

Article

« Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent »

Chantal Nadeau

Sociologie et sociétés, vol. 29, n° 1, 1997, p. 113-127.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/001524ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent



CHANTAL NADEAU

Dans cet article, j'entends démontrer que la circulation et la consommation croissante des images lesbiennes dans l'espace public participent d'un phénomène complexe d'une culture du visible. Au-delà des inévitables compromis qui découlent d'une telle négociation de la visibilité lesbienne, il m'apparaît intéressant de voir quels sont les potentiels discursifs et représentationnels qu'une telle marchandisation de la « différence » apporte. En d'autres termes, pour les lesbiennes, quel est le prix à « payer » pour être visibles dans l'espace public hétérosexuel ? En effet, la prolifération des images lesbiennes dans les médias depuis 1993 surtout — avec le célèbre printemps de la vague *lesbian chic*¹ — soulève un ensemble de questions quant aux conditions de visibilité des prétendues sexualités marginales². Ce sont ces conditions que je veux explorer, non seulement parce qu'elles permettent de cerner comment les lesbiennes ont accès à l'espace public, mais aussi en quoi le fait d'être dans cet espace public — posé dans le contexte de cet essai comme hétérosexuel — interfère avec la façon de s'auto-représenter comme lesbiennes.

À la base de cette régulation persiste une tradition qui consiste à situer la visibilité au cœur même des enjeux liés à la reconnaissance des droits des minorités dans l'espace public. Véritable clé de la politique identitaire, la visibilité est donc soumise tant par les communautés gaies que par la majorité hétérosexuelle à un processus de négociation serré. Ce qui est en jeu, ce que l'on contrôle, régule, marque, forme, modèle, c'est une représentation des gais et lesbiennes qui puisse s'inscrire dans un espace social et culturel imprégné par les valeurs hétérosexuelles.

1. Le *lesbian chic* est une expression inventée par les médias en 1993 pour qualifier la représentation de plus en plus sexy des lesbiennes dans la culture populaire (cinéma, télévision). Le *lesbian chic* est un événement mondain, un phénomène de mode et une stratégie de visibilité qui a été, dès le début, largement associée aux personnalités publiques (vedettes du cinéma, de la musique, etc.) qui affichent leur lesbianisme. La couverture du magazine populaire *New York* montrant la chanteuse k.d. lang dans un complet impeccable portant la griffe d'un célèbre designer en est l'illustration parfaite. À ce chapitre, je renvoie à l'article de J. R. KASINDORF dans le même numéro (1993).

2. Historiquement, l'expression « sexualités marginales » évoque le caractère pathologique de la déviance criminelle et/ou sociale. D'où l'association immédiate avec les gais et lesbiennes, les prostitué-e-s et autres travailleur-euse-s du sexe, les travesti-e-s et les transsexué-e-s.

L'association entre espace public, négociation et régulation est indissociable d'une culture du visible. Depuis plusieurs années, voire depuis quelques décennies déjà, l'espace médiatique et publicitaire a développé des stratégies diverses d'inclusion des gais et des lesbiennes dans les textes hétérosexuels. Ces campagnes de publicité, véritables enclaves d'inclusion, que l'on connaît en marketing sous l'expression de « publicité à la vitrine gaie³ », consistent à pratiquer une ouverture, une adresse à un consommateur gai, tout en ciblant principalement un public hétérosexuel. Toutefois, ce qu'on observe dernièrement, c'est non seulement l'accroissement de la vitrine gaie, mais aussi une participation accrue des gais et lesbiennes dans l'exercice d'un certain contrôle sur leur « image » dans les médias et les discours publics. Il ne s'agit plus uniquement d'être croqués par la caméra comme un objet de regard, mais aussi d'intervenir directement sur l'image de soi que les médias et les discours publics reproduisent et font circuler. En fait, la représentation des gais et lesbiennes est négociée comme une valeur sur le marché global des différences. Dans cette logique de marché, le droit d'être vu et entendu, d'être visible, devient une part essentielle d'une économie identitaire dans laquelle la marchandisation du corps lesbien est une valeur à la hausse dans la mesure où sont respectés les préceptes capitalistes de la saine compétition pour le maintien de l'ordre social.

Le consensus et la stabilité sont donc les conditions *sine qua non* de la visibilité lesbienne dans les discours publics. À l'heure où une crise identitaire et collective balaie l'Amérique, la régulation des identités sexuelles s'inscrit tout à fait dans une réévaluation de l'identité sexuelle comme projet collectif. Les gais et lesbiennes qui sont visibles célèbrent plus souvent qu'autrement une conception individualisante de l'identité sexuelle, où l'adhésion aux valeurs traditionnelles de la famille, du couple, de l'individu social responsable domine. La présence de l'individuel sur le collectif contribue à renforcer une représentation des gais et lesbiennes non comme une communauté culturelle diversifiée, aux agendas politiques pluralistes et souvent conflictuels, mais comme une force politique homogène dont le pouvoir économique croissant constitue une valeur des plus attrayantes pour les agents politiques et économiques qui y voient une expansion légitime du marché familial et d'une tradition culturelle hétérosexuelle.

L'image rassurante des *queers* affichant triangle rose et portefeuille bien garni s'impose de plus en plus dans les médias, confortant ainsi l'idéal d'une société où la consommation de plaisirs saphiques apporte une certaine originalité sur le marché compétitif de la différence. D'autre part, comme je l'ai souligné, une importante proportion de gais et de lesbiennes voient dans cette visibilité négociée la possibilité d'être enfin reconnus comme citoyens à part entière, avec des désirs et des besoins similaires, équivalents à ceux des hétérosexuels. Cette ambiguïté et cette possibilité d'être à la fois au-dedans et en dehors constituent le fil conducteur de mon interprétation.

