particulière avec le personnage féminin principal : « These characters may be brought to the foreground for lesbian viewers as well, either because of an attunement to the marginal —the supporting role, non-hegemonic feminine embodiments— or because of the character's peculiar and intimate relation to the heroine ». <sup>299</sup> Par conséquent, les spectatrices lesbiennes peuvent tendre à se focaliser sur un personnage secondaire plutôt que sur l'héroïne parce que le personnage secondaire leur semble plus proche de leur propre vie et de leurs désirs. Ainsi, elles se placent dans une position négociée par rapport aux significations dominantes du film puisqu'elles l'analysent selon un point de vue différent de celui d'un spectateur qui occupe une position hégémonique.

En ce qui concerne la lecture oppositionnelle, un exemple serait la lecture qui a été faite du personnage de la reine Christine de Suède, incarnée par Greta Garbo dans le film *Queen Christina* de Rouben Mamoulian. En effet, le film a été décodé selon un code oppositionnel par de nombreuses spectatrices lesbiennes, pour lesquelles le film représente une critique de l'hétéronormativité, et qui voient en la reine Christine une personne qui résistait aux diktats de l'époque. Beaucoup d'entre elles ont choisi de se focaliser sur la scène du baiser échangé entre la reine et sa dame d'honneur au début du film, et lisent donc le personnage comme étant une lesbienne, malgré le dénouement du film. <sup>300</sup> En effet, si l'on se place dans une position hégémonique, le film incite plutôt à lire le personnage comme étant une femme hétérosexuelle, puisqu'elle tombe amoureuse d'un homme. Toutefois, au niveau connotatif, plusieurs éléments peuvent être interprétés différemment. Par exemple, le fait que l'homme dont la reine tombe amoureuse soit un étranger, en l'occurrence un émissaire espagnol, connote la transgression puisqu'elle était promise en mariage à son cousin, afin de préserver la lignée. Certains dialogues appuient par ailleurs cette interprétation du personnage, en particulier lors d'un échange entre la reine et son chancelier au sujet du célibat de la reine : lorsque le chancelier lui fait remarquer qu'elle ne peut pas mourir vieille fille,

---

<sup>299</sup> « Ces personnages peuvent aussi avoir une importance pour les spectatrices lesbiennes, soit pour la reconnaissance de la marginalité – le rôle secondaire, les représentations de féminité non-hégémonique – or parce que le personnage a une relation intime particulière avec l'héroïne », *ibid.* p.152.

<sup>300</sup> Le fait que le film soit sorti en 1933, c'est-à-dire un an avant que le Code Hays ne soit réellement mis en application, est très probablement la raison pour laquelle la scène du baiser entre les deux femmes n'a pas été censurée.

« an old maid » dans le dialogue, celle-ci lui répond « I have no intention to, Chancellor. I shall die a bachelor ! ». <sup>301</sup>

Cette lecture du personnage est très probablement influencée par des éléments extérieurs au film, notamment par l'histoire de la réelle reine Christine de Suède, à qui l'ont attribué des relations avec des hommes et des femmes. Une autre influence considérable est l'existence de rumeurs circulant sur la sexualité de l'actrice Greta Garbo. De telles rumeurs ont donc pu influencer la lecture que les spectatrices ont fait du personnage et, par extension, du film. Comme Patricia White le souligne dans *unInvited* : « Sometimes homosexual content that was prohibited on-screen was available to audiences through publicity or other intertexts. Reading formations evolve in relation to extra-cinematic practices such as gossip and subcultural codes as well as these intertextual matrices ». <sup>302</sup> Ainsi, les références intertextuelles jouent elles aussi un rôle important dans la façon dont les spectatrices décodent un texte, et peuvent favoriser des pratiques de lectures à contre-courant.

#### D. Le concept de *retrospectatorship*

La lecture que l'on fait d'un film est fortement influencée par des références culturelles extérieures, provenant de notre culture en général, et de nos expériences cinématographiques passées en particulier. La théorie de Patricia White sur le fonctionnement de l'activité de spectateur met en évidence l'importance de ces références intertextuelles. White considère en effet que ces expériences passées structurent, de manière consciente ou inconsciente, la réception des films au moment présent, un phénomène qu'elle nomme « *retrospectatorship* » : « Cultural texts 'outside' the subject participate in this structuring, and each new textual encounter is shaped by what's already 'inside' the viewer. I call this kind of film reception, which is transformed by unconscious and conscious past viewing experience, *retrospectatorship* ». <sup>303</sup> En d'autres termes, à travers ce concept de *retrospectatorship*, elle argue que l'activité des spectateurs a toujours une dimension rétrospective. Ainsi, les

---

<sup>301</sup> « Je n'en ai aucunement l'intention, Chancelier, je mourrai vieux garçon ! », Rouben Mamoulian, *Queen Christina*, 1933.

<sup>302</sup> « Parfois le public avait accès au contenu homosexuel interdit à l'écran à travers la publicité ou d'autres intertextes. Les pratiques de lecture ont évolué en lien avec les pratiques extra-cinématographiques comme la circulation de rumeurs, des codes appartenant à la *subculture*, ainsi que ces liens intertextuels », Patricia White, *op.cit.*, p.xviii.

<sup>303</sup> « Les textes culturels 'extérieurs' au sujet participant à cette structuration, et chaque nouvelle découverte textuelle est influencée par ce qui est déjà 'à l'intérieur' du spectateur. J'appelle ce type de réception filmique, qui est transformée consciemment ou inconsciemment par l'expérience des visionnages passés, le *retrospectatorship* », Patricia White, *op. cit.*, p.196, 197.

spectatrices lesbiennes interprètent le sens d'un film à partir d'un répertoire de souvenirs d'autres films, qui les ont marquées dans le passé.

Le concept de *retrospectatorship* développé par White trouve ses sources à la fois dans les théories psychanalytiques, en particulier la théorie de l'« après-coup » (« Nachträglichkeit »), et dans les travaux de Teresa de Lauretis sur le fantasme. Elle utilise d'une part la théorie de l'« après-coup » pour expliquer comment certaines images et certaines scènes des films prennent sens pour les spectatrices lesbiennes des années après leur visionnage, et comment ce nouveau sens influence leur lecture des films au moment présent.<sup>304</sup> D'autre part, elle utilise la théorie de Teresa de Lauretis sur le fantasme afin d'explicitier les mécanismes par lesquels les représentations culturelles interagissent avec les subjectivités individuelles, dans le sens où ces représentations sont ensuite réadaptées, remaniées au niveau des fantasmes privés des spectateurs.<sup>305</sup> Par conséquent, le concept de *retrospectatorship*, rend compte des mécanismes complexes à partir desquels les films font sens chez les spectateurs, et la façon dont leurs souvenirs des films conditionnent leur expérience de spectateurs dans le présent.

White remarque que cette dimension rétrospective perdure, même à une époque où la visibilité des lesbiennes est plus importante, à la fois dans la société et dans les médias. Pour elle, cette nouvelle visibilité apporte la lumière sur les différentes pratiques de lectures qui se sont développées au cours de l'histoire :

The retrospective dimension of spectatorship persists even in a current mass cultural climate in which the terms of lesbian representability and of 'membership' have shifted drastically. Not only have lesbian representations proliferated, the audience for them has itself become visible – at least as a consumer demographic. Today's unprecedented lesbian and gay media visibility illuminates the reading practices that formerly sustained viewers in the face of invisibility.<sup>306</sup>

Cette approche du spectatortat lesbien inscrit les pratiques dans une continuité et cherche à mettre en avant la façon dont les films ont peu à peu construit les positions à partir desquelles les spectatrices lesbiennes lisent les films aujourd'hui.<sup>307</sup> En effet, il s'agit de mettre en lien les pratiques et les expériences du passé et celles du présent, ce qui permet de

---

<sup>304</sup> *ibid.*, p.197.

<sup>305</sup> *ibid.*, p.196.

<sup>306</sup> « La dimension rétrospective du spectatortat persiste, même dans un contexte de production culturelle de masse dans lequel les termes de la représentabilité des lesbiennes et l'idée d' 'appartenance' ont radicalement changé. Non seulement les représentations des lesbiennes se sont multipliées, mais leur public est aussi devenu visible, du moins en termes de consommateurs. L'incomparable visibilité des lesbienne et des gays dans les médias aujourd'hui met en exergue les pratiques de lecture qui permettait auparavant aux spectateurs de trouver leur compte malgré l'invisibilité », *ibid.*, p.xv.

<sup>307</sup> *ibid.*, p.xxii

faire une nouvelle lecture des films du passé, car regarder un film implique nécessairement de le lire à partir des autres films que l'on a regardés dans le passé, et à partir des films qui ont marqué la culture dans laquelle on se trouve.<sup>308</sup>

Cette relecture des films du passé est particulièrement pertinente en ce qui concerne le cinéma hollywoodien classique qui, bien qu'appartenant maintenant au passé, a toujours un impact considérable sur le mode de réception des productions audiovisuelles contemporaines :

Classical Hollywood cinema belongs to the past but is experienced in a present that affords us new ways of seeing. Although its modes of production and reception have been historically superseded, it preserves a structuring role culturally and frequently marks individuals and subcultures with its texts and characteristic modes of consumption.<sup>309</sup>

Une relecture de ces films permet par exemple de percevoir la façon dont le cinéma hollywoodien a construit une certaine image de la féminité et de la masculinité et, en parallèle, a été utilisé comme vecteur de l'injonction à l'hétérosexualité. Cela peut permettre également, avec le recul, de subvertir ces schémas hétéronormatifs en reliant certains éléments à des références extérieures et ultérieures. Les lesbiennes ayant maintenant une plus grande visibilité socialement et culturellement, ces lectures retrospectives peuvent révéler ce qui a été effacé des films, ou encore permettre de déceler l'implicite et de percevoir des connotations de lesbianisme.

Judith Mayne évoque également la pertinence et l'importance de ce type de relectures pour l'analyse de la visibilité lesbienne, en particulier en ce qui concerne la façon dont les images de stars du cinéma hollywoodien telles que Marlene Dietrich ou Greta Garbo ont été et sont encore « consommées » par les spectatrices lesbiennes, qui les considèrent en quelques sortes comme des icônes de la culture lesbienne.<sup>310</sup> Ces images ont été réutilisées et citées de nombreuses fois à travers l'histoire du cinéma et sont souvent associées à des connotations de lesbianisme.<sup>311</sup> Une spectatrice contemporaine ayant connaissance de l'association qui a été faite historiquement entre les images de ces deux actrices et la culture

---

<sup>308</sup> *ibid.*, p.197

<sup>309</sup> « Le cinéma classique Hollywoodien appartient au passé mais on en fait maintenant l'expérience dans un présent qui nous offre de nouvelles façons de regarder. Bien que ses modes de production et de réception soit maintenant obsolètes, il conserve un rôle culturel et continue à marquer les individus avec ses textes et ses modes de réception bien particuliers ». <sup>309</sup>

*ibid.*, p.197.

<sup>310</sup> Judith Mayne, « Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship », *Bad Object-Choices* (eds), *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p.103-135.

<sup>311</sup> *ibid.*, p.103.

lesbienne peut alors percevoir des connotations de lesbianisme dans les scènes où elles figurent, même si l'histoire et son dénouement sont centrés sur une relation hétérosexuelle.

Par ailleurs, ces pratiques de lectures remettent en question le présupposé mulveyien selon lequel le regard cinématographique est masculin, en révélant l'importance qu'ont certaines images au niveau subjectif et individuel des spectatrices et dans la construction de leurs positions de spectatrices lesbiennes. Selon Patricia White, elles démontrent le plaisir visuel éprouvé par ces spectatrices : « Contrary to the idea that 'the gaze is male'— one of the most durable tenets of feminist film theory— these accounts and artifacts demonstrate lesbians' visual pleasure— even fetishism— at the movies ». <sup>312</sup> Ce plaisir est possible à travers leur appropriation des images des stars, et par le sous-texte qu'elles décèlent au sein des films.

## E. Homosocialité : l'amitié comme sous-texte lesbien ?

Étant donné les restrictions visant à censurer les représentations de l'homosexualité, les relations lesbiennes ont peu été représentées en tant que telles. Par contre, il était fréquent que des films appartenant notamment au genre des « films pour femmes », mettent en scènes des liens très forts entre les personnages féminins. Ces relations d'amitié, ou ces liens homosociaux, étaient, selon Patricia White, des relations qui entraient en résonance avec les désirs des spectatrices lesbiennes :

Lesbian identities were available in this period although they were occluded in the cinema. If the ideological investment in marriage and the family that the women's picture was part of attempts to deny them, this ideology was far from seamless – the emphasis on the female family in the women's picture authorized the homosociality at the center of the genre. <sup>313</sup>

Le concept d'homosocialité a été utilisé par Eve Kosofsky Sedgwick, qui explique que les liens sociaux entre les personnes de même sexe ne s'expriment pas de la même manière entre les hommes et entre les femmes. Tout d'abord, selon Sedgwick, cela est lié à leur différence de statut : « in a society where men and women differ in their access to power, there will be

---

<sup>312</sup> « Contrairement à l'idée que le 'regard est masculin', l'un des principes les plus tenaces de la théorie filmique féministe, ces récits et objets sont la preuve d'un plaisir visuel lesbien, voire d'un fétichisme, au cinéma », Patricia White, *op.cit.*, p.xx.

<sup>313</sup> « Les identités lesbiennes existaient à l'époque, même si elles étaient rendues invisibles au cinéma. Si l'engagement des films pour femmes pour l'idéologie du mariage et de la famille était une tentative de nier leur existence, cette idéologie était loin d'être homogène – l'accent qui était mis sur les communautés de femmes dans ces films faisait de l'homosocialité un thème central du genre », Patricia White, *op.cit.*, p.107.

important gender differences, as well, in the structure and constitution of sexuality ». <sup>314</sup> Par conséquent, les femmes qui vivent dans une société patriarcale ont tendance à créer des liens forts entre elles, notamment dans le cadre de la lutte féministe. Elle considère même que les femmes qui luttent pour les intérêts d'autres femmes peuvent facilement également faire partie du groupe des « femmes qui aiment les femmes ». Elle précise comment ces liens très forts, qu'ils soient maternels, sociaux, politiques, ou bien érotiques, troublent, pour les femmes, la frontière entre homosocialité et homosexualité.<sup>315</sup> Au contraire, dans le cas des hommes, cette frontière doit rester en place et clairement délimitée.

La dichotomie qu'elle fait entre les relations homosociales chez les femmes et chez les hommes s'explique par le fait qu'il existe une continuité entre homosocialité et homosexualité pour les premières. Cette continuité à laquelle Sedgwick fait référence s'inspire de ce qu'Adrienne Rich a nommé le continuum lesbien. Rich en fait la définition suivante :

I mean the term continuum to include a range – through each woman's life and throughout history – of woman-identified experience; not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman. If we expand it to embrace many more forms of primary intensity between and among women, including the sharing of a rich inner life, the bonding against male tyranny, the giving and receiving of practical and political support [...] we begin to grasp breadths of female history and psychology [...].<sup>316</sup>

Le concept de continuum lesbien, qui a été à la fois revendiqué et critiqué par les féministes, vise à rattacher l'expérience lesbienne à l'expérience féminine en général, et aux amitiés entre femmes ainsi qu'à leur camaraderie en particulier, afin de détacher la lesbienne de la définition clinique et médicale qui en a été faite.<sup>317</sup> Il affirme également le caractère érotique de certaines relations fortes entre femmes, un érotisme qui ne se limite pas à des relations

---

<sup>314</sup> « dans une société où l'accès au pouvoir est inégal entre les hommes et les femmes, il y aura d'importantes différences de genre, également dans la structure et la composition de la sexualité », Eve Kosofsky Sedgwick, « Between Men », *The Critical Tradition : Classic Texts and Contemporary Trends*, ed. David H. Richter, Boston, Bedford/St Martin's, 2007, p.1685.

<sup>315</sup> *ibid.*

<sup>316</sup> « Par continuum lesbian j'entends un large registre – aussi bien dans l'histoire que dans la vie de chaque femme – d'expériences impliquant une identification aux femmes; et pas seulement le fait qu'une femme a eu ou a désiré une expérience sexuelle génitale avec une autre femme. Si on élargit ce terme pour y inclure les multiples formes de rapports intenses et privilégiés entre femmes, qui comprennent aussi bien la capacité de partager sa vie intérieure que celle de faire front contre la tyrannie masculine et, que celle de donner et de recevoir un soutien pratique et politique [...] on commence à comprendre des pans entiers de l'histoire et de la psychologie des femmes [...] », Adrienne Rich, *op.cit.*, p.648-649.

<sup>317</sup> *ibid.*, p.650.

sexuelles génitales mais dont la définition s'étend au simple toucher, par exemple entre une vieille dame et son infirmière.<sup>318</sup>

Pour Patricia White, ce continuum trouve également son expression dans les films, en particulier dans ceux qui mettent en scènes d'étroits liens affectifs entre deux personnages féminins. Elle affirme que ces représentations d'amitiés sont source de plaisir pour les spectatrices lesbiennes, dans un média qui privilégie les représentations des hommes et qui représente rarement les femmes comme des sujets indépendants des hommes.

*Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) est un exemple de film troublant la frontière entre homosocialité et homosexualité. Les deux personnages du titre, deux amies qui ont souffert à cause des hommes, notamment de violences, décident de changer leur quotidien et de partir sur la route ensemble. Elles sont confrontées à de nombreux problèmes lors de leur trajet, et finissent même par tuer un homme qui a tenté de violer Thelma. Elles partent alors « en cavale » vers l'ouest et s'endurcissent de plus en plus face aux ennuis qu'elles rencontrent. En fait, au fur et à mesure, elles se détachent de plus en plus de l'image de femmes au foyer qu'elles arboraient au début du film : elles passent d'une apparence évoquant la féminité traditionnelle à un look plus rugueux. Cette transformation physique reflète leur prise d'autonomie en tant que femmes et leur volonté de se venger des hommes qui abusent d'elles et qui manquent de respect envers les femmes en général. En d'autres termes, les kilomètres qu'elles parcourent symbolisent non seulement leur fuite d'un quotidien âpre et maussade, mais aussi leur volonté d'échapper à la domination masculine. Cette attitude s'exprime d'un côté à travers un rejet de plus en plus fort des hommes, qui ne font que les décevoir au long du film, et d'un autre côté par un rapprochement des deux amies, qui trouve son point culminant lors de la dernière scène du film, où elles échangent un baiser et décident de se donner la mort ensemble.

La transformation des deux femmes au long du film et la dernière scène favorisent ainsi une lecture lesbienne du couple Thelma/Louise. Beaucoup de spectatrices lesbiennes ont en effet perçu un sous-texte lesbien dans le film, bien que les deux personnages soient initialement présentées comme hétérosexuelles.<sup>319</sup>

L'association des amitiés entre femmes au sous-texte lesbien s'est également développée dans les séries télévisées. Dans la série policière *Rizzoli and Isles*, par exemple,

---

<sup>318</sup> *ibid.*, p.651.

<sup>319</sup> Cathy Griggers, « Cultural Generation of the New Butch/Femme », Ava Collins, Jim Collins, Hilary Radner (eds.), *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Film*, New York, Routledge, 1993, p.134.

l'amitié entre la détective Jane Rizzoli et la médecin légiste Maura Isles est le sujet de nombreuses productions de fans qui mettent en avant le caractère parfois homo-érotique de leur relation. La culture fan s'est emparée de ce type de sous-texte et en a fait un lieu de questionnement de la visibilité lesbienne.

### **3. Lecture du sous-texte et culture fan : le « shipping » et le « vidding »**

#### **A. La lecture du sous-texte des séries télévisées : quelques exemples**

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le sous-texte lesbien peut se traduire par des gestes, des regards, ou bien par des sous-entendus qui se glissent dans les dialogues. Ces éléments, dont le sens implicite n'est pas nécessairement perçu par la majorité du public, sont par contre interprétés par une partie des spectatrices comme un signe indiquant que la nature de la relation entre les deux personnages concernés n'est pas nécessairement celle que le texte met en avant. Depuis que les séries télévisées sont devenues un média très populaire et se sont multipliées sur le petit écran, l'investissement des fans pour leurs personnages a lui aussi grandi. Depuis les années 1990, de nombreuses communautés de fans se sont ainsi créées à travers le monde afin de discuter et d'analyser le sous-texte lesbien existant dans ces séries. En effet, il semblerait que, par leur format, les séries soient les plus susceptibles de générer un fort intérêt des fans dans le développement des personnages, des relations qui les lient, et, par conséquent, des sous-entendus qui peuvent se glisser en sous-texte. De nombreuses séries comportent un sous-texte concernant la relation entre deux personnages féminins, souvent des personnages principaux. Bien que ces personnages ne soient pas représentées en tant que lesbiennes dans l'histoire originale, et qu'au contraire, elles soient définies comme des femmes hétérosexuelles, certaines fans soutiennent une lecture différente de leur relation. Comme l'explique John Fiske dans *Television Culture*, la lecture des spectateurs peut diverger de ce que le texte est supposé signifier : « The discourses of the program attempt to control and confine its potential meanings : the discourse of the reader may resist this control »<sup>320</sup>.

---

<sup>320</sup> « Les discours du programme cherchent à contrôler et à limiter ses significations potentielles : le discours du lecteur peut s'opposer à ce contrôle ». John Fiske, *Television Culture*, London, Routledge, 1987, p. 15.

Nous avons également évoqué la tendance des spectatrices à déceler un sous-texte lesbien dans les films ou les séries télévisées mettant en scène des relations amicales fortes entre les personnages féminins. Nous allons dans cette partie nous intéresser plus en détail à des exemples de sous-textes dont la progression a été ou est toujours suivie de manière scrupuleuse par les fans.

Dans la série *Xena : Warrior Princess*, par exemple, les deux personnages, Xena et Gabrielle, ont toutes les deux des relations avec des hommes et sont donc, selon le texte, hétérosexuelles. En revanche, leur forte amitié et leur proximité sont propices à une lecture différente. En effet, les deux femmes se rencontrent dès le premier épisode de la saison 1, au cours duquel Xena, une femme guerrière, sauve Gabrielle, une villageoise, de l'esclavage et accepte qu'elle l'accompagne au long de ses voyages.<sup>321</sup> Chaque épisode montre ensuite les deux personnages partageant leur quotidien : on les voit combattre, s'entraider, et se lier progressivement l'une à l'autre. De plus, de nombreuses scènes les montrent dans des situations de proximité physique : dormant dans le même lit ou bien prenant un bain l'une en même temps que l'autre. Ces éléments ont été rapidement repérés par les spectatrices, qui les ont interprétés comme faisant partie d'un sous-texte selon lequel les deux femmes entretiendraient en fait une liaison amoureuse. Les producteurs de la série ont eu assez rapidement connaissance de cette lecture de la relation Xena/Gabrielle et de l'étendue du phénomène à travers le monde, si bien qu'ils ont commencé à alimenter le sous-texte d'une manière plus évidente, au point même de transposer la relation dans le texte lors d'un épisode où les deux personnages s'embrassent.<sup>322</sup> Néanmoins, ce baiser se produit dans un contexte bien particulier qui ne permet pas d'affirmer la nature amoureuse de la relation entre les deux femmes. En effet, cet épisode utilise le dispositif appelé « body swap » en anglais, où deux personnages échangent leurs corps, ou bien lorsqu'un personnage partage le corps d'un autre. Dans « The Quest », Xena partage le corps d'Autolycus, un de ses compagnons de route, et s'adresse donc à Gabrielle à travers lui. Cependant, lors d'une scène, elle demande à Gabrielle de fermer les yeux afin que cette dernière puisse la voir réellement. Les spectateurs peuvent voir les deux femmes qui discutent, face à face, puis Xena qui se penche vers Gabrielle pour l'embrasser, juste avant qu'elle n'ouvre à nouveau les yeux et qu'apparaisse alors devant elle le visage d'Autolycus. Ainsi, en ayant recours à la technique du « body swap », la série conserve l'ambiguïté en ne disant pas qui, de Xena et d'Autolycus, a embrassé Gabrielle. Les

---

<sup>321</sup> « Sins of the Past », *Xena: Warrior Princess*, Saison 1, épisode 1.

<sup>322</sup> « The Quest », *Xena: Warrior Princess*, Saison 2, épisode 13.

deux femmes échangeront d'autres baisers dans des épisodes ultérieurs, dans lesquels la relation ne sera toujours pas confirmée. Les deux actrices qui incarnent les personnages, Lucy Lawless et Renée O'Connor ont toutefois affirmé lors d'une interview qui a eu lieu bien après la fin de la série que les deux personnages étaient en fait ensemble, mais elles ont souligné la difficulté de représenter une relation lesbienne dans les années 1990<sup>323</sup>.

Dans d'autres séries, en revanche, la relation lesbienne reste dans le sous-texte, sans qu'aucune référence explicite n'y soit faite dans le texte. Dans *Buffy The Vampire Slayer*, par exemple, il existe un sous-texte entre le personnage éponyme et un personnage plus secondaire, Faith. Ce personnage, une tueuse de vampire, comme Buffy, apparaît au début de la troisième saison de la série. Les deux personnages sont présentés comme étant à la fois très similaires (elles sont deux tueuses) et très différentes (physiquement notamment : l'une est blonde, l'autre est brune), si bien que leur relation oscille entre sororité et rivalité. De nombreuses phrases et de nombreux regards ont été décodés par certaines spectatrices comme des sous-entendus suggérant l'existence d'une relation amoureuse entre Buffy et Faith. Ces sous-entendus apparaissent parfois de manière très évidente dans les dialogues, comme on peut le voir dans lors d'un échange entre Buffy et son amie Willow, qui la questionne sur sa vie sentimentale. Buffy lui répond alors « I wouldn't use the word 'dating', but I'm going out with somebody tonight as a matter of fact »<sup>324</sup>. Au moment où Willow lui demande qui est cette personne, Faith entre dans la pièce et Buffy passe son bras autour de ses épaules en disant « Really, we're just good friends ».<sup>325</sup> Pendant plusieurs épisodes, la série joue beaucoup sur l'ambiguïté entre relation amicale et relation amoureuse entre deux femmes, sans pour autant la dire explicitement. Au contraire, le texte montre les deux personnages dans des relations hétérosexuelles.

De la même manière, dans *Rizzoli and Isles*, la relation amicale entre Jane Rizzoli, détective, et Maura Isles, médecin légiste, est ambiguë, et ce dès le tout début de la série. En effet, les deux personnages, qui sont effectivement très proches, s'amuse souvent de l'ambiguïté de leur relation. Dans le tout premier épisode, Jane décide d'aller dormir chez Maura alors que son propre appartement a été placé sous surveillance dans le cadre d'une affaire policière. Alors qu'elle est installée dans la chambre d'ami et que Maura vient la rejoindre sur le lit, elle lui dit : « Are we having a sleep over or is this your way of telling me

---

<sup>323</sup> <http://www.afterellen.com/bringing-out-the-warrior-princess/03/2008/> (consulté le 20/06/2014)

<sup>324</sup> « Je ne dirais pas que c'est un rencard, mais oui, je sors avec quelqu'un ce soir », « Revelations », *Buffy The Vampire Slayer*, Saison 3, épisode 7.

<sup>325</sup> « Vraiment, nous sommes juste de bonnes amies », *ibid.*

you're attracted to me ? ». <sup>326</sup> Plusieurs autres clins d'œil semblent aussi corroborer cette lecture lesbienne de leur relation, notamment en ce qui concerne l'attitude et l'apparence de Jane. En effet, dans l'épisode deux de la saison une, la mère d'un suspect traite Rizzoli de « dyke ». Bien que lesbianisme soit associé ici à une insulte, la réaction de cette femme laisse entendre que Jane pourrait être une lesbienne. Ce sous-entendu réapparaît dans le sixième épisode, où l'inspectrice doit, pour les besoins d'une enquête, se faire passer pour une lesbienne afin d'infiltrer un bar lesbien. La patronne du bar, séduite par Jane, relève à quel point elle doit plaire aux femmes. De plus, ses collègues remarquent que Rizzoli est particulièrement douée pour se faire passer pour une lesbienne. <sup>327</sup> Ces sous-entendus continuent au fil des épisodes, alors que les deux femmes fréquentent des hommes, sans qu'aucune de leurs relations n'aboutissent. Ainsi, la série peut continuer à jouer avec le sous-texte lesbien sans pour autant représenter explicitement de relation lesbienne.

Dans *Warehouse 13* <sup>328</sup>, les sous-entendus lesbiens concernent un des personnages principaux, Myka, et un personnage secondaire, Helena. Les éléments sur lesquels se fonde le sous-texte dans cette série sont différents de ceux des séries traitées plus haut dans le sens où la bisexualité d'Helena est révélée dès l'apparition du personnage et est connue de tous les autres personnages. Ainsi, l'ambiguïté qui s'installe entre les deux femmes, que l'on peut percevoir à travers les regards échangés et les marques d'affection présents dans chaque épisode où les deux personnages se rencontrent, peut être considérée comme plus explicite, bien qu'elle ne soit pas traitée en tant que telle dans le texte puisqu'il n'y est pas précisé s'il s'agit d'une relation amicale ou amoureuse. Lors d'un panel de la convention San Diego Comic Con International, les actrices ont affirmé que la relation entre Myka et Helena était plus qu'amicale <sup>329</sup>. Cependant, la série a été annulée prématurément et, lors de l'épisode de clôture, le personnage de Myka avoue ses sentiments pour son collègue masculin, le scénario favorisant encore une fois le dénouement hétérosexuel. <sup>330</sup>

L'exemple de la conclusion de *Warehouse 13* met en évidence les problèmes soulevés par certaines fans quant à l'utilisation du sous-texte, qui peut être considéré comme une stratégie marketing permettant d'attirer et de fidéliser le public lesbien, sans pour autant faire

---

<sup>326</sup> « Est-ce qu'on va dormir ensemble ou bien est-ce que c'est ta manière de me dire que tu es attirée par moi ? », « See One, Do One, Teach One », *Rizzoli and Isles*, Saison 1, épisode 1.

<sup>327</sup> « I Kissed A Girl », *Rizzoli and Isles*, Saison 1, épisode 6.

<sup>328</sup> *Warehouse 13* est une série de science-fiction mettant en scène des agents spéciaux dont la mission est de récupérer des objets surnaturels jugés dangereux.

<sup>329</sup> <http://www.afterellen.com/warehouse-13-star-confirms-the-shows-lesbian-subtext-and-then-some/07/2011/> (consulté le 20/06/2014)

<sup>330</sup> « Endless », *Warehouse 13*, Saison 5, épisode 6.

explicitement référence au lesbianisme, un sujet souvent trop controversé pour certains spectateurs : « subtext means the series never has to 'out' its characters and the producers never have to risk the censure and eventual cancellation that might happen with an overtly lesbian program »<sup>331</sup>. En ce sens, il peut paraître problématique de parler de visibilité lesbienne dans le cadre du sous-texte, étant donné que ces séries n'offrent pas de représentation directe de personnages lesbiens ou de relations entre femmes. Néanmoins, l'investissement des communautés de fans pour ces histoires participe à la création d'une plus grande visibilité lesbienne. En effet, les séries qui génèrent du sous-texte lesbien rassemblent souvent un grand nombre de fans ferventes sur la toile.

## B. Le *fandom*

Le terme anglais *fandom* fait référence aux communautés de fans qui se créent autour d'un intérêt commun, que ce soit le sport ou bien des productions culturelles. Aujourd'hui de nombreux *fandoms* sont centrés autour de séries télévisées, et, grâce à Internet, les fans peuvent échanger et discuter très facilement. Henry Jenkins s'est intéressé à ce phénomène de *fandom* et souligne l'importance de la notion de communauté :

To speak as a fan is to accept what has been labeled a subordinated position within the cultural hierarchy, to accept an identity constantly belittled or criticized by institutional authorities. Yet it is also to speak from a position of collective identity, to forge an alliance with a community of others in defense of tastes which, as a result, cannot be read as totally aberrant or idiosyncratic. Indeed, one of the most often heard comments from new fans is their surprise in discovering how many people share their fascination with a particular series, their pleasure in discovering that they are not 'alone'.<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> « le sous-texte sous-entend que la série n'a jamais à révéler l'homosexualité de ses personnages et que les producteurs ne risquent jamais la censure ou la possibilité de voir la série annulée, ce qui peut se produire avec un programme explicitement lesbien », Helford, Elyce Rae « Feminism, Queer Studies and the Sexual Politics of *Xena: Warrior Princess* », *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Elyce Rae Helford (ed.), Lanham, Rowman and Littlefield, 2000, p.135-162, p.141.

<sup>332</sup> « Parler en tant que fan signifie que l'on accepte d'être dans une position subordonnée dans la hiérarchie culturelle, que l'on revendique une identité qui est sans cesse dénigrée et critiquée par les autorités institutionnelles. Néanmoins, cela signifie aussi que l'on exprime l'avis d'une identité collective, que l'on forme des alliances avec une communauté d'autres individus pour défendre des goûts qui, par conséquent, ne peuvent pas être considérés comme totalement aberrants ou singuliers. En effet, un des commentaires les plus entendus de la part des nouveaux fans est à quel point ils sont surpris par le nombre de personnes qui partagent leur fascination pour une série en particulier, et le plaisir qu'ils éprouvent à découvrir qu'ils ne sont pas 'seuls', Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992, p.23.

Beaucoup de spectatrices lesbiennes se sont rassemblées pour créer des sites, des forums, etc., et forment donc leur propre *fandom*, où elles discutent des représentations des lesbiennes ou de leur absence dans les séries. Ces communautés de fans évaluent le contenu des textes et défendent leurs interprétations, même si elles diffèrent parfois de ce que les producteurs de ces textes souhaitent mettre en avant.<sup>333</sup> D'ailleurs, ce *fandom* lesbien s'intéresse beaucoup au sous-texte que les fans perçoivent dans certaines séries télévisées. Les fans s'approprient en fait le texte pour en faire leur propre lecture et vont ensuite la valoriser en la rendant visible sur différentes plateformes. En fait, on peut remarquer qu'il existe, au sein des *fandoms*, plusieurs niveaux de discours : d'une part, un premier niveau serait l'échange sur les forums afin de discuter de sous-texte et de prendre connaissance des lectures des autres fans de la communauté, et d'autre part, un autre niveau serait la mise en visibilité de ce sous-texte grâce à l'outil Internet.<sup>334</sup> Il existe de nombreux forums dédiés au sous-texte lesbien : pour *Rizzoli and Isles*, par exemple, une section du forum lesbien L Chat est dédiée au sous-texte de la série.<sup>335</sup> De plus, le service de microblogage *Tumblr* permet, grâce à l'utilisation d'un *hashtag*, de diffuser très rapidement et de manière exponentielle des micro articles, ou billets, souvent composés de texte et d'une image ou d'un *gif*.

Selon Henry Jenkins, à travers ces pratiques, les fans s'approprient les textes et leur donnent une certaine inflexion afin qu'ils soient plus en accord avec leurs intérêts et leurs préoccupations : « Fans construct their cultural and social identity through borrowing and inflecting mass culture images, articulating concerns which often go unvoiced within the dominant media »<sup>336</sup>. Leurs pratiques correspondent à ce que Michel de Certeau a nommé, dans *L'Invention du quotidien*, les « fabrication[s] » des « consommateur[s] culturel[s] ». Dans cet ouvrage, l'auteur fait référence aux comportements des ethnies indiennes face aux colonisateurs espagnols et à leur rituels, leurs représentations et leurs lois, afin d'expliquer en comparaison le comportement de certains consommateurs culturels de l'ère contemporaine face aux représentations dominantes: « Ils métaphorisaient l'ordre dominant: ils le faisaient fonctionner sur un autre registre. Ils restaient autres, à l'intérieur du système qu'ils assimilaient et qui les assimilait extérieurement. Ils le détournaient sans le quitter ».<sup>337</sup> En se

---

<sup>333</sup> *Ibid*, p.88.

<sup>334</sup> Il existe un troisième niveau de discours : la création de fanfictions, que nous aborderons dans un chapitre ultérieur.

<sup>335</sup> [http://s1.zetaboards.com/L\\_Annon/topic/5189875/1/](http://s1.zetaboards.com/L_Annon/topic/5189875/1/)

<sup>336</sup> « Les fans construisent leur identité sociale et culturelle en empruntant des images de la culture populaire et en les transformant, exprimant des préoccupations qui sont le plus souvent tuées dans les médias dominants », Jenkins, *op.cit.*, p.23.

<sup>337</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, 1 Arts de Faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.54

réappropriant les textes des productions culturelles dominantes, les fans lesbiennes résistent, de l'intérieur, aux discours dominants qui tendent à les rendre invisibles.

Ces pratiques de fans sont même parfois encouragées par les producteurs des séries eux-mêmes. D'ailleurs, *Xena : Warrior Princess* est souvent reconnue comme la première série télévisée à encourager un *fandom* lesbien. En effet, à la fin de chaque épisode, un message apparaissait pour inciter les spectateurs à se rendre sur le site Internet officiel de la série : « Xena was one of the first television shows to promote website use, advertising its website via Universal Pictures at the end of every episode ». <sup>338</sup> Cette incitation attire l'attention, encore une fois, sur l'utilisation du sous-texte lesbien (et de l'engouement des fans pour celui-ci) à des fins marketing. Dans une certaine mesure, en maintenant les représentations des lesbiennes en sous-texte afin d'attirer un public lesbien sans pour autant aliéner le reste du public, ces séries télévisées participent à la régulation hétéronormative des représentations et maintiennent le lesbianisme « dans le placard » :

This marketability of lesbian sexuality and the titillation that such a show produces for its viewers speak quite clearly to its perpetuation of a model of desire predicated on an "open secret," which relies simultaneously on confession and restraint. Despite positive reactions from its lesbian fans who hail the show's "covert" exploration of female homoeroticism as liberating, this so-called "liberation" masks the policing of the very lesbianism the show seemingly brings to the surface.<sup>339</sup>

### C. Le *shipping* et le *vidding*

Les termes anglais *shipping* et *vidding* dénomment deux types d'activités pratiquées en ligne par les fans, deux manières de rendre visible leurs lectures des relations entre les personnages (en plus de leurs discussions sur les forums).

Le mot « shipping », qui provient du nom « relationship » en anglais, désigne l'activité d'appairer deux personnages existants, dont la relation est décodée par les fans comme étant une relation amoureuse, bien que cela n'apparaissent qu'en sous-texte dans la série. Ces fans

---

<sup>338</sup> Ross, Sharon Marie, *Beyond The Box, Television and the Internet*, Oxford, Blackwell, 2008, p.38

<sup>339</sup> « La qualité marchande de la sexualité lesbienne et l'excitation générée par une telle série chez ses téléspectateurs montrent clairement que son succès dépend de la répétition d'un modèle de désir fondé sur un 'secret de Pochinelle', qui découle à la fois de l'aveu et la pudeur. Malgré les réactions positives des fans lesbiennes qui acclament la série pour son exploration 'discrète' mais libératrice de l'homoérotisme féminine, cette soi-disant libération dissimule la censure du lesbianisme que la série veut a priori faire émerger », Jeanne E. Hamming « Whatever Turns You On : Becoming-Lesbian and the Production of Desire in the Xenaverse », *Genders* 34, 2001, [http://www.genders.org/g34/g34\\_hamming.html](http://www.genders.org/g34/g34_hamming.html) (consulté le 20 juin 2014)

s'auto-définissent comme des « shippers », et s'investissent autour de plusieurs couples, provenant de séries télévisées différentes. Ces couples sont présentés en tant que tels selon des conventions établies par les fans. Un usage fréquent consiste à assembler les noms des personnages à l'aide d'une barre oblique, par exemple, Xena/Gabrielle pour la série *Xena : Warrior Princess*. Très souvent, aussi, les deux noms sont fusionnés afin de produire un mot valise, par exemple, Rizzles pour *Rizzoli and Isles*, ou encore Fuffy, pour les personnages de Buffy et Faith dans *Buffy The Vampire Slayer*. Les *shippers* diffusent ensuite des images ou des gifs qui reprennent les éléments qui appuient leur lecture de la relation. Très souvent, ces billets mettent en scène les personnages dans des situations de proximité physique et mettent en valeur l'ambiguïté de la relation. Certains ont même recours à des sous-titres afin d'apposer à ces images un sens différent de celui présenté dans le texte, en en modifiant les dialogues d'origines. Par exemple, sur une des pages *Tumblr* dédiées au sous-texte de *Rizzoli and Isles*, intitulée « I Ship Rizzles Like There's No Tamaro »<sup>340</sup>, une fan a posté un montage de quatre gifs reprenant des morceaux d'une scène entre Jane et Maura, sur lesquels elle a apposé le dialogue suivant :

Jane : Maura, it's okay You're only going to be gone for three days.  
Maura : But I really hate to part with you. Can you at least give me one more goodbye kiss ?  
Jane : Again ?  
Maura : Oh Jane comme on.<sup>341</sup>

Le dialogue réinventé par l'auteure de ce billet met en exergue les sentiments des personnages, sentiments qui sont largement sous-entendus dans la série, mais qui ne sont jamais explicitement représentés.

Le *shipping* est, dans la culture *fandom* et, en particulier, dans le *fandom* lesbien, associé à la pratique du *vidding*. Il s'agit d'une autre des nombreuses activités réalisées par les fans : la création de courtes vidéos à partir de passages d'une ou de plusieurs séries télévisées, films ou autres productions audiovisuelles. Ces vidéos sont ensuite diffusées sur des plateformes d'hébergement de vidéos, et leur accès est gratuit et ouvert à tous. Une grande partie de ces vidéos s'inspire des séries télévisées, et, à l'intérieur de cette catégorie, une

---

<sup>340</sup> Le titre de cette page *Tumblr* est un jeu de mot à partir du nom de la créatrice et scénariste de la série, Janet Tamaro, et souligne la volonté des fans de se détacher de l'intrigue officielle de la série et de se focaliser sur la relation entre les deux femmes.

<sup>341</sup> Jane : « Maura, c'est bon. Tu pars seulement pour trois jours »

Maura : « Mais je déteste me séparer de toi. Est-ce que tu peux au moins me faire un dernier baiser d'adieu ? »

Jane : « Encore un ? »

Maura : « Allez Jane ».

<http://ishiprizzleslikethereisnotamaro.tumblr.com/post/93624634154> (consulté le 4 août 2014)

grande partie également concerne le sous-texte lesbien présent dans ces séries.<sup>342</sup> Tisha Turk explique, dans un article sur la pratique du *vidding* intitulé « 'Your Own Imagination' : Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation », que la pratique du *vidding* s'est développée à partir des années 1980 et que la majorité des vidéos était à l'époque créée par des femmes, qui reprenaient des passages de leurs feuilletons et séries préférés et en faisaient des montages à l'aide de deux magnétoscopes.<sup>343</sup> Elle souligne également le fait que ces vidéos produites par les fans sont l'expression de ce qu'elles désirent voir représenté à l'écran, des histoires qu'elles créent à partir de représentations auxquelles elles ont accès.<sup>344</sup> Par conséquent, au sein du *fandom* lesbien, le *vidding* est une manière de rendre visible le sous-texte de certaines séries télévisées, en choisissant de ne montrer que des scènes soigneusement sélectionnées et de les associer afin de produire une nouvelle histoire, qui peut plus ou moins s'éloigner de l'histoire originale. Ainsi, ces vidéos sont une manière de subvertir les représentations que les fans trouvent inadéquates ou insatisfaisantes :

A vid represents a close reading, and like any close reading it is selective : vidders can retain or subvert the original story, foreground a minor story element or character, excise the parts of the story that displease them, or create a new story altogether.<sup>345</sup>

Les montages comportent pour la plupart des scènes de différents épisodes et de différentes saisons qui sont combinées sans nécessairement suivre la chronologie originale. En effet, les fans n'hésitent pas à se détacher de l'histoire originale et recréer leur propre chronologie des événements. Parfois, même, elles incorporent à leurs vidéos des clips qui ne proviennent pas de la série d'origine mais d'une autre série ou d'un film, etc. Par exemple, une vidéo mise en ligne sur le site d'hébergement YouTube et portant sur les personnages de Jane et Maura de *Rizzoli and Isles* comporte une scène provenant d'une autre source.<sup>346</sup> L'objectif est de recréer l'histoire entre les deux femmes, de les représenter comme un couple et d'évoquer leur vie sexuelle.<sup>347</sup> L'extrait qui y a été intégré provient de la série lesbienne *The L Word*, où l'homosexualité des personnages est explicite dans le texte, et montre une

---

<sup>342</sup> Julie Levin Russo, « User-Penetrated Content : Fan Video in the Age of Convergence », *Cinema Journal*, Vol.48, No.4 (Summer, 2009), p.126.

<sup>343</sup> Tisha Turk, « 'Your Own Imagination' : Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation », *Film and Film Culture* 5, University of Minnesota Press, 2010, p.89.

<sup>344</sup> *ibid.*, p.91.

<sup>345</sup> « Une vid représente une lecture attentive et, comme toutes les lectures attentives, elle est sélective : les vidders peuvent choisir de garder ou de subvertir l'histoire originale, de mettre en avant un arc narratif ou un personnage secondaires, de supprimer les parties de l'histoire qui ne leur plaisent pas, ou de créer une nouvelle histoire, *ibid.*, p.89.

<sup>346</sup> Quietscheentchen, <https://www.youtube.com/watch?v=KtCNNc53vIo>, mise en ligne le 30 avril 2012 (consulté le 20/06/2014)

<sup>347</sup> Ceci est d'emblée perceptible dans le titre de la vidéo : « Jane's & Maura's dirty little secret » [sic].

scène intime dans laquelle les visages des deux femmes ne sont pas tout à fait perceptibles, à part les cheveux bouclés d'une d'entre elle. Le choix de cet extrait peut être expliqué par la ressemblance entre ce personnage aux cheveux bouclés et Jane de *Rizzoli and Isles* : l'objectif de ce montage est de montrer les Jane et Maura dans une situation intime, ce que la série ne montre pas.

Dans de nombreuses vidéos, les créatrices ont recours à la musique, dont les mélodies et les paroles participent à la création du sens et à la narration de l'histoire. Dans une vidéo, par exemple, les créatrices mettent en avant la relation Buffy/Faith dans *Buffy the Vampire Slayer* à travers des morceaux choisis de scènes où l'ambiguïté est la plus visible. Ces scènes prennent une dimension beaucoup plus explicite dans la vidéo grâce au montage et à l'utilisation d'une chanson dont les paroles évoquent un dialogue possible entre les personnages, qui s'avoueraient leurs sentiments l'une pour l'autre.<sup>348</sup>

Afin de convenablement décoder ces vidéos, il faut par conséquent traiter plusieurs flux d'information : notre connaissance du texte original et de son sous-texte, les extraits choisis et la manière dont ils sont liés les uns aux autres dans la vidéo et, éventuellement, la musique qui donne une inflexion particulière aux images. Sans cela, la signification réelle de la vidéo ne peut pas être décodée, car le *vidding* repose sur la connaissance à la fois de l'histoire originale, mais également de l'interprétation qu'en font les fans et ce qu'elles en disent sur Internet :

Any text is to some extent a puzzle: the author supplies the pieces and the audience puts them together. But a vid constitutes a particular, and particularly pleasurable, kind of puzzle: in the case of a vid, the viewer must supply some of the pieces. If the viewer does not collaborate – if she cannot supply those pieces – the vid does not work the way it was designed to. It may still work; it may still be interesting, engaging, and effective. But it will be, in a very real sense, a different vid. A vid's meanings, then, are never located solely within the vid itself, but rather in the interaction between the vid, the source, and the viewers: meanings emerge and are negotiated by the vidwatcher in the gap (whether wide or narrow) between the original narrative and the vid's new narrative.<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> MidnightLove Productions, <http://www.youtube.com/watch?v=TvdtYpC4VOM>, mise en ligne le 18 février 2009 (consulté le 20/06/2014).

<sup>349</sup> « Chaque texte est une sorte de puzzle : l'auteur fournit les pièces et le public les assemble. Mais une vid constitue une forme particulière, et particulièrement appréciable, de puzzle : dans le cas d'une vid, le spectateur doit fournir quelques-unes des pièces. S'il ne collabore pas, ou ne peut pas fournir ces pièces, la vid ne fonctionne pas comme elle est supposée. Elle peut quand même fonctionner: elle peut être intéressante, captivante et efficace. Mais ce sera véritablement une vid différente. Le sens d'une vid, par conséquent, n'est jamais complètement intégré à la vid elle-même, mais plutôt en interaction avec elle, avec la source et avec les spectateurs : le sens est créé et négocié par la personne qui visionne, dans l'interstice (qu'il soit grand ou petit) entre l'histoire originale et la nouvelle histoire de la vid », Tisha Turk, *op.cit.*, p.94.

Ces vidéos sont en quelques sortes composées de multiples « guillemets imperceptibles », que seul un « lecteur averti » peut percevoir.<sup>350</sup> Le *fandom* lesbien est donc une sorte de communauté de savoir, que les fans s'échangent sur différentes plateformes dédiées aux représentations des lesbiennes.

#### D. Une valorisation du savoir partagé par les fans

Les fans restent fidèles au programme bien que celui-ci ne leur donne jamais vraiment satisfaction en incluant des éléments qui puissent valider leur lecture. Dans la plupart des cas, leur souhait de voir telle ou telle relation représentée de manière explicite reste ignoré. Pourtant, les fans sont très actives et analysent les personnages de la majorité des séries américaines, scrutant chaque épisode à la recherche d'un signe qui pourrait indiquer ou du moins suggérer l'homosexualité de personnages. Face au manque de représentations qui reflètent leurs désirs, les fans développent ces pratiques de lectures et se retrouvent ensuite sur Internet pour échanger et discuter des éléments relevés dans les derniers épisodes.

Ces pratiques de lecture ont pour effet, non seulement de produire des communautés organisées et actives, mais aussi de produire un certain savoir qui est échangé au sein de ces communautés. Cependant, ce savoir n'est pas ou peu connu de la population générale : en ce sens, il y a une certaine valorisation du travail des fans, qui, de part leur capacité à effectuer des analyses pointues, peuvent être considérées comme étant la source d'une certaine expertise. Ce savoir est librement échangé à l'intérieur des communautés en ligne, entre des membres qui partagent les mêmes intérêts et qui se reconnaissent en tant que tels grâce à leurs pseudonymes (souvent en lien avec les séries dont il est question), leur profil, leur blog ou leur propre site Internet.

Grâce à Internet et aux différents moyens utilisés par les fans pour mettre en valeur le sous-texte d'une série (que ce soit dans les forums, à travers les billets sur *Tumblr* ou bien à travers les vidéos), elles se réapproprient les personnages et leurs histoires en rendant visible l'homosexualité qui à l'origine n'était pas supposée apparaître à la surface du texte mais, au contraire, devait rester cachée, secrète ou simplement rester suggérée. De cette manière, les spectatrices lesbiennes, au moyen de leurs pratiques de fans, résistent aux lectures dominantes et hétéronormatives qui privilégient la représentation de relations hétérosexuelles, aux dépens de la visibilité des lesbiennes.

---

<sup>350</sup> Eco Umberto, Daedalus, Gamberini Marie-Christine. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, 1994, volume 12 n°68. pp. 9-26.

Par ailleurs, les pratiques des fans reflètent le plaisir qu'elles éprouvent à détourner les représentations dominantes et à affirmer des identités lesbiennes au sein de ces représentations.<sup>351</sup> Elles sont également une source de plaisir car elles mettent en valeur la lecture des fans et en font une lecture légitime et valide. Le savoir généré par le *fandom* lesbien, avec toutes les données accumulées et analysées, peut être perçu comme un « capital culturel populaire », pour reprendre les mots de John Fiske. En effet, reprenant le concept de capital culturel, introduit par Pierre Bourdieu, Fiske argue qu'il existe un capital culturel populaire qui représente les intérêts des individus subordonnés ou marginalisés :

Popular cultural capital is an accumulation of meanings and pleasures that serves the interests of the subordinated and powerless, or rather the disempowered, for few social groups are utterly without power. Popular cultural capital consists of the meanings of social subordination and of the strategies (such as those of accommodation, resistance, opposition, or evasion) by which people respond to it. These meanings of subordination are not made according to the dominant value system, they are not ones that make a comfortable sense of subordination and thus work to make people content with their social situation. Rather, they are meanings made by a value system that opposes or evades the dominant ideology : they are meanings that validate the social experience of the subordinate, but not the subordination.<sup>352</sup>

Par conséquent, à travers leurs pratiques de lecture et l'expression de leur *fandom*, les spectatrices lesbiennes participent non seulement à une plus grande visibilité des lesbiennes, en résistant aux discours dominants qui visent à les rendre invisibles ou à les marginaliser, mais aussi à la mise en valeur de l'expérience des lesbiennes dans un réseau de référence culturelles qui leur est propre.

---

<sup>351</sup> John Fiske écrit en effet à ce sujet : « Pleasure for the subordinate is produced by the assertion of one's social identity in resistance to, in independence of, or in integration with, the structure of domination », *op.cit.*, p.19

<sup>352</sup> « Le capital de la culture populaire est une accumulation de significations et de plaisirs qui servent les intérêts des individus subordonnés et démunis, ou ceux qui ont été dépossédés de leur pouvoir, car peu de groupes sociaux sont réellement démunis de pouvoir. Le capital de la culture populaire consiste en l'ensemble des significations de la subordination sociale et des stratégies (comme celle de l'accommodation, de la résistance, de l'opposition ou de l'évasion) qui déterminent la réaction des gens. Ces significations de subordination ne sont pas créées selon le système de valeurs dominantes, elles ne sont pas celles qui simulent un sentiment de subordination facile à vivre et font donc que les gens sont satisfaits de leur situation. Au contraire, ce sont des significations qui viennent d'un système de valeur qui est en opposition ou qui échappe à l'idéologie dominante : ces significations valorisent l'expérience sociale du groupe subordonné, mais pas leur subordination », Fiske, *op.cit.* p.18-19

Deuxième partie  
Les signes de la visibilité

# I. Comment les lesbiennes sont-elles visibles ?

## 1. Introduction

L'américaine Ann Northrop, membre du groupe militant *The Lesbian Avengers*, a dit en 1993 : « Lesbians are the Hula-Hoop of the nineties ». <sup>353</sup> En d'autres termes, selon elle, dans les années 1990 les lesbiennes étaient à la fois une nouveauté (puisqu'elles étaient globalement peu représentées avant cela) et un phénomène de mode, comme un objet que l'on achète et avec lequel on peut jouer. S'il est vrai que le « lesbian chic » apporte une plus grande visibilité aux lesbiennes de nos jours, il est important de garder à l'esprit le long processus qui a permis de parvenir à cela. Il est donc important de prendre en compte la complexité de cette visibilité, qui, au-delà d'être un phénomène de mode, est le fruit d'une construction complexe réalisée à la fois par les médias, mais également par les critiques qui ont été formulées au long de l'histoire sur la façon dont les lesbiennes ont été représentées. Nous allons ici nous intéresser à cette construction : nous analyserons, en lien avec la façon dont les lesbiennes se sont rendues visibles dans la société, les différentes manières à travers lesquelles les films et les séries télévisées ont construit, caractérisé et donné forme à des personnages lesbiens.

## 2. Les expressions de genre

### A. La masculinité comme signe de lesbianisme

Alice : « See ? That's what I call a hundred-footer.

Jenny : What's that ?

Tina : It means you can tell she's a lesbian from a hundred feet away.

Alice : Is it her hair ? Is it her job bra ? Is it her mandles, I don't know. I can tell she's a lesbo from across a football field » <sup>354</sup>

---

<sup>353</sup> « Les lesbiennes sont le hulla hoop des années 90 ». Ann Northrop, citée dans Alexis Jetter, « Goodbye to the Last Taboo », *Vogue*, juillet 1993, p.86.

<sup>354</sup> Alice: « Tu vois ? C'est ce que j'appelle une enseign lumineuse »

Jenny : « Qu'est-ce que c'est ? »

Tina : « Ça veut dire qu'on peut voir qu'elle est lesbienne à plus de cent mètres »

Alice « Est-ce que c'est sa coupe de cheveux ? Est-ce que c'est sa brassière ? Est-ce que c'est ses sandales, je sais pas. Je pourrais dire qu'elle est goudou même à l'autre bout d'un terrain de foot, « Looking back », *The L Word*, Saison 1, épisode 11.

Cet extrait de dialogue échangé entre les héroïnes de *The L Word* est révélateur de la façon dont le lesbianisme est perçu. En effet, dans cette scène le groupe d'amies se trouve à Palm Springs pour un événement annuel rassemblant de nombreuses lesbiennes, le Dinah Shore. Elles sont accompagnées par Jenny, qui est arrivée récemment en Californie et découvre la communauté lesbienne de Los Angeles et ses alentours. Participer au Dinah Shore est pour Jenny une sorte d'« initiation » à la vie de lesbienne et l'occasion d'apprendre à reconnaître les signes qui peuvent révéler le lesbianisme d'une femme. La personne qu'Alice désigne par l'expression « hundred-footer » est une femme à l'apparence masculine, ce qui, pour Alice est un signe évident de son homosexualité (annexe VI). Suite à cet échange, Jenny, qui, contrairement à la femme observée, a une apparence féminine correspondant aux normes de genre dictées par la société, demande au groupe si elle a l'air d'une lesbienne, ce qui provoque le rire de ses amies.

Cette scène souligne le lien entre la visibilité du lesbianisme et la masculinité, et les rires des personnages présents à la vue de cette femme masculine suggèrent qu'elles ne s'identifient pas à ce type de visibilité lesbienne. En fait, les personnages principaux de la série présentent tous, à quelques exceptions près, une féminité normative. Il paraît donc étonnant qu'une série télévisée qui se focalise sur la vie de personnages lesbiens exclue autant les représentations de la masculinité féminine, d'autant plus que cette dernière est, historiquement, l'un des signes les plus visibles de lesbianisme dans notre société hétéronormative.

Lillian Faderman s'intéresse à ce lien entre la masculinité et la visibilité du lesbianisme. Dans *Odd Girls and Twilight Lovers : A History of Lesbian Life in Twentieth - Century America*, elle explique comment, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, certaines lesbiennes de la classe ouvrière se faisaient passer pour des hommes afin d'avoir un travail et un salaire qui leur permettent de vivre indépendamment d'un homme. Elle affirme qu'à l'époque il était plutôt facile pour une femme de se faire passer pour un homme puisque le port du pantalon, par exemple, était réservé aux hommes et que peu de gens n'imaginaient qu'une personne en pantalon pouvait être une femme se faisant passer pour un homme. Par conséquent, il était plutôt facile pour ces lesbiennes de vivre socialement en tant qu'hommes sans être détectées :

They had few problems with detection. It was relatively easy for women to pass as men in earlier times because, unlike the latter half of the twentieth century, women never wore pants. A person in pants would have been assumed to be male, and only

the most suspicious would have scrutinized facial features or body movements to discern a woman beneath the external appearance.<sup>355</sup>

Elle indique également la raison pour laquelle ces femmes se faisaient passer pour des hommes : il ne s'agissait pas, dans la plupart des cas, de leur préférence pour les femmes, mais bien d'une volonté d'indépendance économique. En d'autres termes, leur apparence masculine n'était pas expliquée par leur lesbianisme. Cette association de la masculinité et de l'homosexualité féminine vient des théories des sexologues, qui ont expliqué que l'appropriation de signes et d'attributs de la masculinité par les femmes était due à ce qu'ils nommaient l'inversion :

But once the sexologists became aware of them, they often took such women or those who showed any discontent whatsoever with their sex roles for their newly conceptualized model of the invert, since they had little difficulty believing in the sexuality of women of that class, and they assumed that a masculine-looking creature must also have a masculine sex instinct.<sup>356</sup>

Pour les sexologues d'antan, donc, le genre et la sexualité sont intrinsèquement liés. Pour Faderman, au contraire, il est absolument nécessaire de faire la distinction entre genre et sexualité. Elle cite d'ailleurs plusieurs exemples de femmes qui se travestissaient en hommes mais n'étaient pas liées ni émotionnellement ni sexuellement à d'autres femmes.<sup>357</sup> Selon elle, par conséquent, les discours des sexologues ont participé à la construction de l'image de la lesbienne masculine en amalgamant identité de genre et orientation sexuelle.

Toutefois, certaines lesbiennes se sont réapproprié ces discours en leur faveur, y voyant là la possibilité d'affirmer leur existence en tant que lesbiennes, c'est-à-dire des femmes qui ont des relations sentimentales et sexuelles avec d'autres femmes. En effet, Selon Esther Newton, les lesbiennes masculines sont devenues un symbole de la catégorie sociale et sexuelle des lesbiennes à partir du tout début du XX<sup>e</sup> siècle. Considérées par les sexologues comme étant des inverties, elles ont pourtant, comme Newton l'affirme, participé à un changement dans la façon de concevoir le lesbianisme, passant d'un modèle asexuel à un

---

<sup>355</sup> « La peur d'être découvertes n'était pas vraiment un problème pour elles. Il était relativement facile pour les femmes de se faire passer pour des hommes autrefois car, contrairement à la deuxième moitié du vingtième siècle, les femmes ne portaient jamais de pantalons. On pensait systématiquement qu'une personne en pantalon était un homme, et seulement les plus suspicieux observaient le visage ou les expressions corporelles pour voir si une femme se cachait derrière cette apparence », Lillian Faderman, *Odd Girls and Twilight Lovers : A History of Lesbian Life in Twentieth -Century America*, New York, Penguin Books, 1991, p.42

<sup>356</sup> « Mais une fois que les sexologues ont pris connaissance de leur existence, ils associaient souvent ces femmes masculines, ou celles qui montraient le moindre signe de mécontentement pour le rôle en tant que femme, à la catégorie qu'ils venaient d'inventer, les invertis, car ils concevaient facilement que les femmes de cette classe étaient des êtres sexuels et ils supposaient de toute façon qu'une créature à l'apparence masculine avait forcément un instinct sexuel masculin », *ibid.*, p.43

<sup>357</sup> *ibid.*

modèle explicitement sexuel.<sup>358</sup> Avec ce modèle, la masculinité chez les lesbiennes est perçue comme une marque d'appropriation d'une sexualité active, traditionnellement rattachée à l'homme.

Judith Jack Halberstam souligne quant à elle l'importance de détacher la masculinité du corps de l'homme, en d'autres termes, de dissocier masculinité et biologie. Elle argue même que la masculinité féminine, c'est-à-dire la masculinité exprimée par une femme, met en exergue la façon dont la masculinité est construite.<sup>359</sup> Elle explique également à quel point, dans la société occidentale notamment, la masculinité est associée à des idées de pouvoir et de privilèges, en particulier dans le cas de la masculinité dominante des hommes blancs hétérosexuels de la classe moyenne. La masculinité féminine est souvent perçue, notamment par la société dominante, comme pathologique, et comme un désir vain d'obtenir le pouvoir et les privilèges réservés aux hommes : « female masculinity is generally received by hetero- and homo- normative cultures as a pathological sign of misidentification and maladjustment, as a longing to be and to have a power that is always just out of reach ».<sup>360</sup>

Elle affirme par ailleurs que, malgré la tendance dans le cinéma hollywoodien de se servir de la masculinité féminine pour pathologiser le lesbianisme, ces images de masculinité font partie d'un riche répertoire de représentations qu'on ne peut pas mettre de côté sous prétexte qu'il s'agit d'images négatives.<sup>361</sup> Elles représentent, au contraire, des images de rébellion car elles transgressent les normes de représentations traditionnelles des femmes :

The masculine woman prowls the film set as an emblem of social upheaval and as a marker of sexual disorder. She wears the wrong clothes, expresses aberrant desires, and is very often associated with clear markers of a distinctly phallic power. She may carry a gun, smoke a cigar, wear leather, ride a motorbike; she may swagger, strut, boast, flirt with younger and more obviously feminine women; she often goes by a male moniker: Frankie, George, Willy, Eli, Nicky.<sup>362</sup>

Selon elle, avant l'émergence d'un cinéma lesbien indépendant dans les années 1980, ces femmes masculines étaient les seuls signes visibles de lesbianisme. Le cinéma hollywoodien a

---

<sup>358</sup> Esther Newton, *op.cit.*, p.283.

<sup>359</sup> Judith Jack Halberstam (1998), *op. cit.*, p.1.

<sup>360</sup> « la masculinité féminine est généralement perçue, dans les cultures hétéro et homonormatives comme un signe pathologique de mauvaise identification et d'inadaptation, comme un désir d'incarner et d'avoir un pouvoir qui reste hors d'atteinte », *ibid.*, p.9.

<sup>361</sup> *ibid.*, p.175.

<sup>362</sup> « La femme masculine erre sur les plateaux de tournage comme un symbole de désordre social et sexuel. Elle porte les mauvais vêtements, exprime des désirs anormaux, et elle est souvent associée à des signes explicit de pouvoir phallique. Par exemple, elle a un pistolet, elle fume un cigare, elle porte du cuir, elle conduit une moto. Elle peut aussi avoir une démarche arrogante, rouler des mécaniques, se vanter, flirter avec des femmes plus jeunes et plus féminines. Elle a souvent un surnom masculin : Frankie, George, Willy, Eli, Nicky », *ibid.*, p.186.

lui aussi progressivement participé à la construction de la lesbienne masculine.<sup>363</sup> Ces lesbiennes expriment différents degrés de masculinité, et celle-ci est marquée par différents signes, que ce soit dans l'apparence physique corporelle (les cheveux courts, par exemple), les choix vestimentaires (des vêtements normalement réservés aux hommes) ou bien dans l'attitude (les regards, la gestuelle).<sup>364</sup>

Dans le film *Bound*, réalisé par Andy et Larry Wachowski en 1996 (devenus depuis Andy et Lana Wachowski), le personnage de Corky, interprété par Gina Gershon, est marqué d'emblée comme lesbienne de part sa masculinité. Corky est une jeune femme en liberté provisoire après avoir été arrêtée pour vol et qui gagne sa vie en faisant des travaux manuels. Alors qu'elle se rend dans un immeuble pour faire des travaux dans un des appartements, elle rencontre Violet, l'une des habitantes, la femme de Vic, un homme appartenant à la mafia, spécialisé dans le blanchiment d'argent. Corky et Violet tombent amoureuses et décident de voler l'argent de Vic, afin de pouvoir s'échapper toutes les deux. Les spectateurs devinent la sexualité de Corky dès la première scène du film : Corky, Violet et Vic sont tous les trois dans l'ascenseur et les deux femmes échangent des regards insistants. L'intention de Violet, qui est très féminine et est donc à première vue perçue comme une femme hétérosexuelle, n'est pas claire dès le début du film. Celle de Corky, au contraire, l'est beaucoup plus, étant donné qu'elle est marquée comme lesbienne de part son apparence : elle est habillée d'un bleu de travail, d'un débardeur blanc et d'une veste en cuir, et elle porte avec elle du matériel pour faire des travaux de rénovation (annexe VII). Sa masculinité repose plus sur son apparence vestimentaire, son attitude et sa gestuelle que sur son image corporelle, la féminité de Gershon étant toujours visible sur le personnage. Ainsi, lorsqu'elle garde les yeux rivés sur les jambes de Violet alors que celle-ci sort de l'ascenseur, l'homosexualité de Corky apparaît de manière encore plus explicite pour les spectateurs. En outre, les dialogues échangés entre Violet et Corky et leur mise-en-scène participent à souligner la masculinité de cette dernière. Dans une scène où Violet rend visite à Corky pour lui offrir du café, elle la flatte en exprimant son admiration pour les personnes capables de bricoler, pendant que la caméra nous montre en gros plan les mains de Corky, pleines de cambouis et les veines saillantes. Dans une scène ultérieure, qui se déroule cette fois-ci dans l'appartement de Vic et Violet, Corky aide la jeune femme à récupérer une boucle d'oreille dans le siphon de l'évier (annexe VIII). Comme dans

---

<sup>363</sup> *ibid.*, p.217

<sup>364</sup> Ces différents degrés de masculinité sont parfois classés selon des catégories précises, par exemple, «stone butch » pour une masculinité plus visible, « soft butch » pour une masculinité plus discrète, ou encore « butch of center » et « tomboy » pour une masculinité plus androgyne : <http://www.utne.com/arts/butch-femme-culture-consciousness-sexuality.aspx#axzz3JX5BqEv1> ( consulté le 25/11/2014)

la scène mentionnée ci-dessus, la caméra nous montre ses mains en gros plan, et la mise-en-scène érotise les gestes de Corky, en nous les montrant au ralenti et en exacerbant les bruits de cliquetis de l'eau qui coule le long de ses doigts avant de tomber dans le seau. Cette scène précède la première scène d'amour entre les deux personnages et semble avoir pour but de suggérer aux spectateurs l'attirance qu'éprouve Violet pour Corky. Elle a en effet, elle aussi, décodé la masculinité de Corky comme un signe de lesbianisme.

Dans la série policière *The Wire* de David Simon, également, le lesbianisme de deux personnages est signalé par leur masculinité. Le premier personnage concerné est Kima Greggs, l'un des personnages principaux, et la seule femme travaillant au sein de l'équipe de détectives que l'on suit au fil des saisons. On découvre le personnage dès l'épisode pilote de la série, alors qu'elle n'est pour le moment qu'une simple détective. Kima apparaît la première fois dans une scène d'arrestation dans les quartiers de Baltimore (annexe XIX). Elle porte une tenue vestimentaire indissociable de celle que portent Herc et Carver, ses collègues masculins : un pantalon assez large, un gilet pare-balles, une veste sportive et une casquette.<sup>365</sup> Le personnage est d'emblée présenté comme un pilier de son équipe et comme plus compétente que ses deux collègues masculins, à qui elle doit régulièrement donner des conseils, voire des ordres. Dès le premier épisode, en effet, elle doit les reprendre après l'arrestation car ils ont oublié une arme cachée dans une voiture, parce qu'ils ne l'ont pas correctement fouillée. L'un des deux hommes, Herc, fait un commentaire sur le fait que Kima commande souvent le trio dans l'épisode deux : « Notice that most of the time it's like Kima thinks she's above us or something? I mean, I don't see any stripes on her fucking sleeve, I don't see that. All I see is some stuck-up dyke bitch who ain't been in CID half the time of you or me and she's fucking telling us what to do ».<sup>366</sup> Herc utilise ici un terme injurieux, « dyke », qui insulte l'homosexualité de Kima, dans le but de la discréditer en tant que personne potentiellement supérieure hiérarchiquement aux deux hommes. L'invective homophobe sert ici à critiquer l'attitude de la jeune femme, qui s'approprie des prérogatives masculines, ce qui, pour son collègue pose problème. Son attitude reflète en fait sa jalousie envers Kima et la possibilité qu'elle obtienne un grade supérieur avant lui. La jeune femme

---

<sup>365</sup> Cependant, l'apparence physique de personnage évolue au cours des saisons : dans les saisons ultérieures elle a une garde-robe plus féminine, notamment des tailleurs. Son changement de style vestimentaire concorde avec l'évolution de son statut : après avoir été gravement blessée, Kima obtient une promotion et travaille dans les bureaux.

<sup>366</sup> « T'as remarqué qu'à chaque fois on dirait que Kima se croit supérieure à nous ? Je veux dire, j'en vois pas moi des galons sur son uniforme. Tout ce que je vois c'est une gouine coincée du cul qui a pas fait la moitié du temps que nous on a fait à la PJ et qui nous dit ce qu'on doit faire », « The Detail », *The Wire*, Saison 1, épisode 2.

apparaît donc dès le début comme une policière très expérimentée, avec par ailleurs une préférence pour l'action sur le terrain, comme le souligne une scène ultérieure à celle de l'arrestation, où elle rechigne à taper le rapport une fois rentrée au poste de police. Pendant qu'elle peine à s'occuper de la paperasserie, ses collègues, quant à eux, se vantent de leur efficacité dans la rue et de leur pouvoir dissuasif sur les dealers de rue.<sup>367</sup> Leur fierté est excessive et peu justifiée au vu des réprimandes faites par Kima concernant leur manque d'application lors des arrestations. Cette scène de vanterie a pour effet de ridiculiser les deux collègues, tout en mettant en valeur Kima. Par conséquent, sa masculinité est construite, au-delà de son apparence physique, en comparaison à celle de ses collègues, qui est dévalorisée de par leur manque de compétences. Par ailleurs, la masculinité du personnage est utilisée pour signifier son lesbianisme, ce qui est confirmé dès le premier épisode, lors d'une scène qui se déroule au domicile de Kima et dans laquelle les téléspectateurs obtiennent quelques informations sur sa vie privée, notamment le fait qu'elle est en couple avec une femme. Il est intéressant de noter que Kima est le premier personnage dont la vie privée est révélée. L'homosexualité de Kima est un élément important dans la description du personnage et son évolution au cours des saisons, puisque sa relation avec sa petite-amie est évoquée à de nombreuses reprises.

Le deuxième personnage de la série dont l'homosexualité est suggérée par sa masculinité est Snoop, une jeune femme qui vend de la drogue dans les rue de Baltimore pour le clan de Marlo Stanfield, le rival du clan central à la série, celui d'Avon Barksdale. Elle est donc un personnage tout à fait secondaire en comparaison à Kima Greggs, mais elle apparaît tout de même de manière régulière de la saison trois jusqu'à la saison cinq, au cours desquelles elle prend du grade et travaille à faire-valoir la suprématie de son clan en tuant des dealers du clan opposé. Elle est par conséquent décrite comme une personne extrêmement agressive, ce qui est d'ailleurs souligné par sa masculinité. En effet, Snoop porte des pantalons et des t-shirts larges, qui ne laissent entrevoir aucunes formes. Tout comme Kima, sa tenue vestimentaire est indissociable de celle de ses homologues masculins, ce qui symbolise que, bien qu'étant une femme (d'ailleurs, elle est la seule femme travaillant pour les trafiquants de drogues), elle a le même statut que les hommes avec qui elle travaille (annexe X). Elle est présentée comme étant tout à fait similaire aux hommes, même en ce qui concerne la sexualité. En effet, son attirance pour les femmes est confirmée lors d'un dialogue dans une scène du dernier épisode de la saison quatre. Alors qu'elle collabore avec le

---

<sup>367</sup> « The Target », *The Wire*, Saison 1, épisode 1.

détective Bunk Moreland lors d'une mission de surveillance du gang opposé et qu'ils attendent de longues heures dans la voiture du policier, celui-ci lui dit : « I'm thinking about some pussy », elle lui répond : « Yeah, me too », indiquant donc que, comme le détective, elle éprouve pour les femmes une attirance sexuelle.<sup>368</sup>

Pour les trois personnages cités en exemple ici, la masculinité est utilisée comme un code pour suggérer le lesbianisme. En fait, l'expression de genre du personnage est une façon de rendre le lesbianisme visible sans avoir nécessairement à le nommer, comme c'est le cas pour Snoop notamment, puisqu'il n'est jamais dit qu'elle est lesbienne. Toutefois, les téléspectateurs sont invités à la considérer comme telle de par son apparence et par le dialogue échangé avec Bunk évoqué ci dessus. En ce qui concerne Kima et Corky, leur lesbianisme est également signifié par la mise en scène d'une relation amoureuse avec une femme. D'ailleurs, les deux personnages sont en couple avec des femmes qui ont une apparence plus traditionnellement féminine. Ce type de représentations se rapproche en fait des rôles *butch/femme*, ou la *butch*, la lesbienne masculine, a un rôle bien défini au côté de la *femme*, la lesbienne féminine, qui a elle aussi un rôle bien défini dans le couple.<sup>369</sup>

## B. Le couple *butch/femme*

Les termes *butch* et *femme* se réfèrent à une identité, une attitude, un rôle, ainsi qu'une façon de s'auto-définir pour certaines lesbiennes, bien que le sens de ces termes ait évolué au cours de l'histoire. Sherrie A. Inness et Michele E. Loyd se sont intéressées à la définition de ces rôles, en particulier celui de la *butch*, et à la façon dont ils ont évolué avec la société. Elles définissent les termes *butch* et *femme* de la manière suivante : « [...] a butch is a butch because she finds femmes erotic and appealing, and a femme is a femme because she is sexually attracted to butches ».<sup>370</sup> Elles soulignent l'importance de prendre en compte le contexte historique dans l'analyse de la signification des rôles et des identités *butch/femme*,

---

<sup>368</sup> « J'ai envie de chatte », « Ouais, moi aussi », « Final Grades », *The Wire*, Saison 4, épisode 13.

<sup>369</sup> Le terme *femme*, qui se prononce [fɛm], est aussi orthographié *fem* dans certains ouvrages. Nous utiliserons la première version mentionnée.

