

Miléna HENOCHSBERG

MÉMOIRE DE FIN D'ETUDES

La Fémis, promotion Leos Carax 2023



Une réflexion sur la pluralité du cinéma et des séries télévisées en France

Les personnages lesbiens et le (grand) public : analyse de personnages minoritaires en
quête de financement et d'existence

Département production

Sous la direction de Pascal Caucheteux, Christophe Rossignon

1. Corpus et objectifs

1.1 Définitions

1.2 L'enjeu de la reconnaissance politique

2. Etat des lieux

2.1 Etat des histoires et représentations lesbiennes en France

2.2 Les stéréotypes

2.4 le rôle des quotidiennes pour banaliser la lesbienne

2.4 La lesbienne positive

2.5 La lesbienne réaliste

3. Au delà de l'identité

3.1 S'affranchir des identités individuelles

3.1 le rôle de la communauté

4. Du côté de la production

4.1 Un cinéma au public restreint ?

4.2 le cas des premiers films récents

4.3 La question des projets

4.5 Le casting

4.6 Le droit à la fiction

4.7 Le *tourist gaze*

4.8 Un cinéma plus rentable à l'international ? - Etude de cas du *Portrait de la jeune fille en feu*

5. Récit de quelques tentatives françaises

5.1 Etude de cas de *Purple*

5.2 Etude de cas de *Split*

5.3 Le problème de la censure

6. Le rôle des plateformes

6.1 Etude de cas de *La Graine*

6.2 Du côté des séries

Conclusion

Bibliographie



*A HETEROSEXUAL MOVIE BY
GREGG ARAKI*

Propos liminaire

Alors que nous étions à New York, avec mes camarades de la section production, je suis arrivée un petit peu en avance à un rendez-vous avec un producteur dont j'admirais particulièrement la filmographie, Jim Starck. Il me fait monter dans son appartement qui sert, de manière indéterminée, à la fois de bureau ou de lieu de vie, et là, trône une grande affiche de *The Doom Generation* de Gregg Araki. Comme c'est l'un de mes films préférés, j'engage la conversation et l'interroge sur ce surtitre « *A heterosexual movie by Gregg Araki* », qui m'a toujours intrigué. Il me répond, amusé, que c'était une manière pour Araki de l'embêter, parce qu'en tant que producteur, il voulait faire des films qui attireraient enfin du public en salles et avait demandé au réalisateur s'il pourrait un jour faire un film hétérosexuel...

Introduction

Si la représentation des minorités de genre ou sexuelles se présente pour certains producteurs.ices et réalisateurs.ices comme une nécessité à la fois cinématographique, sociale et politique, il importe aussi d'interroger les modalités et les conditions d'effectivité de telles représentations – qui pour moi, sont l'un des enjeux majeurs de notre responsabilité de producteur.ices. Permettent-elles, comme on l'entend parfois, de visibiliser une réalité pour imposer sa reconnaissance par les instances politiques et sociales ? Les enjeux d'une telle visibilisation sont loin d'être une évidence.

Dans *Le partage du sensible*, Jacques Rancière avance que c'est le langage qui permet d'établir le terrain commun à partir duquel nous érigeons la réalité. Autrement dit, les choses existent parce que nous avons les mots pour les dire. Par exemple, c'est parce que nous parlons aujourd'hui de « viol conjugal » que la réalité des violences sexuelles au sein du couple se présente, pour celles.eux qui en sont victimes - mais aussi pour celles.eux qui reçoivent leur parole - comme une réalité partageable.

Nous pourrions aussi ajouter – puisque c'est notre domaine d'étude - que le grand répertoire du réel se nourrit non pas seulement de mots, mais d'images. En ce sens, les personnages lesbiens au cinéma et dans les séries permettent effectivement d'imposer l'homosexualité féminine dans le paysage d'une réalité sexuelle, sociale et politique. Cette visibilisation ne sert donc pas seulement à montrer, mais bel et bien à faire exister ces réalités car elle les inscrit dans un imaginaire commun et ouvre l'horizon des possibilités qui s'offrent à chacun.

Les personnages qui incarnent les minorités sexuelles, et parmi eux les personnages lesbiens, constituent bien des représentations qui offrent à des populations plus marginales une réalité sociale partageable au-delà des frontières d'une communauté donnée. Mais l'exigence de la représentation fait à son tour difficulté. D'abord, parce qu'elle ne peut pas être pensée sans le critère de la représentativité. Comment justifier de la valeur de la représentation ? Est-elle bien le reflet fidèle de la réalité que je cherche à inscrire dans les imaginaires ? Comment jouer des stéréotypes ou des caricatures ? L'idée même de représentation, comme re-présentation, implique de se demander ce qui est digne d'être inscrit dans une forme de durée qui excède la simple vie d'un être humain ou d'une société

donnée. Il n'est pas anodin que dans les cultures antiques, la représentation soit toujours pensée comme *exempla*, c'est-à-dire comme une image exemplaire, digne d'être imitée.

Le personnage lesbien risque bien d'être pris dans les tenailles d'un insurmontable paradoxe. D'une part, il peut être pensé comme le totem d'une communauté marginale désireuse de construire les idoles d'une contre-culture jalousement gardée de toute édulcoration *mainstream*. Mais d'autre part, il est aussi pensé comme l'instrument nécessaire à la reconnaissance de la sexualité lesbienne, reconnaissance qui exige d'inscrire ces personnages dans un cinéma grand public, où ils finiraient par être considérés pour autre chose que leur sexualité. C'est à cette exigence intenable de radicalité et de représentation populaire que tente difficilement de répondre le producteur et son réalisateur – et que je tente d'aborder dans cette étude. En témoigne, par exemple, le personnage de Justine Langlois dans le court-métrage *Les démons de Dorothy* (Alexis Langlois, 2022), jeune auteure lesbienne qui se laisse aller à l'écriture de ses fantasmes, lorsqu'elle est sévèrement rappelée à l'ordre par son implacable productrice : pour que son film puisse être financé, il faut renoncer à ces images radicalement lesbiennes et retrouver le chemin du grand public ! Si Alexis Langlois, visité par ces mêmes démons y répond par une certaine dose d'humour et de *slasher*, le problème posé par le film semble demeurer – et ce, particulièrement, dans le paysage du cinéma et des séries TV françaises.

L'alternative entre le film communautaire et le film grand public n'est-elle toutefois pas un trompe l'œil illusoire ? Le grand public est-il vraiment indifférent ou réticent à l'histoire communautaire ? Cette alternative semble en réalité reposer sur un double présupposé, que nous pouvons mettre en question. Certes, les préjugés homophobes – ou en l'occurrence lesbophobes - ne semblent pas jouer en faveur de la popularité des films qui mettent au premier plan des personnages lesbiens, dont la sexualité serait directement manifestée à l'écran. Mais que dire alors de l'indéniable succès au *box office* de *La vie d'Adèle* d'Abdellatif Kechiche (2013 – plus d'un million d'entrées en salles¹) ou d'un *Gazon Maudit* de Josiane Balasko (1995 – 75 millions de dollars au Box-office global

¹ IMDB pro

pour un budget de 7 millions de dollars²) qui commence à faire date tant la concurrence semble inexistante ? D'autre part, il semble pris pour acquis que l'attachement ou l'intérêt porté par le spectateur repose sur un processus d'identification. C'est ce qui justifierait à la fois l'indifférence du spectateur mainstream au personnage lesbien, et la totémisation du personnage par la communauté qu'il représente. Or, cette perspective réductionniste est tout à fait caricaturale, non seulement parce que le personnage de fiction ne peut pas être seulement pensé comme pur miroir de la réalité – au risque de renoncer à toute la plasticité offerte par la fiction - mais également parce que le cinéma, qui constitue une incroyable machine à émotions, s'appuie sur bien d'autres ressort pour tenir en haleine son spectateur.

Au fond, le personnage lesbien est-il vraiment plus difficile d'accès ? Ce préjugé ne repose-t-il pas également sur la confusion entre un cinéma radical et marginal du point de vue cinématographique, et la marginalité de son personnage ou de son sujet ? Aussi, dans quelle mesure est-il pertinent d'amener la marge au centre – quels films pour qui ? Et ce, dans quel mode de production ?

On assiste à de nombreuses avancées sociales concernant les minorités de genre et de race, et il y a une demande sociale générationnelle qui semble suivre (en témoigne le récent succès de *Drag Race France*, des quotidiennes ultra populaires qui mettent en scène de plus en plus de personnages queer, type *Plus Belle La vie*, *Demain nous appartient*, *Fais pas çà, fais pas ça* ou des objets plus générationnels tels que *Skam France*, *Chair tendre...*). Mais c'est quelque chose qu'on ne retrouve pas ou peu dans le cinéma français ou les séries – en dehors des productions citées précédemment. Pour répondre à cette demande de plus en plus pressante de représentations diversifiées dans l'audiovisuel et au cinéma, il m'importe d'ébaucher, en tant que productrice, un début de réponse autant d'un point de vue qualitatif qu'économique. Si le cinéma et les séries dits « d'auteurs » sont des objets qui, en principe, ne répondent pas à une demande, mais à une logique de prototype, il est d'autant plus pertinent de se poser la question de la représentations des marges dans des œuvres censées être plus libres en termes d'écriture.

² JP box-office

1. Définitions

De quoi parle-t-on exactement ? Cette définition que je tenterai d'aborder par la négative, permet de préciser notre corpus. Premièrement, on laissera de côté les personnages lesbiens de « passage », c'est-à-dire trop secondaires ou trop périphériques dans une histoire. A la façon dont la mixité « Benetton » nous semble d'un autre âge (c'est-à-dire un panel de personnages diversifiés qui permettent de cocher des cases, où nous aurions un.e noir.e, un.e asiatique, une femme, un gay etc...), ce qui nous intéresse sont les personnages complexes, donc ceux.elles dont on peut suivre l'évolution de manière étoffée et précise. A ce titre c'est donc le cinéma et les séries qui mettent en scène des personnages lesbiens en tant que protagonistes qui motiveront nos recherches dans ce mémoire.

On évitera également de tomber dans l'écueil d'une analyse trop essentialiste qui consisterait à penser que le cinéma et les séries *de* lesbienne, qui *met en scène des* lesbiennes, ou *pour* les lesbiennes est nécessairement réalisé par une lesbienne. Trop d'exemples récents nous démontrent qu'il est tout à fait réducteur et caricatural de penser de la sorte. Ma propre expérience de productrice viendrait contredire aisément ce postulat car j'ai, notamment à l'école, produit des films qui mettaient en scène des personnages lesbiens sans que le réalisateur n'appartienne à cette communauté ou que l'identité de ces personnages soit au cœur des enjeux du film. Et c'est quelque chose qui ne me pose absolument pas problème tant je me soucie bien d'avantage des œuvres que de ceux.celles qui les ont initié ou pensé. Et c'est bien, de mon point de vue, le pouvoir de la fiction que de faire émerger, de donner à voir une illusion particulière, ou peut-être une vision du monde dans le cas de la création cinématographique. A ce titre l'identité de celui.celle qui l'initie importe peu tant que cette vision est résolument moderne et sincère. De plus, le caractère intrinsèquement collectif du cinéma, m'oblige à ne pas considérer que le réalisateur.ice soit le seul garant moral ou politique d'une œuvre.

Concernant l'intégration des séries dans ce corpus, elle me semble ici triplement justifiée. D'abord par la certitude que ces mondes sont amenés à devenir davantage poreux, que le futur producteur.ice aura sûrement la double casquette. La plupart des sociétés de production indépendantes installées (Nord-Ouest, Mandarin, Haut et Court,

Les Films du Bélier...) ont désormais des départements de télévision et ces activités s'avèrent assez complémentaires et fructueuses. L'autre motivation découle du fait que mon corpus, par sa particularité, est assez restreint du côté du cinéma, et l'analyse thématique autorise donc à élargir le propos du côté des séries pour tenter de décrire et de penser un mouvement qui peut donc prendre plusieurs formes. D'autant plus que les séries, anglo-saxonnes mais aussi françaises ont largement contribué à défricher ces questions et il serait malvenu de considérer qu'il s'agit de deux médiums radicalement sur la question de la représentation des marges. Enfin, cette intégration des séries dans mon mémoire tient peut-être une justification générationnelle. J'ai autant grandi avec du cinéma que des séries, et avant de vouloir travailler dans l'industrie cinématographique, je pouvais être autant émue par un film de Chantal Akerman vu à la Cinémathèque que par *The Wire*, *Les Sopranos* ou *Six Feet Under* regardé sur mon ordinateur... Sans vraiment me poser la question de la différence de format ou de médium. Si j'aime la salle de cinéma, j'aime à penser qu'elle n'est pas le lieu exclusif de production des émotions cinématographiques.