L'identité et le désir lesbiens sont donc ici analysés en tant que produits représentationnels aptes à être consommés autant par les hétérosexuels que par les lesbiennes. Ainsi, ma critique s'attache à cerner la matérialité de l'identité lesbienne au cinéma tout en gardant un œil sur la valeur culturelle de l'image saphique sur le marché de l'identité. C'est donc d'une position à cheval sur la reconnaissance du même et de l'autre que j'étayerai mon analyse de *Gazon maudit* et de *When Night is Falling*.

Dans un premier temps, je m'interrogerai sur les enjeux culturels et politiques que représente le marché des identités collectives pour les lesbiennes et les gais. Puisque la régulation n'est pas uniquement un mode de contrôle exercé par la société hétérosexuelle, mais aussi un mécanisme de visibilité négocié par et pour les lesbiennes en vue de partager l'espace public, il convient de s'interroger sur les risques et les possibilités sous-jacents à une telle stratégie d'ouverture. Dans un second temps, j'analyserai deux films qui offrent chacun un exemple

3. Traduction de « gay window advertising ». Sur ce point, je renvoie à l'article de Danae CLARK (1993). Clark explique que « The sexual indeterminacy of gay window advertising's dual market approach thus allows a space for lesbian identification, but must necessarily deny the representation of lesbian identity politics ». De plus, poursuit-elle, « Mainstream media texts employ representational strategies that generally refer to gays and lesbians in *anti-essentialist* terms. That is, homosexuals are not depicted as inherently different from heterosexuals ; neither does there exist a unified or authentic "gay sensibility" » (Clark, 1993, p. 195).

particulier de visibilité lesbienne négociée, soit *Gazon maudit* (Josiane Balasko, France, 1995) et *When Night is Falling* (Patricia Rozema, Canada, 1995), tous deux réalisés par des femmes (l'une hétérosexuelle, Josiane Balasko pour *Gazon maudit*, et l'autre lesbienne, Patricia Rozema, pour *When Night...*) ; les deux films, tout en différant sur la représentation du désir, légitiment une visibilité négociée dans l'espace public cinématographique.

Par une analyse des diverses stratégies de négociation du désir lesbien tirées de deux films populaires tant auprès d'un public hétérosexuel que gai, j'espère offrir les outils pour engager avec la complexité et les ambiguïtés de représenter les lesbiennes dans une société où « être visibles implique toujours jusqu'à un certain point d'être invisibles » (Butler, 1991, p. 16 ; traduction⁴).

ACCÈS À L'ESPACE PUBLIC : RÉGULER L'IDENTITÉ SEXUELLE

Dans les études lesbiennes et gaies, la notion de régulation fait écho à la philosophie de la sexualité telle que développée par Michel Foucault dans ses travaux sur le pouvoir et ses modes de discipline. Pour les sociologues, l'idée de la régulation fait traditionnellement référence à l'économie politique, notamment à l'école française de la régulation. Situait « les rapports sociaux au centre de l'analyse économique » (Bélanger et Lévesque, 1991, p. 17), les régulationnistes s'intéressent d'abord aux modes plutôt qu'aux formes de régulation, accordant peu d'intérêt aux représentations identitaires dans le maintien d'une certaine cohésion sociale et économique en période de crise. Si l'espace public est une arène politique où se négocient sans cesse les relations et conflits entre différentes identités collectives dans un idéal de démocratie, il est pertinent de se demander si l'identité sexuelle est perçue comme une collectivité.

Plus encore, il m'apparaît que dans un tel marché des différences, la représentation des lesbiennes appartient difficilement à celle des identités collectives. Entendons-nous bien : si les lesbiennes se perçoivent comme collectivité, les discours publics, eux, tendent à les marginaliser et à les maintenir dans une position d'altérité qui complexifie leurs rapports à l'espace public. Mon questionnement consiste donc moins à établir une épistémologie de l'espace public en soi qu'à m'interroger sur les conditions de représentation des lesbiennes dans un contexte où l'identité sexuelle n'a pas en soi de valeur collective. En d'autres termes, quel est le type de sujet politique et sexuel qui est construit dans l'espace public visible ?

Jane Jenson, dans son texte *Paradigms and Political Discourse : Protective Legislation in France and the United States Before 1914* (1989) situe le débat de la lutte des représentations collectives dans une arène (le public) politique où s'affrontent divers discours sur les identités collectives. Revisitant un modèle traditionnel de l'espace public/politique où s'opposent différents acteurs en quête de légitimité socio-politique, Jenson questionne les modalités du compromis social recherché par ces mêmes acteurs en vue d'être reconnus comme citoyens, et — ainsi — susceptibles de participer à l'idéal démocratique. Contre la rigidité de la reproduction du système social, Jenson défend une approche où la stabilité est au centre de la régulation de l'espace public⁵.

Dans cette conquête de l'espace public, le contexte historique (que Jenson appelle l'élément temps/histoire) revêt un sens particulier pour comprendre les formations et alliances identitaires. C'est à travers une réinterprétation des variables temps/histoire et espace/politique que les femmes, par exemple, défient les formes traditionnelles de la production, de la famille, de la nation et des rapports de sexe. En fait, pour Jenson, temporalité et spatialité constituent des éléments fondamentaux pour comprendre les divers rapports sociaux, culturels et politiques qu'entretiennent les diverses fractions identitaires dans leur désir d'accéder à l'espace public.

4. « For being "out" always depends to some extent on being "in". »

5. JENSON pose que « Thinking about social relations must begin from analytic scepticism about systematic reproduction. It must ask how social relations take on stabilized forms — that is, how regulation occurs — even though these relations are contradictory » (Jenson, 1989, p. 235).