<sup>370</sup> « [...] une *butch* est une *butch* parce qu'elle trouve les *femmes* excitantes et attirantes, et une *femme* est une *femme* parce qu'elle est sexuellement attirée par les *butchs* », Sherrie A. Inness et Michele E. Loyd, « G.I. Joes in Barbie Land : Recontextualizing Butch in Twentieth-Century Lesbian Culture », Brett Beemyn, Mickey Eliason ed., *Queer Studies : A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, New York, New York University Press, 1996, p.22. Nous avons bien conscience du problème que pose le mot « butchs » en français au pluriel et avons résolu de garder les italiques mais sans mettre de E, sachant que ce choix n'est pas réellement satisfaisant.

car il est évident que les raisons de se définir *butch* ou *femme* dans les années 1950 n'étaient pas les mêmes que dans les années 1990. En revanche, elles identifient un élément commun qui semble valoir pour tout le XX<sup>e</sup> siècle, qui est que *butch* et *femme* vont de pair :

The term « butch » has historic specificity : the meaning of butch in the 1950s is not the same as its meaning in the 1990s. To understand butch today, it must be viewed in its proper context. For much of the twentieth century, lesbians, as well as non-lesbians, have perceived the butch largely, though not entirely, in relationship to the femme, the butch's assumed 'natural' partner.<sup>371</sup>

Si à certaines périodes, notamment les années 1940 et 1950, il était nécessaire pour de nombreuses lesbiennes de s'identifier comme *butch* ou comme *femme*, à d'autres moments de l'histoire, au contraire, ces rôles étaient fortement critiqués par les féministes, qui considéraient le rôle de la *butch* comme une imitation de l'homme, et voyaient donc la dynamique *butch/femme* comme une réplique du schéma de domination des hommes sur les femmes :

In the 1940s and 1950s, participation in the butch/femme lifestyle was de rigueur for many lesbians, especially working-class and young women, but such role fell out of favor in the 1960s and 1970s when many lesbian feminists condemned them as replicating patriarchal relationships. Butch was seen as male-identified, and femme was seen as selling out to the traditional stereotypes of women.<sup>372</sup>

Pour certaines lesbiennes féministes, donc, l'identité *butch* était problématique car elle représentait ce qu'elles combattaient, c'est-à-dire la domination d'un être masculin sur un être féminin. L'identité *femme* l'était tout autant, car elle ne remettait pas en question les normes d'apparence et de comportement des femmes telles qu'elles existent dans la société hétéropatriarcale. Pourtant, malgré ces critiques, les rôles et identités *butch/femme* ont perduré, bien que leur signification ait évolué, pour devenir deux possibilités de se définir en tant que lesbiennes, parmi de nombreuses autres :

While butch/femme roles never completely died out, particularly in rural and working class communities, there was a resurgence among upper- and middle-class lesbians in the 1980s that took an altered form from the butch/femme of the 1950s.

---

<sup>371</sup> « Le terme 'butch' a une spécificité historique : ce que butch désignait dans les années 1950 n'est pas la même chose que ce qu'il désigne dans les années 1990. Pour comprendre ce qu'est une butch aujourd'hui, nous devons d'abord revenir sur le contexte. Pendant une grande partie du vingtième siècle, les lesbiennes, ainsi que les non-lesbiennes, ont considéré la butch principalement, mais pas exclusivement, en lien avec la *femme*, considérée comme le partenaire 'naturel' de la butch », *ibid.*, p.12.

<sup>372</sup> « Dans les années 1940 et 1950, la participation au mode de vie *butch/femme* était de rigueur pour de nombreuses lesbiennes, en particulier dans la classe ouvrière et chez les jeunes lesbiennes, mais ces rôles ont perdu de leur popularité dans les années 1960 et 1970 quand les lesbiennes féministes les ont accusés de reproduire les relations patriarcales. Elles considéraient la butch comme quelqu'un qui s'identifie aux hommes, et la *femme* comme une traître qui reproduit les stéréotypes traditionnels de la féminité », *ibid.*

In those intervening years, 'butch' and 'femme' had become broader and more fluid in meaning. [...] Instead of being the standard of lesbian identity, butch and femme were two options for the expression of lesbian gender.<sup>373</sup>

Les auteures soulignent également dans la phrases citée ci-dessus les différences sociales et culturelles qui existent entre les lesbiennes, et qui influent sur leur façon de s'auto-définir. En ce qui concerne l'identité *butch/femme*, il apparaît que cette dynamique était plus fréquente chez les lesbiennes de la classe ouvrière que celles de classes plus aisées. Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis analysent en détail dans *Boots of Leather, Slippers of Gold : the History of a Lesbian Community* la communauté lesbienne de la classe ouvrière de Buffalo et son rôle dans la formation des politiques identitaires gays et lesbiennes du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, les auteures ont étudié, à travers des entretiens avec des femmes appartenant à plusieurs générations, le quotidien des lesbiennes, et leur façon de se définir (en tant que lesbienne ou non), des années 1920 aux années 1960-1970.<sup>374</sup> Une des premières remarques concernant leur quotidien était la différence de visibilité entre les lesbiennes de la classe ouvrière et les lesbiennes de la classe moyenne :

Lesbians who were independently wealthy and not dependent on society's approval for making a living and a home could risk being open about their lesbianism with few material consequences. But this privilege also meant that their ways of living had limited benefit for the majority of working lesbians. Middle-class lesbians who held teaching and other professional jobs had to be secretive about their identity because their jobs and status in life depended on their reputations as morally upstanding women. So, they, too, could not initiate the early effort to make lesbianism a visible and viable opportunity for women, nor develop a mass political movement that could change social conditions. By contrast, working-class lesbians pioneered ways of socializing together and creating intimate sexual relationships without losing the ability to earn a living.<sup>375</sup>

---

<sup>373</sup> « Alors que les rôles *butch/femme* n'ont jamais totalement disparu, en particulier dans les zones rurales et dans les communautés de la classe ouvrière, ils sont réapparus chez les lesbiennes de la classe moyenne et de la classe aisée dans les années 1980, sous une forme différente de celle des années 1950. Dans cette période intérimaire, les termes 'butch' et 'femme' ont pris une signification beaucoup plus fluide. [...] Au lieu d'être un modèle d'identité lesbienne, *butch* et *femme* sont devenus deux possibilités d'exprimer un genre lesbien », *ibid.*

<sup>374</sup> Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold : the History of a Lesbian Community*, New York, Routledge, 1993, p.2.

<sup>375</sup> « Les lesbiennes qui avaient une indépendance financière et qui n'avaient pas besoin de l'aval de la société pour gagner et construire leur vie pouvaient prendre le risque d'être ouverte sur le sujet de leur lesbianisme, sans que cela ne les atteigne matériellement. Mais ce privilège impliquait aussi que leur mode de vie avait peu d'avantage pour la majorité des lesbiennes qui avaient un travail. Les lesbiennes de la classe moyenne qui travaillaient dans l'enseignement ou d'autres professions devaient garder leur identité secrète car leur travail et leur statut social dépendait de leur réputation de femmes à la moralité respectable. Elles n'ont donc, elles non plus, pas pu participer aux premières initiatives qui visaient à rendre les lesbiennes visibles, ni développer un mouvement politique de masse qui puisse faire évoluer leur conditions dans la société. En revanche, les lesbiennes de la classe ouvrière inventaient de nouveaux moyens de socialisation entre lesbiennes et pouvaient avoir des relations sexuelles et intimes sans qu'elles ne risquent de perdre leur emploi », *ibid.*, p.2-3.

Les lesbiennes de la classe ouvrière pouvant se permettre d'être plus visibles, elles avaient donc plus de facilités à se sociabiliser, et d'ailleurs elles n'hésitaient pas à se montrer dans des lieux publics, notamment dans des bars. Selon Kennedy et Davis, c'est dans ce contexte que se sont répandus les rôles *butch/femme*, qui étaient quasiment omniprésents dans la communauté lesbienne de classe ouvrière.

Before the 1970s, their presence was unmistakable in all working-class lesbian communities: the butch projected the masculine image of her particular time period— at least regarding dress and mannerisms—and the fem, the feminine image; and almost all members were exclusively one or the other.<sup>376</sup>

L'importance de ces rôles était telle que, pour ces femmes, la dichotomie *butch* et *femme* définissait mieux leur identité, leur façon de se présenter et leurs désirs que les termes plus génériques « gay » ou « lesbienne » : « As in most places, butch-fem roles not only shaped the lesbian image but also lesbian desire, constituting the base for a deeply satisfying erotic system [...]. For many women, their identity was in fact butch or fem, rather than gay or lesbian ». <sup>377</sup>

Lillian Faderman souligne elle aussi l'importance des rôles *butch/femme* dans la construction de la communauté lesbienne à cette période aux États-Unis : « When a young woman entered the subculture in the 1950s she was immediately initiated into the meaning and the importance since understanding them was the *sine qua non* of being a lesbian within that group ». <sup>378</sup> Elle ajoute que le choix du rôle, *butch* ou *femme*, se faisait de manière naturelle et volontaire dans certains cas, mais que dans d'autres cas l'on demandait explicitement aux jeunes femmes de faire un choix, car cela était un facteur d'acceptation dans les différentes communautés. <sup>379</sup>

Contrairement aux critiques formulées par les lesbiennes féministes concernant cette polarisation des rôles de genre, Kennedy et Davis considèrent les rôles *butch/femme* des années 1930, 1940 et 1950 comme une manière d'affirmer l'indépendance des femmes et de

---

<sup>376</sup> « Avant les années 1970, leur présence était manifeste dans toutes les communautés lesbiennes de la classe ouvrière : la butch représentait l'image de la masculinité de son époque, du moins en ce qui concerne les vêtements et la gestuelle, et la femme, l'image de la féminité. Presque toutes les lesbiennes de ces communautés étaient soit l'une soit l'autre », *ibid.*, p.5.

<sup>377</sup> « Comme presque partout ailleurs, les rôles *butch/femme* déterminaient non seulement l'image des lesbiennes, mais aussi leur désir, créant une base pour un système érotique pleinement satisfaisant [...]. Pour de nombreuses femmes, leur identité était en fait *butch* ou *femme* plutôt que *gay* ou *lesbienne* », *ibid.*

<sup>378</sup> « Quand une jeune femme découvrait pour la première fois cette sous-culture, elle était aussitôt initiée aux significations et à l'importance de ces rôles, puisque cela était la condition *sine qua non* de l'identité lesbienne dans ce group », Lillian Faderman, *op.cit.*, p. 168.

<sup>379</sup> *ibid.*

remettre en question les normes de genre dictées par la société hétéro-patriarcale, ainsi que le système de domination des hommes sur les femmes.

During this period, manipulation of the basic ingredient of patriarchy— the hierarchical distinction between male and female— continued to be an effective way for the working-class community to give public expression to its affirmation of women’s autonomy and women’s romantic and sexual interest in women. Butches defied convention by usurping male privilege in appearance and sexuality, and with their fems, outraged society by creating a romantic and sexual unit within which women were not under male control.<sup>380</sup>

En effet, les auteures affirment que, bien que ces rôles trouvent leurs origines dans des schémas de relations hétérosexuelles, le fait qu’ils représentent ici une forme d’expression visible de désir d’une femme pour une autre en font au contraire un schéma explicitement lesbien : « Although they derived in great part from heterosexual models, the roles also transformed those models and created an authentic lesbian lifestyle. Through roles, lesbians began to carve out a public world of their own and developed unique forms of women’s sexual love of women ». <sup>381</sup>

Pourtant, on retrouve peu cette forme de visibilité dans les films et les séries télévisées où figurent des couples lesbiens. Les couples *butch/femme* y sont en effet quasiment absents ou plutôt, à la place de représentations explicites de ces rôles, on en trouve des allusions, sans pour autant que la dynamique *butch/femme* ne soit clairement rendue visible. Les rôles *butch/femme* sont évoqués dans l’épisode onze de la première une de *The L Word*, lors d’une scène où Jenny et Dana se retrouvent dans un bar où l’on aperçoit en fond des femmes à l’allure masculine qui dansent avec des femmes plus féminines. La référence aux identités *butch/femme* est confirmée par le dialogue entre les deux jeunes femmes :

Jenny : This is like something out of the 1950s. It’s so butch and femme.

Dana : Well, it’s the oldest lesbian bar in L.A. Actually, it probably hasn’t changed since the fifties.<sup>382</sup>

---

<sup>380</sup> « À cette époque, se servir des ingrédients principaux du patriarcat – la distinction hiérarchique entre le masculin et le féminin – était encore une manière efficace, dans la communauté de la classe ouvrière, d’exprimer publiquement leur affirmation de l’autonomie des femmes et l’attraction sexuelle et romantique des femmes pour les femmes. Les butchs bravaient les convenances sociales en s’appropriant les privilèges masculins, en termes d’apparence et de sexualité, et, avec leurs *femmes*, elles scandalisaient la société en créant une unité sexuelle et romantique au sein de laquelle les femmes n’étaient pas sous le contrôle des hommes », Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis, *op.cit.*, p.6.

<sup>381</sup> « Bien qu’ils découlent en grande partie des modèles de l’hétérosexualité, ces rôles ont aussi transformé ces modèles et créé un mode de vie lesbien authentique. À travers ces rôles, les lesbiennes ont commencé à se construire leur propre sphère publique et ont développé des formes uniques de relations sexuelles et romantiques entre femmes », *ibid.*

<sup>382</sup> Jenny : « On se croirait dans les années 1950. C’est tellement *butch* et *femme* ».

Dana : « Oui, c’est le plus vieux bar de L.A. En fait, ça n’a probablement pas du tout changé depuis les années 1950 », « Looking Back », *The L Word*, Saison 1, épisode 11.

Les rôles *butch/femme* sont décrits ici comme quelque chose qui appartient au passé, en l'occurrence les années 1950, et donc un modèle auquel les personnages n'adhèrent pas, puisqu'elles sont plutôt habituées à fréquenter des bars beaucoup plus modernes, comme le Planet, où le groupe de personnages principaux se retrouve régulièrement.

La dynamique *butch/femme* est suggérée dans la série *Queer as Folk*, à travers l'unique couple de lesbiennes représenté dans la série, Melanie et Lindsay. En effet, Melanie, qui a les cheveux courts et s'habille d'une manière plus masculine, est présentée comme plus masculine que sa compagne Lindsay, dont l'apparence est au contraire très féminine (annexe XI). Selon Rebecca Beirne, la série utilise les codes *butch/femme* afin de rendre visibles les différences entre les deux personnages et afin, paradoxalement, de montrer les difficultés rencontrées par Lindsay, la *femme*, à assumer son homosexualité, ce qui est confirmé par ses relations avec les hommes : « her attitude to and relationship with Brian, her frequent lack of lesbian sexual desires, her sporadic closetedness, and most obviously her sexual encounter with Sam ». <sup>383</sup> Le lesbianisme de Lindsay est à plusieurs reprises remis en question, que ce soit par ses sentiments pour son ami gay Brian, par le fait qu'elle n'assume pas tout à fait sa relation avec Melanie auprès de sa famille, ou bien lorsqu'elle trompe cette dernière avec un homme. Au contraire, selon Beirne, la série codifie Melanie, la *butch*, comme la « vraie » lesbienne, sans pour autant lui donner une apparence trop masculine :

In *Queer as Folk*, one cannot help but notice the curious practice of *encoding* Melanie as butch while not *presenting* her as such [...]. Her appearance is less feminine than Lindsay's, with her fairly short, dark hair, less voluptuous physique, and usual garb of pants and shirts. But she is certainly still visibly within acceptable codes of femininity : her hair is not *too* short, she is conventionally beautiful, and she wears make up and even occasionally wears dresses for work or social occasions. <sup>384</sup>

Melanie apparaît donc masculine par contraste avec la féminité de Lindsay, et à travers de nombreuses blagues des personnages masculins qui se moquent de sa masculinité. <sup>385</sup> Par conséquent, la référence aux rôles *butch/femme* a plus pour fonction de mettre en exergue les différences entre les deux femmes et sert ainsi de prétexte à plusieurs arcs narratifs où leur

---

<sup>383</sup> « son attitude envers Brian et leur relation, ainsi que son manque récurrent de désir lesbien et le fait qu'elle cache parfois son homosexualité, et de manière encore plus évident, sa relation sexuelle avec Sam », Rebecca Beirne, *Lesbians in Television and Text After the Millennium*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.90.

<sup>384</sup> « Dans *Queer As Folk*, on ne peut que remarquer la curieuse façon de *marquer* Melanie comme butch, sans pour autant la *présenter* en tant que tel [...]. Son apparence est moins féminine que celle de Lindsay, avec ses cheveux bruns plutôt courts, son physique moins voluptueux et son habitude de porter des pantalons et des chemises. Mais elle correspond encore au codes acceptable de la féminité : ses cheveux ne sont pas *trop* courts, elle correspond aux critères de beauté conventionnelle, elle se maquille et porte même parfois des robes au travail ou pour des occasions spéciales », *ibid.*, p.91.

<sup>385</sup> *ibid.*

couple se trouve en péril. Toutefois, les identités *butch/femme* et leur importance dans l'histoire de la communauté lesbienne se trouvent totalement effacées. Rebecca Beirne partage l'opinion de Mandy Merck concernant les représentations trop proches des réalités historiques des rôles *butch/femme*, selon laquelle elles seraient rebutantes, « commercially off-putting », pour les téléspectateurs.<sup>386</sup>

En fait, comme on le voit avec le personnage de Melanie de *Queer as Folk*, ce qui pose problème, c'est la masculinité de la *butch*, dont on aperçoit peu de traces à l'écran, même dans des productions audiovisuelles plus contemporaines, comme le souligne Rebecca Beirne à propos des années 1990 : « Increasing mainstream lesbian representation in the 1990s was dominated by feminine or at the very least *feminized* images, and even lesbian film often hesitated to depict truly masculine women ». <sup>387</sup>

### C. Une masculinité problématique ? Le manque de visibilité des lesbiennes masculines à l'écran.

Selon Judith Jack Halberstam, les lesbiennes à la masculinité explicitement marquée n'apparaissent pas en tant que telles dans les productions audiovisuelles contemporaines. Comme dans le cas de Melanie, la masculinité des personnages est suggérée, mais la féminité des actrices qui les incarnent est toujours visible : « the butch character is played as a shadow of her former self . [...] The shades of butch are still readable [...], but their embodiments are definitely feminized ». <sup>388</sup> Pourtant, l'image de la *butch* a été utilisée au cinéma et à la télévision de manière explicite, comme nous l'avons vu précédemment, dans le but de codifier l'homosexualité d'un personnage et de la rattacher à une certaine apparence, une attitude et une gestuelle perçues par la majorité comme représentant le lesbianisme. Halberstam s'interroge donc sur la raison pour laquelle ces représentations ont parfois été effacées de l'écran. Il s'agirait en fait selon elle d'une volonté de remplacer ces représentations jugées comme stéréotypées par des représentations plus positives et proches de la réalité quotidienne des lesbiennes :

---

<sup>386</sup> Mandy Merck, citée dans Rebecca Beirne (2008 a), *op. cit.*, p.91.

<sup>387</sup> « La visibilité grandissante des lesbiennes dans les médias *mainstream* dans les années 1990 était dominée par des images de lesbienne féminine ou du moins *féminisées*, et même dans les films lesbiens on hésitait à représenter de vraies lesbiennes masculines » Rebecca Beirne (2008 b), *op.cit.*, p.11.

<sup>388</sup> « le personnage de la *butch* n'est plus que l'ombre d'elle-même. [...] Les nuances de *butch* sont toujours discernables [...], mais il ne fait aucun doute que leur incarnation est féminisée », Judith Jack Halberstam (1998), *op.cit.*, p.217.

How could we account historically for such an erasure ? One could argue that since the butch dyke had long symbolized a homophobic stereotyping of lesbians, her disappearance within lesbian cinema was supposed to signal the arrival of positive and responsible image of everyday lesbians.<sup>389</sup>

Bien qu'il soit approprié de vouloir diversifier des représentations trop figées, pour Halberstam, l'effacement de la lesbienne *butch* au profit d'autres images jugées plus positives a eu pour effet de créer un amalgame entre les représentations de lesbiennes masculines et l'homophobie : « But by relegating the butch to the trash heap of homophobic cinema, lesbian cinema made butch women into the scapegoat for homophobic representation ».<sup>390</sup>

Elle explique notamment le rôle qu'ont joué, dans les années 1980 en particulier, les lesbiennes féministes dans le rejet de l'image de la lesbienne masculine, qu'elles trouvaient pathologisante, et des rôles *butch/femme*, qu'elles considéraient comme une imitation de l'hétérosexualité.<sup>391</sup> Ces représentations de lesbiennes masculines étaient dénoncées par ce courant de lesbiennes féministes, pour les mêmes raisons que les rôles *butch/femme* étaient critiqués, c'est-à-dire que cela était perçu comme une imitation des relations hétérosexuelles et des normes existant au sein de la société hétéro-patriarcale. La présence de la masculinité était donc problématique dans les représentations de personnages lesbiens, c'est pourquoi, comme Judith Jack Halberstam le remarque, elle a été effacée, au profit de représentations du désir lesbien en tant que désir de la féminité chez l'autre et, en d'autres termes, du désir de la similitude et non pas de la différence.<sup>392</sup> Parmi les productions audiovisuelles les plus récentes, notamment les séries télévisées, où figurent des personnages lesbiens, beaucoup en effet comportent en majorité des personnages féminins. Il existe quelques exemples de lesbiennes masculines ; toutefois, soit elles ont des rôles secondaires, soit leur représentation est problématique.

La série *Orange Is the New Black*, qui est diffusée depuis 2013 et qui traite de la vie au sein d'une prison pour femme, offre un exemple de lesbienne masculine : Carrie « Big Boo » Black, interprétée par l'actrice Lea Delaria, dont l'apparence physique est masculine, même en dehors de son rôle (annexe XII). Big Boo, l'une des prisonnières, est un personnage intéressant dans le paysage télévisuel actuel, notamment parce qu'elle s'éloigne des normes

---

<sup>389</sup> « Comment pouvons nous expliquer un tel effacement au cours de l'histoire ? On pourrait arguer que, «étant donné que la butch a pendant longtemps symbolisé les stéréotypes homophobes des lesbiennes, sa disparition dans le cinéma lesbien devait donc annoncer l'émergence d'images positives et fiables de lesbiennes ordinaires», *ibid.*

<sup>390</sup> « Mais en cantonnant la butch à la lie du cinéma homophobe, le cinéma lesbien a transformé la *butch* en bouc émissaire de la représentation homophobe », *ibid.*

<sup>391</sup> *ibid.*, p.217-218.

<sup>392</sup> *ibid.*, p.218.

de féminité : elle a les cheveux courts, une allure globalement masculine, et est en surpoids. Elle est, comme plusieurs prisonnières d'ailleurs, marquée par sa différence avec les deux personnages centraux à la série, Piper Chapman (interprétée par Taylor Schilling) et Alex Vause (interprétée par Laura Prepon), dont le physique répond à certains critères de beauté et de féminité qui font de ces personnages des femmes attirantes et désirables pour les téléspectateurs (annexe XIII). Son homosexualité est établie dès le début, puisqu'on apprend qu'elle est en compétition avec une autre prisonnière pour celle qui aura eu le plus de relation sexuelle avec des femmes de la prison. Néanmoins, bien qu'étant un personnage intéressant, elle reste un personnage secondaire et son histoire est, dans les deux premières saisons du moins, moins développée que celles des deux personnages principaux, qui sont féminines et dont la présence à l'écran est beaucoup plus fréquente.

La série *The L Word*, qui se focalise sur la vie d'un groupe de lesbiennes notamment dans le but de participer à la plus grande visibilité de ces dernières, fait partie de ces productions audiovisuelles évoquées par Halberstam qui participent à la construction de l'image de la lesbienne féminine. Les représentations visibles de masculinité chez les lesbiennes semblent problématiques, comme l'extrait de dialogue évoqué plus haut le montre. En effet, la série met en scène un groupe de lesbiennes, dont les personnages présents dans toutes les saisons sont Bette, Tina, Alice, Dana, Shane et Jenny, et qui sont très similaires les unes aux autres dans leur apparence physique : la majorité des personnages principaux sont très féminines, une féminité qui est volontairement mise en avant, comme nous le verrons plus bas. En fait, parmi tous les personnages lesbiens récurrents qui y figurent, seules deux sont présentées comme plus explicitement masculines : Shane, Moira/Max<sup>393</sup>. La première, qui est présente dès l'épisode pilote de la série, est Shane, un des personnages centraux. Tout comme Melanie dans *Queer as Folk*, la masculinité de Shane apparaît en contraste avec la féminité des autres personnages : « Shane's unkempt hair, thin androgynous body, and clothing make her symbolically masculinized in opposition to the other characters. Shane wears more masculine clothes such as shirts and school ties and her feminine attributes are not foregrounded by costume ». <sup>394</sup> Il est vrai que, comparée à ses amies, Shane est plus

---

<sup>393</sup> On peut également considérer que Tasha, la petite amie d'Alice à partir de la saison 4, est elle aussi plus masculine. Sa masculinité est associée à son statut de militaire (port de l'uniforme) et à son éducation (galanterie). Nous choisissons ici de nous focaliser sur Shane et Moira/Max car leur masculinité est au centre de plusieurs problématiques posées par la série.

<sup>394</sup> « Les cheveux mal coiffés de Shane, son corps maigre et androgyne, et ses vêtements la marquent symboliquement comme plus masculine en comparaison aux autres personnages. Shane porte des habits plus masculins comme des chemises et des cravates, et ses attributs féminins ne sont pas mis en avant par ses

visiblement marquée en tant que lesbienne, puisqu'elle est celle qui s'éloigne le plus des normes dominantes de féminité, ce qui est souvent perçu comme un signe de lesbianisme (annexe XIV). D'ailleurs, sa visibilité en tant que lesbienne est soulignée par une de ses amies, Dana, dans l'épisode pilote : « Every single thing about the way you're dressed, like, screams dyke ».<sup>395</sup> Ce commentaire de Dana, qui est une joueuse de tennis relativement connue et préfère donc rester « dans le placard » pour le bien de sa carrière, met donc en avant le fait que les choix vestimentaires de Shane, c'est-à-dire ses habits qui lui donnent une allure masculine, la rende trop visible en tant que lesbienne.

Dans l'épisode six de la première saison, on apprend que Shane est souvent prise pour un jeune homme, et qu'elle a d'ailleurs travaillé en tant que gigolo au service d'hommes gays. Dans cet épisode, d'ailleurs, un homme parle d'elle en utilisant des pronoms masculins, et, quand il apprend sa réelle identité, il est véritablement surpris qu'elle soit une femme. Pourtant, Candace Moore et Kristen Schilt affirment que la masculinité de Shane, bien que suggérée au fil des dialogues et de remarques de personnages comme celle évoquée ici, est beaucoup moins crédible physiquement, ce qui, selon elles, est une stratégie utilisée par les producteurs de la série afin de ne pas éloigner certains spectateurs, qui pourraient avoir un problème avec une représentation plus « authentique » de la masculinité féminine :

This allows the show's producers to have their cake and eat it too : they are able to successfully introduce the notion of a woman unintentionally being read or intentionally passing as male without visually alienating squeamish viewers by rendering one of *The L Word*'s permanent characters male in appearance, or worse, gender ambiguous.<sup>396</sup>

En fait, plus précisément, l'apparence physique de Shane se rapproche plutôt de l'androgynie, une tendance qui, selon Sherrie A. Inness et Michele E. Loyd, a remplacé le modèle *butch/femme* :

Androgyny replaced butch/femme as the cultural imperative in the post-Stonewall lesbian feminist movement. Ironically, many aspects of this androgynous ideal were indistinguishable from butchness : wearing comfortable, non-constrictive

---

tenues », Faye Davies, « Paradigmatically Oppositional Representations : Gender and Sexual Identity in *The L Word* », Rebecca Beirne ed., *Televising Queer Women : A Reader*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p.186.  
<sup>395</sup> « Chaque fringue que tu portes sur le dos porte un grand écriteau qui dit gouine », « Pilot », *The L Word*, Saison 1, épisode 1.

<sup>396</sup> « Cela permet aux producteurs d'avoir le beurre et l'argent du beurre : ils peuvent tout à fait introduire la notion d'une femme qui est sans le vouloir prise pour un homme ou qui se fait intentionnellement passer pour un homme sans pour autant aliéner visuellement le spectateur masculin difficile en rendant un des personnages principaux de *The L Word* explicitement masculin ou, pire encore, ambigu », Candace Moore, Kristen Schilt, « Is she man enough ? : Female masculinities on *The L Word* », Kim Akass, Janet McCabe ed., *Reading the L Word : Outing Contemporary Television*, New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, p.161.

clothing such as flannel shirts, jeans, and hiking boots ; sporting short, boyish haircuts ; and acquiring skills in male-dominated trades such as carpentry and auto-repair.<sup>397</sup>

De la même manière, Candace Moore et Kristen Schilt reconnaissent que Shane, de part son androgynie, peut être considérée comme une « soft butch », ou comme un personnage illustrant la fluidité de genre dont on trouve quelques expressions dans les productions culturelles du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, elles soulignent l'importance de prendre en considération le fait que les concepts de féminité et de masculinité évoluent et qu'il ne faut pas les analyser comme des marqueurs figés mais qu'il faut au contraire prendre en compte leur contexte socio-historique.<sup>398</sup> Dans le cas de *The L Word*, il est également important de ne pas perdre de vue le contexte géographique au sein duquel ces représentations sont construites : la série se focalise sur des lesbiennes habitant à West Hollywood à Los Angeles en Californie, une région des États-Unis réputée pour être plus ouverte que d'autres régions aux personnes qui sortent des normes de la société dominante, mais aussi un endroit où il existe une profusion d'alternatives à des modèles considérés comme archaïques. Ainsi, le groupe de lesbiennes de *The L Word* est souvent montré comme plus progressiste que d'autres personnages qui interviennent dans la trame narrative. C'est le cas notamment lorsque Bette, directrice d'une galerie d'art, se trouve confrontée à des conservateurs religieux qui cherchent à empêcher l'exposition d'une œuvre qu'ils jugent blasphématoire.<sup>399</sup> Par ailleurs, au-delà de leurs idées plus progressistes que celles du reste de l'Amérique, les amies sont aussi présentées comme plus « tendance », plus avancées dans leur apparence ou dans leur attitude que d'autres personnages. C'est le cas par exemple pour la distance critique qu'elles prennent face à des images de lesbiennes masculines, comme on l'a vu dans l'extrait de dialogue tiré de la saison une qui est cité plus haut. Lors de cette scène, Shane est présente et semble elle aussi se moquer de cette visibilité des lesbiennes masculines, signalant donc qu'elle ne s'y associe pas.

De la même manière, sa masculinité androgyne est, au début de la troisième saison, mise en contraste avec la masculinité d'un autre personnage qui rejoint le groupe d'amie :

---

<sup>397</sup> « L'androgynie a remplacé le couple butch/femme en tant que norme culturelle dans le mouvement féministe lesbien de l'ère post-Stonewall. Ironiquement, plusieurs aspects de cet idéal androgyne étaient indissociables de ce qui définissait les butchs : le fait de porter des vêtements amples et confortables comme des chemises de flanelle, des jeans, des chaussures de randonnée, des shorts de sport, de coupes garçonnes, ainsi que le fait d'acquérir des compétences dans des domaines réservés aux hommes, comme la menuiserie et la mécanique » Sherrie A. Inness et Michele E. Loyd, *op.cit.*, p.12.

<sup>398</sup> *ibid.*

<sup>399</sup> « Luck Next Time », *The L Word*, Saison 1, épisode 9, « Liberally », *The L Word*, Saison 1, épisode 10, « Locked Up », *The L Word*, Saison 1, épisode 12.

Moira, une jeune femme que Jenny rencontre lorsqu'elle retourne passer quelques temps chez ses parents dans l'Illinois. Moira a une apparence beaucoup plus masculine que Shane, ce qui est souligné par ses vêtements : elle porte des jeans larges, des chemises à carreaux et des vestes sans manches, un look qui contraste avec celui, beaucoup plus « branché », de Shane et qui apparaît comme plus « authentique » (annexe XV). En outre, lorsque Jenny l'invite chez elle un soir et que ses parents les surprennent au lit, son beau-père prend Moira pour un homme.<sup>400</sup> Un peu plus tard, Moira se fera passer pour un homme alors que les deux femmes tombent en panne d'essence lors de leur trajet vers Los Angeles et qu'un couple de personnes assez âgées s'arrêtent pour les aider. Sur ce trajet elles seront également confrontées à une agression homophobe parce que Moira a été prise pour un homme dans les toilettes des femmes d'une station service.<sup>401</sup> Comme c'est le cas pour Shane, de nombreuses personnes prennent donc Moira pour un homme. Toutefois, les expressions de masculinité des deux personnages et leur signification pour l'une et l'autre sont mises en opposition. Par exemple, lorsque Moira et Jenny arrive chez Shane et Carmen à Los Angeles et que Carmen propose de les aider à sortir leurs affaires du pick-up de Moira, cette dernière lui répond : « Oh, you girls just relax. Let us butches unload the truck ». Cette réponse provoque le rire de Shane et de Carmen, qui dit à sa petite-amie, sur un ton sarcastique : « Big butch, go unload the truck ».<sup>402</sup> Il est évident que la réaction des deux jeunes femmes vise à démarquer Shane de Moira, et des *butchs* en général. D'ailleurs, l'évolution du personnage de Moira renforce la position de la série concernant la masculinité des *butchs* et ne fait qu'accentuer la maladresse avec laquelle cette masculinité y est représentée. En effet, au cours de la troisième saison, Moira évolue de la lesbienne *butch* à l'homme transgenre, puisqu'elle décide de commencer un traitement hormonal et de se faire appeler Max. Il est évident que la représentation d'un personnage transgenre qui fait partie des personnages principaux d'une série télévisée est une avancée dans la visibilité des personnes LGBT. Cependant, dans *The L Word*, la représentation de la transition de Moira en Max est problématique, du moins lors de la saison trois, car le personnage, qui se considère comme un homme hétérosexuel, est le véhicule d'idées extrêmement normatives. Dans le dernier épisode de la saison, après que Jenny et Max se sont séparés à cause de trop grandes différences, Jenny commence une relation avec une autre femme, Claude. Alors que les deux femmes dansent ensemble dans une salle de bal remplies

---

<sup>400</sup> « Labia Majora », *The L Word*, Saison 3, épisode 1.

<sup>401</sup> « Lost Weekend », *The L Word*, Saison 3, épisode 2.

<sup>402</sup> « Les filles, allez vous reposer. Nous les butchs on va s'occuper de décharger les affaires », « Allez grosse butch, va décharger les affaires », *ibid.*

de couples hétérosexuels, Max leur signale qu'elles provoquent leur gêne et qu'elles devraient arrêter de danser ensemble.<sup>403</sup> Par conséquent, la décision de Moira de devenir Max est associée à un désir de s'assimiler à la société hétérosexuelle. En somme, la masculinité des lesbiennes *butchs* est, par extension, associée au désir de s'identifier aux hommes hétérosexuels et d'avoir accès aux privilèges que cette identité offre.

Il semble donc clair que, dans *The L Word*, la masculinité est problématique dans les représentations des lesbiennes. Elle est acceptable si elle est « branchée » et qu'elle représente une forme d'androgynie tendance ; cependant, elle est critiquable si elle trop marquée et si elle ne correspond pas aux critères physiques à la mode. L'exemple de *The L Word* n'est pas isolé, comme on l'a dit plus haut, car le nombre de lesbiennes masculines à l'écran est très restreint. Par conséquent, l'image qui domine les représentations des lesbiennes dans les productions contemporaines est celle des lesbiennes féminines, qui sont, paradoxalement, à la fois très visibles car très présentes, mais beaucoup moins visibles en tant que lesbiennes.

#### D. Les lesbiennes féminines, entre invisibilité et hypervisibilité

Les lesbiennes féminines sont très présentes dans la culture populaire depuis les années 1990, que ce soit dans les publicités ou dans les séries télévisées. En effet, ces dernières comportent, en particulier depuis les dix dernières années, un nombre relativement important de personnages lesbiens dont la féminité répond parfaitement aux normes imposées par la société. Elles se rapprochent des *femmes* dans leur performance de la féminité, mais elles sont toutefois détachées des *butchs*. Ann M. Ciasullo argue à ce sujet, dans un article intitulé « Making Her (In)Visible : Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s », que les médias tendent, comme on l'a vu plus haut, à effacer la lesbienne *butch* : « In representing lesbianism and lesbian bodies, then, television, like print media, relies upon images that seem to erase the butch lesbian ».<sup>404</sup> Elle souligne au contraire la féminité hégémonique des lesbiennes représentées par les médias dominants. Selon elle, ces représentations, qui font un portrait des lesbiennes comme étant tout à fait similaires aux femmes hétérosexuelles, participent à la normalisation, ou même à l'« hétérosexualisation »

---

<sup>403</sup> « Left Hand of the Goddess », *The L Word*, Saison 3, épisode 12.

<sup>404</sup> « En représentant le lesbianisme et le corps des lesbiennes, donc, la télévision, comme les médias écrits, repose sur des images qui semblent effacer la lesbienne butch », Ann M. Ciasullo « Making her (in)visible : cultural representations of lesbianism and the lesbian body in the 1990s », *Feminist Studies* 27, no.3, 2001, p.589.

de la visibilité des lesbiennes.<sup>405</sup> En effet, en présentant ces images de féminité conventionnelle, les films et les séries télévisées rendent les lesbiennes attirantes pour les spectateurs masculins. Souvent appelées « lipstick lesbians », elles correspondent à l'image véhiculée par les médias d'un modèle de féminité, s'exprimant tant à travers les vêtements que par le maquillage, d'où l'expression « lipstick lesbians » en anglais. Cette catégorie de lesbiennes a été de nombreuses fois et est encore critiquée pour véhiculer une certaine image des femmes, allant dans le sens des diktats de genre dominants, aux dépens des valeurs féministes défendues par les générations précédentes.<sup>406</sup> Par conséquent, ces représentations de féminité désirable sont, paradoxalement, à la fois un facteur de visibilité pour les lesbiennes puisqu'elles sont de plus en plus présentes, tout en les rendant en même temps invisibles, puisque les personnages lesbiens qui apparaissent à l'écran sont, de part leur féminité conventionnelle, indissociables des femmes hétérosexuelles.

Selon Ann M. Ciasullo, si les lesbiennes féminines sont moins problématiques que les lesbiennes masculines ou les *butchs* pour la société dominante, c'est non seulement parce qu'elles sont moins identifiables comme lesbiennes, mais aussi parce que, selon les théories développées par les sexologues au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, leur lesbianisme est souvent perçu comme une phase. Elle est moins menaçante car elle n'est pas vraiment lesbienne : « she is perceived as 'inauthentic' ». <sup>407</sup>

On trouve de nombreux exemples de lesbiennes féminines dans les productions audiovisuelles américaines contemporaines. Elles sont très présentes, par exemple, dans les séries télévisées : Callie et Arizona dans *Grey's Anatomy*, Santana et Brittany dans *Glee*, Stef et Lena dans *The Fosters*, Emily dans *Pretty Little Liars*, Amy dans *Faking It*, etc. (annexe XVI).

La série *The L Word* a été critiquée pour avoir privilégié elle aussi ces représentations de « lipstick lesbians ». De nombreuses critiques ont en effet été formulées concernant la façon dont la série s'appuie sur la désirabilité des lesbiennes féminines à des fins marketing, c'est-à-dire, dans le but d'attirer un public masculin. <sup>408</sup> Comme on peut le voir dans les affiches promotionnelles (annexe XVII), les personnages correspondent aux représentations hégémoniques des femmes et présentent une image de féminité désirable. Non seulement, les

---

<sup>405</sup> *ibid.*, p.578.

<sup>406</sup> Alexis Jetter, *op. cit.*, p.88.

<sup>407</sup> Ann M. Ciasullo, *ibid.*, p. 599.

<sup>408</sup> Kimberly Campanello, « Queerer Than Thou : Representations and Receptions of Genders and Sexuality in Showtime's *The L Word* », GRAAT issue #2, juin 2007, p.22

actrices qui ont été choisies pour incarner ces personnages sont féminines, mais de plus, la mise en scène de ces affiches promotionnelles, que ce soit le choix des vêtements ou les postures des actrices, mettent en avant leur féminité pour les rendre attrayantes. Par ailleurs, le slogan utilisé sur les affiches de la saison une, « Same Sex, Different City », qui fait référence à *Sex and the City*, inscrit la série *The L Word* dans la continuité de cette dernière, qui met en scène un groupe d'amies très féminines et toutes hétérosexuelles. Cette référence souligne donc les similarités entre les femmes lesbiennes de *The L Word* et les femmes hétérosexuelles de *Sex and the City*, afin d'attirer un public similaire.

En somme, la série utilise les mêmes stratégies et représentations normatives que celles construites par l'industrie audiovisuelle américaine. Il est probable que ce choix ait été en partie motivé par des raisons économiques, puisque, la série étant diffusée sur la chaîne payante *Showtime*, sa pérennité dépendait de sa réussite en matière d'audimat. Rebecca Beirne explique que de tels compromis sont souvent nécessaires afin de pouvoir obtenir une reconnaissance des médias et du public dominants :

[...] in *The L Word*, we have images that have been constructed for a heterosexual media and populace, at least in part, which embody these measures of acquiescence for economic and political purposes of peaceable inclusion and integration, which are considered to be particularly necessary for the medium with which they are engaged.<sup>409</sup>

Elle poursuit en commentant sur l'approche particulière de la série en ce qui concerne la question de la visibilité : selon elle, *The L Word* participe à la visibilité des lesbiennes, elle en fait même son leitmotiv, et à la fois, elle les dissimule sous une forme indissociable des images de femmes hétérosexuelles et désirables dont les médias dominants regorgent. En se focalisant sur les lesbiennes féminines, peu visibles en tant que lesbiennes, la série a pour effet, en parallèle, d'effacer l'existence des lesbiennes *butchs*, qui sont, au contraire, plus visibles: « the visible lesbian is rendered invisible through closeting, the invisible (though not 'real') lesbian is rendered hyper-visible, and lesbianism itself is rendered simultaneously more or less visible ».<sup>410</sup>

Ce choix de faire les lesbiennes féminines les lesbiennes visibles de la série a été largement critiqué et dénoncé comme étant une stratégie marketing. D'autres y ont vu une

---

<sup>409</sup> « [...] dans *The L Word*, nous avons des images qui ont été construites pour un média et une population hétérosexuelle, du moins en partie, qui incarnent cette idée de la nécessité, dans ce type de média, de pactisation dont la visée politique et économique est une inclusion et une intégration sans conflit », Rebecca Beirne, *Fashioning The L Word, Nebula 3.4*, décembre 2006, p. 3.

<sup>410</sup> « la lesbienne visible est rendue invisible puisqu'elle est mise au placard, la lesbienne invisible (bien que pas 'réelle') est rendue hyper visible, et le lesbianisme lui même est rendu à la fois plus ou moins visible », *ibid.*

façon de briser les stéréotypes qui ont été construits et utilisés dans le passé. En effet, la créatrice de la série, Ilene Chaiken, a plusieurs fois affirmé sa volonté de briser les stéréotypes du passé, qui avaient tendance à représenter les lesbiennes comme des femmes peu attirantes, peu intéressées par la mode, et donc peu enclines à se rendre attirantes. Elle considère le groupe d'amies représentées dans la série comme une nouvelle génération de lesbiennes à l'écran.<sup>411</sup>

Paradoxalement, la série aborde le problème de visibilité posé par la lesbienne féminine. C'est notamment l'objet d'une scène de la saison une, où les amies enquêtent sur Lara Perkins, afin de savoir si elle est lesbienne. Lara est sous-chef cuisinier dans le restaurant où Dana se rend régulièrement après ses entraînements de tennis. Cette dernière tombe rapidement sous le charme de la jeune femme, mais n'ose pas l'inviter pour un rendez-vous romantique, de peur qu'elle ne soit pas lesbienne et qu'elle repousse ses avances. Les amies de Dana, Alice, Bette, Tina et Shane, décident de l'aider à déterminer si elle est lesbienne ou non. Elles se rendent donc au restaurant et observe Lara très attentivement afin de repérer des signes de son lesbianisme. Elles commencent par scruter ses chaussures, puis ses boucles d'oreille, puis sa coiffure, à la recherche de signes de masculinité. Étant donné que Lara est féminine, elles ne parviennent donc pas à trouver de signes probants de son homosexualité. Ce n'est que plus tard dans l'épisode que Lara confirmera à Dana qu'elle est lesbienne en l'embrassant.<sup>412</sup> Cette scène est révélatrice de la perspective à partir de laquelle la visibilité est envisagée dans *The L Word* : le choix de représenter des lesbiennes féminines est une façon de démontrer que le lesbianisme n'est pas toujours visible de manière évidente, que ce n'est qu'une partie de l'identité de ces femmes. Ce type de représentations contredit donc les discours et les représentations du passé, qui se servaient des lesbiennes masculines pour accentuer le fait que les lesbiennes sortent des normes de la société hétéro-patriarcale et sont par conséquent anormales. Cependant, cette scène souligne également l'orientation paradoxale de la série en ce qui concerne la visibilité, c'est-à-dire de rendre les lesbiennes visibles en choisissant de se focaliser sur des représentations de lesbiennes féminines et donc moins visibles en tant que lesbiennes de premier abord.

Bien que de nombreuses critiques aient été formulées concernant l'importance accordée à ces lesbiennes présentant une féminité conventionnelle, certaines personnes y voient une possibilité de perturber l'ordre dominant depuis l'intérieur. Par exemple, Sherrie

---

<sup>411</sup> Ilene Chaiken, citée dans Kera Bolonik, « Not Your Mother's Lesbians », [http://nymag.com/nymetro/news/features/n\\_9708/](http://nymag.com/nymetro/news/features/n_9708/) (consulté le 13 avril 2013)

<sup>412</sup> « Let's Do It », *The L Word*, Saison 1, épisode 2.

Inness argue dans *The Lesbian Menace : Ideology, Identity and Representation of Lesbian Life* que les lesbiennes féminines représentent, de part leur invisibilité : « a greater threat to heterosexual order than does the mannish lesbian ».<sup>413</sup> S'il est vrai que les médias choisissent de représenter les lesbiennes féminines car elles sont moins visibles et donc plus facilement assimilables aux normes de la société dominante hétérosexuelle, il ne faut toutefois pas systématiquement associer la féminité chez une femme à son hétérosexualité.

De la même manière, la masculinité des lesbiennes a été critiquée pour être une imitation de la masculinité des hommes hétérosexuels, et elle a été associée à une volonté de s'assimiler à ce modèle hétérosexuel, avec tous les privilèges qu'il comprend. Cependant, ce modèle de masculinité est remis en question par certaines femmes, qui en présentent une interprétation visant à en démontrer le caractère construit.

### E. La performance de la masculinité : le *drag kinging*.<sup>414</sup>

Certaines lesbiennes s'intéressent à la masculinité en tant que performance et participent à des ateliers, ou encore des spectacles dans lesquels ces femmes, qu'on appelle souvent des *drag kings* jouent différentes formes de masculinité.

Dans son analyse sur la masculinité chez les femmes, Judith Jack Halberstam définit les *drag kings* de la manière suivante :

A drag king is a female (usually) who dresses up in recognizable male costume and performs theatrically in that costume. Historically and categorically, we can make distinctions between the drag king and the male impersonator. Male impersonation has been a theatrical genre for at least two hundred years, but the drag king is a recent phenomenon. Whereas the male impersonator attempts to produce a plausible performance of maleness as the whole of her act, the drag king performs masculinity (often parodically) and makes the exposure of the theatricality of masculinity into the mainstay of her act.<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> « une plus grande menace à l'ordre hétérosexuel que la lesbienne hommasse », Sherrie Inness, *The Lesbian Menace : Ideology, Identity and Representation of Lesbian Life*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1997, p.31.

<sup>414</sup> Le terme *drag kinging* est emprunté à Judith Jack Halberstam, qui le suggère pour décrire les pratiques et l'esthétique développées par les *drag kings*, en remplacement du mot *camp*, dont l'utilisation est sujette à débats. Nous reviendrons toutefois plus en détails sur cette idée de camp dans un chapitre ultérieur.

<sup>415</sup> « Un drag king est une femme (normalement) qui s'habille dans une tenue explicitement masculine et qui interprète un personnage de manière théâtrale dans cette tenue. En termes d'histoire et de catégories, nous pouvons faire une distinction entre le drag king et le travesti. Le travestissement a été un genre théâtral pendant au moins deux cent ans, mais le drag king est un phénomène récent. Tandis que le travesti cherche à produire une imitation crédible de la masculinité, le drag king interprète la masculinité (souvent de manière parodique) et son numéro a pour but de révéler la théâtralité de la masculinité », Judith Jack Halberstam (1998), *op.cit.*, p.232.

Comme cette citation le souligne, les *drag kings* visent à mettre en évidence le caractère performatif de la masculinité, et non pas à en donner une interprétation « réaliste ».

Halberstam s'intéresse à l'origine de cette activité et explique qu'historiquement le terme *drag* en anglais était, selon de nombreuses sources, utilisé pour parler des acteurs qui jouaient des rôles féminins et s'habillaient donc en femmes, mais aussi des hommes qui aimaient porter des vêtements féminins.<sup>416</sup> Le mot est bien sûr utilisé pour parler des *drag queens*, des hommes qui jouent la féminité en utilisant des attributs qui y sont généralement associés, comme les vêtements, le maquillage, etc. Le *drag king* peut donc être vu comme une version masculine de *drag queen* : les *drag queens* se livrent à une performance de la féminité, les *drag kings* à une performance de la masculinité. Bien que les deux groupes soient rarement associés l'un à l'autre, il existe des similarités entre ce que font les *drags queens* et ce que font les *drag kings*. La plus importante est le fait que, dans les deux cas, la féminité et la masculinité se trouvent respectivement parodiées.

Judith Butler, par exemple, voit dans les pratiques des *drags queens*, notamment, une parodie de la notion d'identité de genre originale ou primaire.<sup>417</sup> Elle explique en effet qu'en imitant la féminité, les *drag queens* révèlent la nature intrinsèquement imitative du genre et, ce qui est parodié, c'est justement l'idée d'un original du genre, en l'occurrence, de la féminité.<sup>418</sup> De la même manière, les *drag kings* démontrent que la masculinité est déjà une imitation d'elle-même, qu'elle est la répétition de gestes et de codes qui n'ont rien de naturels, et qui n'ont pas d'originaux. Très souvent, les *drag queens* et les *drag kings* reprennent ces codes de manière très exagérée dans leurs performances, ce qui a pour effet de créer une dimension parfois comique dans leur interprétation de la féminité et de la masculinité.<sup>419</sup> Pour cette raison, selon Judith Jack Halberstam, les performances des *drag kings* sont différentes des pratiques des *butchs*, qui, dans les années 1950 par exemple, n'avaient pas le luxe de la parodie et de la théâtralité, étant donné qu'elles devaient souvent se faire passer pour des hommes et donc présenter une interprétation plus « réaliste » et moins « exagérée » de la masculinité.<sup>420</sup> Cela ne signifie pas pour autant que les femmes qui participent aux spectacles de *drag kings* ne sont pas masculines au quotidien : comme Halberstam l'indique, la limite

---

<sup>416</sup> *ibid.*, p.233.

<sup>417</sup> Judith Butler (1990), *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006, p. 187.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>419</sup> Xavier Lemoine, « Proliferating Masculinities : New York Drag King Shows », *GRAAT On-Line Issues # 11*, octobre 2011, p.96-114, p.100.

<sup>420</sup> Judith Jack Halberstam (1998), *op.cit.*, p.234.

entre la performance de la masculinité des *drag kings* sur scène et leur apparence et attitude hors de scène est souvent floue.<sup>421</sup>

Les spectacles de *drag kings* se produisent le plus souvent dans des bars, et se déroulent souvent sous la forme d'une compétition, à l'issue de laquelle le public vote pour son *drag king* préféré.<sup>422</sup> Dans certains cas la compétition est ouverte à tout le monde, dans d'autres, elle est menée par des têtes d'affiche qui jouissent d'une certaine popularité dans le monde du *drag kinging* : Halberstam cite par exemple les noms de Murray Hill, Dred et Buster Hymen.<sup>423</sup> Leurs prestations sont dans la plupart des cas des numéros de playback, accompagnés de gestuelles exagérées et de mouvements de danse. Les *drag kings* sont déguisés et portent très souvent de fausses moustaches, ou d'autres accessoires de déguisement évoquant des formes de masculinité facilement reconnaissable, faisant référence à des stars de la chanson ou du cinéma (Elvis, par exemple), ou encore à des corps de métier précis et rapidement identifiables (hommes d'affaire, ouvriers, policiers, etc.).<sup>424</sup>

La série télévisée *The L Word* fait référence à la culture *drag king* dans l'épisode douze de la première saison, en montrant un spectacle qui se déroule dans le bar The Planet. On voit tout d'abord un premier compétiteur, dont le nom de *drag king* est Phil McCockin qui porte des accessoires évoquant la masculinité des cowboys : moustache, chapeau de cowboy, chemise western, ceinturon, guêtres et bottes en cuir (annexe XVIII). On le voit chanter en playback les paroles de la chanson « I Am the Man » des Philosopher Kings en se déhanchant. Ses vêtements, sa gestuelle exagérée et les paroles de la chanson insistent tous sur la masculinité de Phil McCockin, le but étant de prouver au public qu'il est le *drag king* le plus masculin de la soirée. Sa performance est suivie de celle d'Ivan Aycock, qui entre sur scène habillé d'un costume trois pièces, porte une moustache et arbore une coiffure du style pompadour, évoquant celle d'Elvis Presley ou encore celle de James Dean (annexe XIX). La musique commence alors qu'il termine sa cigarette et qu'il entame le playback sur la chanson « Savoir-Faire » de Willy Deville. Ce playback est accompagné d'une sorte de chorégraphie de la masculinité, et beaucoup des gestes du *drag king* portent l'attention de son public et, en parallèle, celle des téléspectateurs, sur son entre-jambe. En effet, il écarte les jambes de manière exagérée, ou encore, il se met dos au public et laisse pendre son micro, suggérant par cela le pénis d'un homme. Le pénis est également référencé dans les noms des deux *drag*

---

<sup>421</sup> *ibid.*, p.244.

<sup>422</sup> *ibid.*, p.266.

<sup>423</sup> *ibid.*

<sup>424</sup> Xavier Lemoine, *op.cit.*, p.103.

*kings* de *The L Word*, à travers la présence du mot « cock » : Ivan Aycock et Phil McCockin. Ce type de référence est fréquent dans les spectacles de *drag kings*, et fait même partie de la parodie de l'idée d'un original de la masculinité. En effet, ils organisent parfois des compétitions pour mesurer la taille de leur pénis artificiel, le plus souvent des godes-ceintures, se moquant par cela des peurs ressenties par certains hommes concernant la taille de leur pénis, et parodiant de manière plus générale la façon dont la masculinité est parfois mesurée en fonction de la taille du pénis.<sup>425</sup> La parodie de l'importance attachée à la taille du pénis et l'utilisation de godes ont pour effet de dénaturiser la masculinité, de détacher le pouvoir phallique du pénis de l'homme et de le rendre accessible à tout le monde.<sup>426</sup> Ainsi, dans les performances des *drag kings*, ce qui apparaît en général comme un signe naturel de masculinité, le pénis, est théâtralisé, et l'idée même qu'il existe un signe naturel, biologique et original de masculinité est remise en question. Le personnage d'Ivan, qui réapparaît dans la suite de l'épisode et dans des épisodes ultérieurs, a donc le potentiel de déstabiliser des catégories de genre définies de manière trop rigide, dans une série où les normes de féminité dominantes sont omniprésentes. Pourtant, comme nous allons le voir ici, l'arc narratif du personnage passe à côté de ce potentiel *queer* et ne fait que réaffirmer des valeurs hétéro-normatives.

Kit, qui était maîtresse de cérémonie pour le spectacle de *drag kings*, tombe en quelques sortes sous le charme d'Ivan. Après avoir discuté tous les deux à la fin de la soirée organisée au bar, ils se retrouvent le lendemain pour déjeuner. Ivan commence alors à séduire Kit, notamment lors d'une scène où il lui fait une interprétation en playback de la chanson « I'm Your Man » de Leonard Cohen<sup>427</sup>. La scène est très théâtralisée, elle est une sorte de spectacle de *drag king* privé, et elle met en exergue le comportement d'Ivan, qui est une mise en scène constante de la masculinité « à l'ancienne », dès le début de leur idylle. Bette, qui est présentée dès le début de la série comme une féministe, critique fortement l'attitude d'Ivan envers sa sœur. Elle considère en effet que son comportement est contraire à ses propres idées car il représente une version traditionnelle, voire réactionnaire des rôles de genre.<sup>428</sup>

Toutefois, l'opinion de Bette n'est pas partagée par Kit, et ne semble pas l'être non plus par certaines spectatrices, qui se sentent également charmées par Ivan. Kim Akass et

---

<sup>425</sup> *ibid.*, p.107.

<sup>426</sup> *ibid.*

<sup>427</sup> « Limb from limb », *The L Word*, Saison 1, épisode 13.

<sup>428</sup> *ibid.*

Janet McCabe soulignent par exemple le potentiel subversif d'Ivan et sa capacité à troubler les spectatrices hétérosexuelles notamment :

A phallic female as adept at performing 'macho' masculinity as s/he is at fiddling under the bonnet of a vintage convertible arouses unexpected passions and pushes us in unforeseen directions, leading us, in turn, to question the very nature of what we mean by heterosexual female desire.<sup>429</sup>

Pourtant, dans un épisode ultérieur, le scénario de la série va insister sur le fait qu'Ivan n'est pas un homme, tout comme Bette l'avait fait lors de sa conversation avec sa sœur dans le dernier épisode de la première saison. Dans le premier épisode de la saison deux, Kit décide de rendre visite à Ivan, qui lui avait auparavant donné la clé de son appartement. Elle entre chez lui après avoir frappé à la porte, sans avoir toutefois eu de réponse. Elle se dirige vers la chambre, suivant le bruit provenant de la salle de bain et y trouve, posé sur une commode, un godemichet-ceinture. Elle l'observe, loin d'être choquée, puisqu'elle est parfaitement consciente qu'Ivan a un corps de femme et qu'il utilise probablement des accessoires. Cependant, lorsqu'Ivan sort de la douche et aperçoit Kit, il est profondément choqué par sa présence, et il n'accepte pas que la révélation de la théâtralité et de l'artifice de sa masculinité soit révélée. En d'autres termes, sa réaction est absolument contraire à ce que les *drag kings* s'attachent à déconstruire, c'est-à-dire, l'idée que la masculinité est naturellement et exclusivement attachée à un corps biologiquement masculin.

Par conséquent, Ivan offre la possibilité de se détacher des normes et de présenter un personnage *queer*, mais l'évolution de l'histoire met fin à ce potentiel en faisant de son corps un point de réaffirmation des normes, en le marquant comme une preuve de la « femellité » du personnage et donc de sa véritable identité : « the subversive queer potential of a character was set up, thereby opening an important political space, but the resolution of the arc saw the disciplining of the queer and the affirmation of heteronormativity »<sup>430</sup>

Ainsi, le potentiel subversif de la performance d'Ivan le *drag king* atteint rapidement ses limites dans *The L Word*, où les personnages principaux semblent partager une vision

---

<sup>429</sup> « Une femme phallique qui est aussi à l'aise quand elle interprète la masculinité des 'machos' qu'elle ne l'est quand elle bricole sous le capot d'une vieille décapotable suscite des passions inattendues et nous pousse dans une direction déroutante, nous menant à nous questionner sur la nature même de ce que nous appelons le désir hétérosexuel », Janet McCabe, Kim Akass « What is a straight girl to do ? Ivan's serenade, Kit's dilemma », Kim Akass, Janet McCabe ed., *Reading the L Word : Outing Contemporary Television*, New York, I.B. Tauris & Co, 2006, p.155.

<sup>430</sup> « le potentiel *queer* et subversif d'un personnage a été établi, offrant de ce fait la possibilité d'une discussion politique importante, mais le dénouement de l'arc narratif s'est soldé en une correction du personnage *queer* et un renforcement de l'hétéronormativité », Sal Renshaw, « Queering *The L Word* », Dana Heller (ed.), *Loving The L Word, The Complete Series in Focus*, New York, I.B. Tauris & Co, 2013, p.66.

essentialiste de la différence des sexes. Le personnage d'Ivan est d'emblée marqué comme *outsider* de part son statut social (Ivan provient de la classe ouvrière) et de part sa performance très traditionnelle de la masculinité, qui se démarque fortement de l'androgynie de Shane, qui est présentée comme plus moderne, plus à la mode et plus acceptable. Par ailleurs, lorsqu'Ivan réapparaît dans l'épisode neuf de la deuxième saison, celui-ci présente à Kit sa partenaire de longue date, dont il ne lui avait jamais mentionné l'existence. Il explique alors à Kit qu'il n'est pas monogame et qu'il n'en a pas parlé à Kit parce qu'ils n'avaient jamais abordé le sujet. Cette révélation et la trahison ressentie par Kit excluent définitivement le personnage de la trame narrative de la série.

La présence de ce personnage dans *The L Word* est perçue par Rebecca Beirne comme résultant d'une intention de créer une sorte de « foire aux monstres du genre », et non pas d'une volonté d'explorer différentes formes de masculinité et d'évoquer des manières de s'identifier en tant que lesbienne qui sont différentes de celles des personnages principaux.<sup>431</sup>

Comme nous l'avons démontré ici, les productions audiovisuelles contemporaines offrent peu de diversité dans leurs représentations du lesbianisme. En préférant les images de lesbiennes féminines, elles participent certes à se détacher des stéréotypes qui étaient auparavant utilisés, toutefois ces lesbiennes féminines sont aussi souvent indissociables des femmes hétérosexuelles de part leur apparence. Quels procédés sont donc utilisés afin de les rendre visibles en tant que lesbiennes ? Un de ces procédés est d'explicitement l'homosexualité des personnages lors de scènes représentant la sexualité lesbienne.

### **3. Représenter la sexualité lesbienne**

#### **A. Une représentation problématique**

La sexualité entre femmes a été ignorée par les discours dominants, notamment les discours scientifiques, pendant une grande partie de l'Histoire. Pour Teresa de Lauretis, qui s'appuie en partie sur la théorie de Luce Irigaray, le fait qu'une femme désire une autre femme ou qu'elle ait un appétit sexuel pour d'autres femmes est incompréhensible dans une société phallogcentrique, où l'organisation de l'intégralité des rapports humains est envisagée

---

<sup>431</sup> Rebecca Beirne, « Fashioning The L Word », *Nebula*, décembre 2006, p.29.

selon un point de vue masculin.<sup>432</sup> Dans la culture occidentale dominante, la sexualité, qu'elle soit hétérosexuelle ou homosexuelle, est donc centrée autour de l'homme et du désir de l'homme.<sup>433</sup> Par conséquent, la représentation de la sexualité lesbienne pose problème, puisqu'elle exclut la présence de l'homme. Ceci explique pourquoi il y en a aussi peu de représentations : la sexualité lesbienne est plutôt invisible dans la société et la culture dominantes car l'idée de relations sexuelles entre femmes relève souvent du mystère. Ce que deux femmes peuvent faire au lit est encore un terrain relativement inconnu et, souvent, le discours dominant cherche à l'expliquer de manière à le faire correspondre aux normes de l'hétérosexualité : il s'agit, par exemple, de savoir « qui fait l'homme ».

Si la sexualité lesbienne est globalement absente des représentations dominantes, c'est aussi parce que le lesbianisme est souvent perçu comme asexuel, comme une complicité affectueuse plutôt que comme une relation physique. Simone de Beauvoir a d'ailleurs elle-même écrit dans *Le Deuxième Sexe* que : « Entre femmes la tendresse charnelle est plus continue [...], mais elles ne sont pas emportées dans de frénétiques extases ». <sup>434</sup> Cette déssexualisation des lesbiennes vient de l'idée globalement acceptée que les femmes sont moins intéressées par le sexe que les hommes. Par conséquent, selon ce présupposé, lorsque deux femmes sont ensemble, l'activité sexuelle est donc doublement restreinte. <sup>435</sup>

Cette idée que les relations sexuelles entre femmes n'en sont pas vraiment, étant donné que la sexualité est globalement perçue à partir d'un point de vue masculin, se retrouve dans de nombreuses productions culturelles. Par exemple, dans *Queer as Folk*, la vie sexuelle du seul couple de lesbiennes semble quasiment inexistante, surtout si on la compare à celles des autres personnages. La série met en opposition la sexualité des personnages gays et la sexualité des lesbiennes de manière assez frappante : si pour les premiers la sexualité est souvent au centre de leur vie, pour les dernières, elle est au contraire très secondaire. Melanie et Lindsay semblent être plus concernées par des problèmes liés à la naissance de leur fils puis à son éducation, et elles ne semblent pas avoir vraiment de désir l'une pour l'autre, excepté dans quelques scènes que nous analyserons plus bas. L'absence d'activité sexuelle au sein de leur couple est même le sujet de conversations, comme par exemple dans l'épisode dix-sept de la saison deux : alors que quatre des personnages principaux, Brian, Michael, Emmett et

---

<sup>432</sup> Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », *Theatre Journal*, Vol.40, N°2, mai 1988, pp.155-177, p.156.

<sup>433</sup> *ibid.*

<sup>434</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Tome II, coll. Folio Essais, Paris, Gallimard, 1986, p.210-211.

<sup>435</sup> Margaret Nichols, « Lesbian Sexuality/Female Sexuality: Rethinking 'lesbian bed death' », *Sexual and Relationship Therapy*, Vol.19, N°4, 2004, pp.363-371, p.364.

Ted prennent leur petit déjeuner dans leur lieu de rencontre habituel, Melanie interrompt leur conversation, qui portait sur le sexe, et sa réaction est interprétée par Brian, dont la vie sexuelle est foisonnante, comme une frustration due à son manque de satisfaction sexuelle. Ted dit alors : « Sounds to me like a case of LBD », faisant référence au phénomène de déclin du désir chez les lesbiennes appelé « Lesbian bed death ». <sup>436</sup> Cette remarque provoque le rire moqueur des garçons et, au fil des épisodes, le couple de lesbiennes est régulièrement le sujet de moqueries à propos du manque d'aventure dans leur vie et du côté ennuyeux de leur quotidien asexué.

Ce déclin de désir provoqué par une nouvelle responsabilité de parent est fréquemment représenté dans productions audiovisuelles qui mettent en scène des couples de lesbiennes. Il est un élément important de l'intrigue du film *The Kids Are All Right* de Lisa Cholodenko, et il y en a plusieurs occurrences dans les séries télévisées. Dans la saison huit de *Grey's Anatomy*, Callie et Arizona remarquent qu'elles n'ont quasiment plus de temps pour leur vie de couple depuis la naissance de leur fille. <sup>437</sup> Dans *The Fosters*, Stef et Lena ont également très peu de place pour leur vie sexuelle, puisqu'elles doivent s'occuper de l'éducation de cinq enfants (un enfant biologique, deux enfants adoptés et deux enfants placés en famille d'accueil). Par conséquent, le manque d'activité sexuelle des lesbiennes souvent rattaché à une idée de maternité et du poids des responsabilités qui y sont attachées.

La série *The L Word*, au contraire, s'attache à démontrer que les lesbiennes ont une vie sexuelle bien active. La sexualité est très présente dans chacun des épisodes, et elle a même une dimension aventureuse, puisqu'une grande partie des scènes intimes se déroulent en dehors de la chambre. <sup>438</sup> L'une des premières scènes, dans l'épisode pilote, se déroule dans une piscine et en plein jour. Une autre, dans l'épisode quatre de la première saison, se déroule dans les toilettes du bar The Planet.

La série semble avoir pour ambition de contredire les idées reçues sur la sexualité lesbienne. Il est évident que la série ne partage pas l'idée que les lesbiennes n'ont pas de relations sexuelles. Au contraire, le plaisir éprouvé par les personnages est souvent mis en avant, comme dans la scène finale de l'épisode pilote, où l'on voit Bette et Tina faire l'amour et éprouver un orgasme. En outre, la sexualité lesbienne est présentée comme subversive et irrépressible : de nombreuses scènes intimes montrent les personnages faisant l'amour en

---

<sup>436</sup> « How to Get Ahead in Adver », *Queer as Folk*, Saison 2, épisode 17.

<sup>437</sup> « Poker Face », *Grey's Anatomy*, Saison 8, épisode 6.

<sup>438</sup> Lorna Wheeler, Lara Raven Wheeler, « Straight-up sex in *The L Word* », Kim Akass et Janet McCabe (ed.), *Reading The L Word : Outing Contemporary Television*, New York, I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, p. 103.

position assise ou bien debout. Au contraire, les scènes de sexe hétérosexuelles sont globalement représentées de manière plus « traditionnelle », en position couchée et le plus souvent dans la chambre.<sup>439</sup>

Dans le sixième épisode de la première saison, Tim, le petit ami de Jenny, vient confronter Marina, après avoir appris que Jenny l'avait trompé avec elle. Visiblement déstabilisé par le fait que sa petite-amie l'ait trompé avec une femme, Tim s'interroge sur ce que les femmes font au lit. Il dit à Marina : « What is it you do, you girls ? Should I even care ? Does it even count ? ».<sup>440</sup> Son interrogation est révélatrice d'une certaine inquiétude concernant la possibilité du plaisir sexuel sans la présence d'un homme. Dans *The L Word*, la sexualité lesbienne est d'emblée présentée comme supérieure aux relations hétérosexuelles car plus épanouissante et source d'un plus grand plaisir. En cela, la série se positionne en contradiction avec certaines représentations, notamment celles construites au sein de la pornographie, qui ont participé à la construction d'une image des relations sexuelles lesbiennes comme fondamentalement incomplètes.

## B. La sexualité lesbienne et la pornographie

La sexualité lesbienne est souvent représentée, dans la pornographie notamment, comme étant un préliminaire à la vraie sexualité, celle qui implique la pénétration par un pénis.<sup>441</sup> Ces types de représentations reflètent la perception d'une grande partie de l'opinion générale, qui considère que la « vraie » sexualité nécessite la présence d'un homme. Cette perception est elle-même basée sur une vision des rôles de genre selon laquelle la femme est passive alors que l'homme, au contraire, est actif. Il est donc impossible, selon cette vision, de concevoir l'expression d'une sexualité lesbienne, puisqu'elle exclut la présence d'un homme.

De cette vision de la sexualité, découle également un discours très conservateur sur la sexualité des femmes plus particulièrement, et, par conséquent sur les représentations explicites de sexualité (lesbienne ou hétérosexuelle). Ce sujet a été à l'origine d'un grand débat aux États-Unis à partir de la fin des années 1970, les fameuses *sex wars*, et qui a été à l'origine d'une scission au sein du mouvement féministe américain à cette époque.

---

<sup>439</sup> Lorna Wheeler, Lara Raven Wheeler, *op.cit.*, p.103.

<sup>440</sup> « Qu'est-ce que vous faites au juste, vous les filles ? Est-ce que je dois m'en préoccuper ? Est-ce que ça compte ? », « Losing it », *The L Word*, Saison 1, épisode 6.

<sup>441</sup> Eli Flori, *Ces femmes qui aiment les femmes*, Paris, L'Archipel, 2007, p.205.

Dans les années 1970, les discussions au sein du mouvement féministe américain concernaient essentiellement le débat autour de la nécessité d'un féminisme qui reconnaisse la spécificité du lesbianisme et son rôle dans la lutte contre le patriarcat. Vers la fin des années 1970, les discussions se sont tournées vers un nouveau sujet : la sexualité (lesbienne ou hétérosexuelle). Les débats portaient plus particulièrement sur la pornographie, le sadomasochisme, les rôles *butch/femme* et le travail du sexe. Parmi les sujets débattus, celui de la pornographie a occupé une place centrale pour les féministes, si bien que certaines d'entre elles se sont rassemblées au sein d'un mouvement anti-pornographie, qui est né à l'intérieur du mouvement féministe. Peu de temps après, en réaction à ce mouvement, d'autres féministes ont exprimé leur désaccord les idées du camp anti-pornographie et ont formé de leur côté un mouvement souvent appelé « féminisme pro-sexe ». Les deux factions se sont fortement opposées lors de nombreux débats, créant de fortes tensions au sein du mouvement féministe, ce qui explique le nom donné à ces débats, les *sex wars*. Les points de désaccord entre les deux parties concernaient plus précisément la façon de concevoir le sexe et la sexualité, le fait de caractériser ou non la pornographie comme une forme de violence envers les femmes.

Les féministes anti-pornographie partageaient en partie la vision des partisans d'un féminisme lesbien, en particulier en ce qui concerne la sexualité des hommes et son lien avec la force et la domination. Par conséquent, étant donné que les productions pornographiques sont en majorité faites par des hommes et pour des hommes, elles étaient perçues comme un instrument permettant de véhiculer une vision masculine de la sexualité. En d'autres termes, la pornographie était perçue comme un ensemble de représentations masculines de la sexualité, qui impliquaient, selon elles, un rapport de domination sur les femmes. Cette vision de la sexualité masculine était défendue à la fois par les féministes lesbiennes et les féministes anti-pornographie. Ainsi, des membres des deux groupes dénonçaient l'existence, au sein de la communauté lesbienne, des rôles *butch/femme* et des pratiques sexuelles développées autour d'eux, ce qu'elles jugeaient être une reproduction du rapport de force qui pouvait exister dans les relations hétérosexuelles. Cependant, même si les deux groupes s'accordaient sur certains sujets, la pornographie ne faisait pas partie des préoccupations majeures des féministes lesbiennes, alors qu'elle était la cible principale des actions menées par les anti-pornographie. Ces dernières ont d'ailleurs formé des groupuscules à travers le pays, afin de mettre un terme à la circulation de contenu à caractère pornographique. En 1976, par exemple, le groupe Women Against Violence in Pornography and Media, ou WAVPM, a été créé. Basé

à l'origine à San Francisco, les membres luttent contre toute forme de pornographie, qu'elle soit explicitement violente ou non, car elles considéraient que la pornographie était nécessairement une forme de violence envers les femmes.<sup>442</sup>

Parmi les figures qui composaient le mouvement des féministes anti-pornographie, l'une des plus importantes était Andrea Dworkin. Elle est rapidement devenue une porte-parole et une figure emblématique du mouvement. Elle a développé ses arguments contre la pornographie dans deux ouvrages, *Woman Hating*, et *Pornography : Men Possessing Women*. Elle a aussi participé, avec Catharine MacKinnon, une autre figure importante du mouvement, à l'élaboration d'un projet de loi visant à interdire la pornographie à Minneapolis (un projet qui a ensuite inspiré un grand nombre de politiciens conservateurs dans le pays).<sup>443</sup> Dworkin et MacKinnon ont participé à de nombreux événements en lien avec la lutte contre la pornographie et contre les représentations explicites de sexualité. Leur but était de démontrer leur rôle dans l'oppression des femmes et l'impact néfaste qu'elles ont sur le bien être de ces dernières.<sup>444</sup> Leur opinion sur la sexualité, ainsi que celle de l'ensemble des féministes anti-pornographie, est que les relations sexuelles hétérosexuelles sont en général caractérisées par une dynamique d'objectification sexuelle (les hommes étant les sujets/dominants et les femmes étant les objets/dominées), une dynamique qui est représentée de manière exacerbée dans les productions pornographiques.<sup>445</sup> Elles affirment donc que ces représentations sont particulièrement dangereuses parce qu'elles sont peu à peu internalisées par les hommes et par les femmes, ce qui participe à la propagation de la normalisation des rapports dominants/dominés, qui sont aussi le socle de l'institution patriarcale que les féministes combattent.<sup>446</sup>

Lisa Duggan et Nan D. Hunter, partisans du camp pro-sexe, soulignent le paradoxe du discours que tiennent les féministes du côté opposé, puisqu'il participe à un asservissement encore plus grand de la sexualité des femmes. En effet, en voulant censurer de manière radicale la pornographie, Dworkin, MacKinnon et leur sympathisantes vont dans le sens des moralistes conservateurs, qui voient la pornographie comme une menace à la structure traditionnelle de la famille patriarcale parce qu'elle représente des actes sexuels hors

---

<sup>442</sup> Lisa Duggan, Nan D. Hunter, *Sex Wars : Sexual Dissent and Political Culture*, New York, Routledge, 2006, p.20.

<sup>443</sup> *ibid.*, p.32.

<sup>444</sup> *ibid.*

<sup>445</sup> Ann Ferguson, « Sex War: The Debate between Radical and Libertarian Feminists », *Signs*, Vol.10, No.1, 1984, pp.106-112, p.108.