1.2. L'enjeu de la reconnaissance politique

Il est important de préciser que la condition lesbienne ne se cantonne pas à être seulement une orientation *sexuelle*. Une vie hors des schémas hétéro normatifs engage le sujet dans des modalités de couple, de désir, de sociabilité, susceptibles d'être contrariés dans leur possibilité même d'existence. Autour d'une communauté queer se pose la question des espaces, privés/publics, des limites, des contraintes ou encore des frontières spatio-temporelles qui la délimitent. De plus la prétendue « invisibilité » de la lesbienne dans l'espace public a nourri un imaginaire collectif empreint de nombreux fantasmes.

Les films mettant en scène des personnages de lesbiennes ont longtemps souffert de nombreux stéréotypes, et notamment sexuels (type *La vie d'adèle* de Kechiche, 2015) et critiqués pour leur froideur ou leur académisme lorsque le sexe n'était pas au rendez-vous (*Le portrait de la jeune fille en feu* de Sciamma, 2019). Cet attrait pour le sexe dans l'imaginaire collectif est probablement un biais motivé par deux raisons qui dépassent la

seule question lesbienne. D'une part, cette exigence constitue le produit d'un fantasme masculin, qui découle directement d'un processus d'objectivation de la femme – qui n'est pas nouveau dans les représentations artistiques. On pense par exemple à la peinture orientaliste, à la figure des Almées. Dans cette peinture de Gérôme, l'almée, figure de la savante orientale, est représentée au milieu d'hommes, pour lesquels elle se livre à une danse sensuelle. Cette figure doublement exotique pour l'époque - une femme savante, et qui plus est, moyen-orientale – subit dans la représentation un processus d'objectivation exemplaire. Car les *Almées*, qui ne sont pas du tout danseuses, ne dispensent en réalité leurs enseignements qu'à des femmes. Elles dispensent une éducation faites par les femmes pour des femmes, très loin de l'image que donne à voir ce tableau.



Jean-Léon Gérôme, *L'Almée*, 1863

Deuxièmement ce renvoi du lesbianisme à sa dimension sexuelle pourrait aussi s'expliquer par le fait que les choses sont bien plus acceptées et tolérées quand elles relèvent du cadre de l'intime. La lesbienne n'est donc pas un problème d'un point de vue sexuel mais plutôt quand elle se révèle dans l'espace public. Il en témoigne que dans

l'histoire des représentations la lesbienne est souvent un vampire, une femme inquiétante, mystérieuse, fatale... Les nombreuses recherches internet que j'ai pu faire sur le sujet m'ont aussi conduit à me rendre compte que la figure de la lesbienne, est encore en 2023 très largement associé à la pornographie – nous y reviendrons.

Notre approche est à l'opposé de ce présupposé : ce qui nous intéresse est la lesbienne dans l'espace public, puisque le cinéma est une affaire proprement collective et qui a la particularité d'être un art reproductible à l'infini. A ce titre le personnage cinématographique ou audiovisuel qui a des relations avec d'autres femmes mais qui ne se revendique pas comme tel ou ne se vit pas comme tel n'est, à ce titre, pas vraiment un personnage qui intéresse notre étude. Le fait qu'on se situe au-delà d'un fait sexuel implique que notre enquête ne fasse pas particulièrement la différence entre un personnage bisexuel ou lesbien.

Par contre nous laisserons de côté l'homosexualité masculine, dont les modalités de représentation et de visibilité sont vraiment distinctes de la communauté lesbienne. La question de l'homosexualité masculine au cinéma est certes un sujet solidaire mais qui diverge nettement en termes de constats et d'enjeux, du fait d'une histoire et d'une historicité différente. Il en va de même pour la question de la transidentité, qui, bien qu'appartenant à des problématiques voisines demanderait à ce qu'on écrive une thèse sur le sujet.

Aussi, on laissera de côté les objets trop limités en termes d'interaction avec le public. A ce titre, les courts-métrages ne feront pas partie de ce corpus tant le marché et la diffusion sont trop circonscrits pour ce type de productions.

L'enjeu principal de cette recherche tourne donc autour de la question de la reconnaissance politique. Veut-on produire des films lesbiens qui s'adressent à un public déjà formé de lesbienne ? Et qui véhiculent une culture lesbienne ? Pour pallier le manque de représentations lesbiennes ? Et je ne parle même pas des représentations intersectionnelles, qui sont beaucoup trop peu abordées par nos productions audiovisuelles et cinématographiques...

Ou l'objectif est-il de faire mieux exister des personnages lesbiens dans un cinéma qui n'est pas spécifiquement lesbien ? Pour qui le fait d'être lesbienne n'est ni un obstacle ni

un dilemme, mais simplement un fait social (on pense au récent *Anatomie d'une Chute*, lorsque le personnage de Sandra Hüller, dont la bisexualité est discutée lors d'un procès et qui répond de la sorte « je m'en fous de tout cela. Je m'en fous du couple, de la bisexualité, ce n'est pas le sujet ») ?

2.1 État des histoires et représentations spécifiquement lesbiennes en France

Le cinéma des premiers temps avait largement recours aux stéréotypes, en témoigne l'abondance de figures féminines figées et simplistes. La lesbienne ayant la double peine d'être à la fois une femme, mais aussi une femme qui se soustrait à ses obligations patriarcales, ne constituant pas un foyer avec l'homme – sa présence dans l'histoire du paysage cinématographique français est, de surcroît, assez peu mise en lumière et difficile à cerner. Et plutôt que de l'appréhender seulement comme reflet d'une subjectivité - ainsi que le propose l'approche féministe traditionnelle - le stéréotype mériterait également d'être abordé en termes d'efficacité, dans la mesure où il permet d'utiliser un savoir commun au service d'une narrativité minimale.

Historiquement les personnages queer au cinéma et à la télévision véhiculaient une certaine monstruosité. On peut penser que cela faisait référence à une existence sociale qui donnait à voir une « étrangeté radicale » - soit un monstre dans sa définition élémentaire, c'est-à-dire ce qui montre que la nature peut être originale. A cet égard la qualification de monstre n'aurait rien de négatif si ce n'est qu'elle donnerait à voir ce qui fait une authentique singularité.

Foncièrement démonstratifs, les stéréotypes n'en agissent pas moins à la façon de « vecteurs narratifs ». En cela, ils constituaient la matière première dont pouvait se nourrir une certaine tradition des institutions du divertissement populaire. Et à ce titre, offrir des représentations en apparence superficielles et simplistes d'une étrangeté amusante (type *Gazon Maudit*), qui feront tout de même office de culte car le jeu avec les stéréotypes est assez savoureux et moteur de comédie. Un film comme *Gazon Maudit*, qui a séduit un large

public, met en scène le premier personnage lesbien *butch* dans une production grand public en France.



Josiane Balsko en *butch* dans *Gazon Maudit*, 1995

Pour développer ce concept de monstruosité, on peut penser que l'*étrangeté* du personnage homosexuel était proportionnelle à l'existence concrète qu'il inspirait. Déviant, paria, marginal... Au sein de l'industrie audiovisuelle et cinématographique, le personnage lesbien a longtemps souffert de stéréotypes et d'un schéma assez homogène d'évolution. On s'est concentré sur la sexualité de la lesbienne. Le tout issu d'un *male gaze*³, qui a pu infuser les films les plus populaires, même quand ils ont été réalisés par des femmes, elle-même appartenant à cette communauté. On pense ici à *La répétition* de Catherine Corsini - qui présente le couple que forme Emmanuelle Béart et Pascal Bussières comme un couple de « meilleures amies » dans lequel se rejoue toutes les mécaniques d'un schéma patriarcal – violence, jalousie, tromperie, possession, objectivation des corps...

A ce titre, il n'est pas inutile de rappeler que le code Hays d'Hollywood obligeait les réalisateurs.ices à mettre en scène les personnages homosexuels tels des fous, psychopathes

2 Mulvey Laura (1975) *Visual pleasure and narrative cinema*

ou des suicidaires. Et même si ce code n'était imposé qu'à Hollywood entre 1930 et 1960 on peut penser qu'il a exercé son influence bien au delà de cette période et de ce territoire. Évidemment de nombreux outils fictionnels ont permis de contourner ces obligations, faisant notamment appelle au fantastique, au conte, à la métaphore.

La belle et la bête de Cocteau... le cinéma de Jacques Demy. Une esthétique *camp*, des films crypto-lesbiens : telle a été longtemps la réponse du côté de la production pour mettre au centre d'un film les problèmes d'identité de genre et de sexualité. Nous avons le droit à des objets punks dont le public était nécessairement limité même s'ils sont désormais devenus cultes (je pense aux films de Germaine Dulac, à *Simone Barbes ou la vertu* - qui avait été produit par Diagonale, le collectif de production de Vecchiali en 1980 - aux canoniques *Je tu il elle* d'Akerman en 1974, ou encore à *La captive* d'Akerman en 2000 ...) ou crypto lesbiens (*Persona* d'Ingmar Bergman en 1966, *Thelma et Louise* de Ridley Scott en 1991, ou encore *Bound* des Wachowski en 1996...), platonique (*Les Biches* de Chabrol en 1968, *Jeunes Filles en Uniforme* de 1931 et de 1958...) ou mettant en scène des lesbiennes démoniaques, criminelles et très mystérieuses (*Les lèvres rouges* de Harry Kumel de 1971, *La cérémonie* de Chabrol en 1995, ou *Mulholland Drive* de David Lynch en 2001...), des *teens movies* (*Fuckin Amal* de Likas Moodysson en 1998 ; *But I'm a cheerleader* de Jamie Babbit en 1999, *Thirteen* de Catherine Hardwicke en 2003...) ou des films – huis clos - ultra sexuels (*Room in Rome* en 2010, *Duke of Burgundy* en 2014)... Il y a parmi ces films quelques chefs d'œuvres, mais ils mettent en lumière le fait que les personnages lesbiens ou crypto lesbiens étaient jusqu'à récemment renvoyé à un même type de production. Qu'il s'y jouait beaucoup de leur étrangeté et un grand mystère enveloppait leur sexualité. Ces personnages étaient parfois très pudiques ou au contraire très sexualisé et rarement réalistes.

Il faut mettre en œuvre une véritable stratégie pour libérer les représentations lesbiennes d'un discours qui les ont jusque-là objectivées, tout en créant de nouvelles définitions qui ne déstabiliseront pas trop le public ni l'industrie cinématographique. C'est ce que Stuart Hall appelle la négociation culturelle (1974), qui consiste à exprimer des spécificités tout y incorporant certains procédés hégémoniques. C'est l'idée de reprendre des codes familiers, des éléments qui se rattachent à la culture dominante tout en y introduisant des éléments de sous-cultures, mais par touches, pour ne pas donner l'illusion de frontalement tout changer.

Un subtil équilibre...⁴



Delphine Seyrig en vampire prédatrice dans *Les lèvres rouges* de Harry Kumel, 1971

2.3 La lesbienne positive

Mais faut-il alors cantonner ces représentations marginales à des images policées, susceptible d'être plus facilement acceptée du grand public ? Le personnage lesbien doit-il, pour être populaire, renoncer par exemple à toute forme de noirceur ou de méchanceté qui pourrait conduire le spectateur à associer la spécificité du personnage et la catégorie entière à laquelle il appartient ? Pour le dire autrement, l'appartenance à une minorité sexuelle constitue-t-il la seule « déviance » à la norme acceptable pour le grand public ? Je pense par exemple aux récentes critiques de la communauté queer et féministe à l'égard de *Tar* de Todd Field. Alors que le film met en scène une cheffe d'orchestre prédatrice et toxique à l'égard de son entourage, de nombreuses critiques s'élevèrent pour s'indigner contre ce vieux schéma

⁴ Hall, S., Cervulle, M., & Jaquet, C. (2008). *Identités et cultures : Politiques des cultural studies*

de représenter la lesbienne tel un dragon, probablement aussi, voire, plus vil que n'importe quel homme. Il a été reproché à Todd Field notamment d'avoir écrit ce rôle initialement pour un homme – et pour faire un *coup de com*, d'avoir proposé ce rôle finalement à une actrice femme en la personne de Cate Blanchett. Il est vrai que le peu de femmes cheffes d'orchestres véritablement en poste aujourd'hui interroge sur la nécessité de donner à voir une femme tout à fait perverse et problématique qui occupe de ce poste, chose donc rare et singulière pour une femme dans la réalité. Pour discuter ce point on pourrait reprendre une citation tirée du *Livre d'images* de Jean Luc Godard « La représentation et plus précisément l'acte de représenter (et donc de réduire), implique presque toujours une violence envers le sujet de la représentation ; il y a un réel contraste entre la violence de l'acte de représenter et le calme intérieur de la représentation elle-même ». C'est peut-être cette tension initiale qui agite tous ces débats, à nos yeux quelques peu stériles. Car le cinéma n'a pas à promouvoir des images ou des façons d'être, et le fait de représenter est toujours une violence pour celui qui se sent représenté. Chose dont je me rends compte de plus en plus, étant confrontée à la fabrication de manière quotidienne... A cette problématique j'ai envie de répondre qu'il faut à la fois accepter cette violence, accepter que la fiction n'est pas le réel et diffère radicalement de la réalité tout en cultivant une plus grande vigilance et un intérêt pour les représentations – de quoi être au plus juste à chaque fois...