L'analyse de Jenson fonctionne sous le mode de l'inclusion — notamment via la reconnaissance implicite des groupes gais dans l'échiquier des identités collectives en lutte —, éludant ainsi la question des rapports de force et de pouvoir qui déterminent la configuration même de ces identités collectives et leur position dans le schème institutionnel de la différence. Si Jenson propose une piste valable quand elle définit l'espace public comme un lieu d'*empowerment* pour les identités collectives et leurs représentations publiques, elle néglige toutefois de soulever la question de savoir sous quelle légitimité l'accès à l'espace public est offert. En d'autres termes, de quel espace public est-il question ? Qui est visible dans cet espace, et pour qui ?

Les discours publics qui ont droit à l'audience publique sont ceux qui promeuvent un ordre social déjà existant, celui du marché hétérosexuel. La légitimité de la culture du visible repose sur l'harmonie et l'unité ; et celles-ci ne se négocient pas. Au contraire, l'harmonie et l'unité de l'espace public forment la base même de la régulation du social dans les sociétés dites démocratiques, et ce, au-delà des chocs tectoniques qui surgissent des rapports entre les identités collectives. Ainsi, comme l'affirme Rosalyn Deutsche, « Parce que le terme "public" est perçu soit comme un tout homogène, soit comme un lieu de divisions fondamentales, les dilemmes associés à l'utilisation des espaces publics peuvent ainsi être attribués aux inévitables ruptures sous-jacentes au besoin d'harmoniser les différences naturelles et à la diversité des intérêts caractéristiques de toute société » (Deutsche, 1990, p. 112 ; traduction⁶). De plus, quand l'espace public est présenté comme l'espace national, la question de l'unité et de la stabilité de la nation contribue à marginaliser la visibilité des identités collectives. En ce sens, pour reprendre l'argument de Stuart Hall, l'intérêt de la nation est toujours supérieur à celui des identités collectives, d'où le très peu d'intérêt accordé aux enjeux sur la sexualité dans les débats sur la « nation » (Hall, 1993).

Il est évident que sous la poussée des discours postmodernistes, postféministes et même *queers*, le modèle hégémonique perd ses plumes, mais faut-il pour autant ignorer les rapports de pouvoir qui existent bel et bien entre une culture, un système de représentation hétérosexuel et les modes de visibilité développés par les gais et les lesbiennes ? Ma question vise à comprendre pourquoi les identités sexuelles ne font pas partie de cette stabilité tant recherchée dans le processus de régulation.

Fait intéressant, si, sur le plan politique et économique, la classe hétérosexuelle reconnaît de plus en plus la force croissante d'un pouvoir rose, sur le plan social et culturel, l'homosexualité persiste à évoquer l'exception, l'individu, la marge. La représentation d'une identité collective homosexuelle est de plus sensiblement ébranlée par la présence d'un discours gai fractionné, à travers lequel les lesbiennes, gais, transsexuels et bisexuels réclament chacun leur propre voix, définissant leurs propres modes de représentation de la part visible de la différence. La marge perçue traditionnellement comme un espace d'exclusion devient aussi un lieu de possibilité, un lieu de lutte pour le sujet/acteur déviant.

Au cours des XIX^e et XX^e siècles, la notion de déviance a constitué le nerf de la guerre anti-différent, anti-autre par l'État et la société hétérosexuelle, générant un nombre effarant de politiques d'exclusion du sujet déviant de l'espace représentationnel public. Les sciences hétérosexistes (psychanalyse, médecine, biologie, criminologie, etc.) ont défini le sujet homosexuel selon un schème de désordre pathologique qui associe différence, déviance et maladie. Comme le stipulent Jennifer Terry et Jacqueline Urla dans leur introduction à l'ouvrage collectif, *Deviant Bodies* : « À travers l'histoire des découvertes scientifiques modernes au sujet du corps déviant, on retrouve de constants glissements entre les conceptions de la différence, de la déviance et de la pathologie » (Terry et Urla, 1995, p. 9 ; traduction⁷). Dès lors, poursuivraient-elles, tout le projet de l'histoire de la déviance est indissociable d'une tactique de mise à nu de

6. « Because "the public" is conceived either as a unity or, [...] as a field composed of essential divisions, dilemmas plaguing the use of public spaces can be attributed to the inevitable disruptions attendant on the need to harmonize the "natural" differences and diverse interests characteristics of any society. »

7. « Throughout the history of modern scientific inquiries about embodied deviance we find recurring slippages between conceptions of "difference," "deviance," and "pathology". »

celle-ci. Ainsi, expliquent-elles, « en retraçant l'histoire de la conception du corps déviant, on découvre que les pratiques de classification qui sont au centre de cette notion reposent théoriquement et empiriquement sur l'idée de rendre la déviance visible » (Terry et Urla, 1995, p. 9 ; traduction⁸).

Selon ce schème, le sujet déviant, homosexuel et lesbien, est un être transgressif, aux pratiques subversives, dangereuses pour l'ordre public et la morale familiale. La mise à nu qui s'accompagne d'une *mise hors de vue* du sujet déviant est donc un moyen efficace de réguler l'espace de représentation des gais et lesbiennes. De plus en plus de travaux produits dans une perspective critique gaie et lesbienne ont documenté les modes de régulation des homosexuels par les institutions sociales telles que l'État, la famille, l'école. Ce qu'il vaut la peine de retenir ici, c'est que la majorité de ces écrits ont analysé un processus unilatéral de régulation, où les structures sociales et politiques fixent les conditions de visibilité de la culture déviante (dans ce cas-ci, il s'agit d'un rapport à zéro).