<sup>446</sup> *ibid.*

mariage.<sup>447</sup> Ces idées sont donc contraires à ce contre quoi les féministes se battent, c'est-à-dire l'institution du patriarcat. Pour Lisa Duggan et Nan D. Hunter, donc, s'attaquer à la pornographie et aux représentations explicites de sexualité comme sources de l'oppression des femmes contribue à la répression de la sexualité des femmes, puisqu'elle est considérée comme dégradante. Comme les deux auteures le soulignent : « It is ironic that a feminist position on pornography incorporates most of the myths about sexuality that feminism has struggled to displace ».<sup>448</sup>

Le discours anti-pornographie réduit la sexualité au plaisir des hommes et n'envisage pas que les femmes puissent avoir le pouvoir et le droit d'éprouver du plaisir.<sup>449</sup> En outre, ce discours sur la pornographie ou les représentations trop explicites de sexualité a également pour effet de rendre tabou le plaisir que les femmes pourraient éprouver en regardant ces images, et par extension, la satisfaction qu'elles pourraient y trouver : ces femmes seraient alors considérées comme des traîtres qui sont de connivence avec l'institution hétéropatriarcale.<sup>450</sup> Par conséquent, au-delà de la censure de la pornographie, ce qui est en jeu c'est aussi la liberté des femmes à exprimer leur intérêt pour le sexe, puisque ces discours ne visent pas seulement à faire interdire la pornographie, mais également à établir les limites du « politiquement correct » en ce qui concerne la sexualité des femmes.<sup>451</sup> Il y a en effet un décalage entre les comportements autorisés pour les hommes et ceux autorisés pour les femmes et, par ailleurs, le corps de la femme est encore trop souvent considéré comme un corps au service de l'autre (de l'homme, de l'enfant). Les féministes pro-sexe voient dans la pornographie la possibilité de libérer les femmes des contraintes qui leur sont imposées, en créant un lien positif entre les femmes et la sexualité.<sup>452</sup>

Comme nous l'avons évoqué plus haut, lors des *sex wars*, qui se sont produites à partir de la fin des années 1970 et dans les années 1980, les sujets débattus étaient : la pornographie, le S/M, les rôles *butch/femme*, et l'utilisation de godes ou autres jouets sexuels. Rebecca Beirne explique que, bien que ces sujets soient moins source de conflits de nos jours, ces discussions ont largement influencé la façon dont les représentations des lesbiennes se sont

---

<sup>447</sup> Lisa Duggan, Nan D. Hunter, *op.cit.*, p.37.

<sup>448</sup> « Il est ironique qu'une prise de position féministe au sujet de la pornographie reproduise la plupart des mythes à propos de la sexualité que le féminisme s'est acharné à combattre », *ibid.*, p54.

<sup>449</sup> Tamara Packard, Melissa Schraibman, « Lesbian Pornography: Escaping the Bonds of Sexual Stereotypes and Strengthening Our Ties to One Another », *UCLA Women's Law journal*, Vol. 4, 1994, pp.299-328, p.301.

<sup>450</sup> Cherry Smyth, « The Pleasure Threshold: Looking at Lesbian Pornography on Film », *Feminist Review*, N°34, *Perverse Politics: Lesbian Issues*, 1990, p.152-159, p.152.

<sup>451</sup> *ibid.*

<sup>452</sup> Tamara Packard, Melissa Schraibman, *op.cit.*, p.302.

construites pendant et au cours des décennies suivant les *sex wars*, et sur la façon dont ces représentations sont reçues par le public lesbien. Elle argue notamment qu'il existe encore une certaine gêne de la part de certaines spectatrices lesbiennes quand elles sont confrontées à des représentations explicites de la sexualité lesbienne, en particulier parce que ces images sont susceptibles d'être regardées par des hommes pour leur plaisir, comme ils pourraient regarder de la pornographie, ce qu'elles considèrent comme dégradant pour les lesbiennes et pour les femmes en général.<sup>453</sup>

Les productions audiovisuelles comportant des scènes explicites de sexe lesbien, et qui ne font pas partie de la catégorie pornographie, sont donc toujours sujettes à débat. La série télévisée *The L Word* en est un exemple intéressant, puisqu'elle a été à la fois célébrée pour avoir osé représenter explicitement la sexualité lesbienne pour le plaisir visuel du public, y compris des lesbiennes,<sup>454</sup> et elle a en même temps été fortement critiquée pour cette même raison, pour vouloir plaire au spectateur masculin.<sup>455</sup> Ces discours discordants mettent en avant les positions divergentes qui existent concernant la représentation de la sexualité lesbienne dans les médias dominants. La série fait d'ailleurs référence à la complexité de représenter des scènes intimes de couples lesbiens, tout en sachant que cela attirera le regard du spectateur masculin. Cette question est intégrée au scénario dans la saison deux, avec l'arrivée du personnage de Mark Wayland, qui devient colocataire de Shane et Jenny à partir du quatrième épisode de la saison. Mark se présente aux jeunes femmes comme un réalisateur venu tourner un documentaire sur les lesbiennes de West Hollywood, mais les spectateurs et spectatrices apprennent vite qu'il a en fait surtout réalisé des films pornographiques jusqu'ici. Lorsqu'il demande à Shane et Jenny s'il peut les interroger et les prendre pour sujet principal de son documentaire, les deux jeunes femmes acceptent de se prêter au jeu au début. Toutefois, l'expérience ne dure pas très longtemps car elles finissent par découvrir que Mark a placé des caméras cachées dans toutes les pièces de la maison, y compris leurs chambres, pour les observer dans leur intimité. Lors d'une scène où il se filme pour commenter les images de ses caméras cachées, il exprime son regret de n'avoir capturé que des conversations et espère qu'il y aura plus d'action par la suite, sous-entendant qu'il espère capturer des actes sexuels.<sup>456</sup> La présence de Mark et de ses caméras est une référence auto-réflexive aux

---

<sup>453</sup> Rebecca Beirne (2008 b), *op.cit.*, p.48.

<sup>454</sup> Shona Black, « *The L Word*: Paragon Paradox », *LesbianNation.com*, 28 janvier 2005, <http://www.lesbianation.com/article.cfm?section=9&id=5309> (consulté le 13 janvier 2013)

<sup>455</sup> Winnie McCroy, « L is for Invisible », *New York Blade Online*, 31 octobre 2003, <http://www.nyblade.com/2003/10-31/viewpoint/editorials/invisible.cfm> (consulté le 13 janvier 2013)

<sup>456</sup> « Labyrinth », *The L Word*, Saison 2, épisode 5.

critiques qui ont été faites envers la série en ce qui concerne son incitation au voyeurisme. En incluant ce personnage et cet arc narratif, la créatrice et ses scénaristes visent à démarquer la série *The L Word* des productions pornographiques en montrant que la pornographie est une forme de violation de l'intimité des femmes, et qu'elle est contraire à la raison d'être de la série, qui a pour but de donner plus de visibilité aux lesbiennes, d'une façon plus respectueuse. En ce sens, la série se rapproche donc de l'opinion de féministes anti-pornographie modérées, qui insistaient sur la nécessité de faire la distinction entre l'érotisme (considéré comme un art) et la pornographie (considérée comme une obscénité et un instrument de l'oppression des femmes).<sup>457</sup> En réponse aux reproches formulés à son égard, *The L Word* critique donc la pornographie pour s'en démarquer : les scènes intimes que l'on peut voir dans les épisodes ont pour but de libérer la sexualité des lesbiennes, et non pas de participer à l'oppression des femmes.

Cependant, cette prise de position dans *The L Word* est largement contredite dans une production ultérieure de la créatrice Ilene Chaiken et qui a été présentée comme la version télé-réalité de *The L Word* : *The Real L Word*. La première saison a été tournée à West Hollywood à Los Angeles, confirmant ainsi le lien entre les deux productions. L'émission a eu un certain succès, en particulier auprès des spectatrices lesbiennes, qui avaient probablement regardé *The L Word* auparavant, et qui se tournaient vers cette série afin d'avoir la possibilité de voir leurs vies reflétées par le petit écran.<sup>458</sup> Un élément qui a été cité dans de nombreux forums pour expliquer l'attrait de ces spectatrices pour l'émission est le fait qu'il y ait des images très explicites de sexualité lesbienne, représentée d'une manière totalement nouvelle pour elles.<sup>459</sup> En effet, *The Real L Word* étant une production de télé-réalité, les spectateurs et spectatrices ont la sensation d'avoir accès à une représentation plus proche de la réalité. Les caméras suivent les participantes jusque dans leur chambre, ce qui n'est pas sans rappeler les caméras posées par Mark dans *The L Word*. Ces incursions dans l'intimité des participantes ont été à la fois critiquées et félicitées pour leur côté audacieux, pour avoir osé représenter la sexualité lesbienne sur une chaîne de télévision et avoir par cela fait évoluer les représentations existantes, qui ont tendance à mettre en avant une image des lesbiennes comme asexuelles.

---

<sup>457</sup> Rebecca Beirne (2008 b), *op.cit.*, p.127.

<sup>458</sup> Tara Shea Burke, « Why *The Real L Word* Matters : Community and Lesbian Sex, in the Flesh », Dana Heller (ed.), *Loving The L Word*, p.215.

<sup>459</sup> *ibid.*

La perception qu'ont les spectatrices lesbiennes des représentations explicites voire pornographiques de la sexualité lesbienne a en fait beaucoup évolué : il existe en effet des productions pornographiques avec des lesbiennes et s'adressant aux lesbiennes, plus complexes que les productions évoquées plus haut qui représentaient la sexualité lesbienne comme un préliminaire à l'acte sexuel hétérosexuel.<sup>460</sup> Rebecca Beirne cite par exemple *The Crash Pad*, réalisé par Shine Louise Houston en 2005. Elle explique que le film interpelle ses spectatrices sur leur position en tant que spectatrices et sur leur voyeurisme, qui est un voyeurisme « autorisé » puisque les personnages/actrices sont conscientes de la présence de caméras et prennent même plaisir à être regardées.<sup>461</sup> Le fait que ce type de productions existe et que leur nombre continue de croître signale donc un certain changement dans la façon dont la pornographie est perçue par la communauté lesbienne.<sup>462</sup> Toutefois, les *sex wars* ont généré un discours répressif et moralisateur qui perdure encore au sein d'une partie de la communauté lesbienne, où certaines images, certaines attitudes et pratiques sexuelles sont considérées comme inacceptables car contraires à une certaine éthique féministe.

### C. Des pratiques contestées au sein de la communauté lesbienne

En parallèle au débat sur la pornographie, donc, les lesbiennes impliquées dans les *sex wars* ont aussi débattues pratiques sexuelles acceptables ou non pour les lesbiennes. Les désaccords portaient en particulier sur les rôles *butch/femme*, l'utilisation de godemichets et autres jouets sexuels, et sur les pratiques S/M.

En ce qui concerne les rôles *butch/femme* (et finalement, n'importe quel jeu sexuel impliquant un rôle, surtout s'il s'agit de types de rôles imitant les relations hommes/femmes), ils étaient considérés comme problématiques car ils étaient perçus comme des rôles qui reproduisent la dynamique d'oppression de la femme par l'homme, en donnant à l'entité masculine le rôle actif et à l'entité féminine le rôle passif. De la même manière, l'utilisation de godemichets était aussi source de désaccord lors des débats sur la sexualité des lesbiennes, puisqu'ils étaient considérés comme des objets imitant le pénis d'un homme. L'utilisation de tels objets allait à l'encontre du combat de certaines féministes, qui luttaient contre le patriarcat et toutes les formes de violence envers les femmes. Pour certaines féministes

---

<sup>460</sup> Rebecca Beirne (2008 b), *op.cit.*, p.143.

<sup>461</sup> *ibid.*, p.151.

<sup>462</sup> *ibid.*, p.136.

lesbiennes, ces violences incluait les rapports de pénétration.<sup>463</sup> Par conséquent, tout objet sexuel phallique était perçu comme un instrument potentiel de la violence envers les femmes. En somme, dans ces discours, il s'agissait de définir une sexualité féminine « éthique », qui ne reproduise aucunement les schémas de domination masculine et d'une vision phallogocentrique de la sexualité.<sup>464</sup>

Les pratiques sexuelles les plus contestées étaient celles qui se rattachaient au sadomasochisme, aussi appelées « pratiques S/M ». Ce terme inclut une variété de pratiques sexuelles, incluant des jeux de rôles, de domination, etc. : « The term 's/m' is generally understood, by individuals who profess an 's/m identity', to conclude a variety of practices in addition to sadism and masochism, such as play with dominance and submission, bondage and discipline, the use of roles, and age play, among other things ». <sup>465</sup> Ces pratiques n'étaient pas seulement critiquées par les féministes lesbiennes, mais elles l'étaient également par la société américaine en général. En effet, elles étaient le plus souvent perçues comme malsaines, perverses et anormales, et les personnes qui les pratiquaient étaient vues de la même manière.<sup>466</sup> Au sein des communautés féministes et féministes lesbiennes, les femmes qui prennent part aux pratiques S/M sont souvent accusées de perpétuer les violences envers les femmes et de participer à leur oppression.<sup>467</sup> Pourtant, le S/M est aussi présent dans la communauté lesbienne, et ses pratiques sont considérées par certaines comme une manière de résister aux discours véhiculés lors des *sex wars*, qui visaient à discipliner la sexualité lesbienne et qui associaient systématiquement le sexe et la sexualité comme un danger pour les femmes :

Lesbian s/m has been viewed as an historical product of the 'sex wars' of the 1970s and 1980s. S/m dykes may be seen as agents reacting against the restrictions and prescriptions of feminist analyses which equate pornographic representations with violence and oppressions against women. The practice of s/m, then, may be seen as directly opposing a feminist ideology that defines sex as threatening and dangerous for women.<sup>468</sup>

---

<sup>463</sup> Arlene Stein, *Sisters, Sexperts, Queers : Beyond the Lesbian Nation*, New York, Penguin Book, 1993, p.14.

<sup>464</sup> *ibid.*, p.17.

<sup>465</sup> « Selon les personnes qui revendiquent une identité s/m, s/m est généralement entendu comme étant un terme qui comprend une variété de pratiques en plus du sadisme et du masochisme, comme le jeu de domination et de soumission, le bondage et la punition, le recours à des rôles, et le jeu avec la différence d'âge, parmi tant d'autres », Patricia L. Duncan, « Identity, Power, and Difference : Negotiating Conflict in an S/M Dyke Community » *Queer Studies : A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, Brett Beemyn et Mickey Eliason (ed.), New York, New York University Press, 1996, p.90.

<sup>466</sup> *ibid.* p.87.

<sup>467</sup> *ibid.*

<sup>468</sup> « Le s/m lesbien a été perçu comme étant le produit historique des 'sex wars' des années 1970 et 1980. Les gouines s/m peuvent être vues comme des individus qui s'opposent aux restrictions et aux obligations dictées par les féministes qui associe les représentations pornographiques à la violence et à l'oppression des femmes. La

Par conséquent, les lesbiennes partisans des pratiques S/M se sont retrouvées en conflit avec une partie du mouvement féministe, étant donné que ces pratiques étaient perçues comme une forme d'érotisation des rapports de pouvoir, où un être est dominé par un autre, rapports que le féminisme cherche à supprimer.<sup>469</sup> Elles partageaient également l'avis de la société américaine sur le S/M, un avis façonné par les discours des domaines médical et psychologique, ainsi que par une vision conservatrice des normes, qui voit le S/M comme malsain et immoral.<sup>470</sup>

En somme, comme on peut le voir, une partie des féministes lesbiennes a défendu, en particulier pendant les *sex wars*, une vision très normative et moralisatrice de la sexualité. Le sexe était, dans leur discours, considéré comme une menace au combat féministe car il s'agissait pour elles d'un instrument participant à la domination masculine. Cette prise de distance par rapport à la sexualité et à ses représentations explicites était aussi une stratégie du mouvement lesbien pour lutter contre des préjugés homophobes qui, dans les années 1970 encore, associaient le lesbianisme à la perversité.<sup>471</sup> Leur idée était donc de redéfinir le lesbianisme comme un lien fort entre les femmes, et non pas comme le fait d'avoir des relations sexuelles avec d'autres femmes.

Cette vision a été fortement critiquée par certaines féministes lesbiennes pro-sexe, qui y voient le danger de s'éloigner de la spécificité de l'identité lesbienne par rapport à l'identité femme plus générale : les lesbiennes sont des femmes qui ont des rapports sexuels avec des femmes.<sup>472</sup> Susie Bright, par exemple, affirmait que la déssexualisation du lesbianisme participait à reproduire certains stéréotypes sur les lesbiennes et leur manque de désir sexuel :

The traditional notion of femininity as gentle and nurturing creates the stereotype that lesbianism is just a hand-holding society. [...] Lesbians don't have sex, the story goes. Or if they do, it is a really tiresome affair —five minutes of cunnilingus on each side, with a little timer nearby, and lots of talking about your career.<sup>473</sup>

Les féministes pro-sexe comme Bright ont beaucoup travaillé, souvent avec une grande dose de provocation, à changer l'attitude des féministes et des féministes lesbiennes envers la

---

pratique du s/m, donc, peut être vue comme étant en opposition directe avec l'idéologie féministe qui définit le sexe comme une menace et un danger pour les femmes », *ibid.*, p.89.

<sup>469</sup> *ibid.*, p.101.

<sup>470</sup> *ibid.*, p.91.

<sup>471</sup> Arlene Stein, *op.cit.*, p. 17.

<sup>472</sup> *ibid.*, p.18.

<sup>473</sup> « La notion traditionnelle de féminité selon laquelle les femmes sont douces et maternelles fait que le lesbianisme est perçu comme très chaste. [...] À ce qu'il paraît, les lesbiennes n'ont pas de relations sexuelles. Ou, quand elles en ont, c'est seulement l'histoire de quelques minutes d'un ennuyeux cunnilingus pour chacune, avec un petit minuteur à côté du lit, et beaucoup de temps passé à parler de sa carrière », Susie Bright, citée dans Arlene Stein, *op.cit.*, p.18.

sexualité. Elles revendiquaient une liberté sexuelle assumée et mettaient en avant leur attrait pour des pratiques sexuelles qui était la cible des discours moralisateurs de certaines féministes. Susie Bright, par exemple, revendiquait le « droit à la pénétration » pour les lesbiennes et disait que cette pratique était aussi hétérosexuelle que l'échange d'un baiser.<sup>474</sup> JoAnn Loulan, elle aussi, revendiquait cette pratique sexuelle et le plaisir procuré par l'utilisation de godemichets.<sup>475</sup> Gayle Rubin a quant à elle lutté contre les discours sur les pratiques S/M et contre l'attitude de rejet des lesbiennes anti S/M envers les lesbiennes S/M. Elle a, comme d'autres féministes pro-sexe, prôné l'ouverture à une diversité de pratiques sexuelles et à des discussions plus libres sur la sexualité au sein de la communauté lesbienne.<sup>476</sup>

Ces débats, qui se sont déroulés à la fin des années 1970 et dans les années 1980 aux États-Unis, ont eu une influence sur la façon dont le sexe lesbien y a été représenté à l'écran. Les relations sexuelles entre femmes sont déjà peu représentées, et, par conséquent, la diversité des pratiques sexuelles lesbiennes reste globalement invisible. Certains films ou séries font parfois référence aux pratiques qui étaient contestées dans ces débats, avec tout de même une certaine distance.

Dans la série *Queer as Folk*, par exemple, l'utilisation de jouets sexuels par le couple lesbien est soit associée à un sentiment de honte, soit présentée comme un substitut à la pénétration par un pénis. En effet, la première fois que Mélanie et Lindsay utilisent un vibromasseur lors d'une scène intime, elles sont interrompues par des membres de l'association LGBT dans laquelle elles travaillent et, dans l'urgence, cachent leur jouet sous le canapé. Lorsque, intrigués par les vibrations émises par l'objet, leurs invités surprise découvrent le vibromasseur, les deux jeunes femmes ont visiblement honte, et trouvent une excuse abracadabrante pour expliquer la présence d'un vibromasseur dans leur salon.<sup>477</sup> Dans l'épisode dix de la saison quatre, alors que le couple a une activité sexuelle quasi-inexistante, Lindsay, qui est bisexuelle, se rapproche de plus en plus de Sam, un artiste avec qui elle travaille. Cette attraction pour cet homme semble prendre le pas sur son désir pour Mélanie et, lors d'une scène où les deux femmes font l'amour, Lindsay soupire d'ennui et finit par demander à sa femme d'utiliser un godemichet pour la pénétrer. Le scénario insistant sur son

---

<sup>474</sup> *ibid.*, p.19.

<sup>475</sup> *ibid.*, p.27.

<sup>476</sup> Gayle Rubin, « Thinking Sex », *Deviations : a Gayle Rubin reader*, Durham, Duke University Press, 2011, p.174.

<sup>477</sup> « Hypocrisy: Don't Do It », *Queer as Folk*, Saison 2, épisode 3.

attraction pour Sam, cette demande peut facilement être interprétée comme étant l'expression d'un désir pour une relation (hétéro)sexuelle avec un homme. D'ailleurs, dans une scène ultérieure à celle-ci, Lindsay cède aux avances de Sam et les deux ont une relation sexuelle sur leur lieu de travail. Ainsi, plutôt que d'exprimer une pratique émanant d'une vision libérée de la sexualité, l'utilisation de godemichets est représentée dans *Queer as Folk* comme une pratique problématique.

La série *The L Word* fait elle aussi référence aux jeux de rôle et à la pénétration avec des godemichets, notamment avec le couple Alice et Dana. Dans l'épisode huit de la deuxième saison, les deux jeunes femmes font allusion à la dynamique sexuelle de leur couple à travers les termes « top » et « bottom ». Alice souligne le plaisir qu'elle éprouve à ce que Dana soit la partenaire la plus active, et elle lui dit, en chuchotant à son oreille, qu'elle aimerait qu'elle la pénètre avec un godemichet-ceinture. Dana exprime quant à elle son hésitation, étant donné que c'est une pratique qu'elle n'a jamais expérimentée, puis elle finit par accepter.<sup>478</sup> La partie de la conversation concernant l'utilisation d'un godemichet n'est pas audible aux téléspectateurs, il faut donc deviner ce dont les deux femmes parlent. La première fois que cette pratique est évoquée, il s'agit donc d'une sorte de secret, de quelque chose qu'une partie du public seulement comprendra. La deuxième fois, au contraire, le terme « strap-on », pour godemichet-ceinture, est utilisé lorsqu'Alice revient sur sa suggestion.<sup>479</sup> Le fait que le sujet de conversation soit amené en premier lieu de manière indirecte semble indiquer qu'il s'agit là d'un sujet potentiellement polémique, et que les scénaristes sont prudents sur leur façon de l'évoquer. La deuxième conversation des deux femmes sur le sujet aborde d'ailleurs certains des problèmes soulevés par les lesbiennes féministes qui étaient/sont contre l'utilisation de godemichets : Dana exprime son inquiétude concernant la signification du godemichet pour Alice, qui est bisexuelle. Elle demande en effet si ce n'est pas un désir qu'elle a en tant que bisexuelle, et, donc, si le godemichet est pour elle un objet de remplacement du pénis. Alice la rassure en lui disant que beaucoup de lesbiennes utilisent un godemichet-ceinture.<sup>480</sup> Dans l'épisode suivant, alors que le groupe d'amies est parti en croisière, Alice demande au commandant de lui prêter un de ses uniformes, parce qu'elle sait que Dana trouve le personnage de Julie de la série télévisée *The Love Boat* attirante, et qu'elle

---

<sup>478</sup> « Loyal », *The L Word*, Saison 2, épisode 8.

<sup>479</sup> « Late, Later, Latent », *The L Word*, Saison 2, épisode 9.

<sup>480</sup> *ibid.*

veut la surprendre avec un jeu de rôle où elles imitent le couple Julie/Capitaine Stubing.<sup>481</sup> Plus qu'une simple imitation d'une relation hétérosexuelle, leur jeu de rôle est une sorte de réécriture *queer* d'un couple d'une série très populaire, et les performances de masculinité de Dana et de féminité d'Alice.<sup>482</sup>

En ce qui concerne les pratiques S/M lesbiennes, elles sont globalement peu représentées à l'écran. *The L Word* y fait rapidement référence, lors de l'épisode dix de la deuxième saison, et ces pratiques sont présentées comme quelque chose d'obscur, auquel les personnages principaux n'adhèrent pas.<sup>483</sup> Le film *My Normal*, réalisé par Irving Schwartz en 2009, a, quant à lui, pour personnage principal une lesbienne qui travaille comme dominatrice dans un donjon et qui a pour ambition, en parallèle de devenir réalisatrice. Le film montre une image décomplexée et libérée des pratiques S/M. En effet, Natalie, le personnage principal, n'exprime aucune honte concernant son travail, même lorsqu'elle est confrontée aux reproches des autres, notamment de sa petite-amie, qui a des difficultés à accepter ce qu'elle fait pour gagner sa vie. Natalie ne cessera pas pour autant de travailler au donjon, et préfère encore quitter sa petite-amie plutôt que de céder aux pressions de la société et de son entourage qui la force à trouver un emploi « normal ». Le travail de dominatrice y est présenté comme un travail (presque) comme un autre et le film, loin d'être une histoire d'amour, montre comment une femme qui ne répond pas aux normes sociales parvient à atteindre son objectif, tout en restant en marge de la société.

Par ailleurs, *My Normal* offre, à travers sa représentation des pratiques S/M, une vision la sexualité comme étant fluide. Natalie se définit comme lesbienne, mais, à travers le S/M et son rôle de dominatrice, elle donne du plaisir sexuel à des hommes. De tels personnages questionnent, à travers la fluidité de leur sexualité, les catégories identitaires définies par les termes « gay » et « lesbienne ».

## D. Fluidité de la sexualité

L'idée de la fluidité de la sexualité n'est pas nouvelle, bien qu'elle soit parfois difficilement acceptée par la société dominante, ainsi que par le mouvement gay et lesbien. Cette idée a été développée, dans les années 1940 et 1950, par le Dr. Alfred Kinsey et son équipe, suite à un travail de recherche et d'enquêtes réalisées auprès de la population

---

<sup>481</sup> La série télévisée américaine *The Love Boat* (diffusée sur ABC de 1977 à 1987) est connue en français sous le titre *La Croisière s'amuse*.

<sup>482</sup> Erin Douglas « Pink Heels, Dildos, and Erotic Play », Rebecca Beirne (2008 a) *op.cit.*, p.195-210.

<sup>483</sup> « Loud and Proud », *The L Word*, Saison 2, épisode 10.

américaine. Ils ont publié deux ouvrages, *Sexual Behavior in the Human Male* (1948) et *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), dans lesquels ils remettent en question les théories de leurs prédécesseurs, qui avaient défini la sexualité de manière binaire (hétérosexuelle et homosexuelle). Au contraire, les travaux de Kinsey attirent l'attention sur l'existence d'une zone de flou. En effet, le scientifique et son équipe ont pu, avec les résultats de leur enquête, établir une échelle, appelée « The Kinsey Scale », qui catégorise les comportements sexuels selon différents degrés, allant de 0 à 6, de complètement hétérosexuel à complètement homosexuel. Les différentes réponses données par les hommes et par les femmes interrogés ont montré que de nombreuses personnes se situaient à des degrés intermédiaires, et que, par conséquent, leur sexualité était plus ou moins fluide.

Malgré une étude comme celle-ci, toutefois, la société continue globalement à concevoir l'orientation sexuelle de manière binaire. S'il est vrai que l'on parle aussi parfois de bisexualité, cette catégorie est souvent envisagée comme étant une sexualité qui alterne entre les deux pôles de l'hétérosexualité et de l'homosexualité, ce qui, par conséquent, ne permet de sortir du schéma binaire. En fait, le fait de considérer la sexualité comme fluide sous-entend aussi que ce qui est appelé l'« orientation sexuelle » n'est pas une donnée figée dans l'identité d'une personne.

En ce qui concerne les représentations des lesbiennes, plus précisément, représenter leur sexualité comme fluide est souvent problématique, à cause des représentations trop fréquentes de lesbiennes qui (re)deviennent hétérosexuelles. Par exemple, dans le film de Kevin Smith, *Chasing Amy* (1997), le personnage principal Holden McNeil rencontre une jeune femme, Alyssa Jones, dont il tombe rapidement amoureux mais qui, pourtant, est lesbienne. Le film nous montre ensuite comment il parvient à la séduire et comment l'identité de la jeune femme est ensuite définie par son hétérosexualité. Ainsi, loin d'être un film présentant la sexualité comme fluide, *Chasing Amy* participe plutôt à véhiculer l'idée du lesbianisme comme une étape dans la vie d'une femme et à affirmer l'hétérosexualité comme étant la seule sexualité valide. Ces représentations sont donc problématiques, étant donné le peu de visibilité des lesbiennes à l'écran.

Les films et séries qui s'intéressent à la visibilité lesbienne ont donc plutôt tendance à affirmer le lesbianisme comme étant une catégorie identitaire revendiquée par les personnages, et comme quelque chose de plutôt stable à travers le scénario. En fait, afin de déconstruire les représentations stéréotypées qui ont existé, le lesbianisme est présenté comme quelque chose dont les personnages sont plutôt sûres et fières.

En outre, l'attrance qu'éprouvent ces personnages pour les femmes est exclusive, et cela est à la base de l'identité lesbienne telle qu'elle est représentée dans la majorité des productions audiovisuelles où figurent des personnages lesbiens. Au contraire, lorsque les lesbiennes ont des relations avec des hommes, elles sont représentées comme des traîtres. C'est le cas, notamment de Tina Kennard, un des personnages principaux de *The L Word*. Tina est d'abord présentée comme la petite-amie de Bette Porter, avec qui elle a un enfant. Nous apprenons lors du septième épisode de la saison trois que Bette est la seule femme avec qui elle a eu une relation.<sup>484</sup> Dans le même épisode, un mot de la terminologie gay et lesbienne est introduit et défini : le terme « gold star », qui désigne une personne qui n'a jamais eu de relation sexuelle avec une personne du sexe opposé.<sup>485</sup> À travers cette définition, la série fait allusion aux différentes expériences qu'ont les lesbiennes, certaines ayant eu des relations avec des hommes, d'autres ayant au contraire eu des relations exclusivement avec des femmes. Tina, qui a eu majoritairement des relations sexuelles avec des hommes, se définit et est définie pourtant en tant que lesbienne dans la majorité des épisodes. Toutefois, lorsqu'elle entame une relation avec un homme, son identité lesbienne est remise en question par ses amies. Lorsque Tina précise que, même si elle est actuellement avec homme, elle s'identifie toujours en tant que lesbienne, Jenny lui rétorque : « Yeah, but when you walk down the street with your boyfriend, holding your boyfriend's hand, enjoying all the heterosexual privileges, you stop being a lesbian ».<sup>486</sup> Cette remarque souligne l'importance politique de la catégorie lesbienne, dans une société régie par le régime de l'hétérosexualité. Elle met aussi en avant les discriminations que subissent les lesbiennes dans la rue. Par conséquent, dans *The L Word*, être une lesbienne signifie faire partie d'une minorité sexuelle et ne pas bénéficier des privilèges de la majorité dominante.

Le film *Go Fish* (Rose Troche, 1994) aborde lui aussi cette problématique lors d'une scène où Daria, un des personnages, qui se définit comme lesbienne, avoue qu'elle a récemment eu un rapport sexuel avec un homme. Lors d'une scène qui ressemble fortement à un interrogatoire policier ou à un jugement, quelques-unes de ses amies le lui reproche, affirmant qu'elle n'est pas une « vraie » lesbienne, et que ce type de comportement est délétère pour la communauté car il remet en question l'identité lesbienne. L'une d'entre elle s'interroge en effet à ce sujet : « How are we to establish some kind of identity if lesbians are

---

<sup>484</sup> « Lone Star », *The L Word*, Saison 3, épisode 7.

<sup>485</sup> *ibid.*

<sup>486</sup> « Ouais, mais quand tu te balades dans la rue avec ton peti-ami, que tu lui tiens la main, et que tu profites de tous les privilèges des couples hétérosexuels, tu n'es plus une lesbienne », « Layup », *The L Word*, Saison 4, épisode 4.

going around having sex with men ? »<sup>487</sup>. Lors de cette scène, les spectatrices sont invitées à s'interroger sur ce qui définit l'identité lesbienne et sur le degré d'importance de la sexualité dans cette définition. *Go Fish* nous interroge donc sur le point précis où commence cette identité et celui où elle se termine. Daria se définit elle-même comme lesbienne, mais son appartenance à cette communauté est remise en question à cause de la fluidité de sa sexualité. Étant donné la réaction violente de ses amies face à son aveu, il semble que la sexualité, le fait d'avoir des relations sexuelles exclusivement avec des femmes, soit un élément essentiel. Le non-respect de ce critère a donc pour effet de l'exclure de la communauté.

La fluidité de la sexualité pose donc, dans les exemples cités ci-dessus, le problème des limites des catégories d'identités « gay » ou « lesbienne ». Dans un cas, ces catégories sont définies en termes de minorité, stigmatisée au sein d'une majorité dominante. Dans l'autre cas, il s'agit plutôt d'une communauté avec des valeurs et des pratiques communes. Les deux exemples permettent donc de s'interroger sur ce qui fait qu'une femme se définit et est définie comme lesbienne. Pour Daria et pour Tina, il s'agit du résultat d'un acte discursif : il s'agit avant tout de se dire lesbienne. Si cet acte discursif est présenté comme une évidence dans les deux exemples cités ici, le fait de dire et de révéler son homosexualité à son entourage est plus difficile pour d'autres personnages.

## 4. Le *coming out*

### A. Introduction

Le thème du *coming out* revient de manière récurrente dans les productions audiovisuelles centrées sur la famille, le monde du travail ou encore sur le milieu scolaire. Ces contextes sont majoritairement hétéronormatifs, et la présomption d'hétérosexualité y reste prégnante, le *coming out* y prend donc toute son importance, car il s'agit de révéler son homosexualité dans un environnement majoritairement hétérosexuel. Il existe des exceptions, parmi lesquelles figurent les séries *The L Word* et *Queer As Folk*, des séries qui construisent un contexte au contraire homonormatif, avec une majorité de personnages homosexuels, mais qui abordent tout de même la question du *coming out*.

---

<sup>487</sup> « Comment pouvons-nous établir une quelconque identité lesbienne quand les lesbiennes se mettent à coucher avec des hommes ? »

Le *coming out* d'un personnage permet souvent de dénoncer l'attitude discriminatoire que peut avoir la société, américaine en l'occurrence, et de représenter les répercussions économiques et sociales que peuvent subir, en autres, les lesbiennes lorsque leur homosexualité est connue, des répercussions comme la perte d'un emploi, l'exclusion du foyer familial, le rejet ou encore la violence. Le *coming out*, c'est-à-dire la révélation de son homosexualité est, comme l'affirme David Halperin, un acte qui a une signification sociale lourde, puisque chaque partie de la vie de la personne est ensuite marquée par cette révélation.<sup>488</sup> Il s'agit donc, en termes de narratologie, d'un arc potentiellement intéressant pour une série télévisée, et d'un thème qui permet par ailleurs d'aborder des problématiques qui touchent personnellement une partie du public.

Nous allons nous focaliser ici sur des exemples de *coming out*, provenant de séries télévisées différentes et se déroulant à des époques différentes, mais qui mettent pourtant toutes en avant les répercussions du *coming out* sur la vie des personnages concernés, que ce soit à l'école, au travail ou auprès de leur famille.

## B. Le *coming out* dans le milieu scolaire

La série *Glee*, dont le scénario est centré sur un groupe d'adolescents qui font partie d'une chorale dans un lycée, offre un bon exemple de représentation d'un *coming out* dans un contexte scolaire, celui du personnage Santana Lopez. Santana, membre de la chorale appelée « Glee Club », est aussi la chef de l'équipe des pom pom girls. Elle tombe progressivement amoureuse de sa meilleure amie Brittany, elle aussi pom pom girl. Toutefois, les deux jeunes femmes se voient en cachette car Santana ne veut pas que ce secret soit révélé. En effet, elle jouit d'une certaine réputation dans le lycée, ce qui lui garantit une forme de pouvoir sur les autres élèves, qui sont moins populaires. Cependant, dans l'épisode sept de la saison trois, un de ses camarades du Glee Club révèle son homosexualité à toute l'école. Tout le lycée est au courant et ce même camarade lui explique qu'il lui a en fait rendu service et qu'elle doit assumer sa relation avec Brittany. Santana décide donc de faire son *coming out* devant ses camarades pom pom girls et délivre un discours dans lequel elle se réaffirme en tant que leader, ce qui suggère que la révélation de son homosexualité pourrait menacer son statut dans

---

<sup>488</sup> David M. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995, p.30.

le lycée.<sup>489</sup> Si Santana finit par accepter son homosexualité et par l'assumer, la série met tout de même en avant les difficultés rencontrées par les adolescents homosexuels dans les établissements scolaires, en montrant leur peur face aux répercussions potentielles de la révélation de leur homosexualité.<sup>490</sup>

### C. Le *coming out* et ses répercussions sur la vie professionnelle

Certaines séries télévisées abordent la question des conséquences de la révélation de l'homosexualité dans la sphère du travail. En ce qui concerne les lesbiennes, cette révélation est souvent difficile car, dans le monde du travail, elles sont déjà confrontées à des difficultés en tant que femmes. Les deux exemples que nous allons examiner ci-dessous font tous les deux apparaître la double difficulté d'être une femme et d'être homosexuelle et des répercussions que cela a sur la vie professionnelle des personnages concernés.

Nous allons tout d'abord nous intéresser au *coming out* de Kerry Weaver dans *ER*, une série télévisée médicale qui met en scène le quotidien d'un service d'urgences et de ses employés. Kerry Weaver est introduite tout d'abord en tant que personnage récurrent de la série, et elle a, au sein de l'hôpital, le rôle de chef des internes, ce qui signifie qu'elle a un pouvoir hiérarchique sur certains des personnages principaux de la série. N'étant pas encore un des personnages principaux, peu d'informations sont révélées sur sa vie privée, et l'accent est mis sur ses ambitions de carrière. Kerry est d'ailleurs présentée comme une femme centrée sur sa réussite professionnelle. Elle se retrouve à plusieurs reprises en compétition avec des hommes, notamment Mark Greene, un des personnages principaux, pour des postes à responsabilités. La série met donc l'accent sur les difficultés qu'elle rencontre pour atteindre les échelons supérieurs de la hiérarchie, et sa détermination est souvent perçue de manière assez négative par les autres personnages, qui voient en elle, dans les premières saisons, une femme peu sympathique. Son personnage s'étoffe peu à peu, et le scénario s'intéresse un peu plus à sa vie privée, notamment dans la saison sept, où nous pouvons voir se développer une relation entre Kerry et Kim Legaspi, la psychiatre rattachée au même service. Les deux femmes gardent leur relation secrète, à l'initiative de Kerry, qui ne peut pas l'assumer alors que Kim, au contraire, est ouvertement lesbienne.

---

<sup>489</sup> « Mash off », *Glee*, Saison 3, épisode 7.

<sup>490</sup> Le *coming out* de Santana avait d'ailleurs été précédé de celui de Kurt Hummel. La série a mis en exergue, dans cet arc narratif, les violences et le harcèlement souvent subis suite à un *coming out*.

Dans un épisode appelé « Witch Hunt », la chasse aux sorcières, le couple finit par se séparer à cause de la honte que Kerry ressent concernant son homosexualité, de la peur qu'elle soit révélée à toute son équipe et que cela mette en péril son statut de chef.<sup>491</sup> Pour Kerry, donc, l'homosexualité doit rester cachée, surtout au travail car elle serait perçue comme un problème. Un arc narratif similaire est développé dans la huitième saison, suite à l'apparition d'un nouveau personnage, avec qui Weaver commence une relation : Sandy Lopez. La jeune femme fait partie de l'équipe de pompiers et le fait d'assumer son homosexualité auprès de ses collègues est pour elle une question d'intégrité professionnelle et d'honneur personnel. Par conséquent, le fait que Kerry n'assume pas leur relation est vite source de conflits entre les deux femmes.<sup>492</sup> Dans l'épisode suivant, lors d'une scène où Sandy et Kerry discutent en plein milieu du hall des urgences, Sandy décide de forcer Kerry à révéler son homosexualité et l'embrasse devant tous ses collègues, alors que cette dernière est visiblement gênée par ce geste.<sup>493</sup> Dans les épisodes suivants, Kerry prend conscience du fait que ce *coming out* forcé n'a pas eu d'impact sur sa vie professionnelle, et que son rapport avec ses collègues n'a pas changé. Au contraire, ce *coming out* participe à en faire un personnage plus sympathique, tout comme la révélation de son lesbianisme aux téléspectateurs a donné une autre dimension à son personnage.

Comme on le voit à travers le personnage de Kerry Weaver, le thème du *coming out* est un moyen de souligner les conséquences qu'ont les discours homophobes qui sont parfois intériorisés par les personnages, qui préfèrent garder leur homosexualité cachée et secrète par crainte des répercussions que cela pourrait avoir sur leur carrière.

La série *The L Word* offre un exemple similaire, à travers le personnage de Dana Fairbanks. Dana, un des personnages principaux de la série, est une joueuse professionnelle de tennis qui, dans la première saison, cache son homosexualité pour préserver sa carrière. Elle se fait donc passer pour hétérosexuelle lors d'événements publics en prétendant être en couple avec Harrison, son partenaire de double, lui aussi gay. On la voit au bras d'Harrison lors de la soirée organisée par Bette et Tina dans l'épisode pilote : la présence de personnes extérieures à son groupe d'amies proches la force à s'inventer une relation avec un homme, alors qu'elle est lesbienne et célibataire.<sup>494</sup> Il est évident dès les premiers épisodes que Dana souffre de cette situation, qui ne lui permet pas de rencontrer de femmes, c'est pourquoi elle

---

<sup>491</sup> « Witch Hunt », *ER*, Saison 7, épisode 16.

<sup>492</sup> « Beyond Repair », *ER*, Saison 8, épisode 11.

<sup>493</sup> « A River in Egypt », *ER*, Saison 8, épisode 12.

<sup>494</sup> « Pilot-Part 1 », *The L Word*, Saison 1, épisode 1.

est toujours célibataire. La série se distancie de manière assez claire, puisqu'elle met au contraire en avant la fierté qu'éprouvent les jeunes femmes à être lesbiennes, c'est pourquoi les amies de Dana l'encouragent plutôt à faire son *coming out*. On apprend un peu plus tard que cette dissimulation de son homosexualité lui est suggérée par son agent, qui affirme que c'est ce que le public veut voir.<sup>495</sup> Ainsi, lorsqu'elle est invitée à une soirée mondaine par la marque de voiture Subaru, son agent lui impose de s'y présenter avec Harrison et non pas avec Lara, sa petite amie. Quand Dana est perturbée parce Lara n'accepte pas la situation, Harrison lui rétorque : « It's not personal, it's business. Out and proud does not sell cars ». <sup>496</sup> Sa remarque indique donc que la nécessité de cacher leur homosexualité est due à raisons économiques : si l'homosexualité de Dana est révélée, elle risque de perdre le contrat de son sponsor, et sa carrière serait donc remise en question.

En somme, Kerry et Dana subissent toutes les deux la même forme de pression de la société concernant leur sexualité, c'est-à-dire qu'elles ont toutes les deux peur des répercussions que pourrait avoir ce qu'elles considèrent comme leur vie privée sur leur vie publique, et sur leur travail. Leur réticence à s'assumer en tant que lesbiennes et leur volonté de cacher cet aspect de leur vie les pousse à séparer sphère publique et sphère privée, et à dissimuler une partie de leur identité dans la sphère publique. Dans d'autres cas, au contraire, les pressions proviennent de la sphère privée, et plus précisément de la famille.

#### D. Le *coming out* et la famille

Ces difficultés sont mise en avant dans la série *Grey's Anatomy*, une autre série médicale, à travers le personnage de Callie Torres. À la différence d'*ER*, le scénario de *Grey's Anatomy* accorde beaucoup plus d'importance aux vies privées des personnages, et ils ont de ce fait peu de secret les uns pour les autres. Ainsi, le *coming out* de Callie auprès de ses collègues n'a pas été problématique comme celui de Kerry Weaver, et le personnage n'a pas exprimé de crainte concernant les répercussions que cela pourrait avoir sur sa carrière. Par contre, pour Callie, le problème vient plutôt du côté de la famille. En effet, son père ne veut pas accepter l'homosexualité de sa fille, ni sa relation avec, Arizona, une collègue de Callie. Il vient un jour rendre visite à sa fille dans l'hôpital où elle travaille, accompagné d'un prêtre,

---

<sup>495</sup> « Lawfully », *The L Word*, Saison 1, épisode 6.

<sup>496</sup> « Ce n'est pas personnel, ce sont les affaires. Lesbienne et fière de l'être ne fait pas vendre de voiture », *ibid.*

afin de la sauver.<sup>497</sup> Lors d'une conversation, la réaction du père est expliquée par son appartenance religieuse : étant catholique, il ne peut pas accepter l'homosexualité de Callie, puisqu'il la conçoit comme une transgression de la loi divine. Il prévient Callie : « It's an abomination, it's an eternity in Hell ». <sup>498</sup> Alors que son père lui cite les passages de la Bible qui condamnent l'homosexualité, Callie, quant à elle, lui cite les passages qui incitent à aimer son prochain. Dans son discours, Callie met en avant ses croyances en la foi catholique, et donc, plutôt que de renier la religion, s'en sert pour expliquer à son père qu'elle n'a pas de honte à avoir concernant son homosexualité. La religion semble aussi importante pour Callie que pour son père, <sup>499</sup> mais ils en ont une pratique totalement différente, ce qui peut peut-être s'expliquer par une différence générationnelle, tout comme leur vision respective de l'homosexualité. La série donne donc une vision nuancée de la position des catholiques au sujet de l'homosexualité, en mettant en opposition le point de vue de Callie et celui de son père. Son *coming out* auprès de sa famille a non seulement des conséquences sur son lien avec son père, puisque celui-ci refuse de lui parler dans les épisodes qui suivent, mais aussi sur sa situation économique. On apprend en effet que Callie bénéficiait d'une aide financière de la part de ses parents, afin de pouvoir terminer son internat. Lorsque son père décide de lui supprimer cette aide, elle se retrouve dans une situation difficile, notamment pour payer son loyer. <sup>500</sup> Ainsi, la série attire l'attention sur les répercussions que peut avoir un *coming out*, lorsque le père de Callie refuse d'accepter l'homosexualité de sa fille et cherche par tous les moyens à la convaincre de mettre fin à sa relation avec Arizona.

Le thème du *coming out* permet d'aborder des problématiques qui touchent les lesbiennes, qui pourront plus ou moins se reconnaître dans ces représentations. En effet, étant donné le nombre croissant de personnages lesbiens dans les productions audiovisuelles contemporaines, les représentations des lesbiennes sont plus complexes, et présentent un peu plus en profondeur leurs conditions socio-économiques et leur place dans une société majoritairement hétérosexuelle.

---

<sup>497</sup> « Sweet Surrender », *Grey's Anatomy*, Saison 5, épisode 20.

<sup>498</sup> « C'est une abomination. C'est une éternité de souffrances en Enfer » *ibid.*

<sup>499</sup> La religiosité des personnages semble être liée, dans la série, à leur appartenance ethnique.

<sup>500</sup> « No Good at Saying Sorry (One More Chance) », *Grey's Anatomy*, Saison 5, épisode 21.

## II. Un réseau de signes : le jeu de l'intertextualité

### 1. Introduction

Les productions audiovisuelles analysées ici existent au milieu d'un ensemble d'autres productions, qui proviennent de médias totalement différents : des films, des séries télévisées, la presse, les affiches et campagnes promotionnelles, etc. Il existe, entre ces productions, une relation que l'on pourrait qualifier de « transtextuelle ». La transtextualité est définie par Genette comme « la transcendance textuelle du texte », ou plus précisément comme « ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes’ ».<sup>501</sup> Il dénombre cinq types de relations transtextuelles, parmi lesquelles figurent l'intertextualité, le lien entre le texte et son paratexte et la métatextualité. Il définit l'intertextualité comme « la coprésence entre deux ou plusieurs textes », « par la présence effective d'un texte dans un autre ».<sup>502</sup> Le deuxième type, le lien entre le texte et son paratexte, correspond à l'« entourage » du texte, qui peut parfois avoir valeur de commentaire, et qui est mis à disposition des lecteurs, ou, en l'occurrence, des téléspectateurs.<sup>503</sup> Enfin, le troisième type qui nous intéresse ici est la métatextualité qui est « la relation, on dit plus couramment de ‘commentaire’ », qui unit le texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ».<sup>504</sup>

Parmi les types de relations transtextuelles relevés ci-dessus, celui qui est utilisé de manière la plus récurrente en tant que concept analytique dans les études des médias est sans doute l'intertextualité.<sup>505</sup> En effet, lorsque l'on a commencé à concevoir le public comme actif, le concept d'intertextualité a été utilisé pour rendre compte d'une des façons dont ce public actif génère du sens.<sup>506</sup>

John Fiske utilise ce concept dans son analyse du discours télévisuel, où il explique que celui-ci est par essence intertextuel.<sup>507</sup> Toutefois, sa définition est plus large que celle de Genette : « The theory of intertextuality proposes that any one text is necessarily read in

---

<sup>501</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.7.

<sup>502</sup> *ibid.*, p.8.

<sup>503</sup> *ibid.*, p.9.

<sup>504</sup> *ibid.*, p.10.

<sup>505</sup> Brian Ott, Cameron Walter, « Intertextuality : Interpretative Practice and Textual Strategy », *Critical Studies in Media Communication*, vol.17, n°4, décembre 2000, pp.429-446, p.429.

<sup>506</sup> *ibid.*

<sup>507</sup> John Fiske, *Television Culture*, New York, Routledge, 1987, p.15.

relationship to others and that a range of textual knowledges is brought to bear upon it. These relationships do not take the form of specific allusions from one text to another [...] »<sup>508</sup>. En fait, la définition qu'en fait Fiske rassemble en quelques sortes les trois types cités plus haut : l'intertextualité, le lien entre le texte et son paratexte, et la métatextualité. En effet, il développe sa définition en précisant qu'il existe deux types d'intertextualité, horizontale et verticale :

Horizontal relations are those between primary texts that are more or less explicitly linked, usually along the axes of genre, characters, or content. Vertical intertextuality is that between a primary text, such as a television program or series, and other texts of a different type that refer explicitly to it. These may be secondary texts such as studio publicity, journalistic features, or criticism [...].<sup>509</sup>

Contrairement à Genette, donc, Fiske ne fait pas la différence entre le texte, le paratexte et le métatexte, puisqu'il considère que tous sont des textes qui vont constituer un ensemble de connaissances culturelles auxquelles les téléspectateurs et téléspectatrices font nécessairement appel lors de leur lecture d'un texte à un moment donné.<sup>510</sup> Insistant sur le caractère polysémique de la télévision, il explique comment les autres films ou émissions de télévision, ou encore les articles de presse qui sont publiés à propos de ces productions audiovisuelles, participent à la création du sens lors du processus de lecture.<sup>511</sup>

L'intertextualité est aussi une caractéristique présente au cinéma, et, selon Patricia White, elle est un des facteurs qui participent à la représentabilité des lesbiennes :

[...] the conditions of lesbian representability also depend upon the intertextuality of Hollywood films. The studio system works within a limited number of genres, stars, directors, and other creative personnel, through which patterns of signification were established, and it adapted already familiar source material and exploited its product through a range of promotional discourses.<sup>512</sup>

---

<sup>508</sup> « Selon la théorie de l'intertextualité, n'importe quel texte doit être lu en lien avec d'autres textes, et tout un ensemble de connaissances textuelles est mobilisé lors de cette lecture. Ces liens ne prennent pas nécessairement la forme d'allusions spécifiques d'un texte à l'autre[...] », *ibid.*, p.108.

<sup>509</sup> « Les liens horizontaux sont ceux qui existent entre des textes primaires qui sont plus ou moins explicitement liés, généralement en fonction du genre, des personnages ou du contenu. L'intertextualité verticale existe entre un texte primaire, comme un programme télévisé ou une série, et d'autres textes d'un type différent qui y font référence explicitement. Ce sont parfois des textes secondaires comme des campagnes promotionnelles, des chroniques journalistiques, ou des critiques [...] », *ibid.*

<sup>510</sup> *ibid.*, p.115.

<sup>511</sup> *ibid.*

<sup>512</sup> « [...] les conditions de la représentabilité des lesbiennes repose aussi sur l'intertextualité des films Hollywoodiens. Le système des studios fonctionne avec un nombre limité de genres, de stars, de réalisateurs et autres personnes en lien avec la création, autour duquel un réseau de significations s'est établi, et il adaptait des contenus qui était déjà familiers et exploitait ses produits à travers un panel de discours promotionnels », Patricia White, *op.cit.*, p. xviii.

En effet, White argue que les téléspectatrices ont tendance à repérer des signes de visibilité lesbienne en faisant des liens entre différents films qui partagent des éléments communs, reprennent les mêmes types de personnages ou les mêmes actrices, et qui sont interprétés comme un ensemble. Ainsi, même si les films produits lors de la période du Code Hays, pris individuellement, n'offraient pas ou peu de représentations des lesbiennes, les relations intertextuelles qui étaient parfois tissés entre eux par les téléspectatrices permettaient, selon White, de percevoir dans certains cas des allusions au lesbianisme.<sup>513</sup>

Henry Jenkins souligne lui aussi l'intérêt de prendre en compte ce phénomène d'intertextualité quand on s'intéresse au *fandom*, puisqu'il considère que, souvent, les fans font des liens entre les différents programmes et interprètent le contenu de chacun à partir de ces liens.<sup>514</sup> D'ailleurs, les fans vont souvent regarder une série télévisée, par exemple, parce qu'un acteur ou une actrice d'une série dont ils et elles sont déjà fans fait partie du casting. Il semble pertinent, par conséquent, de se pencher sur les liens intertextuels qui sont tissés entre les productions audiovisuelles qui nous intéressent dans cette analyse de la visibilité des lesbiennes et d'autres productions, afin d'observer leur effet sur cette visibilité.

Ces liens intertextuels existent à plusieurs niveaux, notamment, au niveau des rôles passés des actrices, des campagnes promotionnelles et des articles de presse publiés au sujet d'un film ou d'une série et, enfin, des références à d'autres films et à d'autres séries.

## 2. Les rôles passés des actrices

Parmi les différentes formes d'intertextualité relevées par John Fiske figure l'intertextualité horizontale, ce qui correspond aux liens qui existent entre des « textes primaires », c'est-à-dire, par exemple, entre deux séries, deux films, entre une série et un film, etc. Les rôles passés des acteurs et des actrices sont une des manières par lesquelles ces liens peuvent être tissés, soit de par leur image et leur statut de star, soit en apportant des résidus des autres personnages qu'elles ont incarnés.

---

<sup>513</sup> *ibid.*

<sup>514</sup> Henry Jenkins, *op.cit.*, p.41.

## A. L'image des stars

Patricia White considère elle aussi que le cinéma, en particulier le cinéma hollywoodien, est profondément intertextuel, et qu'il repose sur la répétition, voire le recyclage, de certains rôles et types reconnaissables facilement et rapidement. Elle affirme également que ces rôles et ces types sont très souvent associés à des acteurs et des actrices en particulier, et qu'ils participent donc à la construction des images de stars associée à ces acteurs ou actrices. : « Star personae are constructed intertextually and are put to work differentially by various texts and by various viewers depending on their cinematic literacy and predilections ». <sup>515</sup> Pour White, l'intertextualité des films hollywoodiens offre la possibilité aux spectatrices lesbiennes de lire les personnages d'une manière plus complexe que celle qui était probablement visée initialement. Elle affirme même que cette intertextualité peut potentiellement troubler le déroulement narratif du film et l'hétérosexualité du personnage. <sup>516</sup> Elle explique notamment comment des actrices comme Marlene Dietrich, Greta Garbo et Bette Davis sont devenues des icônes pour les spectatrices lesbiennes, et ce, en partie grâce à leur image de star, construite de manière intertextuelle, au fil des films dans lesquels elles figurent.

Elle appuie en partie ses propos concernant l'importance de l'image des stars pour les spectatrices sur l'œuvre de Richard Dyer, *Stars*. Dans cet ouvrage Dyer s'intéresse en effet à l'image complexe qui est associée à certaines stars du cinéma américain. Il définit l'idée d'image de star de la manière suivante :

By 'image' here I do not understand an exclusively visual sign, but rather a complex configuration of visual and aural signs. This configuration may constitute the general image of stardom or of a particular star. It is manifest not only in films but in all kinds of media texts. <sup>517</sup>

Il évoque la façon dont Hollywood créent certaines catégories de personnages, parmi lesquelles on trouve la catégorie des « femmes indépendantes », qui selon lui est caractérisée par une ambiguïté sexuelle et est donc souvent associée au lesbianisme : « Many of the stars in the independent category were characterised by sexual ambiguity in their appearance and

---

<sup>515</sup> « Les personae de stars sont construites de manière intertextuelle et sont employées de manière différente selon les textes et selon les spectateurs, en fonction de leurs connaissances cinématographiques et de leurs goûts », Patricia White, *op.cit.*, p.111.

<sup>516</sup> *ibid.*, p.53.

<sup>517</sup> « Par 'image' je n'entends pas ici un signe exclusivement visuel, mais plutôt une configuration complexe de signes visuels et sonores. Cette configuration peut constituer l'image générale des stars ou celle d'une star en particulier. Elle se trouve non seulement dans les films mais aussi dans n'importe quel texte médiatique », Richard Dyer (1979), *Stars*, London, BFI Publishing, 1998, p.34.

presentation ». <sup>518</sup> Il illustre ce propos en faisant allusion à la carrure d'actrices comme Greta Garbo ou Joan Crawford, ou encore la taille de Katharine Hepburn et la démarche de Bette Davis (annexe XX). Ces actrices ont toutes incarné des personnages féminins forts et, selon Dyer (qui cite Janet Myers), des personnages qui, bien que ce ne soit pas explicitement dit, pouvait être interprétés comme des lesbiennes : « The qualities they projected of being inscrutable to the men in the films and aloof, passionate, direct, could not be missed. They are all strong, tough and yet genuinely tender. In short, though rarely permitted to hint it, they are lesbians ». <sup>519</sup> Ces personnages ont marqué la carrière d'actrices comme Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, etc., si bien que leur image de star y est associée, en particulier pour les spectatrices lesbiennes.

Selon Richard Dyer, l'image d'une star condense un ensemble d'éléments disséminés dans plusieurs films : son nom, sa voix, l'attitude des personnages qu'elle a incarnés, leur manière de s'habiller, etc. Les spectateurs et spectatrices ont une connaissance préalable de ces éléments et y font appel lors de leur lecture du film. <sup>520</sup>

Dans un autre de ses ouvrages, *Heavenly Bodies*, Dyer explique comment les spectateurs ont tendance à sélectionner quelques uns des éléments qui composent les images complexes construites par les films et à donner une inflexion particulière à tel ou tel élément en fonction de leurs désirs : « Audiences cannot make media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of images the meanings and feelings, the variations, inflections and contradictions, that work for them ». <sup>521</sup> Selon Andrea Weiss, ce processus de sélection était particulièrement important pour les spectatrices lesbiennes dans le passé (dans les années 1930, notamment). En effet, étant donné qu'elles avaient accès à peu de représentations correspondant à leurs désirs en tant que lesbiennes, elles s'approprièrent certains éléments des images de stars comme Greta Garbo, Marlene Dietrich, qui sont d'ailleurs devenue des icônes de la *subculture* gay et lesbienne qui émergeait à l'époque dans

---

<sup>518</sup> « Parmi les stars de la catégorie des femmes indépendantes, plusieurs étaient caractérisées par une ambiguïté sexuelle, à la fois dans leur apparence et dans leur attitude », *ibid.*, p.58.

<sup>519</sup> « La façon qu'elles avaient de montrer à l'écran qu'elles étaient inaccessibles pour les hommes, distantes, passionnées, directes, était immanquable. Elles étaient fortes, dures et en même temps réellement tendres. En bref, même s'il était rarement permis d'y faire allusion, elles étaient des lesbiennes », Janet Meyers, « Dyke Goes to the Movies » dans Richard Dyer (1979), *op.cit.*, p.58.

<sup>520</sup> Richard Dyer (1979), *op.cit.*, p.126.

<sup>521</sup> « Le public ne peut pas complètement choisir ce que les images veulent dire, mais ils peuvent sélectionner, dans la complexité des images, les significations et les sentiments, les variations, les tournures et les contradictions qui leur conviennent », Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, St Martin's Press, 1986, p.5.

les grands centres urbains.<sup>522</sup> Weiss argue que si ces actrices sont devenues des icônes lesbiennes, cela étant en grande partie dû aux rumeurs qui existaient au sujet de leur vie romantique et sexuelle.<sup>523</sup> Elle souligne également la manière dont les personnages qu'elles ont incarnés et la performance qu'elles en faisaient ont également fortement participé à construire ces images pour les spectatrices lesbiennes. Elle explique par exemple que leur attitude, leur gestuelle et leurs regards jouaient souvent avec les normes de genre et troublaient l'image hégémonique de la femme hétérosexuelle.<sup>524</sup>

## B. Les résidus des rôles passés

Selon John Fiske, une partie de l'intertextualité du discours télévisuel vient, en ce qui concerne les programmes de fiction comme les séries télévisées, des rôles qu'ont incarnés les acteurs et les actrices dans le passé, ou encore de ce que les médias disent sur ces acteurs et actrices. Il considère en effet que tout cela a une influence sur la lecture des téléspectateurs et téléspectatrices :

The actors and actresses who are cast to play hero/ines, villain/esses and supporting roles are real people whose appearance is already encoded by our social codes. But they are equally media people, who exist for the viewer intertextually, and whose meanings are also intertextual. They bring with them not only residues of the meanings of other roles that they have played, but also their meanings from other texts such as fan magazines, showbiz gossip columns, and television criticism.<sup>525</sup>

Les rôles passés des acteurs et des actrices participent donc à créer un réseau de références qui relie les séries entre elles et à complexifier la lecture que l'on peut faire d'un personnage. La présence de résidus des rôles passés des acteurs et actrices peut être considéré comme un jeu (conscient ou non) avec les connaissances et les goûts des téléspectateurs en matière de programme télévisés. Faye Davies évoque par exemple, au sujet de la série *The L Word*, comment le choix de casting pour le personnage de Shane lui donne une certaine profondeur lorsque l'on connaît la filmographie de l'actrice qui l'incarne, Katherine Moennig. En effet,

---

<sup>522</sup> Andrea Weiss, *op.cit.*, p.35.

<sup>523</sup> *ibid.*, p.32.

<sup>524</sup> *ibid.*, p.34.

<sup>525</sup> « Les acteurs et actrices qui sont choisis pour interpréter les héros/héroïnes, les méchant(e)s et les rôles secondaires sont des personnes réelles dont l'apparence construite selon nos codes sociaux. Mais ils sont aussi des personnalités médiatisées, qui existent de manière intertextuelle dans l'esprit du téléspectateur, et dont la signification est elle aussi intertextuelle. Ils apportent avec eux non seulement des résidus des significations des autres rôles, mais aussi des significations provenant d'autres textes comme les magazines de fans, les rubriques de potins de célébrité et les critiques », Fiske, *op.cit.*, p.8

cette dernière a joué auparavant le rôle de Jake Pratt, un jeune transsexuel, dans la série *Young Americans*. Cette référence semble particulièrement pertinente lorsque Shane est prise pour un homme dans la première saison. Le fait que l'actrice soit associée à ce rôle dans l'esprit des téléspectatrices connaissant cette série permet d'appuyer la construction du personnage de Shane dans *The L Word* comme un personnage très masculin.<sup>526</sup>

Dans certains cas, la présence dans une série d'une actrice ayant joué un ou des personnages lesbiens peut être un moyen de suggérer l'homosexualité d'un personnage sans avoir à la dire explicitement. Par exemple, lorsque cette même actrice, Katherine Moennig, fait une apparition en 2010 dans l'épisode six de la saison cinq de la série *Dexter* pour incarner Michael Angelo, une tatoueuse dont le nom trouble déjà les normes de genre, son rôle dans *The L Word* donne une certaine inflexion à sa performance. En effet, l'apparence de son personnage dans *Dexter* est plutôt similaire à celle de Shane, ce qui laisse suggérer qu'elle est lesbienne. De ce fait, son interaction avec Debra, un des personnages féminins centraux de la série, peut facilement être interprétée comme un flirt.<sup>527</sup>

Dans d'autres cas, ces liens intertextuels peuvent être utilisés comme stratégie pour donner plus de profondeur à des personnages dans le cadre d'une production au nombre d'épisodes limités. C'est le cas par exemple de la web-série *Girltrash !* d'Angela Robinson, diffusée exclusivement sur Internet de juin à août 2007.<sup>528</sup> Étant une production à petit budget, la web-série ne comporte que onze épisodes de courte durée (entre deux et quatre minutes). Dans un tel contexte, il est difficile de créer des personnages complexes auxquels les internautes peuvent s'identifier ou s'attacher, tout comme ils et elles le feraient dans le cas de personnages de séries télévisées.<sup>529</sup> L'une des stratégies d'Angela Robinson, semble-t-il, a donc été de faire appel à des actrices qui ont toutes auparavant incarné un personnage lesbien dans une série. On retrouve ainsi Rose Rollins, qui jouait Tasha dans *The L Word*, Amber Benson, qui jouait Tara dans *Buffy the Vampire Slayer*, ou encore Gabrielle Christian et Mandy Musgrave de *South of Nowhere* qui jouaient Spencer et Ashley. La présence de ces actrices permet, d'une part, de s'inscrire dans le cadre d'un *fandom* lesbien faisant référence à des sources bien connues des internautes, et d'autre part, de donner une plus grande

---

<sup>526</sup> Faye Davies, « Paradigmatically Oppositional Representations », Rebecca Beirne (2008 a), *op.cit.*, p.186.

<sup>527</sup> Ceci a été remarqué par de nombreuses téléspectatrices, et le site communautaire lesbien Autostraddle.com a notamment publié un article à ce sujet : <http://www.autostraddle.com/kate-moennig-cameos-on-dexter-as-the-girl-with-the-dykey-tattoos-63939/> (consulté le 23/03/2015).

<sup>528</sup> Nous développerons plus en détails les spécificités du format web-série et leur intérêt pour la visibilité lesbienne dans un chapitre ultérieur.

<sup>529</sup> Nous utilisons ici le terme d'internaute plutôt que de téléspectateur ou de téléspectatrice car il est plus convenable pour désigner les consommateurs et consommatrices de web-séries.

profondeur aux personnages de la web-série, puisque les résidus des rôles passés des actrices ajoutent une dimension à leurs personnages dans *Girltrash !*. Par ailleurs, la présence des ces actrices est aussi l'occasion de faire des clins d'œil aux séries dans lesquelles elles ont joué auparavant, et de jouer ainsi avec les connaissances intertextuelles des internautes. Par exemple, *Girltrash !* fait allusion à un événement provenant du scénario de la série *South of Nowhere*. Cette série télévisée, diffusée de 2005 à 2008, a pour personnage principal Spencer Carlin, une jeune adolescente qui vient d'emménager à Los Angeles et qui tombe amoureuse d'Ashley Davies, une de ses camarades de classe. La série met en scène la relation entre les deux jeunes femmes et les difficultés qu'elles rencontrent. Elles se séparent en effet plusieurs fois lors des trois saisons et ont des relations avec d'autres personnages. Spencer a notamment une courte relation avec une élève de l'Université de UCSC (Université de Californie à Santa Cruz), ce qui provoque la jalousie d'Ashley. Lors d'un dialogue entre Colby et Misty, les deux personnages interprétés par Gabrielle Christian (Spencer Carlin) et Mandy Musgrave (Ashley Davies), l'actrice qui joue ici le rôle de Misty et qui jouait le rôle d'Ashley dans *South of Nowhere* évoque une histoire de tromperie avec une élève de l'université UCSC et exprime sa jalousie. On voit donc ici apparaître ce qu'Eco appelle des « guillemets imperceptibles », qui « ne peuvent être perçus que sur la base d'une connaissance extratextuelle ».<sup>530</sup> Il est tout à fait possible de comprendre la scène sans reconnaître la référence, toutefois, l'identification de la citation entraîne les internautes dans un jeu intertextuel, qui repose sur leur « connaissance encyclopédique ».<sup>531</sup> Seul(e)s les internautes possédant l'information transmise dans *South of Nowhere* peuvent reconnaître la référence, ce qui fait donc d'eux des « lecteurs avertis ».<sup>532</sup>

Ces références ou allusion à d'autres textes à travers les rôles passés des actrices forment ce que Fiske a appelé des liens d'intertextualité horizontale : lorsque les téléspectateurs regardent une nouvelle série et découvrent de nouveaux personnages, ils en décodent le sens à partir de leurs connaissances d'autres séries et d'autres personnages, et tissent des liens entre tous ces personnages, qui influent sur leur décodage du sens.

---

<sup>530</sup> Umberto Eco, Daedalus, Marie-Christine Gamberini, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », in *Sociologie de la communication*, 1997, volume 1 n°1, p. 142.

<sup>531</sup> *ibid.*, p.140.

<sup>532</sup> *ibid.*, p.142.

### 3. Les campagnes promotionnelles et les articles de presse.

#### A. Introduction

Dans son analyse sur l'intertextualité à la télévision, John Fiske affirme qu'il existe une autre forme d'intertextualité, l'intertextualité verticale, qui correspond aux liens qui peuvent être tissés entre un film ou une série télévisée et un ensemble de textes secondaires qui portent sur ce film ou cette série :

Secondary texts play a significant role in influencing which of television's meanings may be activated in any one reading. Television's pervasiveness in our culture is not due to simply to the fact that so much of it is broadcast and that watching it is our most popular leisure activity, but because it pervades so much of the rest of our cultural life – newspapers, magazines, advertisements, conversations, radio, [...]. All of these enter intertextual relations with television. [...] Their meanings are read back into television, just as productively as television determines theirs.<sup>533</sup>

Suzanna Danuta Walters, qui s'intéresse à la visibilité des personnes LGBT dans les productions audiovisuelles commente l'étendue des articles de presse portant sur la présence de personnages LGBT et faisant une sorte d'état des lieux de ces représentations :

Literally hundreds of articles in newspapers and magazines throughout the country have chronicled the phenomenal explosion of TV visibility for lesbians and gays [...]. Web sites and gay papers regularly carry weekly 'gay watches' that alert readers and viewers to gay episodes, gay-themed specials, hidden gay content, and movies with gay characters.<sup>534</sup>

La presse porte donc une certaine attention aux représentations de l'homosexualité à l'écran, ce qui sous-entend peut-être une meilleure prise en compte des désirs et des demandes des (télé)spectateurs et (télé)spectatrices LGBT concernant la visibilité des problématiques qui leur sont propres. En effet, ce public a su se rendre de plus en plus visible au cours des dernières décennies, ce qui se traduit aussi par un certain changement d'attitude des

---

<sup>533</sup> « Les textes secondaires jouent un rôle important parce qu'ils influencent la lecture du texte télévisuel. L'omniprésence de la télévision dans notre culture n'est pas simplement due au fait que les programmes se multiplient et que regarder la télévision est notre activité de loisir la plus populaire, mais au fait qu'elle s'insinue dans la quasi intégralité de notre vie culturelle – les journaux, les magazines, les publicités, les conversations, la radio [...]. Tous ces supports sont dans un lien intertextuel avec la télévision. [...] Leurs significations influent sur la façon dont nous regardons la télévision, tout comme cette dernière influent sur la façon dont nous les consommons », Fiske, *op.cit.*, p.118.

<sup>534</sup> « Il y a eu précisément des centaines d'articles de journaux et de magazines à travers le pays qui ont évoqué l'explosion spectaculaire de la visibilité des lesbiennes et des gays à la télé [...]. Les sites Web et les journaux gays organisent régulièrement des 'alertes gays' qui préviennent les lecteurs et téléspectateurs qu'un épisode va parler d'homosexualité, sera spécialement centré sur un personnage homosexuel, aura du sous-texte gay, ou qu'un film avec un personnage gay va sortir », Suzanna Danuta Walters, *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p.59.

producteurs de films ou de séries, qui voient en eux la possibilité de trouver un marché de niche. C'est d'ailleurs pour cela que des représentations ou allusions à l'homosexualité sont utilisées dans certaines campagnes promotionnelles pour attirer ce public.

Nous examinerons ici les relations intertextuelles entre ces textes secondaires (articles de presse et campagnes promotionnelles) et les films ou séries auxquels ils sont rattachés, et la façon dont ils influencent la lecture des (télé)spectateurs et (télé)spectatrices.

## B. Intertextualité et décodage du sous-texte

Nous avons étudié, dans un chapitre précédent, comment les relations lesbiennes étaient parfois sous-entendues dans certains films ou dans certaines séries télévisées, et comment le public s'amuse à décoder le sous-texte sur lequel repose ces sous-entendus. Ce sous-texte lesbien apparaît au sein dans la série, mais il est aussi bien présent dans d'autres éléments qui entourent la série en question, que ce soit les vidéos promotionnelles ou les articles de presse. La série policière *Rizzoli and Isles* en offre un exemple éloquent : le sous-texte lesbien entre Jane Rizzoli et Maura Isles, qui rassemble un grand nombre de fans, est clairement évoqué dans l'une des vidéos promotionnelles réalisées pour la saison deux. On y voit en effet les deux femmes enchaîner les conversations avec (on suppose) des hommes lors d'un speed-dating, mais chacune de ces rencontres est un échec. À la fin de la vidéo, les deux femmes sont souriantes et semblent apprécier la compagnie de la personne assise en face d'elles, puis la caméra révèle, par un zoom arrière, qu'elles sont l'une en face de l'autre, tandis qu'une voix off commente : « Rizzoli and Isles, a perfect match ». <sup>535</sup> Dans cette vidéo promotionnelle, donc, le contenu premier de la série, les enquêtes policières, est complètement mis de côté. Au contraire, la complicité entre les deux personnages principaux est mise en avant, insistant même sur l'ambiguïté de leur relation, et participant donc à la consolidation du sous-texte décelé par les fans. De nombreux articles de la presse américaine font aussi référence à la relation entre les deux femmes. Le site [buzzfeed.com](http://www.buzzfeed.com) a par exemple nommé la série « The Gayest Non-Gay Show On Television ». <sup>536</sup> Le site [pluggedin.com](http://www.pluggedin.com) a quant à lui publié une critique présentant la série et quelques-unes des grandes intrigues qui

---

<sup>535</sup> « Rizzoli et Isles, un couple parfait » <https://www.youtube.com/watch?v=czKCM3GSsHw> (consulté le 30/03/2015).

<sup>536</sup> « La série hétéro la plus gay de la télévision », <http://www.buzzfeed.com/skarlan/rizzoli-and-isles-is-the-gayest-non-gay-show-on-television#.ven8Y9daW> (consulté le 16/11/2014).

ont marqué les saisons passées, et fait également référence aux fans qui perçoivent un sous-texte lesbien entre les deux personnages.<sup>537</sup>

### C. Intertextualité et censure

Patricia White explique dans *unInvited* que, lors de la période du Code Hays, les allusions à l'homosexualité, qui était censurées dans les films, étaient parfois mentionnées dans les articles de presse qui étaient publiés sur les films en question : « Sometimes, homosexual content that was prohibited on-screen was available to audiences through publicity or other intertexts ».<sup>538</sup> Elle évoque par exemple comment, lorsque le film allemand au contenu lesbien plutôt explicite *Maedchen in Uniform* (1931), susmentionné, est sorti au États-Unis en 1932 après que toutes les références au lesbianisme y aient été effacées, certains articles de presse ont mentionné l'existence de la relation lesbienne dans la version allemande. Ces articles ont fait réagir les censeurs, qui ont ensuite demandé à ce que le film ne soit pas diffusé dans les salles américaines, même dans sa version censurée.<sup>539</sup>

White affirme également que les pratiques de visionnage des films se forment en relation avec d'autres pratiques, comme par exemple l'habitude de consulter les critiques faites par la presse avant ou après un visionnage. L'influence que peuvent avoir ces publications sur la lecture que les spectateurs et spectatrices font du film est considérable. Lorsque le Code Hays était en vigueur, les censeurs cherchaient à contrôler ce qui pouvait être dit sur les films de l'époque. C'est le cas, notamment des articles publiés autour du film *These Three* de 1936, la première adaptation de la pièce *The Children's Hour* de Lillian Hellman dont nous avons parlé plus haut. Toute référence au lesbianisme qui était présente dans la pièce a été effacée du scénario de l'adaptation filmique, et il était interdit de mentionner le fait que le scénario de *These Three* était adapté de *The Children's Hour*, afin que le public n'y voit aucune allusion au lesbianisme. Le magazine *Variety* a d'ailleurs fait allusion à cette interdiction dans une critique du film.<sup>540</sup> Pourtant la source originale du scénario était bien connue : la critique du *New York Times* du 19 mars 1936, quant à elle, faisait directement allusion à la pièce et à la raison des changements effectués dans l'adaptation. L'article

---

<sup>537</sup> <http://www.pluggedin.com/tv/pqr/rizzoliandisles.aspx> (consulté le 16/11/2014).

<sup>538</sup> « Parfois le public avait accès au contenu homosexuel, interdit à l'écran, à travers la publicité ou d'autres intertextes », Patricia White, *op.cit.*, p.xviii.

<sup>539</sup> *ibid.*, p.18-19.

<sup>540</sup> Vito Russo, *op.cit.*, p.63.

explique en effet que, afin de satisfaire les censeurs, la « relation anormale » entre les deux personnages n'est pas du tout mentionnée dans *These Three*.<sup>541</sup> On peut donc se demander si ce genre d'article n'a pas participé à faire la publicité de la pièce et à susciter une certaine curiosité concernant son contenu exact. Il s'agirait là d'un effet pervers de la censure, qui, en voulant interdire un sujet, en fait le centre de l'attention du public.