Dans cet exemple, ce qui m'intéresse davantage c'est une façon de voir le monde, avec l'exigence de pouvoir la réfléchir (via une distanciation nécessaire) et assumer sa part inhérente de subjectivité. Lydia Tar est à ce titre un personnage de fiction, et de mon point de vue, nous avons rarement vu un portrait aussi juste et complexe d'un personnage féminin en prise avec ses désirs artistiques qui s'entremêlent avec sa soif de pouvoir et de toute puissance sur autrui. Si beaucoup de féministes ont pu s'insurger du fait qu'avant de faire des films sur un #Metoo féminin, il faudrait surtout en faire sur #Metoo tout court, j'ai trouvé cela intéressant de justement, pour une fois, s'intéresser aux violences entre les femmes, et que #Metoo fait le constat du lien entre le patriarcat et les violences sexuelles avec la particularité que le patriarcat est un mouvement de domination qui fait reproduire des schémas hétéronormés, mais qui peut se retrouver dans des réseaux de pouvoirs non hétéros. Le patriarcat ne fait pas de discrimination de genre ou d'orientation sexuelle.

C'est un vieux poncif que de se demander à quel point ces représentations doivent être positives ou non. Même s'il est nécessaire de dire que les représentations LGBTQ+ au cinéma ont longtemps souffert de cet écueil nous reprendrons pour ce point les mots de Todd Haynes. Alors que ce dernier s'exprime lors d'une conférence au centre Pompidou en mai 2023 il parle de *Poison*, son premier film, qu'on peut considérer comme appartenant au mouvement du New Queer Cinéma comme une réponse adéquate : « Je ne voulais pas simplement une place à la table. Je voulais renverser la table. Tout le monde mourrait autour de moi (du SIDA) et il était important de questionner le pouvoir, les normes et valeurs dominantes qui nous marginalisaient et nous tuaient ». Le réalisateur ajoute que « ce n'était pas une façon de seulement questionner le personnage gay, mais aussi lui donner du style ». Il est important pour Todd Haynes de se situer au delà des problèmes d'identifications et des problèmes d'identité qui « ne [l]'intéressent pas ». C'était là d'ailleurs son but dans *Poison*, à travers cette narration non linéaire, basée sur un triptyque d'histoires qui n'ont, en apparence, rien à voir - il proclamait l'avènement d'un meta cinéma politique. « Le New Queer Cinema est un metacinéma qui simultanément représente des enjeux et personnages queers mais aussi commente les formes de représentations. Ce projet est assez clairement lié à la théorie et au militantisme queer »⁵.

Todd Haynes, en ne tranchant pas clairement pose la question suivante : Pourquoi ce personnage est-il le protagoniste ? Est-il/elle va enfin se connaître la fin du film ? Au-delà de montrer sa relation complexe au cinéma narratif (lui qui réalisera des films à la narration aussi expérimentale que *Poison*, *I'm not There*, *Safe* mais aussi des films formellement beaucoup plus classiques, bien que subversifs dans leur propos tels que *Far From Heaven*, *Dark Waters* ou encore *Carol*), nous apporte un élément de réponse : il faut aller delà de l'identification pour faire un cinéma politiquement queer. En d'autres termes, pour lui les nouvelles représentations et les personnages issus de communautés minoritaires sont intéressants dans leur forme, selon le charisme ou l'étrangeté d'un acteur, et le propos formel qui y est déployé. Le spectateur ne serait alors plus dans le plaisir, mais dans la réflexion, et

⁵ B.Ruby Rich dans "New queer cinema : The director's cut" Sight and Sound, 1992
« New Queer Cinema is a metacinema that simultaneously represents queer characters and concerns but also comments upon the form of those representations. This project is quite clearly tied to queer activism and queer theory »

c'est à ce moment qu'intervient le cinéma d'auteur qui permet de bousculer les représentations classiques.

On peut aisément faire une comparaison avec ce que Roland Barthes dit de la lecture dans *le Plaisir du Texte*⁶. Le plaisir du lecteur s'incarne dans ce qu'il retrouve de familier dans un texte – c'est-à-dire un régime de symboles et de significations dont il connaît les codes et qu'il sait décrypter. C'est une position de lecteur/spectateur qui se laisse appréhender une œuvre sans effort, qui y cherche clarté et transparence. De l'autre côté il y aurait la jouissance du lecteur/spectateur, qui ne peut vraiment être dite et qui s'incarne dans les formes nouvelles, par touches, par traces, par effraction. Cette position est associée à une expérience sensorielle intense, et à une certaine subversion des normes et des conventions. Ces différences d'expériences distinguent dans notre études deux types de cinéma ; d'un côté un cinéma de l'identification, un cinéma populaire, qui joue sur les stéréotypes, et de l'autre côté un cinéma d'auteur, beaucoup plus subversif, et qui utilise par exemple le personnage de la lesbienne à des fins plus complexe qu'une simple représentation ou une quête de visibilité.

2.2 La lesbienne réaliste

La figure de la lesbienne réaliste nous permet d'étoffer ce propos. Il faut dire que c'est surtout les séries qui ont permis cette évolution. La lesbienne est de moins en moins systématiquement un personnage très fictionné (vampire, perverse démoniaque, objet sexuel, femme fatale...). C'est notamment via les séries américaines qu'elle a pu se banaliser et devenir alors une réalité sociale médiatisée. Elle a alors fait son apparition dans des séries grand public, d'abord fin des années 1990 avec la sitcom *Ellen* qui met en scène Ellen DeGeneres, première femme lesbienne à une heure de grande écoute, qui fera même son coming out en live dans un épisode qui fer date. Ensuite de manière un peu maladroite et très périphérique dans *Friends* ou *Sex and the City*. La création de *The L word* en 2004 marque un tournant au regard de cette historicité pour enfin explorer le thème de la sororité et donner à ces femmes une réelle existence sociale. Puis ensuite c'est via les personnages de Arizona, Erica et Callie dans la très populaire *Grey's Anatomy*. Relayées par les séries queer pour

⁶ Barthes.R, (1973) *Le plaisir du texte*

adolescents que sont *Glee* ou *Faking It*. Puis les plateformes s'emparent de ces représentations réalistes des lesbiennes avec par exemple *Orange is the New black* en 2013 sur Netflix... Désormais on pourrait citer *The Morning show*, *The L word generation Q*, *Sex education*, *A league of their own*...

Cette visibilité accrue dans des séries anglo-saxonnes est à comparer avec contexte français, où de plus en plus de personnages issus de la diversité investissent les quotidiennes ou feuilletons policiers, du type *Plus belle la vie*, *Fais pas çà, Fais pas ça*, *Candice Renoir*... qui ont largement œuvré pour banaliser et visibiliser des personnages LGBT+. Même si ces personnages restent parfois secondaires et servent un propos de *soap*, ils existent et se sont introduits dans la télévision de nombreux français. Ce n'est pas anodin si Rebecca Zlotowski affirmait dans SoFilm en 2017 que « Plus belle la vie est peut-être le meilleur objet de fiction engagée »⁷. Ce à quoi le producteur exécutif, Pascal Tomasini ajoutait « Nous ne sommes là pour donner des leçons, pour provoquer ou moraliser. Nous voulons simplement relater des situations de la vraie vie, susceptibles d'être vécues par M et Mme Tout-le-monde »⁸. Alors que le premier baiser homosexuel y est introduit en 2005 et un mariage gay a lieu dès 2013, on peut raisonnable penser que l'incursion de personnages et thématiques LGBT+ dans le feuilleton n'a pas fait baisser les audiences – au contraire l'écriture a su s'adapter à l'évolution contemporaine, et c'est justement ce qui fait la force de la proposition.

Ceci s'explique aussi par le fait que ces quotidiennes emploient énormément de jeunes scénaristes et une fois le cahier des charges rempli pour y garder une structure de soap ils sont assez libres d'y développer les thématiques qu'ils souhaitent. Là où le monde du cinéma est toujours assez peu accessible pour les jeunes scénaristes, c'est vers ce genre de séries qu'il faut se tourner pour y trouver une certaine modernité – et un réel rajeunissement des *writing rooms*.

Il n'est pas non plus inutile de remarquer que dans ces feuilletons ou dans les récentes productions de France tv slash (*Chair Tendre*, *Skam France*, *Split*...) on ne se situe plus seulement dans le moment du *coming out*. Les nouvelles générations sont au-delà de ces questions. On peut penser que la contribution de ces feuilletons y est pour beaucoup : la banalisation des personnages LGBT+. Et c'est quelque chose qui se traduit dans l'espace

⁷ <https://www.heteroclite.org/2018/05/plus-belle-la-vie-personnage-trans-gay-51160>

⁸

<https://m.20minutes.fr/amp/a/4010069?fbclid=IwAR2izv7G3xQpqvZN7CugdQHvqMhHtiiPIFVRvQFyWU4ImG-gkxAgyzkiHek>

public avec le coming out récent de plusieurs ministres dans l'indifférence générale ou presque (Sarah El Haïry, Clément Beaune, Olivier Véran, Olivier Dussopt...). De plus en plus de femmes font d'ailleurs leur *coming out* alors qu'elles sont lesbiennes depuis longtemps, incarnant le fait que l'homosexualité n'est plus le récit primaire de leur vie. On peut raisonnablement penser que c'est ce mouvement qui va finir par donner lieu à des récits où l'arc narratif n'est plus principalement lié à l'identité lesbienne d'un personnage.

Il me semble que c'est le personnage d'Andrea Martel dans *Dix pour cent* qui incarne au mieux cette pensée. Déjà parce qu'on peut certainement affirmer que son personnage, et l'éclosion de son actrice (Camille Cottin, aujourd'hui devenue très *bankable*), sont responsables du large succès de cette série. Mais aussi parce qu'elle est lesbienne, et ce point ne la définit pas uniquement dans le privé, c'est-à-dire sexuellement, mais aussi dans l'espace public, dans sa relation avec les comédiennes qu'elle représente. Il y a une vraie banalité de sa différence, ce qui est une représentation rare dans le paysage français. C'est avant tout un personnage de femme libre, qui a permis de voir une lesbienne prendre de la place dans l'espace public, sans que sa sexualité soit l'unique point d'intérêt qu'on pouvait lui porter.