Par exemple, Jackie Stacey dans *Promoting Normality : Section 28 and the Regulation of Sexuality* (1991) démontre les liens entre les politiques prohibitives mises en place par l'État britannique (via notamment le fameux article 28 du code criminel) en vue de contrer la promotion du mode de vie homosexuel et le discours sur la famille. Défendant l'idée que le rejet de l'homosexualité par l'État britannique n'est pas fondé sur des valeurs morales mais plutôt sur une politique rationnelle de cloisonnement de la famille, Stacey insiste pour rappeler que la régulation est un processus politique de légalisation de la normalité. La régulation affecte ici autant les domaines de la politique active (y compris les institutions sociales et légales) que des représentations populaires, et est entièrement décrite comme un phénomène propre au gouvernement, initié et contrôlé par le système politique et pénal britannique, dans un contexte spécifique, celui de la Grande-Bretagne thatcheriste et ultra-conservatrice des années 1980. Le type d'analyse proposé par Stacey s'inscrit tout à fait, comme je l'ai souligné en introduction, dans le sillon de Foucault et de ses travaux sur les modes de contrôle du pouvoir, et porte donc principalement sur l'autorité de l'État dans toute politique sexuelle. L'espace public dans cette logique est d'abord un espace institutionnel. Toutefois, si l'on cherche à saisir l'espace public comme un espace politique où s'exercent des pratiques culturelles spécifiques, il convient de s'interroger sur la façon dont la part de l'autre, celle d'un sujet gai, intervient dans cette prétendue politique sexuelle.

SEXUALITÉ À NÉGOCIER

Recourir à la notion de régulation pour analyser la représentation des lesbiennes dans l'espace public n'exclut donc aucunement l'existence des rapports de pouvoir. Mais à l'affrontement, au conflit entre les groupes gais et lesbiens et l'institution, se substitue de plus en plus une approche consensuelle⁹ *négociée*, visant à étendre aux lesbiennes et aux gais la légitimité de certaines structures sociales comme la famille, le couple, la propriété. Le refus du conflit comme processus identitaire de visibilité est un impératif préalable à la négociation. Ultimement, ce qui est recherché à tout prix, c'est la stabilité, ne serait-ce que temporaire. La régulation de l'identité collective lesbienne contribue donc à renforcer les frontières d'un espace public déjà marqué au fer rouge de l'hétérosexualité. La régulation de l'identité lesbienne engage ainsi la notion de reproduction des règles de l'espace public, en référence à un système hiérarchisé de redistribution et de réorganisation des espaces de représentation identitaires.

Le désir de négocier la visibilité gaie ne sert pas seulement les gais et les lesbiennes mais conforte également les valeurs d'une culture hétérosexuelle et d'une économie de marché. Il existe en effet un ensemble d'arguments avancés par la classe hétérosexuelle sur la nécessité économique et politique d'ouvrir l'espace public aux lesbiennes et aux gais. Par exemple, il y a

8. « In tracing the history of the idea of embodied deviance, we find that classificatory practices at the heart of this notion depended theoretically and pragmatically on making deviance visible. »

9. Voir sur ce point l'analyse proposée par S. HALL (1993).

d'abord l'argument du pouvoir économique des gais et lesbiennes qui incite l'entreprise privée à adopter différentes mesures inclusives qui visent à séduire une clientèle homosexuelle, et ce, de l'extension des bénéfiques aux conjoints de même sexe aux campagnes touristiques qui courtisent des consommateurs homosexuels, comme en témoigne la décision récente de l'Association internationale des agents de voyage de tenir son congrès à Montréal en 1998 sous le thème « Montréal et le tourisme gai ». Il y a aussi la rationalité politique qui peut pousser des partis politiques à s'assurer un électorat qui, bien que marginal, est de plus en plus considéré comme une force politique¹⁰. Enfin, il y aura toujours des considérations morales pour inciter certains groupes ou communautés à adhérer à une politique de la tolérance — distincte de la reconnaissance identitaire — envers les homosexuels. L'épidémie de sida constitue, dans ce dernier cas, un des exemples les plus controversés des 10 dernières années¹¹.

Fait percutant, les mêmes arguments qui peuvent pousser la société hétérosexuelle à négocier l'espace de la différence peuvent être repris à partir de la position gaie. Il y a une classe de gais et lesbiennes qui croient fermement que la liberté passe par une régulation de plus en plus serrée de la participation des homosexuels à la vie sociale et économique. Ainsi, un discours économiste est justifié par la montée de plus en plus visible d'une classe professionnelle gaie, donc consommatrice. L'institutionnalisation de plus en plus marquée de l'activisme politique gai se ressent dans la canalisation des discours autour de la reconnaissance de bénéfiques pour les conjoints de fait de même sexe, du mariage (Hawaï et les pays scandinaves¹²), et du droit de servir dans l'armée ; le tout servi sur un fond de considérations morales qui appellent au respect des homosexuels en tant que bon citoyens. En clair, il est évident que la régulation de l'identité sexuelle répond d'une volonté par les groupes en marge d'être au-dedans et non en dehors de l'espace public.

Mais qu'est-ce qui pourrait bien inciter non seulement l'État mais aussi les agents du pouvoir économique à vouloir négocier ce qui, traditionnellement, a toujours été nié, bafoué, discriminé et puni dans l'espace public hétérosexuel ? Je crois sincèrement que la régulation de la différence sexuelle (et potentiellement de sa nature subversive) est indissociable de la poussée récente dans notre système culturel de la tyrannie du visible comme mode de représentation de l'identité collective. L'espace public devient un lieu où se négocie la part visible de la différence. Les diverses conditions de visibilité qui découlent de cette régulation de l'identité sexuelle s'avèrent donc pour bien des sous-cultures de la différence la clé politique pour être représentées, mais aussi pour se légitimer en tant que sujets d'une société. Voilà pourquoi la part visible de la différence apparaît comme un mode privilégié de représentation dans les discours publics.

10. À ce chapitre, il convient de rappeler que l'élection de Bill Clinton à la présidence des États-Unis en 1992 s'est jouée grandement sur des promesses politiques telles que l'abrogation de la discrimination envers les gais dans l'armée qui ont su lui assurer le vote gai. La grande marche sur Washington au printemps 1993 ayant réuni plus de 300 000 gais, lesbiennes, transsexuels et sympathisants, a été un moment culminant dans la montée du lobby gai et de la visibilité sociale des lesbiennes. Pour une analyse du lobby gai sur la scène politique américaine, voir le reportage de L. TORREGROSA (1993) ; et pour la montée du lobby gai en France, je renvoie à deux dossiers préparés par D. ERIBON (1995 ; 1996).