L'importance des liens intertextuels qui sont tissés entre les articles de presse et les films et leur influence potentielle sur le décodage du sens et le repérage de relations lesbiennes par les spectatrices ne sont bien sûr pas limitées à la période du Code Hays. Il en existe des exemples plus récents, comme l'adaptation filmique *Fried Green Tomatoes*, où l'effacement de la relation lesbienne, qui est plus explicite dans le roman source de l'adaptation, a été relevé dans certaines critiques. Le *New York Times* a par exemple commenté, dans un article du 27 décembre 1991, sur la façon dont le film fait abstraction de l'attrance que le personnage d'Idgie éprouve pour Ruth.<sup>542</sup> En mettant en avant cet effacement, donc, cet article attire l'attention sur la relation entre les deux personnages et peut inciter le public à y chercher des signes de lesbianisme, alors que l'intention des producteurs, et/ou réalisateur, scénariste, etc., était justement de ne pas y faire référence.

Les relations intertextuelles entre un film ou une série et les textes secondaires qui l'entourent (affiches promotionnelles, articles de presse, etc.) peuvent donc avoir une influence sur la lecture de ce film ou cette série, notamment en ce qui concerne la visibilité lesbienne. En effet, une relation lesbienne qui n'est pas présentée dans un film ou une série, ou du moins, qui n'y apparaît pas explicitement, peut être l'objet d'une allusion, d'un commentaire ou d'un clin d'œil dans un texte secondaire, dont le contenu va ensuite influencer la façon dont le sens du texte primaire va être décodé. Les spectateurs et spectatrices ayant connaissance des textes secondaires sont en mesure de déceler des signes de lesbianisme, même là où il a été effacé.

---

<sup>541</sup> Frank S. Nugent, « Heralding the Arrival of 'These Three,' at the Rivoli -- 'Charlie Chan at the Circus », 19 mars 1936, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=950DEEDD1430E13BBC4152DFB566838D629EDE> (consulté le 16/11/2014)

<sup>542</sup> Janet Maslin, « Review/Film; Women Finding Strength In Women », <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE4DC1F3FF934A15751C1A967958260> (consulté le 16/11/2014).

## 4. Les références à d'autres films et séries

### A. Introduction

L'intertextualité est un réseau de référence qui unit différentes œuvres, à travers la citation, ou encore à travers l'allusion. Ce réseau de référence est souvent utilisé comme stratégie de séduction du public, puisqu'il est aussi une sorte de jeu sur leurs connaissances culturelles. En ce qui concerne les séries télévisées, plus précisément, les références à d'autres séries, à des films, voire à la littérature sont très fréquentes. Selon Jean Du Verger, ces références participent à la construction d'une base culturelle commune aux téléspectateurs et téléspectatrices : « Pour séduire les téléspectateurs en jouant sur leur mémoire, les scénaristes tissent une toile de référence implicites ou explicites qui contribuent à l'élaboration d'un monde fictionnel, fonds culturel commun dans lequel chacun peut puiser ». <sup>543</sup> Il existe donc un réseau de références facilement identifiables par les téléspectateurs et téléspectatrices, qui forme une partie de ce que l'on appelle la « culture populaire ». Du Verger, qui s'appuie sur les propos de John Fiske concernant le texte télévisuel, poursuit son analyse en indiquant que ces références, ces allusions, ces citations ou encore ces échos à d'autres textes ont pour effet une « réécriture perpétuelle du texte culturel populaire » puisque ce phénomène « se répercute de texte en texte et fait ainsi résonner le texte source comme pour mieux tester la mémoire culturelle du lecteur-spectateur ». <sup>544</sup> Ce type d'intertextualité est donc une manière de se réapproprier un texte pour en créer un nouveau, soit en modifiant le texte d'origine afin qu'il corresponde mieux à de nouvelles attentes chez les téléspectateurs et téléspectatrices, soit en y rendant hommage afin d'attirer l'attention du public sur ce texte d'origine et de montrer son importance culturelle. Nous allons ici nous intéresser à plusieurs exemples de citations ou d'allusions qui correspondent à une des deux fonctions citées ci-dessus.

### B. Une réécriture du texte d'origine

La série de Joss Whedon, *Buffy the Vampire Slayer*, comme l'ensemble des textes télévisuels, contient de nombreuses références intertextuelles. L'épisode six de la saison sept,

---

<sup>543</sup> Jean Du Verger, « Échos et remake dans les séries télévisées des années 1960 à nos jours », *TV/Series*, n°6, décembre 2014, p.56, [http://media.wix.com/ugd/93a9a2\\_7c55b37be5244aec88385bee7a937c44.pdf](http://media.wix.com/ugd/93a9a2_7c55b37be5244aec88385bee7a937c44.pdf) (consulté le 3/03/2015).

<sup>544</sup> *ibid.*, p.57.

« Once More With Feelings », en est un bon exemple. En effet, cet épisode musical est particulièrement intertextuel puisqu'il contient une variété de références cinématographiques, mais aussi au genre de la comédie musicale, à divers styles musicaux et à des danseurs cultes comme Fred Astaire et Ginger Rogers, etc.<sup>545</sup> Dans cet épisode, les personnages principaux se rendent compte que tous les habitants de la ville de Sunnydale, eux inclus, sont contraints à chanter et à danser, comme dans une comédie musicale. Buffy et ses amis décident donc d'enquêter sur les causes de cet étrange phénomène. Cet épisode spécial a une importance capitale dans le développement de la trame narrative de la saison, puisqu'il met en exergue certains problèmes relationnels qui existent entre les membres du groupe. Le couple lesbien Willow/Tara est notamment concerné : le récapitulatif précédant le générique de début montre les reproches formulés par Tara envers Willow concernant son utilisation excessive de magie. Lors du déroulement de l'épisode, Tara comprend que sa petite-amie a utilisé un sort sur elle, ce qui est le début d'une grave mésentente dans le couple, une crise qui ne sera résolue que dans les épisodes suivants. L'épisode « Once More With Feeling » est aussi très important dans l'évolution de la représentation de la relation entre les deux femmes. En effet, il s'agit du seul épisode où il est fait explicitement référence à l'aspect sexuel de leur relation, lors d'une scène montrant les deux personnages au lit ensemble et ne laissant aucun doute sur la raison pour laquelle elles s'y trouvent.

Cette scène est en fait incorporée dans une séquence chantée par le personnage de Tara, qui déclare son amour à Willow avec la chanson « Under Your Spell ». La séquence commence au magasin de sorcellerie, où se trouve le groupe, lorsque Willow et Tara prétendent vouloir faire des recherches sur des livres chez elles, alors qu'en fait il est clairement sous-entendu, étant donné leur comportement et leur extrême proximité, qu'elles rentrent chez elles pour faire l'amour. Les deux jeunes femmes sortent et arrivent dans un parc, où elles croisent deux hommes qui se retournent pour regarder Tara. Lorsque Willow lui signale ces regards, Tara lui répond qu'elle n'y prête aucune attention, étant donné que leur relation lui apporte satisfaction. Elle commence ensuite à chanter « Under Your Spell », pour signifier à quel point elle est sous le charme de Willow.<sup>546</sup> La caméra suit ensuite les deux

---

<sup>545</sup> Amy Bauer, « 'Give Me Something to Sing About': Intertextuality and the Audience in 'Once More With Feelings' », Paul Gregory Attinello, Janet K. Halfyard, Vanessa Knights (eds), *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, Farnham, Ashgate, 2010, p.209 ; Rhonda Wilcox, *Why Buffy Matters : The Art of Buffy the Vampire Slayer*, London, IB Tauris, 2005, p.192.

<sup>546</sup> On peut faire deux lectures des paroles de la chanson, le mot « spell » pouvant à la fois signifier que Tara est sous le charme de Willow, mais aussi que Willow lui a jeté un sort, ce dont elle se rend compte dans une scène ultérieure.

femmes jusque dans leur chambre, jusqu'à la scène que nous avons évoquée plus haut. Toute la séquence est filmée d'une manière très particulière si l'on compare au reste de l'épisode : la musique, mais aussi l'image suggère que cela pourrait être une scène provenant d'un dessin animé de Walt Disney. En effet, plusieurs éléments peuvent être lus comme une allusion à cet univers. D'une part, la musique, et plus spécifiquement la chanson « Under Your Spell », évoque les passages musicaux qui rythment les longs métrages de Disney. D'autre part, l'image évoque cet univers avec des couleurs très vives (du vert, du rose) qui contrastent avec les couleurs plus sombres de la scène précédente, ainsi que les robes que portent les deux personnages, qui sont proches visuellement des robes de personnages de Disney (annexe XXI). Par ailleurs, les effets spéciaux qui sont utilisés pour montrer les pouvoirs magiques que possèdent Tara et Willow sont similaires à ceux utilisés par les fées (annexe XXII).

Cette référence à l'univers de Disney peut être lu comme un exemple de réappropriation d'un texte dans le but de le réécrire pour mieux correspondre aux attentes et aux désirs des téléspectateurs. En effet, les dessins animés de Disney sont peuplés exclusivement de couples hétérosexuels, et le fait de représenter un couple lesbien dans une telle mise-en-scène a une portée symbolique forte. En reprenant des codes très familiers au sein de la culture populaire occidentale et en offrant une variante à leur dimension hétéro-normative, cet épisode de *Buffy the Vampire Slayer* participe, d'une certaine manière, à la réécriture des textes de Disney, adaptée aux désirs de son propre public.

On peut voir ce même type de réécriture dans le court métrage *Sleeping Beauties*, réalisé en 1997 par Jamie Babbit. Le film raconte l'histoire d'une jeune femme prénommée Heather, qui travaille en tant que maquilleuse dans la maison funéraire « Rolling Deadstones », qui a pour spécialité de s'occuper de l'image post-mortem des stars du rock. Heather a une vie amoureuse plutôt désastreuse : sa petite amie, Cindy, la quitte pour un homme au début du film. Lors de cette scène, une voix extra-diégétique fait des commentaires sur leur relation, et évoque le fait qu'Heather se comparait très souvent à un Prince Charmant qui avait pour mission de sauver Cindy. *Sleeping Beauties* comporte des références à plusieurs contes de fées, qui ont tous été adaptés en version dessin animé par Disney. Le titre est une référence évidente à *Sleeping Beauty (La Belle au bois dormant)*, mais il y a aussi une référence à *Cinderella (Cendrillon)*, à travers le personnage de Cindy, qui peut être lue comme une version carriériste du personnage original. Enfin, le film fait référence à *Snow White (Blanche Neige)*, à travers le personnage de Sno Blo, une star du rock qui est décédée d'une overdose et que Heather doit maquiller pour la séance photographique liée à son album

post-mortem. L'univers de Disney est évoqué d'une manière plus générale, à travers l'utilisation de couleurs très vives. Le terme « sleeping beauties », les belles au bois dormant, est utilisé dans l'histoire du film pour se référer aux jeunes femmes qu'Heather maquille. La narratrice extra-diégétique explique que cette dernière a un faible pour elles, parce qu'elle est fascinée par le fait qu'elles ne se réveilleront jamais. Heather est donc une sorte de Prince Charmant raté, qui ne tente même pas de réveiller et de sauver ces femmes. Son faible pour ces belles endormies est aussi une manière de souligner le caractère morbide de la fascination des contes de fées et de leurs adaptations en dessins animés, pour les corps inanimés de femmes. D'ailleurs, le film commence avec une conversation entre une petite fille et sa mère en voix off, concernant l'attitude du Prince Charmant, qui, puisqu'il embrasse une femme alors qu'elle est endormie, est comparé à un violeur. Par conséquent, le mythe du Prince Charmant est source de dérision dans le film, tout comme Heather, puisque la narratrice se moque de leur fascination morbide.

En outre, *Sleeping Beauties* participe aussi à la réécriture de ces contes de fées et des dessins animés Disney dans sa façon de représenter les personnages féminins. En effet, dans les textes originaux, les personnages féminins sont toujours passifs, puisqu'elles attendent l'arrivée de leur prince charmant. Dans le film de Babbit, au contraire, la dynamique actif/passif n'est jamais fixe, elle change d'un personnage à un autre. Par exemple, au début du film, Heather est présentée comme active, soit dans son comportement avec Cindy, soit dans son travail et sa « relation » avec les femmes qu'elle maquille. Toutefois, lorsqu'elle rencontre Clea, son rôle change et elle devient plus passive car quand Clea flirte ouvertement avec elle, Heather est paralysée par sa timidité. Les figures de princes charmants et de belles au bois dormants sont mélangées : comme le titre l'indique, il y a une multiplicité de belles au bois dormants qui, comme le film le révèle, sont aussi des princes charmants. De ce fait, le court-métrage peut être lu comme une réécriture des contes auxquels il fait référence, qui interpelle les spectateurs et spectatrices sur la façon dont les femmes y ont été représentées, et qui interpelle aussi sur l'absence de représentations de l'homosexualité dans ces textes.

### C. L'intertextualité comme hommage

Les références à des textes existants au sein de nouveaux textes peuvent être une façon de mettre ces textes en valeur. En ce sens, la référence intertextuelle est une forme d'hommage à l'œuvre citée et/ou à son auteur. La culture populaire utilise souvent

l'intertextualité à cette fin, et on en trouve des exemples dans de nombreuses productions audiovisuelles.<sup>547</sup> Nous allons nous intéresser ici à un exemple provenant de la série télévisée *The L Word*, et, plus précisément, à une scène qui eut être lue comme étant un hommage à Jean Genet. La scène en question met en scène les personnages de Bette Porter et de Candace Jewell, dans l'épisode douze de la saison une. Bette est l'un des personnages principaux, directrice d'une galerie d'art et, à ce moment-là du déroulement de l'intrigue, en couple avec Tina. Candace travaille en tant que menuisier-charpentier pour une exposition qui doit avoir lieu dans la galerie de Bette. Les épisodes précédents montrent l'attrance des deux femmes l'une pour l'autre et le rapprochement qui s'opère entre elles. En effet, elles se sont embrassées dans l'épisode précédent, mais Bette a aussitôt signalé à Candace que leur relation était impossible, car elle ne compte pas quitter Tina.

La scène qui contient la référence à Genet se déroule dans une cellule de détention au commissariat de police, après que les deux jeunes femmes ont été arrêtées par la police suite à une confrontation avec des groupes religieux qui voulaient faire interdire une œuvre qu'ils jugeaient blasphématoire et qui manifestaient devant la galerie. Bette, Candace et un certain nombre de personnes sont arrêtées et envoyées en détention provisoire. Bette et Candace sont séparées du reste car elles sont identifiées comme étant les initiatrices de la confrontation, et elles sont enfermées dans une même cellule, qui ressemble fortement à celle d'une prison. Cet enfermement leur offre la possibilité de proximité physique à l'abri des regards, ce qui ravive leur attrance et la tension sexuelle qui existe entre elles. Leur relation étant impossible, elles se refusent à initier un contact physique dans la cellule, et restent distantes l'une de l'autre. Toutefois, malgré la distance, les deux jeunes femmes flirtent ensemble et semblent s'échanger des caresses avec le seul pouvoir des mots. La tension sexuelle entre les deux personnages est très explicite dans cette scène, dont l'érotisme est patent : elles se caressent elles-mêmes d'une façon suggestive, évoquant la masturbation.

L'enfermement et l'érotisme, ainsi que, plus particulièrement, l'allusion à la masturbation, peuvent donc être lus comme des clins d'œil intertextuels au film *Un Chant d'amour*, (Jean Genêt, 1950). Le film nous montre l'intérieur d'une prison, et ce que font les détenus dans leur cellule. La caméra suit par exemple un gardien voyeur, qui observe certains des hommes alors qu'ils se masturbent dans leur cellule. Deux détenus sont plus mis en avant que les autres, et sont présents dans plusieurs scènes. Leurs cellules sont adjacentes, et l'un

---

<sup>547</sup> Certains films de Quentin Tarantino, par exemple, rendent hommage à différentes œuvres cinématographiques à travers l'allusion intertextuelle.

des deux cherche, au début du film, à attirer l'attention de l'autre, tout d'abord en cognant sur le mur, puis en faisant passer une paille à travers un trou dans le mur, et en envoyant de la fumée de cigarette de l'autre côté. Plusieurs plans le montrent le visage collé au mur, tout comme Bette dans l'épisode de *The L Word*. Son voisin est d'abord indifférent, puis, alors que l'érotisme du film devient de plus en plus visible, il insère à son tour une paille à travers le mur et les deux hommes s'échangent de la fumée de cigarette, dans un geste très évocateur, qui symbolise la fellation.<sup>548</sup>

La scène entre Bette et Candace, par conséquent, contient plusieurs éléments qui évoquent la scène entre les deux détenus dans *Un Chant d'amour*. En effet, dans les deux cas, il s'agit d'une mise-en-scène du désir homosexuel, qui est présenté à la fois comme illicite et comme irrésistible. Cela est mis en scène d'une manière similaire dans le film et dans la série, notamment lorsque leur personnage respectif se colle au mur de la cellule (annexe XXIII). La citation du film de Genet n'est identifiable que par les téléspectateurs et téléspectatrices qui ont connaissance du film *Un Chant d'amour*. Au-delà de sa fonction dans la trame narrative de la saison, c'est-à-dire le fait qu'elle souligne le désir de Bette pour Candace et son illicéité, la citation peut aussi être lue comme une sorte d'hommage au réalisateur et à sa carrière. En ce sens, cette citation permet d'inscrire la série *The L Word* dans la continuité du travail du réalisateur, dont les films ont contribué à la visibilité de l'homosexualité. *Un Chant d'amour* est considéré comme un film audacieux, représentant le désir homosexuel à une période où il était fortement réprimé par la société. Selon Vito Russo, ce film symbolise les conséquences de cette répression de l'homosexualité, en montrant les réactions des prisonniers à l'enfermement et à l'isolement.<sup>549</sup> Russo souligne aussi l'intérêt de ce film pour le public homosexuel, puisqu'il semble s'adresser spécifiquement à ce public.<sup>550</sup> Par conséquent, en rendant le désir homosexuel visible, ce film a participé à la formation et la visibilité de la communauté homosexuelle dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En citant *Un Chant d'amour*, *The L Word* rend hommage à cette audace, et s'inscrit dans la continuité des actions menées pour rendre la communauté homosexuelle plus visible.

---

<sup>548</sup> Richard Dyer (1990), *Now You See It : Studies in Lesbian and Gay Film (second edition)*, London, Routledge, 2003, p.70.

<sup>549</sup> Vito Russo, *op.cit.*, p.200.

<sup>550</sup> *ibid.*, p.150.

### III. Une visibilité négociée

#### 1. La normalisation de la visibilité lesbienne

##### A. Introduction : normalisation par l'assimilation

Une des stratégies utilisées pour normaliser l'homosexualité consiste à prôner l'assimilation, c'est-à-dire, notamment, le fait pour les gays et les lesbiennes de ne pas se différencier des couples hétérosexuels. Cette volonté d'assimilation se traduit par des revendications visant à normaliser la situation des couples de même sexe en ce qui concerne leur statut civique et juridique afin de l'aligner sur celui des couples hétérosexuels. En effet, l'accent est mis sur l'obtention de l'égalité des droits pour les personnes LGBT, en particulier en ce qui concerne le mariage, l'adoption, la filiation, etc. L'argument principal des défenseurs de cette cause, par exemple la *Human Rights Campaign*, est que les gays et les lesbiennes sont exactement comme les personnes hétérosexuelles (en tout point sauf un), et que, par conséquent, leur orientation sexuelle ne doit pas être la cause d'une inégalité de droits.<sup>551</sup> Ces arguments ont notamment été entendus lors du débat autour de la question du mariage pour les couples de même sexe.<sup>552</sup>

La démarche assimilationniste représente donc une volonté de reconnaissance des couples gays et lesbiens comme des couples légitimes dans la société américaine. Elle révèle un désir d'être considéré comme un couple « normal », une famille « normale », et par conséquent, d'entrer dans le cadre délimité par les normes de la société, plus précisément de la société hétéro-patriarcale. La reconnaissance de la « normalité » des personnes LGBT peut être perçue comme progressiste, dans le sens où elle a le potentiel de mettre fin aux discriminations qu'elles subissent en donnant une image « positive » et en appelant au respect des différences de chacun. La posture assimilationniste est critiquée, notamment par les personnes s'identifiant comme *queer*. Les anti-assimilationnistes remettent en question l'efficacité de cette stratégie en termes de résistance, et la voient plus comme une capitulation au régime de l'hétéronormativité. Eux, au contraire, prônent le démantèlement des structures

---

<sup>551</sup> <http://www.hrc.org> (consulté le 10/06/2014).

<sup>552</sup> Nous aborderons la question du mariage plus bas.

sur lesquelles reposent les discriminations, comme par exemple l'hétéropatriarcat, en militant contre l'ouverture du mariage aux personnes de même sexe.<sup>553</sup>

Toutefois, entre ces deux discours antagonistes, celui qui bénéficie de la plus grande visibilité est le discours assimilationniste. En effet, les médias dominants sont les premiers véhicules de ce discours, que ce soit à travers la presse, ou encore la diffusion de films ou de séries participant à construire une image positive des gays et des lesbiennes. En ce qui concerne la presse, un grand nombre d'articles provenant de divers journaux participent à la normalisation de l'homosexualité et sont favorables à l'égalité de droits pour les personnes LGBT. Un article du journal *US News* du 17 mai 2012, intitulé « Equal Rights for Gay Americans Are Inevitable », affirmait par exemple qu'il est temps que les couples de même sexe aient la possibilité de se marier, car en tant que citoyens américains, ils devraient y avoir droit.<sup>554</sup> Un article du *LA Times* du 5 novembre 2007 soulignait quant à lui les effets de la normalisation, sous le titre « Gay – the New Straight ». <sup>555</sup> La médiatisation du *coming out* de célébrités a aussi beaucoup participé, et participe encore, à normaliser l'image des gays et des lesbiennes dans la société. En ce qui concerne les productions culturelles, elles ont aussi joué un grand rôle dans le processus de normalisation, en mettant en avant des représentations globalement conformes aux normes de la société, notamment au niveau des expressions de genre (comme nous l'avons vu plus haut), de race, de classe et de choix de vie. En effet, pour la plupart de ces représentations, le paradigme choisi est clairement hétéronormatif : la famille, la parentalité, la sexualité, les relations amoureuses, les représentations du genre, etc. sont globalement soit hétérosexuelles, soit fondées sur le modèle de l'hétérosexualité.<sup>556</sup> En d'autres termes, ce que les séries télévisées et les films mettent en avant, c'est le fait que les personnages homosexuels sont exactement comme les personnages hétérosexuels, c'est-à-dire, qu'ils souhaitent par exemple se marier et avoir des enfants. Par conséquent, les arcs narratifs qui les concernent sont conformes aux normes de l'hétérosexualité.<sup>557</sup> Les personnages, souvent confrontés à des problèmes de discrimination, n'ayant pas les mêmes

---

<sup>553</sup> Julie Bindel, *Straight Expectations : What Does It Mean To Be Gay Today*, London, Guardian Books, 2014, Kindle File.

<sup>554</sup> Brad Bannon, « Equal Rights for Gay Americans are Inevitable », *US News*, 17/05/2012, <http://www.usnews.com/opinion/blogs/brad-bannon/2012/05/17/equal-rights-for-gay-americans-are-inevitable-> (consulté le 10/06/2014).

<sup>555</sup> Gregory Rodriguez, « Gay – the New Straight », *LA Times*, 5/11/2007, <http://www.latimes.com/news/la-oe-rodriguez5nov05-column.html> (consulté le 10/06/2014).

<sup>556</sup> Hennessy, Rosemary, *Profits and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*, New York, Routledge, 2000, p.152.

<sup>557</sup> *ibid.*, p.158.

droits que d'autres personnages, doivent souvent revendiquer la légitimité de leur place dans la société, à des endroits où leur sexualité est parfois difficilement acceptée.

Le personnage de Tasha dans *The L Word* en est un bon exemple : elle est militaire et doit donc cacher son homosexualité afin de pouvoir conserver sa place dans l'armée. À travers cet arc narratif, qui s'étale sur les saisons quatre et cinq, diffusées respectivement en 2007 et en 2008, la série aborde donc la question de la législation appelée « Don't Ask, Don't Tell », toujours en vigueur au moment de la diffusion des deux saisons. Adoptée en 1993, la mesure avait à l'origine pour objectif de favoriser le recrutement de personnes homosexuelles dans l'armée, en sommant les militaires de ne pas chercher à se renseigner sur la sexualité d'une personne, et de ne pas révéler leur homosexualité.<sup>558</sup> Cette directive empêchait donc les personnes homosexuelles de parler de leur conjoint, et d'être vu avec leur conjoint dans la sphère publique, sous peine de se voir renvoyé de l'armée. L'arc narratif de Tasha permet donc d'évoquer et d'illustrer les discriminations qui découlent de « Don't Ask, Don't Tell », et participe par cela à la lutte pour l'obtention de l'égalité. Toutefois, l'engagement des personnes LGBT dans l'armée est sujet à débat, un débat qui s'inscrit au sein de celui sur l'assimilation. En effet, certaines des personnes qui se sont prononcées contre l'assimilation militent également contre la participation des personnes LGBT dans l'armée, une institution qu'ils jugent violente, impérialiste et patriarcale.<sup>559</sup>

Les arcs narratifs comme celui mentionné ci-dessus, qui visent à attirer l'attention du public sur les inégalités de statuts que subissent les personnes LGBT, sont pourtant les plus courants dans les productions culturelles actuelles, et reflètent une tendance dans la société américaine : la lutte pour l'égalité des droits, qui exprime une volonté d'assimilation à la société dominante.

Nous allons analyser ici la façon dont les représentations provenant des séries télévisées et des films participent à la normalisation de l'homosexualité, à travers des exemples d'arcs narratifs évoquant les questions du mariage et de la famille.

---

<sup>558</sup> La mesure a été abrogée en 2010.

<sup>559</sup> <http://www.againstequality.org/about/military/> (consulté le 10/06/2014).

## B. Mariage et famille

### a) Le mariage

La question de l'ouverture du mariage aux couples de même sexe a été le sujet d'un grand débat aux États-Unis dans les années 2000 et 2010. Le mariage est alors autorisé dans certains états, et il est de la compétence des États fédérés. Au niveau fédéral, la loi « Defense of Marriage Act » définit le mariage comme étant une union de deux personnes de sexe différent exclusivement, rendant alors illégal le mariage entre deux personnes de même sexe. Cette loi a été en partie abrogée en 2013 par la Cour suprême, qui a déclaré la non-reconnaissance du mariage entre les personnes de même sexe comme étant inconstitutionnelle. Le débat a été particulièrement houleux, avec une opposition très forte dans certains états, qui interdisaient encore jusqu'à récemment le mariage de personnes de même sexe.<sup>560</sup> Le 26 juin 2015, il a été reconnu comme légal sur l'ensemble du territoire, suite au jugement de la Cour suprême sur le sujet.

Le débat a été aussi très présent dans les médias et les productions audiovisuelles : de nombreux journaux, talk-shows, films et séries télévisées ont participé au débat.<sup>561</sup> De nombreux mariages gays et lesbiens ont été célébrés à l'écran, parfois reconnus par l'état dans lequel ils ont été célébrés, parfois non. Ces représentations mettent en évidence l'importance accordée à cette institution dans la société, et la forte volonté de la part des couples homosexuels d'y participer. Elles montrent une image qui à la fois trouble le principe de privilège hétérosexuel et affirme la similarité entre les couples homosexuels et les couples hétérosexuels. Elles sont en fait une manière de lutter contre l'homophobie et les discriminations sans remettre en question les valeurs hétéronormatives de la société dominante.

La série télévisée *Friends*, par exemple, met en scène un mariage lesbien dans sa deuxième saison : l'ex-femme de Ross, Suzanne, épouse sa petite-amie lors d'un épisode spécial intitulé « The One With the Lesbian Wedding », diffusé pour la première fois le 18 janvier 1996.<sup>562</sup> La représentation de la cérémonie de mariage correspond tout à fait aux représentations de mariages hétérosexuels, la différence évidente étant que ce sont deux

---

<sup>560</sup> En avril 2015, 37 états reconnaissent le mariage de couples de même sexe, et 13 l'interdisaient. <http://gaymarriage.procon.org/view.resource.php?resourceID=004857> (consulté le 20/04/2015).

<sup>561</sup> Suzanna Danuta Walters, *All the Rage : The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p.181.

<sup>562</sup> « The One With the Lesbian Wedding », *Friends*, Saison 2, épisode 11.

femmes. Cependant, comme Suzanna Danuta Walters le souligne, le mariage de Suzanne et Carol présente une version désexualisée de la tradition hétérosexuelle.<sup>563</sup> En effet, les deux femmes ne s'embrassent pas, car cela aurait probablement été jugé trop choquant pour le public.<sup>564</sup> D'ailleurs, deux chaînes de télévision avait refusé de diffuser cet épisode à l'horaire habituelle, jugeant son contenu inapproprié pour leur public.<sup>565</sup>

Cette réaction montre bien l'importance de la lutte pour la visibilité et son intérêt pour combattre les discriminations. En même temps, la volonté de ne pas montrer deux femmes qui s'embrassent afin de ne pas choquer le public est aussi une façon de se plier au pouvoir des discours discriminatoires qui visent à rendre l'homosexualité invisible. Walters constate que cet épisode de *Friends* est totalement focalisé sur les réactions des personnages hétérosexuels à ce mariage homosexuel, par exemples, les objections au fait que les femmes présentes dans l'assemblée ne soient pas disponibles pour les célibataires Joey et Chandler.<sup>566</sup> Cependant, l'expérience des personnages lesbiens, notamment de Suzanne et Carol, n'est pas prise en compte : rien n'est dit par exemple sur le statut de leur mariage et les difficultés qu'elles éprouvent concernant le fait qu'il ne soit pas reconnu légalement.

La légalisation du mariage entre personnes de même sexe est souvent présentée, dans les discours de ses défenseurs ainsi que dans certaines représentations provenant des films et des séries télévisées, comme une condition essentielle à l'égalité en termes de droits. La série médicale *Grey's Anatomy* fait partie de ces séries qui contribuent au débat sur le mariage : dans la saison huit, le couple Callie/Arizona décide de se marier. Juste avant de faire sa demande à Callie, qui est enceinte à ce moment-là, Arizona, a des doutes et a une conversation avec Mark Sloan, un ami proche de Callie. Celui-ci l'incite à faire sa demande en mariage car, Callie étant une femme « traditionnelle », le fait d'avoir un enfant en dehors des liens du mariage peut être un problème.<sup>567</sup>

La série propose une vision globalement assimilationniste et met régulièrement en avant les similarités entre les couples hétérosexuels et le couple lesbien. Dans la saison six, Callie et Arizona sont même présentées comme le couple modèle car non-dysfonctionnel, alors que les autres sont tous confrontés à des crises. Selon le point de vue de Callie : « We're

---

<sup>563</sup> Suzanna Danuta Walters, *ibid.*, p.183.

<sup>564</sup> *ibid.*

<sup>565</sup> GLAAD, « GLAAD Condemns Censorship of *Friends* Episode », 16/01/1996, [http://web.archive.org/web/20050907050225/http://www.glaad.org/media/archive\\_detail.php?id=231](http://web.archive.org/web/20050907050225/http://www.glaad.org/media/archive_detail.php?id=231) (consulté le 20/04/2015).

<sup>566</sup> Suzanna Danuta Walters, *ibid.*, p.183.

<sup>567</sup> « This Is How We Do It », *Grey's Anatomy*, Saison 7, épisode 17.

amazing. We're the stable couple now. We're the ones everyone wants to be. I mean I can just see us ten years from now : big old house with kids running around, and giving sage sane advice to Mark Sloan ».<sup>568</sup> Cette réplique est révélatrice de l'approche prise par la série : il s'agit de normaliser l'homosexualité afin de montrer que les discriminations subies par les personnes gays ou lesbiennes ne sont pas fondées, et de mettre en évidence le fait que les couples de même sexe ont exactement les mêmes aspirations que les couples hétérosexuels, et qu'ils peuvent même être un modèle exemplaire. Ce discours normalisateur est d'ailleurs couplé à une vision essentialiste de l'homosexualité, c'est-à-dire, une vision qui soutient que l'on naît homosexuel. En effet, Arizona affirme, dans un épisode intitulé « Can't Fight Biology », que la nature a fait d'elle une lesbienne.<sup>569</sup> La vision essentialiste a été et est encore utilisée comme une stratégie par les défenseurs des droits des gays et des lesbiennes, elle reconnaît l'existence des catégories gays et lesbiennes comme des catégories identitaires immuables. Cette approche a été et est fortement critiquée par le camp constructionniste, et par les individus *queer*, qui réfutent l'idée d'une identité et d'une sexualité innées et figées et luttent contre les catégories identitaires rigides. Selon Lisa Duggan, la stratégie de l'essentialisme n'est pas efficace, dans le sens où, puisqu'elle repose sur des catégories bien délimitées et figées, elle privilégie certaines catégories aux dépens d'autres, notamment en termes de race et de classe. En termes de classe sociale, notamment, la classe moyenne est très souvent mise en avant, considérée comme un modèle de normalité, et elle est donc très souvent au centre des représentations et jouit ainsi d'une plus grande visibilité que la classe ouvrière, par exemple. La série *Grey's Anatomy* en offre un bon exemple, puisque Callie et Arizona sont toutes les deux privilégiées de part leur classe sociale : elles sont toutes les deux médecins et ont donc des revenus confortables.<sup>570</sup> Elles appartiennent à la classe moyenne américaine et ont des désirs qui correspondent à ce statut, comme l'indique la réplique de Callie citée plus haut, qui évoque la vie dans les banlieues peuplées de familles de la classe moyenne. Leur cérémonie de mariage expose aussi de manière très visible leur appartenance à une classe sociale aisée. Le mariage est célébré à l'extérieur, dans un décor qui montre une certaine richesse, avec des fleurs en abondance et un orchestre qui joue dans le fond (annexe XXIV). En outre, les invités sont tous des médecins du Seattle Grace Hospital (les amis et collègues des deux femmes) ou des militaires (dans la famille d'Arizona), appartenant eux-

---

<sup>568</sup> « On est géniales. On est le couple stable maintenant. On est le couple que tout le monde rêve d'être. Je nous imagine tout à fait dans dix ans : une grande et vieille maison avec des gamins qui courent partout, et nous qui donnons de sages et sains conseils à Mark Sloan », « Push », *Grey's Anatomy*, saison 6, épisode 17.

<sup>569</sup> « Can't Fight Biology », *Grey's Anatomy*, Saison 7, épisode 4.

<sup>570</sup> Nous aborderons la question de la race plus bas.

mêmes à cette classe sociale. En d'autres termes, en mettant en scène leur mariage d'une telle manière, la série construit une image normalisée du couple lesbien, qui, comme les autres couples qui les entourent peuvent avoir accès à un certain mode de vie, grâce à leur statut social. Cette image peut être lue comme le reflet d'une vision positive et progressiste, montrant que les couples lesbiens peuvent avoir accès à un niveau de vie aussi confortable que celui des couples hétérosexuels de la classe moyenne, et qu'elles peuvent avoir les mêmes aspirations que ces derniers. Elle peut également être perçue comme une manière de figer la représentation des lesbiennes selon des normes dominantes, aux dépens de la visibilité des lesbiennes de classes sociales plus modestes, dont le quotidien reste peu représenté à l'écran. Le mariage de Callie et Arizona est symbolique, car il n'a pas de validité légale, mais il n'est possible que parce qu'elles ont les moyens financiers d'organiser une telle cérémonie.

Cette cérémonie évoque d'ailleurs les cérémonies traditionnelles des mariages hétérosexuels. Toutefois, l'épisode met en avant le côté illégal de leur mariage, en entrecoupant des scènes de la cérémonie avec des scènes d'un autre mariage, celui de Meredith Grey et Derek Shepherd, devant un juge et sans cérémonie ni invités, afin de pouvoir adopter un enfant. Ce choix de mise-en-scène permet de dénoncer les inégalités qui existent en matière de lois, le mariage du couple hétérosexuel étant reconnu par l'État, et l'autre non. Les différentes scènes créent un fort contraste entre la somptuosité du mariage de Callie et Arizona et la froideur et le côté procédurier du mariage entre Derek et Meredith. Cela a pour effet de mettre en valeur la cérémonie des premières et laisse entrevoir le parti pris dans la série : les couples homosexuels doivent avoir le droit de se marier. *Grey's Anatomy* participe donc au débat sur le mariage, de manière symbolique, et s'inscrit donc dans le cadre des discours assimilationnistes et normalisateurs qui mettent en avant les similarités entre les couples homosexuels et hétérosexuels.

## b) La famille

Un autre thème récurrent dans le discours normalisateur des productions audiovisuelles est celui de la famille, plus précisément, la volonté des couples homosexuels de fonder une famille. En ce qui concerne les représentations des lesbiennes, la grande majorité des films ou des séries qui mettent en scène des couples lesbiens abordent cette question. Callie et Arizona de *Grey's Anatomy* élèvent un enfant ensemble, malgré les réticences d'Arizona au premier abord. L'épisode pilote de *The L Word* commence avec une scène annonçant que Bette et Tina essaient d'avoir un bébé par insémination. Dans *The Fosters*, Stef

et Lena sont les mères d'un enfant biologique et de plusieurs enfants adoptés. Et *The Kids Are All Right*, on l'a dit, aborde la question de la filiation quand Nic et Jules sont confrontées au désir de leurs enfants de connaître leur père biologique.

Bien qu'abordant parfois la question de la famille de manière différente, en se focalisant sur le thème de l'homoparentalité, ces productions audiovisuelles participent au discours assimilationniste qui prône l'égalité de droits entre les homosexuels et les hétérosexuels. Comme pour la question du mariage, leur discours s'inscrit dans la continuité des discours militants : la *Human Rights Campaign*, par exemple, plaide pour l'obtention d'une législation plus favorable à l'adoption pour les couples de même sexe, ou encore pour l'accès aux moyens de procréation médicalement assistée.<sup>571</sup>

Dans *Grey's Anatomy*, diffusée sur ABC depuis 2005, le désir de parentalité est d'abord présenté comme la source d'un conflit, puisque ce n'est pas un désir partagé par les deux femmes. En effet, lorsque Callie annonce à Arizona son désir d'enfant, celle-ci lui répond qu'elle ne veut absolument pas en avoir. Surprise par cette réponse, Callie lui souligne l'ironie de la situation : Arizona étant pédiatre, cela sous-entendait selon elle qu'elle aime les enfants et donc, qu'elle souhaite en avoir. Arizona se justifie en expliquant que, c'est justement parce qu'elle travaille aux urgences pédiatriques qu'elle ne souhaite pas avoir d'enfants, étant donné qu'elle voit régulièrement des parents souffrir suite au décès de leur enfant.<sup>572</sup> Dans cette scène, par conséquent, il est sous-entendu d'une part que toutes les femmes souhaitent normalement devenir mères, et d'autre part que, si une femme n'a pas ce souhait, cela doit s'expliquer par une expérience traumatisante et non par l'absence de désir de maternité.

Lors d'un épisode ultérieur, Arizona se remet en question et admet que cela est problématique, et même anormal : « Maybe there's something wrong with me. Because it's not natural, it's not womanly. Maybe I'm cold and heartless and dead inside ». <sup>573</sup> Ainsi, plutôt que d'apporter des arguments pour défendre son souhait de ne pas avoir d'enfant et d'en faire un choix de vie légitime, le personnage est le véhicule d'un discours très conservateur selon lequel il est naturel pour une femme d'avoir des enfants car il s'agit de la base de sa féminité. La volonté de former une famille est donc présentée comme une norme, et le couple lesbien n'échappe pas à cette norme, au contraire les deux femmes l'ont tout à fait intégrée. Elles

---

<sup>571</sup> <http://www.hrc.org/topics/parenting> (consulté le 10/06/2014).

<sup>572</sup> « Push », *Grey's Anatomy*, Saison 6, épisode 17.

<sup>573</sup> « Peut-être que j'ai un problème. Peut-être que c'est pas naturel, c'est pas normal pour une femme. Peut-être que je suis qu'une femme sans coeur, insensible et cruelle », « Hook, Line and Sinner », *Grey's Anatomy*, saison 6, épisode 20.

portent encore une fois un discours normalisateur et essentialiste, à la fois sur l'homosexualité, mais aussi sur les femmes. Finalement, bien qu'Arizona exprime son refus d'avoir des enfants, aucune autre alternative de choix de vie n'est envisagée. D'ailleurs, elle change d'avis et accepte d'avoir un enfant avec Callie lors de l'épisode final de la saison. Cet arc narratif ne permet donc pas de donner une voix aux personnes qui proposent une alternative à la parentalité. Il semble que cette possibilité soit écartée pour laisser place à une image normalisée du couple, qui fait les mêmes choix de vie que les couples hétérosexuels.

La série *The L Word*, diffusée sur Showtime de 2004 à 2009, commence avec un arc narratif qui annonce son cadre normatif : l'épisode pilote débute par une scène qui se déroule dans l'espace domestique du couple Bette/Tina, dans la salle de bain, où Tina vient de faire un test d'ovulation qui s'avère positif, une nouvelle qui semble très attendue étant donné la joie qu'elles éprouvent.<sup>574</sup> Cette scène peut être lue comme une imitation des nombreuses scènes où l'on voit une femme crier de joie lorsqu'elle découvre qu'elle est enceinte. En d'autres termes, l'épisode pilote s'ouvre sur un arc narratif très hétéronormatif, où le couple hétérosexuel est toutefois remplacé par un couple lesbien qui, pour avoir un bébé, doit procéder à une insémination. Lors d'une scène ultérieure, donc, Bette et Tina se rendent à la banque de sperme pour récupérer l'échantillon qui servira à l'insémination. Celle-ci se déroule d'ailleurs chez elle plutôt qu'à la clinique : au début du second épisode, les deux femmes font l'amour et Bette procède à l'insémination, un acte imitant de manière évidente les pratiques hétérosexuelles.<sup>575</sup>

En commençant par un tel arc narratif, la série pose d'emblée un cadre hétéronormatif, et cherche à normaliser le lesbianisme en montrant en premier lieu que les lesbiennes veulent avoir des enfants, que leur sexualité est aussi centrée sur l'objectif de la reproduction, et que, de ce fait, elles sont exactement comme les couples hétérosexuels, offrant une représentation à laquelle une partie des téléspectateurs devant l'écran au moment de la diffusion pourront facilement s'identifier.

En fait, *The L Word* apparaît comme un mélange complexe de représentations hétéronormatives et conformes aux normes de la société dominante et de représentations plus *queer* qui remettent en questions ces mêmes normes.<sup>576</sup> La parentalité de Bette et Tina figure

---

<sup>574</sup> « Pilot », *The L Word*, Saison 1, épisode 1.

<sup>575</sup> « Let's Do It », *The L Word*, Saison 1, épisode 2.

<sup>576</sup> Merri Lisa Johnson, « L is for 'long term' : Compulsory monogamy on *The L Word* », Kim Akass et Janet McCabe (ed.), *Reading The L Word : Outing Contemporary Television*, New York, IB Tauris & Co, 2006, p.116.

parmi les représentations les plus hétéronormatives et assimilationniste, puisqu'elle associe la sexualité à la procréation et le couple à la parentalité.

Par ailleurs, à travers cet arc narratif, la série s'associe elle-aussi aux discours militants assimilationnistes qui luttent pour l'égalité de droits. En effet, la série fait référence aux difficultés rencontrées par les couples de même sexe concernant l'adoption. Tina est la mère biologique d'Angelica, leur fille, mais Bette, quant à elle, n'est pas reconnue en tant que parent aux yeux de l'État, c'est pourquoi les deux femmes doivent établir un dossier d'adoption.<sup>577</sup> Elles reçoivent alors la visite d'une assistante sociale qui s'avère être une femme plutôt conservatrice et qui leur reproche l'absence d'homme dans la vie d'Angelica. Bette et Tina vont alors suivre ses conseils et embaucher un homme comme nourrice pour leur fille.<sup>578</sup> Puisque le couple se plie aux exigences de l'assistante sociale, et, à travers elle, à celles de la société hétéronormative, Bette est enfin reconnue comme parent d'Angelica. Le thème de l'homoparentalité est central à la série, puisque le statut de parent définit en grande partie l'identité des personnages de Bette et Tina. À travers cet arc narratif, la série cherche à présenter une image normalisée des lesbiennes, en montrant qu'elles ont les mêmes aspirations que les couples hétérosexuels, ce qui lui permet alors de dénoncer les inégalités et les discriminations qu'elles subissent.

Dans la saison six, un nouvel arc narratif en lien avec la parentalité est introduit, et offre le potentiel d'une approche alternative à la vision hétéronormative de la famille défendue jusque là par la série. En effet, dans sa dernière saison, la série aborde un thème potentiellement *queer*, avec la grossesse de Max, le personnage transgenre. Après avoir eu plusieurs histoires avec des femmes, dont Jenny, qui l'a connu sous le nom de Moira et l'a aidé dans sa transition, Max (re)découvre son homosexualité. Il a par exemple des relations sexuelles avec Billy, qui travaille au bar le Planet dans la saison trois. Dans la saison cinq, il tombe amoureux de Tom, avec qui il se met en couple. La grossesse de Max est annoncée au début de la saison six, et a alors le potentiel de déstabiliser les normes binaires de genre et d'offrir un récit alternatif à la vision essentialiste de la parentalité. Toutefois, les réactions des personnages principaux à cette annonce ne font que renforcer les discours hétéronormatifs de la série, en véhiculant des idées essentialistes sur la maternité et le rapport au corps de Max. En effet, Jenny, par exemple, ne cesse de faire référence à Max en tant que future mère d'un enfant. Dans l'épisode six de la saison, le groupe d'amies décide d'organiser une fête

---

<sup>577</sup> « Labia Majora », *The L Word*, Saison 3, épisode 1.

<sup>578</sup> « Lost Weekend », *The L Word*, Saison 3, épisode 2.

prénatale pour Max, qui est visiblement gêné par cette initiative. Lors de cette fête, différents cadeaux lui sont distribués, dont un tire-lait, offert par Jenny. Cette dernière explique à Max l'utilité de l'objet, faisant référence à sa poitrine, alors que Max avait initialement prévu de subir une mastectomie afin d'avoir une apparence masculine mais qu'il n'a pas pu rassembler suffisamment de fonds pour l'opération. Visiblement humilié par le comportement de Jenny, Max répond qu'il ne compte pas donner le sein, ce à quoi Tina, qui est mère, rétorque qu'il devrait le faire puisqu'il s'agit de la meilleure solution pour l'intérêt de l'enfant.<sup>579</sup> Comme on le voit à travers cette scène, la grossesse de Max est, aux yeux des personnages principaux, un signe de l'appartenance de Max à la catégorie « femelle ». Malgré tous les efforts du personnage transgenre pour obtenir un corps masculin, le groupe d'amies insistent sur son identité sexuelle « naturelle ». En plus de ces scènes d'humiliation, Max est à nouveau humilié lorsque Tom, son petit-ami, disparaît sans le prévenir.<sup>580</sup> En effet, ce dernier n'accepte pas la grossesse, car cela lui rappelle que Max est né avec un corps de femme, ce qu'il rejette. Comme les personnages principaux, Tom perçoit la grossesse de Max comme un signe de son appartenance à la catégorie « femelle », malgré le fait qu'il ait une apparence masculine et qu'il s'auto-définisse comme un homme. En d'autres termes, avec cet arc narratif, la série ne fait que renforcer les normes de la société dominante, en associant les catégories « maternelle » et « femelle » et en niant la possibilité d'une alternative. Par ailleurs, la mise en scène de la grossesse de Max et la réaction de son petit-ami en font quelque chose de monstrueux, transformant le personnage en une sorte de bête de foire, exposée au regard des téléspectateurs et des téléspectatrices, et participant au processus de normalisation des lesbiennes qui font partie du groupe des personnages principaux.

La série *The Fosters*, diffusée sur ABC Family depuis 2013, donne elle aussi une image très normalisée des lesbiennes, avec les personnages Stef et Lena, qui sont représentées comme des mères exemplaires. Stef est agent de police et Lena est proviseur d'un lycée. Elles sont les mères de trois enfants, Brandon, le fils biologique de Stef, et les jumeaux Jesus et Mariana, deux enfants qu'elles ont adoptés après avoir été leur famille d'accueil. En plus de leurs enfants, deux autres enfants vivent dans la maison familiale, Callie et Jude, qui y sont placés en famille d'accueil, qu'elles considèrent comme leurs propres enfants et qu'elles décident d'adopter. Tout comme *The L Word*, la série alterne entre un discours normalisateur

---

<sup>579</sup> « Lactose Intolerant », *The L Word*, saison 6, épisode 6.

<sup>580</sup> « Leaving Los Angeles », *The L Word*, saison 6, épisode 4.

et assimilationniste, et un discours plus *queer*.<sup>581</sup> La représentation du couple lesbien est assimilationniste puisqu'elle vise à mettre en avant leur identité de parent pour affirmer qu'elles sont exactement comme un couple hétérosexuel, voire même encore meilleures, étant donné qu'elles se consacrent entièrement au bonheur de leurs enfants. La série insiste sur la solidité de leur relation et sur l'amour qu'elles éprouvent l'une pour l'autre à travers le prisme de la famille. Dans les nombreuses scènes se déroulant dans leur chambre, on peut les voir discuter de leurs enfants et des meilleures solutions à apporter à leur problème. Cependant, les scènes d'intimité entre les deux personnages sont très rares. *The Fosters* donne donc une image très « politiquement correcte » des lesbiennes, à travers ces deux personnages qui sont des parents exemplaires. La série donne toutefois une image différente de l'image traditionnelle de la famille : elle remet par exemple en question l'idée de la supériorité du lien de sang dans la définition d'une famille. Par exemple, lorsque le père biologique de Callie la retrouve lors de la deuxième saison et lui demande de vivre avec lui, celle-ci refuse et lui répond que sa véritable famille est sa famille d'adoption car elle ne le considère pas comme son père.<sup>582</sup> *The Fosters* véhicule donc un discours très positif au sujet de la filiation adoptive et des autres liens qui peuvent constituer une famille. Son message est assimilationniste et normalisateur, mais il participe en même temps à redéfinir l'idée de famille.

Le film *The Kids Are All Right*, on l'a dit, raconte l'histoire du couple marié Nic et Jules, deux femmes de la quarantaine et de classe moyenne, et de leurs deux enfants Laser et Joni, nés d'inséminations artificielles. Les deux femmes ont eu recours au don de sperme, et elles ont utilisé le sperme du même donneur. Les enfants, qui sont maintenant des adolescents, décident de se renseigner sur l'identité de leur père biologique et de le contacter. Ils font alors la connaissance de Paul, qui va prendre de plus en plus de place dans la famille. Ce film offre lui aussi une vision assimilationniste des lesbiennes, en se focalisant sur un couple marié et, plus spécifiquement, sur leur statut de mères. Dans une interview, la réalisatrice Lisa Cholodenko a affirmé que *The Kids Are All Right* n'est pas un film sur les lesbiennes, mais qu'il aborde un thème universel.<sup>583</sup> Cette remarque de la réalisatrice

---

<sup>581</sup> La série participe par exemple à la visibilité des personnes transgenre et aborde la question de l'identité de genre dans la première saison, à travers le personnage de Cole, joué par un acteur transgenre, Tom Phelan : <https://www.glaad.org/blog/fosters-actor-tom-phelan-talks-glaad-about-playing-one-tvs-new-trans-characters> (consulté le 10/06/2014).

<sup>582</sup> « Someone's Little Sister », *The Fosters*, saison 2, épisode 10.

<sup>583</sup> Melissa Silverstein, « Interview With Lisa Cholodenko, Director and Co-Writer of the *Kids Are All Right* », *Huffington Post*, 09/07/2010, [http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/interview-with-lisa-cholo\\_b\\_640719.html](http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/interview-with-lisa-cholo_b_640719.html) (consulté le 12/06/2014)

confirme son approche assimilationniste : Nic et Jules sont exactement comme les couples hétérosexuels, leur histoire est universelle parce que, selon elle, elle évoque une réalité à laquelle tout le monde peut s'identifier. Le fait qu'elles soient lesbiennes, n'est, par conséquent, qu'un détail dans cette histoire. Cette manière d'envisager la visibilité lesbienne, de la part d'une réalisatrice lesbienne, montre une forte volonté de se fondre dans la société dominante et de contredire les discours, souvent discriminatoires, qui insistent sur la différence et l'anormalité des lesbiennes. Toutefois, cette approche est aussi problématique. D'une part, en proclamant l'universalisme de l'expérience des lesbiennes, Lisa Cholodenko rend invisible toute une partie de l'Histoire, où le lesbianisme a été considéré comme une perversion et devait donc rester caché. D'autre part, en faisant du récit de deux femmes blanches de la classe moyenne la référence de cette expérience universelle, elle rend aussi invisible celle des personnes de couleur et des personnes de classes moins favorisées.

Comme on le voit à travers ces différents exemples, les productions audiovisuelles tendent à présenter une certaine image des lesbiennes, en se focalisant souvent sur les thèmes du mariage et de la famille, qui sont des symboles des valeurs de la société hétéronormative. À travers ces représentations, cependant, elles privilégient une certaine catégorie de lesbiennes en mettant en avant l'expérience des lesbiennes de la classe moyenne, et en faisant de cette catégorie une image normalisée des lesbiennes supposée représenter l'expérience des lesbiennes de manière universelle. Cette image normalisée est construite de manière à ce qu'elle soit en accord avec les valeurs de la société dominante patriarcale, d'où une mise en avant des thèmes du mariage et de la famille. Elle est aussi construite en accord avec les discours des groupes de défense de l'égalité de droits des personnes LGBT. Pourtant, en privilégiant la visibilité des questions du droit au mariage et de la législation autour de la famille, en faisant de ces inégalités la priorité dans le discours politique et médiatique, ces représentations rendent invisibles d'autres formes de discrimination, et participent même à générer des discriminations, notamment en ce qui concerne les minorités raciales.

## 2. La visibilité dominante des lesbiennes blanches

### A. État des lieux

Dans une grande majorité des productions audiovisuelles *mainstream* dans lesquelles figurent des personnages lesbiens, ceux-ci sont en général blancs. Dans certains cas, les personnages sont d'une minorité ethnique, mais cet aspect de leur identité n'est pas spécifiquement abordé.

En ce qui concerne les films, les productions américaines se focalisent majoritairement sur les lesbiennes blanches. *The Children's Hour* (William Wyler, 1961) plusieurs fois mentionné plus haut, *Desert Heart* (Donna Deitch, 1985), *Bound* (Larry et Andy Wachowski, 1996), *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998) abordent tous de manière plus ou moins explicite la question du lesbianisme, à travers le prisme de personnages blancs. Le film *The Kids Are All Right* s'ajoute à la liste : Nic et Jules sont toutes les deux blanches, et leurs enfants également, tout comme leur père biologique. Ces films ne comportent d'ailleurs pas ou peu de personnages de couleur. Dans *The Kids Are All Right*, deux personnages de couleur font une apparition, mais leur rôle reste très secondaire. La première est Tanya, une femme afro-américaine qui travaille comme employée de le restaurant de Paul, le père biologique, avec qui elle des relations sexuelles de temps en temps, sans aucun lien affectif. Le deuxième est un homme d'origine mexicaine, Luis, qui travaille en tant que jardinier dans l'entreprise de paysagisme de Jules. Les deux personnages de couleur sont donc, en plus d'être relégués à la marge de la narration, associés à une position d'infériorité, au service des personnages blancs. Dans le film, par conséquent, les minorités raciales sont marginalisées, au profit des personnages blancs, qui représentent une position universelle.

Les séries télévisées, de par leur format, offrent une plus grande diversité de personnages. Toutefois, peu d'entre elles comportent des personnages lesbiens de couleur. Dans *Queer as Folk*, par exemple, Melanie et Lindsay sont toutes les deux blanches, tout comme les autres personnages principaux d'ailleurs.

Lorsqu'elles mettent en scène des personnages lesbiens de couleur, très souvent, cette partie de leur identité n'est pas abordée, contrairement à la question de leur sexualité. Dans *The Fosters*, par exemple, Lena est métisse, mais cela n'est pas abordé dans la trame narrative. En fait, les téléspectateurs connaissent cette partie de son identité, d'une part parce qu'elle est visible, et d'autre part parce qu'on apprend que son père est blanc et sa mère noire. Néanmoins, la série n'a, jusque là, pas abordé la question de sa position en tant que femme

lesbienne et biraciale dans la société. De la même manière, l'ethnicité de Callie de *Grey's Anatomy* est rapidement évoquée lorsque son père vient lui à Seattle lui expliquer qu'il ne peut pas tolérer sa relation avec une femme. Cependant, cet aspect de son identité est ensuite mis de côté, après que son père a changé d'avis et accepte sa relation avec Arizona. En bref, alors que ces deux séries font référence à la sexualité de leur personnage de manière évidente, mettant en avant le fait qu'elles soient lesbiennes, elles laissent globalement la question raciale de côté.

La série *Orange Is the New Black*, diffusée sur Netflix depuis 2013, offre comparativement une plus grande diversité en termes de personnages lesbiens. L'action se déroule dans une prison pour femmes, dans laquelle un certain nombre de relations lesbiennes se développent. Certaines de ces femmes se disent hétérosexuelles, comme Lorna Morello, qui a une relation avec Nicky dans la prison alors qu'elle compte se marier avec un homme à sa sortie. D'autres s'identifient comme lesbiennes, comme par exemple Alex Vause, Nicky, ou encore Poussey Washington et Suzanne « Crazy Eyes » Warren, deux femmes noires. La série aborde la question de la race dans sa représentation des groupes qui se forment dans la prison. En effet, dans la prison de Litchfield Penitentiary des clans sont formés en fonction de la race, ce qui est symbolisé dès le début par l'organisation des tables au réfectoire : les prisonnières noires mangent ensemble, ainsi que les prisonnières latines, asiatiques et blanches. Dans cette prison, donc, différentes communautés raciales coexistent les unes à cotés des autres, et interagissent, notamment pour effectuer les tâches quotidiennes en cuisine, à la laverie, etc. Contrairement aux séries citées ci-dessus, *Orange Is the New Black* offre une certaine diversité raciale, qui ne semble pas se limiter à une diversité symbolique. En effet, la série aborde par exemple la question des inégalités raciales lors d'une conversation entre Poussey et son amie Taystee dans l'épisode six de la saison une. Les deux femmes réagissent à un échange au sujet de la politique de la protection sociale et du remboursement des frais de santé. Elles expriment leur cynisme sur le sujet en prenant le rôle de personnages qu'elles ont inventés, Mackenzie et Amanda, qui sont deux femmes blanches privilégiées dont elles imitent la façon de parler et les manières de façon parodique :

Taystee: Let's talk about health care, Mackenzie.

Poussey: Oh, Amanda, I'd rather not. It's not polite!

Taystee: Well, did you see that wonderful new documentary about the best sushi in the world? Of course, now that I'm vegan, I didn't enjoy it as much as I might have before.

Poussey: You know, I just don't have the time. Chad and I have our yoga workshop, then wine-tasting class, and then we have to have really quiet sex every night at 9.

Taystee: Did you hear that new piece on NPR about hedge funds?

Poussey: Amanda, let me ask you — do you like my bangs these days? I mean, do you like them straight down, or should I be doing a sweep to the side?

Taystee: Sweep to the side, oh my God!<sup>584</sup>

À travers cette conversation, les deux personnages mettent en exergue les différences sociales et économiques qui existent entre la classe blanche privilégiée, qui ne se préoccupe pas de la question de la sécurité sociale car elles ont accès aux soins facilement de par leur statut privilégié, et les femmes noires comme Poussey et Taystee, qui ne bénéficient pas des mêmes privilèges.

Cependant, ces personnages sont plutôt secondaires, puisque le personnage principal est Piper Chapman, femme blanche et de classe moyenne, qui se retrouve en prison pour avoir accepté de transporter de la drogue pour son ex petite-amie Alex, elle aussi emprisonnée à Litchfield Penitentiary. Piper est la voie d'entrée des téléspectateurs dans le monde de la prison, et le regard que porte la série sur les autres personnages est médiatisé par son propre regard, c'est-à-dire, la perspective d'une femme blanche. La créatrice, Jenji Kohan, a expliqué lors d'une interview que le personnage de Piper était comme un cheval de Troie qui lui permettait de faire passer son scénario et de raconter l'histoire des autres femmes :

In a lot of ways Piper was my Trojan Horse. You're not going to go into a network and sell a show on really fascinating tales of black women, and Latina women, and old women and criminals. But if you take this white girl, this sort of fish out of water, and you follow her in, you can then expand your world and tell all of those other stories. But it's a hard sell to just go in and try to sell those stories initially. The girl next door, the cool blonde, is a very easy access point, and it's relatable for a lot of audiences and a lot of networks looking for a certain demographic. It's useful.<sup>585</sup>

---

<sup>584</sup> Taystee: « Parlons du système de santé ma chère Mackenzie »

Poussey: « Oh, Amanda, je ne préfère pas, ce n'est pas poli »

Taystee: « Est-ce que vous avez vu ce merveilleux documentaire qui parle du meilleur sushi de la planète ? C'est sûr que maintenant que je suis végétalienne j'avoue que je le savoure beaucoup moins qu'avant »

Poussey: « Vous savez, moi je n'ai même plus le temps. Chad et moi nous avons notre cours de yoga, puis nous faisons une dégustation de vin, et après nous faisons l'amour en silence tous les soirs à 9h »

Taystee: « Mais avez-vous écouté cette émission sur NPR sur les fonds de placement ? »

Poussey: « Amanda, j'aimerais avoir votre avis, comment je devrais faire ma frange cet hiver? Il vaut mieux que je me la fasse couper toute droite ou il vaut mieux que je la fasse un petit peu en dégradé ? »

Taystee: « Le dégradé, mon Dieu! », « WAC Pac », *Orange is the New Black*, saison 1, épisode 6.

<sup>585</sup> « À bien des égards, Piper était mon Cheval de Troie. On ne vend pas une série à une chaîne de télévision avec des histoires fascinantes de femmes noires et latinas, de femmes âgées et de criminelles. Mais si on prend cette jeune femme blanche, cette sorte de poisson hors de l'eau, et qu'on la suit dans son aventure, on peut ensuite élargir son univers et raconter toutes ces autres histoires. Mais il est difficile de vendre ces histoires directement. Le profil de la fille d'à côté, la blonde sympa, est un point d'accès très facile, et ça permet à un large public, et donc aux chaînes qui cherchent un certain public, de s'identifier. C'est pratique », Jenji Kohan dans « 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' », *NPR*, 13/08/2013, <http://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse> (consulté le 12/06/2014).

Selon elle, Piper est donc un personnage auquel on peut facilement s'identifier. Ses propos sont en ce sens similaires à ceux formulés par Lisa Cholodenko au sujet de l'universalité du thème de *The Kids Are All Right* : on considère que le personnage blanc favorise l'identification des spectateurs parce que son point de vue est celui qui est considéré comme universel, et il est universel car il est non-marqué. En effet, très souvent, les séries qui choisissent d'aborder la question de la race représentent des personnages afro-américains, latinos ou encore asiatiques. En d'autres termes, il s'agit de la représentation de personnages de couleur. Par contre, les personnages blancs sont considérés comme la norme non-marquée, qui a alors le pouvoir de représenter l'intégralité de l'espèce humaine.<sup>586</sup> Comme Richard Dyer le souligne dans *White*, la blanchité<sup>587</sup> (*whiteness*) est souvent rendue invisible dans les représentations dominantes occidentales, à cause du présupposé selon lequel les personnes blanches sont juste des personnes, ce qui permet de caractériser la blanchité comme ordinaire et donc comme norme.<sup>588</sup> Par conséquent, cela crée une hiérarchie des discours, où ceux des personnes blanches sont toujours supérieurs aux autres parce qu'ils sont supposés parler pour l'humanité toute entière.<sup>589</sup>

En ce qui concerne la visibilité des lesbiennes, plus particulièrement, les lesbiennes blanches sont souvent utilisées comme la norme et la spécificité de leur statut de personne blanche, avec tous les privilèges que cela peut apporter, n'est pas abordée. C'est une tendance que l'on peut observer dans de nombreuses séries, y compris dans *The L Word*, où la question de la race est envisagée de manière problématique.

## B. La question de la race dans *The L Word*

La grande majorité des personnages de *The L Word* sont des lesbiennes, pourtant la série offre une vision plutôt homogène des lesbiennes, notamment en ce qui concerne la diversité raciale. Dans l'intégralité des six saisons, sur tous les personnages récurrents, seuls cinq sont des femmes de couleur, Bette, Kit, Carmen, Papi et Tasha.

---

<sup>586</sup> Richard Dyer, *White: Essays on Race and Culture*, London, Routledge, 1997, p.1-2.

<sup>587</sup> Nous empruntons ici le terme blanchité, en traduction du concept de *whiteness*, à Maxime Cervulle, qui l'utilise notamment dans son ouvrage *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éd. Amsterdam, 2013.

<sup>588</sup> *ibid.*, p.3.

<sup>589</sup> *ibid.*

En dehors de ces personnages, les femmes de couleurs sont des personnages qui sont limités à la simple figuration. Elles n'ont pas de fonction précise au sein de la narration et sont utilisées comme une sorte de décor en arrière plan du quotidien des personnages principaux, majoritairement blanches. Dans l'épisode onze de saison trois, une femme noire fait même office d'œuvre d'art, exposée, nue, dans une grande boîte en plastique, dans le cadre d'une performance artistique lors d'une fête privée où une majorité de personnes blanches sont présentes. Ainsi, la jeune femme se tient debout, totalement nue, au milieu de la pièce, à la disposition du regard des invités. Parmi eux se trouvent les lesbiennes de classe moyenne Bette, Tina, Alice et Shane, qui observent la jeune femme noire. Puis, Shane, une femme blanche, finit par entrer dans la boîte avec elle et commence à l'embrasser et à la caresser, devant le regard de tous. Shane est présentée alors comme une prédatrice qui dévore sa proie, ou encore comme une personne qui prend possession d'un objet mis à sa disposition. Cette scène est problématique, dans le sens où elle crée une hiérarchie de pouvoir entre Shane, une femme blanche qui fait partie des personnages principaux, et la femme noire, réduite à sa présence corporelle, qui se retrouve réifiée par le regard des personnes présentes et par l'incursion de Shane.

Cette scène a aussi pour effet d'exotiser cette femme de couleur. Le fait qu'elle soit dans une boîte en plastique transparent, à la vue de tout le monde, est une manière de monter la désirabilité de son corps, qui porte la marque son identité raciale. Le regard que les invités portent sur ce corps en est une forme d'appropriation, puisqu'il le transforme en objet d'art, comme un tableau qui serait exposé dans une galerie.

L'exotisation est une « mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet de spectacle et de marchandise ». <sup>590</sup> Comme on le voit à travers cette scène, il s'agit de montrer l'altérité, les différences, et d'en faire quelque chose que l'on consomme. Ici, le corps de la femme noire est réduit à un statut d'objet d'art, que les personnes blanches présentes à la soirée achètent pour leur divertissement.

On retrouve ce processus d'exotisation des personnages de couleurs chez Carmen, par exemple. Le personnage apparaît au début de la saison deux, et il s'agit de la seule Latina présente dans toute la série. Son appartenance ethnique est mise en avant de différentes manières, à travers la mention de son nom de famille, de la Pica Morales, mais aussi sur le site officiel de la série, qui la décrit comme une « beauté latine », alors que l'ethnicité des autres

---

<sup>590</sup> Jean-François Staszak, « Qu'est-ce que l'exotisme ? », *Le globe, Tome 148*, Genève, Ed. de l'université de Genève, 2008, p.7-24, p.7.

personnages n'était pas spécifiée.<sup>591</sup> Dans l'épisode six de la saison, alors qu'elle rentre d'un rendez-vous galant avec Jenny, la musique de fond, une version « latinisée » de la chanson du générique, avec des percussions évoquant la musique cubaine et des paroles en espagnol, accompagne la scène en soulignant l'appartenance ethnique de Carmen.<sup>592</sup> Sa culture latina est aussi très présente dans la troisième saison, dans laquelle elle présente Shane, sa nouvelle petite-amie, à sa famille, en la faisant cependant passer pour une simple amie.<sup>593</sup> Carmen est très proche de sa famille, mais celle-ci n'a pas encore connaissance de son homosexualité, une information que Carmen ne veut pas partager avec eux parce qu'elle suppose qu'ils ne l'accepteraient pas et qu'ils ne comprendraient pas.<sup>594</sup>

Lorsque le personnage de Carmen disparaît, à la fin de la saison trois, elle est remplacée dans la saison suivante par une autre Latina, Papi, dont l'ethnicité, bien qu'elle ne soit pas spécifiée, est elle-aussi exotisée. Papi est présentée dès le début de la saison comme une dragueuse invétérée, qu'Alice a repérée sur son site « The Chart », qui retrace les relations entre les lesbiennes de Los Angeles car elle a battu le record jusque-là détenu par Shane. Dans l'épisode deux de la saison quatre, Alice part à la recherche de Papi dans le « barrio latino » de Los Angeles, et elle se retrouve dans un bar où elle est la seule femme blanche.<sup>595</sup> La scène montre d'une manière exagérée le malaise du personnage dans ce milieu et la dangerosité qu'elle perçoit dans ce quartier. En d'autres termes, dans cette scène, la femme blanche joue à ce faire peur en allant dans un territoire inconnu. Papi finit par la trouver, se demandant ce que fait une femme blanche de classe moyenne dans ce quartier, puis elle la séduit.<sup>596</sup> Papi est réputée pour ses talents de séduction et ses prouesses sexuelles : d'ailleurs, elle a des relations avec plusieurs des personnages de la série. La série se réfère donc aux stéréotypes existants sur la sexualité des Latinos et des Latinas afin de construire ce personnage.

L'appartenance de ces deux personnages, Carmen et Papi, à une culture différente de celles des personnages principaux, qui sont majoritairement des lesbiennes blanches, est mise en exergue et est un élément dominant de leur identité, en plus de leur sexualité. Elles sont présentées comme ayant des valeurs et des habitudes différentes des autres personnages, et,

---

<sup>591</sup> Shauna Swart, « The Other L Word : Representing a Latina Identity », Kim Akass et Janet McCabe (ed.), *Reading The L Word : Outing Contemporary Television*, New York, IB Tauris & Co, 2006, p.178.

<sup>592</sup> « Lágrimas de Oro », *The L Word*, saison 2, épisode 6.

<sup>593</sup> « Labia Majora », *The L Word*, saison 3, épisode 1.

<sup>594</sup> *ibid.*

<sup>595</sup> « Livin' La Vida Loca », *The L Word*, saison 4, épisode 2.

<sup>596</sup> *ibid.*

potentiellement, des téléspectateurs et téléspectatrices, car les leurs proviennent d'un contexte socioculturel différent. Ces différences sont accentuées afin de construire leur « étrangeté », suite à un processus d'exotisation :

D'abord, pour qu'un lieu, un être humain ou un objet lointain paraisse bizarre, il faut parvenir à l'aborder, à se saisir de lui et à le déconnecter du contexte local dans lequel il est parfaitement intégré et n'a rien de bizarre : il faut le dé-contextualiser. Pour ensuite le considérer selon notre point de vue, repérer ce qu'il a de curieux ou d'anormal, il faut le placer dans le cadre de notre société, où on le contemple et où on voit comme il s'écarte de nos valeurs et de nos habitudes : c'est la re-contextualisation. L'exotisation est un changement de contexte, par lequel l'objet exotisé est mis à disposition (de lointain il devient proche) et qui construit son étrangeté.<sup>597</sup>

En construisant l'étrangeté des personnages de Carmen et de Papi, l'exotisation de la culture et des valeurs qui sont rattachée à leur ethnicité a aussi pour effet de normaliser la culture et les valeurs des lesbiennes blanches, qui sont alors considérées comme neutres, non marquées. La blancheur des autres personnages n'est pas mise en scène dans la série ; au contraire, elle est construite comme banale et normale, alors que l'ethnicité de Carmen et de Papi est originale et exotique. Dans l'épisode deux de la quatrième saison, par exemple, quand Alice rencontre Papi pour la première fois, elle a des difficultés à bien prononcer son nom. Papi s'en amuse et lui répond que c'est un nom trop latino pour Alice, qui est clairement étrangère à ce contexte socio-culturo-linguistique : « a little more Latina than your tongue is used to ». <sup>598</sup> L'utilisation du mot « tongue », la langue, peut aussi être compris comme un jeu de mot, faisant référence aux capacités sexuelles de Papi, dont elle fera une démonstration à Alice un peu plus tard dans l'épisode. Lorsque Papi rencontre Shane, l'autre grande séductrice de la série, elle commence à l'appeler « Vanilla », ce qui est à la fois une référence à la blancheur de Shane, mais peut être aussi compris comme un clin d'œil à l'expression « Vanilla Sex », qui est utilisée pour caractériser les relations sexuelles conventionnelles.<sup>599</sup> Cette remarque est donc aussi une manière de se vanter d'être une meilleure amante que Shane, en accentuant sa banalité. Les deux exemples que nous venons de citer montrent comment la série exotise ces personnages en accentuant leurs différences avec les personnages principaux, ce qui, en même temps, construit ces derniers comme la norme.

L'ethnicité des personnages de couleur, par exemple, de Carmen et de Papi, est mise en scène de manière à ce que les autres personnages et les téléspectateurs et téléspectatrices la

---

<sup>597</sup> Jean-François Staszak, *ibid.*, p.13.

<sup>598</sup> « C'est un peu plus latino que ce à quoi ta langue est habituée », « Livin' La Vida Loca », *The L Word*, saison 4, épisode 2.

<sup>599</sup> « Lassoed », *The L Word*, saison 4, épisode 3.

consomment pour leur propre divertissement. Au-delà de cette mise-en-scène exotisante, la série n'aborde pas les problématiques spécifiques aux lesbiennes latinas ou chicanas et les points d'intersections qui existent entre les différentes composantes de leur identité.

### C. La nécessité de l'intersectionnalité

L'intersectionnalité est une approche selon laquelle les inégalités sociale sont considérées comme résultant d'une articulation complexe d'un ensemble d'opérateurs de pouvoir spécifiques (donc non universel), liés au genre, à la race, à la classe sociale, à la sexualité des individus. Les inégalités sont provoquées par des structures ou des systèmes qui créent une hiérarchie entre les individus, à travers divers processus (racisme, sexisme, patriarcat, hétéronormativité, etc.). Ce terme a été notamment utilisé par Kimberlé Crenshaw dans son essai « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics », où elle dénonce les inégalités rencontrées par les femmes afro-américaines en termes de justice et affirme la nécessité de prendre en compte l'articulation de leur identité femme et leur identité afro-américaine. Elle explique par exemple comment, dans la majorité des cas, lors de jugements pour faits de discrimination raciale, les individus qui sont les plus visibles et les plus pris en compte sont les hommes afro-américains provenant d'un milieu social aisé, un groupe qui jouit donc des privilèges de genre et de classe. De la même manière, dans les jugements pour faits de discrimination liée au genre, le groupe le plus visible et pris en compte est composé de femmes blanches provenant d'un milieu social aisé, et donc qui sont privilégiées en termes de race et de classe.<sup>600</sup> Selon elle, ceci crée une analyse biaisée du racisme et du sexisme, puisque le fait de séparer les deux types de discrimination ne permet pas de rendre compte de la réalité vécue par les femmes afro-américaines et la spécificité des discriminations qu'elles subissent.<sup>601</sup> Elles sont en effet à la marge, à la fois de la lutte féministe, puisque celle-ci a été globalement menée par des femmes blanches qui ont défini les termes de leur oppression en fonction de leur propre expérience, et de la lutte contre le racisme, puisque la question de l'oppression des femmes y est souvent mise de côté afin de

---

<sup>600</sup> Kimberlé Crenshaw, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum* (1989), p.139-167, p.139.

<sup>601</sup> *ibid.*, p.140.

défendre les intérêts de la communauté afro-américaine.<sup>602</sup> Elle fait notamment référence au débat qui a eu lieu autour du film *The Color Purple*, l'adaptation du livre d'Alice Walker, concernant fait que ces deux œuvres culturelles représentent la violence domestique perpétrée par des personnages afro-américains envers le personnage principal, Celie. Le livre et le film ont donc été accusés de participer à la discrimination envers les hommes afro-américains et de perpétuer des stéréotypes raciaux.<sup>603</sup> Elle argue donc que, pour améliorer la situation des femmes afro-américaines, il est nécessaire d'insérer, au sein de la lutte contre le racisme, une analyse de la structure patriarcale spécifique à la communauté afro-américaine, et au sein de la lutte féministe, une analyse de la spécificité raciale qui reflète les problématiques propres aux femmes non blanches.<sup>604</sup>

Les représentations culturelles sont trop peu intersectionnelles, car, de manière générale, elles mettent en avant les groupes privilégiés, et ce même dans les représentations de groupes minoritaires. Comme nous l'avons expliqué plus haut, les lesbiennes représentées par les médias sont souvent blanches et de classe moyenne. Parmi les représentations existantes, il est très rare de voir un personnage dont l'identité est véritablement intersectionnelle : ce qui est montré du lesbianisme l'est à partir de l'expérience de lesbiennes blanches, ce qui est montré du genre l'est à partir de l'expérience de femmes blanches et, le plus souvent, hétérosexuelles, ce qui est montré de l'expérience des personnes de couleur l'est à partir de l'expérience d'hommes de couleur. Seuls certains films du mouvement New Queer Cinema ont une approche intersectionnelle de la visibilité lesbienne, notamment les films de Cheryl Dunye.<sup>605</sup> Les représentations provenant des médias dominants américains, quant à elles, sont encore très loin d'évoquer toute la complexité de la place des lesbiennes non blanches provenant de milieux défavorisés dans la société américaine et de la multiplicité des mécanismes de domination auxquelles elles sont soumises.