C'est un point que souligne Simon Trouilloud, producteur de *Dix pour cent* lors de notre entretien : *« la série était d'abord développé avec Canal. Elle était probablement plus cynique, plus incisive. Passer sur la case contemporaine de France TV nous as obligé à développer la ligne soap de Camille Valentini, pour justement sortir de la niche et faire quelque chose plus grand public. Même si Camille permet d'instaurer un personnage fish out of the water, la structure est chorale et Andréa a toujours été un peu le personnage principal. Et donc il était question du coming out d'Andréa dans le pilote. Mais Harold (Valentin - l'autre producteur) et les scénaristes ont vite changé leur fusil d'épaule : il était impossible que cette fille, dans ce milieu, soit encore dans le placard. Il fallait que sa sexualité soit un trait de caractère de son personnage sans qu'on en fasse un sujet. Sa problématique devait vraiment se centrer sur son rapport travail et vie privée, qui est un peu le nœud de la difficulté du métier d'agent en France. On ne s'en est pas vraiment rendu compte à l'époque mais effectivement c'est le premier personnage à banaliser cette problématique dans une série grand public sans que ce soit un enjeu trop périphérique, ou trop du côté du soap, de la comédie, ou dans un policier avec l'image de la flic un peu vénère. »*

Du côté du cinéma on peut mentionner des films tels que *Roubaix, une lumière* (2019) d'Arnaud Desplechin qui s'inscrit dans une certaine tradition chabrolienne de lesbiennes criminelles. Sinon *Un couteau dans le Cœur* (2018), qui va plutôt chercher une figure de lesbienne qu'il introduit dans un récit qui emprunte au *giallo* avec Vanessa Paradis qui incarne une productrice de films pornos gay dans les années 1970. Ou ensuite le personnage d'Adèle Exarchopoulos dans *Les Cinq Diables* de Léa Mysius (2022) pour évoquer ce qu'est une vie qu'on n'a pas osé vivre. Ou très récemment *Anatomie d'une chute* où le personnage principal incarné par Sandra Hüller, représente cette nouvelle façon d'incarner des enjeux LGBT+, soit en y étant, du moins d'apparence, complètement indifférent.



Léa Seydoux et Sara Forestier dans *Roubaix, une lumière*, 2019

3.1 S'affranchir de l'identification spectatorielle classique

Cette difficulté explique probablement ce qui motive notre pensée qui entretient des relations contradictoires avec les concepts d'identification et de représentation.

Dans *Sex and the Series*⁹, Iris Brey mentionne l'exemple devenu culte - pour saisir le pouvoir social et sociétal de la fiction - de l'épisode de *Sex and the City* sur le godemichet de Charlotte. L'héroïne, qui ne s'était jamais vraiment masturbée, se voit offrir un godemichet. Poussée par ses amies, elle finit par l'essayer et devient complètement addict à l'objet qui a

⁹ Brey I., (2016) *Sex and the Series*

la faculté de la faire jouir en continu quand elle veut, où elle veut. Plusieurs articles font état ensuite d'une explosion des ventes de godmichet aux Etats-unis et suite à cet épisode la masturbation féminine devint un sujet. Il y a derrière cet exemple l'idée qu'au delà d'une identification spectatorielle classique, qui est d'ailleurs douteuse, il est tout à fait nécessaire d'éprouver parfois le besoin de s'identifier à un corps. Cet exemple qu'on peut décliner à plein d'autres personnages permet au spectateur de s'identifier à quelque chose de mouvant et de vivant. On entre dans un régime d'identification vertueux, qui loin de l'idolâtrie, ou encore la confusion entre la fiction et le réel (en témoigne le déchainement des passions que peuvent entraîner les acteurs, comme s'ils étaient des objets familiers, possédés par les spectateurs et les « fans »), permet de penser que l'identification à un corps, et donc à un sujet dans sa complexité et son mouvement, demeure une donnée pertinente.

3.2 Pour faire communauté

Si ces problèmes nous semblent un peu secondaires, c'est parce qu'au-delà d'un enjeu individuel, le problème de la diversité des représentations dans les productions cinématographiques et audiovisuelles influent directement sur la formation, ou non, d'une communauté imaginaire – dont parle Benedict Anderson dans *Imagined Communities*¹⁰. Ce qui nous intéresse dans ce concept c'est l'idée que pour faire communauté il faut se représenter et se penser comme tel, et que cette représentation est antérieure à la formation de la communauté. C'est l'imagination, le possible, et donc la fiction qui vient avant l'existence concrète. L'auteur analyse les fondements des Nations, dans l'Europe morcelée du début du XIX ème siècle. Pour lui, afin que la construction des nations et des nationalités soit effective et durable il est nécessaire qu'il y ai une émergence importante des médias autour de la question – il explore par exemple comment la presse écrite au XIX ème siècle a joué un rôle clé dans la formation des nations, en créant une langue commune et en permettant aux citoyens de se penser tel quels. On peut transposer ces concepts à n'importe quelle formation de communauté et penser que la représentation, ainsi qu'un minimum de visibilité est indispensable pour *faire* communauté et ensuite exister en tant qu'individu en tant

¹⁰ Anderson, B. (2002). *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*.

qu'universel singulier. Ce n'est donc pas seulement le besoin de se voir représenté à l'écran, s'identifier à quelque chose de ressemblant mais surtout comprendre sa propre communauté et ses codes via les représentations.

C'est l'idée qu'au-delà de s'identifier, il faut surtout savoir que *ça existe*. D'où le fait que les personnages lesbiens, et les communautés, sous culture qui lui sont attachées sont avant tout en quête d'existence. La représentation via le médium cinématographique permet cette existence symbolique.

« *Mais oui, j'ai fait ce film très modestement, car ado, je crois que j'aurais bien aimé le voir, ça m'aurait fait du bien et il m'a manqué. Peut-être pas celui-là, mais un film qui brasse cet univers-là parce que l'univers dans lequel j'évoluais ne ressemblait pas aux films que je voyais qui étaient plus parisiens entre autres et plus bourgeois, plus blancs. Ça, c'est un truc auquel je tenais.* »¹¹.

C'est un type de discours qu'on retrouve fréquemment dans le désir qui pousse des jeunes réalisateur.ices à faire des films queers – l'idée de réaliser le film qu'ils/elles auraient aimé avoir vu adolescent, tout simplement pour s'assurer qu'ils/elles n'étaient pas condamné.es à une étrangeté définitive.

Car nous sommes d'autant plus capables de nous plonger dans la fiction que sa richesse est analogue à celle de la réalité. Le but n'est pas une identification terme à terme mais un univers suffisamment riche pour qu'on puisse lui reconnaître le caractère de la réalité. De mon point de vue, il n'y a pas vraiment besoin d'un « modèle » ou d'un « héros » pour s'identifier mais d'un monde fictionnel qui intègre la diversité de ces expériences concrètes. Comme le soutient Kelly Reichardt¹², les communautés et la mise en scène d'un monde sont bien plus intéressantes et pertinentes que l'écriture de héros (qui eux, relèvent d'une esthétique capitaliste néo-libérale). Autrement dit, l'idée est la suivante : la spectatrice lesbienne n'a pas besoin nécessairement de voir représenté un personnage qui lui ressemble mais plutôt sentir que le monde auquel elle appartient existe dans le monde fictionnel – et

¹¹ Marion Desseigne-Ravel, dans Maze, 9 mars 2022, à propos des *Meilleures*

¹² Conférence à la Femis, mai 2023

donc qu'il existe véritablement, à son tour, dans sa réalité concrète. L'univers fictionnel ne doit pas offrir une doublure ou un miroir du réel mais un plutôt un horizon du possible.

2.2 Analyse des box-offices – un cinéma moins rentable ?

On ne remontera pas trop dans le temps, restant sur une tendance de ces dix/quinze dernières années et rester dans un contexte relativement similaire de ce que ces chiffres signifient par rapport à notre actualité contemporaine ¹³.

Naissance des pieuvres, 2007 (Sciamma) : 73 921 entrées en France / budget 1,8 M / Vendu dans 20 territoires / box-office global : 628 000 \$

Bye Bye blondie, 2012 (Despentes) : 33 152 entrées en France / budget 4,5 M / box office global : 132 000 \$

Les adieux à la Reine (Jacquot) : 538 953 entrées en France / budget 7,8 millions / box-office global : 6,4 millions de \$

La vie d'Adèle, 2013 (Kechiche) : 1 011 916 entrées en France / environ 4 M de budget / box-office global : 19,5 millions de \$

La belle saison, 2015 (Corsini) : 287 801 entrées en France / budget 4,7 M / box-office global : 3,7 millions de \$

Embrasse-Moi, 2017 (Océan, Vial) : 24 950 entrées / budget 3,75 M

Un couteau dans le coeur, 2018 (Gonzalez) : 48 283 entrées / budget 3,4 M / box-office global : 341 847 \$

Roubaix, une lumière, 2019 (Desplechin) : 368 860 entrées / budget 3,8 M / box-office global : 2 885 167 \$

Portrait de la jeune fille en feu, 2019 (Sciamma) : 310 293 entrées en France / budget 4,8 M / box-office global : 10 millions de \$ (arrêté par le covid)

Les amours d'Anaïs, 2021 (Bourgeois Taquet) : 52 438 entrées en France / budget 3M / box-office global : 500 000 \$

Benedetta, 2021 (Verhoeven) : 326 507 entrées en France / budget autour de 22M / box-office global : 4,2 millions de \$

Les cinq diables, 2022 (Mysius) : 62 109 entrées en France / budget 3,37 M / box-office global : 500 000 \$

¹³ données issues du Film Français et de IMDB pro / Mojo Box-office, Le film français et Unifrance

La Fracture, 2022 (Corsini) : 275 728 entrées en France / budget 4,8 M / box-office global : 2,1 millions de \$

Deux, 2021 (Meneghetti) : 52 227 entrées en France / budget 2 M / box-office global : 344 000 \$ / César du meilleur premier film

Les meilleures, 2022 (Desseigne-Ravel) : 7 931 entrées en France / budget 1,06 M

Rodéo, 2023 (Quivoron) : 31 486 entrées en France / budget 900k / box-office global : 174 000 \$

On remarque ici deux choses : aucun film ne mettant en scène des personnages lesbiens comme protagoniste dans le cinéma français n'a jamais obtenu de « gros » budget supérieur à 6 millions d'euros, à part *Benedetta* mais qui est un peu à part dans cette liste, tant on peut considérer Verhoeven comme un cinéaste singulier et donc un exemple particulier.

Un point que Benedicte Couvreur m'incite à nuancer « *On a fait Naissance des pieuvres pour 1,8 millions. Je ne vais pas mentir, c'était très facile à monter parce que le texte était très bon. Ensuite Le portrait c'était 4,2 millions... Pareil, le scénario était très convaincant et entre temps Céline avait acquis une grosse cote à l'international, surtout grâce à Bande de filles qui s'est vendu dans beaucoup de territoires et qui a très bien marché dans les pays anglo-saxons. Honnêtement j'aurais pu le faire pour 6 millions si j'avais eu envie. Mais il est important que l'économie d'un film corresponde à la vie qu'il aura ensuite. Et c'était suffisant pour bien payer tout le monde et accompagner Céline dans toutes ses envies. On n'a jamais été à un jour de tournage près. Evidemment je tiens ce type de budget parce que je fais les grands arbitrages à la place du directeur de production. Cela implique que j'ai eu peu de partenaires et les recettes sont remontées rapidement. »*

Sinon, *La belle saison*, *Le portrait de la jeune fille en feu*, *Roubaix*, *Une lumière* et *La Fracture* ont réalisé plutôt des bons scores au regard de leurs budgets, mais peut-être en-deçà des attentes alors que la critique était à chaque fois très favorable. *Les cinq diables* et *Les amours d'Anaïs*, *Un Couteau dans le coeur* ont fait des entrées décevantes malgré de très bonnes critiques aussi et des sélections à Cannes, alors qu'*Embrasse-moi*, puis *Bye Bye Blondie* sont des échec notoires... Hormis évidemment *La vie d'Adèle*, dont le score est boosté par la popularité des précédentes réalisations de Kechiche et une Palme d'or « événement » à Cannes. *Les adieux à la Reine* doivent leur succès à l'effet historique, et il faut le dire, probablement un petit *kink* masculin.

Les premiers films que sont *Rodéo*, *Deux* et *Les meilleures* n'ont pas nécessairement eu le succès escompté mais offrent des promesses d'avenir. Ce qu'on remarque en tout cas, c'est qu'il y a très peu de films français à analyser... Si on met en cela en perspective avec une moyenne de 210 films d'initiative française¹⁴ qui sortent chaque année ce qu'il en ressort est surtout que ce cinéma est assez marginal, tant en terme de volume que d'ambition - un problème de financement, de projets, de distribution ou de modalités production ?

2.3 Les premiers films

Les premiers films mettant en scène des personnages lesbiens, soit dans notre étude *Naissance des pieuvres*, *Rodéo*, *Deux*, *Embrasse-moi*, *Les Amours d'Anaïs*, *Bye Bye Blondie* (première réalisation seule de Despentès), ou *Les meilleures*, ont parfois su bénéficier d'un succès d'estime à défaut d'être des films vraiment rentables ou vus par un large public. Ces films restés assez confidentiels (on exclura *Naissance des Pieuvres* de cette observation, du fait de son succès - le film a été amorti au bout de deux ans - et de la notoriété postérieure de Céline Sciamma) même s'ils ont le mérite d'avoir tenté de nouvelles représentations avec plus ou moins de réussite. Ces films à très petits budgets ont souvent mis l'enjeu de la relation lesbienne au centre de leur démarche, mais on peut penser qu'il y a une certaine marge de progression en termes de style et de prise de risque. Parmi ces premiers films, il n'y a pas de comédie, de vrai drame social, de thriller ou de policier... Ce sont à chaque fois des drames amoureux (sauf *Rodéo*), sur fond de discrimination sociale qui restent très intimes et peinent à séduire un public large. Un problème d'ouverture ? De générosité dans l'écriture ? Ou alors générationnel ?