11. Le sida constitue en effet l'un des meilleurs exemples de marchés politiques, économiques et moraux que la société hétérosexuelle a eu à négocier et à réguler au cours de la dernière décennie. Jamais, dans les sociétés contemporaines, on n'a assisté à une politique systématique de normalisation d'une aussi grande envergure. En effet, en dépit des appels répétés par les groupes pro-sidéens à des gestes concrets de la part des gouvernements et de l'industrie pharmaceutique pour enrayer l'épidémie de sida, celle-ci n'a été prise vraiment au sérieux que lorsque s'est opéré un changement démographique important dans les populations dites à risques, et que l'épidémie s'est étendue aux hétérosexuels et aux familles.

12. Pour un bref historique sur la bataille des tribunaux à Hawaï concernant la reconnaissance des mariages entre partenaires de même sexe, voir l'article de P. BOULET-GERCOURT (1996). Depuis que la Cour suprême de Hawaï a statué en mai 1993 que le mariage est un droit civique et que toute discrimination, selon la Constitution de cet État, est interdite envers de tels droits, la bataille fait rage et les paris sont ouverts. Tout récemment, le 4 décembre 1996, un tribunal d'Honolulu a tranché en faveur des couples homosexuels, créant un précédent en Amérique. Concernant les pays scandinaves, la reconnaissance des couples de même sexe existe depuis 1989 en Scandinavie, le premier à avoir tracé la voie étant le Danemark. La Norvège a suivi en 1993, et la Suède en 1994.

La culture du visible n'est pas une nouveauté en soi. Les luttes et débats sur l'assimilation culturelle et le nationalisme identitaire qui ont marqué les sociétés occidentales témoignent fortement des tensions qui définissent les discours sur les identités culturelles dans un espace hachuré par les visibilités collectives. La majorité des mouvements de revendication des droits des « minorités » en Amérique et en Europe n'ont cessé de se buter à cette épineuse question de l'institutionnalisation des politiques identitaires. Qu'y a-t-il donc de si nouveau avec les gais et les lesbiennes dans les années 1990, pour que le phénomène mérite que l'on s'y attarde ?

Je dirais que jamais auparavant la représentation de la sexualité n'a constitué de façon aussi aiguë une modalité discursive du « marché » des différences. Il est d'ailleurs intéressant de voir que dans le cas des gais et lesbiennes, la visibilité négociée n'a été possible que dans la mesure où il s'est produit une juxtaposition des espaces identitaire et public à travers la popularisation des discours sur les droits. Dans un tel contexte, la représentation des lesbiennes devient une identité médiatisée à travers une série de discours juridico-politiques. Dès lors, peu importe l'appartenance identitaire, l'action entreprise converge vers un même objectif : « réparer » l'erreur historique envers les diverses identités collectives en faisant de la visibilité négociée et régulée l'enjeu ultime de politiques et de pratiques libératoires. La régulation vise à abolir le rapport conflictuel entre la « minorité » et la « majorité » pour lui substituer la conception d'un espace public comme un marché ouvert à toute identité collective.

Si dans un tel espace public ce qui est « marchandable » c'est l'individu et non la notion d'appartenance à une identité sexuelle, de quelle identité politique parle-t-on ? Dans une telle culture du visible, la sexualité devient moins un moyen de s'insurger contre un espace public hétérosexuel qu'une façon de réconcilier des positions diversifiées.

IDENTITÉ À LOUER, SEXUALITÉ NON COMPRISE

Dans la conjoncture actuelle où de plus en plus, l'espace médiatique interfère avec l'espace social, les constructions représentationnelles occupent une place cruciale dans la régulation de la visibilité lesbienne. Porte d'entrée phénoménale sur le monde des représentations identitaires, les médias — que l'on parle de la télévision, des magazines populaires, des grands quotidiens ou du cinéma — ont galvanisé chez les groupes lesbiens et gais l'urgence d'investir la scène publique afin de diffuser l'image du citoyen responsable.

De leur côté, les grands médias se sont aussi mis l'épaule à la roue. En survolant l'ensemble des reportages consacrés à la « cause homosexuelle » parus dans les magazines populaires tels que *Vanity Fair*, *Newsweek*, *Femme* et *Vogue* depuis 1992¹³, force est de constater que les médias (y compris le cinéma et la télévision) ont littéralement saturé l'espace public d'images de familles lesbiennes reconstituées, d'entrepreneurs gais qui ont réussi, etc., renforçant ainsi une représentation plutôt traditionnelle du citoyen gai. Selon un processus de visibilité négociée qui réussit à dissocier le corps individuel (visible) du corps collectif (invisible) s'impose alors une représentation indifférente de la sexualité, où les lesbiennes et les gais offrent une image rassurante¹⁴.

La frénésie qui s'est emparée des médias populaires pour ce qu'Alexis Jetter, du magazine américain *Vogue*, a appelé « le dernier des tabous » (1993¹⁵) s'est manifestée d'une façon particulièrement aiguë au cinéma au cours des années 1990. La production commerciale récente

13. Et je ne mentionne pas ici tous les articles parus dans les quotidiens (*Le Devoir*, *La Presse*, *The Gazette*) et hebdomadaires (*Voir*, *Mirror*, *Hour*) québécois, sans compter les magazines féminins tels que *Châtelaine*, *Elle-Québec*. La liste est beaucoup trop longue pour la reproduire ici, mais l'abondance de la couverture médiatique témoigne de la circulation certaine d'une iconographie lesbienne.