---

<sup>602</sup> *ibid.*, pp.149 et 152.

<sup>603</sup> *ibid.*, p.152.

<sup>604</sup> *ibid.*, p.153.

<sup>605</sup> cf. notre chapitre sur le *New Queer Cinema*.

### 3. Homonormativité et visibilité

#### A. Homonormativité

Les revendications des défenseurs d'une approche assimilationniste, qui reflète un souhait de se fondre dans les normes dominantes de la société et d'avoir accès aux mêmes droits que les couples hétérosexuels, aboutissent à la création d'un nouveau système normatif, un système que Lisa Duggan a analysé et qu'elle a nommé « homonormativité ». Elle développe ce concept dans *The Twilight of Equality : Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy* afin de montrer la façon dont les politiques dominantes de revendications des personnes LGBT se rapprochent de plus en plus, voire se fondent dans les normes de l'hétérosexualité.<sup>606</sup> En effet, elle explique que ces revendications, puisqu'elles mettent en avant le droit de se marier, de fonder une famille ou encore d'entrer dans l'armée, ne remettent pas en question le système hétéronormatif qui est à l'origine des discriminations subies par les personnes LGBT. Au contraire, ces revendications participent au maintien de ce système, en prônant la normalisation des sujets qui ne correspondent pas aux normes de la société.<sup>607</sup> Selon elle, ces revendications traduisent aussi une volonté de participer à la société capitaliste néolibérale et de partager les valeurs qui y sont associées : la consommation, la domesticité, le patriotisme, etc.<sup>608</sup> Les demandes qui sont formulées, concernant le mariage, la famille et l'armée, sont donc des points considérés comme essentiels à l'égalité de droits, puisque ce sont des institutions clés de la société néolibérale. Afin d'être intégrés à ce système, les individus doivent avoir accès à un certain nombre de droits qui sont associés aux institutions citées ci-dessus, une condition requise pour l'accès au capital financier, au pouvoir politique, etc.<sup>609</sup>

Par conséquent, les groupes comme la *Human Rights Campaign*, qui se focalisent sur les questions du mariage, de la famille et de l'armée, revendiquent l'assimilation des personnes LGBT aux normes de la société dominante et créent alors un nouveau système qui régit l'inclusion et l'exclusion des individus. En d'autres termes, ces revendications sont à l'origine de la construction d'un régime homonormatif qui, alors que l'objectif initial est de lutter contre des formes de discrimination, a pour effet de lui-même générer des

---

<sup>606</sup> Lisa Duggan, *The Twilight of Equality : Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Boston, Beacon Press, 2003, p.50.

<sup>607</sup> *ibid.*

<sup>608</sup> *ibid.*, p.51.

<sup>609</sup> *ibid.*, p.xiv.

discriminations en marginalisant les individus non normatifs de par leur genre, leur race, leurs pratiques sexuelles non monogames, etc. Ces individus qui ne sont pas dans la bonne configuration identitaire se retrouvent alors exclus de la norme, et les inégalités et l'oppression qu'ils subissent restent invisibles. Selon Marie-Hélène Bourcier, en effet, les revendications de ces groupes contribuent à donner un plus grand pouvoir à l'État dans la régulation de la vie des individus. Au sujet du mariage, elle dit par exemple qu'« Il constitue évidemment une manière de redonner à l'État le droit de réguler le sexe, c'est-à-dire de légitimer certaines formes de sexualités et d'identités de genre au détriment d'autres ».<sup>610</sup>

Par ailleurs, la grande visibilité médiatique de ces discours assimilationniste et normalisateur a aussi pour effet de masquer l'existence des sujets qui ont en dehors de cette structure homonormative. Lisa Duggan évoque par exemple l'important pouvoir de la *Human Rights Campaign*, un organisme très riche associé à un certain nombre de sponsors, et donc bien intégré dans la logique capitaliste.<sup>611</sup> Ce pouvoir financier lui confère une influence médiatique importante et une grande visibilité à travers le monde. Son influence médiatique se traduit aussi dans les représentations médiatiques issues de culturelles comme les films et les séries télévisées, puisqu'elles se font souvent le porte-parole des revendications de la *Human Rights Campaign* en mettant en avant, comme on l'a vu, les questions du mariage homosexuel et de la législation sur la famille et en participant à la construction de l'homonormativité.

## B. De nouveaux stéréotypes : une image aseptisée du lesbianisme

En se focalisant sur des thèmes bien précis, les représentations issues des productions audiovisuelles contribuent à la construction d'une visibilité négociée des lesbiennes. En effet, à travers la représentation de couples mariés ou de lesbiennes mères de famille, les films et les séries télévisées façonnent une image dite « positive » des lesbiennes. Cette image est considérée comme positive justement parce qu'elle est en adéquation avec les normes définies dans le cadre de l'homonormativité. Les lesbiennes mariées et les lesbiennes mères de famille sont, en d'autres termes, les nouveaux stéréotypes sur lesquels repose la visibilité des lesbiennes de nos jours. Ces stéréotypes sont composés de tout un ensemble de critères qui

---

<sup>610</sup> Marie-Hélène Bourcier, « L'Homosexus normaticus entre mariage unidimensionnel et droits sexuels », *Mouvements*, 2007/1 (n°49), p.8-15, p.10.

<sup>611</sup> Lisa Duggan, *op.cit.*, p.45.

définissent l'identité lesbienne, en termes de sexualité, de genre, de race et de classe. Ils s'opposent aux stéréotypes qui caractérisaient le lesbianisme comme une perversion, et qui participaient donc à l'exclusion des lesbiennes de la norme. Au contraire, ces nouveaux stéréotypes insistent sur la normalité du lesbianisme, en montrant des lesbiennes bien assimilées à la société. Tout comme les stéréotypes qui les précèdent, ils délimitent les frontières entre les comportements jugés acceptables et légitimes.<sup>612</sup> Ainsi, la monogamie, le mariage et la famille sont les modèles qui sont présentés comme légitimes et qui sont valorisés à travers leur répétition dans les productions audiovisuelles. En effet, ces thèmes sont centraux à la question de la visibilité des lesbiennes, et ils sont présentés comme la seule expression légitime de l'identité lesbienne.

Suzanna Danuta Walters s'intéresse à ces nouveaux stéréotypes et à la tendance assimilationniste des revendications des gays et des lesbiennes aujourd'hui, et elle explique que cela est en fait un obstacle à leur véritable inclusion. Selon elle, il est évident que les gays et les lesbiennes ne doivent pas être représentés comme des monstres ou des anormaux, mais le fait de les représenter comme étant totalement identiques aux personnes hétérosexuelles est tout aussi problématique. Elle argue que cette position assimilationniste est une manière de rendre invisible l'expérience des personnes LGBT dans une culture encore globalement homophobe.<sup>613</sup>

En outre, ces nouveaux stéréotypes présentent une vision aseptisée du lesbianisme et rendent invisibles les individus qui n'entrent pas dans les normes de la société dominante. Comme nous l'avons vu plus haut dans notre analyse des représentations du genre, la visibilité lesbienne est présentée majoritairement à partir de la perspective des lesbiennes féminines, laissant les *butchs* et autres lesbiennes masculines à la marge. En ce qui concerne les pratiques sexuelles, également, les films et les séries en donnent en général une image très politiquement correcte, rendant invisibles les pratiques S/M ou encore les relations polyamoureuses, etc.<sup>614</sup> Les individus qui n'entrent pas dans la norme sont alors systématiquement relégués à la marge de la visibilité lesbienne, car elles sont considérées comme un obstacle à la normalisation du lesbienne, leur comportement étant jugé

---

<sup>612</sup> Richard Dyer (1993), *The Matter of Images : Essays on Representation*, London, Routledge, 2002, p.16.

<sup>613</sup> Suzanna Danuta Walters, *op.cit.*, p.19.

<sup>614</sup> Sur les relations polyamoureuses, voir par exemple l'ouvrage de Marcia Munson et Judith Stelbourn, *The Lesbian Polyamory Reader: Open Relationships, Non-Monogamy, and Casual Sex*, New York, Routledge, 1999.

inacceptable et illégitime aux yeux des assimilationnistes, et aux yeux de la société dominante.

Troisième partie  
Réception, stratégies d'emprunt et de  
réappropriation

# I. Visibilité et culture participative

## 1. Culture participative : définition

### A. Une audience participative

Le concept de culture participative a été développé par Henry Jenkins, qui décrit, dans différents ouvrages, les caractéristiques propres à cette culture. Selon lui, l'idée de culture participative permet de concevoir la manière dont les textes populaires sont reçus par les fans. En effet, il argue que les fans ne sont pas des consommateurs passifs, mais, au contraire, qu'ils s'approprient ces textes populaires et les interprètent de manière à ce qu'ils correspondent à leurs intérêts personnels.<sup>615</sup> En ce qui concerne le visionnage de productions audiovisuelles, il considère que les fans transforment cette expérience en une culture participative riche et complexe.<sup>616</sup> Ces derniers sont une catégorie bien spécifique de (télé)spectateurs, puisqu'ils réagissent beaucoup aux contenus des productions audiovisuelles et qu'ils rendent leur réaction visible à travers différentes pratiques.

La réaction des fans implique en général un sentiment de fascination et d'adoration, couplé à un sentiment de frustration. La combinaison des deux est, selon Jenkins, l'élément moteur de leur engagement actif à l'égard des productions audiovisuelles.<sup>617</sup> D'un côté, leur fascination s'explique par le fait qu'ils en apprécient la qualité esthétique, ou bien que le contenu qu'ils y trouvent évoque des thèmes qui les intéressent. D'un autre côté, la frustration des fans est liée au fait que le contenu des productions audiovisuelles ne correspond pas exactement à leurs souhaits, et ne les satisfait donc pas totalement. Alors, ils expriment leur mécontentement en rédigeant des critiques, sur des forums par exemple, concernant les arcs narratifs ou les choix esthétiques qui leur ont déplu. Dans d'autres cas, ils n'hésitent pas à s'approprier le contenu des films ou des séries télévisées, et ils essaient de trouver des moyens de les transformer afin qu'ils se rapprochent le plus possible de ce qu'ils souhaitent voir. En ce sens, les fans ne sont pas des consommateurs passifs de la culture populaire, ils participent

---

<sup>615</sup> Henry Jenkins (1992), *op.cit.*, p.23.

<sup>616</sup> *ibid.*

<sup>617</sup> *ibid.*, p.24.

activement à la construction et à la circulation de nouveaux textes autour de cette culture populaire.<sup>618</sup>

Il existe une grande variété de manières par lesquelles les fans transforment ce contenu. Nous avons évoqué, dans un chapitre précédent, les pratiques de *shipping* et *vidding*, par lesquelles les (télé)spectatrices lesbiennes qui forment la communauté du *fandom* lesbien transforment les histoires entre deux personnages féminins pour mettre en évidence le sous-texte lesbien qu'elles perçoivent. Très souvent, elles utilisent des montages vidéo qu'elles fabriquent à partir de scènes prélevées dans les épisodes ou dans les films, et qu'elles détournent pour les insérer dans un autre contexte. Cette pratique révèle donc la tendance des fans à s'appropriier le contenu des productions audiovisuelles et à le transformer en lui donnant une certaine inflexion, au point même parfois de le réécrire. C'est le cas, notamment, de la production de *fanfictions*, un phénomène très répandu issu de la culture participative, que nous analyserons ici.

Avec l'évolution des technologies, les fans sont maintenant en mesure de produire leur propre contenu audiovisuel, ce qui ne fait qu'ajouter à la grande variété de productions réalisées par les fans. Ces productions vont des récapitulatifs d'épisodes, des discussions dans les forums autour du sous-texte, de la création de *fanfictions*, à la création de contenu audiovisuel, tout ceci étant rendu accessible partout dans le monde grâce à Internet.<sup>619</sup> Nous nous intéresserons ici à des exemples de textes produits par les fans, des commentaires publiés dans les forums à la production de nouveaux contenus audiovisuels, en nous focalisant sur l'apport de ces nouveaux textes à la visibilité lesbienne. Nous montrerons ainsi comment les pratiques des (télé)spectatrices lesbiennes s'inscrivent dans le cadre de la culture participative telle que Jenkins l'a définie.

En fait, les fans sont profondément engagés dans le visionnage : très souvent ils regardent plusieurs fois des épisodes ou des scènes et ils prêtent attention aux détails et s'intéressent à tous les aspects, esthétiques, narratifs, idéologiques, etc. Ils regardent ces films ou ces séries en étant investis émotionnellement et en gardant en même temps une certaine distance critique.<sup>620</sup> Les pratiques du *fandom* sont donc des exemples d'une culture participative, qui transforme l'expérience du visionnage de films ou de séries en une force productive, où d'autres textes vont être générés à partir de l'expérience de visionnage.

---

<sup>618</sup> *ibid.*

<sup>619</sup> Henry Jenkins, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, p.16.

<sup>620</sup> Henry Jenkins (1992), *op.cit.*, p.284.

Par ailleurs, cette culture participative favorise aussi la création de communautés, puisque les fans partagent leurs critiques avec une vaste communauté de fans qui ont les mêmes intérêts. Ainsi, la culture participative fait du processus de réception du contenu des productions culturelles un processus communautaire qui favorise les interactions avec d'autres individus.<sup>621</sup>

## B. Communauté

Une des idées importantes dans la définition que fait Henry Jenkins de la culture participative est le fait qu'elle encourage une réception communautaire, qui se matérialise par un échange, sur Internet, entre les fans. Selon Jenkins, cette connexion sociale qui lie les fans est ce qui définit le fait d'être fan. En effet, il explique que cela implique d'exprimer son avis tout en inscrivant ses paroles dans le cadre de la collectivité, puisque les fans se lient les uns aux autres en fonction de leurs intérêts en commun et défendent ces intérêts de manière collective.<sup>622</sup> Par conséquent, puisque leurs voix sont unies, les propos qu'ils défendent ne peuvent pas être considérés comme totalement aberrants ou minoritaires. Au contraire, le fait de parler de manière collective leur confère une certaine légitimité, malgré les connotations dépréciatives associées au terme « fan »<sup>623</sup>.

Le *fandom* est donc une institution critique, un espace où des interprétations similaires ou conflictuelles des textes populaires sont l'objet de discussions, de débats et de négociations.<sup>624</sup> Cette communauté peut être envisagée comme un public sérieux, selon Jenkins, puisqu'elle a une grande connaissance du contenu. En effet, il argue que les fans partagent une expertise des contenus qu'ils consomment et qu'ils ont de ce fait la capacité de juger des changements et des développements effectués sur les productions audiovisuelles. Il cite d'ailleurs quelques exemples de cas où les fans ont pu se faire entendre des scénaristes et voir leurs suggestions prises en compte.<sup>625</sup>

Dans le cadre de la culture participative, la consommation de produits culturels est donc envisagée comme un processus collectif dans lequel l'opinion de chacun s'associe à celle des autres afin de former un tout, qui jouit alors d'une certaine autorité, de par son statut

---

<sup>621</sup> *ibid.*, p.46.

<sup>622</sup> Henry Jenkins (1992), *op.cit.*, p.23.

<sup>623</sup> *ibid.*

<sup>624</sup> *ibid.*, p.88.

<sup>625</sup> *ibid.*, p.46-47.

collectif. Jenkins s'appuie en fait sur l'idée d'intelligence collective développée par le philosophe et sociologue français Pierre Lévy.<sup>626</sup> Celui-ci définit ce concept de la manière suivante : « C'est une intelligence partout distribuée, sans cesse valorisée, coordonnée en temps réel, qui aboutit à une mobilisation effective des compétences ».<sup>627</sup> Cette définition nous évoque les pratiques que l'on trouve sur Internet, où les individus se rassemblent en communautés, qui se resserrent et se rapprochent les unes des autres en créant une grande communauté globale dont le partage des savoirs est le moteur essentiel. Lévy (ainsi que Jenkins, qui le cite dans ses travaux) considère en effet que le savoir est dispersé et disséminé entre tous les individus : « Personne ne sait tout, tout le monde sait quelque chose, tout le savoir est dans l'humanité ».<sup>628</sup> Jenkins se sert de cette théorie de l'intelligence collective pour expliquer le fonctionnement de la culture participative, et plus précisément de la façon dont les informations sont échangées, de manière collaborative, entre les fans, qui forment une communauté de savoir.<sup>629</sup>

Les (télé)spectatrices lesbiennes forment elles-aussi une communauté de savoir : elles réagissent au contenu des films et des séries télévisées et, plus particulièrement, à la façon dont les lesbiennes y sont représentées. Elles s'échangent elles-aussi des informations et formulent des critiques de manière collaborative. Nous allons nous intéresser à présent à ces critiques, formulées sur des forums et sur des sites web qui s'adressent spécifiquement à cette communauté.

## **2. Des (télé)spectatrices critiques : les forums et sites web (Afterellen, Autostraddle)**

### **A. Les forums comme lieu d'expression directe des (télé)spectatrices**

Les forums dédiés aux films ou aux séries télévisées sont une trace de la culture participative. En effet, ils sont un des lieux où les fans s'expriment sur le contenu des productions audiovisuelles qu'ils regardent, et où ils partagent leur expertise avec toute une communauté d'utilisateurs. De nombreux forums existent maintenant pour discuter des

---

<sup>626</sup> Henry Jenkins (2006a), *op.cit.*, p.3-4.

<sup>627</sup> Pierre Lévy, *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte/Poche, 1997, p.29.

<sup>628</sup> *ibid.*

<sup>629</sup> Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers : Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006, p.135.

problématiques en lien avec la communauté lesbienne. Une recherche rapide sur Internet suffit pour trouver une grande diversité de forums, sur lesquelles les personnes peuvent échanger sur différents thèmes : les relations, le *coming out*, etc. Parmi les thèmes évoqués figure aussi celui de la visibilité des lesbiennes dans les films et les séries télévisées. Le site Afterellen a été créé en 2002 par Sarah Warn et est une sorte de magazine en ligne qui publie des articles concernant les représentations des lesbiennes dans les médias et l'actualité des célébrités (en particulier des lesbiennes). Il s'adresse plus particulièrement aux lesbiennes et comporte une section forum au sein de laquelle les utilisatrices peuvent échanger autour de la visibilité lesbienne dans les films et à la télévision. Il existe en effet dans ce forum différentes catégories de sujets de discussions, parfois classés par film ou par série.<sup>630</sup>

Le forum « The L Chat », hébergé sur le site zetaboards.com, est un autre exemple de forum contenant des sujets de discussions sur la visibilité des lesbiennes.<sup>631</sup> Il comporte d'ailleurs un grand nombre de sujets portant sur des films et des séries provenant de divers pays. En effet, comme ces forums l'attestent, les (télé)spectatrices lesbiennes ont accès, grâce à Internet à une grande diversité de contenus et ne se limitent donc pas au visionnage de films et de séries américaines. Les séries américaines que nous analysons ici constituent tout de même une grande partie des sujets de discussions. Les utilisatrices du forum « The L Chat » donnent leur avis sur la façon dont les lesbiennes sont représentées dans ces séries. Elles évaluent par exemple la qualité de scénarios et critiquent souvent les choix faits par les scénaristes. Dans le sujet de discussions sur *Grey's Anatomy*, par exemple, une utilisatrice (enregistrée en tant qu'invitée) fait une remarque critique sur un des arcs narratifs qui concernent le couple lesbien Callie/Arizona, en l'occurrence, sur la grossesse de Callie :

I used to be addicted to GA and the stories just started getting crazy and I lost interest about the time she started having to go to Mark to learn about sex with women. [...] And I wish the lesbian storyline was interesting enough to make me watch, but the truth is every time a lesbian on TV is interesting to me seems to be the time that the show picks to saddle her up with a partner and babies and start giving her drama about money and family squabbles and a.m. breastfeedings and just. no. I can get enough of that drama in my own life/the lives of my friends.<sup>632</sup>

---

<sup>630</sup> <http://forums.afterellen.com/> (consulté le 11/03/2015).

<sup>631</sup> [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/forum/1696462/1/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/forum/1696462/1/) (consulté le 11/03/2015).

<sup>632</sup> « Avant j'étais accro à GA (*Grey's Anatomy*) et les histoires commençaient à devenir complètement dingues et j'ai plus été intéressée à partir du moment où elle a commencé à aller voir Mark pour apprendre à faire l'amour aux femmes. [...] Et j'aurais aimé que l'arc narratif lesbien soit assez intéressant pour que je continue à regarder, mais en fait à chaque fois que je m'intéresse à une lesbienne à la télé c'est là que la série choisit de la caser avec quelqu'un et qu'elles ont des enfants et qu'elles commencent à ne plus parler que de problème financier ou de famille, ou d'allaitement matinal et non. J'ai déjà assez de tous ces problèmes dans ma vie ou dans la vie de mes amis », [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/topic/4729179/1/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/4729179/1/) (consulté le 11/03/2015).

Cette utilisatrice critique donc la tendance, dans les séries télévisées, à représenter les lesbiennes en tant que mères et à se focaliser alors sur des problèmes liés à la vie de famille. En d'autres termes, elle reproche aux scénaristes de trop se focaliser sur cette image normalisante des lesbiennes, une image qu'elle juge inintéressante puisqu'elle est trop similaire à sa propre vie ou à celle de ses ami(e)s. Son commentaire est donc révélateur d'une volonté de voir à l'écran une image des lesbiennes qui se détache du quotidien des téléspectatrices. Une autre utilisatrice répond toutefois que, si ces arcs narratifs n'existaient pas, certaines téléspectatrices reprocheraient au contraire le fait que les lesbiennes soient toujours représentées comme des personnes incapables d'avoir une vie stable : « But then you'd have people getting offended for the show/network depicting gays/lesbians as being forever singles players [sic] and not being capable of settling down ». <sup>633</sup>

La discussion entre ces deux internautes est un échantillon intéressant de la manière dont la visibilité lesbienne est abordée dans ces forums. Elle montre que les téléspectatrices s'intéressent aux discours que véhiculent ces représentations sur les lesbiennes, et qu'elles sont conscientes des enjeux que cela peut avoir. En évoquant cette tendance, dans la culture dominante, de normaliser les lesbiennes afin de construire une image positive en opposition à des images négatives existantes, elles participent aussi à valider ou à invalider ce choix politique. En effet, les téléspectatrices sont les premières juges des termes de la visibilité lesbienne dans les productions audiovisuelles. En outre, le fait que ces personnes participent à ces discussions indique une volonté d'échanger avec d'autres membres de la communauté des téléspectatrices lesbiennes et d'analyser les représentations à partir de leur regard d'experts.

Les utilisatrices des forums qui sont les plus impliquées dans ce travail d'évaluation et de critique des représentations des lesbiennes publient des commentaires très élaborés. Certaines se sont même éloignées des forums, qui ne permettent pas toujours d'écrire de longs textes en raison d'un nombre de caractères limités, et utilisent d'autres plateformes pour exprimer leurs opinions. Une des plateformes qui a gagné en popularité ces dernières années est Tumblr. Le site permet aux internautes d'échanger en publiant des billets, contenant en général du texte et des images, qui peuvent ensuite être partagés et/ou commentés. Une utilisatrice qui publie sous le nom de kitschmix écrit par exemple des billets sur la série *The L*

---

<sup>633</sup> « Mais à ce moment-là les gens se seraient offusqués parce que la série ou la chaîne représentent des gays et des lesbiennes qui sont éternellement célibataire et qui sont incapables d'avoir des relations stables », [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/topic/4729179/2/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/4729179/2/) (consulté le 11/03/2015).

*Word* et analyse la façon dont les lesbiennes y sont représentées, critiquant notamment le manque de nuances du scénario et le fait que l'image glamour qui y est construite ne reflète pas le quotidien des téléspectatrices qui regardent la série :

In short, *The L Word* wasn't perfect. In retrospect, the Ilene Chaiken created show was an amalgamated mess of tropes (a bisexual suddenly 'choosing a side'), problematic story lines (the entirety of Max's transition story) and faces that were, for the most part, too femme, too white and too conventionally attractive to be a direct reflection of the viewers that were watching it.<sup>634</sup>

Ce type de publication montre donc que les (télé)spectatrices ne sont pas des consommatrices passives, qu'elles analysent le contenu des productions audiovisuelles en se focalisant spécifiquement sur la question de la visibilité des lesbiennes. Leurs publications se sont même progressivement institutionnalisées, avec la popularisation, sur les sites Autostraddle et Afterellen, des récapitulatifs d'épisodes.

## B. La mise en place d'un attirail critique : l'exemple des *recaps* des sites Autostraddle et Afterellen

L'investissement des (télé)spectatrices apparaît de manière assez évidente sur Internet. Nous avons mentionné plus haut l'importance des forums, par exemple. Il existe en fait une grande variété de supports utilisées par les (télé)spectatrices pour donner leur avis et se faire les critiques des représentations véhiculées dans les productions audiovisuelles. Plusieurs sites Internet ont d'ailleurs été créés autour de la question de la visibilité lesbienne. Nous avons déjà cité les noms d'Afterellen et Autostraddle, qui rassemblent tous les deux une grande communauté d'internautes lesbiennes. Ces deux sites participent en effet à la circulation de contenu en lien avec les films, les séries télévisées, les actrices, etc. et s'adressent à une communauté qui n'est pas définie de manière géographique, puisque les utilisatrices viennent de divers pays, mais par des goûts et des intérêts communs.<sup>635</sup> Le site Autostraddle était à l'origine un blog, créé en 2006, qui proposait des récapitulatifs des épisodes de *The L Word*, publiés juste après leur diffusion, puis commentés par les

---

<sup>634</sup> « En résumé, *The L Word* n'était pas parfait. Avec le recul, la série d'Ilene Chaiken était un fouillis de clichés (une bisexuelle qui choisit soudainement 'son équipe'), des arcs narratifs problématiques (la totalité de l'histoire de la transition de Max) et des personnages qui étaient, pour la plupart, trop féminines, trop blanches, et trop belles pour être un reflet direct des spectatrices qui regardaient la série », <http://kitschmix.tumblr.com/> (consulté le 12/03/2015).

<sup>635</sup> John Fiske, *op.cit.*, p.80.

lectrices.<sup>636</sup> Ces récapitulatifs, ou *recaps*, sont maintenant disponibles sur le nouveau site, créé en 2009, et sont accompagnés d'une grande variété d'articles sur des séries télévisées différentes et sur des thèmes différents, tous en relations avec les questions touchant aux lesbiennes, aux bisexuelles et aux femmes qui s'identifient comme *queer*.<sup>637</sup>

Les *recaps* publiés sur les deux sites consistent en une analyse, presque scène par scène, de chaque épisode diffusé. Le texte est généralement accompagné d'images, qui sont des arrêts sur écran des épisodes sur lesquels, le plus souvent, sont superposés les dialogues des personnages. Les rédactrices des *recaps* font en général des commentaires sur le choix des actrices et sur les scénarios.

Quelques-uns de ces *recaps* mettent en évidence l'importance des représentations des lesbiennes dans les séries télévisées et font reconnaître la valeur de certains arcs narratifs, qui, selon elles, permettent aux téléspectatrices de s'identifier. Une des rédactrices du site Autostraddle souligne par exemple l'intérêt de ces représentations dans un récapitulatif de l'épisode « The Long Goodbye » de *Pretty Little Liars* :

Most queer people being told queer stories aren't just peeking around the corner at a storyteller, hoping to be entertained for a minute. Most queer people being told queer stories are looking for a lie of fiction that tells the truth of themselves. A mirror to hold up to their fears. A sword. A shield. A potion of healing. A whole new life.<sup>638</sup>

En d'autres termes, elle considère que les histoires des personnages des séries peuvent être une sorte de miroir pour les téléspectatrices lesbiennes, et que cela peut les aider à trouver leur place en tant que lesbienne dans la société. Elle s'intéresse plus spécifiquement au personnage de Paige McCullers dans son *recap*. Paige est la petite-amie d'Emily Fields, un des personnages principaux. Lors de la saison trois, Paige est confrontée à l'homophobie de ses parents et doit donc garder son homosexualité cachée. Quelqu'un révèle cependant sa relation avec Emily, et la jeune fille doit alors faire face à la réaction de ses parents et à ce *coming out* forcé devant tous ses camarades de lycée. Pour la rédactrice, le fait que la série aborde à la fois la difficulté du *coming out* dans le milieu scolaire et l'homophobie des parents. L'épisode « The Long Goodbye » est marqué le départ du personnage, ce qui est l'occasion pour la rédactrice de faire le point sur sa progression, qu'elle juge positive. En effet, selon elle, Paige

---

<sup>636</sup> <http://theroadbeststraddled.blogspot.fr/> (consulté le 12/03/2015).

<sup>637</sup> <http://www.autostraddle.com/about> (consulté le 12/03/2015).

<sup>638</sup> « La plupart des spectateurs *queer* ne s'attendent pas à trouver une histoire *queer* au coin de la rue, espérant être divertis un court instant. La plupart des spectateurs *queer* inspectent la fiction à la recherche d'un mensonge qui raconte la vérité de leur histoire. Un miroir tendu à leurs peurs. Une épée. Un bouclier. Une potion de guérison. Une nouvelle vie », <http://www.autostraddle.com/pretty-little-liars-episode-514-recap-the-long-goodbye-271942/3/> (consulté le 12/03/2015).

est passée du statut de victime à celui d'héroïne, puisqu'elle a su faire face à cette homophobie et dépasser la haine de soi qui en découlait :

Paige could have easily been *Pretty Little Liars*' biggest victim, but she became *Pretty Little Liars*' most triumphant hero. She let herself love and be loved by Emily — but so much better even than that: the girl who whirled onto our screens like a tornado of self-hate five years ago left because she learned to love herself.<sup>639</sup>

Ce récapitulatif fait donc l'éloge du personnage parce qu'il reflète les problèmes potentiellement vécus par les téléspectatrices lesbiennes et qu'il attire l'attention sur les dangers de l'homophobie. Dans la section des commentaires, une lectrice évoque d'ailleurs sa situation personnelle et explique que le personnage de Paige est positif pour elle parce qu'il permet d'aborder le sentiment de solitude ressenti par les personnes LGBT face à une société parfois peu tolérante. Elle évoque également le manque de visibilité des personnages lesbiens dans les années 1990, ainsi que l'espoir que représentent des personnages comme Paige pour la génération la plus jeune:

The moment that made Paige for me was when she was talking about her closeted life and said, 'I was all alone!' Because that's true of so many of us in my age group – we were all alone. There weren't many gay characters in the 90's. For many of us, including me, gay, not to mention bisexual, was something that 'officially' did not exist. And I hope that this terrible feeling of loneliness and being lost ends with my generation. I really do.<sup>640</sup>

Certains arcs narratifs, au contraire, sont fortement critiqués. La mort du personnage lesbien, Shay, dans *Chicago Fire*, a fait l'objet de critiques parfois acerbes dans les *recaps*. Sur le site Afterellen, la rédactrice déplore le fait que la série, comme beaucoup d'autres, utilise souvent les personnages féminins comme des instruments pour faire avancer les arcs narratifs des personnages masculins. Elle interprète la mort du personnage comme un moyen de développer le personnage de Severide, le meilleur ami de Shay, plus en profondeur : « For a while Leslie Shay was a character who advanced her own plots, had her own triumphs and

---

<sup>639</sup> « Paige aurait facilement pu être la plus grande victime de *Pretty Little Liars*, mais elle est devenue son héros le plus victorieux. Elle s'est laissé aimer et être aimée par Emily – mais encore mieux que cela: la fille qui a débarqué comme une tornade pleine de haine sur nos écran est partie parce qu'elle a appris à s'aimer », <http://www.autostraddle.com/pretty-little-liars-episode-514-recap-the-long-goodbye-271942/4/> (consulté le 12/03/2015).

<sup>640</sup> « Le moment qui a fait que j'ai tout de suite aimé Paige est celui où elle parle de ne pas assumer son homosexualité et qu'elle a dit 'J'étais toute seule!'. Parce que ça représente ce que les personnes de mon âge ont vécu, on était seuls. Il n'y avait pas beaucoup de personnages gays dans les années 1990. Pour beaucoup d'entre nous, moi compris, les gays, sans parler des bisexuels, n'existaient pas 'officiellement'. Et j'espère que cette terrible sensation d'être seul et perdu s'arrête à ma génération. Vraiment », *ibid.*

losses, and even a smidgen of a love life and it's a sad thing to see her join the pantheon of dead lesbians so Severide could have a reason to cry »<sup>641</sup>

La publication des *recaps* constitue une sorte de rendez-vous pour les lectrices, qui les attendent tout comme elles attendent les épisodes des séries qu'elles regardent. Ils font donc partie de l'expérience de visionnage des téléspectatrices, qui peuvent, après avoir regardé l'épisode en question, se connecter sur les sites pour voir ce que l'analyse que les rédactrices en ont fait et exprimer à leur tour leur avis. Les *recaps* sont une forme d'évaluation collective du contenu des séries télévisées et témoignent eux aussi de l'intérêt de téléspectatrices pour les représentations des lesbiennes.

### C. Les *vlogs* critiques et parodiques de « We're Getting Nowhere » sur Afterellen

Le terme *vlog*, qui est la version raccourcie de *videoblog*, désigne une catégorie de vidéos diffusées sur Internet dont le but est, tout comme un *blog*, d'échanger des informations, d'exprimer son opinion ou d'apporter son expertise sur un sujet particulier. Le phénomène du *vlogging* a pris de l'importance ces dernières années avec la création de la plateforme de diffusion de vidéo en ligne YouTube, qui a permis à de nombreux utilisateurs de passer de la forme originale du *blog* écrit au *vlog*.<sup>642</sup> La plateforme a gagné très rapidement en popularité et permet aujourd'hui à ces utilisateurs de regarder et de diffuser des vidéos à travers le monde entier. Par conséquent, le *vlogging* est un des facteurs de création de communauté sur le Web, puisqu'il permet, à la manière d'un réseau social, de rassembler des individus ayant des intérêts communs.<sup>643</sup> Le contenu généré par les utilisateurs porte sur une grande variété de thèmes, les loisirs, la politique, la culture, etc., sur lesquels les utilisateurs donnent leur avis personnel.

Le *vlog* intitulé « We're Getting Nowhere » s'inscrit dans cette démarche. Créé en 2003, par Karman Kregloe, Jill Bennett et Dara Nai, trois chroniqueuses du site *Afterellen*, et diffusé sur le site tous les mois, ce *vlog* s'intéresse en particulier à la visibilité des lesbiennes

---

<sup>641</sup> « Pendant un moment, Leslie Shay a été un personnage autonome qui avait ses propres victoires et ses propres défaites, et même un semblant de vie amoureuse, et c'est triste de la voir rejoindre le panthéon des lesbiennes mortes juste pour que Severide ait une raison de pleurer », <http://www.afterellen.com/tv/227869-chicago-fire-recap-3-1-a-damn-shayme/3> (consulté le 12/03/2015).

<sup>642</sup> Wen, Gao, et al., « Vlogging: A Survey Of Videoblogging Technology On The Web », *ACM Computing Surveys* 42.4 : 15:1-15:57. *Business Source Complete*, 2010, p.1.

<sup>643</sup> *ibid.*, p.5.

dans les séries télévisées américaines.<sup>644</sup> Les trois chroniqueuses commentent l'actualité en termes de représentations, et en font la critique. Suite à la sortie de la première saison de *The L Word* en 2004, elles se focalisent exclusivement sur cette série, et proposent alors des récapitulatifs et des commentaires pour chaque épisode de chaque saison. Par conséquent, pour les internautes qui fréquentent le site *Afterellen*, le vlog « We're Getting Nowhere », qui analyse chaque épisode de *The L Word*, constitue une sorte de rendez-vous hebdomadaire, au même titre que la série elle-même.

Dans leurs vidéos, les épisodes sont analysés parfois scène par scène, et les chroniqueuses font des commentaires, à partir de notes prises pendant leur visionnage, sur le scénario, le jeu des acteurs, la qualité esthétique, etc. Leurs remarques portent en général sur la façon dont la communauté lesbienne est représentée dans la série. Dans le récapitulatif de l'épisode « Locked Up » (saison 1, épisode 12), les chroniqueuses commentent par exemple sur la façon dont les *drag kings* sont présentés dans l'épisode. Elles critiquent par exemple le choix de l'actrice Kelly Lynch pour le rôle d'Ivan, qu'elles jugent trop féminine pour incarner ce personnage.<sup>645</sup> Ils sont très proches des rituels de visionnages que peuvent avoir les téléspectateurs pour les séries préférées, qu'ils vont regarder et commenter, entourés de leurs amis. Il s'agit d'une pratique culturelle collective qui existe ici au sein d'une communauté spécifique : en effet, les épisodes de « We're Getting Nowhere » étant diffusés sur un site s'adressant spécifiquement aux lesbiennes, il en découle que le public auquel les chroniqueuses s'adressent est majoritairement un public lesbien. Ces commentaires constituent, à l'égal des commentaires que l'on trouve sur les forums ou dans les *recaps*, une forme de savoir et d'expertise partagés par la communauté d'internautes qui y participe. Les vidéos sont elles-mêmes commentées par les internautes, qui échangent autour des commentaires des chroniqueuses et expriment leur avis à leur tour. En ce sens, le *vlog* est un exemple de support sur lequel s'exprime la réception collective des productions audiovisuelles.

Une des particularités de « We're Getting Nowhere » est aussi l'utilisation de la parodie pour faire des commentaires sur la série *The L Word*. En effet, les trois chroniqueuses rejouent des scènes des épisodes, parfois en se mettant en scène elles-mêmes, généralement déguisées, parfois à l'aide de marionnettes fabriquées à partir de chaussettes et de boutons. Ces marionnettes permettent, pour les internautes qui suivent régulièrement le *vlog*,

---

<sup>644</sup> <http://www.afterellen.com/tag/were-getting-nowhere> (consulté le 10/03/2015).

<sup>645</sup> « We're Getting Nowhere: *The L Word* S1, 'Locked Up' », <http://www.afterellen.com/video/37606-were-getting-nowhere-the-l-word-season-1-locked-up?> (consulté le 10/03/2015).

d'identifier facilement les personnages. Dans les deux cas, les défauts identifiés dans le scénario ou dans la réalisation sont exagérés. Ainsi, ces reconstitutions de scènes sont parodiques dans le sens où, pour reprendre l'idée de Linda Hutcheon, elles sont une forme de répétition à laquelle on apporte une distance critique.<sup>646</sup> Par conséquent, elles ne sont pas de simples imitations des scènes originales, mais à travers l'exagération de certains aspects, elles sont une manière de critiquer la manière dont les lesbiennes sont représentées dans la série. Dans le récapitulatif de l'épisode « Lifecycle » (*The L Word*, saison 5, épisode 10) par exemple, elles critiquent la mise-en-scène d'une scène intime entre Jenny et sa petite-amie Niki.<sup>647</sup>

Leurs vidéos sont donc un exemple de réception critique du contenu des productions audiovisuelles par les téléspectatrices lesbiennes. Elles montrent également l'amplitude de l'engagement de ces dernières dans la réception et l'évaluation des représentations des lesbiennes à l'écran. En effet, comme les discussions dans les forums et les *recaps* publiés sur les sites Afterellen et Autostraddle, elles représentent pour les fans une opportunité d'analyser ces représentations et d'apporter une forme d'expertise qui peut bénéficier aux créateurs de la série. D'ailleurs, la créatrice Ilene Chaiken a fait appel aux compétences des fans, en leur demandant de participer à un concours pour la rédaction du scénario d'un épisode.

### **3. La *fanfiction* et le *fanisode* de *The L Word***

#### **A. La *fanfiction* : une réappropriation du contenu des productions audiovisuelles par les fans**

Le terme « *fanfiction* », parfois abrégé en « *fanfic* », est utilisé pour désigner un type de productions réalisées par les fans : il s'agit en fait de récits, aujourd'hui publiés majoritairement sur Internet, dans lesquels sont réutilisés les univers et personnages de films, de bandes dessinées, de jeux vidéo, ou encore séries télévisées. Les fans se réapproprient le monde diégétique de ces œuvres et le transforment pour produire un nouveau texte. Bien que, comme nous l'avons montré, les activités des fans prennent des formes diverses et variées, la rédaction de récits de *fanfiction* est, historiquement, la manière la plus populaire à travers

---

<sup>646</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, p.6.

<sup>647</sup> « We're Getting Nowhere: *The L Word* Episode 5.10, 'Lifecycle' », <http://www.afterellen.com/tv/30225-were-getting-nowhere-the-l-word-510>. (consulté le 10/03/2015).

laquelle ils expriment leur attachement et leur passion pour un ou plusieurs univers fictionnels.<sup>648</sup> Cette pratique a pour origine, selon Henry Jenkins, la création et rédaction de fanzines, principalement autour de l'univers de *Star Trek* : les fans partageaient leurs récits avec toute la communauté en diffusant ces fanzines fabriqués à la main et envoyés par voies postales aux adresses de la liste de diffusion.<sup>649</sup> Puis, avec Internet, ces fanzines ont peu à peu évolué d'un format papier à un format en ligne, dématérialisé. Grâce à ce développement, la diffusion des fanzines, et des *fanfictions*, s'est étendue au niveau national et même international.<sup>650</sup> Aujourd'hui, les fans peuvent avoir accès à de très vastes communautés rassemblant des individus qui partagent les mêmes intérêts. Cela leur permet donc de publier leurs histoires et d'obtenir des commentaires en retour, d'une manière beaucoup plus rapide qu'auparavant.<sup>651</sup> Henry Jenkins explique également que l'utilisation d'Internet a permis aux fans qui éditent des fanzines de diminuer leurs coûts de production, ce qui a rendu leur diffusion encore plus accessible, permettant par cela à un plus large public d'avoir accès au contenu, notamment aux récits de *fanfiction*.<sup>652</sup>

Les récits rédigés par les fans sont plus ou moins proches des textes d'origines, *canon*. En fait, très souvent, les rédacteurs prennent plaisir à transformer les scénarios d'origine, voire même à transgresser les repères établis par les créateurs.<sup>653</sup> Le langage et les codes employés sur les sites où sont publiées les *fanfictions*, comme par exemple sur le site [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net), attestent le mépris des fans pour les conventions du *canon* : l'acronyme *PWP*, pour « Plot, What Plot ? » montre bien que les fans se soucient peu de la cohérence de leurs propres récits dans le développement narratifs du texte d'origine. Au contraire, les fans exploitent très souvent leurs frustrations par rapport à l'évolution d'un personnage, d'un arc narratif, etc., comme base de leur récit. Ainsi, ils écrivent parfois des histoires autour d'éléments très marginaux dans le texte d'origine, et ils en font l'élément central de leurs récits.<sup>654</sup> Ceux-ci sont, le plus souvent, divisés en chapitres publiés à distances les uns des autres, à l'exception des histoires appelées « oneshots », qui sont des histoires complètes et ne comportent pas de chapitres. Ces deux formats permettent donc de développer plus ou moins les histoires, et donc d'offrir une grande diversité de récits.

---

<sup>648</sup> Thomas Bronwen, « What is FanFiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It ? », *StoryWorlds : A Journal of Narrative Studies*, vol.3, University of Nebraska Press, 2011, p.1-24, p.1.

<sup>649</sup> Henry Jenkins (1992), *op.cit.*, p.192.

<sup>650</sup> Thomas Bronwen, *op.cit.*, p.2.

<sup>651</sup> *ibid.*

<sup>652</sup> Henry Jenkins (2006a), *op.cit.*, p.143.

<sup>653</sup> Thomas Bronwen, *op.cit.*, p.7.

<sup>654</sup> Henry Jenkins (1992), *op.cit.*, p.85.

La catégorie « AU », « Alternate Universe », est utilisée pour classer les récits qui se détachent du canon. Dans une grande partie des cas, les rédacteurs conservent les personnages du texte d'origine mais les plongent dans un contexte totalement différent.

Certains récits se détachent quant à eux des textes d'origine en y apportant une dimension surnaturelle. La catégorie appelée « genderswaps » comporte par exemple des récits où un personnage masculin se transforme en femme, ou inversement un personnage féminin se transforme en homme, à la suite d'un événement surnaturel lié à la magie ou à des forces extra-terrestres.

D'autres récits, dans la catégorie *slash* explorent quant à eux les relations entre les personnages, et plus spécifiquement, les relations homosexuelles. Dans cette catégorie, les fans réutilisent des personnages existants et se concentrent sur leur interaction avec les personnages de même sexe. Le terme « slash » correspond à la convention utilisée pour désigner les deux personnages utilisés dans ce type de *fanfiction* : les fans utilisent la barre oblique entre les deux prénoms, par exemple Kirk/Spock (deux personnages de l'univers Star Trek), pour signifier que leur histoire met en scène la relation homosexuelle de ces deux personnages.

La communauté des internautes lesbiennes participe elle-aussi à la rédaction de *fanfictions*. Cette pratique leur permet de développer des éléments de l'histoire qui ne le sont pas assez dans le texte d'origine, ou bien qui apparaissent comme sous-texte, à travers des sous-entendus. Nous avons analysés, dans un chapitre précédent, la façon dont les fans lesbiennes utilisent ce sous-texte et le mettent en évidence à travers les pratiques du *shipping* et du *vidding*. La rédaction de *fanfictions* est un autre moyen par lequel elles dégagent le sous-texte des séries. Le site [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net) comporte par exemple plus de six millions de récits en lien avec le sous-texte de la série télévisée *Rizzoli and Isles*.<sup>655</sup> L'utilisatrice *here4rizzles* a par exemple écrit un récit intitulé « Home is in your arms » et divisé en vingt chapitres autour des personnages de Jane Rizzoli et Maura Isles. Dans son histoire, la relation lesbienne passe du sous-texte au texte : les deux femmes sont mariées et ont des enfants. Plusieurs passages de son récit mettent en scène Jane et Maura dans une situation d'intimité et soulignent leur attirance l'une pour l'autre, comme dans l'extrait suivant :

'Hello gorgeous', Maura greeted her wife, admiring her stunning detective as she cupped her face to kiss her lips.  
Jane hummed and happily deepened the loving kiss. She wrapped her arms around Maura's waist and pulled her close, tracing Maura's soft lips with her tongue. She

---

<sup>655</sup> <https://www.fanfiction.net/tv/> (consulté le 10/05/2015).

moaned slightly into the kiss before they broke it, lightly painting for air. ‘Hmmm, now I want to stay home’.<sup>656</sup>

Cette mise en exergue de l’intimité des deux femmes peut être interprétée comme une manière de réagir à la frustration ressentie par les fans concernant le texte d’origine et le fait que la relation Jane/Maura ne soit pas intégrée au texte de manière explicite. Comme nous l’avons remarqué au sujet du *shipping* et du *vidding*, les fans expriment leur volonté de voir la relation devenir une relation intime. Le récit de here4rizzles est donc une manière de combler un manque ressenti par les fans, et de se réappropriier les deux personnages pour créer un texte qui puisse satisfaire leurs désirs.

Les fans lesbiennes se tournent également vers la rédaction de *fanfictions* pour faire perdurer des histoires d’amour qui sont terminées dans le texte d’origine. C’est le cas, notamment, de plusieurs *fanfictions* publiées depuis mai 2015 autour de la série *Grey’s Anatomy* et du couple Callie/Arizona. En effet, les deux femmes se séparent dans l’épisode cinq de la onzième saison de la série, une rupture qui est le point de départ du récit « oneshot » de l’utilisatrice ExplainingTheIndescribable, dans lequel elle met en scène la manière dont les personnages gèrent leur séparation, tout en habitant dans le même logement. Son récit met lui aussi en avant l’intimité des deux femmes et les sentiments qui les lient : l’histoire se termine alors que Callie et Arizona commencent à faire l’amour.<sup>657</sup>

Ces deux exemples montrent l’intérêt de la rédaction de *fanfictions* pour les fans : à travers cette pratique, elles peuvent s’approprier le contenu des séries télévisées et le transformer pour qu’il soit plus en accord avec leurs désirs spécifiques, c’est-à-dire, le fait de voir des relations lesbiennes et des personnages lesbiens à l’écran. Dans son analyse de ces pratiques, Henry Jenkins s’appuie sur l’idée de « braconnage culturel », qu’il emprunte au français Michel de Certeau. Ce dernier argue en effet, dans son ouvrage *L’Invention du Quotidien*, que les spectateurs et autres « consommateurs culturels » influent sur les images qu’ils consomment en se les réappropriant et parfois même en les détournant.<sup>658</sup> Dans les récits de *fanfiction*, les spectatrices détournent les images qu’elles consomment pour les

---

<sup>656</sup> « ‘Salut ma belle’, dit Maura pour saluer sa femme, admirant sa magnifique détective alors qu’elle pose ses mains sur son visage pour déposer un baiser sur ses lèvres. Jane émit un gémissement et prolongea le baiser affectueux. Elle passa ses bras autour des hanches de Maura et l’attira vers elle, passant ses lèvres sur les douces lèvres de Maura. Le baiser lui soutira un autre léger gémissement, avant que, presque à bout de souffle, elles n’y mettent fin. ‘Hmmm, j’ai envie de rester à la maison maintenant’ », here4rizzles, « Home is in your arms », <https://www.fanfiction.net/s/11220537/1/Home-is-in-your-arms> (consulté le 10/05/2015).

<sup>657</sup> ExplainingTheIndescribable, « Honeysuckle », <https://www.fanfiction.net/s/11275920/1/Honeysuckle> (consulté le 10/05/2015).

<sup>658</sup> Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien I : arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p.239.

transformer et les recontextualiser en images qui s'adressent aux désirs des téléspectatrices lesbiennes. Leurs pratiques représentent un enjeu important pour la visibilité lesbienne car elles permettent de disséminer le contenu de productions *mainstream*, qu'elles se sont appropriées pour elles-mêmes, de le détourner de son sens d'origine, et de rendre ce nouveau contenu accessible gratuitement sur Internet. Ces *fanfictions* permettent donc d'élargir le champ de la visibilité lesbienne en diffusant du contenu en grande quantité et à une communauté de plus en plus large.

D'ailleurs, le phénomène des *fanfictions* est d'une ampleur telle que les créateurs et producteurs de séries télévisées et/ou de films ont rapidement commencé à s'intéresser aux productions des fans et, pour certains, à chercher à les intégrer dans leurs propres productions.

## B. Le *fanisode* de *The L Word* : un exemple de participation directe des fans

En 2006, la créatrice de *The L Word*, Ilene Chaiken a lancé un concours s'adressant aux fans de la série et leur demandant de proposer un script pour un épisode de la saison quatre. Ce concours a été organisé en collaboration avec le site FanLib, qui regroupait un grand nombre de *fanfictions*, dont une partie avait pour sujet l'univers de la série *The L Word*. De février à mars 2006, les fans avaient la possibilité de publier, de commenter et d'évaluer une scène chaque semaine, et le texte qui a reçu la meilleure note était sélectionné pour être ajouté au script final.<sup>659</sup> À la fin du concours, toutes les scènes sélectionnées ont été assemblées pour créer l'épisode.

Cette initiative est un exemple de la tendance relevée par Henry Jenkins concernant les producteurs et créateurs de contenu télévisuel, qui sont de plus en plus conscients des pratiques créatives des fans, et qui sollicitent de plus en plus ces derniers pour leur propres créations.<sup>660</sup> Ilene Chaiken a en effet expliqué que la raison pour laquelle elle a décidé de lancer ce concours est que les fans de la série écrivent déjà beaucoup de fan fictions de leur côté.<sup>661</sup> Par conséquent, comme cette remarque et comme le choix du partenaire, FanLib, l'indiquent, la rédaction de fan fiction est considérée par la créatrice comme une activité aussi sérieuse que l'écriture d'un scénario d'épisode. En d'autres termes, ce concours a le potentiel d'atténuer la distinction entre les productions amateurs et les productions professionnelles,

---

<sup>659</sup> <http://www.cbcorporation.com/news-article.php?id=240> (consulté le 10/05/2015).

<sup>660</sup> Henry Jenkins (2006 b), *op.cit.*, p.145.

<sup>661</sup> <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2009/09/20/you-write-it-or-l-word-labor> (consulté le 10/05/2015).

en permettant à des rédactrices amateurs, plutôt habituées à occuper une position marginale, d'obtenir une reconnaissance de leur travail dans une production *mainstream*.<sup>662</sup>

Ce concours était également une opportunité, pour les téléspectatrices investies dans l'univers de la série, dans le développement des personnages, etc. d'exprimer directement leurs souhaits concernant les arcs narratifs et les développements qu'elles désirent voir ajoutés au scénario. Ainsi, cela offre la possibilité de donner une voix aux téléspectatrices, dont les propos sont normalement limités aux forums, aux sites Internet, etc., et de prendre en considération leurs revendications sur la façon dont les lesbiennes sont représentées dans la série.

Toutefois, la proposition d'Ilene Chaiken a été aussi beaucoup critiquée. La créatrice a notamment été accusée de vouloir transformer le travail des fans en une commodité.<sup>663</sup> En effet, la récompense obtenue par les gagnantes était simplement le fait de voir leur histoire publiée dans un magazine en ligne, ou, pour certaines, de voir leur scène adaptée à l'écran et de rencontrer quelques unes des actrices.<sup>664</sup> Par conséquent, puisque leur travail n'a aucunement été rémunéré, il a été utilisé pour la série de façon totalement gratuite. Pourtant, la diffusion de l'épisode contenant les scènes rédigées par les fans a généré une certaine somme d'argent pour la chaîne Showtime et pour les producteurs et créateurs de la série. On peut donc aussi voir dans cette pratique une manière de se réapproprier le travail des fans (qui est déjà lui-même une appropriation de l'univers de la série) et d'exercer une forme de contrôle. Pour les fans, le fait que les producteurs professionnels s'intéressent à leur travail lui donne de la valeur, ainsi qu'une plus grande visibilité, étant donné qu'ils jouissent de moyens de diffusion plus conséquents et qu'ils peuvent donc atteindre un grand public. Les fans sont donc confrontés à un dilemme, comme le souligne Henry Jenkins :

Here's the paradox: to be desired by the networks is to have your tastes commodified. On the one hand, to be commodified expands a group's cultural visibility. Those groups that have no recognized economic value get ignored. That said, commodification is also a form of exploitation. Those groups that are commodified find themselves targeted more aggressively by marketers and often feel they have lost control over their own culture, since it is mass produced and mass marketed. One cannot help but have conflicted feelings because one doesn't want to go unrepresented — but one doesn't want to be exploited, either.<sup>665</sup>

---

<sup>662</sup> *ibid.*

<sup>663</sup> *ibid.*

<sup>664</sup> <http://www.cbcorporation.com/news-article.php?id=240> (consulté le 10/05/2015).

<sup>665</sup> « Voilà le paradoxe : être sollicité par les chaînes signifie que nos goûts sont transformés en marchandises. D'un côté, cela permet de développer la visibilité culturelle d'un groupe. Les groupes qui n'ont pas de valeur culturelle reconnue sont laissés de côté. En même temps, la marchandisation est aussi une forme d'exploitation. Les groupes qui sont transformés en marchandises sont plus souvent la cible de stratégies marketing et ont

Il est certain que les productions amateurs, dont le nombre augmente de façon exponentielle, sont de plus en plus prises en compte par les producteurs professionnels, qui se voient dans l'obligation, étant donné leur grande popularité, de faire face aux répercussions qu'elles ont sur la production *mainstream*.

## 4. Les web-séries : accessibilité et participativité

### A. Web-série : définition

Ces dernières années ont vu l'apparition d'un phénomène de plus en plus populaire, les web-séries : des productions audiovisuelles au budget généralement limité, réalisées par des amateurs ou bien par des professionnels, et diffusées exclusivement sur Internet. Une des premières web-séries américaines à voir le jour dans les années 2000 était *Red vs. Blue*, créée par Burnie Burns en 2003 et mettant en scène les personnages et l'univers du jeu vidéo *Halo*. De nombreuses autres productions ont suivi et ont commencé à gagner en popularité sur Internet, comme *The Guild*, une web-série créée en 2007 par l'actrice américaine Felicia Day, et qui présente le quotidien d'une guilde de joueurs. Cette série a gagné un *Streamy Award*, un prix récompensant spécifiquement les web-séries depuis 2009.<sup>666</sup> L'existence de ce prix témoigne de l'importance du phénomène, et la prolifération des web-séries peut être interprétée comme une manifestation de l'ampleur que prennent les productions issues de la « culture participative », dans laquelle les spectateurs ne sont plus des consommateurs passifs mais participent activement à la production de séries, par exemple, en se regroupant souvent en communautés autour d'un projet.

Les web-séries, dont une grande partie est produite en dehors des circuits professionnels, ont des points communs avec la culture du « Do It Yourself » et de la création de « zines » ou « fanzines ». Les premiers « zines » sont apparus dans les années 1930, leurs moyens de production ayant ensuite évolué en même temps que les moyens d'impression et de diffusion. Ainsi, la révolution du Web 2.0 en a par exemple permis une diffusion plus

---

souvent la sensation de perdre le contrôle de leur propre culture, puisqu'elle est devenue un produit de masse, commercialisé en masse. On ne peut alors s'empêcher d'être partagé parce que, d'un côté, on ne veut pas être non représenté, et de l'autre, on ne veut pas non plus être exploité », Henry Jenkins (2006 a), *op.cit.*, p.62-63.

<sup>666</sup> <http://www.streamys.org/nominees-winners/2009-nominees/> (dernière consultation le 09/12/2014).

rapide et à plus grande échelle, mais elle a aussi offert la possibilité de varier les formes d'expression, en ouvrant notamment la voie à la production de web-séries.<sup>667</sup>

Ces productions audiovisuelles diffusées sur Internet représentent un lieu d'expérimentation et d'innovation, où les créateurs non professionnels peuvent tester de nouvelles choses. Elles offrent donc la possibilité de développer de nouvelles pratiques, d'aborder de nouveaux thèmes et d'attirer une population spécifique, selon leurs propres conditions.<sup>668</sup> La diffusion sur le Web est un moyen de rassembler une communauté d'internautes partageant les mêmes intérêts, qui peuvent apporter leur soutien, financier par exemple.<sup>669</sup>

Les web-séries sont donc une façon, pour les téléspectateurs, de produire leur propre contenu audiovisuel, en dehors de circuits professionnels, dont l'accès est beaucoup plus restreint et nécessite un budget en général beaucoup plus important.

## B. Une plus grande accessibilité

Ce qui caractérise en partie les web-séries, comme on l'a vu, c'est qu'elles sont plus facilement accessibles aux artistes amateurs que les séries diffusées à la télévision. Les productions réalisées par les fans constituent une grande partie des productions audiovisuelles amateurs. Ce type de production est rendu possible grâce à l'évolution des technologies, qui favorise à la fois la création et la diffusion de contenu audiovisuel. En ce qui concerne l'aspect création, d'une part, les nouvelles technologies permettent d'avoir accès à du matériel moins onéreux et plus facile d'utilisation. Les fans apprennent à maîtriser les différentes technologies qui sont à leur portée, et se mettent eux-mêmes à produire du contenu, et donc, à participer à une culture qu'ils apprécient grandement.<sup>670</sup> En ce qui concerne les moyens de diffusion, d'autre part, les fans ont la possibilité, grâce à Internet, de diffuser leur contenu à moindre coût. Comme dans le cas de la publication des *fanfictions*, les plateformes de diffusion sur le Web leur permettent de diminuer les coûts, ce qui favorise une production en plus grand nombre.<sup>671</sup> Internet est donc un moyen de donner rapidement de la visibilité à ce contenu, et ce, à une grande échelle, alors qu'auparavant les productions amateurs étaient

---

<sup>667</sup> Paul Hodkinson, *Media, Culture and Society : An Introduction*, London, Sage Distribution Ltd, 2011, p.257-258.

<sup>668</sup> Henry Jenkins (2006 a), *op.cit.* p.148.

<sup>669</sup> *ibid.*, p.152.

<sup>670</sup> *ibid.*, p.18.

<sup>671</sup> Henry Jenkins (2006 b), *op.cit.*, p.143.

difficilement diffusables: « The World Wide Web is a powerful distribution channel, giving what were once home movies a surprising degree of visibility ». <sup>672</sup>

Ces créations audiovisuelles sont régies non seulement selon des modes de production, mais aussi selon des modes de réception différents de ceux des séries télévisées, leur contenu étant le plus souvent disponible en accès gratuit, et consultable en ligne au gré de l'internaute, sans les contraintes de programmation ou de contrôle de contenu qui caractérisent généralement les productions télévisuelles. Par ailleurs, il est possible d'avoir un retour immédiatement après que les internautes ont visionné un épisode, ce qui permet d'obtenir des commentaires et de sonder l'avis du public beaucoup plus rapidement que pour une série diffusée à la télévision. <sup>673</sup>

Par conséquent, les web-séries sont un exemple des nouveaux modèles de productions développés dans le cadre de la culture participative. Elles représentent une forme de création à la marge, qui offre le potentiel, dans certains cas, de remettre en cause la normativité des représentations *mainstream* et d'aborder des thèmes qui restent invisibles ou sous-représentés dans les séries télévisées ou les films. Ceci est peut-être la raison pour laquelle le nombre de web-séries qui mettent en scène des personnages lesbiens ne cesse de croître.

### C. Les web-séries: une création à la marge

Les web-séries existent à la marge des créations *mainstream* : n'étant pas produites par les studios, elles ne bénéficient pas du même budget, mais, d'un autre côté, elles jouissent d'une plus grande liberté pour diffuser leur contenu. Par conséquent, les créateurs et créatrices de web-séries n'hésitent pas à aborder des thématiques qui sont considérées comme des sujets peut-être trop risqués pour être diffusés à la télévision. Ils et elles choisissent aussi de s'adresser à un public bien précis, qui n'est pas nécessairement le même que le public visé par les séries télévisées *mainstream*.

D'ailleurs, Carmen Elena Mitchell, la créatrice de la web-série intitulée *The Real Girl's Guide to Everything Else*, qui a pour personnage principal une lesbienne américaine d'origine libanaise, explique dans une interview donnée pour le site Afterellen, qu'elle a eu

---

<sup>672</sup> « Le Web est une puissante chaîne de distribution, qui offre à ce qui était auparavant les films d'amateur un degré impressionnant de visibilité », *ibid.*, p.144.

<sup>673</sup> Cependant, les fans des séries télévisées sont de plus en plus incités à donner leur avis sur les réseaux sociaux lors de la diffusion d'un épisode, par exemple sur Twitter, lorsqu'apparaît le signe # à l'écran, suivi du nom d'un personnage ou d'un thème abordé dans la scène en cours de diffusion. Cette pratique est révélatrice de l'importance accordée à l'avis des téléspectateurs et de la nécessité de le collecter le plus rapidement possible.

l'opportunité de présenter son projet à des représentants des studios, mais qu'ils l'ont refusé car ils s'intéressent seulement aux projets qui ont déjà un marché solide.<sup>674</sup> Selon eux, son projet s'adressait plutôt à un marché de niche, ce qu'ils considèrent donc peu rentable.<sup>675</sup> C'est la raison pour laquelle elle a décidé de se tourner vers un système alternatif pour réunir suffisamment de fond et produire sa série sur Internet, en demandant aux internautes de participer à la création de cette série en donnant une somme d'argent.<sup>676</sup> Selon Mitchell, la créatrice, ces marchés considérés comme des marchés de niche (les femmes, les personnes de couleur et les personnes LGBT) constituent la majorité de l'audimat si on les combine les uns aux autres, en particulier en ce qui concerne le contenu diffusé en ligne. En effet, elle estime que ces publics ont plus tendance à se tourner vers les productions audiovisuelles du Web, où ils peuvent trouver plus de contenus qui les représentent et s'adressent à eux.<sup>677</sup>

La série *The Real Girl's Guide to Everything Else*, qui comporte une seule saison, disponible sur le Web depuis 2010, est un exemple des nouvelles pratiques qui existent dans le domaine de la production audiovisuelle et montre comment les web-séries offrent la possibilité d'explorer de nouveaux thèmes et de remettre en question les représentations *mainstream*, tout en illustrant les limites de cette possibilité.<sup>678</sup> En fait, le thème principal de la série semble refléter la position prise par la créatrice par rapport à l'industrie du cinéma et de la télévision. En effet, le personnage principal, Rasha, est une écrivaine qui cherche à publier un livre sur la situation des femmes en Afghanistan. Toutefois, ses éditeurs ne lui proposent que des projets autour de la « littérature pour femmes », un secteur plus vendeur, contrairement au projet de Rasha, qui lui n'est pas facilement commercialisable. Dans la première scène de l'épisode pilote, elle explique que l'un de ses éditeurs aimerait qu'elle écrive un roman sur les *fashionistas* du Moyen-Orient, alors qu'elle souhaite parler de la vie des femmes afghanes d'un point de vue politique et féministe.

Sa situation peut être mise en parallèle avec celle des producteurs indépendants et des fans, qui doivent trouver un moyen de diffuser leurs histoires dans un système centralisé où les studios ont le pouvoir de décision. Finalement, Rasha parvient à trouver les fonds nécessaires pour partir en Afghanistan et écrire son livre, mais elle doit tout de même accepter de le publier accompagné d'échantillons gratuits de produits de beauté, une décision

---

<sup>674</sup> <http://www.afterellen.com/people/69666-interview-with-carmen-elena-mitchell-creator-of-the-real-girls-guide-to-everything-else> (consulté le 20/04/2015).

<sup>675</sup> *ibid.*

<sup>676</sup> *ibid.*

<sup>677</sup> *ibid.*

<sup>678</sup> <https://www.youtube.com/show/therealgirlsguide> (consulté le 20/04/2015)

marketing de son éditeur, qui pense que cela attirera plus de femmes. Par conséquent, son histoire symbolise la difficulté de produire du contenu qui se détache de celui habituellement produit par les médias *mainstream*.

Malgré ces difficultés, de nombreux créateurs se tournent vers les web-séries pour produire du contenu représentant des thèmes ou des individus qui ne sont pas habituellement représentés à la télévision et dans les films. Elles sont aussi une opportunité d'offrir une alternative à la visibilité des lesbiennes dans les représentations *mainstream*, c'est-à-dire, une alternative à la vision normative des lesbiennes comme blanches, féminines et de classe aisée. Plusieurs web-séries s'intéressent plus spécifiquement à la visibilité des lesbiennes de couleur. *The Real Girl's Guide to Everything Else* met en scène, comme nous l'avons évoqué plus haut, un personnage lesbien d'origine libanaise. *Between Women*, créée par Michelle Daniel en 2011, met quant à elle en scène un groupe de lesbiennes afro-américaines.<sup>679</sup> L'histoire se déroule dans la ville d'Atlanta, et le groupe de femmes sont de classes sociales différentes : l'une d'entre elle est chef d'entreprise, mais d'autres personnages appartiennent à la classe ouvrière. La web-série offre donc une plus grande diversité en termes de classe sociale que la série *The L Word*, par exemple, qui met majoritairement en avant les lesbiennes de la classe aisée. En outre, *Between Women* aborde de manière explicite les rôles *butch/femme*, qui restent globalement invisibles dans les séries télévisées et les films *mainstream*. En fait la majorité des couples qui figurent parmi les personnages sont des couples *butch/femme*, et la web-série offre d'ailleurs une grande visibilité aux lesbiennes *butch*, en présentant une diversité d'expressions de la masculinité. Miller, par exemple, qui est chef d'entreprise, présente une image de la masculinité de la classe moyenne, avec de signes de richesse apparents : elle porte le plus souvent un costume trois pièces, une montre de luxe, et elle conduit une voiture de luxe également. Brooke et Mecca, par contre, présentent une image de la masculinité plutôt associée aux classes moins aisées, en montrant une masculinité plus agressive. D'ailleurs, le personnage de Brooke semble représenter une forme de critique de la domination masculine : dans l'épisode pilote, elle est d'emblée caractérisée comme étant excessivement jalouse et possessive, puisqu'elle ne supporte pas que sa petite-amie parle à une autre *butch* dans le supermarché.<sup>680</sup> Son attitude face à sa petite amie est régulièrement critiquée dans les épisodes, notamment dans le deuxième, dans une scène où ses amies lui reprochent sa jalousie et son agressivité et lui affirment qu'il s'agit de la preuve d'un manque

---

<sup>679</sup> <https://www.youtube.com/user/BetweenWomenTV/featured> (consulté le 20/04/2015).

<sup>680</sup> *Between Women*, saison 1, épisode 1. <https://www.youtube.com/watch?v=NjYoT2a1ieM> (consulté le 20/04/2015).

de confiance en elle. Ainsi, la web-série interroge le concept de masculinité et les valeurs qui y sont associées. Par ailleurs, la masculinité des personnages est explicitement présentée comme performative : dans l'épisode quatre, par exemple, Miller donne des cours à Sunny afin qu'elle ait plus de succès avec les femmes. Elle lui apprend à adapter sa démarche, sa façon de regarder les femmes, et ainsi de suite.<sup>681</sup>

La web-série *Between Women* offre donc des représentations alternatives des lesbiennes, en donnant de la visibilité à des individus normalement relégués à la marge. Ce type de contenu permet donc aux lesbiennes afro-américaines de voir des représentations d'elles-mêmes à l'écran. En d'autres termes, les web-séries permettent de donner une visibilité aux individus qui ne correspondent pas au modèle hégémonique mis en avant et commercialisé par les séries télévisées et les films *mainstream*.

Ces productions diffusées sur Internet existent à la marge des productions mainstream, tout en y étant rattachées. En effet, les créateurs de web-séries sont le plus souvent eux-mêmes des « consommateurs culturels », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, qui, comme les auteurs de *fanfiction*, se basent souvent sur les productions existantes pour créer leur propre contenu.

#### D. Les web-séries et leur lien avec les pratiques des fans

Comme nous l'avons expliqué au sujet de la *fanfiction*, les fans s'approprient des éléments de séries télévisées et de films pour ensuite produire leur propre récit. Certaines web-séries sont elles aussi le résultat d'une pratique similaire : leurs créateurs puisent leur inspiration dans les productions existantes et reprennent également des conventions déjà bien établies et connues de leur public. En effet, on retrouve dans les web-séries des éléments qui nous sont déjà familiers, en tant que (télé)spectateurs maintenant habitués aux conventions des films, des séries télévisées, etc. On retrouve par exemple un générique de début et un générique de fin, qui ont pour fonction de créditer les noms des acteurs et des personnes impliquées dans la création et production. L'histoire est également sectionnée en plusieurs épisodes, comme dans une série télévisée. On retrouve aussi parfois un récapitulatif, qui

---

<sup>681</sup> *Between Women*, saison 1, épisode 4. <https://www.youtube.com/watch?v=Vrx7CensV2g> (consulté le 20/04/2015).

permet de faire le résumé des épisodes précédents. En somme, les web-séries s'inscrivent dans la continuité des productions *mainstream* en termes de forme.

Certaines web-séries s'inspirent de l'univers d'une autre production, afin de générer un nouveau récit à partir de cet univers. Nous avons évoqué plus haut l'exemple de *Red vs. Blue*, qui reprend l'univers du jeu vidéo *Halo*. Dans la web-série *Girltrash !*, la référence est plus complexe, puisqu'il s'agit d'une référence non pas seulement aux produits culturels eux-mêmes, mais également aux productions de fans que ces produits ont générés. En effet, lors d'un panel dédié à la web-série, panel qui s'est déroulé en 2007 dans le cadre d'une convention de fans de la série télévisée *South of Nowhere*, Angela Robinson, la créatrice de *Girltrash !* et scénariste occasionnelle de *South of Nowhere*, a expliqué qu'elle avait conçu *Girltrash !* comme une « fanfiction mashup », selon ses propres mots, c'est-à-dire, un mélange de récits de *fanfictions*.<sup>682</sup> En définissant la web-série de la sorte, Robinson en souligne donc le lien avec la culture fan, culture à laquelle la créatrice se rattache. Ce lien se retrouve au niveau du casting pour les rôles secondaires, pour lesquels la créatrice a décidé de faire appel à des actrices qui incarnaient ou avaient auparavant incarné des personnages lesbiens, comme nous l'avons expliqué dans notre chapitre sur l'intertextualité.

Cette tendance à s'inspirer d'un film, d'une série ou d'un jeu vidéo ne semble pas être due à un manque d'inventivité de la part des créateurs de web-séries. En fait, comme dans le cas de la *fanfiction*, il s'agit d'une manière de transformer des contenus qu'ils apprécient plus ou moins en tant que « consommateurs culturels » afin de les rendre plus en adéquation avec leurs propres désirs, ce qu'ils veulent voir représenté à l'écran.

Par conséquent, en ce qui concerne la visibilité des lesbiennes, les web-séries offrent le potentiel d'en renégocier les termes, et même de présenter des alternatives aux représentations des femmes en général, tout cela en réponse aux représentations existantes. C'est notamment le cas de *The Real Girl's Guide to Everything Else*, dont le scénario est inspiré par la série télévisée *Sex and the City*, mais s'en détache grandement à la fois. Dans l'interview accordée à Afterellen, la créatrice Carmen Elena Mitchell affirme que les personnages, Rasha, Vanna, Sydney et Angie, sont en effet basés sur les personnages de Carrie, Samantha, Miranda and Charlotte dans *Sex and the City*. Elle explique s'être inspirée de ces personnages dans le but de montrer ce qu'ils seraient s'ils étaient de réelles personnes, des personnes de son entourage :

---

<sup>682</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=acxrkJuyZds> (consulté le 20/04/2015).

I think I was asking the question, ‘if these women were real (as in — *my* friends), who would they be?’ They would be ethnically diverse, passionate, hilarious, strong, intellectual, nerdy, goofy, opinionated women (gay and straight) whose weekly brunch conversations would take them way beyond dating and shopping. So it was kind of this exercise in ‘what would happen if?’.<sup>683</sup>

Mitchell souligne ici sa différence et celle de ses amies avec les personnages de la série télévisées, en termes d’ethnicité, de sexualité et de centres d’intérêts. On peut imaginer que sa réception de *Sex and the City* a été marquée par quelques frustrations en ce qui concerne la diversité ethnique et sexuelle des personnages.

Les références à *Sex and the City* sont en fait disséminées à travers la web-série. Nous avons déjà mentionné le fait que les personnages principaux étaient implicitement inspirés de ceux de la série, mais il y a également des références plus explicites. Le titre de la série est mentionné dans l’épisode pilote, quand le groupe d’amies discute du projet de Rasha et que celle-ci leur apprend que son éditeur préfère qu’elle écrive un roman qui a pour personnages des *fashionistas* du Moyen-Orient. Vanna, qui est afro-américaine, lui répond en blaguant que ce serait une sorte de *Sex and the City* pour femmes de couleur.<sup>684</sup> Cette réplique permet à la fois d’établir dès le début le lien avec la série, en la citant explicitement, mais aussi d’en faire une critique, puisque la remarque de Vanna met en avant le fait que les femmes de *Sex and the City* sont exclusivement blanches. Dans un épisode ultérieur, Rasha, qui a accepté d’écrire le roman pour financer son voyage en Afghanistan, décide de se mettre dans la peau d’une femme hétérosexuelle, afin que son récit soit le plus proche possible de la réalité qu’on lui demande de représenter. Elle se rend à quelques rancards avec des hommes et rencontre, dans l’épisode trois, un homme riche, que ses amies vont ensuite appeler Big, comme le personnage de *Sex and the City*.<sup>685</sup> Toutefois, si dans la série télévisée Mr. Big fait l’objet de toutes les convoitises pour Carrie, le Big de Rasha, au contraire, n’est qu’un accessoire pour pouvoir financer son voyage en Afghanistan : son but ultime n’est pas de se marier avec lui, mais bien de pouvoir écrire sur la situation des femmes afghanes.

---

<sup>683</sup> « Je pense que me demandais ‘si ces femmes étaient réelles (par exemple si c’étaient *mes* amies), qui seraient-elles?’ Elles seraient des femmes (homos et hétéros) d’ethnicités différentes, passionnées, hilarantes, fortes, intellectuelles, geek, qui font toujours les idiots, qui ont des avis sur tout et dont les conversations, pendant leur brunch hebdomadaire, tourneraient autour d’autres sujets que la vie amoureuse et le shopping. Donc c’était un peu comme si j’avais répondu à la question ‘Qu’est-ce qui se passerait si?’ », <http://www.afterellen.com/people/69666-interview-with-carrie//n-elena-mitchell-creator-of-the-real-girls-guide-to-everything-else> (consulté le 20/04/2015).