Pour Bénédicte Couvreur, ce qui a fait la force de *Naissance des pieuvres* c'est justement son ouverture « *Ces filles je ne les avais pas vues. Je ne les connaissais pas dans la vraie vie et j'avais envie de les connaître, de les rencontrer. L'écriture était tellement précise et incisive qu'au scénario on avait déjà des images en tête* ». Pour elle c'est donc un

¹⁴ <https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques>

film qui s'adressera forcément à un public plus large que la communauté qu'il vise ou qu'il représente en premier lieu. Filmer la naissance contrarié du désir, quoi de plus universel ?

Cédric Walter qui avait produit *Bye Bye Blondie*, et avait coulé une société - Red star cinéma - à cause du film m'affirme s'être un peu entêté « *Je m'étais un peu trop battu. J'avais fait des co-productions dans toute l'Europe pour monter le film, envers et contre tous. Ce qui me tenait à cœur c'est que ça pouvait être le premier grand film lesbien grand public en France depuis Gazon Maudit. Je voulais faire le film avec un gros budget, parce qu'on avait besoin de temps. On a probablement perdu le film en cours de route alors que Despentès avait besoin de travailler dans des conditions punk - je m'en suis rendu compte après coup... »*

2.4 Les projets

Y a-t-il une certaine frilosité concernant la prise d'initiative de ce genre de projets ? Cette observation ne pourra se baser sur aucune donnée objective, mais c'est l'idée, observée beaucoup à la Fémis et en discutant avec de nombreuses producteur.ices, que les jeunes scénaristes et réalisateur.ices ont parfois peur de s'emparer de sujets qui les concernent directement, par réflexe pudique ou effort de distanciation, ou soucis d'être catalogué. Peut-être est-ce une habitude française, de ne pas oser écrire sur soi ou proche de son expérience personnelle. Et d'un autre côté les metteurs en scènes masculins s'aventurent moins sur des expériences inconnues, au risque de ne pas se sentir légitime. De ce que je perçois, il serait faux d'affirmer qu'il y a peu de premiers long-métrages lesbiens en France parce qu'ils ne sont pas financés... C'est plutôt le constat de projets qui sont un peu rares, ou trop peu portés. Mon travail de lectrice à Canal Plus et Studiocanal m'amène à lire beaucoup de scénarios, souvent des projets qui sont sur le point d'entrer en préparation et qui sont en fin de carrière de financement : très peu de projets portent des thématiques lesbiennes et queer tandis que beaucoup de projets sont centrés sur des questions féministes...

2.5. Le casting

Alors que les actrices identifiées s'assumant ouvertement lesbiennes ou bisexuelles ne courent pas les rues (on peut citer seulement Adèle Haenel, ou Jenny Beth) – on peut penser que cela complexifie forcément les castings... (il est amusant de remarquer les rôles de lesbiennes sont récemment tour à tour, généralement confiés à Adèle Exarchopoulos (*La vie d'Adèle*, *Les Cinq diables*, *Planète B*) ou Noémie Merlant (*Portrait de la jeune fille en feu*, *Les Olympiades*, *Tàr*, ou encore *A good Man* dans lequel elle incarne un homme trans).

Un propos que souligne Marion Desseigne Ravel¹⁵, quand on lui pose la suivante à propos des *Meilleures* : C'est une histoire qui a été difficile à défendre ou aujourd'hui c'est un peu plus facile de raconter la naissance du désir entre deux jeunes filles ? *Donc aujourd'hui ça va beaucoup mieux* (par rapport à son adolescence, nldr), *mais c'est exactement ce que j'avais envie de raconter dans mon film : c'est compliqué, mais c'est possible, les deux en même temps. Et sur la question est-ce que c'est difficile de faire ce film aujourd'hui ? Ça dépend de quel endroit on se place. À financer ? Pas plus que n'importe quel premier long. Je n'avais pas l'impression que c'était plus difficile pour moi que pour mes copains qui faisaient leur premier long à côté. Là où ça a été difficile, c'est quand on a commencé à faire le casting. Je ne pensais pas que ce serait à ce point. On a eu pas mal de refus. Notamment de la part des parents des filles. Beaucoup m'ont dit qu'elles ne voulaient pas faire le film parce qu'elle ne pourrait pas le montrer à leur mère.*

Iris Brey me confie une pensée similaire pour la réalisation de sa série *Split* : « *c'était important pour moi de caster des actrices concernées par la question. Autant dire que je ne m'attendais pas à ce que ce soit si difficile. Jehnny Beth s'est imposée comme une évidence, de plus elle est ouvertement bisexuelle et c'était important pour moi. Pour le rôle principal d'Anna, qui incarne une sortie de l'hétérosexualité, c'était une autre histoire, j'ai fait un casting, essuyé de nombreux refus, de la part de comédiennes qui ne veulent pas*

¹⁵ Maze, entretien du 9 mars 2022

« s'enfermer » la dedans... Il y a même eu une comédienne qui nous a planté quelques semaines avant le tournage. La série a été annulée avant d'être reprogrammée parce que je n'ai pas lâché l'affaire. Il a fallu repasser en commission. Finalement c'est Alma Jodorowsky qui a eu le rôle. Même si elle n'est pas lesbienne son engagement féministe fait qu'elle a tout de suite saisi tous les enjeux et ça s'est très bien passé. »

2.6. Le droit à la fiction

Il revient dans mes discussions avec beaucoup de réalisateurs.ices, scénaristes ou producteurs.ices l'idée que la fiction queer, qui met en scène des lesbiennes doit être cantonné à des petits films, des petits projets. Beaucoup de réalisateurs.ices m'ont confié sortir frustrés de commissions au CNC, dans des régions etc... Alors qu'on leur répondait que leur scénario était bon. Mais peut-être fallait-il commencer par faire un documentaire. Par exemple, pour Alexis Langlois, tout au long du financements de ses courts métrages, (principalement de *De La Terreur mes Sœurs* et *Les démons de Dorothy*), il me confie que c'est quelque chose « qui est toujours revenu ». Même son dernier court-métrage, *Les démons de Dorothy* n'a pas obtenu d'aide à la production du CNC, et on lui conseillait, comme d'habitude, de faire un documentaire. Car les filles qu'il voulait filmer jouent leur propre rôle, pourquoi avoir besoin de passer par un dispositif cher qui travestit la réalité ? Cette habitude à vouloir restreindre les projets queers et lesbiens à des productions confidentielles se retrouve dans l'analyse des productions récentes. Comme s'il fallait d'abord digérer le réel, apprendre à connaître cette communauté et ces personnages avant de leur donner « un droit de fiction ».

Par exemple un documentaire comme *Les Invisibles* (Lifshitz) revient fréquemment dans les comités. Car il a permis à un large public de prendre conscience qu'il existe des populations LGBT+ vieillissantes. Ce documentaire, au dispositif simple, est composé de portraits de personnages à la retraite se vivant comme homosexuel.les. Le film a gagné le César du meilleur documentaire et réalisé un très bon score en salles pour un documentaire (75 910 entrées¹⁶). A nos yeux, le succès de ce documentaire tient au simple fait qu'il fait exister ces personnages. Et pour une partie des acteurs de cette industrie, c'est probablement suffisant d'en rester là.

¹⁶ Le Film Français

Pourtant nous avons vu que les thématiques LGBT+ trouvaient leur place dans des objets grands publics que sont les quotidiennes. A un autre niveau, chez la nouvelle génération *Euphoria* est par exemple devenu un vrai phénomène social sans frontières¹⁷ - devenant la deuxième meilleure audience de tous les temps pour HBO derrière *Game of Thrones*. En France, on peut citer par exemple *Chair tendre*, le série de France tv slash. Le succès de cette série, à la fois critique (grand prix de la série à Series Mania) public (de très bonnes audiences sur la plateforme), et financier (un achat par Disney + pour la diffuser à l'international et envisager une deuxième saison) permet de penser que des horizons sont possibles. La série met en scène un personnage intersexe pour la première fois dans le paysage de la fiction audiovisuelle française. Si évidemment, la série a été accueillie avec beaucoup d'impatience par la communauté queer, elle a largement séduit au delà de celle-ci, et surtout au-delà du public « concerné » (nécessairement puisque très peu de personnes sont intersexes). De mon point de vue c'est parce que l'écriture a réussi sa « négociation culturelle » et s'est vraiment concentrée sur le teen drama dans un lycée, reprenant tous les codes des séries et films américains *teen*. Elle a réussi à imposer un personnage minoritaire et jusque-là invisibilisé dans l'arène familière qu'est la cour de lycée, négociant à la perfection son équilibre entre le queer et le mainstream, pour un public plus large.

2.7. *The tourist gaze*

Ce concept est intéressant si on essaie d'analyser ce qui permis à *The L word* de devenir la série culte qui a été regardé par de nombreux téléspectateurs non concernés par la question. Laura Mulvey appelle cela le « tourist gaze », soit « le plaisir de regarder et se faire regarder »¹⁸. C'est un mécanisme qui permet la possibilité d'une indétermination sexuelle, et qui, pour l'autrice, permet de séduire un large public. Dès lors *The L word* s'est affranchi de la communauté qu'elle représente pour reprendre tous les codes de pouvoir et de succès d'une société hétéronormative et capitaliste. La série a pour arène Los Angeles et met en scène des personnages très en réussite sur le plan professionnel. Les personnages sont dominants dans l'espace public, elles ont leur quartier, leur café, et les sociabilités qui s'ensuivent. Rien que le nom, pudique, en référence à « The F word, cf. *Sex and the Series* the N word » permet de

¹⁷ <https://maftmag.com/article/le-phenomene-euphoria-une-euphorie-ephemere>

¹⁸ op cit. 2

nommer sans nommer. Tous les codes secondaires sont ceux de femmes puissantes, qui constituent le noyau d'une élite culturelle et artistique d'une ville super-puissante comme Los Angeles, sauf qu'elles sont lesbiennes. En introduisant le personnage de la « power lesbian » et surtout de la sororité/communauté qui l'entoure, ne se limitant pas à un seul personnage lesbien, mais introduisant l'idée qu'il existe de nombreux types de lesbiennes, la série a créé une petite révolution sur le thème des représentations - à la manière dont *Sex and the City* avait participé à libérer la sexualité féminine autour de plusieurs types de femmes. Tout cet univers est découvert via les yeux de Jenny, une jeune étudiante sexuellement et professionnellement perdue, la série utilise le concept de *fish out of the water* pour prendre par la main le spectateur hétéronormé. Ces lesbiennes sont représentées presque identiques à des hétéros (elles ont des problèmes « classiques » auxquels tout le monde peut s'identifier ou se référer – tromperies, problèmes d'argent, difficultés des relations) à l'exception près qu'elles vivent des moments de discrimination de la part de leur cellule familiale, ou sphère professionnelle. Il est intéressant de ce point de vue que le pilote commence avec l'arc narratif de Bette et Tina, qui essaient d'avoir un enfant via une PMA et des scènes de sexe auxquels Jenny assiste en voisine voyeuriste curieuse. Comme un point d'entrée spontané pour le public hétéronormé : mais comment font-elles pour coucher ensemble ? Et quel est le lien que ces femmes entretiennent avec la maternité ?

C'est probablement cette soumission au *tourist gaze* et plus largement au concept de Scopophilie¹⁹ qui a valu le succès pour un public large de cette série. Ce concept, encore développé par Laura Mulvey explicite qu'une communauté, pour s'identifier comme telle, a besoin de d'être vue par « les autres ». Cette série applique tous ces concepts et met en scène, pour la première fois, des univers réalistes et où la sororité prend une place importante.