14. Encore une fois, il importe de noter des similarités avec la bataille sur la reconnaissance des droits des gais et des lesbiennes. Pour un point d'analyse sur la situation qui prévaut en France sur la question du contrat d'union sociale (CUS), voir D. ERIBON (1996). Le CUS constitue un enjeu très controversé en ce moment dans les pays occidentaux où les gais et les lesbiennes ont décidé de prendre le virage de la lutte légale.

15. L'introduction de JETTER mérite qu'on la reproduise ici : « Not long ago, you couldn't say the word *lesbian* on television. Now everybody's gay-girl crazy » (Jetter, 1993, p. 88).

— d'Hollywood, de France ou du Canada et du Québec — témoigne d'un intérêt certain pour les personnages, voire les thématiques gays. Le boum a été tel qu'on peut facilement parler d'une célébration des images saphiques par l'industrie du cinéma. Dans un tel contexte de prétendue ouverture de l'espace cinématographique, il faut se demander non seulement quelle représentation discursive des lesbiennes est offerte, mais aussi par qui et pour qui ces films sont faits. Quelle a été leur réception auprès de la presse « homo », auprès du grand public (lire hétérosexuel) ? Quelle place occupent-ils dans la culture lesbienne du visible ?

Plus souvent qu'autrement confinés par les critiques cinématographiques dans la catégorie public spécialisé, certains de ces films ont néanmoins réussi à percer le marché grand public, s'attirant dans certains cas des nominations, voire des récompenses. D'emblée, on pense à des films comme *Forbidden Love : The Unashamed Story of Lesbian Lives* (Aerlyn Weisman et Lynne Fernie, Canada, 1993 ; prix du génie pour meilleur documentaire en 1993), *Orlando* (Sally Potter, Grande-Bretagne, 1993), en nomination pour l'oscar du meilleur film étranger, *Go Fish !* (Rose Troché, États-Unis, 1994, prix du meilleur film au festival de Sundance), *When Night is Falling*, prix du public l'an dernier au Festival du nouveau cinéma, *Gazon maudit*, en nomination pour trois César français, *La Cérémonie* (Claude Chabrol, France, 1995, César de la meilleure actrice à Sandrine Bonnaire). Et c'est sans mentionner toute la production dite « parallèle », celle de la vidéo et du court-métrage qui a connu un essor extraordinaire au cours des dix dernières années. On n'a qu'à consulter la programmation des festivals de films gays et lesbiens les plus courus (Montréal, New York, Londres et San Francisco pour n'en nommer que quelques-uns¹⁶) pour constater à quel point les films lesbiens sont nombreux et diversifiés. Ainsi, en marge du marché usuel de l'érotisme et de la pornographie hétérosexuels friands des pseudo-scénarios lesbiens s'est imposée une production allant de la sexualité la plus explicite aux images ludiques et de plus en plus « intégrées » des amitiés particulières entre femmes.

Si la présence des personnages de lesbiennes au cinéma ne date pas d'hier, force est de constater que leur représentation contemporaine est moins ambiguë et davantage visible. Alors que l'histoire du cinéma nous a bombardés de lesbiennes psychopathes, perverses, suicidaires et foncièrement contre-nature pendant près de cent ans, limitant le corps lesbien à une erreur pathologique, les dernières années ont vu défiler une myriade de lesbiennes à la personnalité beaucoup plus sympathique, et même, dans certains cas, carrément attirante. Tout en maintenant le discours de la luxure et de la titillation érotico-déviantes lesbienne, la culture populaire s'est efforcée de représenter des lesbiennes dans des situations semblables à celles vécues par la population hétérosexuelle. S'inscrivant dans un mouvement de négociation des sexualités marginales, le cinéma populaire s'est donc ouvert au marché de la visibilité saphique.

On ferait toutefois fausse route en limitant l'analyse au sempiternel débat image positive/image négative. Les théories féministes au cinéma ont depuis longtemps démontré les limites d'une vision aussi réductrice de la représentation des lesbiennes. Et, depuis quelques années, les recherches portent davantage sur la contextualisation de la représentation de la sexualité dans les domaines social, politique, historique et économique. De plus, il n'y a pas une théorie lesbienne de la représentation au cinéma, mais bien une multitude. Si l'on voulait résumer les diverses tendances actuelles, je dirais qu'il existe une sérieuse division entre les travaux sur le désir lesbien tels que compris par la psychanalyse freudienne et lacanienne, et les analyses plus culturelles et sociales du cinéma.

Et encore dans ce dernier cas, les recherches oscillent entre une relecture de l'histoire du cinéma hollywoodien d'un point de vue lesbien¹⁷ — où prédomine la question de la réception sur celle de la production — et la découverte d'une production parallèle et de la contribution

16. À noter aussi que l'édition 1993 du festival des Films du monde présentait un nombre record de films à thématique lesbienne/gaie, fait plutôt inhabituel et remarqué pour un festival « grand public » comme l'est la foire du cinéma de Claude Losique, président et grand seigneur du Festival. Pour ma part, j'ai dénombré une bonne trentaine de films en provenance de divers pays dont la Nouvelle-Zélande, la Tunisie, le Brésil, l'Australie, la Grande-Bretagne, le Canada.

17. Voir, entre autres, les écrits de J. STACEY (1993), J. MAYNES (1991), T. WILTON (1995), A. WEISS (1992), C. STRAAYER (1996), R. DYER (1993) et aussi R. BERENSTEIN (1996).

du travail des lesbiennes (*lesbian labor*) dans le développement de l'industrie. Quant aux méthodologies employées, elles adoptent les deux modèles les plus communs, les analyses textuelles issues de l'analyse discursive et qui s'attardent aux domaines des représentations, et les analyses historiques qui ont vu notamment l'essor des recherches sur le spectatoriats, ici davantage compris en termes de sujets (qualitatif) que d'audience (quantitatif).