<sup>684</sup> *The Real Girl’s Guide to Everything Else*, épisode 1. <https://www.youtube.com/watch?v=6rwuz0jLc98> (consulté le 20/04/2015)

<sup>685</sup> *The Real Girl’s Guide to Everything Else*, épisode 3. <https://www.youtube.com/watch?v=O1f-4BHTNQo> (consulté le 20/04/2015).

*The Real Girl's Guide to Everything Else* s'inspire également de l'esthétique et de certains composants narratifs de la série télévisée. La première scène de l'épisode pilote, notamment, met en scène le groupe d'amie alors qu'elles se sont rassemblées pour manger un brunch et pour discuter. La caméra nous montre d'abord les pieds des jeunes femmes, et passe en revue les différentes chaussures qu'elles portent : l'une est pieds nus, une autre porte de hauts talons, un autre des chaussures confortables portées par les personnes travaillant dans le milieu médical, et enfin, la dernière porte une paire de bottes en cuir, de style motardes. Cette scène illustre les différentes manières qu'ont les personnages principaux d'exprimer leur féminité, ce qui est aussi une manière de se détacher du modèle hégémonique de féminité qui est mis en avant dans *Sex and the City*, et dans les représentations *mainstream* en général.

Ainsi, même si la web-série s'inspire de la série télévisée, la créatrice insiste sur le fait que son personnage principal n'a pas les mêmes aspirations que Carrie Bradshaw et ses amies. En effet, le fait qu'elle soit lesbienne et d'origine libanaise fait déjà d'elle un personnage différent de ceux de *Sex and the City*, qui sont des femmes blanches et hétérosexuelles. En outre, en tant que lesbienne et en tant que femme de couleur, Rasha a également un positionnement politique différent. Sa volonté de donner une voix aux femmes afghanes victimes de l'oppression est un engagement qui trouve ses sources dans son identité et son appartenance à une minorité raciale et sexuelle. Finalement, le discours de *The Real Girl's Guide to Everything Else* sur la féminité est totalement différent de celui de *Sex and the City*, puisqu'il représente la perspective d'une lesbienne féministe de couleur, un point de vue peu représenté dans les productions audiovisuelles. La web-série, comme beaucoup d'autres, emprunte donc des éléments, visuels et narratifs, de la série qui l'a inspirée, tout en la transformant et l'adaptant aux désirs et aux préoccupations d'une communauté peu représentée à l'écran.

Cet exemple illustre par conséquent le potentiel que représentent les web-séries pour la représentation des lesbiennes, en montrant qu'elles permettent d'offrir une alternative à l'image normalisée qui est véhiculée par les productions *mainstream*. Bien que limitées en termes de budget, les web-séries sont la possibilité pour leurs créatrices d'avoir une certaine liberté dans les thèmes qu'elles souhaitent aborder. Il s'agit donc en quelques sortes d'une création depuis la marge, pour la marge, qui permet de donner une voix et une visibilité aux lesbiennes qui ne correspondent pas aux normes et qui sont souvent considérées comme peu commercialisables. Enfin, les web-séries sont une façon de se réapproprier les contenus

normatifs et de les transformer afin de présenter une vision différente des lesbiennes en termes, notamment, de race et d'expression de genre.

## II. Le regard des (télé)spectatrices lesbiennes

### 1. Identification et plaisir (télé)visuel

#### A. L'identification comme facteur de la formation des identités et des communautés

Les représentations rencontrées dans les films et les séries télévisées, ainsi que toutes les pratiques qui sont associées au visionnage de ces derniers, que ce soit les échanges dans les forums, la recherche d'un sous-texte, la lecture ou la rédaction de *fanfiction*, etc., participent à la formation de l'identité lesbienne des spectatrices. En effet, d'une part, les images produites par ces médias peuvent avoir un impact sur la capacité ou la volonté des spectatrices de se définir en tant que lesbiennes, puisque ces images peuvent servir de modèles auxquels elles peuvent s'identifier. Patricia White attire par exemple l'attention sur l'influence que le cinéma a sur les spectateurs : « Cinema is a public fantasy that engages spectators' particular, private scripts of desire and identification. Equally at stake are the way organized images and sounds imprint us and the way they mediate social identities and histories ». <sup>686</sup> Les séries télévisées, elles aussi impliquent les téléspectateurs et téléspectatrices dans un processus complexe d'identification, comme nous allons le voir ici.

Outre les images, les pratiques liées à leur réception participent elles aussi à la formation des identités en fournissant aux spectatrices lesbiennes une communauté à laquelle elles s'identifient. Ces dernières peuvent par exemple être en contact avec d'autres (télé)spectatrices lesbiennes sur des forums ou autres supports sur le Web, ce qui leur permet d'avoir un lien social avec d'autres lesbiennes, autour d'un intérêt partagé pour telle série, tel film, voire tel personnage. Ces échanges peuvent aussi être un moyen de trouver une forme de

---

<sup>686</sup> « Le cinéma est un fantasme public qui met en jeu les désirs et schémas d'identification privés et particuliers des spectateurs. Ce qui importe aussi, c'est la façon dont l'arrangement de son et d'images nous impacte, et la façon dont ils conçoivent les identités sociales et les histoires », Patricia White, *op.cit.*, p.xv.

validation de leur identité lesbienne naissante, au sein d'une communauté présente en ligne.<sup>687</sup> L'émergence de ces communautés de fans sur Internet favorise la formation d'identités qui ne sont pas aussi formatées par les normes sociales et culturelles. Elles sont une opportunité pour les (télé)spectatrices non seulement de trouver des personnes qui apprécient les mêmes contenus qu'elles, mais qui partagent aussi une forme de désir similaire : un désir lesbien, un désir de voir des relations lesbiennes à l'écran, un désir pour un personnage en particulier, ou encore le désir d'être comme un personnage particulier. Cette identification implique tout d'abord d'être en mesure d'identifier le personnage comme lesbien : soit il est explicitement représenté comme tel dans le film ou dans la série, soit la (télé)spectatrice l'identifie comme tel parce qu'elle perçoit l'existence d'un sous-texte lesbien. Ensuite, elle peut s'identifier à ce personnage qu'elle conçoit alors comme une sorte de modèle. Le processus d'identification est défini en psychanalyse comme « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d'identifications ». <sup>688</sup> Par conséquent, les (télé)spectatrices peuvent, en s'identifiant à un personnage, transformer leur identité en fonction des aspects et des propriétés de ce personnage.

En outre, l'identification peut aussi être conçue comme un moyen de fidélisation du public, un élément essentiel en ce qui concerne les séries télévisées plus particulièrement. En effet, lors qu'une (télé)spectatrice lesbienne cherche des personnages auxquels elle peut s'identifier, elle cherche des personnages qui la représentent de la manière la plus juste. Si elle ne se voit pas représentée à l'écran, elle se sent alors exclue du monde de la série ou du film. Selon John Fiske, les téléspectateurs sont invités à occuper une position de téléspectateur idéal et, si c'est le cas, sont récompensés par le plaisir de voir leur positionnement idéologique validé par le programme qu'ils regardent : leur vision du monde et leur vie sont reflétées à l'écran.<sup>689</sup> Il explique que dans la majorité des programmes, le contenu est supposé être décodé comme étant un portrait réaliste de la société et du monde dans lequel les téléspectateurs vivent.<sup>690</sup> Pour cela, le programme peut mettre de côté les significations

---

<sup>687</sup> Noelle Collier, Christine Lumadue et Christine Wooten s'intéressent par exemple à l'importance des communautés réunies autour des séries Buffy Vampire Slayer et Xena: Warrior Princess et à leur influence sur la façon dont les téléspectatrices s'identifient. Noelle Collier, Christine Lumadue, Christine Wooten « Buffy the Vampire Slayer and Xena : Reception of Text by a Sample of Lesbian Fans and Web Site Users », *Journal of Homosexuality* 56 (5), p.575-609, p.582.

<sup>688</sup> Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p.187.

<sup>689</sup> John Fiske, *op.cit.*, p.51.

<sup>690</sup> *ibid.*, p.169

sociopolitiques du texte pour au mettre en avant l'individu et donc favoriser un lien particulier entre le texte et les téléspectateurs, qui sont amenés à s'identifier à un ou à plusieurs personnages.<sup>691</sup> Cette identification est possible si les téléspectateurs reconnaissent des éléments qui leur sont proches, et leur permet d'être récompensés par le plaisir de reconnaissance.<sup>692</sup> Toutefois, étant donné leur positionnement par rapport à l'idéologie dominante et au manque de représentations des lesbiennes à la télévision, le plaisir de reconnaissance semble être peu accessible aux téléspectatrices lesbiennes. Pourtant, comme nous allons l'aborder plus bas, les téléspectateurs qui n'occupent pas la position hégémonique mise en avant par le texte peuvent tout de même trouver une forme de plaisir à travers l'identification.

## B. L'identification comme source de plaisir

Fiske argue que, lorsque les téléspectateurs s'identifient à un personnage, ils se projettent pour imaginer qu'ils sont à la place de ce personnage et ce qu'ils auraient fait s'ils avaient été dans sa peau à un moment précis.<sup>693</sup> Ils peuvent se projeter s'ils ont perçu des similarités, soit en termes de situation sociale, soit en termes de valeurs, et ils sont alors amenés à s'investir et à s'attacher à ce personnage, ce qui peut, encore une fois, générer une forme de plaisir.<sup>694</sup>

Comme nous l'avons montré, John Fiske souligne à quel point la télévision est source de plaisir dans notre culture. Il explique que ce plaisir peut prendre différentes formes. Il s'appuie sur la théorie développée par Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, et l'adapte au texte télévisuel. Il reprend notamment l'idée selon laquelle le plaisir, et dans une plus grande mesure la jouissance, est opposé au contrôle idéologique.<sup>695</sup> En effet, Barthes fait la distinction entre deux régimes de lecture, qui correspondent à deux régimes de textes littéraires : le texte de plaisir et le texte de jouissance. Selon lui, le premier est relatif à la culture bourgeoise, et le deuxième est relatif à la destruction de cette dernière.<sup>696</sup> Fiske comprend cette idée de jouissance chez Barthes comme quelque chose qui échappe au contrôle, et il se sert de cette idée pour définir une des formes du plaisir télévisuel, qui selon

---

<sup>691</sup> *ibid.*

<sup>692</sup> *ibid.*,p.51

<sup>693</sup> *ibid.*,p.170-171.

<sup>694</sup> *ibid.*,p.174.

<sup>695</sup> *ibid.*,p.228.

<sup>696</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973.

lui repose sur la possibilité pour les téléspectateurs et téléspectatrices d'avoir un certain pouvoir sur les significations du texte télévisuel qu'ils regardent, ou du moins sur leur lecture de ces significations, ce qui repose souvent sur leur capacité à choisir à quel(s) personnage(s) ils s'identifient.<sup>697</sup> Selon Fiske, un des ingrédients essentiels du plaisir télévisuel est le fait que les spectateurs aient la possibilité de se détacher des contraintes idéologiques mises en place par la série.<sup>698</sup> Cela permet alors d'ouvrir un espace de négociation du sens pour que des *subcultures* puissent trouver leurs propres plaisirs.<sup>699</sup> Les spectateurs doivent avoir la possibilité de jouer avec les significations de la série, et le plaisir qu'ils éprouvent à travers ce jeu découle directement de leur capacité à exercer une forme de contrôle sur les règles du jeu, les rôles, les représentations.<sup>700</sup> Il considère en effet que le texte télévisuel donne un rôle très important aux téléspectateurs dans la production du sens, et donc l'induction de plaisirs : « Television's playfulness is a sign of its semiotic democracy, by which I mean its delegation of production of meanings and pleasures to its viewers ».<sup>701</sup>

On peut rapprocher les idées de Fiske aux pratiques des fans lesbiennes et à la façon dont elles commentent ou se réapproprient le contenu des séries télévisées. En effet, les critiques des fans dans les forums, la rédaction de récits de *fanfiction*, le *shipping* et le *vidding* sont autant de pratiques ludiques grâce auxquelles les fans lesbiennes parviennent à exercer un contrôle sur le sens des textes qu'elles consomment. Appartenant à une *subculture*, elles sont dans une position de subordination par rapport à l'idéologie dominante, l'hétérosexualité, et doivent par conséquent produire leurs propres significations et leurs propres plaisirs, qui sont en opposition à l'idéologie mais qui sont valables pour leur *subculture*. Par conséquent, si le programme ne peut pas leur offrir le plaisir de reconnaissance, puisque leur positionnement idéologique ne leur permet pas de s'identifier comme d'autres téléspectateurs pourraient s'identifier au monde de la série ou du film, les pratiques de lecture qu'elles ont développées à travers l'histoire et leur capacité à négocier le sens leur permettent d'échapper à ces contraintes idéologiques et de trouver une autre forme de plaisir dans le visionnage de contenus *mainstream*.

Certains contenus offrent néanmoins des possibilités d'identification pour les téléspectatrices lesbiennes, notamment la série *The L Word*, puisque ces personnages sont en

---

<sup>697</sup> John Fiske, *op.cit.*, p.232.

<sup>698</sup> *ibid.*, p.234.

<sup>699</sup> *ibid.*

<sup>700</sup> *ibid.*

<sup>701</sup> « Le côté ludique de la télévision est le signe de sa démocratie sémiotique, c'est-à-dire, le fait qu'elle délègue la production des sens et des plaisirs aux téléspectateurs », *ibid.*, p.236.

majorité des lesbiennes. Leur homosexualité est donc un élément qui leur permet de s'identifier aux personnages, malgré la spécificité du contexte socioculturel. Par ailleurs, la série étant focalisée sur des personnages lesbiens, on peut alors se demander comment les téléspectateurs et les téléspectatrices hétérosexuels sont amenés à s'identifier.

### C. L'Identification dans *The L Word*

Lors de sa première diffusion, comme pour toutes les séries télévisées, le succès de *The L Word* dépendait du nombre de téléspectateurs et téléspectatrices qui étaient au rendez-vous le soir de la diffusion de l'épisode hebdomadaire. Pour cela, la série devait être conçue de manière à attirer un public le plus large possible. Les personnages lesbiens, ainsi que le fait que la série se focalise sur leurs histoires et leur vie sentimentale et sexuelle, peuvent être considérés comme un moyen d'interpeler les téléspectatrices lesbiennes et de susciter chez elles des mécanismes d'identification. En ce qui concerne les spectatrices hétérosexuelles, selon Michele Aaron, ce sont la féminité des personnages et le fait qu'elles soient indissociables de femmes hétérosexuelles qui favorisent leur identification.<sup>702</sup> En effet, le groupe de personnages principaux est présenté de manière à ce que ces spectatrices puissent percevoir des similarités, en particulier en ce qui concerne l'identité de genre. Paula Graham estime quant à elle que les spectatrices hétérosexuelles sont amenées à s'identifier au personnage de Kit, qui est hétérosexuelle et qui côtoie les personnages principaux au quotidien.<sup>703</sup> Elle estime que Kit est une voie d'entrée au monde des lesbiennes représenté par la série, à travers un personnage avec lequel elles partagent une identité de genre et d'orientation sexuelle.<sup>704</sup> On peut également considérer que Jenny est elle-aussi un point d'entrée potentiel dans ce monde, et que les téléspectatrices hétérosexuelles et lesbiennes peuvent s'identifier à cette jeune femme qui arrive à Los Angeles, et qui découvre ce groupe de lesbiennes. Par ailleurs, étant donné que Jenny tombe rapidement sous le charme d'une de ces femmes, on peut se demander si, en plus de s'identifier à ce personnage, les spectatrices ne sont pas amenées à désirer, comme elle, une de ces femmes. Un certain nombre d'analyses de la série ont maintenant été publiées, toutefois aucune n'aborde la possibilité que *The L Word* invite les téléspectatrices hétérosexuelles à s'identifier à un personnage lesbien et donc

---

<sup>702</sup> Michele Aaron, « New Queer Cable ? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture », Kim Akass et Janet McCabe (ed.), *op.cit.*, p.35.

<sup>703</sup> Paula Graham « The L World under-whelms the UK ? », *ibid.*, p.19.

<sup>704</sup> *ibid.*

à désirer comme ce personnage, c'est-à-dire à éprouver un désir lesbien. Nous avons analysé, dans une partie précédente, comment la féminité des personnages peut être perçue comme une stratégie pour attirer les téléspectateurs masculins hétérosexuels, qui éprouvent alors du désir pour un ou plusieurs personnages. Toutefois, on peut aussi se demander si ces téléspectateurs ne sont pas eux aussi amenés à s'identifier avec les personnages lesbiens de la série. Dans ce cas, ils seraient invités à se mettre à la place d'individus qui ne jouissent pas des mêmes privilèges qu'eux. En positionnant les téléspectateurs de la sorte, il semble que la série les invite donc à voir le monde depuis une perspective lesbienne. Si les téléspectateurs s'identifient effectivement avec un personnage lesbien, leur positionnement s'en retrouve donc « queerisé ».

Pourtant, la série a été fortement critiquée pour son homonormativité, comme nous l'avons évoqué précédemment. Ceci a d'ailleurs généré, plutôt qu'une identification aux personnages, des pratiques de désidentification au monde de la série.

## 2. Désidentification

### A. Définition

José Esteban Muñoz s'intéresse au concept de désidentification dans son ouvrage *Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics*, dans lequel il argue que le processus de désidentification est une stratégie de survie pour les individus minoritaires, qui doivent vivre dans un monde qui les exclut et les punit, parce qu'ils ne répondent pas aux normes de la société.<sup>705</sup> Il continue cet argument en expliquant qu'il est plus facile pour un individu appartenant à la majorité dominante de construire son identité, en accord avec les normes de la société, que pour un individu appartenant à une minorité, puisque ce dernier a besoin, pour construire son identité, de faire appel à différents modèles et à différentes valeurs, qui font partie de *subcultures* moins accessibles que la culture dominante.<sup>706</sup>

Il emprunte ensuite le concept d'identités construites dans la différence à Gloria Anzaldúa et à Cherrie Moraga, et explique que ces identités proviennent de l'échec de la

---

<sup>705</sup> José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p.4.

<sup>706</sup> *ibid.*, p.5.

culture dominante et de la sphère publique dominante à interpeler ces individus. L'identité de ces derniers se construit alors dans la différence et repose sur leur capacité à se désidentifier de la sphère publique dominante et, à travers ce processus de désidentification, à établir une sphère contrepublique.<sup>707</sup> Muñoz conçoit l'identification comme un processus très complexe : « Identifying with an object, person, lifestyle, history, political ideology, religious orientation, and so on, means also simultaneously and partially counteridentifying, as well as partially identifying, with different aspects of the social and psychic world ». <sup>708</sup> En d'autres termes, un sujet minoritaire peut par exemple simultanément s'identifier et se contre-identifier à la culture dominante. En se contre-identifiant, il ou elle marque sa différence en rejetant les aspects de la culture dominante auxquels il ou elle s'oppose. Toutefois, il existe un positionnement qui n'implique pas nécessairement une adhésion totale aux normes de la société ou culture dominante, ou, inversement, qui n'en est pas un rejet total.

En fait, Muñoz conçoit le concept de désidentification comme un moyen pour certains individus de faire face à l'idéologie dominante. Il s'appuie sur les idées du linguiste français Michel Pêcheux, qui s'appuie lui-même sur la théorie d'interpellation de Louis Althusser, pour qui l'idéologie est système auquel aucun sujet ne peut échapper, puisque c'est l'idéologie qui interpelle l'individu en sujet. L'idéologie est donc ce qui constitue les individus en sujets.<sup>709</sup> Pêcheux fonde ses propos sur cette théorie et décrit trois modes à partir desquels les individus sont constitués en sujets. Le premier mode est l'identification : le « bon » sujet choisit de s'identifier aux normes et aux règles de l'idéologie dominante. Le deuxième mode est celui par lequel le « mauvais » sujet choisit au contraire de rejeter les normes de l'idéologie dominante, de se contre-identifier et de se retourner contre ce système idéologique. Le troisième mode est celui de la désidentification, par lequel le sujet choisit de ne pas s'assimiler à l'idéologie dominante, sans pour autant s'y opposer complètement.<sup>710</sup>

Muñoz explique par conséquent que cette stratégie de désidentification, telle qu'elle est décrite par Pêcheux, permet de transformer la culture de l'intérieur, qu'elle a pour but d'effectuer des changements tout en mettant en valeur la lutte quotidienne et la résistance des sujets qui ne correspondent pas aux normes.<sup>711</sup> Ces derniers se désidentifient à l'idéologie

---

<sup>707</sup> *ibid.*, p.7.

<sup>708</sup> « S'identifier à un objet, une personne, un mode de vie, une histoire, une idéologie politique, une orientation religieuse, etc., signifie aussi en même temps se contre-identifier partiellement et s'identifier partiellement à des aspects différents de la sphère social et psychique », *ibid.*, p.8.

<sup>709</sup> *ibid.*, p.11.

<sup>710</sup> *ibid.*

<sup>711</sup> *ibid.*, p.11-12.

dominante et, par cela, plutôt que de rejeter les éléments idéologiques qui ne correspondent pas à leur identité, ils s’y attachent et cherchent à les transformer : « As a practice, disidentification does not dispel those ideological contradictory elements; rather, like a melancholic subject holding on to a lost object, a disidentifying subjects works to hold on to this object and invest it with new life ». <sup>712</sup> En d’autres termes, se désidentifier ne consiste pas à choisir ce que l’on conserve ou ce que l’on laisse de côté. Il ne s’agit pas non plus de faire disparaître les éléments politiquement contestables. Il s’agit plutôt de retravailler ces éléments et d’aborder les problèmes soulevés par les contradictions entre l’idéologie dominante et l’identité de ces sujets. <sup>713</sup>

Muñoz s’intéresse plus particulièrement aux *queers*, qui ne sont pas correctement interpellés par l’idéologie dominante hétérosexiste et/ou majoritairement blanche. Il affirme par exemple que les *queers* de couleurs sont amenés à s’identifier et à désirer les idéaux de la société blanche. Toutefois, ces idéaux contredisent et compromettent leur propre identité, c’est pourquoi il se désidentifie, c’est-à-dire, ils les désirent, mais avec une différence. Le processus de désidentification est donc une négociation entre désir, identification et idéologie. <sup>714</sup>

Par ailleurs, il explique que si l’on remplace les termes « identification » et « contre-identification » par les termes « assimilation » et « anti-assimilation », dans ce cas, le terme « désidentification » prend le sens d’un entre-deux entre ces deux positions et peut ainsi être critiqué pour être un positionnement neutre qui évite le piège de l’assimilation sans franchement revendiquer une idéologie séparatiste. Le fait de ne pas se détacher complètement des éléments de l’idéologie dominante peut en effet être perçu comme une manière de s’y allier. Contrairement à cette idée, selon Muñoz, la désidentification n’est pas un entre-deux neutre : ses objectifs sont politiques et ils sont dans la lignée de la pensée anti-assimilationniste. <sup>715</sup> Il considère que cette stratégie est peut-être même plus efficace que celle de la contre-identification, qui ne fait que renforcer le pouvoir de l’idéologie dominante. <sup>716</sup> Il s’appuie sur la conception du pouvoir développée par Michel Foucault selon laquelle le pouvoir n’est pas figé à un endroit précis, mais au contraire, existe à plusieurs endroits, dans

---

<sup>712</sup> « En tant que pratique, la désidentification ne bannit pas ces éléments contradictoires. Au contraire, comme des individus mélancoliques qui chérissent un objet qu’ils ont perdu, les sujets qui se désidentifient s’attachent à affectionner cet objet et à lui donner une nouvelle vie », *ibid.*, p.12.

<sup>713</sup> *ibid.*

<sup>714</sup> *ibid.*, p.15.

<sup>715</sup> *ibid.*, p.18.

<sup>716</sup> *ibid.*, p.11.

un flux constant de discours et de pouvoir. Ainsi, la stratégie de désidentification cherche à exercer des points de résistance à l'intérieur de ces flux :

Disidentification negotiates strategies of resistance within the flux of discourse and power. It understands that counterdiscourses, like discourse, can always fluctuate for different ideological end and a politicized agent must have the ability to adapt and shift as quickly as power does with discourse.<sup>717</sup>

Il cite ensuite comme exemple l'ouvrage *This Bridge Called My Back*, une anthologie féministe réalisée par Gloria Anzaldúa et Cherrie Moraga, publiée en 1981, qui selon lui illustre la manière dont la désidentification peut être utilisée comme stratégie politique. Cet ouvrage est le premier à avoir eu recours à cette stratégie, alors qu'auparavant les féministes avaient recours aux stratégies d'identification ou de contre-identification.<sup>718</sup> Les discours des féministes de la première vague (de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la fin des années 1950) revendiquaient une identification collective au sujet féminin, qui n'était associé à aucune race, classe ou sexualité, et était donc par défaut la femme blanche et hétérosexuelle de la classe moyenne. Puis, la stratégie mise en place par les féministes de la deuxième vague (des années 1960 aux années 1980) a été de se contre-identifier au sujet masculin. Ces deux stratégies sont décrites comme inefficaces, car elles ne permettent pas d'inclure les femmes qui ne sont pas blanches et hétérosexuelles. Lorsque Monique Wittig dit dans *Le Corps lesbien* « Les lesbiennes ne sont pas des femmes », elle se désidentifie au concept de femme tel qu'il a été construit par l'idéologie dominante et dans les discours féministes cités plus haut.<sup>719</sup> Pour les lesbiennes de couleur, l'exclusion est double puisqu'elles sont confrontées à la fois à la normativité de la société blanche et à l'hétéronormativité.<sup>720</sup> Ces individus ont donc recours à la stratégie de désidentification, qui vise à se réappropriier des textes de la culture dominante pour les transformer de manière à ce que leurs mécanismes d'universalisation et d'exclusion soit exposés et afin de donner plus de pouvoir aux individus minoritaires. La désidentification permet de rendre ces mécanismes visibles, alors qu'ils ont été effacés par la culture dominante afin que sa domination paraisse naturelle donc légitime.<sup>721</sup>

---

<sup>717</sup> « La désidentification négocie des stratégies de résistance à l'intérieur des flux de discours et de pouvoir. Elle comprend que les contre-discours, comme les discours, peuvent toujours fluctuer à des fins idéologiques différentes, et qu'un sujet politisé doit avoir la capacité de s'adapter et de passer rapidement de l'un à l'autre, comme le pouvoir passe d'un discours à l'autre », *ibid.*, p.19.

<sup>718</sup> *ibid.*, p.22.

<sup>719</sup> Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p.76.

<sup>720</sup> *ibid.*

<sup>721</sup> *ibid.*, p.31.

Cette stratégie permet donc de résister à l'oppression et aux discours normalisateurs de l'idéologie dominante.<sup>722</sup> Le pouvoir réside en partie dans les images produites par la culture *mainstream*, qui contribuent à établir les normes auxquelles les sujets interpellés par cette idéologie doivent se conformer. Nous allons à présent nous intéresser à deux exemples de productions audiovisuelles qui mettent en place des stratégies de désidentification qui permettent de recycler des éléments de la culture dominante et de les transformer pour révéler des mécanismes d'oppression et d'exclusion. Nous allons tout d'abord analyser le film *The D Word*, produit par Dasha Snyder, puis *Girltrash*, la web-série réalisée par Angela Robinson.

## B. *The D Word*

Le film *The D Word* a été créé par Dasha Snyder en 2005 et a été conçu à l'origine pour être une mini-série de six épisodes, qui devaient être diffusés dans le cadre du programme Dyke TV, un programme du câble qui a été retransmis dans une cinquantaine de villes américaines entre 1993 et 2007.<sup>723</sup> Cependant, lorsque l'entreprise Viacom, qui possède la chaîne Showtime sur laquelle la série *The L Word* était diffusée à l'époque, a eu vent de ce projet, elle a décidé d'engager des mesures afin que la productrice renonce à la diffusion de la mini-série. En effet, *The D Word* est une sorte de parodie de la série télévisée *The L Word* et comporte donc un certain nombre de similarités. Pourtant, comme nous allons le voir, *The D Word*, dont les épisodes ont ensuite été assemblés au montage pour être diffusés lors de festivals à travers le pays, reprend des éléments de la série originale mais les transforme pour mettre en évidence les défauts de cette dernière. En fait, il semble que *The D Word* est le résultat d'un processus de désidentification avec les représentations des lesbiennes mises en avant par *The L Word*.

Le choix du titre du film est un élément qui résulte de cette stratégie de désidentification : le L de *The L Word* fait très probablement référence au mot « Lesbian » (plutôt qu'au mot « Love » comme de coutume), tandis que le D de *The D Word* fait référence au mot « Dyke », signifiant gouine, et peu donc être perçu comme une réappropriation stratégique d'une insulte dans le but de se démarquer de l'image des lesbiennes construites dans la série télévisée. En effet, en utilisant le mot « dyke » pour définir les lesbiennes représentées dans le film, la créatrice Dasha Snyder montre qu'elle ne

---

<sup>722</sup> *ibid.*, p.97.

<sup>723</sup> Candace Moore, « The D Word », Dana Heller (ed.), *op.cit.*, p. 191.

s'identifie pas en tant que lesbienne, du moins pas à la vision des lesbiennes que l'on trouve dans *The L Word*. Elle exprime d'ailleurs très clairement cette désidentification aux lesbiennes de la série : « I just think that [the characters of *The L Word*] represent a small slice of privileged beautiful, skinny, mostly Caucasian Los Angelenos. I'm a big *butch* woman from New York City. You don't see anyone who looks like me or my friends on the show ». <sup>724</sup> Sa remarque met en avant deux particularités de son identité qui font qu'elle se désidentifie aux personnages de la série : sa corpulence et son expression de genre. Elle évoque également un autre élément qui peut amener d'autres téléspectatrices à se désidentifier : le fait que les protagonistes soient majoritairement blanches et qu'elles semblent toutes appartenir à un milieu très aisé. Les « gouines » de *The D Word* offrent donc une alternative à cette vision des lesbiennes et le film est le résultat d'un rejet de l'image (homo)normative que la série construit à travers ses lesbiennes qui sont féminines, riches, minces et blanches. Comme on peut l'apercevoir dans le générique, les personnages de *The D Word* sont différents de ceux de la série et représentent une plus grande diversité en termes d'ethnicités, de corpulence et d'expressions de genre : Dani et Dot sont latines, Daynisha et Daria sont noires ; Drea est corpulente ; plusieurs des personnages peuvent être définis comme des lesbiennes masculines ou des *butchs* ; Dex est transgenre. L'autre différence significative de *The D Word* concerne à la fois la géographie et la classe sociale : l'histoire du film se déroule à New York et les personnages sont clairement moins riches que ceux de *The L Word*. En effet, elles vivent dans des appartements beaucoup plus petits et modestes que les grandes et luxueuses maisons des lesbiennes de la série. Alors que ces dernières sont régulièrement mises en scène au volant de voiture haut de gamme, les lesbiennes de *The D Word* prennent quant à elles le métro. Le film offre donc une image beaucoup moins « glamour » des lesbiennes, en choisissant de représenter des personnages moins privilégiés.

En résumé, le film de Dasha Snyder est le résultat d'une stratégie de désidentification : il reprend le texte de *The L Word* et, en mettant en scène des personnages et un scénario à la fois similaire et différent, il a pour effet de mettre en évidence les mécanismes d'exclusion qui sont en œuvre dans la série télévisée. En effet, en présentant une image différente des lesbiennes, *The D Word* révèle à quel point la série en présente une vision normative. En choisissant de reprendre ces éléments, le film invite également les téléspectatrices à se

---

<sup>724</sup> « Je pense simplement que [les personnages de *The L Word*] représentent un petit échantillon de lesbiennes de Los Angeles privilégiées, minces et principalement blanches. Je suis une grosse *butch* de New York. Aucun des personnages de la série ne me ressemble ni ne ressemble à mes amies ». Dasha Snyder citée dans Candace Moore, *ibid.*, p. 193.

désidentifier et à consommer les images de la série à partir d'un regard critique, en particulier ce qui concerne le discours normalisateur qu'elle véhicule. Par ailleurs, malgré les différences en termes de budget et de facilité de diffusion, *The D Word* offre une alternative à ces images en proposant une vision plus élargie et inclusive, avec des personnages auxquels les téléspectatrices peuvent peut-être s'identifier.

### C. *Girltrash* !

Dans *Girltrash* !, Tyler se réapproprie la gestuelle, la démarche et le discours des personnages des films de gangsters, tous ces signes qui, à force de répétition, ont construit cette image de la masculinité, une image qui, dans les représentations hégémoniques, est présentée comme naturellement associée à l'homme. Toutefois, le personnage de Tyler, tout comme les *drags kings*, remet en cause la notion de masculinité « naturelle ». Selon Judith Jack Halberstam : « the drag king [...] makes the exposure of the theatricality of masculinity into the mainstay of her act ». <sup>725</sup> À travers leur performance, les *drag kings* exposent les structures de la masculinité dominante en mettant en évidence le répertoire de rôles et de types sur lesquels cette masculinité repose. Le personnage de Tyler reflète donc un processus de désidentification avec les représentations hégémoniques naturalisantes de la masculinité : sa performance repose sur la répétition du même répertoire, tout en démontrant qu'il s'agit d'un répertoire qui peut être réapproprié par les femmes. Il ne s'agit pas d'une assimilation au modèle de la masculinité dominante, qui nécessite l'exclusion des femmes pour que la masculinité des hommes soit la seule masculinité, la masculinité « authentique », il s'agit au contraire d'une façon d'y résister. Halberstam argue que la masculinité féminine révèle le fait que la masculinité est une construction : « female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity ». <sup>726</sup> Par conséquent, elle souligne le fait que toutes les masculinités sont des constructions performatives. <sup>727</sup> En outre, à travers l'humour et l'autodérision, la web-série déstabilise l'image du gangster comme anti-héros fascinant. Le premier épisode de *Girltrash* ! s'ouvre sur un plan des deux protagonistes enfermées, les

---

<sup>725</sup> « Le drag king [...] fait de la révélation de la théâtralité de la masculinité la base de sa performance » Judith Jack Halberstam (1998), *op.cit.*, p.232

<sup>726</sup> « la masculinité féminine nous permet en fait d'avoir un aperçu de la façon dont la masculinité est construite en tant que masculinité » Judith Jack Halberstam (1998), *op. cit.*, p.1.

<sup>727</sup> Judith Jack Halberstam s'appuie sur les idées présentées par Judith Butler concernant l'aspect construit et performatif dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, ainsi que sur les recherches conduites par Esther Newton sur les performances des *drag queens*, publiées dans son ouvrage *Mother Camp: Female Impersonators in America*.

mains attachées, dans une sorte de sous-sol. On apprend par la suite qu'elles sont recherchées par une femme dangereuse à la tête d'une organisation mafieuse après que Lou Ann, une ex petite-amie de Tyler, les a dénoncées à sa place pour avoir volé une grande somme d'argent au frère de cette dangereuse femme. Tyler et Daisy semblent en fait être plutôt des gangsters ratés, puisqu'elles sont constamment « fauchées », et qu'elles sont sans cesse confrontées à des criminels, non pas à cause de leurs activités, mais à cause du penchant donjuanesque de Tyler. Le pouvoir de séduction et le succès auprès des femmes sont deux éléments qui font partie du répertoire de la masculinité hétéronormative telle qu'elle a été construite par les films de gangsters (et par la culture populaire dominante en général). Toutefois ici, la web-série fait appel à ce répertoire pour signifier le désir lesbien. Ainsi, le succès de Tyler auprès des femmes trouble non seulement l'idée d'une masculinité authentique mais remet aussi en question l'injonction à l'hétérosexualité qui régit en général les représentations dominantes.

La web-série *Girltrash!* se réapproprie donc certains codes de la masculinité développés dans les films *mainstream*, à partir d'une perspective qui vient troubler les représentations hégémoniques qui font de ces mêmes codes les accessoires d'une masculinité normative. Cette perspective a aussi comme fonction, de remettre en cause, comme le dit Judith Butler, les « régimes de genre ». <sup>728</sup> Elle constitue en un sens un exemple de résistance créative qui est le résultat d'une désidentification et d'une renégociation des représentations depuis l'intérieur, « within the flux of discourse and power », pour reprendre les mots de José Esteban Muñoz. <sup>729</sup>

### 3. La construction d'un regard lesbien

#### A. Des « sujets excentriques »

Bien qu'il y ait de plus en plus de représentations des lesbiennes à l'écran aujourd'hui, on peut se demander à quel point les (télé)spectatrices lesbiennes sont prises en considération par les créateurs et producteurs de contenus audiovisuels. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le chic lesbien est souvent présenté de manière à être consommé par les (télé)spectateurs masculins. Pourtant, malgré cela les (télé)spectatrices lesbiennes ont

---

<sup>728</sup> Butler développe notamment ces idées dans ses ouvrages *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* et dans *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*.

<sup>729</sup> « à l'intérieur du flux de discours et de pouvoir », Muñoz, *op. cit.*, 1999, p. 19.

développé des stratégies de lecture, de réappropriation et/ou de désidentification qui leur permettent de trouver du plaisir dans le visionnage des films ou des épisodes. En fait, malgré l'omniprésence de l'hétéronormativité dans les représentations médiatiques, les lesbiennes ont pu trouver des points de résistance qui leur permettent de dépasser les mécanismes qui les placent dans une position de sujets minoritaires et opprimés. Les (télé)spectatrices lesbiennes peuvent trouver ces points de résistances lorsqu'elles se placent en tant que « sujets excentriques », pour reprendre le terme de Teresa de Lauretis. Cette dernière développe ce concept de sujet excentrique dans *Figures of Resistance*, où elle explique qu'il est nécessaire pour les féministes de se placer dans une position en dehors du réseau de savoir/pouvoir qui régit la société hétérosexuelle :

I propose that a point of view, or an eccentric discursive position outside the male (hetero)sexual monopoly of power/knowledge – which is to say, a point of view excessive to, or not contained by, the sociocultural institution of heterosexuality – is necessary to feminism at this point of history.<sup>730</sup>

En occupant cette position de sujets excentriques, les (télé)spectatrices lesbiennes sont donc en mesure d'échapper au contrôle de l'idéologie dominante et de négocier le sens des représentations qu'elles voient à l'écran. Elles ont conscience du fait que leur identité ne correspond pas à celle qui est mise en avant par l'idéologie dominante et du fait de ne pas être spécifiquement interpellées en tant que (télé)spectatrices lesbiennes. Étant donné qu'elles ne correspondent pas au cadre imposé par cette idéologie dominante en termes de désir et d'identification, elles doivent alors se placer dans une position excentrique, en décalage avec le sujet du centre, le spectateur idéal, celui qui est conforme à l'idéologie dominante. Elles occupent cette position suite à un déplacement, qui leur permettent de se mettre dans une position qui dépasse les structures de savoir/pouvoir de l'institution de l'hétérosexualité.<sup>731</sup> Les (télé)spectatrices lesbiennes occupent donc une position qui dépasse celle qui a été conçue pour le (télé)spectateur idéal : elles peuvent lire le texte comme ce dernier, puisqu'elles sont elles aussi à l'intérieur de l'idéologie dominante, mais elles refusent cette lecture et choisissent de décoder le texte selon un point de vue différent, qui résiste à l'idéologie dominante, celle de l'institution de l'hétérosexualité.

---

<sup>730</sup> « J'estime qu'un point de vue, ou une position discursive excentrique extérieure au monopole (hétéro)sexuel exercé par les hommes sur le savoir/pouvoir – c'est-à-dire, un point de vue qui dépasse ou qui ne soit pas confiné à l'institution socioculturelle de l'hétérosexualité – est nécessaire au féminisme à ce stade de l'histoire », Teresa de Lauretis, *Figures of Resistance : Essays in Feminist Theory*, Patricia White (ed.), Chicago, University of Illinois Press, 2007, p.163.

<sup>731</sup> *ibid.*, p.175.

Teresa de Lauretis définit les lesbiennes non pas comme des individus qui ont une préférence sexuelle particulière ou comme des sujets qui ont une simple priorité politique, mais plutôt comme des sujets qui est constitués à partir d'une succession de luttes et de résistances, d'interprétations et de réécriture de soi, en relation avec une nouvelle conception de l'idée de communauté, d'histoire, et de culture.<sup>732</sup> Elle les décrit comme « Inappropriate/d Other », une expression qu'elle emprunte à Trinh T. Minh-ha, ce qui signifie qu'elles sont à la fois similaires aux sujets dominants tout y en étant différentes.<sup>733</sup>

Par conséquent, le regard de ces sujets excentriques sur la culture *mainstream* est différent. Comme nous l'avons vu dans une partie précédente, les (télé)spectatrices lesbiennes peuvent parfois décoder les textes d'une manière différente et elles vont alors mettre en avant des éléments qui ne sont pas supposés avoir une telle importance. Elles vont par exemple se focaliser sur des gestes, des regards qui pourraient être des signes de lesbianisme ou indiquer la présence d'un sous-texte lesbien entre deux personnages. Puisque les médias ne s'adressent que très peu à elles en tant que (télé)spectatrices lesbiennes, et que la spécificité de leurs désirs et identifications sont donc très rarement validées par les représentations dominantes, elles ont dû trouver leur propre perspective afin que ces désirs et identifications soient satisfaits.

Dans quelques cas, par contre, elles sont interpellées par les médias en tant que (télé)spectatrices lesbiennes : *The L Word*, notamment, prend en considération leur spécificité et, malgré sa volonté de plaire à un public large public, participe à la construction d'un regard lesbien.

## B. La construction d'un regard lesbien au sein de la culture *mainstream* dans *The L Word*

Dans son analyse de la série, Margaret T. McFadden argue que *The L Word* construit un regard explicitement lesbien et incite l'ensemble de téléspectateurs à appréhender le monde à partir de cette perspective. Selon elle, par conséquent, les téléspectateurs qui s'identifient à la société hétérosexuelle dominante sont amenés à se positionner différemment pour regarder la série et à se situer au sein d'une culture lesbocentrique.<sup>734</sup> Elle explique que

---

<sup>732</sup> *ibid.*, p.181.

<sup>733</sup> « l'autre inappropriée », *ibid.*

<sup>734</sup> Margaret T. McFadden, *The L Word*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, Kindle File.

la série présente une vision de la société dans laquelle le point de vue des lesbiennes, du moins des lesbiennes qui y sont représentées, n'est pas problématique : il est au contraire le point de vue majoritaire.<sup>735</sup>

En effet, *The L Word* plonge les téléspectateurs dans le quotidien d'une communauté qui a ses propres normes et ses propres valeurs, et les personnages principaux se soucient peu de ce que la société dominante hétérosexuelle pense d'elles. Au contraire, l'intrigue est centrée sur leurs histoires d'amour, leur amitié et sur les problématiques qui sont spécifiques à cette communauté en particulier. McFadden affirme que la série construit un regard lesbien dans le but de faire de ce qui est habituellement représenté comme une minorité la majorité, et de ce fait de faire des lesbiennes, qui ont été historiquement décrites comme autres et marginales, la norme.<sup>736</sup> Le but de *The L Word* est, comme nous l'avons vu plus haut, de changer la façon dont les lesbiennes sont représentées et de construire des images qui présentent l'expérience lesbienne comme une expérience universelle.<sup>737</sup> Cette volonté est politique, puisqu'elle vise non seulement à changer la manière dont les lesbiennes sont représentées, mais également à changer la façon dont elles sont perçues. McFadden considère que seuls les téléspectateurs qui peuvent se positionner selon ce point de vue lesbocentrique peuvent réellement être « accrochés » par l'histoire de la série.<sup>738</sup>

Elle s'appuie sur l'idée de regard masculin développée par Laura Mulvey et explique que le regard lesbien est construit d'une manière similaire à celle décrite par Mulvey. Cette dernière explique en effet que le regard du spectateur masculin est aligné à celui du personnage masculin. De la même manière, dans *The L Word*, le regard lesbien est aligné à celui des personnages lesbiens et il est construit à partir des regards échangés entre les personnages féminins. McFadden souligne la récurrence de ces échanges de regards dans la série et explique qu'il s'agit d'une des manières utilisées dans *The L Word* dans le but de caractériser les personnages en tant que lesbiennes, c'est-à-dire en montrant la façon dont elles regardent les femmes :

In this world, what defines a lesbian is how she looks at other women; these women make direct eye contact, exchange lengthy and meaningful gazes, and often look at each other with desire, but in ways that are not objectifying, prurient, or voyeuristic. In other words, lesbian subjectivity on *The L Word* is constituted by looking, but with a difference.<sup>739</sup>

---

<sup>735</sup> *ibid.*

<sup>736</sup> *ibid.*

<sup>737</sup> *ibid.*

<sup>738</sup> *ibid.*

<sup>739</sup> « Dans ce monde, ce qui définit une lesbienne c'est la façon dont elle regarde les autres femmes; ces femmes se regardent droit dans les yeux et échangent des regards qui durent et qui en disent long. Elles se regardent

Ces regards échangés entre femmes redéfinissent les termes du regard cinématographique tel qu'il est décrit par Mulvey, c'est-à-dire comme intrinsèquement masculin. Les lesbiennes féminines de la série regardent d'autres femmes avec désir, elles échappent donc au cadre qui est traditionnellement réservé aux femmes, c'est-à-dire celui de la passivité. Au contraire, ici, elles regardent activement. McFadden affirme que cette redéfinition de la valeur du regard est accompagnée du plaisir que les personnages féminins éprouvent visiblement à se regarder, et que leur regard n'a aucunement pour objectif de réifier ou de fétichiser le corps féminin. C'est un regard de désir et d'amour, pour les femmes et pour la communauté lesbienne.<sup>740</sup> Les personnages lesbiens de la série n'ont aucun désir de réifier ou de fétichiser les femmes parce qu'elles n'ont pas besoin de les contrôler ou de les punir pour la menace symbolique qu'elles représentent. Leur regard a des fonctions différentes dans l'histoire. Il est notamment utilisé comme un signe d'homosexualité : ces femmes regardent d'autres femmes parce qu'elles sont lesbiennes. McFadden cite l'exemple de Dana dans l'épisode pilote qui, alors qu'elle aperçoit Jenny qui passe devant le bar le Planet, la suit du regard et interrompt la conversation en disant « Helloooo ! », pour signifier à ses amis le fait qu'elle la trouve désirable.<sup>741</sup> Alice et Tina lui disent alors « You are so gay », ce à quoi Dana répond « I know, I know ! ».<sup>742</sup> Le regard de Dana est donc explicitement marqué comme un regard lesbien.

Par ailleurs, McFadden relève une autre manière à travers laquelle la série construit un regard lesbien et différent du regard habituellement construit dans les représentations *mainstream*, en montrant que cette fois-ci les femmes soutiennent le regard.<sup>743</sup> Selon elle, dans ces représentations, l'homme est le plus souvent celui qui regarde et la femme subit le regard : elle ne regarde pas en retour, sous peine d'être punie pour avoir outrepassé sa position de sujet passif. Elle se réfère par exemple au genre des films noirs, où, souvent, lorsqu'un personnage féminin ose soutenir le regard du personnage masculin et refuse de baisser les yeux, elle doit alors être punie d'une manière ou d'une autre afin que la domination de l'homme sur cette femme soit réaffirmée.<sup>744</sup>

Dans *The L Word*, le regard des hommes est constamment critiqué, remis en cause. La série met par exemple en scène les intentions malsaines du regard masculin en faisant

---

souvent avec désir mais d'une manière qui n'est ni réifiante, ni obscène, ni voyeuriste. En d'autres termes, la subjectivité lesbienne est construite dans *The L Word* à travers l'action de regarder, mais d'une manière différente », *ibid.*

<sup>740</sup> *ibid.*

<sup>741</sup> « Pilot », *The L Word*, Saison 1, épisode 1.

<sup>742</sup> « T'es tellement gay », « Je sais, je sais ! » *ibid.*

<sup>743</sup> Margaret T. McFadden, *op.cit.*, Kindle File.

<sup>744</sup> *ibid.*

référence à la pornographie lors de différents épisodes. Lors d'une scène où Jenny doit danser dans un club de strip-tease, le regard masculin est présenté comme agressif et invasif. Les hommes qui la regardent alors qu'elle est sur scène tapent du poing sur les tables et lui hurlent dessus et lui ordonnent d'ôter ses vêtements, ce pour quoi ils ont payé. Cette scène crée un fort contraste avec une autre scène qui se déroule un peu avant dans l'épisode, dans laquelle les personnages lesbiens assistent à un concert de la chanteuse *queer* Peaches. Leur attitude et leur regard sont totalement en opposition avec ceux des hommes dans le club de strip-tease. La chanteuse n'est pas considérée comme un objet, mais elle est au contraire dans une position de contrôle devant son public.<sup>745</sup>

Par conséquent, la série construit le regard lesbien comme étant par essence différent du regard masculin. En invitant les téléspectateurs à se mettre dans une position dans laquelle ils doivent partager ce regard, *The L Word* vise à changer le regard masculin et à attirer l'attention sur ses dangers et sa violence. Par ailleurs, en construisant ce regard spécifiquement lesbien, la série a pour objectif de changer littéralement le point de vue des téléspectateurs sur lesbiennes et de leur donner un aperçu de la perspective des lesbiennes sur le monde.

La volonté de changer la façon dont les lesbiennes ont été représentées en proposant des images positives et universelles, en d'autres termes normatives, des lesbiennes a été fortement critiquée. Judith Jack Halberstam, par exemple, critique le fait que la série cherche à faire du lesbianisme quelque chose d'acceptable aux yeux de la société hétéronormative. Elle affirme que cela n'est possible qu'aux dépens de la *butch*, qui est totalement effacée de la série parce qu'elle ne représente pas une forme désirable de lesbianisme et qu'elle représente au contraire l'échec de l'assimilation aux normes de la société.<sup>746</sup> Par ailleurs, la *butch* est perçue comme un symbole des représentations stéréotypées des lesbiennes qui existaient dans le passé. *The L Word* se doit donc de faire l'impasse sur ce type de personnages pour présenter une nouvelle vision des lesbiennes. La *butch* est donc, selon Halberstam, synonyme d'échec et, si le personnage de Shane est si populaire, c'est justement parce qu'elle est suffisamment masculine pour être androgyne, mais pas assez pour être *butch*.<sup>747</sup>

S'il est vrai que *The L Word* construit un regard spécifiquement lesbien, il faut garder à l'esprit que la vision des lesbiennes qui est mise en avant par la série reste normative, afin d'être commercialement viable. C'est peut-être la raison pour laquelle certaines productrices

---

<sup>745</sup> « L'Chaim », *The L Word*, Saison 2, épisode 12.

<sup>746</sup> Judith Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, p.95.

<sup>747</sup> *ibid.*, p.96.

de contenus audiovisuels choisissent plutôt de travailler en dehors de la culture *mainstream* et préfèrent utiliser des formes ou des supports différents.

### C. La nécessité de formes ou de supports différents?

Selon les théories développées par l'écrivaine féministe française Monique Wittig, il est nécessaire, afin de mettre fin à la domination des femmes dans la société hétéronormative, de trouver une manière de dépasser le cadre de valeurs de cette société, où, partout, le masculin et le féminin sont mis en opposition. Elle affirme que cette opposition implique inévitablement une hiérarchisation entre les deux, par laquelle le féminin est toujours dominé par le masculin.<sup>748</sup> Tant que les deux catégories existeront, cette hiérarchisation aura lieu. Par ailleurs, elle explique que la supériorité du masculin est souvent présentée comme étant naturelle, causée par les différences naturelles, biologiques, entre les hommes et les femmes. Au contraire, Wittig soutient que le sexe, tout comme le genre, est un concept construit par la société dans le but de surestimer le masculin, afin de justifier la domination masculine.<sup>749</sup> Le seul moyen pour les femmes d'échapper à cette condition serait donc, pour Wittig, d'abolir les catégories de sexe et de genre et donc la séparation entre les deux. Elle propose pour cela de commencer avec le langage et la littérature, afin de créer des « ‘peuples’ qui vivent en dehors de cette séparation ». <sup>750</sup> Les œuvres littéraires de Monique Wittig, ainsi que les ouvrages théoriques qu'elle a écrits, visent à construire de nouveaux modes d'existence, en dehors des catégories de sexe et de genre :

Selon Wittig, il n'existe qu'un sexe. C'est-à-dire : 'le sexe' continue d'être collé aux femmes. Son espoir, c'est d'arriver à une humanité universelle, une seule humanité où le système reproducteur n'a pas plus d'incidence que le système digestif – nécessaire, souvent en marche..., mais dont les caractéristiques n'ont pas besoin d'être élucidées constamment, rappelées par toute correspondance officielle (mâle/femelle), toute salutation (bonjour madame/monsieur), et par chaque phrase (tous et toutes).<sup>751</sup>

Le langage est donc un élément central dans le projet de Monique Wittig, puisqu'elle le considère comme est une arme puissante qui peut permettre de changer radicalement les modèles de pensée qui régissent la société. Elle identifie d'ailleurs le langage, ou du moins

---

<sup>748</sup> Kate Robin, « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig », *Journal des anthropologues* [En ligne], n°124-125, mai 2013, p.71-91. <http://jda.revues.org/5279> (consulté le 25 mars 2015), p.72.

<sup>749</sup> *ibid.*, p.71.

<sup>750</sup> *ibid.*, p.72.

<sup>751</sup> *ibid.*

l'accès au langage, comme étant un facteur qui participe à la domination des hommes sur les femmes. Elle aborde la question de l'accès au langage dans plusieurs de ces œuvres, notamment dans *Les Guérillères*, qui décrit la vie et les rites d'une communauté composée exclusivement de femmes lesbiennes, qui doivent lutter contre des hommes qui veulent les priver de leur liberté et les transformer à nouveau en esclaves. Un passage parle explicitement du pouvoir du langage dans le processus de domination :

[...] ils t'ont chassée du monde des signes, et cependant ils t'ont donné des noms, ils t'ont appelée esclave, toi malheureuse esclave. Comme des maîtres ils ont exercé leur droit de maître. Ils écrivent de ce droit de donner des noms qu'il va si loin que l'on peut considérer l'origine du langage comme un acte d'autorité émanant de ceux qui dominent. Ainsi ils te disent qu'ils ont dit, ceci est telle ou telle chose, ils ont attaché à un objet et à un fait tel vocable et par là ils se le sont pour ainsi dire appropriés.<sup>752</sup>

Les femmes n'ont pas autant de pouvoir que les hommes parce que leur accès au langage est limité, et que, contrairement aux hommes, elles n'ont pas le pouvoir de nommer et de catégoriser et elles sont réduites au silence.<sup>753</sup> Aux yeux de Wittig, le langage est un privilège réservé aux dominants, aux hommes, et il est profondément contaminé par leurs valeurs, si bien qu'il ne permet pas aux femmes de réellement sortir de leur condition, quand bien même elles essaient de se l'approprier : « Elles disent, le langage que tu parles t'empoisonne la glotte la langue le palais les lèvres. Elles disent, le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent ». <sup>754</sup> Il leur faut donc s'extraire de l'emprise de ce langage et en créer un nouveau, dans lequel le masculin ne sera plus la norme pour déterminer tout ce qui représente l'humain, ce que les lesbiennes de l'oeuvre de Monique Wittig, et l'écrivaine elle-même, s'attachent à faire. En effet, selon Wittig, ce langage doit être modelé selon la perspective marginale des lesbiennes, que l'on doit universaliser afin d'abolir les catégories normes/marges.<sup>755</sup>

Le projet de Wittig a pour objectif l'abolition de toutes les catégories, et non pas d'en redéfinir les limites ou de faire une distribution plus équitable du pouvoir.<sup>756</sup> Selon elle, l'égalité n'est pas possible si l'on garde les catégories, puisque le masculin sera toujours associé à la norme, et la norme sera toujours mise en valeur.<sup>757</sup> Par exemple, bien que l'on parle souvent de littérature universelle, celle-ci représente le point de vue masculin et, puisqu'elle se présente comme « universelle », cela ne permet pas de prendre en compte la

---

<sup>752</sup> Monique Wittig (1969), *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, p.162.

<sup>753</sup> *ibid.*

<sup>754</sup> *ibid.*

<sup>755</sup> Kate Robin, *op.cit.*, p.73.

<sup>756</sup> *ibid.*, p.75.

<sup>757</sup> *ibid.*p.74.

marginalisation du point de vue féminin. En effet, il y a « à la fois une marginalisation des individus (les écrivaines) et d'une perspective (informée, directement ou non, par ce qu'elles ont vécu en tant que femmes dans un monde sexué) ». <sup>758</sup> L'abolition nécessaire des catégories est réalisable en universalisant le point de vue des lesbiennes, car ces dernières sont en dehors des catégories de sexe :

Lesbian is the only concept I know of which is beyond the categories of sex (woman and man), because the designated subject (lesbian) is *not* a woman, either economically, or politically, or ideologically. For what makes a woman is a specific relation to a man, a relation that we previously called servitude, a relation which implies personal and physical obligation as well as economic obligation [...], a relation which lesbians escape by refusing to become or to stay heterosexual. <sup>759</sup>

Monique Wittig propose donc de sortir de catégories et de définitions préétablies en s'intéressant à l'expérience des lesbiennes, qui résistent à la société hétéronormative en refusant de se soumettre à l'injonction à l'hétérosexualité. Elle propose également d'utiliser le langage et la littérature comme arme pour détruire les catégories : « Any important literary work is like the Trojan Horse at the time it is produced. Any work with a new form operates as a war machine, because its design and its goal is to pulverize the old forms and formal conventions ». <sup>760</sup> La destruction des catégories de sexe et de genre se fait donc par le langage et par les nouvelles formes. Comme Monique Wittig le fait dans ses œuvres, les lesbiennes doivent se constituer comme sujets parlants et inventer de nouvelles formes.

Cette idée est reprise par la cinéaste Barbara Hammer, qui l'applique au langage cinématographique. Elle estime en effet que les lesbiennes ne peuvent pas être vraiment visibles, selon leurs termes, dans le cinéma *mainstream*. Selon elle, ce cinéma est intrinsèquement hétérosexuel, puisqu'il représente systématiquement les choses sous l'angle de l'hétérosexualité. <sup>761</sup> Lorsque les personnages des films sont des personnages lesbiens, leur relation est pourtant présentée selon le point de vue de l'hétérosexualité : « Even if the characters are lesbian, the script dominates and projects lesbian characters within a

---

<sup>758</sup> *ibid.*

<sup>759</sup> « 'Lesbienne' est le seul concept que je connaisse qui soit au-delà des catégories de sexe (femme et homme) parce que le sujet désigné (lesbienne) *n'est pas* une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement. Car en effet, ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques [...], relation à laquelle les lesbiennes échappent en refusant de devenir ou de rester hétérosexuelles », Monique Wittig (1992), *op.cit.*, p.20.

<sup>760</sup> « Tout texte littéraire important est comme le Cheval de Troie au moment où il est produit. Tout œuvre ayant une nouvelle forme est comme une machine de guerre, parce que son intention et son but son de démolir les anciennes formes et les règles conventionnelles », *ibid.*, p.68.

<sup>761</sup> Barbara Hammer, *op.cit.*, p.177.

heterosexual world of role-playing, love-making, and domestic and professional life ». <sup>762</sup> Elle explique que, par conséquent, même si ce sont des films avec des personnages lesbiens, ces films ne parviennent pas à l'interpeler en tant que spectatrice lesbienne. Elle constate que les histoires représentées à l'écran ne reflètent pas son expérience en tant que lesbienne, car le cinéma lesbien figure sur un autre écran, un écran invisible : « Lesbian cinema is on an invisible screen ». <sup>763</sup> Malgré une plus grande visibilité des lesbiennes au cinéma et à la télévision, selon Hammer, les lesbiennes ne sont toujours pas véritablement visibles à l'écran parce qu'elles y existent au sein du discours de l'hétérosexualité, dans lequel ces lesbiennes jouent des rôles de genre hétéronormés et dans lesquels même leurs pratiques sexuelles sont hétéronormées. <sup>764</sup> Elle fait référence à l'idée développée par Wittig au sujet de l'importance du langage dans l'oppression des femmes et la met en relation avec cette idée d'invisibilité des lesbiennes : elles ne peuvent pas être visible parce que le cinéma parle le langage de l'hétérosexualité, le langage des dominants. <sup>765</sup> Comme Wittig, elle souligne la nécessité de se dégager de la sujétion par le langage et par la création. <sup>766</sup> Elle explique donc comment elle a commencé, avec un groupe de cinéastes lesbiennes, à former un cinéma lesbien. Ce cinéma est un cinéma expérimental, qu'elle décrit comme un cinéma « marginalisé », dans lequel le fond et la forme sont indissociable. Le cinéma de narration ne convient pas parce qu'il est patriarcal et hétérosexiste. <sup>767</sup> Le cinéma lesbien que Barbara Hammer a développé est donc un cinéma expérimental qui est fondé sur l'abstraction et qui implique le public dans une démarche active, un jeu, de découverte du sens. <sup>768</sup> Elle oppose le jeu de découverte linéaire du sens, que l'on trouve généralement dans le cinéma de narration, au jeu de découverte non-linéaire qu'elle a créé dans ses films : « There can be abrupt changes of scenes and locations, gender, names, and all possibilities of expression are possible ». <sup>769</sup> Par ailleurs, le cinéma lesbien de Hammer est ouvert à des lectures et des interprétations différentes, permettant une plus grande richesse, diversité et complexité que le cinéma de narration. <sup>770</sup>

---

<sup>762</sup> « Même si les personnages sont des lesbiennes, le scénario domine et présente ces personnages lesbiens dans le cadre d'un monde hétérosexuel, à travers leurs rôles, leur façon de faire l'amour et leur vie conjugale et professionnelle », *ibid.*

<sup>763</sup> *ibid.*

<sup>764</sup> *ibid.*, p.178.

<sup>765</sup> *ibid.*

<sup>766</sup> *ibid.*

<sup>767</sup> *ibid.*, p.181.

<sup>768</sup> *ibid.*, p.201.

<sup>769</sup> « Il peut y avoir des changements soudains de scènes, de lieux, de genres, de noms, et toutes les possibilités d'expression sont possibles », *ibid.*, p.202.

<sup>770</sup> *ibid.*

En plus des films expérimentaux, d'autres contenus audiovisuels représentent une opportunité pour les créatrices lesbiennes d'inventer des nouvelles formes de représentations des lesbiennes, même si ces dernières ne sont pas aussi radicalement différentes des productions *mainstream*. Nous avons abordé, dans notre première partie, l'importance du New Queer Cinema dans la redéfinition des termes de la visibilité des personnes LGBT. Le cinéma indépendant offre une alternative aux productions hollywoodiennes et permet d'aborder des thèmes qui sont plus difficilement abordés dans ces productions. Ainsi, les films indépendants, qu'ils soient des courts-métrages ou des longs-métrages, offrent la possibilité d'examiner la question de la sexualité d'une manière plus complexe que les films hollywoodiens.<sup>771</sup> Ils sont donc un support possible pour développer des images des lesbiennes qui ne soient pas représentées selon les termes de l'hétérosexualité. Les web-séries sont aussi une forme qui peut permettre aux lesbiennes d'inventer les nouveaux termes de la visibilité lesbienne. En effet, leur format et leur mode de financement permettent de se détacher des normes de la production *mainstream*. Elles reposent généralement sur le soutien, parfois financier, d'une communauté d'internautes, qui peut aussi dans certains cas être consulté pour valider le déroulement de la trame narrative. Il existe un certain nombre de web-séries lesbiennes américaines, de budgets différents, de formes différentes et qui abordent des thèmes totalement différents. Nous avons fait référence dans un chapitre précédent à *Girltrash!* d'Angela Robinson, une comédie qui met en scène le monde de la mafia de Los Angeles, ainsi qu'à *The Real Girl's Guide to Anything Else*, de Carmen Elena Mitchell, dont le personnage principal est une écrivaine lesbienne qui lutte pour pouvoir publier une histoire sur les femmes de couleur, de la marge. D'autres web-séries s'intéressent elles-aussi plus spécifiquement à la question de la race et propose une approche intersectionnelle de la visibilité des lesbiennes. Nous avons étudié plus haut l'exemple de *Between Women* de Michelle Daniel, qui présente l'histoire d'un groupe d'amies lesbiennes noires et de milieu modeste. Nous avons évoqué la façon dont la web-série soulignait l'importance de la masculinité et des rôles *butch/femme* dans cette communauté. *Between Women* remet en question la légitimité de l'image des lesbiennes des productions *mainstream* et offre une alternative en montrant des lesbiennes non privilégiées, et en mettant en scène leurs préoccupations et leur façon d'interagir avec et dans la société, ce qui est conditionné par leur classe sociale, leur race, leur expression de genre et leur sexualité. *Brown Girl*

---

<sup>771</sup> Chris Holmlund, Justin Wyatt (ed.), *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, New York, Routledge, 2005.

*Problems* de Fawzia Mirza évoque la perspective des lesbiennes de couleur, sous la forme de saynètes, souvent comiques mais abordant des sujets sensibles et sérieux. Cette web-série propose donc une forme différente de celles citées plus haut, puisqu'elle ne repose pas sur un scénario linéaire qui se développe au fur et à mesure des épisodes, ce qui permet de discuter d'une grande variété de sujets, avec des personnages différents d'un épisode à l'autre. L'épisode « Muslims & Lesbians » met par exemple en scène deux femmes musulmanes qui se projettent en tant que lesbiennes et parlent avec humour des points communs qui existent entre les deux communautés.<sup>772</sup>

Par conséquent, les web-séries, comme les autres productions indépendantes, offrent des alternatives aux images que l'on trouve dans les productions *mainstream*. Ces images permettent de présenter une vision plus complexe et diverse que les représentations normatives qui mettent en avant les lesbiennes blanches, féminines et appartenant à un milieu social aisé. Elles sont aussi la possibilité de s'adresser spécifiquement aux lesbiennes, sans nécessairement être motivées par un impératif commercial, mais plutôt par une volonté de participer à la visibilité d'un groupe d'individus qui reste encore sous-représenté dans les médias dominants.

### **III. Réappropriation et « queerisation »**

#### **1. Introduction**

Nous avons analysé dans un chapitre antérieur la façon dont les (télé)spectatrices lesbiennes se réapproprient des contenus existants afin de les commenter, les critiquer, ou même de les transformer. Nous avons tenté de montrer en quoi cette pratique est une manière pour elles de trouver une place dans l'ensemble des consommateurs de produits appartenant à la culture populaire et d'y participer en tant que lesbiennes. Nous avons également souligné l'intérêt de cette participation pour la question de la visibilité lesbienne dans les productions audiovisuelles : leur réception des contenus audiovisuels montre leur investissement dans la construction d'une image qui reflète leur vie et leurs désirs.

---

<sup>772</sup> « Muslims & Lesbians », *Brown Girl Problems*, <https://www.youtube.com/watch?v=C1sVIZ9d0Ts> (consulté le 20/07/2015).

Les contenus que les fans se réapproprient sont eux-mêmes souvent le résultat d'un processus de réappropriation, de recyclage de contenus existants. En effet, les créateurs de contenus audiovisuels professionnels ont eux aussi tendance à réutiliser ce qui a été produit avant. Nous expliquerons en quoi ce type de procédés créatifs peut être défini comme une forme d'écriture postmoderne. Nous montrerons par la suite comment ce recyclage de contenus existants peut être perçu comme une manière de prendre une distance par rapport à ces contenus, en jouant avec les codes et les conventions dominants. Nous examinerons aussi comment le *camp* peut être envisagé comme une stratégie de réappropriation *queer* de la culture populaire, qui bouleverse les codes et les normes de la société et de la culture dominantes. Nous étudierons enfin la façon dont ces productions postmodernes parlent d'elles-mêmes, et comment cette métafictionnalité contribue à la réflexion sur la visibilité des lesbiennes à l'écran.

## 2. Recyclage et jeu avec le contenu audiovisuel existant

### A. Une création postmoderne

Le terme « postmoderne » a été utilisé pour se référer à de nombreux domaines. Nous nous concentrerons ici sur l'acceptation du terme dans le domaine de la création artistique. Nous utilisons ici l'adjectif postmoderne pour décrire ce type de création car il semble que les productions que nous analysons dans ce chapitre reflètent une certaine conscience, de la part de leur créateurs et créatrices, de l'aspect palimpsestueux de la création de contenus audiovisuels. En effet, comme nous allons le voir plus bas, les films ou séries que nous allons analyser reprennent tous, d'une manière plus ou moins explicite, des œuvres existantes. Ces productions sont postmodernes car elles sont fondées sur des contenus existants, avec lesquels les créateurs et créatrices prennent de la distance, à travers différents procédés :

Tout ayant déjà été dit, l'artiste postmoderne produit en pleine conscience l'œuvre de palimpseste (presque toujours ludique) qu'il accomplit forcément. Il manie adroitement l'allusion, la référence, l'hommage, la mise en abyme, ou encore le pastiche et la parodie ; il fait preuve à tout moment de distance, d'ironie, de dérision, souvent à ses propres dépens.<sup>773</sup>

---

<sup>773</sup> Georges-Claude Guilbert, *Le Mythe Madonna*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2004, p.40.

La création postmoderne repose donc sur l'art du recyclage. Toutefois, ce recyclage ne se limite pas à la simple imitation ou à la copie, puisque, comme le souligne Georges-Claude Guilbert, les créateurs et créatrices ajoutent quelque chose à ce contenu existant, et ils disent quelque chose sur ce contenu, en y rendant hommage ou encore en y apportant une distance ironique.

Ce recyclage peut être perçu comme une sorte de jeu avec des contenus audiovisuels existants, que les créateurs et créatrices choisissent parce qu'ils ont un intérêt particulier à les recycler, pour, par exemple, les tourner en dérision.

La pratique du recyclage est intéressante du point de vue de la visibilité des lesbiennes : en effet, il semble intéressant de voir comment les films et séries *mainstream*, très souvent hétéronormatifs, sont recyclés dans de nouvelles fictions avec des personnages lesbiens. Nous analyserons ici plusieurs exemples de recyclage, nous examinerons en quoi ces productions prennent plus ou moins de distance avec le contenu recyclé, et nous mettrons cette pratique en relation avec la question de la visibilité lesbienne. Nous nous appuyons ici sur la théorie de la « transtextualité » de Gérard Genette, selon laquelle il existe cinq types de relations entre les textes, dont l'intertextualité et l'hypertextualité. Nous avons abordé la question de l'intertextualité dans un chapitre précédent et nous concentrons ici sur celle de l'hypertextualité. Genette définit l'intertextualité comme la présence d'un texte dans un autre texte. L'hypertextualité, quant à elle, est la relation d'un texte à un texte antérieur, qui s'opère soit par imitation, soit par transformation.<sup>774</sup> L'hypertextualité, qui existe en littérature mais aussi au cinéma et dans les séries télévisées, se traduit par le biais de différents procédés, que ce soit le remake, l'hommage, la parodie ou encore le pastiche. Tous ces procédés ont pour point commun le fait d'emprunter des éléments qui proviennent d'autres textes : ils ont tous pour fonction de renvoyer à des « œuvres passées tout en les modifiant », ce qui fait que ces procédés souvent perçus comme étant « symptomatiques de l'art postmoderne ».<sup>775</sup>

Nous verrons tout d'abord comment le film américain *And Then Came Lola* peut être lu comme un remake lesbien du film allemand *Lola Rennt (Cours, Lola, cours)*. Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont la web-série *Girltrash !* rend hommage aux films de Quentin Tarantino. Enfin, nous analyserons le film *Bound* à la lumière de la théorie du

---

<sup>774</sup> Gérard Genette, *op.cit.*, p.8.

<sup>775</sup> Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.38.

pastiche et de la parodie, avant d'aborder la façon dont le film emprunte les codes des films de gangsters pour leur donner un certain tournant.<sup>776</sup>

## B. Le remake lesbien

Le film *And Then Came Lola* (Ellen Seidler et Megan Siler, 2009) met en scène le personnage de Lola, une jeune photographe qui vit à San Francisco et qui, au début du film, a une opportunité qui pourrait être décisive pour son avenir professionnel. L'intrigue du film repose sur un enchaînement d'événements qui l'empêchent de saisir cette opportunité, et, en parallèle, qui peuvent mettre en danger sa relation avec sa petite amie Casey. Le nom de personnage principal, Lola, que l'on trouve dans le titre du film, est un emprunt au film allemand (*Lola Rennt* Tom Tykwer, 1998) (annexe XXV). Les réalisatrices de *And Then Came Lola* ont d'ailleurs explicitement mentionné avoir emprunté le prénom Lola, en référence à ce film.<sup>777</sup> Les deux personnages ont un point commun, leur problème de ponctualité, qui est l'élément déclencheur de tous les événements importants du scénario des deux films. Dans *Lola Rennt*, Lola arrive en retard à son rendez-vous avec son petit-ami, Manni. Celui-ci, ne la voyant pas arriver, décide de prendre le métro où, voulant échapper à un contrôle, il oublie un sac en toile avec 100.000 marks dedans sur son siège. Cet argent appartient à un truand pour lequel Manni est coursier et avec lequel il a rendez-vous vingt minutes plus tard. Ne sachant quoi faire, Manni appelle Lola, qui lui promet de lui apporter l'argent à temps. Dans *And Then Came Lola*, Lola est en retard pour son rendez-vous avec Danielle, une éditrice, qui n'est autre que l'ex de Casey, sa petite-amie, qu'elle envoie rencontrer Danielle à sa place afin de gagner du temps. En plus de son inquiétude au sujet des conséquences de son retard pour sa vie professionnelle, Lola est préoccupée par le fait que Casey se retrouve avec Danielle, pour qui elle pourrait avoir des sentiments. Les deux personnages se retrouvent donc dans une situation d'urgence, en lien avec la personne qu'elles aiment. Par ailleurs, le choix de l'actrice pour incarner la Lola de 2009 peut aussi être lu comme un clin d'œil à la Lola de 1998 : la première étant rousse et la dernière ayant es cheveux teints en rouges.

---

<sup>776</sup> Les stratégies d'emprunt que nous allons aborder ici reposent, comme nous l'avons vu dans notre chapitre sur l'intertextualité, sur les connaissances des spectateurs et spectatrices, qui peuvent être en mesure ou non d'identifier la relation qui est faite entre les différentes œuvres.

<sup>777</sup> <http://www.afterellen.com/movies/57460-review-of-and-then-came-lola> (consulté le 20/07/2015).

Au-delà de l'emprunt du prénom et des similarités entre les deux personnages, le film de 2009 reprend également une structure identique à celle du film de 1998. En effet, *Lola Rennt* est divisé en trois parties, au cours desquelles Lola essaie de trouver l'argent pour le donner à Manni, afin de sauver celui-ci. À la fin de la première partie, elle échoue et, après avoir perdu connaissance, se retrouve à nouveau chez elle, au point de départ. La deuxième partie est une opportunité de plus de sauver son petit-ami, au cours de laquelle elle va éviter de reproduire les erreurs qu'elle a faites la première fois. Celle-ci est un nouvel échec, et se termine également par une perte de connaissance et un retour à la case départ, qui signale le début de la troisième partie. La structure de *And Then Came Lola* est identique : le film est divisé en trois parties également, qui représentent trois opportunités d'arriver à temps pour son rendez-vous, avec un retour à la case départ au début des deux premières parties.

En ce sens, *And Then Came Lola* peut être catégorisé comme étant un remake lesbien du film allemand. Cécile Sorin définit le remake de la manière suivante :

Comme l'indique son nom sans ambiguïté, le remake est la recréation d'un film déjà réalisé. En relation avec un film antérieur, ne relevant pas du commentaire, le remake se glisse aisément à l'intérieur de l'hypercinématographie et plus particulièrement des pratiques transformatives. En effet, dans le cas du remake, l'emprunt d'un film premier par un film second est évident et assumé.<sup>778</sup>

L'exemple que nous analysons ici correspond bien à cette définition : *And Then Came Lola* reprend de manière explicite et assumée *Lola Rennt*, à travers l'emprunt du nom du personnage principal et de la structure en trois parties répétitives. Le film de 2009 ne fait pas de commentaire sur celui de 1998, mais il s'agit d'une recréation, avec, comme nous l'avons déjà un peu évoqué plus haut, des transformations significatives. En effet, Ellen Seidler et Megan Siler ne proposent pas une copie conforme de *Lola Rennt* : leur Lola est bien différente de celle du film original. On peut donc se demander quelles raisons les ont motivées pour créer, dix ans plus tard, un remake de ce film allemand.

Cécile Sorin argue que le remake peut avoir plusieurs fonctions dans le domaine de la production cinématographique : « Phénomène fréquent, il correspond à une organisation de la production. Connue du public, le remake s'annonce d'emblée comme une pratique tant artistique qu'économique, sociale et culturelle ».<sup>779</sup> Elle note que le remake peut être une stratégie économique, puisqu'il permet d'exploiter la popularité du film sur lequel le remake repose. Le film *Lola Rennt* a connu un succès au niveau international, et son originalité a

---

<sup>778</sup> Cécile Sorin, *op.cit.*, p.166.