¹⁹ op.cit 2

4.8 Un cinéma plus rentable à l'international?

Contexte international

Alors que la visibilité des lesbiennes semble croissante dans le cinéma, c'est parce que celle-ci est soutenue par les succès d'estime et publics de films d'auteurs étrangers réalisés par des réalisateurs de renoms, d'ailleurs tous masculins. A part Kechiche, Verhoeven, Corsini ou Sciamma les réalisateurs.ices « confirmés » dans le paysage du cinéma français ne se sont récemment pas tellement emparés des questions lesbiennes. Une question certes effleurée dans *Anatomie d'une chute* mais traité un peu à la marge, pris dans les tenailles d'un discours plus large sur la façon dont on se raconte et la relation qu'on entretient avec le réel et la vérité. Dans le spectre queer, on peut citer tout de même *Salade Grecque*, dans laquelle Klapisch tente un rapprochement générationnel alors qu'il était déjà responsable de l'introduction dans la culture populaire de la « bonne copine lesbienne cool » via le personnage de Cécile de France dans *L'Auberge espagnole*. On peut sinon citer le prochain film de Jacques Audiard qui met en scène un personnage de femme trans comme protagoniste. Mais pas vraiment beaucoup de lesbiennes à l'horizon... Pourtant sur ces cinq dernières années des films mettant en scène des lesbiennes ont pu connaître de grands succès publics et critiques, prouvant qu'un horizon de grand public est certainement possible, pour le moment conditionné au fait d'avoir un gros casting ou un réalisateur très confirmé²⁰ :

-*Still Alice* (US) de Richard Glatzer et Wash Westmoreland, 132 645 entrées en 2015 / box-office global : 45 millions de dollars / budget 5 millions \$ / Oscar et Golden Globe de la meilleure actrice pour Julianne Moore

-*Carol* (US) de Todd Haynes 459 403 entrées en 2016 / box-office global : 40 millions de dollars / budget 11,8 millions \$ / prix d'interprétation au festival du Cannes pour Rooney Mara et nommé dans multiples sections aux Golden Globes et Oscars

- *Mademoiselle* (Corée du Sud) de Park Chan Wook, 301 115 entrées en 2017 / plus de 4 millions d'entrées en Corée du Sud / box-office global : 37 millions de \$ / en compétition à Cannes, meilleur film étranger aux BAFTA...

-*La Favorite* (UK) de Yorgos Lanthimos, 481 418 entrées en 2019 / box-office global : 95 millions de dollars / budget : 15 millions de \$ / Grand prix du jury à la Mostra de Venise,

²⁰ Sources IMDB Pro

meilleure interprétation aux Oscar et à la Mostra pour Olivia Coleman, en plus d'être nommé dans 9 catégories aux Oscars et Golden Globes, et lauréat de 7 BAFTA dont meilleur film...

-*Tar* (US) de Todd Field, 311 532 entrées en 2023 / box-office international : 29 millions de \$ / meilleure interprétation pour Cate Blanchett à la Mostra de Venise, aux Golden Globes et aux BAFTA, en plus de 6 nominations aux Oscars...

On peut citer également *The Prom*, *Booksmart* ou *Happiest Season* sur les plateformes qui ont permis d'amener ces questions dans le registre de la comédie et de la comédie romantique - soit peut-être un point d'aboutissement ultime pour une communauté d'avoir ses « films de Noël un peu nuls ».

Cas d'étude : Le portrait de la jeune fille en feu

Benedicte Couvreur semble plutôt satisfaite d'avoir fait plus de 300 000 entrées avec le film, ce qui est un succès au regard du budget du film. Mais elle ne s'en cache pas, elle a surtout gagné de l'argent avec les ventes internationales. Le film a très bien marché aux UK (malgré le *day & date*), Canada, alors qu'aux Etats-Unis le film était en passe d'établir des records si son exploitation n'avait pas été stoppée par le covid. Et déjà, *Bande de filles* avait réalisé de meilleurs scores qu'*Amélie Poulain* au Japon. Sinon la Corée lui a racheté les droits de tous les films de Céline Sciamma pour faire des rétrospectives. Et *Petite Maman* a réalisé de meilleures entrées au Japon qu'*Annette*... Tandis que c'est un fait vraiment rare pour une production française francophone, ce succès à l'international s'est bâti dans le temps pour la réalisatrice. Tous ses films ont très bien marché sur divers territoires (*Naissance des pieuvres* a été vendu dans une vingtaine de territoires). On peut penser que les films de Céline Sciamma trouvent aisément un public dans les pays où la construction sociale est multiculturelle et non assimilationniste comme en France. Il y a moins de difficultés pour un américain de se rendre au cinéma pour voir un film de « lesbienne » à la manière où les blancs vont voir « Black Panther ». L'échec relatif du *Portrait de la jeune fille* en France souligne le contraste de valeurs de ce type de production à l'international et on peut penser qu'il accédera à un vrai grand public en France avec le temps. Pour Lesbien raisonnable²¹, ce film a déjà engendré de nombreux « portrait babies », qui composent actuellement les rangs d'une génération encore au lycée. Et c'est déjà « énorme ».

²¹ média lesbien, <https://lesbienraisonnable.com> « le Vanity Fair du gouinistan »

5. Une grande série lesbienne en France ? Récit de quelques tentatives.

5.1 Etude de cas : Purple

Fort du succès de *Dix pour cent*, Mother productions se lance en 2018, en co-production avec Silex, dans le développement d'une série sur le Pulp, le mythique club lesbien ouvert en 1997 et fermé en 2007. L'écriture est menée par Judith Havas (*Dix pour cent, Fais pas ci, Fais pas ça, Drôle...*) et Noemie de Lapparent. La série gagne le prix du meilleur pitch au festival Series Mania en 2019 et Simon Trouilloud le sait : la série est « attendue par toute une communauté ». Sur les traces de *The L word*, l'ambition est de faire une grande série française sur la communauté lesbienne – tous sont persuadés de la nécessité du projet. Sauf les diffuseurs qui répondent immédiatement que l'arène est probablement trop chronique, le côté historique n'est pas pertinent, et enfin, s'appuyer sur le seul sujet d'un club lesbien n'était pas « suffisant ». Les chaînes demandent pourquoi ce projet est vraiment contemporain, et y voient une arène trop faible pour tenir sans gros enjeu narratif de départ (par exemple un meurtre dans le pilote) tandis que les auteurs refusent de verser dans un *soap* (trop à la *The L word* justement).

En face, au même moment chez Arte il y a *Le monde de demain*. Pour Simon Trouilloud, c'est l'autre série sur la fin 1990 qui est *greenlighté* parce qu'il y a Joey Starr, et face à Jennifer Cardini c'est probablement le rappeur qui parle au plus large public... Même s'il y a eu de l'intérêt, la série ne s'est donc jamais faite, surtout que des considérations internes à la communauté lesbienne ont surgit au moment du développement. Les filles qui tenaient le Pulp, désormais pour la plupart au Rosa Bonheur n'appréciait pas de ne pas avoir été intégré au projet et la façon dont elles étaient décrites - un autre projet sur le Pulp voit le jour sous la plume de Virginie Despentes (à priori ce sera plutôt un livre « Le Pulp – golden years » qui devrait sortir dans l'année). On touche encore à cette difficulté de la représentation et comment celle-ci est toujours un acte troublant et déstabilisant pour les personnes réelles dont la fiction s'inspire.

Mother avait essayé de vendre le projet à Netflix qui était à l'époque soucieux du fait que tous les personnages LGBT+ de leurs séries n'étaient que des *sidekicks*... Mais le texte n'était peut-être « pas assez bon » m'avoue modestement Simon Trouilloud qui ne comprend toujours pas vraiment les raisons de cet échec... Après ce qui est certain pour lui, c'est que les diffuseurs trouvaient le projet trop niche et le simple fait de représenter un club lesbien – aussi mythique soit il, et aussi peu représenté soit-il – ne constituait pas une arène assez signifiante pour eux, l'injonction narrative n'était pas assez forte... « Il y a une articulation très compliquée pour savoir ce qu'est une histoire pour le grand public ». Pour *Dix pour cent*, c'est quelque chose qu'il a beaucoup entendu, ce mot de « niche », « trop parisien », que « ça n'allait pas intéresser les français ». Pour lui la réponse s'incarnait dans l'arc narratif de Camille Valentini, beaucoup plus soap que les autres mais qui permettait de commencer la série avec un *fish out of the water* qui sera sans cesse traversant. Ils avaient utilisé le même processus pour *Purple*, mais ce n'était manifestement pas suffisant cette fois-ci... Il faut dire que *Dix pour cent* avait aussi beaucoup convaincu grâce aux intrigues bouclées qui alimentaient chaque épisode en un lot important de stars.



Le pulp, Sophie Anquez

Toutefois, il ne lâche pas totalement l'affaire, lui-même étant persuadé que *Purple* pourra peut-être renaître de ces cendres « un jour », car il y a une vraie demande de la part

de la communauté queer et la série était porteuse, de son point de vue, d'une narration grand public.

Cela nous amène à réfléchir sur deux points qui font défaut dans les séries françaises pour Simon Trouilloud. La chronique est encore largement détestée par les diffuseurs, même si de grandes séries chroniques existent (*Euphoria*, *The White Lotus*, *Californication*, *Friends*, *The Office*...). Et le fait que les enjeux amoureux ne soient pas du tout assez valorisés dans la fiction audiovisuelle française. Alors que des séries comme *Normal People* ont pu voir le jour parce qu'il s'agit de l'adaptation d'un best-seller, « On ne croit pas encore qu'une intrigue amoureuse puisse tenir l'intrigue feuilletonnante d'une série ». Pour le producteur c'est extrêmement dommage, et c'est aussi ce qui peut justifier en partie l'échec de *Purple*.

Pour Judith Havas, l'écriture était peut-être trop « frontale ». Elle estime que c'était probablement « trop tôt pour présenter à des chaînes une série qui met en scène cinq personnages lesbiens principaux ». Tous les diffuseurs se sont demandés « à qui ça allait parler », ne saisissant pas l'intérêt de représenter des sous cultures. C'est quelque chose « qui ne se fait pas », alors qu'elle était très enthousiaste pour cette série, sûre qu'elle allait voir le jour, notamment après son prix de meilleur pitch obtenu au festival Series Mania. Pour la scénariste, qui avait auparavant travaillé sur *Fais pas çà, fais pas ça*, ou encore *Dix pour cent*, c'est tout simplement une forme de censure.

Depuis elle essaie d'introduire des personnages lesbiens dans toutes les séries qu'elle écrit. Actuellement en développement de l'adaptation du livre *Les enfants sont rois* de Delphine de Vigan, elle a écrit le personnage de la mère en la rendant lesbienne. C'est quelque chose qui lui paraît naturel dans son travail d'adaptation, pour y injecter son univers, et que l'auteur du roman, qui participe à l'écriture, a accepté. C'est en revanche un peu moins évident pour Disney +, et elle s'est vue obligée de « justifier » cette transposition, alors qu'elle a un sens narratif, politique, créatif pertinent... Chose qu'elle avait échoué à « faire passer » pour le projet de *Milady* avec Disney + aussi - l'adaptation des *Trois mousquetaires* au féminin, du point de vue du personnage de Milady, un personnage de femme libre et sans scrupules dans le roman original de Dumas (elle a, par exemple, empoisonné son mari, le Comte de Winter, pour accéder à la liberté et l'indépendance). Milady avait un vrai « potentiel lesbien » mais la chaîne n'a pas voulu de cette facette et Judith Havas s'est retirée du projet. Pour la scénariste, le problème vient du fait que la communauté n'est pas organisée,

il n'y a aucune « poussée collective ». Lors de l'écriture de la série sur le Pulp, de nombreuses anciennes du club étaient remontées contre son projet, dont Virginie Despentès, comme si elle leur volait leur histoire, invoquant le fait qu'elles n'étaient « pas mortes ». Mais Judith Havas a fréquenté le Pulp, c'était aussi son histoire, et c'était surtout une œuvre de fiction, dont le Pulp était l'arène certes, mais qui racontait les vies et déboires de cinq jeunes femmes inventées. De son point de vue, le projet est probablement mort à cause de ces divergences, qu'elle comprend mais déplore tant les productions mettant en scène les lesbiennes sont rares. Comme son producteur elle ne perd pas espoir non plus... Même s'il y a probablement trop de « dramagouine » inhérent à la communauté pour pouvoir organiser une lutte commune et efficace...