L'approche que je privilégie est celle d'une vision du cinéma et du film comme événement représentationnel culturel. En analysant la représentation des lesbiennes au cinéma, on dépasse nécessairement les frontières de l'écran pour déborder dans l'espace public. Comme le souligne justement Richard Dyer dans *The Matter of Images : Essays on Representations* (1993), une critique de la représentation gaie au cinéma est indissociable d'une approche qui rend compte des formes culturelles et sociales constitutives de l'identité sexuelle, et ce, tant pour les lesbiennes que pour les hétérosexuelles¹⁸.

GAZON MAUDIT : JE T'AIME MOI AUSSI

« Irrésistible pelouse¹⁹ ! », titrait l'article de Francine Laurendeau pour *Le Devoir* lors de la sortie de *Gazon maudit* sur les écrans montréalais au printemps 1995. La presse francophone au Québec s'est laissée séduire et a repris le flambeau de l'éloge français lorsque le film de Josiane Balasko fit sa grande sortie à Montréal, au printemps 1995. Précédé par une campagne publicitaire efficace, très visible, montrant une Balasko dans le rôle de la *butch*²⁰ camionneuse en complet-veston impeccable, flanquée d'Alain Chabat le mari-macho-converti arborant un habit identique, les deux entourant la « femme²¹ », Victoria Abril, vêtue d'une robe de mariée, le film s'est avéré un véritable succès. Plusieurs ont évoqué le triomphe de *La Cage aux Folles* (E. Molinari), le film français culte sur un couple homosexuel réalisé dans les années 70, et dont Hollywood vient de créer la version floridienne *Birdcage* (Mike Nichols, États-Unis, 1996).

La sortie tapageuse de *Gazon maudit* venait coiffer une série de films à « thématique » lesbienne sortis sur une très courte période. *Even Cowgirls got the Blues* était resté collé au sol, mais *Orlando*, *Go Fish*, *The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love* (Maria Maggenti, États-Unis, 1995), *Three of Hearts* (Yurek Bogayevicz, États-Unis, 1993), *Heavenly Creatures* (Peter Jackson, Nouvelle-Zélande, 1994), *Bar Girls*, *Girls on the side*, et l'adaptation cinématographique récente de l'essai de Vito Russo (1981), *The Celluloid Closet*²², attestent d'un engouement commercial pour le lesbianisme « sympathique ». Dédiés à un grand public, avec des prétentions ouvertement « familiales », ces films ouvraient l'Amérique et l'Europe au marché de la différence saphique.

18. Dyer explique que « The complexity of representation lies then in its embeddedness in cultural forms, its unequal but monolithic relations of production and reception, its tense and unfinished, unfinishable relation to the reality to which it refers and which it affects. It also lies, finally, in its comprehensiveness. Women, ethnic minorities, gay people and so on are not the only one to be social groupings ; everyone belongs to social groupings, indeed we all belong in many groupings, often antagonistic to one another or at the least implying very different accesses to power. The groupings that have tended not to get addressed in "images of" work, however, are those with most access to power : men, whites, heterosexuals, the able-bodied » (Dyer, 1993, p. 4).

19. L'expression « gazon » désigne une zone bien particulière de l'anatomie féminine : le pubis. En ce sens, avec la traduction anglaise adoptée par les distributeurs, *French Twist*, on perd carrément l'allusion sexuelle.

20. Pour un glossaire des termes et expressions utilisés pour désigner les lesbiennes, je renvoie à L. CHAMBERLAND (1996). Chamberland définit ainsi l'expression *butch* : « Lesbienne dont l'allure et les manières sont masculines » (Chamberland, 1996, p. 278). Il conviendrait aussi d'ajouter qu'historiquement, le terme *butch* fait référence à la « performance » du rôle masculin dans le couple lesbien.

21. Allusion ironique qu'à chaque *butch* sa « femme ». Pour faire suite à mon commentaire précédent, le terme « femme » désigne traditionnellement la lesbienne qui assume le rôle féminin dans le couple lesbien. Il est à noter que cette catégorisation *butch-femme* est de plus en plus fluide, notamment dans la culture *queer*.

22. *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies* est le premier essai d'envergure jamais publié sur la représentation des gais et lesbiennes dans le cinéma hollywoodien, si l'on excepte les travaux plus éclatés de P. TYLER (1972). L'ouvrage de RUSSO (1987), malgré des lacunes et des oublis critiques notables, fut longtemps considéré comme la bible des analyses gaies et lesbiennes du cinéma. Ouvrage facile et agréable à consulter et non dénué de l'humour typique à Russo, il est encore abondamment cité. Russo est mort des suites du sida le 7 novembre 1990, à New York

Toutefois, en dépit de leur diversité marquée (en termes de budget, scénario ou même de politique), tous les films mentionnés ci-dessus ont un point en commun : ils visent tous à rendre visible à la majorité hétérosexuelle des aspects inconnus de la culture lesbienne, l'inconnu se révélant en fait d'une culture identique. Il apparaît clair que les stratégies de marketing déployées ne visent pas tant à rejoindre les spectatrices lesbiennes (déjà conquises), que d'attirer, voire de « sensibiliser » un public hétérosexuel à la présence lesbienne dans la vie quotidienne. Et c'est sur cette intention hautement noble d'amener un public hétérosexuel à ressentir de la sympathie envers les lesbiennes que *Gazon maudit* n'exclut pas un personnage aussi salaud que Laurent, le mari cocu. Dans une finale étonnante, le film réussit d'ailleurs, à nous faire croire à la transformation de Laurent en un mari-père consciencieux, séduit lui aussi par le démon gai du Midi²³.