<sup>779</sup> *ibid.*, p.167.

inspiré de nombreux créateurs de contenus audiovisuels, notamment aux États-Unis : l'épisode pilote de la série *Alias* de J.J Abrams fait par exemple référence au personnage de Lola à travers la perruque rouge que porte le personnage principal Sydney Bristow.<sup>780</sup> On peut donc imaginer que *And Then Came Lola* s'appuie également sur le succès rencontré par le film allemand, et la symbolique attachée au film, avec son personnage féminin emblématique et sa structure narrative originale. En ce sens, le remake permet d'offrir aux spectateurs la possibilité de « renouveler une expérience à laquelle ils attachent de bons souvenirs ».<sup>781</sup>

Toutefois, comme nous l'avons souligné, le film de 2009 est très différent de celui de 1998. En effet, comme l'indique Cécile Sorin, le remake est une pratique transformative : il ne s'agit pas de produire une copie conforme car un certain nombre de modifications sont apportées. En ce qui concerne *And Then Came Lola*, l'une des modifications les plus évidentes est le changement de contexte géographique : l'action se déroule non plus en Allemagne mais en Californie aux États-Unis. Le choix de la ville de San Francisco n'est pas anodin, puisqu'il permet, en parallèle, de créer un contexte spécifique dans lequel s'inscrivent les personnages. En effet, la particularité du film est que la majorité des personnages sont des lesbiennes et des gays, et le fait que l'action se déroule à San Francisco justifie la présence de cette communauté homosexuelle dans la trame narrative. La ville a une importance capitale dans l'histoire : elle est la trame de fond des péripéties de Lola lorsqu'elle s'évertue à résoudre tous les obstacles qu'elle rencontre dans son trajet vers le lieu de son rendez-vous. De plus, la ville est presque un personnage à part entière puisque la majorité des scènes se passent à l'extérieur, dans les rues de San Francisco.

Le changement de contexte est donc une opportunité pour les créatrices de donner plus de visibilité à la communauté homosexuelle (en l'occurrence de San Francisco), notamment aux lesbiennes, qui représentent la majorité des personnages du film. *And Then Came Lola* transforme *Lola Rennt* pour le transposer dans un contexte différent où, au lieu de sauver la vie de son petit-ami, elle doit sauver sa relation avec sa petite-amie. Il semble bien que l'intention des réalisatrices était de faire un remake lesbien du film. On peut alors peut-être en déduire que leur film est une manière de contribuer à développer la visibilité des lesbiennes au cinéma, un média qui reste globalement très hétéronormatif. Comme l'affirme Cécile Sorin, le remake est aussi une manière de dire quelque chose, non pas sur le film d'origine, mais sur le cinéma lui-même :

---

<sup>780</sup> [www.today.com/id/12802536/ns/today-today\\_entertainment/t/sydney-alias-kept-reinventing-itself/](http://www.today.com/id/12802536/ns/today-today_entertainment/t/sydney-alias-kept-reinventing-itself/) (consulté le 20/07/2015).

<sup>781</sup> Cécile Sorin, *op.cit.*, p.170.

Si l'on doit s'interroger en terme de régime, il faut d'emblée reconnaître que le remake est une transformation d'un film singulier dont l'objectif n'est pas de porter un regard sur l'œuvre empruntée, mais d'utiliser la comparaison suscitée afin de porter un regard sur la société, son évolution et avec elle, celle du cinéma. Il n'y a pas de neutralité, mais l'objet auquel s'applique le régime n'est plus le film lui-même mais ce que la comparaison désigne, un ailleurs extracinématographique.<sup>782</sup>

Ainsi, si l'on compare les deux films, ou plutôt, si l'on compare les deux Lola, il apparaît de manière évidente que le film de 2009 insiste sur la nécessité de représenter des personnages lesbiens, en choisissant de mettre la sexualité du personnage principal au premier plan. En effet, le scénario du film est majoritairement en lien avec le lesbianisme de son personnage, notamment à travers sa relation avec Casey, et lors de scènes intimes explicites entre les deux femmes. Le remake peut être interprété ici comme une façon de souligner le manque de représentations non stéréotypées de lesbiennes dans le cinéma : il faut refaire l'Histoire du cinéma et imaginer des histoires alternatives avec des personnages lesbiens.

*And Then Came Lola* n'est donc pas une copie conforme de *Lola Rennt* parce que son objectif est de parler de la communauté lesbienne et de lui donner plus de visibilité. Ce remake lesbien s'inscrit donc dans une logique à la fois d'imitation et de transformation qui vise à porter un regard sur les représentations cinématographiques dominantes.

Il existe, en plus du remake, d'autres pratiques imitatives et transformatives qui sont courantes dans la production de contenus lesbiens. L'une de ces pratiques est l'hommage.

### C. L'hommage

Cécile Sorin définit l'hommage (dans ce contexte) comme une pratique d'imitation, ou plus précisément, « d'assimilation d'un savoir-faire et de données génériques ».<sup>783</sup> Il s'agit le plus souvent, dans le domaine du cinéma et de la production de contenus audiovisuels en général, de rendre hommage aux œuvres d'un réalisateur ou d'une réalisatrice. Elle envisage l'hommage comme un « art de l'emprunt », puisqu'il faut « savoir utiliser de façon originale et inventive l'œuvre d'autrui tout en ayant la capacité d'assumer ses influences ».<sup>784</sup> Selon elle, cette pratique consiste donc à emprunter des éléments reconnaissables aux œuvres d'un autre auteur et à créer une nouvelle œuvre à partir de l'œuvre d'origine et dans sa continuité.

Nous allons nous intéresser à l'exemple de la web-série *Girltrash!* et examiner la façon dont elle rend hommage à l'univers du réalisateur américain Quentin Tarantino. On

---

<sup>782</sup> *ibid.*, p.185.

<sup>783</sup> *ibid.*, p.54.

<sup>784</sup> *ibid.*, p.165.

peut déceler un certain nombre d'échos à certains films du réalisateur, et à son esthétique. La référence à Tarantino est d'ailleurs assumée de la part de la réalisatrice Angela Robinson, qui dit explicitement lors de son intervention dans un panel de présentation de sa web-série qu'elle a travaillé son esthétique pour lui donner une dimension similaire à l'univers de Tarantino.<sup>785</sup>

Ces échos se remarquent tout d'abord dans le thème de la web-série. En effet, au fil des épisodes, on apprend que les deux héroïnes Daisy et Tyler sont menacées de mort par une dangereuse femme surnommée « The Widow Maker »<sup>786</sup>, incarnée à l'écran par l'humoriste et actrice Margaret Cho. Le premier épisode donne tout de suite le ton, puisqu'il met en scène la première menace de mort et se termine avec un mystérieux appel téléphonique à l'issue duquel Tyler annonce : « We've got a job »<sup>787</sup>. Même s'il n'est pas clair qu'elles appartiennent à une quelconque organisation mafieuse, ce clin d'œil à l'argot des gangsters, tel qu'on le trouve par exemple dans les dialogues du film *Reservoir Dogs* de Tarantino, suggère leur lien avec le monde criminel. Le langage utilisé dans *Girltrash!* est d'ailleurs un autre élément faisant écho aux codes de l'univers de ce réalisateur.<sup>788</sup> De fait, les dialogues de la web-série sont écrits sur un ton cru et les insultes fusent à tout va. On sait par exemple à quel point les films de Tarantino affectionnent le mot « fuck » et tous ses dérivés. En effet, on peut l'entendre 269 fois dans *Reservoir Dogs* et 265 fois dans *Pulp Fiction*<sup>789</sup>. *Girltrash!* ne faillit pas à la règle : on peut compter plus d'une dizaine d'occurrences du terme dans le premier épisode, qui dure un peu moins de quatre minutes.

On retrouve également des échos aux films de Tarantino dans le choix des lieux. L'action de *Girltrash!* a lieu dans le centre ville de Los Angeles, loin des quartiers chics. L'atmosphère est sombre, la majorité des scènes étant tournées de nuit, dans des ruelles peu éclairées. On retrouve d'autres lieux emblématiques tels que la voiture (annexe XXVI) et les bars ou restaurants (annexe XXVII). L'univers de *Girltrash!* nous plonge ainsi dans un monde où il ne serait pas étonnant de croiser des personnages provenant du film *Reservoir Dogs*.

---

<sup>785</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=acxrkJuyZds> (consulté le 20/04/2015)

<sup>786</sup> La « faiseuse de veuve ».

<sup>787</sup> Le terme job est souvent utilisé dans l'argot des gangsters pour désigner un projet de braquage.

<sup>788</sup> D'ailleurs, certains films de Quentin Tarantino font eux même échos à de nombreux films, le réalisateur utilisant l'intertextualité à la fois en tant que jeu et en tant qu'hommage.

<sup>789</sup> [http://www.pajiba.com/seriously\\_random\\_lists/the-25-films-that-most-frequently-use-the-word-fk.php](http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/the-25-films-that-most-frequently-use-the-word-fk.php) (dernière consultation le 09/12/2014).

En ce qui concerne l'esthétique de la web-série, le choix du noir et blanc peut être interprété comme une référence aux films de gangster des années 1930, par exemple à la première version de *Scarface* de 1932. Les quelques passages du noir et blanc à la couleur peuvent aussi être lus comme un écho plus spécifique au style de Tarantino. En effet, plusieurs de ses films contiennent au moins une séquence avec un passage du noir et blanc à la couleur et inversement. On peut citer *Kill Bill : Volume I* (2003), et sa scène de combat lors du chapitre cinq, et *Kill Bill : Volume II* (2004), dont le chapitre six est entièrement en noir et blanc. On retrouve des séquences similaires dans *Girltrash !*, de façon ponctuelle, mais cette fois-ci avec des passages du noir et blanc à la couleur, notamment lors de scènes de flashback. D'ailleurs la présence de ces flashbacks peut être considérée comme un autre clin d'œil au style de Tarantino, qui utilise ce procédé narratif dans plusieurs films, dont *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*.

En reprenant ces éléments, la web-série fait donc référence à un genre familier : les internautes qui ont une connaissance, même relative, des films de Tarantino éprouveront ainsi du plaisir à en reconnaître les codes dans *Girltrash !*. La référence à ces codes permet aussi de plonger l'action dans un univers fictionnel particulier et d'apporter des informations de manière très économique sur les personnages de Daisy et Tyler, en particulier en ce qui concerne leur lien avec le monde criminel. Cet univers est d'ailleurs mis en scène de manière très allusive par la web-série, comme on le voit par exemple avec ses affiches promotionnelles, sur lesquelles apparaissent des mugshots des héroïnes (annexe XXVIII). Ces mugshots permettent non seulement de présenter les personnages et le casting, mais aussi de montrer les ennuis que les héroïnes rencontrent à cause de leurs actions illégales (vols, cambriolages, etc.)

Toutefois, la reprise des codes des films cités plus haut ne sert pas seulement à établir un univers diégétique qui leur est similaire, puisque la web-série n'en présente pas une simple imitation. En effet, il semble y avoir une volonté de jouer avec les codes, signalée notamment par l'ironie et l'humour de la web-série qui se manifeste souvent par l'excès, l'exagération, à travers la profusion d'insultes, les situations tirées par les cheveux et la désinvolture des personnages. On retrouve également ce ton dans le côté production à petit budget très assumé, qui forme un contraste considérable avec les grosses productions auxquelles la web-série fait écho. Il est évident que *Girltrash !* ne jouit pas du même statut que des films comme *Reservoir Dogs* ou *Pulp Fiction*, dont les budgets se chiffrent en millions de dollars et que l'on peut considérer comme appartenant au canon cinématographique. Il n'y a pas de scène

d'action spectaculaire dans la web-série : les rafales de balles y sont remplacées par des tempêtes de mots, les deux personnages ayant un sens de la répartie assassine développé.

En fait, *Girltrash !* peut être lue comme une sorte d' « hommage ludique », pour reprendre l'expression utilisée par Cécile Sorin, aux œuvres de Quentin Tarantino.<sup>790</sup> Il semble que la réalisatrice s'amuse à transposer l'esthétique du réalisateur dans sa production à petit budget. Par ailleurs, comme nous l'avons dans notre partie sur les stratégies de désidentification mises en place dans la web-série, l'humour et la performance des actrices peuvent être également interprétés comme des moyens de « queeriser » la masculinité des personnages que l'on trouve dans plusieurs films de Tarantino, notamment dans *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*. À travers l'utilisation de l'humour, la réalisatrice Angela Robinson se distancie des œuvres de Tarantino et se positionne à la marge, tant de par le fait que sa web-série soit une petite production, réalisée en dehors du système des studios, que par son choix d'avoir des personnages lesbiens, ainsi que par son approche *queer* de la masculinité.

#### D. Le recyclage entre pastiche et parodie

On pourrait lire les échos aux films de Tarantino dans *Girltrash !* comme une forme de pastiche *queer*, de l'univers du réalisateur, voire des films auxquels ce dernier fait référence dans ses œuvres. Cécile Sorin, qui s'appuie sur les théories de Genette, définit le procédé du pastiche comme un « mélange d'imitations » :

Le pastiche vient de l'italien *pasticcio* qui signifie pâté : le pastiche était un mélange d'imitations assemblées de façon à former un ensemble cohérent quoique composite. [...] l'origine du terme ne se caractérise pas par un régime particulièrement ludique ou satirique. Il s'agissait durant la Renaissance italienne de peintures intégrant les imitations de différents peintres, ce travail se voulait sérieux. Contrairement à la copie, ce n'était pas un tableau particulier qui était imité : le sujet du tableau changeait mais le style du ou des peintres imités était conservé.<sup>791</sup>

Cette définition peut s'appliquer à la web-série : on peut la lire comme une œuvre qui intègre des éléments provenant de différentes œuvres, d'un même auteur, mais qui n'est pas une copie puisque ce qui est imité est bien le style, et non pas le sujet exact de tel ou tel film. Toutefois, d'un autre côté, *Girltrash !* se distingue de cette définition puisque'elle a bien un

---

<sup>790</sup> Cécile Sorin, *op.cit.*, p.263.

<sup>791</sup> *ibid.*, p.27.

côté ludique ou satirique, comme nous l'avons vu plus haut. Cet aspect comique et satirique pourrait peut-être s'apparenter à la parodie, dont la fonction est le plus souvent satirique. En effet, si l'on revient aux orginies de la parodie, celle-ci s'inscrit dans une démarche critique vis-à-vis d'autres textes, ou de personnages du registre noble de la tragédie, par exemple : « Il s'agissait de passer des personnages et action nobles de la tragédie et de l'épopée à un domaine familial, outrancièrement dégradé, donc vulgaire en regard du premier ».<sup>792</sup> La fonction de la parodie est donc dès son origine de reprendre des éléments d'un texte pour s'en moquer ou les satiriser. Sa fonction implique également de se détacher des textes dits nobles, donc des textes canoniques, pour produire un nouveau texte critique.<sup>793</sup>

On peut donc se demander si *Girltrash!* ne se situe pas dans un entre deux entre pastiche *queer* et subversif, et parodie satirique. Ces deux stratégies d'imitation et de transformation ont d'ailleurs des points en commun, il s'agit dans le deux cas d'établir un « jeu de ressemblance » entre les œuvres afin que la référence à l'œuvre antérieure puisse être identifiée par les spectateurs et spectatrices.<sup>794</sup> Les deux font donc partie du second degré cinématographique, et les films qui parodient ou qui pastichent une ou d'autre(s) œuvre(s) expriment quelque chose sur les œuvres auxquelles ils font référence. Dans le cas de la parodie, il s'agit souvent d'éléments bien spécifiques qui font l'objet d'une satire critique. Dans le cas du pastiche, il s'agit plutôt de l'ensemble des œuvres d'un auteur, ou encore d'un genre cinématographique, qui font l'objet d'une critique, positive ou négative.<sup>795</sup> Si l'on s'intéresse à la web-série et à son lien avec les films de Quentin Tarantino, on peut déduire qu'elle en est une forme de pastiche *queer*, qui comprend en même temps des éléments de parodie, en particulier à travers les personnages, qui peuvent être lus comme des personnages parodiques.

Le parodique est « un effet particulier de décalage comique du texte par rapport à une norme connue » : les personnages de *Girltrash* sont construits à la fois en ressemblance par rapport aux personnages de *Reservoir Dogs* et *Pulp Fiction*, tout en étant en décalage avec eux.<sup>796</sup> Ce décalage s'exprime notamment dans la performance de masculinité de Tyler, qui,

---

<sup>792</sup> *ibid.*, p.26.

<sup>793</sup> *ibid.*

<sup>794</sup> *ibid.*, p.33.

<sup>795</sup> *ibid.*, p.49.

<sup>796</sup> Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2006, <http://narratologie.revues.org/372> (consulté le 09/07/2015).

comme nous l'avons mentionné, en déconstruit les mécanismes pour révéler son artificialité et en présenter une vision *queer*.

Nous allons à présent nous intéresser à un autre exemple de stratégie d'emprunt qui se situe entre pastiche et parodie dans le film *Bound* des Wachowski. Le film emprunte de nombreux éléments aux genres du film noir : Chris Straayer le définit d'ailleurs comme un film « néo-noir ». <sup>797</sup> En effet, *Bound* reprend des conventions cinématographiques visuellement associées à la tradition du film noir : l'utilisation de clairs-obscur, le contraste entre des scènes très sombres (qui sont majoritaires) et des scènes lumineuses. Cet aspect esthétique est associé à une bande son qui n'est pas sans rappeler celles utilisées dans *The Maltese Falcon* (John Houston, 1941) ou *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). La thématique du film contribue aussi à le rapprocher du genre du film noir, avec l'omniprésence de références à la criminalité.

La scène d'ouverture illustre bien les emprunts à ce genre : la caméra évolue dans un environnement très sombre et il est au début difficile de distinguer les différents objets que l'on voit et de déterminer où l'on se trouve. Puis, grâce à des jeux de lumière, on peut apercevoir des robes, des chaussures à talons, des colliers, etc., ce qui laisse penser que la caméra filme l'intérieur d'un placard ou d'un dressing. On y découvre ensuite le corps inanimé d'une femme, bâillonnée et ligotée (annexe XXIX). On ne sait pas si cette femme est vivante ou morte, et, étant donné qu'il s'agit du début du film (qui est en fait le milieu de l'histoire), on s'attend à en savoir plus sur cette femme et sur la raison pour laquelle elle se retrouve enfermée dans ce placard. Un détail révèle dès le début un peu plus d'information sur ce personnage : le labrys qui est tatoué sur son bras (annexe XXX). En effet, si on reconnaît le symbol est qu'on l'associe à sa signification dans la culture lesbienne, on peut identifier la femme ligotée comme étant une lesbienne. <sup>798</sup> On peut alors se demander, aux vues des apparences, si *Bound* n'entre pas dans la longue liste de films où le personnage lesbien se fait tuer par le héros masculin. Toutefois, dans *Bound*, les apparences sont le plus souvent trompeuses. En effet, on découvre un peu plus tard que cette femme est Corky, l'un des deux personnages principaux, qui ne meurt pas des mains du héros à la fin, mais qui, au contraire, s'échappe avec la femme et avec l'argent.

---

<sup>797</sup> Chris Straayer, « *Femme Fatale* or Lesbian Femme: *Bound* in Sexual Différance », *Women in Film Noir*, 2<sup>nd</sup> ed. Ann Kaplan (ed.), London: British Film Institute, 1998, p.151-161, p.151.

<sup>798</sup> Le labrys est en effet parfois utilisé comme symbole de lesbianisme dans la communauté lesbienne : Timothy Murphy, *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*, New York, Routledge, 2000, p.44.

Le scénario de *Bound* joue beaucoup sur l'idée d'apparences et de faux-semblants, en particulier en ce qui concerne les personnages de Corky et de Violet. Par exemple, lorsque Caesar interrompt les deux femmes lors de leur première scène intime, il s'avance tout d'abord de manière assez brusque pour voir qui est dans son salon avec sa femme. Étant donné que la pièce est dans l'obscurité, il ne la voit pas tout de suite, mais quand il l'aperçoit enfin, il est soulagé car il comprend qu'il s'agit en fait d'une femme, et donc que Violet n'était pas en train de le tromper. Caesar est en fait doublement trompé par les faux-semblants. En effet, il croit tout d'abord apercevoir un homme, à cause de l'apparence masculine de Corky, mais en réalité, il se trompe sur l'identité sexuelle de sa femme, qui, comme elle le confie à Corky et aux spectateurs et spectatrices, est lesbienne. L'apparence féminine de Violet et son rapport de séduction aux hommes sont trompeurs : elle est une sorte de femme fatale, un autre élément emprunté au genre du film noir, qui use de ses charmes pour arriver à ses fins et qui manipule le héros, au point de le mettre en danger. Toutefois, Caesar n'est pas le héros du film : dans *Bound*, la femme fatale est l'héroïne. Violet parvient à élaborer un plan avec Corky pour piéger Caesar, qui travaille pour la mafia, et lui voler une grosse somme d'argent appartenant à son organisation.

*Bound* intègre donc des éléments du genre film noir afin de l'imiter, tout en le « queerisant », notamment grâce au personnage de Violet. La femme fatale, figure récurrente des films du genre, était une femme dangereuse qui menaçait le héros, et qui devait être éradiquée pour le bien de l'histoire, et pour le bien de la société.<sup>799</sup> Toutefois, ici, il s'agit du personnage central, auquel les spectateurs et spectatrices sont amenés à s'identifier. Violet, malgré son apparence trompeuse, est le contraire de la femme passive : c'est elle qui orchestre le vol et qui fait en sorte de récupérer l'argent, au point même de tuer Caesar, un geste qui symbolise la libération de son emprise. Par ailleurs, bien qu'elle ait initialement besoin de Corky pour élaborer son plan, elle l'exécute seule. En effet, le couple Corky/Violet trouble la dynamique masculin/actif et féminin/passif, puisque Corky est beaucoup plus passive. Elle se retrouve très souvent enfermée, dans l'incapacité de faire quelque chose pour aider Violet, soit lorsqu'elle est enfermée dans l'appartement à côté, soit lorsqu'elle se retrouve ligotée. Violet, au contraire, est un personnage très actif et indépendant. Sa force contraste avec celle des personnages masculins, qui ont systématiquement recours à la force physique et aux armes.

---

<sup>799</sup> Linda Hart, *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, London, Routledge, 1994, p.140.

Le film met également en scène le monde de la mafia, à travers les personnages de Caesar et de ses collègues Johnnie, Micky, etc. Il peut s'agir ici d'un autre emprunt, cette fois-ci aux films de gangsters comme *Scarface* ou *The Godfather (Le Parrain)* avec leurs personnages violents et très souvent machistes. Les gangsters de *Bound* ont des traits similaires à ces derniers, étant eux-mêmes ultra-violents et, du moins en ce qui concerne Caesar, machistes. Toutefois, il semble qu'ici ces caractéristiques soient tournées en dérision. Par exemple, leur utilisation systématique de la violence ne fait que leur causer des ennuis, ce qui conduit finalement chacun d'entre eux à sa perte. Le personnage de Johnnie est particulièrement ridiculisé : il est représenté comme un homme totalement irréfléchi qui frappe avant de penser. Cette violence constitue pour lui une forme de domination qu'il peut exercer sur les autres, ce qui lui permet d'affirmer sa masculinité. Lors d'une scène où il frappe un homme qui a volé de l'argent à l'organisation mafieuse, il répète sans arrêt le mot « bitch », un mot féminin, qui a pour but ici de féminiser l'homme qu'il frappe, et de le rabaisser. On apprend plus tard que Johnnie est le fils de Gino Marzzone, le chef de l'organisation mafieuse, c'est pourquoi les autres membres doivent le respecter, malgré son immaturité. Johnnie est systématiquement tourné en ridicule, en particulier lors des scènes où son père est présent : il se comporte alors comme un enfant et s'adresse à son père comme tel, lui demandant l'autorisation pour parler, etc. Caesar est en compétition avec Johnnie, visiblement jaloux qu'il puisse avoir plus de pouvoir que lui. Il pense même à un moment que Johnnie a une relation avec sa femme. Violet exploite d'ailleurs cette jalousie dans son plan pour voler l'argent, puisqu'elle décide de lui faire croire que Johnnie serait entré par effraction chez eux. Caesar est présenté comme un homme obnubilé par le pouvoir, à la fois celui qu'il exerce sur sa femme, dont il veut contrôler le moindre mouvement, et celui qu'il peut avoir sur ses collègues au sein de l'organisation. Néanmoins, son pouvoir est doublement remis en question : d'une part par Johnnie, ce dont il est conscient et ce qu'il cherche à corriger par la violence, et d'autre part par sa femme, ce qu'il ne comprend que très tard dans le film.

Les gangsters sont représentés ici comme des hommes irréfléchis, immatures, et facilement manipulables. Avec de tels personnages, il semble que *Bound* se livre à une sorte de parodie satirique des personnages des films de gangsters, en créant un décalage comique avec les personnages qui sont les héros de ces films. Ici, les gangsters sont plutôt des anti-héros pathétiques dont le manque d'intelligence finit par causer la perte.

Ainsi, *Bound* intègre à la fois des éléments de pastiche du genre film noir, auquel il donne une tournure particulière en faisant de la femme fatale lesbienne l'héroïne de l'histoire, et des éléments de parodie des films de gangsters, en tournant en dérision les personnages, ce qui a pour but de renforcer le pouvoir de Violet la femme fatale, son statut d'héroïne, et de favoriser l'identification des spectateurs et spectatrices à ce personnage. En d'autres termes, à travers ce travail de pastiche et de parodie, *Bound* réécrit la figure de la femme fatale et les personnages lesbiens que l'on a pu rencontrer dans les films du genre en leur donnant du pouvoir (dans le sens « agency »). En ce sens, le pastiche et la parodie peuvent être considérés comme des stratégies de subversion, qui permettent de « queeriser » les représentations dominantes tout en empruntant leurs propres codes.

### **3. Camp**

#### **A. Définition**

Les stratégies de subversion que nous avons analysées plus haut s'insèrent, non pas dans une littérature au second degré, pour reprendre les termes de Genette, mais une culture audiovisuelle au second degré. De ce fait, les films et séries que nous avons examinées impliquent les spectateurs et spectatrices d'une manière bien spécifique, dans laquelle le plaisir est généré par la reconnaissance des emprunts, et la reconnaissance des transformations qui ont été apportées à l'œuvre ou aux œuvres d'origine :

Le plaisir des films au second degré ne provient donc plus des émotions générées par la réalisation cinématographique du récit (peur, angoisse, curiosité, satisfaction...) mais plutôt du plaisir ludique lié à la reconnaissance et à l'interprétation des références, enfin du rire et du contentement liés à ce mode d'appréhension du film : celui de savourer le produit de sa cinéphilie et d'échapper, pour une fois, aux traditionnelles stratégies d'implication du récit.<sup>800</sup>

Nous avons également tenté de montrer l'intérêt de ce type de recyclage postmoderne pour la visibilité des lesbiennes. Le choix de recycler des éléments de la culture populaire permet en fait de la subvertir et de la « queeriser » de l'intérieur, tout en exposant les mécanismes d'oppression (sexisme, homophobie) qui existent au sein de la culture dominante.

---

<sup>800</sup> Cécile Sorin, *op.cit.*, p. 207.

Cette pratique du recyclage postmoderne et l'utilisation des stratégies de la parodie et du pastiche sont aussi les caractéristiques de l'esthétique *Camp*.<sup>801</sup> Celle-ci est étroitement liée à la culture populaire, elle y prend d'ailleurs ses racines. En fait, le *Camp* bouleverse les conventions et les normes, tout en glorifiant la culture populaire. Il est subversif et transgressif en partie parce qu'il repose sur l'idée, dans la lignée du postmoderne, que rien n'est original et tout est dérivatif.<sup>802</sup> Le terme anglais *Camp* trouve ses racines dans le verbe français « camper », qui signifie interpréter un personnage, au théâtre par exemple. On peut aussi lui trouver une origine dans l'expression « se camper », dans le sens de prendre une pose. L'esthétique *Camp* est en effet définie par un certain goût pour le théâtral et l'artificialité, ou, pour reprendre les mots de Susan Sontag : « [...] the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration ». <sup>803</sup> Il s'agit d'une culture visuelle basée sur la contingence et l'incohérence. Esther Newton a été l'une des premières à écrire sur le *Camp*, notamment dans son ouvrage intitulé *Mother Camp: Female Impersonators in America*, le résultat de plusieurs années de recherche sur les *drag queens*. Dans sa définition du *Camp*, elle insiste sur l'incongruité, car selon elle, il s'agit de la caractéristique principale, avec la théâtralité et l'humour.<sup>804</sup> Il s'agit donc d'une esthétique centrée sur l'idée de représentation, un reflet et une réflexion sur la culture populaire, la culture dominante et leurs normes.<sup>805</sup>

Par ailleurs, le *Camp* peut être vu comme un type d'esthétique *queer* et, en ce sens, il promulgue une approche constructionniste de l'identité, qui envisage le sexe et le genre comme le résultat d'un processus idéologique normatif, et non pas comme une donnée biologique.<sup>806</sup> L'identité est perçue comme une représentation théâtrale et non pas comme l'expression d'une essence intérieure. Le *Camp*, en tant qu'esthétique *queer*, déconstruit l'idée de l'identité comme essence et insiste sur sa fluidité et sur le fait qu'elle est un effet de

---

<sup>801</sup> Fabio Cleto (ed.), « Introduction: Queering the Camp », *Camp. Queer Esthetics and the Performing Subject : a Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, p. 19. Nous écrivons ici le mot *Camp* [/kæmp/] avec une majuscule pour nous référer à l'esthétique, afin de ne pas le confondre avec le terme « camp » [/kɑ̃/], que nous utiliserons aussi plus bas.

<sup>802</sup> *ibid.*, p.19-20.

<sup>803</sup> « [...] l'essence du Camp, c'est son *du camp* est son amour du contre-nature, de l'artifice et de l'exagération », Susan Sontag « Notes on Camp », *ibid.*, p.53.

<sup>804</sup> Esther Newton, « Role Models », *ibid.*, p.103.

<sup>805</sup> Fabio Cleto, « Introduction: Queering the Camp », *ibid.*, p.6.

<sup>806</sup> *ibid.*, p.14.

discours.<sup>807</sup> Il a pour effet de démystifier les constructions culturelles et de briser les structures binaires masculin/féminin, naturel/artificiel, privé/public, etc.<sup>808</sup>

Pour Newton, la pratique du *drag* incarne parfaitement cette dimension d'incongruité qui définit le *Camp*, puisqu'il juxtapose des éléments de masculin et de féminin, dans une mise en scène théâtralisée et avec beaucoup d'humour et d'ironie, dans le but de révéler l'artificialité et la fluidité du genre. Le *drag* vise en effet à montrer l'aspect performatif du genre : dans *Gender Trouble*, Judith Butler affirme que le genre est performatif, qu'il n'a rien de naturel, et qu'il repose sur une répétition d'actions, de gestes et de désirs qui s'expriment sur la surface du corps. Elle considère par exemple que la pratique du *drag* parodie l'idée selon laquelle les normes de l'hétérosexualité seraient naturelles et originales :

The replication of heterosexual constructs in non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called heterosexual original. Thus, gay is to straight not as copy is to original, but, rather, as copy is to copy. The parodic repetition of 'the original' [...], reveals the original to be nothing other than a parody of the *idea* of the natural and original.<sup>809</sup>

Le *drag* consiste à imiter la féminité et la masculinité normatives, non pas dans le but de produire une copie « réaliste » qui permettrait de passer pour un homme ou une femme hétérosexuel, mais en exagérant certains traits et en attirant l'attention sur les gestes et les artifices qui construisent le genre. Selon Butler, le *drag* n'est pas une imitation de la masculinité et de la féminité normatives en tant qu'originales, mais une imitation du mythe de l'originalité elle-même.<sup>810</sup>

Le *Camp* a souvent été associé aux pratiques des *drag queens*, et donc, par extension, à l'histoire des gays. Par conséquent, certaines théoriciennes arguent que le terme *Camp* se réfère spécifiquement à l'expérience des hommes gays et ne peut pas convenir pour se référer à celle des lesbiennes. Judith Jack Halberstam explique par exemple que le *Camp* est systématiquement associé à la performance de la féminité par les *drag queens*, et que la performance de la masculinité par les *drag kings* révèle quelque chose de différent et

---

<sup>807</sup> *ibid.*, p.15.

<sup>808</sup> *ibid.*

<sup>809</sup> La reproduction des constructions hétérosexuelles, au sein de cadres qui ne le sont pas, mettent en relief le statut absolument construit du prétendu original. Par conséquent, l'homosexualité n'est pas une copie d'un l'original qui serait l'hétérosexualité, mais, plutôt, la copie d'une copie. La duplication parodique de 'l'original' [...] révèle que l'original n'est qu'une autre parodie de l'idée d'original et de naturel », Judith Butler, *op.cit.*, p. 43.

<sup>810</sup> Judith Butler, « From Interiority to Gender Performatives », Fabio Cleto (ed.), *op.cit.*, p.364.

nécessite par conséquent un autre terme.<sup>811</sup> De ce fait, elle s'oppose à l'idée développée auparavant par Sue-Ellen Case, qui argue quand à elle qu'il existe bien une forme de *Camp* lesbien, qui s'exprime par exemple dans les rôles *butch/femme* et la façon dont ils sont mis en scène, en particulier le fait qu'ils soient modelés sur des personnages de film, par exemple : « The closet has given us camp – the style, the discourse, the *mise-en-scène* of *butch-femme* roles ». <sup>812</sup> Halberstam affirme tout de même qu'il existe une démarche similaire chez les *drag kings*, dont la performance vise à exposer la façon dont la masculinité dominante est construite en l'imitant de manière théâtralisée et en répétant les gestes et les attitudes qui la composent. <sup>813</sup> Si l'on doit différencier les deux, selon elle, c'est que l'aspect performatif de féminité est beaucoup plus évident que celui de la masculinité, qui est généralement perçue comme neutre, non performative. <sup>814</sup> Par conséquent, les performances des *drag kings* sont beaucoup plus modérées et en retenue, justement pour souligner le fait que la masculinité dominante passe souvent pour non performative et naturelle. <sup>815</sup>

Bien que nous reconnaissons le fait qu'il existe des différences entre les pratiques performatives des *drag queens* et celles des *drag kings*, nous affirmons la validité du terme *Camp* pour définir les pratiques qui visent à montrer l'artificialité de la masculinité et à démontrer qu'il n'existe pas de masculinité authentique, mais que celle-ci est déjà une imitation d'une imitation.

Le *Camp*, et donc le *Camp* lesbien, met en scène l'idée de performativité du genre, dans le but de révéler le fait que la féminité et la masculinité sont des constructions et n'ont rien de naturel, mais aussi de dénoncer le fait que la société hétéronormative impose cette équivalence stricte entre le genre et le sexe, dans le but d'assurer sa propre survie. Le *Camp* a donc pour effet de brouiller les catégories et les normes mises en place par la société dominante.

Nous allons nous intéresser à présent à deux exemples issus de la culture populaire dans lesquels on peut apercevoir des moments de *Camp* (lesbien ou non).

---

<sup>811</sup> Judith Jack Halberstam, *op.cit.*, p.238.

<sup>812</sup> « Le placard nous a offert le camp – le style, le discours, la mise-en-scène des rôles *butch/femme* », Sue-Ellen Case, « Toward a Butch-Femme Aesthetic », Fabio Cleto (ed.), *op.cit.*, p.189.

<sup>813</sup> Judith Jack Halberstam, *op.cit.*, p.239.

<sup>814</sup> *ibid.*, p.238.

<sup>815</sup> *ibid.*, p.239.

## B. *But I'm a Cheerleader*

Le film *But I'm a Cheerleader*, réalisé par Jamie Babbit en 1999, peut être considéré comme un exemple de recours au *Camp* dans un film avec des personnages lesbiens. Le personnage principal, Meghan, une lycéenne que son entourage suspecte d'être lesbienne, est envoyée par ses parents dans un camp de réhabilitation pour devenir « une vraie femme hétérosexuelle ». Le film utilise en fait les normes de l'hétérosexualité pour les tourner en dérision. Le titre fait référence à son appartenance à l'équipe des pom pom girls, ce qu'elle utilise d'ailleurs comme argument pour justifier son hétérosexualité, sous-entendant donc qu'une pom pom girl ne peut pas être lesbienne, parce qu'elle a nécessairement, de part son statut, tous les attributs de la femme hétérosexuelle, c'est-à-dire, la féminité et un désir sexuel pour les hommes (en l'occurrence les joueurs de l'équipe de football américain du lycée). *But I'm a Cheerleader* présente avec beaucoup d'humour et d'ironie la façon dont la société dominante associe sexe, genre et sexualité selon les normes de l'hétérosexualité.

Au début du film, Meghan est avec son petit-ami et ses parents, qui lui expliquent qu'ils doivent l'envoyer à True Directions, un camp de réhabilitation pour les homosexuels. Ils affirment avoir perçu des signes de son homosexualité, bien que Meghan elle-même n'en ait aucune idée. Ils ont par exemple relevé son penchant pour le tofu, les photos de filles dans son casier, les posters de la chanteuse lesbienne Melissa Etheridge et son goût pour les motifs qui ont une forme suggérant celle d'un vagin. Pendant ce temps-là un van rose de True Directions se dirige vers la maison, le conducteur, Mike (joué par Ru Paul, personnalité *Camp* s'il en est), vêtu de bleu, vient chercher Meghan (annexe XXXI). Une fois arrivée au camp, celle-ci est accueillie par la directrice Mary, habillée en tailleur rose, et son fils Rock, en short et débardeur bleu (annexe XXXII). Les couleurs des habits des personnages illustrent la façon dont le genre est envisagé au camp, c'est-à-dire, d'une façon binaire, avec d'un côté les hommes, qui sont associés au bleu, et de l'autre les femmes, qui sont associées au rose. Les couleurs bleu et rose sont les deux couleurs principales dans le film, ce qui souligne l'omniprésence des normes de genre dans le camp. En effet, la masculinité et la féminité sont représentées en excès dans *But I'm a Cheerleader* : la directrice Mary veille à ce que la division genrée soit scrupuleusement respectée, car elle considère que l'homosexualité est due au fait que l'on a le mauvais genre, en quelque sorte.

Meghan commence son processus de réinsertion dans la société hétérosexuelle avec la première étape, qui consiste à admettre son homosexualité. Elle est dans une salle avec tous les autres pensionnaires, qui ont déjà validé cette première étape et qui sont là pour la

soutenir. Ils se présentent un par un et doivent chacun dire « I'm a homosexual », dans une scène qui ressemble fortement aux scènes de réunions des alcooliques anonymes. Le terme homosexuel est employé par certains comme un signe de honte, mais d'autres expriment au contraire une forme de fierté et de légèreté. Graham, quant à elle, joue sur les deux tableaux : elle dit d'abord « Hi, I'm Graham. I like girls... a lot », en souriant de manière insolente, puis elle prend un air sérieux pour dire « And um... I'm a homosexual ». Le dédain avec lequel elle se prête à l'exercice montre à quel point elle doit jouer un rôle afin de respecter les règles du camp.

Le film joue d'ailleurs beaucoup avec l'idée de faux et de faux-semblant. Par exemple, lors de la scène suivante, alors que Mary s'occupe des fleurs dans le jardin, son fils Rock arrive, avec son short bleu très court, buvant un cocktail à la paille. Sa mère lui reproche cette attitude et lui dit de boire son verre comme un homme, indiquant que boire un cocktail à la paille est réservé aux femmes ou aux homosexuels. Puis, après que son fils est parti, elle se met à arroser les fleurs et on se rend compte à ce moment-là que ce sont des fleurs artificielles. On peut alors imaginer que ces fausses fleurs qui entourent les bâtiments de True Directions symbolisent l'artificialité des principes que le camp cherche à défendre, en l'occurrence ceux qui concernent les normes de genre et de sexualité. Cette artificialité est mise en avant dans tout le film. La deuxième étape du programme consiste par exemple à redécouvrir son identité de genre : Marie enseigne aux filles à faire le ménage, à s'occuper des enfants et à se maquiller, alors que Mike enseigne aux garçons à faire de la mécanique et à couper du bois. En d'autres termes, les deux instructeurs leur montrent le chemin vers l'hétérosexualité en leur enseignant à se comporter en femmes et en hommes. Selon eux, par conséquent, il y a une équivalence stricte entre le sexe, le genre et la sexualité. Les scènes intègrent des éléments de *Camp*, à travers la répétition de gestes qui définissent la féminité et la masculinité et qui sont très exagérés, théâtralisés, soulignant ainsi le caractère construit et artificiel du genre. Leurs cours consistent à imiter les gestes de leurs instructeurs, qui sont eux-mêmes des imitations, déjà théâtralisées, de gestes associés à la féminité et à la masculinité selon les normes dictées par la société hétérosexuelle. Le film joue beaucoup avec l'incongruité visuelle des garçons parfois très efféminés qui accomplissent des tâches dites « masculines » et des filles parfois très masculines qui accomplissent quant à elles des tâches dites « féminines » (annexe XXXIII).

Par ailleurs, en plus d'être très théâtralisées, les scènes avec Mike (Ru Paul) sont aussi très sexualisées : lors du cours de mécanique, par exemple, alors que Mike est allongé sous la

voiture, les garçons observent son entrejambe ostensiblement mis en valeur par son short (annexe XXXIV). Dans une autre scène, alors que les garçons sont à l'extérieur avec Mike, ils sont perturbés par l'arrivée de Rock, qui se prépare à jardiner et caresse le manche de son râteau (annexe XXXV).

L'humour présent dans ces scènes et la façon dont les gestes genrés sont exagérés et parodiés sont autant d'exemples de recours au *Camp*. En définitive, *But I'm a Cheerleader* utilise ses éléments de théâtralité, d'exagération et d'humour dans le but de se moquer, d'une part, des camp de réhabilitation pour les homosexuels, de leur rhétorique et de leurs pratiques, et d'autre part, de la rigidité des normes de l'hétérosexualité et de leur artificialité. Afin de vraiment devenir hétérosexuels, les pensionnaires doivent parvenir à déterminer l'origine de leur homosexualité. Cela donne lieu à des explications absurdes : Graham est lesbienne parce que sa mère portait un pantalon le jour de son mariage, Sinead parce qu'elle est née en France ; Dolph, quant à lui, est gay parce qu'il a pris trop de douches avec les garçons de son équipe de lutte, etc. Le film insiste aussi sur l'ironie de la démarche pour leur faire retrouver le droit chemin de l'hétérosexualité. En effet, en imposant une séparation stricte des garçons et des filles, le camp devient un espace essentiellement homosocial qui favorise encore plus l'apparition du désir homosexuel chez ses pensionnaires. *But I'm a Cheerleader* est donc avant tout l'histoire de l'échec du camp True Directions et des enseignements de Marie et de Mike, l'échec également de l'injonction à l'hétérosexualité, puisque la majorité des personnages restent gays, et enfin, l'échec de la dictature du genre.

En résumé, le film utilise des éléments du *Camp* pour tourner en dérision la façon dont la société cherche à imposer le régime de l'hétérosexualité et la correspondance stricte entre sexe, genre et sexualité. Ironiquement, c'est en allant dans ce camp réhabilitation pour homosexuels que Meghan, le personnage principal, parvient à mieux comprendre son désir pour les femmes et qu'elle finit par se définir en tant que lesbienne. L'histoire se termine donc par une défaite des normes de l'hétérosexualité et sur la victoire de la liberté d'expression de genre et d'orientation sexuelle.

### C. *Xena: Warrior Princess*

La série télévisée *Xena: Warrior Princess*, diffusée de 1995 à 2001, est un mélange de genres : entre l'action/aventure et le fantastique. Elle est l'une des premières séries télévisées

à mettre en scène non pas un héros mais une héroïne.<sup>816</sup> Le protagoniste principal, Xena, est une guerrière qui a pour mission de protéger les innocents. Pour cela, elle est accompagnée de son acolyte Gabrielle, la reine des Amazones, qui a abandonné son trône pour suivre Xena dans ses aventures. Les deux femmes sont très proches, à un tel point que leur relation l'emporte toujours sur les quelques relations qu'elles ont avec des hommes, des relations toujours très brèves et abordées avec peu de sérieux, souvent motivées par les besoins d'une mission. Comme nous l'avons évoqué dans notre chapitre sur le sous-texte, l'ambiguïté de la relation entre Xena et Gabrielle a été relevée très rapidement par les fans, qui s'en sont emparés pour produire des textes de *fanfiction*, etc.<sup>817</sup>

La série est globalement caractérisée par l'ambiguïté et par les contradictions. En effet, elle est féministe, tout en véhiculant en même temps un discours en faveur du maintien du patriarcat. Selon Joanne Morreale, il s'agit d'une stratégie pour attirer un audimat le plus large possible et permettre aux spectateurs et spectatrices de procéder à leurs propres lectures de l'histoire.<sup>818</sup> Elle argue, dans son article « *Xena: Warrior Princess as Feminist Camp* », que, malgré l'existence d'un discours hétéropatriarcal, la série intègre des éléments de *Camp* afin de subvertir les rôles de genre, en particulier les rôles traditionnellement associés aux femmes.<sup>819</sup> Selon elle, la façon dont le personnage de Xena est construit est déjà un élément de *Camp*, puisque ce personnage repose sur une juxtaposition du masculin et du féminin. Tout d'abord, les termes utilisés dans le titre de la série, « warrior princess », « princesse guerrière », illustrent cette juxtaposition : « warrior » suggère le côté masculin et « princess » la rattache au contraire à la féminité, même à un excès de féminité.<sup>820</sup> La juxtaposition est aussi visible au niveau de l'apparence de Xena, en particulier de ses habits et son armure : elle porte une jupe en cuir, des bottes en cuir, une armure en bronze au niveau de la poitrine, une épée et un chakram (anneau tranchant). Cette apparence présente à la fois un côté féminin, puisque ses habits mettent en valeur ses formes féminines, et un côté masculin, puisque ses armes suggèrent l'idée de force et de pouvoir (annexe XXXVI).<sup>821</sup>

Selon Morreale, Xena est donc un personnage ambigu, qui correspond à la représentation stéréotypée de la femme attirante dont le physique correspond aux critères

---

<sup>816</sup> Joanne Morreale, « *Xena: Warrior Princess as Feminist Camp* », *The Journal of Popular Culture*, Volume 32, Issue 2, 1998, p.79-86, p.79.

<sup>817</sup> *ibid.*

<sup>818</sup> *ibid.*, p.80.

<sup>819</sup> *ibid.*

<sup>820</sup> *ibid.*

<sup>821</sup> *ibid.*, p.81.

normatifs de beauté, tout en remettant en même temps en question les représentations normatives des femmes. Elle explique en effet que la série comporte des moments de *Camp* féministe dans lesquels les rôles traditionnels de genre sont parodiés. Il est par exemple très fréquent que Xena soit amenée à se déguiser en femme plus traditionnelle et conventionnelle pour les besoins d'une mission. Ces scènes illustrent la manière dont la série subvertit les stéréotypes associés aux femmes et souligne l'aspect construit du genre.<sup>822</sup> L'idée de rôle, de déguisement et de théâtralisation est très importante dans *Xena: Warrior Princess*, et pour le *Camp* en général. Très souvent, ce sont les rôles de genre qui font l'objet d'une représentation, d'une théâtralisation, et souvent dans l'excès. Cette attention particulière qui est portée à l'aspect artificiel du genre vise à remettre en question les conceptions essentialistes du genre qui font du féminin et du masculin des données naturelles.

Joanne Morreale analyse un épisode qui illustre en particulier la façon dont la série intègre des éléments de *Camp* : il s'agit de l'épisode deux de la saison onze, « Here Comes... Miss Amphipolis ». Dans cet épisode, Xena doit se déguiser pour participer à un concours de miss, lieu emblématique de la performance de la féminité. Par conséquent, elle qui porte habituellement un masque de masculinité pour combattre doit ici porter un masque de féminité (annexe XXXVII). Morreale affirme que cette situation de rôle dans un rôle a pour effet de révéler l'aspect construit et performatif de la masculinité et de la féminité.<sup>823</sup> La performativité de genre est aussi mise en avant lors d'une scène au cours de laquelle Xena rencontre une autre participante au concours de miss, Miss Artyphys, dont le rôle est interprété par la *drag queen* Karen Dior. Lorsque les deux personnages se croisent, elles s'échangent un long regard : Xena comprend qu'il s'agit d'un homme qui se fait passer pour une femme et Miss Artyphys comprend que Xena elle aussi joue le rôle d'une femme qu'elle n'est pas.<sup>824</sup> Cette comparaison entre les deux personnages souligne par conséquent le fait que le genre n'est pas une donnée naturelle, et qu'il n'y a pas de féminité authentique mais plusieurs versions d'une féminité qui peut être exprimée d'une manière différente, par une personne de sexe féminin ou non (C'est d'ailleurs Miss Artyphys qui gagne le concours). Xena, quant à elle, joue une version exagérée et parodique de la féminité lorsqu'elle est sur scène. N'étant visiblement pas dans son élément, elle se prend les pieds dans sa robe et la déchire : sa performance de la féminité contredit le message que l'on entend, qui est chanté par

---

<sup>822</sup> *ibid.*

<sup>823</sup> *ibid.*, p.83.

<sup>824</sup> *ibid.*, p.84.

un autre personnage, « a woman's natural thing ». L'épisode démontre au contraire qu'il n'y a rien de naturelle à la féminité, mais qu'elle est faite d'artifices.

Les éléments de *Camp* présents dans la série participe donc à créer un discours féministe, qui vise à exposer le caractère construit du genre et à déconstruire les stéréotypes sur les femmes et leur rôle dans la société.

Selon Anne Currier Sweet, le recours au *Camp* dans *Xena: Warrior Princess* sert aussi, en plus de déconstruire les normes de genre, à subvertir les normes de l'hétérosexualité.<sup>825</sup> Elle argue en effet que lorsque les personnages se déguisent et jouent des rôles, cela a aussi pour effet de souligner l'ambiguïté de leur sexualité.<sup>826</sup> Le fait de jouer un rôle permet en particulier d'explorer la relation entre les personnages de Xena et de Gabrielle et de suggérer leur homosexualité.<sup>827</sup> Elle cite l'exemple de l'épisode treize de la saison deux, « The Quest », dans lequel l'esprit de Xena (qui est morte dans l'épisode précédent) entre dans le corps de son ami Autolycus.<sup>828</sup> Leurs deux esprits cohabitent alors dans le même corps, où, encore une fois, les personnalités des deux personnages et où masculinité et féminité se juxtaposent. L'épisode va encore plus loin dans le *Camp* lorsqu'Autolycus/Xena doit se déguiser en Amazone pour infiltrer leur camp.<sup>829</sup> Ceci est un autre exemple de rôle dans un rôle, de juxtaposition du féminin et du masculin qui met en évidence le caractère construit et performatif du genre. Quand Autolycus/Xena retrouve Gabrielle, l'esprit de Xena reprend le dessus, et cette dernière explique à son acolyte qu'elle est dans le corps de son ami. Elle reconforte Gabrielle, qui est attristée par la mort de son ami et se penche pour l'embrasser. La caméra montre Autolycus qui embrasse Gabrielle, toutefois, tout laisse penser que c'est bien Xena qui était l'initiatrice du baiser. Par ailleurs, la situation devient encore plus ambiguë quand Gabrielle demande à Autolycus de retirer sa main de son derrière, laissant les spectateurs et spectatrices se demander qui des deux a touché la jeune femme. Cette scène permet donc de créer la possibilité du désir lesbien sans pour autant l'affirmer, laissant ainsi la sexualité de Xena et de Gabrielle dans l'ambiguïté. Bien que l'on puisse critiquer ce refus d'affirmer le lesbianisme des deux personnages, le fait de maintenir l'ambiguïté peut aussi être perçu comme une façon de déconstruire les catégories

---

<sup>825</sup> Anne Currier Sweet, « Camp, Masquerade, and Subtext: The Subversion of Sexuality Norms and Gender Roles in *Xena: Warrior Princess* », *GRAAT On-Line* issue #2, June 2007, <http://www.graat.fr/backissuequeerreadings.htm>, p.87-102, p.87.

<sup>826</sup> *ibid.*, p.88.

<sup>827</sup> *ibid.*, p.89.

<sup>828</sup> *ibid.*, p.90.

<sup>829</sup> *ibid.*, p.91.

hétérosexuel(le)/homosexuel(le) afin de privilégier une approche *queer* qui affirme la fluidité de la sexualité en même temps qu'elle affirme la fluidité du genre.

En résumé, la série *Xena: Warrior Princess* utilise des éléments de *Camp* afin de remettre en cause les normes de genre et les normes de l'hétérosexualité. Elle réalise cela en attirant l'attention sur l'aspect construit et performatif du genre et sur le fait que l'identité n'est pas l'expression d'une essence intérieure mais qu'elle peut être elle aussi considérée comme un rôle, une fabrication.

#### **4. Mise en abyme de la représentation et réflexion sur la visibilité**

Ces productions audiovisuelles postmodernes sont aussi autoréférentielles et métafictionnelles : elles mettent en évidence leurs propres procédés de représentation afin de soulever des questions sur l'activité de représenter elle-même et sur ses limites. Elles interrogent également sur l'idée d'authenticité en insistant sur le fait que toutes ces représentations sont des fabrications, qu'elles sont artificielles. En d'autres termes, ces films ou ces séries réfléchissent sur eux-mêmes et sur la façon dont ils représentent la société et les groupes d'individus. Nous allons nous intéresser à deux exemples de productions audiovisuelles autoréférentielles et métafictionnelles qui réfléchissent sur la façon de représenter les lesbiennes, et qui remettent en cause l'idée de représentation authentique et réaliste. Nous allons tout d'abord analyser comment ce procédé est utilisé dans la série télévisée d'Ilene Chaiken *The L Word*, puis nous examinerons le film *The Watermelon Woman* de Cheryl Dunye.

##### *A. The L Word*

Dana Heller argue que, malgré les critiques que l'on peut formuler concernant les représentations des lesbiennes dans la série, elle a modifié radicalement la place des lesbiennes dans le paysage télévisuel américain en donnant la possibilité à des communautés de spectatrices de discuter de la question de la visibilité et de s'intéresser aux politiques de représentations.<sup>830</sup> Avant cela, en effet, ces spectatrices pouvaient plus difficilement trouver des contenus qui leur offrent autant de matière à discussion et à réflexion. L'intérêt majeur de

---

<sup>830</sup> Dana Heller « Loving and Losing: From The L Word to the 'R' Word », Dana Heller (ed.), op.cit., p.5.

la série, selon elle, est qu'elle a permis de lancer des débats sur les représentations des lesbiennes et sur la façon d'évaluer les images que l'on trouve dans les médias *mainstream*.<sup>831</sup> La créatrice et les scénaristes de la série ont été conscients dès le début de la difficulté de représenter les lesbiennes à l'écran, en particulier de la difficulté de ne pas reproduire les stéréotypes véhiculés par la société dominante.<sup>832</sup> La série attire particulièrement l'attention sur les contraintes imposées par le fait de produire du contenu au sein des médias *mainstream*, notamment en ce qui concerne la nécessité de plaire à un public le plus large possible, afin que la série soit rentable, tout en offrant des images qui s'adressent aux spectatrices lesbiennes et qui les représentent.

Une des façons de répondre à cette difficulté a été d'aborder ce problème en en faisant un thème central dans la série. En effet, *The L Word* fait référence à la façon dont les lesbiennes ont été et sont représentées dans les médias *mainstream* et dans la culture américaine plus généralement.<sup>833</sup> La série fait en effet référence à des exemples précis où les lesbiennes sont réifiées, notamment dans le domaine de la pornographie. Elle s'attache particulièrement à se détacher de ce type de représentations, afin de ne pas présenter une image des lesbiennes qui soit vouée à être consommée par le regard masculin.

Afin de se différencier, la série utilise par exemple les œuvres de différent(e)s artistes connu(e)s pour leur engagement pour les questions de représentations des femmes, des lesbiennes et des individus *queer*.<sup>834</sup> Puisque ces artistes ne sont pas concernés par les mêmes contraintes commerciales que la série télévisée, ou dans une moindre mesure, le fait d'intégrer de telles références permet donc d'insérer, au sein de la trame de *The L Word*, des représentations alternatives à celles qui dominent la série.<sup>835</sup> Étant donné que Bette travaille dans le domaine de l'art, de nombreuses scènes dans lesquelles elle apparaît ont pour toile de fond des œuvres d'art, que ce soit à la galerie où elle travaille, ou bien lors d'exposition auxquelles elle se rend. Cela permet en fait à la série de citer un certain nombre d'artistes, dont les œuvres viennent ajouter du sens à l'histoire des personnages. Les œuvres de la photographe *queer* américaine Catherine Opie apparaissent à plusieurs reprises dans les deux premières saisons. Ses photographies sont exposées et apparaissent en arrière-plan, servant de décor au déroulement de l'action avec les personnages au premier plan. On peut apercevoir plusieurs de ses photographies dans la saison une, dans l'épisode « Looking Back », où elle

---

<sup>831</sup> *ibid.*

<sup>832</sup> Margaret T. McFadden « 'L' is for Looking Again: Art and Representation on *The L Word* », *ibid.*, p.99.

<sup>833</sup> *ibid.*

<sup>834</sup> *ibid.*, p.100.

<sup>835</sup> *ibid.*

fait elle-même une apparition et où son nom est cité. La scène est un flashback qui raconte la rencontre de Bette et de Tina. On les voit par exemple parler au premier plan, avec au fond une photographie d'Opie qui représente une lesbienne *butch* qui porte une moustache et des habits masculins (annexe XXXVIII).<sup>836</sup> Cette scène illustre parfaitement la façon dont *The L Word* utilise le travail d'autres artistes pour présenter des images alternatives à celles, plus commercialement viables, qui dominent la série. En effet, comme nous l'avons abordé précédemment, la série met en avant une certaine image des lesbiennes, à travers un ensemble de personnages qui correspondent aux critères dominantes de beauté et de féminité. Ainsi, la scène montre bien Bette et Tina, deux lesbiennes à la féminité conventionnelle, au premier plan. Toutefois, la présence de la photographie de cette lesbienne *butch* en arrière-plan permet à la série de faire référence à la diversité d'expression de genre qui existe au sein de la communauté lesbienne et à l'existence de lesbiennes masculines. À partir de la saison deux, trois images d'Opie sont utilisées dans le générique de *The L Word*. Ces images représentent encore une fois des lesbiennes beaucoup plus masculines que les personnages de la série, qui portent là aussi de fausses moustaches (annexe XXXIX). Leur apparition est marquante parce qu'elle est précédée d'une succession d'images montrant les personnages principaux qui se coiffent, se maquillent, etc. La juxtaposition des deux a pour effet de montrer le caractère construit du genre, que ce soit de la masculinité ou de la féminité, et de la nécessité du recours à des artifices pour matérialiser le genre.<sup>837</sup> Par conséquent, l'intégration d'images de l'artiste Catherine Opie au sein de *The L Word* permet d'élargir le spectre des représentations rendu possible par la série et, malgré les contraintes commerciales qui imposent de montrer une certaine image des lesbiennes, de montrer que les lesbiennes sont un groupe hétérogène et complexe, avec une grande variété d'expressions de genre.<sup>838</sup> La juxtaposition avec des œuvres d'art sont aussi un moyen pour la série de souligner le fait que ces personnages sont des représentations, qu'il ne faut pas les confondre avec de vraies personnes.

En effet, *The L Word* insiste sur le fait que les personnages et les événements sont fictionnels. La série dévoile ses propres mécanismes et devient explicitement autoréférentielle à partir de la saison quatre, quand Jenny écrit des nouvelles sur la vie des lesbiennes à Los Angeles, puis tout au long de la saison cinq, quand ses nouvelles sont choisies pour être adaptées en film. Cette mise en abyme de la représentation permet d'attirer l'attention sur les

---

<sup>836</sup> Cette photographie de 1994 provient de sa série de portrait et s'intitule « Bo » : <http://www.regenprojects.com/artists/catherine-opie#49> (consulté le 27/07/2015).

<sup>837</sup> Margaret T. McFadden « 'L' is for Looking Again: Art and Representation on The L Word », Dana Heller (ed.), *op.cit.*, p.110.

<sup>838</sup> *ibid.*, p.111.

artifices de la série. Selon Margaret T. McFadden, si d'un côté *The L Word* construit des images policées des lesbiennes, en accord avec les normes de la société dominante et les conventions des médias *mainstream*, elle déconstruit d'un autre côté ces mêmes normes et conventions à travers cette mise en abyme, qui transforme le récit en récit métafictionnel.<sup>839</sup> Elle explique que cela a pour but de faire réfléchir sur la valeur des représentations, sur la façon dont elles sont construites, sur les normes auxquelles elles doivent répondre, etc. En d'autres termes, le recours à la métafiction invite téléspectateurs et téléspectatrices à porter un regard critique sur les images qui leur sont présentées.<sup>840</sup> Les nouvelles de Jenny, intitulées *Lez Girls*, ainsi que l'adaptation filmique, sont en fait une répétition plus ou moins exacte des événements de la saison une. Par conséquent, cette mise en abyme permet de comparer comment les personnages sont représentés et la façon dont leurs interactions sont mises en scène. En ce qui concerne l'adaptation, un certain nombre de changements doivent être faits, pour répondre aux exigences du producteur Aaron Kornbluth. En effet, le producteur, qui est décrit comme un idiot sexiste et inculte, donne un ensemble de directives afin de rendre l'histoire rentable. Ainsi, alors que dans les nouvelles de Jenny, qui reflètent sa propre histoire, Jesse quitte son petit-ami Jim parce qu'elle aime une femme, les producteurs décident de changer radicalement la fin de l'histoire pour le film puisque Jesse se rend compte qu'elle est vraiment amoureuse de Jim, et donc hétérosexuelle. Selon McFadden, avec cet arc narratif, *The L Word* affirme que les lesbiennes sont sous-représentées et mal-représentées à Hollywood parce que les personnes qui contrôlent la production des films ne pensent qu'à gagner de l'argent et n'ont aucun intérêt à défendre des représentations plus justes et plus complexes des lesbiennes.<sup>841</sup> La solution reste donc que les lesbiennes soient elles-mêmes en charge de leurs propres représentations. Toutefois, cela revient à participer à ces mêmes pratiques, puisqu'il est difficile de produire du contenu facilement accessible et diffusable sans les contraintes commerciales évoquées plus haut. Par conséquent, bien que la série dénonce la façon dont les médias dominants, en particulier Hollywood, représentent les lesbiennes, elle doit aussi faire des compromis et produire des représentations qui seront elles-aussi jugées problématiques.<sup>842</sup>

En outre, avec la mise en abyme de la représentation, la série parvient également à faire référence aux critiques qui ont été formulées à l'égard de sa première saison. En effet, le

---

<sup>839</sup> Margaret T. McFadden, *op.cit.*, Kindle File.

<sup>840</sup> *ibid.*

<sup>841</sup> *ibid.*

<sup>842</sup> *ibid.*

groupe d'amies, qui sont conscientes du fait que Jenny se soit inspirée de leurs vie, émettent des critiques sur la façon dont les événements sont représentés. De ce fait, la créatrices et les scénaristes de la série intègrent la critique de leur propre travail afin de montrer aux téléspectateurs et téléspectatrices qu'elles sont à l'écoute de leur public et qu'elles sont conscientes des défauts présents dans la série.

Par ailleurs, l'autoréférencialité de *The L Word* permet de réaffirmer sa nature fictionnelle et construite : il ne s'agit pas d'un documentaire, ni d'une représentation qui se veut authentique, puisqu'il n'existe pas de représentations authentiques des lesbiennes.

## B. *The Watermelon Woman*

Le film de Cheryl Dunye, *The Watermelon Woman*, a également recours à l'autoréférencialité afin d'engager ses spectateurs et spectatrices dans une approche critique de la visibilité des lesbiennes, et, plus précisément, du manque de visibilité des lesbiennes noires. Il raconte l'histoire de Cheryl, une jeune cinéaste afro-américaine et lesbienne, qui est interprétée par Cheryl Dunye (la réalisatrice) elle-même, ce qui est une première stratégie utilisée par cette dernière pour brouiller les limites entre réalité et fiction. Cheryl décide de faire un documentaire et commence à faire des recherches. Elle souhaite travailler sur un sujet en lien avec les femmes noires parce que leur histoire n'a jamais été racontée : « I know it has to be about black women, because our story has never been told ».<sup>843</sup> Elle se met alors à la recherche d'une actrice afro-américaine, maintenant totalement oubliée, créditée sous le nom de « The Watermelon Woman ». Après un long travail de recherche dans les archives du cinéma, elle finit par apprendre que le vrai nom de cette actrice est Fae Richards, puis continue son investigation pour en savoir plus sur sa vie. Elle interviewe pour cela plusieurs personnes et découvre que cette femme avait une relation avec la réalisatrice Martha Page dans les années 1930. Cependant, cette relation a toujours été cachée, tout comme la réelle identité de *The Watermelon Woman*. Les spectateurs et spectatrices découvrent ces informations en même temps que Cheryl, à travers les interviews filmées et des extraits du journal de bord filmé de la jeune femme, qui sont directement intégrés au film.

---

<sup>843</sup> « Je sais que ça doit parler des femmes noires, parce que personne n'a encore jamais raconté notre histoire », Cheryl Dunye, *The Watermelon Woman*, 1996.

*The Watermelon Woman* est donc un mélange de segments appartenant au style documentaire, filmés par le personnage de Cheryl, et de segments dont l'esthétique correspond au contraire à celle des films de fictions, filmés par Cheryl Dunye. Ce mélange de style a également pour effet de désorienter les spectateurs et spectatrices et de brouiller les limites entre la réalité et la fiction. Il est en effet parfois difficile de déterminer où s'arrête le travail de Cheryl et où commence celui de Cheryl Dunye, et cette perte de repères accentue encore plus la confusion entre personnage et réalisatrice, laissant l'impression que le film est à la fois un documentaire et un film de fiction. C'est seulement à la fin du film que Cheryl Dunye explique que tout dans *The Watermelon Woman* est fiction, ce qui suggère donc que Fae Richards est une invention, et que les films dans lesquels elle a joué sont aussi des fabrications réalisées par Dunye. Ces films sont d'ailleurs directement intégrés dans le film : lorsque Cheryl découvre que Fae a joué un rôle dans *Plantation Memories*, elle visionne un extrait du film, que nous découvrons en même temps qu'elle. Pourtant, le film que nous visionnons est une copie d'un film qui n'a pas d'original, puisque celui-ci n'existe pas. Par conséquent, Dunye réinvente l'histoire et la réécrit, puisque, comme elle le souligne à la fin de son film, il faut parfois créer sa propre histoire : « Sometimes you have to create your own history ». <sup>844</sup> En effet, en tant que lesbienne noire, Cheryl/ Cheryl Dunye est confrontée à l'absence d'histoires et de traces qui permettent de connaître l'expérience des lesbiennes noires. La vie du personnage fictif Fae Richards est un exemple de cette absence : son homosexualité a été effacée de son identité. La réalisatrice est confrontée à la difficulté de trouver d'une part des récits qui évoquent l'homosexualité de femmes noires, et d'autre part des récits qui parlent de lesbiennes noires, puisque lorsque le mouvement lesbien s'est intéressé au travail d'archive pour chercher des traces de lesbianisme dans l'Histoire, celui-ci, essentiellement composé de femmes blanches, ne s'est que trop peu intéressé à l'Histoire des lesbiennes de couleur. Cheryl Dunye doit donc inventer cette Histoire qui n'a jamais été documentée, et elle joue avec les limites entre la réalité et la fiction pour rendre cette absence encore plus remarquable.

Le fait de brouiller les frontières entre réalité et fiction permet aussi à la réalisatrice d'inventer l'idée d'une continuité entre l'histoire de cette lesbienne noire fictive du passé et l'histoire de son personnage, lui aussi fictif. En effet, *The Watermelon Woman* met en parallèle la relation entre Fae Richards et la réalisatrice blanche Martha Page et la relation

---

<sup>844</sup> « Parfois on doit créer sa propre histoire »

entre Cheryl et sa petite-amie blanche Diana.<sup>845</sup> En montrant que l'actrice Fae dépend de la réalisatrice Martha pour survivre, et que Cheryl dépend de Diana pour le financement de son documentaire, cette comparaison permet de mettre en évidence les difficultés, financières notamment, rencontrées par les lesbiennes noires.<sup>846</sup>

L'autoréférencialité de *The Watermelon Woman* permet donc de dénoncer l'absence de visibilité des lesbiennes noires, non seulement au cinéma, mais aussi dans l'Histoire. Ce procédé est donc utilisé ici, comme dans *The L Word*, comme une manière de critiquer les représentations existantes et d'encourager les spectateurs et spectatrices à porter un regard critique sur les images qu'ils consomment quotidiennement dans les médias *mainstream*. Cette incitation est peut-être encore plus importante et nécessaire de nos jours, alors que les représentations des lesbiennes à l'écran se multiplient.

---

<sup>845</sup> Matt Richardson, « Our Stories Have Never Been Told: Preliminary Thoughts on Black Lesbian Cultural Production as Historiography in *The Watermelon Woman* », *Black Camera*, vol.2, n°2, Special Issue: Beyond Normative: Sexuality and Eroticism in Black Film, Cinema, and Video, 2011, p.100-113, p.105.

<sup>846</sup> *ibid.*, p.106.

# Conclusion

Ce travail est issu du constat que les lesbiennes ont été pendant longtemps sous-représentées dans les médias aux États-Unis et que, malgré un plus grand nombre de représentations dans les films et les séries télévisées de nos jours, ces dernières demeurent souvent problématiques.

Dans le passé, le manque de visibilité des lesbiennes dans les médias et leur manque de visibilité dans la société se reflétaient. Cela est dû à différents facteurs qui expliquent les raisons pour lesquelles il était difficile pour les femmes américaines de se rendre visible en tant que lesbiennes. De nombreuses lesbiennes étaient obligées de garder leur homosexualité cachée, car, si elle était révélée, elles risquaient parfois de perdre leur emploi. Dans d'autres cas, être visible en tant que lesbienne, soit parce que l'on est masculine, ou soit parce que l'on est vue avec une autre femme avec laquelle on semble être intime, pouvait mettre ces femmes dans des situations dangereuses, puisqu'elles risquaient de se faire agresser.<sup>847</sup> En d'autres termes, rendre son homosexualité visible au sein de la société signifiait très souvent que l'on prenait le risque d'être rejeté et puni pour non-respect des normes dictées par la société qui déterminent la façon dont une femme doit se comporter, ce qui inclut également sa sexualité. Nous avons en effet tout d'abord montré comment le maintien des normes de la société passe aussi par une surveillance et un contrôle des rôles occupés par les femmes et de leur sexualité. Les lesbiennes dérangent parce qu'elles troublent l'ordre établi en refusant de se conformer à leur condition de femme, c'est-à-dire d'un individu que l'on maintient (économiquement, socialement, politiquement) dans la dépendance vis à vis d'un homme, afin d'assurer la pérennité du régime de l'hétérosexualité.

L'hétéronormativité de la société s'exprime aussi au sein des représentations culturelles, notamment dans les films du cinéma hollywoodien. En effet, comme nous l'avons évoqué, dans ce dernier la narration met en avant le régime de l'hétérosexualité, soit en rendant invisible les autres formes de sexualité, soit en les rendant marginales et monstrueuses. Par ailleurs, ces films s'adressent généralement à un spectateur supposé être masculin et hétérosexuel, ce qui influe sur la façon dont les téléspectateurs sont interpellés et sur la façon dont ils regardent les personnages. Par conséquent, non seulement le lesbianisme est resté thème peu abordé dans ces productions audiovisuelles, mais, en plus, les créateurs et producteurs de contenus n'ont pas pris en considération l'existence d'un public lesbien. Les théories du spectatort ont elles aussi plutôt privilégié une approche qui laisse peu de place à la prise en compte de l'expérience des spectatrices lesbiennes.

---

<sup>847</sup> Elizabeth Lapovsky Kennedy, Madeline D. Davis, *op.cit.*, p.55.

L'homosexualité a longtemps été considérée comme immorale et donc quelque chose que l'on ne doit pas représenter, ou du moins avec beaucoup de précaution. Cela était particulièrement le cas au moment de la mise en place du Code Hays dans les années 1930. À cette époque les studios hollywoodiens devaient s'assurer de la décence des films qu'ils produisaient, et les références ou allusions à l'homosexualité étaient alors considérées comme inacceptables et donc coupées au montage. Malgré cela, les scénaristes et réalisateurs parvenaient tout de même à contourner l'interdiction de faire référence à ce thème. Comme Patricia White, notamment, le souligne, le lesbianisme figurait tout de même à l'écran. Nous avons vu comment, par exemple, la figure du spectre pouvait être interprétée comme étant une forme d'allusion au lesbianisme.

Lorsque les lesbiennes ont été représentées à l'écran, elles l'ont souvent été sous une forme excessive. En effet, elles ont à de nombreuses reprises été représentées en tant que monstres, notamment à travers la figure de la vampire lesbienne. Ce type de représentation reflète une vision de l'homosexualité comme menace. Le fait de mettre en scène la lesbienne comme un monstre permet de la catégoriser comme Autre et comme un danger que l'on doit supprimer : c'est un moyen de rassurer les spectateurs et la société sur le fait que seule l'hétérosexualité est légitime et morale. Pourtant, le lesbianisme a aussi été utilisé, notamment dans les romans de « pulp fiction » lesbiens dans les années 1950 et 1960, comme une stratégie pour attirer un public masculin. Les premières de couvertures de ces romans étaient élaborées dans le but de titiller les hommes. Le lesbianisme a été depuis utilisé à des fins similaires dans les films et à la télévision, avec, dans les années 1990, l'émergence du *lesbian chic*. On peut en effet observer à l'écran de plus en plus de femmes hétérosexuelles qui deviennent ponctuellement lesbiennes. Il s'agit clairement d'un lesbianisme de passage car, après avoir eu quelques expériences « exotiques » les personnages redeviennent hétérosexuels à la fin de l'épisode ou du film. Dans ces représentations, le lesbianisme est comme un loisir, une lubie, ou encore comme un objet que l'on consomme puis que l'on jette. Même si cela tend à changer, le lesbianisme est encore doté d'une « dimension choc » qui fait vendre, il est parfois utilisé pour attirer les (télé)spectateurs. Bien qu'elles participent à la visibilité des lesbiennes, ces images sont problématiques car elles ne permettent pas de définir les termes d'une véritable visibilité pour les lesbiennes. Si l'on s'intéresse à l'histoire de la représentation des lesbiennes dans les productions audiovisuelles américaines, il est difficile de trouver des personnages que l'on peut assurément qualifier de lesbiens. En outre, parmi le peu de personnages lesbiens que l'on peut trouver, beaucoup sont très secondaires dans

l'intrigue, et beaucoup connaissent un triste destin puisqu'ils finissent par mourir (Countess Alesca dans *Dracula's Daughter*, Martha Dobie dans *The Children's Hour*, Tara dans *Buffy the Vampire Slayer*, Sandy, la petite-amie de Keery dans *ER*, Angela et Louise dans *Boardwalk Empire*, Maya dans *Pretty Little Liars*, Shay dans *Chicago Fire*, Alice dans *Under the Dome*, Alicia dans *The Walking Dead*, etc.).

L'importance de ces images a été soulignée par des organismes comme GLAAD, qui a participé à la lutte pour une plus grande visibilité des lesbiennes en faisant pression sur les studios de cinéma ou sur les chaînes de télévision pour promouvoir la multiplication de personnages lesbiens et de relations lesbiennes à l'écran. GLAAD veille aussi à ce que ces représentations ne soient pas offensantes et insiste beaucoup sur la nécessité d'images positives. De fait, l'objectif de groupes comme GLAAD est de chasser des écrans les images négatives qui ont présenté des lesbiennes pathétiques, malades et dangereuses au profit des dites images positives qui peuvent permettre de changer le point de vue de la société sur le lesbianisme. Cette prise de position a été critiquée, notamment par les cinéastes du mouvement New Queer Cinema, qui proposent au contraire des images plus provocantes et moins « politiquement correctes ». Ce mouvement a beaucoup contribué à la visibilité des lesbiennes dans les années 1990 et a ouvert la voie à de nombreuses productions indépendantes aux États-Unis et à travers le monde. Il offre une alternative aux représentations des médias dominants, une des manières de résister à l'effacement du lesbianisme ou de son utilisation à des fins commerciales.

Nous avons également abordé la façon dont les (télé)spectatrices elles-mêmes résistent à cette invisibilité des lesbiennes. Bien qu'elles n'aient pas ou peu été prises en compte comme public potentiel et que peu de films ou de séries aient cherché à les représenter à l'écran, elles ont développé des stratégies de lecture et ont trouvé des moyens de se réapproprier ces représentations et de les décoder à leur manière, parfois à contre-courant ou parfois en révélant un sous-texte lesbien, etc. Ces pratiques de lecture perdurent aujourd'hui, et les (télé)spectatrices lesbiennes forment des communautés qui produisent des textes et diffusent des images sur Internet tous les jours et partout dans le monde. Leurs pratiques de *shipping* et de *vidding* permettent de compenser le manque de visibilité dans les films ou les séries télévisées en proposant de réécrire les histoires et d'y inscrire le lesbianisme d'une manière explicite. Elles s'amuse donc à se réapproprier le contenu et à le transformer afin de rendre le lesbianisme visible.