5.2 Etude de cas de *Split*

Iris Brey a signé sa série avec Fabienne Sevrans-Shreiber de Cinétévé, qui a payé le développement de la Bible la série. Puis chez Canal, mais Canal + décalé seulement – où l'écriture commence. La chaîne trouve le projet trop chronique, et parle même d'un « catalogue de fluides » pour évoquer le nombre trop important de scènes de sexe. La chaîne commande un 10x10 qui est le format des séries Canal + décalé'. Il y a des départs et des changements chez Canal, Iris Brey qui n'est pas vraiment convaincue préfère continuer le développement chez Slash où une série venait d'être annulée. Elle engage Clemence Madeleine-Perdrillat comme co-scénariste pour basculer la série en format 5 x 20 min. Cela lui a donné beaucoup de confiance et lui a permis de protéger quelques idées, lui expliquer les retours qui étaient classiques et ceux qui ne l'étaient pas – elle affirme que beaucoup de ces retours étaient violents, et dû à un contexte de méconnaissance du sujet qu'elle essayait de traiter. C'est grâce à cette scénariste confirmée (*En thérapie, Nona et ses filles...*) qu'elle peut écrire hors de carcans habituels, qu'elle ait une assise technique pour s'en affranchir. Elle ne tient pas particulièrement à obéir à un schéma narratif classique, c'est-à-dire mettant en scène un.e protagoniste et un.e antagoniste. Tout le principe est justement de montrer que l'antagonisme est intérieur, que la lesbienne souffre d'abord d'elle-même, de son auto-censure, de sa difficulté à être au monde dans sa différence.

La série est annulée parce qu'une comédienne plante le tournage, il faut repasser en commission et finalement la série se fait, pour 800 000 euros seulement et 15 jours de tournage, plus une journée supplémentaire en équipe réduite. Il y a 580 000 euros de France TV, 100 000 euros d'une région et le reste est du COSIP du CNC. A cause de ce budget il faut réduire toutes les intrigues B et C, les scènes de cascades et éliminer les scènes sous l'eau. Pour l'autrice, il y a la forte impression que la chaîne ne comprend pas où elle veut en venir, et qu'ils y trouvent presque un côté exotique. Par exemple on la pousse à envisager un casting des femmes plus jeunes que les personnages qu'elle a écrit. Elle parvient à maintenir Jehnny Beth, qui a « tout de même » 37 ans, et Alma Jodorowsky, qui en a 31 mais qui « fait probablement moins ».

Elle a aussi dû faire des concessions sur les scènes de sexe pour que les épisodes 2 et 3 passent en moins de 12 ans, il fallait par exemple que les orgasmes ne soient pas trop longs et donc les remonter. L'épisode 4 est lui resté en moins de 16 ans, c'est la première série de fiction à être interdite aux moins de 16 ans sur slash - c'est à dire qu'elle est presque considérée comme pornographique – l'épisode 4 ne sera disponible que la nuit sur la plateforme entre 22h30 et 5h du matin (on en revient à cette idée que le sexe lesbien est toujours spontanément associé à de la pornographie...). Le sexe était l'un des enjeux de la série et un coût important : se permettre la présence d'une coordinatrice d'intimité. C'était chorégraphié jusqu'au souffle, il y a eu 5 jours d'ateliers en préparation.

Si Slash lui a permis de faire quelque chose de plus expérimental, Iris Brey estime surtout qu'ils étaient aussi « moins regardants sur le contenu car ils avaient moins d'argent ». Yaël Langman avait suivi un chemin similaire avec *Chair tendre* qui était originellement un projet qu'elle avait signé chez Netflix, et qu'elle a voulu emmener chez France TV slash pour être plus libre à l'écriture. Iris Brey estime néanmoins que si elle pu faire à peu près ce qu'elle voulait en série, elle espère qu'elle sera beaucoup plus libre pour son long métrage – actuellement en financement.

Pour l'autrice c'est important « que quelque chose soit adressé « à moi » - « ce dont manque cruellement la communauté queer et surtout les lesbiennes, qui sont clairement mal organisées sur ce point ». On lui a souvent dit qu'elle faisait une série de niche, elle ne sait

pas trop ce qui définit la niche, mais y voit plutôt un problème de générosité et une ouverture dans les références.

Pour elle le problème est plus large, il y a une invisibilisation des films d'Alice Guy, de Germaine Dulac, de Musidora... Ce que raconte Assayas dans *Irma Vep* est historiquement faux, - « Musidora ne s'est pas plainte d'une agression sexuelle pendant le tournage de Feuillade, c'était un problème de représentation de la police - mais c'est évidemment la version qu'on retiendra ».

Ce qu'il ressort de notre entretien c'est qu'il y a eu des malentendus tout au long de la chaîne de fabrication sur le type de projet et de personnages qu'elle voulait mettre en scène. Pour illustrer le propos elle me raconte que les sous titres ont été très compliqués à faire, par exemple un moment où la comédienne dit « ton clitoris ressemble à un cœur qui bat », c'est traduit par un acte physique de toucher. Quand Iris Brey insiste sur le fait qu'elle regarde et ne touche pas, demandant alors une autre traduction, on lui propose « your clitoris looks crazy » - ce qui ne veut à peu près rien dire. Comme si on n'avait pas encore tous les mots ou le vocabulaire pour parler de sexe non hétéro normé.

Pour elle, il y a quelque chose qui échappe complètement à ses collaborateurs quand elle fait un projet avec des gens qui ne sont pas du tout concernés. Par exemple la bruiteuse avait prévu des bruits de talons pour le bar – « c'est ce genre de détails auxquels je voulais être attentive et il fallait constamment reprendre des détails pour être dans la véracité de nos expériences ».

Au-delà de l'idée de la création d'un « safe space » de travail, Iris Brey a le sentiment d'avoir perdu beaucoup de temps à devoir se justifier ou à devoir expliquer alors qu'elle n'en avait pas beaucoup – nonobstant le budget extrêmement réduit de sa série. C'est ce genre de mode de production qui l'incite à davantage de radicalité : travailler qu'avec des gens concernés ou documentés sur la question, et viser un public avant tout communautaire. Le public hétérosexuel adviendra peut-être, mais ce n'est pas sa priorité. Sans partager cette radicalité, je comprends qu'une certaine lassitude des modes de productions et le fait de cantonner ce genre de sujet à des petits budget peut avoir un effet lassant. D'autant plus

qu'elle est convaincue que sa série est désormais un « excellent rapport qualité prix » pour Slash et Cinétévé – on peut difficilement lui donner tort vu les montants investis...

5.3 La question de la censure

Ce n'est pas nouveau pour les films homosexuels et lesbiens d'être rapidement considérés comme pornographique. En témoigne de nombreuses analyses dans le documentaire qui retrace ce genre de difficulté *This films is not yet rated*, réalisé par Kirby Dick et sorti en 2006 qui prenait notamment comme exemple *But I'm A Cheerleader* pour montrer comment le contenu sexuel lesbien, s'il n'est pas centré autour du plaisir ou du regard masculin constitue une difficulté importante pour comités de censure. La réalisatrice américaine avait par exemple dû retirer que Megan « ate Graham out »²² jugé pornographique alors que cet élément de langage n'aurait probablement pas été jugé de la sorte s'il s'agissait d'un événement hétérosexuel.

Pour corroborer ce fait toujours tenace, Dylan Leiner de Sony Pictures Classics nous avait mentionné un fait similaire. Il s'occupait en 2022 des ventes internationales de *Compartiment n°6*. Une compagnie aérienne souhaitait acquérir les droits du film, à condition que les scènes amoureuses entre les filles soient coupées du montage. La compagnie invoquait qu'elles étaient trop « pornographiques » pour ne pas paraître trop homophobe...

En réponse à toutes ces problématiques on pourra mentionner le film *Relax... it's just sex*, sorti en 1996, qui essayait déjà de répondre à ces problématiques avec humour dans son générique de début...

²² This Film is Not Yet Rated' Explores Anti-Gay Bias of MPAA Ratings System, Article Date: 09/01/2006, GayWired.com

SNEAK PREVIEW
ENTERTAINMENT

PRESENT

*nous comprenons
que certains parmi vous*

AN
EDUCATIONAL
FILM BY

P.J.

*n'ont jamais vu
de rapports homosexuels*
CASTELLANETA

AN
EDUCATIONAL
FILM BY

P.J.

présentés de façon positive.
CASTELLANETA



Voici une lesbienne "lipstick",



Voici une autre lesbienne lipstick.



*appelée ainsi en raison
de sa féminité,*



6. Le rôle des plateformes dans l'équation

6.1. Etude de cas : Le cas de *La graine d'Eloïse Lang*, sorti sur Amazon Prime

La graine raconte le parcours d'un couple de deux femmes parisiennes (Marie Papillon et Stacy Martin) qui tentent par tous les moyens d'avoir un enfant. Il y a une pénurie de donneurs en France, ce qui les conduit à s'aventurer en Belgique pour trouver la précieuse semence. Entre coûts exorbitants, arnaques et délais d'attentes de plusieurs années, elles se heurtent à de nombreux obstacles qui entravent leur désir de maternité.

C'est Jérôme Seydoux, lui-même, qui a d'abord eu l'idée du film, « en lisant la presse américaine. Il y avait des histoires très drôles sur les donneurs de sperme. Un article du New York Times racontait comment une sorte de Leonardo DiCaprio du sperme avait fait fortune sur sa semence. Je trouvais que c'était une bonne idée pour une comédie, qu'on voulait initialement faire aux Etats-Unis. Car les Etats-Unis c'est « bigger » et les banques de spermes doivent être spectaculaires ». Mais le film américain coûtait trop cher, incertain du public que cela pouvait mobiliser il préféra finalement faire un film à moindre risques. « Désormais quand vous n'êtes pas sûr pour un film, il faut mieux le faire avec une plateforme. Même si c'est frustrant de ne pas avoir les chiffres, au moins vous êtes sûr de gagner de l'argent dessus ». A la question de la salle, le producteur botte un peu en touche... « Pour sortir en salles il faut payer une sortie, un marketing, une promotion. Ce n'est pas quelque chose que vous faites comme cela, tous les films ne peuvent pas aller en salles ». En sous-texte, c'est l'idée que Pathé n'aurait pas su travailler la distribution et l'exploitation de ce film pour le grand public. Une hypothèse confirmée quand il finit par admettre quelques minutes plus tard « honnêtement, s'il n'y avait pas les plateformes on n'aurait pas fait le film ». A ma question du public il reste frileux « les films lesbiens ou homosexuels sont naturellement dirigés vers leur communauté. Ici on a essayé d'élargir pour que le film intéresse le plus grand monde. Après je ne sais pas si le film a marché ou pas. Amazon était content. Mais le projet n'était certainement pas assez abouti ». Une question d'écriture ? de casting ? de mise en scène ? « Un peu de tout » pour le producteur qui identifie deux défauts majeurs : « le couple ne marche pas assez. Il n'y a pas de sentiments entre elles alors qu'elles veulent avoir un enfant, ce n'est pas une décision à prendre à la légère. Et aussi, l'option comédie est insuffisante, le film n'est pas assez drôle ». Il reconnaît éventuellement un mauvais casting, ou une mauvaise alchimie entre les comédiennes. Concernant la réalisatrice,

dont Seydoux a beaucoup aimé *Larguées*, il pense qu'elle n'aurait peut-être pas dû « écrire elle-même ». A la question de savoir s'il fallait mieux confier le projet à une réalisatrice concernée du coup, il répond qu'une co-scénariste lesbienne a rejoint le projet (Pauline Mauroux). Amazon est content du film, lui reste mi-figue mi-raisin même s'il ne regrette pas d'avoir fait le film. Quant à savoir s'il renouvellerai l'expérience de faire des comédies qui représentent des minorités sexuelles ou de genre, il me répond très brièvement que « chaque film est différent. Nous sommes dans une industrie de prototype, il n'y pas de règles, pas de recettes. Nous cherchons toujours à nous démarquer mais ce n'est pas dogmatique. Si c'est un dogme on perd la liberté de création ». Un propos complété par Eloïse Lang qui semble avoir eu du mal à faire passer toutes les blagues ou trouver le positionnement juste « ce n'est pas un sujet facile et chaque film est un prototype. Lorsque les producteurs et les financiers ne peuvent pas se raccrocher à des choses qu'ils connaissent, c'est compliqué ». Elle qui a pourtant voulu mettre en scène le couple « le plus universel possible »²³.

Le film, s'il porte un propos politique et un concept intéressant sur le papier s'avère assez maladroit, notamment à travers le personnage du cousin qui incarne le *Tourist gaze*, ici traité de manière lourde et stéréotypée. Quant à la dernière scène, qui veut que lors d'une scène de mariage, les femmes applaudissent les hommes qui vont désormais donner leur sperme... elle s'avère complètement contre-productive. C'est encore l'idée (pas de panique !) que le véritable héros du film et de ces histoires de PMA reste bien l'homme cis hétérosexuel – dont la femme, même la lesbienne, dépend et dépendra toujours.

On peut sinon aller chercher du côté de *Planète B*, le prochain film d'Aude Léa Rapin qu'Eve Robin a financé avec OCS et Netflix. Le film sortira en salles mais il a déjà été pré-acheté par la plateforme, dans le cadre de ses nouvelles obligations d'investissement dans le cinéma français. C'est un projet dystopique de science-fiction qui met en scène deux héroïnes, qui finissent par tomber amoureuses, face à un Etat autoritaire, dans un contexte de répression via des prisons virtuelles. Pour la productrice c'était important d'amener ces questions pour un public plus jeune, moins parisien, via la plateforme – sans que le lesbianisme soit le sujet du film. « C'est là mais c'est contingent au niveau de l'intrigue ». Un moyen pour elle d'y voir des représentations vertueuses, à partir de représentations et

²³ Allociné.fr *Propos recueillis par Thomas Desroches, à Paris, le 17 avril 2023*

d'héroïnes qui lui ont « manqué » sans particulièrement faire un film « de lesbienne ». Le plus important dans le projet restait l'analyse de « comment la démocratie peut dériver petit à petit. Ou même pas petit à petit du tout... ». Elle aurait pu financer le film autrement mais Netflix cherchait à se diversifier et a été séduit par le genre et le côté science-fiction, qui est probablement plus alléchant pour leurs abonné.e.s. Cela lui a probablement permis d'avoir un peu plus d'argent et d'ambition pour un film qui coûte cher (5,3 M), entre la plateforme et OCS, que si elle était juste allée chez Canal.

6.2 Du côté des séries

Alors que les plateformes pouvaient être vues comme un formidable moyen de porter à l'écran de nouvelles histoires et de nouvelles héroïnes, Simon Trouilloud tempère cette hypothèse que je lui présente, du moins du côté des séries. Pour lui clairement, il y a un mouvement global qui va vers le mainstream depuis un an, au moins. « En France, Apple cherche maintenant à faire des cross-over deal avec TF1. Il y a un vrai mouvement vers le mainstream des plateformes. Ils recherchent ce qu'ils appellent un « elevated network », soit un AMC de qualité ou un HBO grand public. Ce que les producteurs français ont entendu là-dedans c'était *elevated, de qualité* ou *HBO*... Mais ils n'ont pas écouté l'autre partie qui était en fait la plus importante. Ils recherchent plus du Ryan Murphy ou du Shonda Rhimes que du Aaron Sorkin. Et si c'est « elevated » c'est juste qu'il y a plus d'argent, ils vont amener un gros casting ou un gros showrunner/réal – mais la qualité ne sera pas du côté de l'originalité des pitches... L'idéal que tout le monde recherche actuellement dans les plateformes françaises c'est plutôt le nouveau NCIS ». Il y aura peut-être une originalité et une plus grande diversité dans les personnages, mais rien qui ne garantisse vraiment « la qualité des pitches ». Les personnages queer et lesbiens pourront peut-être y trouver leur place mais probablement cantonné à des rôles secondaires ou de passage. C'est le retour du grand dénominateur commun d'après Simon Trouilloud... Pour Judith Havas, le constat est un peu similaire, même si elle essaie de s'engager sur des projets avec un fort engagement féministe et éventuellement lesbien. Elle collabore sur des projets plutôt avec Disney + et Canal actuellement. Avec le temps elle ne perd pas espoir que les personnages lesbiens pourront s'installer plus banalement et « durablement », comme cela avait été le cas sur sa série *Fais pas çï, fais pas ça*, qui réunissait tout de même en moyenne plus de 6 millions de spectateurs

par épisode et mettait en scène des personnages queers sans que ce soit le sujet principal de l'intrigue – et qui a inspiré (non officiellement) la très populaire *Modern Family*.

Le cinéma d'auteur a la particularité de se fonder sur une logique de l'offre - inhabituelle pour un marché – puisque chaque film est pensé comme un prototype. Les studios, plateformes et chaînes TV ont tendance à essayer de rationaliser la production par la création de franchises (aujourd'hui très populaires dans le cinéma de marché), ou des séries, largement axés sur la reprise de faits réels (beaucoup de faits divers par exemple alimentent les productions Netflix) ou d'adaptation de best-sellers. On peut penser que cette logique de la demande aurait pu profiter à un public LGBT+ qui « attend » du contenu le concernant. *La Graine* ou *Planète B* en sont des exemples. Mais cet effet ne semble pas vraiment s'être amorcé durablement, « le fait qu'ils changent de stratégies tous les ans n'aident pas à dégager des lignes éditoriales claires et dresser des constats pertinent » selon Simon Trouilloud et Eve Robin. Ainsi, actuellement, la logique de serait plutôt celle de se TF1iser...

Conclusion

Si le cinéma et les séries françaises manquent encore manifestement de lesbiennes, on est en droit de se demander où se situe le problème ? Il est certain que ce problème ne se niche pas seulement dans la sphère artistique et résulte d'un problème sociétal bien plus vaste - en témoigne l'existence d'un seul bar ou presque de lesbienne à Paris. Il est donc aisé de répondre que le paysage cinématographique et audiovisuel ne reproduit que les réalités sociales qui nous entourent. Nous ne sommes évidemment pas une bulle au milieu de la société. Toutefois, nous sommes en droit de penser que le cinéma et les séries peuvent avoir un rôle d'avant-garde à jouer, et que c'est par la question des représentations que le progrès social peut s'amorcer.

Notre étude ne prétend donc pas apporter de réponse, mais tend plutôt à ouvrir le débat sur les questions de représentations dans nos productions nationales. Pour Benedicte Couvreur, il ne faut pas oublier le rôle pivot qu'a pu avoir Carole Scotta dans la distribution de films lesbiens étrangers. En effet, Haut et Court commence son activité en 1995 avec les films de Gregg Araki et surtout en 1996, le thriller amoureux *When night is falling*, une grosse production canadienne lesbienne. Puis enchaîne la même année avec *Two Girls in Love* des Etats-Unis, et *Fire*, un film lesbien indien de 1997, puis *Relax...it's juste Sex* la même année. En plus d'avoir largement soutenu le cinéma homosexuel masculin en pleine épidémie de SIDA, à travers *The Doom Generation*, *Ma vie en rose*, *Nowhere*, ou encore *Sick...* Il s'agissait d'un parti pris éditorial qui a compté pour la communauté queer dans ces sombres années mais qui s'est visiblement un peu estompé au fil du temps et ne s'est jamais vraiment reproduit sur les films d'initiatives françaises. Aujourd'hui Haut et Court n'a plus les droits français de ces films... Et il est devenu compliqué de les visionner légalement sur le territoire.

Depuis on peut raisonnablement se demander qui sont les producteur.ices et distributeur.ices qui soutiennent le cinéma lesbien en France ? Peur d'être catégorisé.e.s ? Auto-censure ? Un décalage générationnel ? Ou tout simplement une incapacité à s'organiser en tant que communauté qui fait que les projets sont mis en concurrence et donc échouent (à l'image de la série sur le Pulp...) ? Iris Brey l'affirme : aucune productrice lesbienne ne s'est engagé sur les projets qu'elle leur avait pitchés, « pourtant ce n'est pas vraiment ce qui manque dans le secteur ». Cette ultime remarque, un peu cynique, découle du fait que les productions mettant en scène des personnages ou des enjeux lesbiens sont encore très à la

marge alors que la demande des nouvelles (et anciennes) générations semble croissante. Un problème qui persistera tant que les producteur.ices ne s'empareront pas de la question. L'idée n'est pas de devenir dogmatique sur les questions de représentations et de visibilité mais simplement se demander si l'avenir du cinéma, et le pouvoir d'attraction de la salle, ne passerait pas par un certain renouvellement des thématiques traitées.

Aux Etats-Unis, on peut citer par exemple Christine Vachon, ou Andrea Sperling qui sont des productrices lesbiennes qui sont à la fois largement responsables de l'avènement du *New Queer Cinema* au début des années 1990, et toujours en activité avec des filmographies traversées par la question de l'homosexualité féminine – même si elles ne produisent évidemment pas que cela (pour Andrea Sperling, on lui doit autant les mythiques *But I'm a cheerleader* (1999), *D.E.B.S* (2004) ou encore la série *Transparent* (2014), en plus d'être la productrice de tous les films d'Araki ; tandis que Christine Vachon, via Killer Films a produit *Go Fish* (1994), *Boys don't cry* (1999) et tous les films de Todd Haynes, pour ne citer qu'eux).

Sur le nombre important de films que notre éco-système est capable de produire, on peut ainsi penser qu'ils se ressemblent un peu et qu'un peu de diversité ne ferait pas mal. Pour Benedicte Couvreur il faudrait surtout penser à un certain *turn-over*, dans les commissions du CNC et surtout chez les financeurs, ce sont « les mêmes gens que quand je suis sortie de la Fémis il y a 25 ans. Quand on y pense, c'est hallucinant ». Il en va de même pour Jean des Forêts, préoccupé par le manque criant de diversité et de pluralité dans le cinéma français, « un vrai sujet », et qui y voit lui aussi des changements « qui tardent à venir ».

Aussi, si le *coming out* ne semble plus être la préoccupation première de la nouvelle génération, il m'importe en tant que future productrice d'essayer de mettre en scène des récits où la question de l'homosexualité n'est pas au centre de l'intrigue, ou n'est pas ce qui alimente la seule question du personnage. Un point partagé par Eve Robin qui se dit quelque peu lassée par les récits de *coming out* et de naissance du désir qu'elle reçoit – on en est « plus là aujourd'hui. Il manque de représentation lesbienne mais je n'aime plus quand c'est le « sujet du film ». Il y a déjà eu *Le Portrait* et la *Vie d'Adèle* en France, qui sont des films qui existent, qui influent, et qui sont magnifiques - il faut désormais un peu passer à autre chose ». Il me semble important que ceci implique désormais de faire vivre ces personnages et ces récits, de manière ordinaire et plus fréquente au même titre que le cinéma et les séries

françaises pourraient avoir la bonne idée de représenter davantage de personnages noir.es, asiatiques, arabes, et des personnages intersectionnels... dans des rôles principaux non stéréotypés – et sans que cela ne soit le « sujet » du film.

Bibliographie

- Anderson, B. (2002). *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*.
- Bem, C. (2021). « Neither of us was much into feminist or queer porn. » Petit traité audiovisuel de pornographie *queer* en quatre scènes
- Barthes, R. (1973) *Le plaisir du texte*
- Brey I., (2016) *Sex and the Series*
- Brey I., (2021) *Le regard féminin, une révolution à l'écran*
- Hall, S., Cervulle, M., & Jaquet, C. (2008). *Identités et cultures : Politiques des cultural studies*
- Hooks B. (2004) *The will to change : Men, Masculinity, and Love*
- Kosofsky Sedgwick E. (2008) *Epistémologie du placard*
- Lauretis (de) T. (2007) *Theorie queer et cultures populaires*
- Mulvey Laura (1975) *Visual plesure and narrative cinema*
- Mulvey Laura (2017) *Au delà du Plaisir visuel, Féminisme, énigmes, cinéphilie*
- Nadeau, C. (1997). Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent. *Sociologie et sociétés*, 29 (1), 113–127.
- Rouleau, J. & Pidduck, J. (2021). Présentation. *Cinémas*, 29
- B.Ruby Rich dans “New queer cinema : The director’s cut” Sight and Sound, 1992
- Marion Desseigne-Ravel, dans Maze, 9 mars 2022
- <https://m.20minutes.fr/amp/a/4010069?fbclid=IwAR2izv7G3xQpqvZN7CugdqHvqMhHtiiPlFVRvQFyWU4ImG-gkxAgyzkiHek>
- <https://www.heteroclite.org/2018/05/plus-belle-la-vie-personnage-trans-gay-51160>

<https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques>

<https://maftmag.com/article/le-phenomene-euphoria-une-euphorie-ephemere>

<https://lesbienraisonnable.com> « le Vanity Fair du Gouinistan »

This Film is Not Yet Rated' Explores Anti-Gay Bias of MPAA Ratings System, Article
Date: 09/01/2006, GayWired.com