Dans notre deuxième partie, nous nous sommes intéressés aux termes de la visibilité lesbienne : comment les films et les séries télévisées disent-ils le lesbianisme des personnages ? Nous avons tout d'abord analysé les signes de cette visibilité en nous penchant sur les expressions de genre. Nous avons montré en quoi la masculinité féminine a été associée au lesbianisme et a été utilisée pour le rendre visible. Nous avons ensuite souligné l'importance des rôles de genre dans la communauté lesbienne, notamment à travers les rôles *butch/femme*, qui expriment des formes spécifiques de masculinité et de féminité. Ces rôles ont été fortement critiqués par certaines féministes, qui y voyaient une imitation de la dynamique présente au sein des couples hétérosexuels et une volonté pour la lesbienne *butch* d'avoir les mêmes privilèges qu'un homme et d'établir un rapport de domination vis à vis de la *femme*. Nous avons vu à quel point ces rôles étaient présents dans la communauté lesbienne de la classe ouvrière et comment ils ont participé à la construction d'une identité lesbienne à une époque où l'homosexualité était taboue et où les rôles assignés aux femmes étaient strictement normés. Pourtant, peu de productions audiovisuelles mettent en scène ces relations *butch/femme*. Nous avons analysé des exemples de couples, comme celui de Melanie et Lindsay dans *Queer As Folk*, qui semblent faire référence à ces rôles. Toutefois, il est difficile de catégoriser ce couple comme un couple *butch/femme*, en particulier parce que Melanie ne peut pas véritablement être lue comme *butch*. En effet, la représentation de lesbiennes masculines reste problématique car elle est souvent associée à l'idée de stéréotype ou d'image négative. La lesbienne qui est représentée dans les productions *mainstream* est bien la lesbienne féminine : la grande majorité des exemples de personnages lesbiens sont des femmes dont l'apparence répond aux critères de la féminité hégémonique. Pourtant, ce choix de faire de la lesbienne féminine la lesbienne visible à l'écran est paradoxal puisqu'elle est peu visible en tant que lesbienne, étant donné qu'elle peu « passer » pour une femme hétérosexuelle. Quoi qu'il en soit, il est certain que les lesbiennes féminines de *The L Word*, par exemple, bousculent les idées reçues sur les lesbiennes, souvent représentées de manière stéréotypée sous la forme de la lesbienne « hommasse », et qu'elles remettent également en question le préjugé selon lequel les femmes qui ont une apparence féminine sont obligatoirement hétérosexuelles.

Nous avons ensuite analysé la façon dont la sexualité lesbienne a été représentée à l'écran. Cette dernière a longtemps été ignorée, ou considérée comme étant une forme immature de sexualité. Nous avons abordé la question de la difficulté, dans la société hétérosexiste, de concevoir l'idée du désir sexuel d'une femme pour une autre femme, et nous

avons montré que les lesbiennes ont été et sont encore souvent représentées comme asexuées. Nous avons montré comment dans, *Queer as Folk* et *The Fosters*, par exemple, les couples lesbiens étaient déssexualisés. Dans la pornographie *mainstream* (c'est-à-dire, qui s'adresse le plus souvent aux hommes hétérosexuels), la sexualité entre femmes est souvent décrite comme un préliminaire à la « vraie » sexualité, qui implique généralement un acte de pénétration par un homme. Il existe toutefois des alternatives à cette pornographie dans des productions réalisées par des lesbiennes, qui s'adressent plutôt à un public lesbien et qui mettent en scène des pratiques sexuelles qui subvertissent les représentations hétéronormatives de la pornographie *mainstream* et proposent une vision *queer* de la sexualité. Pourtant, comme nous l'avons souligné, la pornographie et la représentation de la sexualité en général ont été et demeurent un sujet sensible pour certaines féministes et lesbiennes qui considèrent que cela est intrinsèquement humiliant et dégradant pour les femmes. En plus de la pornographie, certaines pratiques sont fortement contestées au sein de la communauté lesbienne, notamment les pratiques S/M, qui restent globalement peu représentées.

Nous avons relevé une autre manière de rendre les lesbiennes visibles qui est récurrente à l'écran (et qui aussi une manière pour les lesbiennes de se définir en tant que telles dans la société) : le *coming out*. Nous avons choisi de nous concentrer sur le *coming out* de personnages dans le milieu scolaire, professionnel et au sein de la famille, et nous avons remarqué que les films et les séries télévisées étudiés insistent sur les conséquences de la révélation de leur homosexualité sur la vie des personnages. Cela permet d'aborder la question de la perception de l'homosexualité dans la société, ainsi que des peurs et des problèmes potentiellement rencontrés par les lesbiennes lorsque leurs camarades, collègues ou famille réagissent à cette annonce.

En outre, nous nous sommes intéressés aux liens intertextuels qui étaient tissés entre différents films et séries télévisées et à la manière dont ces liens étaient utilisés pour signifier ou connoter le lesbianisme d'un personnage. Nous avons d'abord évoqué l'influence de l'image de certaines stars ou des rôles passés des actrices dans le décodage d'un personnage. L'intertextualité est en effet utilisée comme stratégie pour signifier le lesbianisme sans pour autant le représenter de manière explicite. Nous avons cité l'exemple des campagnes publicitaires et des articles de presse et nous avons vu qu'ils permettaient, notamment à l'ère du Code Hays, d'évoquer l'homosexualité d'un personnage alors qu'elle n'était pas mentionnée ni rendue visible dans le film.

Les liens intertextuels que nous avons relevés concernaient aussi la façon dont une œuvre en citait un autre. Nous avons vu d'une part comment ces citations étaient utilisées pour réécrire les textes et y intégrer le lesbianisme. Nous avons expliqué comment un épisode de la série *Buffy The Vampire Slayer* faisait référence à l'univers des films Disney en mettant en scène le couple Willow/Tara dans une manière évoquant cet univers. Ici le lesbianisme est représenté en relation avec d'autres textes dans lesquels ne figuraient pas à l'origine de personnages lesbiens, puisque ces textes mettaient en avant des représentations très hétéronormées. D'autre part, nous avons mentionné l'exemple d'une référence intertextuelle à *Un Chant d'Amour* de Jean Genet dans la série *The L Word*, que nous avons identifiée comme un hommage, une volonté de créer une visibilité lesbienne dans la continuité de représentations existantes. L'analyse de l'intertextualité nous a permis de constater que la visibilité lesbienne dépend d'un réseau complexe de références qu'il est important de prendre en considération dans l'examen des représentations, puisqu'il atteste à la fois des pratiques de lecture développées par les spectatrices lesbiennes et de l'histoire de la lutte pour arriver à une plus grande visibilité dans les productions audiovisuelles.

Nous avons terminé cette deuxième partie avec une remarque sur la construction d'une visibilité normative dans certaines productions *mainstream*. En effet, celles-ci sont régies selon des normes bien précises, qui visent à construire des images présentant le lesbianisme comme étant normal et les lesbiennes comme étant exactement comme les femmes hétérosexuelles. Cela implique par exemple de mettre en scène majoritairement des lesbiennes féminines et de représenter les couples lesbiens dans des situations similaires à celles rencontrées par des couples hétérosexuels. Par conséquent, de nombreuses représentations des lesbiennes évoquent les thèmes du mariage ou de la famille. Le choix de présenter une image dite « positive » des lesbiennes comme des personnes normales, c'est-à-dire indissociables des hétérosexuelles, peut être perçu comme une stratégie pour changer leur situation dans la société, en particulier en ce qui concerne l'égalité de droits. Les représentations que nous avons évoquées reflètent en fait des problèmes d'inégalités auxquelles les lesbiennes peuvent être confrontées au quotidien aux États-Unis. Ces images permettent non seulement de rendre visibles les lesbiennes, mais aussi de rendre visibles les problèmes spécifiques qu'elles rencontrent parce qu'elles sont lesbiennes. Cependant, en mettant ces thèmes sur le devant de la scène, ces représentations ont aussi pour effet de rendre invisibles d'autres problématiques et l'expérience de lesbiennes qui ne sont pas celles que l'on trouve le plus souvent dans les films et dans les séries télévisées. En effet, comme nous l'avons remarqué, ces derniers

n'évoquent que très peu les questions raciales, puisque la majorité des lesbiennes qui y figurent sont blanches. En ce qui concerne les quelques personnages lesbiens de couleur qui existent, leur ethnicité n'est pas ou peu abordée, étant donné que ce qui est mis en avant est leur sexualité. Nous avons donc souligné la nécessité d'une approche intersectionnelle de la visibilité lesbienne, qui rende compte de l'interrelation des facteurs de classe, de race, d'expression de genre et de sexualité dans ce qui définit les identités lesbiennes. Les images qui sont construites dans les médias *mainstream* mettent en avant une certaine vision des lesbiennes, qui laissent de côté les individus qui ne correspondent pas aux normes. En fait, ces représentations de lesbiennes créent de nouvelles normes qui définissent quelle image des lesbiennes est acceptable et souhaitable. Finalement, en voulant créer de nouvelles images qui changent la perception stéréotypée de lesbiennes, ces productions audiovisuelles fabriquent de nouveaux stéréotypes, selon lesquels elles sont toutes féminines et désirables (selon les critères des hommes hétérosexuels), tout en étant des mères parfaites et des modèles de réussite.

Dans notre troisième partie nous nous sommes intéressés à la réception lesbienne de ces images et aux stratégies d'emprunt et de réappropriation qui la régissent. Nous avons analysé plus en détail la façon dont les (télé)spectatrices lesbiennes décodent les textes et comment elles se les réapproprient. Nous nous sommes donc focalisés sur l'idée de culture participative et avons étudié les pratiques des communautés de fans lesbiennes. Plus précisément, nous avons montré en quoi les (télé)spectatrices et fans lesbiennes ont participé à la création de contenus qui concourent à la visibilité lesbienne. Le *fandom* lesbien est très actif sur le Web, et publie un grand nombre de contenus variés. Il se fait par exemple le juge des représentations et de la visibilité lesbienne à l'écran à travers des critiques et/ou commentaires publiés sur les forums ou sur des sites communautaires qui s'adressent spécifiquement aux lesbiennes. En outre, les (télé)spectatrices n'hésitent pas à se réapproprier le contenu des films et des séries pour produire leurs propres textes de *fanfiction*. Elles contribuent par cela à créer une forme de visibilité qui existe en parallèle aux productions audiovisuelles *mainstream*, sous des formes différentes mais en lien avec l'univers d'un film ou d'une série en particulier, ou d'un ensemble de films et de séries. La volonté et la légitimité de la participation des fans lesbiennes dans le processus de création de nouvelles intrigues a d'ailleurs été reconnue, notamment par la créatrice de la série *The L Word*, qui a fait appel à cette communauté de fans pour la rédaction d'un *fanisode*. Enfin, nous avons évoqué une troisième façon pour les (télé)spectatrices et fans lesbiennes de contribuer à

rendre les lesbiennes plus visibles : la création de web-séries. Ces dernières constituent une opportunité abordable et accessible de participer à la création de nouveaux contenus. De plus, étant donné que leur financement est généralement totalement indépendant des studios ou des chaînes de télévision, reposant plutôt par exemple sur une participation financière des internautes qui suivent le projet, les web-séries permettent d'aborder des thèmes et de représenter des personnages qui ne le seraient pas habituellement dans les films et les séries télévisées. Les web-séries produites par des lesbiennes et pour les lesbiennes sont des créations à la marge des productions audiovisuelles *mainstream*. Elles sont étroitement liées aux pratiques des fans puisque, comme elles, elles s'adressent à une communauté spécifique et que, comme elles, elles offrent la possibilité de redessiner en partie les contours de la visibilité lesbienne en proposant des alternatives en matière de contenus et de modalités de création et de diffusion.

Ensuite, il nous a semblé important ensuite de rendre compte de la façon dont les (télé)spectatrices lesbiennes regardent les films et les séries télévisées, et d'observer leurs degrés d'identification aux personnages des films et des séries. Nous avons affirmé que ladite identification pouvait constituer pour elles une source de plaisir, mais que pour cela elles ont dû développer des stratégies de lecture différentes de celles des autres (télé)spectateurs car elles ne sont pas interpellées de la même manière. Parfois, néanmoins, l'identification n'est pas possible car certaines (télé)spectatrices lesbiennes se sentent exclues par le discours du film ou de la série. Dans ces cas là, elles ont recours à une stratégie de désidentification, à travers laquelle elles résistent à l'assimilation aux discours normalisateurs sans pour autant rejeter les représentations des médias *mainstream*. Nous avons analysé deux exemples de productions qui résultent d'un processus de désidentification et s'approprient des éléments de la culture dominante et les transforment afin de révéler les mécanismes d'oppression et d'exclusion qui y opèrent. Il semble donc que les lesbiennes ne regardent pas les films et les séries télévisées de la même manière que les autres téléspectateurs. Nous avons emprunté à Teresa de Lauretis l'idée de sujets excentriques pour expliquer la position spécifique occupée par les (télé)spectatrices lesbiennes, qui choisissent de se décentrer par rapport à la position idéale projetée par le film ou par la série, et de lire le texte selon une perspective qui correspond à leurs désirs en tant que lesbiennes. Nous avons ensuite expliqué comment la série *The L Word* élabore une position pour les téléspectateurs et les téléspectatrices qui les amène à regarder le monde de la série et ses personnages selon un regard lesbien. La série participe donc à la construction d'un regard lesbien au sein de la culture *mainstream*, qui

décentre la perspective habituelle avec laquelle les téléspectateurs et téléspectatrices hétérosexuels regardent les films ou les séries télévisées. Toutefois, d'autres artistes considèrent qu'il est préférable et nécessaire de créer une nouvelle forme, un nouveau langage qui puisse exprimer la spécificité de l'expérience lesbienne. Nous avons mentionné l'exemple de Barbara Hammer qui, avec son cinéma expérimental, cherche à créer une nouvelle forme de représentation, un nouveau langage cinématographique. Le cinéma indépendant et le New Queer Cinema plus spécifiquement ont permis de changer la donne et d'offrir des alternatives aux films hollywoodiens. Nous avons également souligné, dans la continuité de nos propos sur les web-séries, l'intérêt de ces dernières dans l'élaboration d'un nouveau paradigme de la visibilité lesbienne. Leur autonomie et leur accessibilité permettent de multiplier les opportunités de créations de contenus qui s'adressent spécifiquement aux lesbiennes et ne sont donc pas ou moins déterminés par les contraintes économiques que les séries et les films.

Cette troisième partie s'achève enfin sur les procédés de réappropriation et de « queerisation » des contenus existants. Les œuvres auxquelles nous nous intéressons recyclent souvent des éléments provenant d'œuvres existantes et disent quelque chose sur ces œuvres. Les créateurs et créatrices de contenus sont eux aussi des (télé)spectateurs et il est fréquent qu'ils recyclent des éléments des films ou des séries qu'ils ont vus. Nous avons envisagé ces recyclages à partir de la théorie de l'hypertextualité telle que Genette l'a définie, c'est-à-dire la relation d'imitation et de transformation entre un nouveau texte et un autre texte antérieur à celui-ci. Les films et séries qui participent à la visibilité des lesbiennes ont souvent recours au recyclage de contenus existants. Nous en avons cité des exemples : le remake lesbien *And Then Came Lola*, l'hommage à Quentin Tarantino dans la web-série *Girltrash* et le mélange de pastiche et de parodie des films de gangsters dans *Bound*. Ces trois exemples nous ont montré comment la culture populaire pouvait être utilisée et transformée pour produire de nouveaux contenus qui participent à la visibilité des lesbiennes en les subvertissant et en les « queerisant ». Cette stratégie de recyclage dans le but de « queeriser » la culture populaire se retrouve également dans l'esthétique *Camp*, qui apporte un certain regard sur la culture populaire dominante et sur la société hétérosexuelle. Le film *But I'm a Cheerleader* et la série *Xena : Warrior Princess* utilisent le *Camp* pour subvertir avec beaucoup d'humour l'injonction à l'hétérosexualité et les normes de genre qui définissent la société hétérosexuelle. Ces productions qui ont recours au *Camp* révèlent également à quel point la culture populaire est hétéronormée et dans quelle mesure elle participe au maintien de l'ordre établi en représentant les femmes dans des rôles bien précis. Elles exposent aussi la

performativité du genre, en montrant que ni la féminité ni la masculinité ne sont des données naturelles mais qu'elles sont des constructions, en partie fabriquées par la culture populaire.

Nous nous sommes enfin intéressés à l'autoréférencialité de certaines œuvres et à la façon dont ces productions audiovisuelles mettent en abyme le processus de représentation afin de faire un commentaire sur visibilité des lesbiennes. Nous avons tout d'abord évoqué comment l'autoréférencialité de *The L Word* permet de montrer la difficulté de représenter les lesbiennes dans la culture *mainstream*, avec toutes les contraintes commerciales qu'elle implique. La série dévoile ces propres mécanismes de représentation afin de souligner le fait qu'il s'agit d'une construction artificielle et non pas une œuvre qui prétend représenter de manière authentique les lesbiennes. Cela permet notamment de répondre à certaines critiques qui ont été formulées vis à vis de la série, des critiques que nous avons abordées ici également, en ce qui concerne la féminité des personnages, leur appartenance à un milieu aisé, etc. Nous avons ensuite parlé d'un autre exemple d'autoréférencialité et de mise en abyme de la représentation : le film *The Watermelon Woman* utilise ce procédé afin de livrer à un commentaire sur l'invisibilité des lesbiennes de couleur dans l'histoire du cinéma, et dans l'Histoire tout court.

Cette analyse nous a permis de mesurer l'évolution de la visibilité des lesbiennes à travers l'histoire, d'en examiner les termes et de rendre compte de la place du lesbianisme au sein des représentations audiovisuelles, ainsi que la place occupée par les (télé)spectatrices lesbiennes dans le processus de représentation. Le nombre de films et de séries télévisées qui ont des personnages lesbiens et qui mettent en scène des relations lesbiennes continue encore d'augmenter. Ceci est dû à une demande de la part d'organismes comme GLAAD, mais aussi de la part des lesbiennes elles-mêmes, qui ont su se rendre visibles en tant que (télé)spectatrices et ont su communiquer leur souhait de voir leurs vies et leurs désirs plus souvent sur les écrans. Cette demande est aussi politique, car les représentations dans les médias ont un impact non négligeable sur la façon dont les lesbiennes sont perçues dans la société, nous ne le dirons jamais assez. L'évolution de leur visibilité à l'écran s'est faite en parallèle de l'évolution de leur visibilité dans la société. Les représentations issues des productions audiovisuelles *mainstream* reflètent les questions qui sont mises en avant au sein de la société. Le droit au mariage a par exemple été pendant longtemps une priorité des mouvements de lutte pour les droits des personnes LGBT aux États-Unis, et cela a été également reflété dans les films et les séries télévisées. Comme on peut le constater, les lesbiennes qui sont les plus visibles dans la société et dans les productions audiovisuelles sont

celles qui sont les plus facilement assimilables aux normes de la société hétérosexuelle, c'est-à-dire notamment, les lesbiennes qui souhaitent obtenir les mêmes droits que les femmes hétérosexuelles à travers le mariage et la possibilité d'avoir des enfants.

Ainsi, même si les images des lesbiennes dans les médias *mainstream* ont augmenté, elles restent toutefois encore trop peu diversifiées. La série télévisée *The L Word* a beaucoup contribué à la visibilité des lesbiennes en en faisant le sujet principal et le focus de l'histoire. Étant donné son succès, elle a aussi ouvert la voie à d'autres séries en montrant que représenter des lesbiennes (selon des normes de féminité et de beauté bien précises, certes) n'était pas forcément un obstacle à la réussite d'une série en termes d'audimat. Elle a aussi confirmé que les téléspectatrices lesbiennes constituaient un marché lucratif. Son succès commercial peut aussi expliquer pourquoi de plus en plus de séries « osent » à présent intégrer des personnages lesbiens. L'inconvénient de cette marchandisation de la visibilité lesbienne est, comme nous l'avons déjà expliqué, qu'elle a aussi pour effet de l'assimiler à la société dominante au lieu de la subvertir, et de produire des normes strictes qui définissent le type de lesbienne acceptable.

En effet, être visible signifie aussi être assujéti au regard normalisateur de la société dominante. Pour reprendre les termes de Michel Foucault, « [l]a visibilité est un piège » : elle soumet les individus à une forme de pouvoir qui détermine ce qui peut être visible et ce qui doit rester invisible.<sup>848</sup> En fait, en rendant les lesbiennes visibles, ces images déterminent un « régime de visibilité » : alors qu'elles sont exposées aux regards de la société, « [leur] existence au sein de la société se cristallise ».<sup>849</sup> En d'autres termes, la visibilité des lesbiennes à l'écran peut aussi avoir pour effet de figer à la fois la manière dont elles sont perçues par la société, mais aussi la manière dont elles se perçoivent. Il est donc important que les lesbiennes et/ ou les créateurs de contenus lesbiens continuent à s'investir dans le processus de représentation et qu'elles déconstruisent les images normatives qui existent aujourd'hui pour proposer des images alternatives qui donnent de la visibilité aux individus qui ne sont pas encore assez visibles aujourd'hui. La série télévisée *Orange is the New Black* participe dans une certaine mesure à diversifier la façon dont les lesbiennes sont représentées. Bien que les deux personnages lesbiens principaux soient féminines, minces et blanches, la série comporte aussi deux personnages lesbiens plus secondaires qui sont des exemples

---

<sup>848</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p.234.

<sup>849</sup> Jacques Levy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p.997.

d'images plus diverses en termes de race, d'apparence et d'expression de genre. Par ailleurs, le fait de s'intéresser aux prisonnières, bien que la série ne prétende pas donner dans le réalisme et l'authenticité de l'expérience de la prison, est aussi un moyen de se démarquer des représentations normalisantes et positives du lesbianisme en créant des personnages qui sont en quelques sortes en dehors des normes de la société. La série participe aussi dans une certaine mesure à déconstruire l'image des lesbiennes traditionnellement sexy et à la mode de *The L Word*. Le choix de l'actrice Lea DeLaria, qui s'identifie comme lesbienne *butch*, pour incarner le rôle de Big Boo atteste de la volonté de la créatrice Jenji Kohan d'ébranler les termes de la visibilité des lesbiennes et des femmes en général à l'écran.

Une manière de déconstruire les images normatives est de mettre en œuvre une approche intersectionnelle de la visibilité et de produire des représentations qui soient non seulement construites autour de la sexualité lesbienne, mais aussi autour des notions de classes sociales et de race, etc., afin de révéler et de faire face à la multiplicité des niveaux de discrimination que subissent les femmes non hétérosexuelles, non blanches, etc. Tant que l'expérience des lesbiennes ne sera représentée qu'à travers le prisme de la lesbienne blanche, féminine, de classe moyenne, les lesbiennes ne seront pas visibles dans toute leur diversité. La richesse des identités lesbiennes, de leurs expressions de genre, leurs rapports à la société, leurs sexualités, ainsi que tout ce qui définit la spécificité des communautés lesbiennes resteront alors invisibles.

# Bibliographie

# I. Vidéographie

## A. Corpus primaire

### a. Longs-métrages

- ARAKI, Gregg. *The Living End*, 1992
- ARAKI, Gregg. *Kaboom*, 2010
- ARONOFSKY, Darren. *Black Swan*, 2010
- AVNET, Jon. *Fried Green Tomatoes*, 1991
- BABBIT, Jamie. *But I'm a Cheerleader*, 1999
- CAOUETTE, Jonathan. *Tarnation*, 2003
- CHOLODENKO, Lisa. *The Kids are All Right*, 2010
- CROMWELL, John. *Caged*, 1950
- DUNYE, Cheryl. *The Watermelon Woman*, 1996
- HILLYER, Lambert. *Dracula's Daughter*, 1936
- HITCHOCK, Alfred. *Rebecca*, 1940
- JENKINS, Patty. *Monster*, 2003
- KALIN, Tom. *Swoon*, 1992
- KUMBLE, Roger. *Cruel Intentions*, 1999
- KUSAMA, Karyn. *Jennifer's Body*, 2009
- MAHON, Barry, MATSUI, George. *Fanny Hill Meets Lady Chatterly*, 1967
- MAMOULIAN, Rouben. *Queen Christina*, 1933
- McNAUGHTON, John. *Wild Things*, 1998
- MITCHELL, John Cameron. *Shortbus*, 2006
- MUNCH, Christopher. *The Hours and Times*, 1991
- PEETERS, Barbara. *Just The Two of Us*, 1970
- PEIRCE, Kimberly. *Boys Don't Cry*, 1999

- ROGERS, J.B. *American Pie 2*, 2001
- SAGAN, Leontine. *Maedchen in Uniform*, 1931
- SCOTT, Ridley. *Thelma & Louise*, 1991
- SEIDLER Ellen, SILER, Megan. *And Then Came Lola*, 2009
- SMITH, Kevin. *Chasing Amy*, 1997
- SNYDER, Dasha. *The D Word*, 2005
- SPIELBERG, Steven. *The Color Purple*, 1985
- TOWNE, Robert. *Personal Best*, 1982
- TROCHE, Rose. *Go Fish*, 1994
- TUCKER, Phil. *Chained Girls*, 1965
- VERHOEVEN, Paul. *Basic Instinct*, 1992
- VINCENT, Russel. *That Tender Touch*, 1969
- VON STERNBERG JOSEF. *Morocco*, 1930
- WACHOWSKI, Andy, WACHOWSKI, Lana (Larry). *Bound*, 1996
- WISE, Robert. *The Haunting*, 1963
- WYLER, William. *These Three*, 1936
- WYLER, William. *The Children's Hour*, 1961

b. Courts-métrages

- HAMMER, Barbara, *Dyketactics*, 1974
- BARRIGA, Cecilia, *Meeting Two Queens*, 1991
- GENET, Jean, *Un Chant d'amour*, 1975
- BENNING Sadie, *Living Inside*, 1989
- BENNING Sadie, *If Every Girl Had a Diary*, 1990
- BENNING Sadie, *Jollies*, 1990

- BENNING Sadie, *Me and Rubyfruit*, 1990
- BENNING Sadie, *It Wasn't Love*, 1990
- STAN, Sara, 2010

c. Séries télévisées

- BALL, Alan (créateur). *True Blood*, HBO, 7 septembre 2008
- BOCHCO, Steven, FISCHER, Terry Louise (créateurs). *L.A. Law*, NBC, 15 septembre 1986
- BRANDT, Michael, HAAS, Dered (créateurs). *Chicago Fire*, NBC, 10 octobre 2012
- BRENNAN, Ian, FALCHUK, Brad, MURPHY, Ryan (créateurs). *Glee*, Fox, 19 mai 2009
- CHAIKEN, Ilene (créatrice). *The Real L Word*, Showtime, 20 juin 2010
- CHAIKEN, Ilene (créatrice). *The L Word*, Showtime, 18 janvier 2004
- COWEN, Ron, DAVIES, Russell T., LIPMAN, Daniel, (créateurs). *Queer as Folk*, Showtime, 3 décembre 2000
- CRICHTON, Michael (créateur). *ER*, NBC, 19 septembre 1994
- ESPENSON Jane, MOTE D. Brent (créateurs). *Warehouse 13*, Syfy, 7 juillet 2009
- KAUFFMAN, Marta, CRANE, David (créateurs). *Friends*, NBC, 22 septembre 1994
- KOHAN, Jenji (créatrice). *Orange is the New Black*, Netflix, 11 juillet 2013
- KELLEY, David E. (créateur). *Ally McBeal*, FOX, 8 septembre 1997
- KING, Marlene I. (créatrice). *Pretty Little Liars*, ABC Family, 8 juin 2010
- LYNCH, Tom (créateur). *South of Nowhere*, The N, 4 novembre 2005
- RHIMES, Shonda (créatrice). *Grey's Anatomy*, ABC, 25 mars 2005
- SCHULIAN, John, TAPERT, Robert (créateurs). *Xena: Warrior Princess*, syndication, 4 septembre 1995
- SIMON, David (créateur). *The Wire*, HBO, 2 juillet 2002
- TAMARO, Janet, GERRITSEN, Tess (créatrices). *Rizzoli and Isles*, TNT, 10 juillet 2010
- WHEDON, Joss (créateur). *Buffy the Vampire Slayer*, The WB, 10 mars 1997

#### d. Web-séries

- DANIEL, Michelle. *Between Women*, 2011, récupéré à <https://www.youtube.com/user/BetweenWomenTV/featured>

- MIRZA, Fawzia. *Brown Girl Problems*, 2014, récupéré à <https://www.youtube.com/user/Browngirlprobseries>

- MITCHELL, Carmen Elena. *The Real Girl's Guide to Everything Else*, 2010, récupéré à <https://therealgirlsguide.wordpress.com/>

- ROBINSON, Angela. *Girltrash*. 2007, récupéré à <https://www.youtube.com/watch?v=Hw-r2HbmPbs>

## B. Corpus Secondaire

#### a. Documentaires

- ADES, Lisa, KLAINBERG, Lesli. *Fabulous! The Story of Queer Cinema*, 2006

- DICK, Kirby. *This Film Is Not Rated*, 2006

- FERNIE, Lynn, WEISSMAN, Aerlyn. *Forbidden Love : The Unashamed Stories of Lesbian Lives*, 1992

- HUBBARD, Jim. *United in Anger: A History of ACT UP*, 2012

#### b. Films

- HAWKS, Howard. *Scarface*, 1932

- TARANTINO, Quentin. *Reservoir Dogs*, 1992

- TARANTINO, Quentin. *Kill Bill I*, 2003

- TARANTINO, Quentin. *Kill Bill II*, 2004

- TARANTINO, Quentin. *Pulp Fiction*, 1994

- TYKWER, Tom. *Lola Rennt*, 1998

### c. Vidéos en ligne

- k1naomi. (2007, 13 juin). « SoN Conference GirlTrash Panel » [vidéo en ligne]. repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=acxrkJuyZds>

- Karman Kregloe. (2008, 12 mars). « We're Getting Nowhere: *The L Word* Episode 5.10, 'Lifecycle' » [vidéo en ligne]. repéré à <http://www.afterellen.com/tv/30225-were-getting-nowhere-the-l-word-510>

- Kellzs. (2011, 18 mai). « Rizzoli & Isles Season 2 promo » [vidéo en ligne]. repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=czKCM3GSsHw>

- MidnightLove Productions. (2009, 18 février). « Fuffy – Far Away » [vidéo en ligne]. repéré à <http://www.youtube.com/watch?v=TvdtYpC4VOM>

- Quietscheentchen (2012, 30 avril). « Jane's & Maura's dirty little secret » [vidéo en ligne]. repéré à <https://www.youtube.com/watch?v=KtCNNc53vIo>

- Sarah Warn. (2008, 18 septembre). « We're Getting Nowhere: *The L Word* S1, 'Locked Up' » [vidéo en ligne]. repéré à <http://www.afterellen.com/video/37606-were-getting-nowhere-the-l-word-season-1-locked-up?>

## II. Bibliographie

### Corpus secondaire

#### A. Ouvrages théoriques

- AKASS, Kim, McCABE, Janet (eds.). *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*, New York, I.B. Tauris & Co, 2006, 280 p.

- ALTHUSSER, Louis et al. (1965) *Lire le Capital*, Paris, Éditions François Maspero, 1973, 188 p.

- ALTHUSSER, Louis (1965). *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 2005, 273p.

- BARNARD, Ian. *Queer Race: Cultural Interventions in the racial Politics of Queer Theory*, New York, Peter Lang Publishing inc., 2004, 146 p.
  
- BARTHES, Roland Barthes (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil, 2010, 252 p.
  
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 112 p.
  
- BAULM DUBERMAN, Martin, VICINUS, Martha, CHAUNCEY, George (eds.) *Hidden From History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, Penguin Books, 1989, 592 p.
  
- BEEMYN, Brett, ELIASON Mickey (eds.). *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, New York, New York University Press, 1996, 326 p.
  
- BEIRNE, Rebecca. *Lesbians in Television and Text After the Millenium*, New York, Palgrave Macmillan, 2008 a, 248 p.
  
- BEIRNE, Rebecca. *Televising Queer Women: A Reader*, New York, Palgrave Macmillan, 2008 b, 272 p.
  
- BENSHOFF, Harry, GRIFFIN, Sean. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2006, 336 p.
  
- BINDEL, Julie. *Straight Expectations: What Does It Mean To Be Gay Today*, London, Guardian Books, 2014, Kindle File.
  
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006, 272 p.
  
- CAÏRA, Olivier. *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2005, 283 p.
  
- CASTLE, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1993, 307 p.
  
- CERVULLE, Maxime. *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Éd. Amsterdam, 2013, 192 p.

- CLETO, Fabio (ed.). *Camp. Queer Esthetics and the Performing Subject: a Reader*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999, 528 p.
  
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe, Tome II*, coll. Folio Essais, Paris, Gallimard, 1986, 663 p.
  
- DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien, 1 Arts de Faire*, Paris, Gallimard, 1990, 347 p.
  
- DE LAURETIS, Teresa. *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*, Patricia White (ed.), Chicago, University of Illinois Press, 2007, 288 p.
  
- DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*, New-York, Columbia University Press, 1995, 446 p.
  
- DUGGAN, Lisa. *The Twilight of Equality: Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Boston, Beacon Press, 2003, 136 p.
  
- DUGGAN, Lisa. HUNTER, Nan D. *Sex Wars: Sexual Dissent and Political Culture*, New York, Routledge, 2006, 360 p.
  
- DYER, Richard (1977). *Gays and Film*, New York, Zoetrope, 1984, 110 p.
  
- DYER, Richard (1979). *Stars*, London, BFI Publishing, 1998, 256 p.
  
- DYER, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, New York, St Martin's Press, 1986, 224p.
  
- DYER, Richard. (1993), *The Matter of Images: Essays on Representation*, London, Routledge, 2002, 184 p.
  
- DYER, Richard. *White: Essays on Race and Culture*, London, Routledge, 1997, 284 p.
  
- DYER, Richard. *The Culture of Queers*, London, Routledge, 2002, 256 p.

- DYER, Richard. *Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*, London, Routledge, 2003, 352 p.
  
- ELLIS, Havelock (1906). *Sexual Inversion: Studies in the Psychology of Sex, Volume 2*, Honolulu, University Press of the Pacific, 2001, 299 p.
  
- FADERMAN, Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth-Century America*, New York, Penguin Books, 1991, 373p.
  
- FADERMAN, Lillian, TIMMONS, Stuart (2006). *GAY L.A.: A History of Sexual Outlaws, Power Politics, and Lipstick Lesbians*, Berkeley, University of California Press, 2009
  
- FISKE, John, *Television Culture*, London, Routledge, 1987, 353 p.
  
- FISKE, John, *Reading Television*, London, Routledge, 2003, 200 p.
  
- FLORI, Eli. *Ces femmes qui aiment les femmes*, Paris, L'Archipel, 2007, 364 p.
  
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, 360 p.
  
- FOUCAULT, Michel. *L'Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, 248 p.
  
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation du rêve, Œuvres complètes vol. IV*, Paris, PUF, 2004, 759 p.
  
- FUSS, Diana (ed.). *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Columbia University Press, 1991, 288 p.
  
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
  
- GUILBERT, Georges-Claude. *C'est pour un garçon ou pour une fille ? La dictature du genre*, Paris, Autrement, 2004, 128 p.
  
- GUILBERT, Georges-Claude. *Le Mythe Madonna*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2004, 378 p.

- HALBERSTAM, Judith Jack. *Female Masculinity*, Durham and London, Duke University Press, 1998, 344 p.
  
- HALBERSTAM, Judith Jack. *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke University Press, 2011, 224 p.
  
- HALPERIN, David M. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995, 256 p.
  
- HAMMER, Barbara. *Hammer! Making movies Out of Sex and Life*, New York, Feminist Press, 2010, 280 p.
  
- HART, Lynda. *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*, London, Routledge, 1994, 224 p.
  
- HELLER, Dana Heller (ed.), *Loving The L Word, The Complete Series in Focus*, New York, I.B. Tauris & Co, 2013, 272 p.
  
- HENNESSY, Rosemary, *Profits and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*, New York, Routledge, 2000, 288p.
  
- HODKINSON, Paul. *Media, Culture and Society: An Introduction*, London, Sage Distribution Ltd, 2011, 336 p.
  
- HOLMLUND, Chris, WYATT, Justin (ed.). *Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, New York, Routledge, 2005, 320 p..
  
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, 143 p.
  
- INNESS, Sherrie. *The Lesbian Menace: Ideology, Identity and Representation of Lesbian Life*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1997, 232 p.
  
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992, 352 p.

- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006a, 368 p.
  
- JENKINS Henry. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006b, 279 p.
  
- JOHNSON, David K. *The Lavender Scare, The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, 312 p.
  
- LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean Bertrand. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, 520 p.
  
- LAPOVSKI KENNEDY Elizabeth, DAVIS, Madeline D. *Boots of Leather, Slippers of Gold: the History of a Lesbian Community*, New York, Routledge, 1993, 468 p.
  
- LÉVY, Jacques, LUSSAULT Michel. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, 1033 p.
  
- LÉVY Pierre. *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte/Poche, 1997, 245 p.
  
- MILLER, Franck. *Censored Hollywood: Sex, Sin, & Violence on Screen*, Atlanta, Turner, 1994, 312 p.
  
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, 201 p.
  
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers Of Color And The Performance Of Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, 248 p.
  
- MUNSON, Marcia, STELBOUM, Judith. *The Lesbian Polyamory Reader: Open Relationships, Non-Monogamy, and Casual Sex*, New York, Routledge, 1999, 264 p.
  
- MURPHY, Timothy. *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*, New York, Routledge, 2000, 748 p.
  
- MYER, JoAnne, *The A to Z of the Lesbian Liberation Movement: Still the Rage*, Lanham, The Scarecrow Press, 2009, 360 p.

- NEWTON, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, 158 p.
  
- OLSON, Jenni. *The Queer Movie Poster Book*, San Francisco, Chronicle Books LLC, 2004, 132 p.
  
- RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: the Director's Cut*, Londres, Duke University Press, 2013, 360 p.
  
- ROSS, Sharon Marie, *Beyond the Box, Television and the Internet*, Oxford, Blackwell, 2008, 280 p.
  
- RUBIN, Gayle. *Deviations: a Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, 2011, 504 p.
  
- RUSSO, Vito (1981). *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies (Revised Edition)*, New York, Harper and Row, 1987, 384 p.
  
- SIGNORILE, Michelangelo. *Queer in America: Sex, the Media, and the Closets of Power*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003
  
- SORIN, Cécile. *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2010, 288 p.
  
- STACEY, Jackie. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, New York, Routledge, 1994, 296 p.
  
- STEIN, Arlene. *Sisters, Sexperts, Queers: Beyond the Lesbian Nation*, New York, Penguin Book, 1993, 280 p.
  
- SWERDLOW, Amy, LESSINGER, Hanna, LESSINGER, Johanna (eds.). *Class, Race, and Sex, The Dynamics of Control*, Barnard College Women's Center, G.K. Hall & Co, Boston, 1983, 362 p.
  
- THOMPSON, Mark (ed.). *Long Road to Freedom: the Advocate History of the Gay and Lesbian Movement*, New York, St Martin's Press, 1994, 420 p.

- VON KRAFFT-EBING, Richard. *Psychopathia Sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*, Paris, Carré (traduction française de la 8e édition allemande), 1895, 602 p.
  
- WALTERS Suzanna Danuta. *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 356 p.
  
- WEISS, Andrea. *Vampires and Violets, Lesbians in Film*, New York, Penguin Books, 1993, 192 p.
  
- WHITE, Patricia. *unInvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, 396 p.
  
- WILCOX, Rhonda, *Why Buffy Matters: The Art of Buffy the Vampire Slayer*, London, IB Tauris, 2005, 256 p.
  
- WILTON, Tamsin. *Lesbian Studies: Setting an Agenda*, New York, Routledge, 1995, 248 p.
  
- WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press Books, 1992, 132 p.

## B. Articles

### a. Articles de presse

- AFTERELLEN.COM Staff « Bringing Out the Warrior Princess », 3 mars 2008, repéré à <http://www.afterellen.com/bringing-out-the-warrior-princess/03/2008/> (consulté le 20/06/2014)
  
- ALTMAN Lawrence K. « Rare Cancer Seen in 41 Homosexuals », *The New York Times*, 3 juillet 1981, repéré à <http://www.nytimes.com/1981/07/03/us/rare-cancer-seen-in-41-homosexuals.html> (consulté le 10/11/2013).
  
- BANNON, Brad. « Equal Rights for Gay Americans are Inevitable », *US News*, 17/05/2012, repéré à <http://www.usnews.com/opinion/blogs/brad-bannon/2012/05/17/equal-rights-for-gay-americans-are-inevitable-> (consulté le 10/06/2014).

- BLACK, Shona. « *The L Word : Paragon Paradox* », *LesbianNation.com*, 28 janvier 2005, repéré à <http://www.lesbianation.com/article.cfm?section=9&id=5309> (consulté le 13 janvier 2013)
  
- BOLONIK, Kera. « Not Your Mother's Lesbians », repéré à [http://nymag.com/nymetro/news/features/n\\_9708/](http://nymag.com/nymetro/news/features/n_9708/) (consulté le 13 avril 2013).
  
- CAROLYN. « Ann Bannon, Queen of Lesbian Pulp Fiction: The Autostraddle Interview », 15 juin 2012, repéré à <http://www.autostraddle.com/ann-bannon-queen-of-lesbian-pulp-fiction-the-autostraddle-interview-139854/> (consulté le 5/07/2012)
  
- DENHART, Andy, « Like Sydney, *Alias* kept reinventing itself », 25 mai 2006, repéré à [www.today.com/id/12802536/ns/today-today\\_entertainment/t/sydney-alias-kept-reinventing-itself/](http://www.today.com/id/12802536/ns/today-today_entertainment/t/sydney-alias-kept-reinventing-itself/) (consulté le 20/07/2015).
  
- FISCHER, Michele. « Butch Nouveau Hundreds of new ways to be a dyke », repéré à <http://www.utne.com/arts/butch-femme-culture-consciousness-sexuality.aspx> (consulté le 25/11/2014)
  
- HALLOWELL, Lucy, « *Chicago Fire* recap (3.1): A damn Shayme » 24 septembre 2014, repéré à <http://www.afterellen.com/tv/227869-chicago-fire-recap-3-1-a-damn-shayme> (consulté le 12/03/2015).
  
- HOGAN, Heather, « *Pretty Little Liars* Episode 514 Recap: The Long Goodbye », 8 janvier 2015, repéré à <http://www.autostraddle.com/pretty-little-liars-episode-514-recap-the-long-goodbye-271942/?all=1/> (consulté le 12/03/2015).
  
- JETTER, Alexis, « Goodbye to the Last Taboo », *Vogue*, juillet 1993
  
- JESS. « Kate Moennig Cameos On *Dexter* As The Girl With The Dykey Tattoos », 25 octobre 2010, repéré à <http://www.autostraddle.com/kate-moennig-cameos-on-dexter-as-the-girl-with-the-dykey-tattoos-63939/> (consulté le 23/03/2015).
  
- KANE, Matt. « *The Fosters* actor Tom Phelan talks to GLAAD about playing one of TV's new trans characters », 3 février 2014, repéré à <https://www.glaad.org/blog/fosters-actor-tom-phelan-talks-glaad-about-playing-one-tvs-new-trans-characters> (consulté le 10/06/2014).
  
- KARLAN, Sarah. « *Rizzoli and Isles* Is The Gayest Non-Gay Show On Television », 22 avril 2013, repéré à <http://www.buzzfeed.com/skarlan/rizzoli-and-isles-is-the-gayest-non-gay-show-on-television#.ven8Y9daW> (consulté le 16/11/2014).

- KREGLOE, Karman, « Interview with Carmen Elena Mitchell, creator of The Real Girls Guide to Everything Else », 18 novembre 2009, repéré à <http://www.afterellen.com/people/69666-interview-with-carmentelena-mitchell-creator-of-the-real-girls-guide-to-everything-else> (consulté le 20/04/2015).
  
- LO, Malinda, « Back in the day: Coming-out with Ellen », 9 avril 2005, repéré à <http://www.afterellen.com/back-in-the-day-coming-out-with-ellen/04/2005/> (consulté le 21 février 2014)
  
- MASLIN, Janet. « Review/Film; Women Finding Strength In Women », 27 décembre 1991 repéré à <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D0CE4DC1F3FF934A15751C1A967958260>(consulté le 16/11/2014).
  
- McCROY Winnie. « L is for Invisible », *New York Blade Online*, 31 octobre 2003, repéré à <http://www.nyblade.com/2003/10-31/viewpoint/editorials/invisible.cfm> (consulté le 13 janvier 2013)
  
- NPR Staff. « 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' », 13 août 2013, <http://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse> (consulté le 12/06/2014).
  
- NUGENT, Frank S. « Heralding the Arrival of 'These Three,' at the Rivoli -- 'Charlie Chan at the Circus », 19 mars 1936, repéré à <http://www.nytimes.com/movie/review?res=950DEEDD1430E13BBC4152DFB566838D629EDE> (consulté le 16/11/2014)
  
- RIENDEAU, Danielle, « *Review of And Then Came Lola* », 24 août 2009, repéré à <http://www.afterellen.com/movies/57460-review-of-and-then-came-lola> (consulté le 20/07/2015).
  
- RODRIGUEZ, Gregory. « Gay – the New Straight », *LA Times*, 5 novembre 2007, <http://www.latimes.com/news/la-oe-rodriguez5nov05-column.html> (consulté le 10/06/2014).
  
- ROWLES, Dustin, « The 25 Films that Most Frequently Use the Word "F--k" », 1 avril 2012, repéré à [http://www.pajiba.com/seriously\\_random\\_lists/the-25-films-that-most-frequently-use-the-word-fk.php](http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/the-25-films-that-most-frequently-use-the-word-fk.php) (consulté le 09/12/2014).
  
- RUSSO, Julie Levin. « You Write It! Or, The L Word Is Labor », 20 septembre 2009, repéré à <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2009/09/20/you-write-it-or-l-word-labor> (consulté le 10/05/2015)

- SCHLANGER, Zoe. « Obama Condemns 'Ex-Gay' Therapy for LGBTQ Minors », 9 avril 2015, repéré à <http://www.newsweek.com/obama-condemns-ex-gay-therapy-lgbtq-minors-321192> (consulté le 22/06/2015).

- SILVERSTEIN, Melissa. « Interview With Lisa Cholodenko, Director and Co-writer of *The Kids are All Right* », 7 septembre 2010, repéré à [http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/interview-with-lisa-cholo\\_b\\_640719.html](http://www.huffingtonpost.com/melissa-silverstein/interview-with-lisa-cholo_b_640719.html) (consulté le 12/06/2014)

- SNARKER, Dorothy. « *Warehouse 13* star confirms the show's lesbian subtext, and then some », 25 juillet 2011, repéré à <http://www.afterellen.com/warehouse-13-star-confirms-the-shows-lesbian-subtext-and-then-some/07/2011/> (consulté le 20/06/2014).

-TROPIANO, Stephen. « When a kiss is not just a kiss », repéré à <http://www.popmatters.com/pm/column/tropiano030528/> (consulté le 16/07/2012).

#### b. Articles théoriques

- ARROYO, José. « Death, Desire and Identity: The Political Unconscious of 'New Queer Cinema' ». In : Joseph Bristow and Angela R. Wilson (eds.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, Londres, Lawrence and Wishart, 1993, p.70-96.

- BAUER, Amy. « 'Give Me Something to Sing About': Intertextuality and the Audience in 'Once More With Feelings' ». In : Paul Gregory Attinello, Janet K. Halfyard, Vanessa Knights (eds), *Music, Sound and Silence in Buffy the Vampire Slayer*, Farnham, Ashgate, 2010, p.209-234.

- BEIRNE, Rebecca. « Fashioning *The L Word* ». In : *Nebula 3.4*, décembre 2006, p.1-37.

- BERLANT, Lauren, FREEMAN, Elizabeth « From 'Queer Nationality' » in MORTON, Donald (ed.). *The Material Queer*, Boulder, Westview Press, 1996, p.305-309.

- BORDAT, Francis. « Le Code Hays. L'autocensure du cinéma américain ». In : *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*. N°15, juillet-septembre 2007, p.3-16.

- BOURCIER, Marie-Hélène. « L'Homosexus normaticus entre mariage unidimensionnel et droits sexuels ». In : *Mouvements*, 2007/1 (n°49), p.8-15.

- BRONWEN, Thomas. « What is FanFiction and Why Are People Saying Such Nice Things about It ? ». In : *StoryWorlds : A Journal of Narrative Studies*, vol.3, University of Nebraska Press, 2011, p.1-24
  
- CAMPANELLO Kimberly. « Queerer Than Thou: Representations and Receptions of Genders and Sexuality in Showtime's *The L Word* ». In : *GRAAT On-line issue #2*, juin 2007, [en ligne], disponible sur <http://www.graat.fr/queertv02.pdf>, p.20-37.
  
- CARTER, Mia. « The Politics of Pleasure: Cross-Cultural Autobiographic Performance in the Video Works of Sadie Benning ». In : *Signs*, vol.23, n°3, *Feminisms and Youth Cultures*, 1998, p.745-769.
  
- CIASULLO, Ann M. « Making Her (In)Visible: Cultural Representations of Lesbianism and the Lesbian Body in the 1990s ». In : *Feminist Studies* 27, no.3, 2001, p.577-608.
  
- COLLIER, Noelle, LUMADUE, Christine, WOOTEN, Christine. « Buffy the Vampire Slayer and Xena: Reception of Text by a Sample of Lesbian Fans and Web Site Users », In : *Journal of Homosexuality* 56 (5), p.575-609
  
- CRENSHAW, Kimberlé. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics », In : *University of Chicago Legal Forum*, 1989, p.139-167.
  
- CURRIER SWEET, Anne. « Camp, Masquerade, and Subtext: The Subversion of Sexuality Norms and Gender Roles in *Xena: Warrior Princess* », *GRAAT On-Line issue #2*, June 2007, <http://www.graat.fr/backissuequeerreadings.htm>, p.87-102.
  
- DE LAURETIS, Teresa. « Sexual Indifference and Lesbian Representation », In : *Theatre Journal*, Vol.40, N°2, 1988, p.155-177.
  
- DOANE, Mary Ann. « Film and the Masquerade ». In : *Screen*, vol.25, No 3-4 (September-October), 1982, p.74-88.
  
- DUGGAN, Lisa . « Making It Perfectly Queer », In : *Socialist Review*, vol.22, n°1, 1992, p.11-31.
  
- DUVERGER, Jean. « Échos et remake dans les séries télévisées des années 1960 à nos jours ». In : *TV/Séries n°6*, décembre 2014, [en ligne], disponible sur [http://media.wix.com/ugd/93a9a2\\_7c55b37be5244aec88385bee7a937c44.pdf](http://media.wix.com/ugd/93a9a2_7c55b37be5244aec88385bee7a937c44.pdf), p.56-85.

- ECO, Umberto, DAEDALUS, GAMBERINI, Marie-Christine. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». In : *Réseaux*, 1994, volume 12 n°68. pp. 9-26
  
- ESCOFFIER, Jeffrey Escoffier, BÉRUBÉ Allan. « Queer/Nation ». In : *Out/Look*, n°11, 1991, p.12-23.
  
- FERGUSON, Ann. « Sex War : The Debate between Radical and Libertarian Feminists ». In : *Signs*, Vol.10, No.1, 1984, pp.106-112.
  
- GRIGGERS, Cathy. « Cultural Generation of the New Butch/Femme ». In : COLLINS, Ava, COLLINS, Jim, RADNER, Hilary (eds.), *Film Theory Goes to the Movies: Cultural Analysis of Contemporary Film*, New York, Routledge, 1993, p.129-141
  
- GAO, Wen, et al. « Vlogging: A Survey Of Videoblogging Technology On The Web ». In : *ACM Computing Surveys* 42.4 : 15:1-15:57. *Business Source Complete*, 2010
  
- HALBERSTAM, Judith Jack. « The Kids Aren't Alright » [En ligne], disponible sur <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/15/the-kids-arent-alright/>
  
- HALL, Stuart. « Encoding, decoding ». In : DURING, Simon (ed.), *The Cultural Studies Reader*, New York, Routledge, 2007, p.507-517.
  
- HAMMING, Jeanne E. « Whatever Turns You On: Becoming-Lesbian and the Production of Desire in the Xenaverse ». In: *Genders* 34, 2001, [en ligne], disponible sur [http://www.genders.org/g34/g34\\_hamming.html](http://www.genders.org/g34/g34_hamming.html).
  
- HELFORD, Elyce Rae « Feminism, Queer Studies and the Sexual Politics of *Xena: Warrior Princess* ». In : HELFORD Elyce Rae (ed.), *Fantasy Girls : Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Lanham, Rowman and Littlefield, 2000, p.135-162.
  
- JENKINS, Tricia. « 'Potential Lesbians at Two O'Clock': The Heterosexualization of Lesbianism in Recent Teen Films ». In : *The Journal of Popular Culture*, vol.38, n°3, 2005, p.491-504.
  
- KELLER, Yvonne. « 'Was It Right to Love Her Brother's Wife So Passionately?': Lesbian Pulp Novels and U.S. Identity, 1950 – 1965 ». In : *American Quarterly*, Vol. 57, n°2, 2005, 385-410.

- LEMOINE, Xavier. « Proliferating Masculinities: New York Drag King Shows ». In : *GRAAT On-Line Issue # 11*, [en ligne], octobre 2011, disponible sur <http://www.graat.fr/masculinities7.pdf>, p.96-114.
  
- LUGOWSKY, David M. « Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code ». In : *Cinema Journal* 38, No.2, Winter 1999, p.3-35.
  
- MAYNE, Judith. « Lesbian Looks: Dorothy Arzner and Female Authorship ». In : BAD OBJECT CHOICES (eds). *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, 1991, p.103-135.
  
- MICHLIN, Monica. « *Monster*: Ambiguous Depiction of the Female Killer ». In : *Cycnos*, Volume 23 n°2 [en ligne], mis en ligne le 09 novembre 2006, disponible sur <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=721>
  
- MILLER, Meredith. « Secret Agents and Public Victims: The Implied Lesbian Reader ». In : *The Journal of Popular Culture*, vol. 35, n°1, 2001, p.37-58.
  
- MORREALE, Joanne. « *Xena: Warrior Princess* as Feminist Camp ». In : *The Journal of Popular Culture*, Volume 32, Issue 2, 1998, p.79-86.
  
- MUÑOZ, José Esteban. « Dead White: Notes on the Whiteness of the New Queer Cinema ». In : *GLQ*, 4:1, 1998, p.127-138.
  
- NICHOLS, Margaret. « Lesbian Sexuality/Female Sexuality: Rethinking 'lesbian bed death' ». In : *Sexual and Relationship Therapy*, Vol.19, N°4, 2004, pp.363-371
  
- NORIEGA Chon. « "Something's Missing Here !": Homosexuality and Film Reviews during the Production Code Era, 1934-1962 ». In : *Cinema Journal* 30, No.1, Fall 1990, p.20-41.
  
- OTT, Brian, WALTER, Cameron. « Intertextuality: Interpretative Practice and Textual Strategy », *Critical Studies in Media Communication*, vol.17, n°4, décembre 2000, pp.429-446.
  
- PACKARD, Tamara, SCHRAIBMAN, Melissa. « Lesbian Pornography: Escaping the Bonds of Sexual Stereotypes and Strengthening Our Ties to One Another ». In : *UCLA Women's Law journal*, Vol. 4, 1994, pp.299-328

- RICH, Adrienne. « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence ». In : *Signs*, vol.5, No.4, Women : Sex and Sexuality, (Summer 1980), p.631-660.
  
- RICHARDSON, Matt. « Our Stories Have Never Been Told: Preliminary Thoughts on Black Lesbian Cultural Production as Historiography in The Watermelon Woman ». In : *Black Camera*, vol.2, n°2, Special Issue: Beyond Normative: Sexuality and Eroticism in Black Film, Cinema, and Video, 2011, p.100-113.
  
- ROBIN, Kate. « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig », *Journal des anthropologues* n°124-125, 2013, [En ligne], disponible sur <http://jda.revues.org/5279>, p.71-91.
  
- RUSSO, Julie Levin. « User-Penetrated Content: Fan Video in the Age of Convergence ». In : *Cinema Journal*, Vol.48, No.4 (Summer, 2009), p.125-130.
  
- SEDWICK, Eve Kosofsky. « Between Men », In : RICHTER, David H. (ed.). *The Critical Tradition : Classic Texts and Contemporary Trends*, Boston, Bedford/St Martin's, 2007, p.1684-1687.
  
- SMYTH, Cherry. « The Pleasure Threshold: Looking at Lesbian Pornography on Film ». In : *Feminist Review*, N°34, *Perverse Politics: Lesbian Issues*, 1990, p.152-159
  
- STASZAK, Jean-François. « Qu'est-ce que l'exotisme ? ». In : *Le globe*, Tome 148, Genève, Ed. de l'université de Genève, 2008, p.7-24
  
- STRAAYER, Chris. « *Femme Fatale* or Lesbian Femme: *Bound* in Sexual Différance ». In : *Women in Film Noir*, 2<sup>nd</sup> ed. Ann Kaplan (ed.), London: British Film Institute, 1998, p.151-161.
  
- TAMAGNE, Florence, « L'identité lesbienne : une construction différée et différenciée ? ». In : *Cahier d'histoire* n°84, 2001, p.45-57.
  
- TRAN-GERVAT Yen-Mai. « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 01 septembre 2006, <http://narratologie.revues.org/372>.
  
- TURK, Tisha. « 'Your Own Imagination': Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation ». In : *Film and Film Culture* 5, University of Minnesota Morris Digital Well, 2010, p.88-111.

- WALTERS, Suzanna Danuta. « From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't a Woman Be More Like a Fag?) ». In : *Signs*, vol.21, n°4, *Feminist Theory and Practice*, 1996, p.830-869.

- WILLIAMS, Linda. « Women in Love: Review of *Personal Best* ». In : *Jump Cut: A Review of Contemporary Cinema* 27 (July) 1982, p. 1-10.

## C. Ouvrages littéraires

- BANNON, Ann, *Odd Girl Out* New York, Gold Medal Books, 1957

- BROWN, Rita Mae, *Rubyfruit Jungle*, New York, Bantam Books, 1973

- FLAGG, Fannie. *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe*, New York, Ballantine Books, 1987

- HALL, Radclyffe. *The Well of Loneliness*, London, Virago Press, 1982

- SHERMAN, Jane. *Lesbian Hell*, Las Vegas, Neva Paperbacks, 1963

- TAYLOR, Valerie, *Return to Lesbos*, New York, Midwood Books, 1963

- WALKER, Alice. *The Color Purple*, London, Phoenix Paperback, 1983

- WITTIG, Monique. *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969

- WITTIG, Monique. *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973

## D. Productions de fans

### a. Fanfictions

- here4rizzles, « Home is in your arms », disponible sur <https://www.fanfiction.net/s/11220537/1/Home-is-in-your-arms> (consulté le 10/05/2015).

- ExplainingTheIndescribable, « Honeysuckle », disponible sur <https://www.fanfiction.net/s/11275920/1/Honeysuckle> (consulté le 10/05/2015)

## b. Blogs et forums

- <http://ishiprizzleslikethereisnotamaro.tumblr.com/post/93624634154> (consulté le 4 août 2014)
- <http://kitschmix.tumblr.com/> (consulté le 12/03/2015).
- <http://forums.afterellen.com/> (consulté le 11/03/2015)
- [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/topic/5189875/1/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5189875/1/)
- [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/forum/1696462/1/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/forum/1696462/1/) (consulté le 11/03/2015)
- [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/topic/4729179/1/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/4729179/1/) (consulté le 11/03/2015).
- [http://s1.zetaboards.com/L\\_Anon/topic/4729179/2/](http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/4729179/2/) (consulté le 11/03/2015).
- <http://theroadbeststraddled.blogspot.fr/> (consulté le 12/03/2015).

## E. Sites Internet

- Site de l'entreprise de mesure d'audimat Nielsen. <http://nielsen.com/> (dernière consultation le 07 juillet 2012).
- Site de la chaîne DIVA TV. [www.actupny.org/divatv/](http://www.actupny.org/divatv/) (dernière consultation le 30 mai 2013)
- Site de la Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation GLAAD. <http://www.glaad.org> (dernière consultation le 20 février 2014)
- Site du magazine en ligne Afterellen. <http://www.afterellen.com> (dernière consultation 27 juillet 2015)
- Site du magazine en ligne Autostraddle. <http://www.autostraddle.com> (dernière consultation, 27 juillet 2015)
- Site Fanfiction.net. <https://www.fanfiction.net/tv/> (dernière consultation le 10/05/2015).
- Site des Streamy Awards, <http://www.streamys.org> (dernière consultation le 09/12/2014).

-Site de la Human Rights Campaign. <http://www.hrc.org> (dernière consultation le 10/06/2014).

- Site du groupe Against Equality, <http://www.againstequality.org> (dernière consultation le 25 juin 2015)

# Annexes

I. Idgie dans *Fried Green Tomatoes*



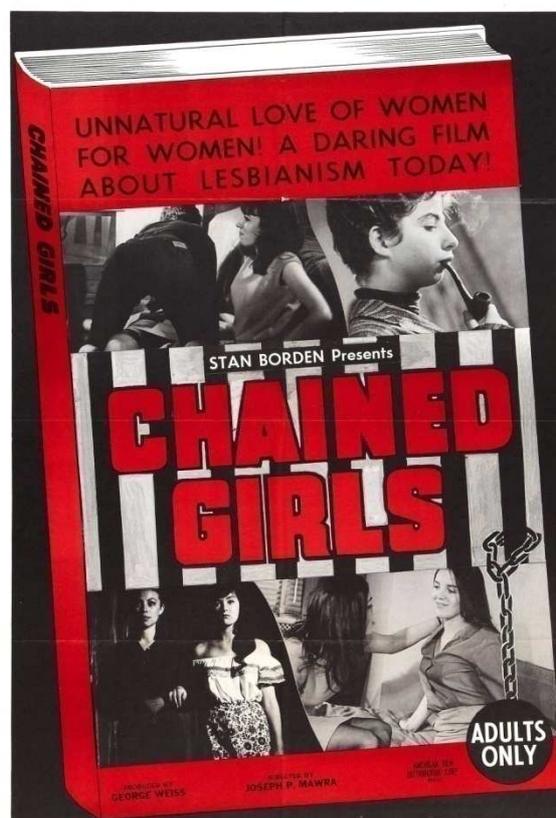
II. Charlize Theron interprétant Aileen Wurnos dans *Monster*



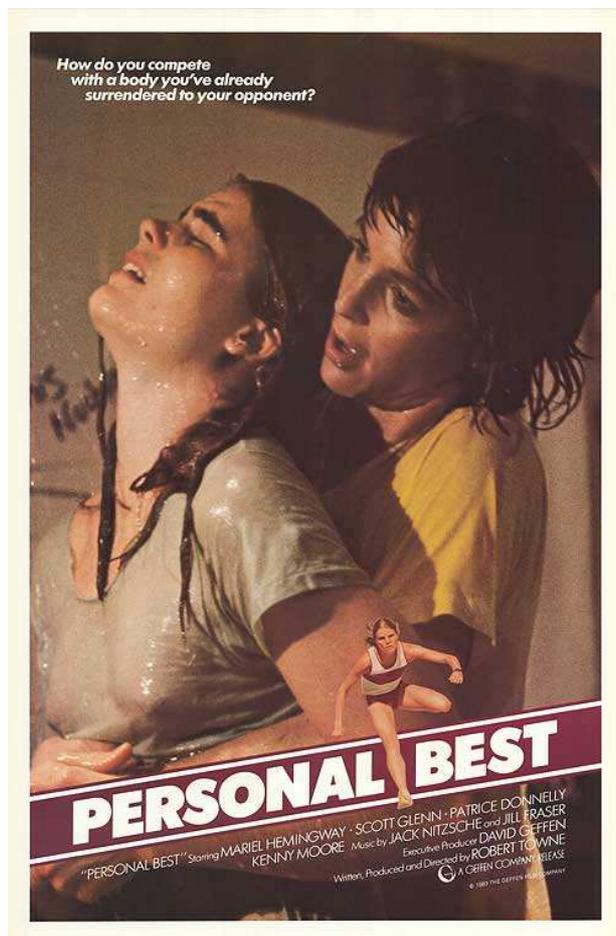
III. Lee, un personnage isolé des autres, dans *Monster*



IV. Image tirée du dossier de presse pour le film *Chained Girls*



V. Affiche du film *Personal Best*, utilisée dans le magazine *Playboy* pour la promotion du film



VI. Une lesbienne masculine dans *The L Word*



VII. Corky dans l'ascenseur, dans *Bound*



VIII. Gros plan sur les mains de Corky, alors qu'elle récupère la boucle d'oreille de Violet dans le siphon de l'évier.



IX. Kima dans *The Wire*



X. Snoop dans *The Wire*



XI. Mélanie et Lindsay dans *Queer as Folk*



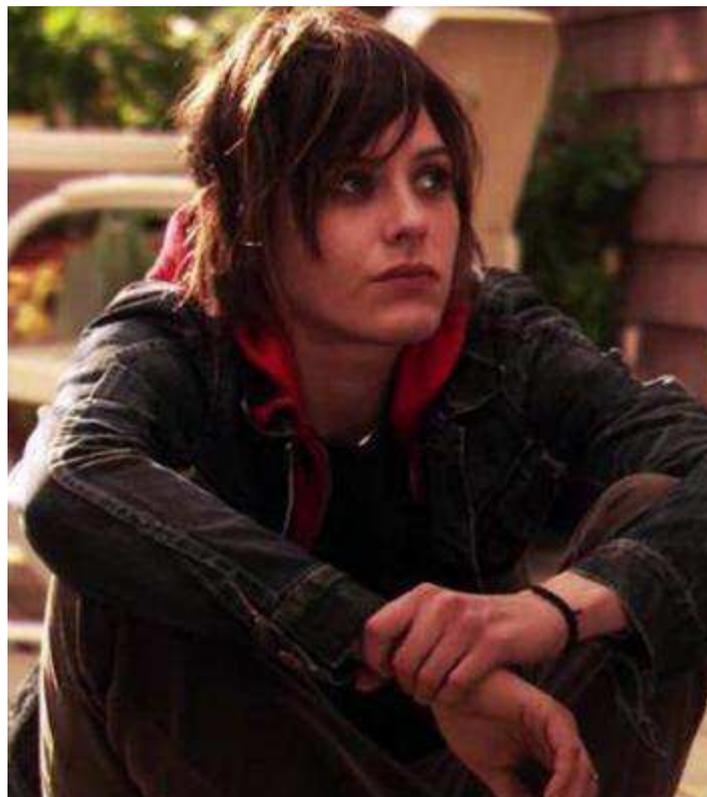
XII. Big Boo dans *Orange Is the New Black*



XIII. Piper et Alex dans *Orange Is the New Black*



XIV. Shane dans *The L Word*



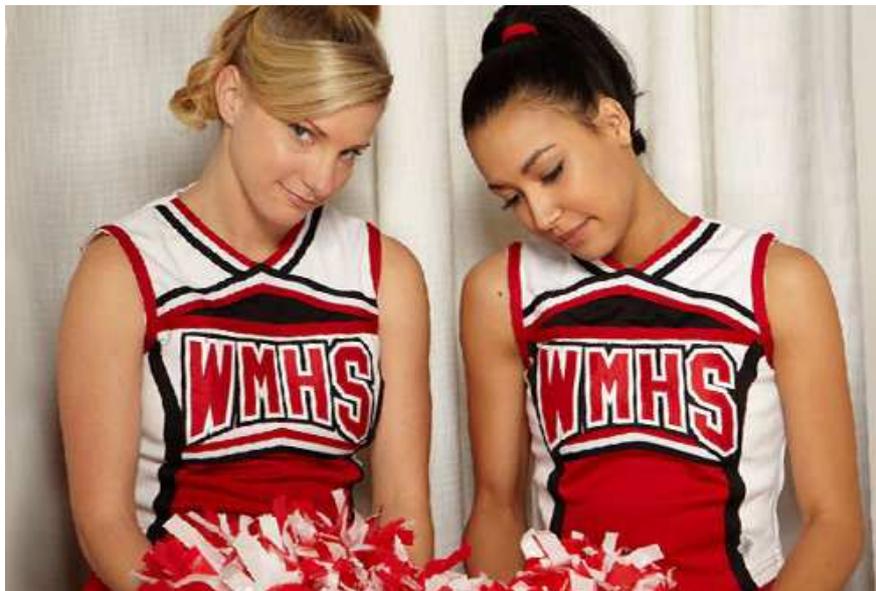
XV. Moira dans *The L Word*



XVI. a. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Callie et Arizona dans *Grey's Anatomy*



XVI. b. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Brittany et Santana dans *Glee*



XVI. c. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Emily dans *Pretty Little Liars*



XVI. d. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Amy dans *Faking It*



XVI. e. Les lesbiennes féminines des séries télévisées : Stef et Lena dans *The Fosters*



XVII. a et b. Affiches promotionnelles pour la série *The L Word*



XVIII. Le drag king Phil McCokin dans *The L Word*



XIX. Le drag king Ivan Aycock dans *The L Word*



XX. a. Greta Garbo



XX. b. Joan Crawford



XX. c. Katharine Hepburn



XX. d. Bette Davis



XXI. Willow et Tara dans « Under Your Spell » : des couleurs qui évoquent l'univers Disney



XXII. Willow et Tara dans « Under Your Spell » : des effets spéciaux qui rappellent ceux des contes de fées de Disney



XXIII.a. *Un Chant d'amour*



XXIII.b. *The L Word*



XXIV. Le mariage de Callie et Arizona dans *Grey's Anatomy*



XXV a. *Lola Rennt*



XXV b. *And Then Came Lola*



XXVI. *Girltrash !, en voiture*



XXVII. *Girltrash !* dans un restaurant



XXVIII. Affiches promotionnelles *Girltrash !*



XXIX. Scène d'ouverture de *Bound*



XXX. Le labrys dans *Bound*



XXXI. Mike dans *But I'm a Cheerleader*



XXXII. Mary et Rock dans *But I'm a Cheerleader*



XXXIII a. Les tâches masculines



XXXIII b. Les tâches féminines



XXXIV. Mike, pendant son cours de mécanique



XXXV. Rock distrait les garçons pendant leur cours



XXXVI. Xena dans *Xena: Warrior Princess*



XXXVII. Xena déguisée en miss



XXXVIII. Une photographie de Catherine Opie en arrière plan dans *The L Word*



XXXIX. Les photographies de Catherine Opie dans le générique de *The L Word*



## Index

- Butler, Judith, 20, 154, 263, 264, 291  
*camp*, 81, 153, 162, 163, 204, 276, 290, 292, 293, 294, 295, 298  
*coming out*, 6, 22, 55, 85, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 200, 230, 233, 311  
culture populaire, 20, 24, 29, 37, 62, 79, 96, 98, 99, 122, 128, 149, 193, 195, 196, 226, 264, 275, 276, 289, 290, 292, 315  
de Lauretis, 24, 112, 158, 159, 265, 266, 314  
désidentification, 24, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 284, 314  
*drag*, 8, 153, 154, 155, 156, 157, 236, 263, 290, 291, 292, 297, 354  
Dyer, Richard, 55, 56, 57, 63, 94, 95, 184, 185, 198, 215, 223  
*fandom*, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 183, 187, 227, 228, 313  
féminité, 33, 39, 62, 64, 66, 104, 105, 106, 109, 110, 113, 116, 131, 134, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 152, 154, 156, 169, 172, 206, 251, 256, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 301, 310, 316, 317  
Fiske, John, 117, 128, 181, 182, 183, 186, 188, 189, 193, 232, 253, 254, 255  
Foucault, Michel, 12, 32, 60, 176, 259, 317, 328  
Genette, Gérard, 181, 182, 277, 284, 289, 315  
Halberstam, 12, 51, 100, 133, 143, 144, 145, 153, 154, 155, 263, 269, 291, 292  
hétéronormativité, 15, 19, 20, 26, 29, 30, 99, 110, 157, 199, 219, 260, 265, 307  
hétérosexualité, 6, 11, 14, 15, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 36, 37, 50, 53, 57, 61, 63, 66, 67, 68, 69, 72, 79, 86, 87, 89, 91, 108, 109, 113, 141, 144, 153, 159, 173, 174, 175, 184, 200, 221, 255, 264, 265, 272, 274, 291, 293, 294, 295, 298, 299, 307, 308, 315  
homophobie, 35, 81, 82, 85, 144, 202, 233, 234, 289  
homosexualité, 4, 11, 13, 15, 20, 22, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 42, 44, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 61, 63, 66, 68, 72, 77, 78, 79, 83, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 103, 104, 105, 114, 115, 116, 121, 125, 127, 131, 132, 134, 135, 136, 142, 143, 145, 152, 158, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 187, 189, 191, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 207, 208, 217, 233, 234, 256, 268, 291, 293, 295, 298, 304, 307, 308, 310, 311, 370  
identification, 24, 39, 40, 115, 133, 188, 215, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 265, 289, 314  
identité, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 60, 89, 97, 104, 105, 121, 122, 132, 137, 138, 139, 140, 146, 149, 152, 154, 157, 168, 169, 173, 174, 175, 179, 204, 208, 209, 210, 212, 216, 217, 219, 220, 223, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 262, 265, 287, 290, 294, 299, 303, 304, 310, 338  
inversion, 12, 21, 58, 59, 60, 62, 66, 132, 331  
mariage, 8, 13, 27, 31, 36, 73, 110, 114, 164, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 221, 222, 223, 295, 312, 316, 334, 359  
masculinité, 22, 33, 39, 43, 51, 58, 62, 67, 96, 99, 109, 113, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 172, 247, 263, 264, 274, 284, 285, 288, 291, 292, 293, 294, 297, 298, 301, 310, 316  
Mulvey, Laura, 38, 39, 40, 267, 268  
New Queer Cinema, 18, 22, 80, 83, 86, 87, 88, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 220, 274, 309, 315, 330, 334, 337  
normes, 4, 13, 17, 19, 20, 23, 24, 26, 30, 43, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 67, 86, 91, 92, 94, 98, 101, 103, 108, 109, 131, 133, 138, 141, 144, 146, 147, 149, 152, 153, 156, 157, 159, 169, 172, 186, 187, 199, 200, 205, 207, 208, 221, 222, 223, 251, 253, 257, 258, 261, 267, 269, 271, 274, 276, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 299, 302, 307, 312, 315, 317, 318, 370  
oppression, 13, 15, 19, 22, 26, 27, 29, 30, 80, 163, 164, 166, 167, 168, 219, 222, 251, 261, 273, 289, 314  
*queer*, 4, 5, 13, 14, 67, 76, 84, 85, 87, 88, 89, 92, 94, 96, 99, 100, 101, 156, 157, 172, 199, 204, 207, 208, 210, 233, 269, 368

276, 284, 285, 286, 290, 299, 300, 311,  
370  
Rich, Adrienne, 26, 27, 28, 115  
Rubin, Gayle, 26, 27, 29, 170, 330  
Russo, Vito, 11, 19, 45, 61, 62, 66, 79, 83,  
93, 125, 191, 198  
stéréotypes, 21, 23, 37, 55, 56, 57, 138,  
144, 152, 158, 169, 217, 220, 222, 223,  
297, 298, 300, 313  
subversion, 88, 91, 289  
web-séries, 4, 7, 18, 23, 187, 243, 244,  
245, 246, 247, 248, 249, 251, 274, 275,  
314, 315, 370  
Wittig, Monique, 26, 29, 260, 270, 271,  
272, 273, 338

## L'Homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines

### Résumé

Ce travail de recherche s'attache à analyser la visibilité des lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées et les web-séries américaines. Bien qu'ayant été globalement invisibles ou mal représentées dans le cinéma classique hollywoodien, elles apparaissent de plus en plus fréquemment sur le petit et le grand écran. Toutefois, cette visibilité est construite à partir d'un certain nombre de normes, privilégiant donc une image particulière des lesbiennes à travers notamment la figure de la lesbienne féminine. En outre, cette visibilité repose sur des stratégies de réappropriations et d'emprunts qui visent à « queeriser » les représentations existantes, et, possiblement, à créer un regard lesbien.

Mots-clé : cinéma, homosexualité, lesbiennes, *queer*, séries télévisées, télévision, visibilité, web-séries

### Résumé en anglais

The purpose of this work is to investigate lesbian visibility in American cinema, TV series and web series. Although lesbians have remained broadly invisible or misrepresented in classical Hollywood Cinema, they now increasingly appear on both the big screen and the small screen. However, this visibility is shaped according to a precise set of norms, thus favoring a specific image of lesbians, particularly through the figure of the feminine lesbian. Furthermore, this visibility is grounded on strategies of reappropriation and borrowings aiming to queer existing representations, and, possibly, to create a lesbian look.

Key words: cinema, homosexuality, lesbians, queer, visibility, television, TV series, web series