En campagne de promotion pour son film, la réalisatrice/actrice Josiane Balasko a d'ailleurs insisté sur l'idée de départ de *Gazon maudit* qui consistait non pas tant à éduquer, mais à faire ressentir que la réalité lesbienne faisait aussi partie du désordre amoureux qui accable, paraît-il, nos sociétés du divorce. Dans une entrevue accordée au magazine lesbien *Curve* (le défunt *Deneuve*), Balasko soutient que jamais il n'a été question de faire un film « lesbien » avec *Gazon maudit*. Ainsi, explique-t-elle, « l'idée n'était pas de faire un film sur les lesbiennes, par une lesbienne, pour les lesbiennes [...] c'est pourquoi *Gazon maudit* parle de toutes les sexualités : l'hétérosexualité du mari, l'homosexualité de Marijo, la bisexualité de Loli. Ce sont toutes des histoires d'amour. [Le film] ne prétend donc pas juger ou critiquer qui que ce soit » (Rogers, 1996, p. 35 ; traduction²⁴).

Donc, l'histoire de *Gazon Maudit* tourne autour d'un triangle amoureux non-conformiste. Loli (Victoria Abril), épouse et mère comblée, voit sa vie chambardée par sa rencontre impromptue avec Marijo (Josiane Balasko), une lesbienne à l'œil et au doigt alertes qui multipliera les bras de fer avec Laurent (Alain Chabat), coureur de jupons compulsif, pour se gagner le cœur de la douce. Transplantée dans le chaud Midi de la France, cette histoire de cœur à trois table sur le rire pour offrir une variation saphique sur l'éternel triangle amoureux. Le film ne condamne rien, sinon la bêtise des hommes qui ne peuvent s'ouvrir à l'amour.

Gazon maudit exploite une représentation de la lesbienne destinée à permettre aux hétérosexuels de s'y reconnaître. À ce chapitre, le personnage de Marijo se veut la parfaite incarnation de la lesbienne telle qu'imaginée par Laurent, le mari, qui s'empresse de signaler à sa femme incrédule et innocente qu'il « sait reconnaître une gouine au pif ». Le pif de Laurent, c'est ici le sens commun construit autour de ce que la société hétérosexuelle considère comme l'archétype de la gouine : un corps visible, non attirant. Ironiquement, le corps cliché de Marijo offre également un lieu de reconnaissance pour les lesbiennes. Pour le regard lesbien, le corps de Marijo opère tel un travestissement, telle une parodie qui n'est pas tant liée à une mythique vraisemblance, mais fait plutôt appel à la notion du plaisir de revisiter un « lieu » qui fait partie de l'histoire des lesbiennes²⁵. L'actrice Victoria Abril, qui incarne Loli dans le film, soutient d'ailleurs que la presse homosexuelle française a favorablement réagi à *Gazon maudit* et ses intrigues d'une femme de banlieue séduite par la *butch* au cœur d'or. La critique de *Curve* célèbre à son tour le ton vaudevillesque du film, soulignant le caractère « global » de l'intrigue : « Nul doute que le film recevra un accueil tout aussi favorable aux États-Unis parmi

23. Pour une analyse beaucoup plus fouillée sur ce processus de transformation via le « ressentir » du personnage hétérosexuel masculin dans un film « gai », voir l'article de J. V. FUQUA (1996).

24. « The idea was not to make a film by lesbians, for lesbians, about lesbians, then *Gazon Maudit* talks about all sexualities. The heterosexuality of the husband, the homosexuality of Marijo, the bisexuality of Loli. It doesn't judge or criticize anyone. These are love stories. »

25. Dans les théories gaies et lesbiennes, cet humour de la reconnaissance et de la dérision des clichés associés traditionnellement à la culture gaie est connu sous l'expression *camp*. R. DYER cerne le sens de *camp* comme étant « a form of self-defence », une sensibilité gaie à réagir à la domination de la culture hétérosexuelle, qui crée un fort sentiment d'appartenance à une communauté parmi les homosexuels. Dès lors, avance-t-il, « [camp] is a distinctive way of behaving and of relating to each other that we have evolved. To have a good camp together gives you a tremendous sense of identification and belonging » (Dyer, 1992, p. 135).

celles et ceux qui en ont assez des histoires de *coming out*, de politique gaie, et de ghettoïsation » (Rogers, 1996, p. 35 ; traduction²⁶).

Certes, en réaction au phénomène de la lesbienne chic des productions hollywoodiennes et de l'histoire de *coming out* offerte par *When Night is Falling*, *Gazon maudit* oppose la rondouillette rigolote, macho à souhait et qui cogne comme un homme. Le fait que le film oscille entre les conventions de la comédie française — où le triangle amoureux est de mise —, le cinéma de femme — où la voix de femme domine — et le film pour toute la famille — où l'on s'amuse en toute innocence — contribue à faire de l'espace du visible un espace de normalisation des rapports entre les sexes.

En bout de course, le film impose un portrait de famille au-dessus de tout soupçon, où même les mélanges les plus hétérogènes arrivent à composer un ensemble homogène (Marijo donnera naissance au bébé de Laurent). La famille devient non plus un privilège hétérosexuel qui échappe à Marijo, mais au contraire, elle est érigée comme un droit qui se matérialise dans l'antre chaleureux d'une maison, d'un père géniteur protecteur et d'une famille nombreuse. Marijo, dorénavant mère-amante, deviendra responsable, cessera de s'éclipser à la première escarmouche amoureuse, et fondera elle aussi une famille.

Le film propose donc une représentation des lesbiennes qui tout en se voulant assez explicite — la scène du bain entre Marijo et Loli constitue une exception pour un film grand public — n'en demeure pas moins tout à fait inoffensive. Toutefois, je crois néanmoins qu'en dépit d'une fin par trop célébratoire (Laurent s'amourache d'un client potentiel, suggérant la contamination homosexuelle), le film entretient une ambiguïté certaine qui permet de confronter des situations qui parlent pour les lesbiennes.

Ainsi, parce qu'il entrecoupe deux trames identitaires, celle de l'hétérosexualité cocue et celle de la maternité lesbienne, *Gazon maudit* suggère un espace public délibérément ouvert, où les rapports lesbiens, lorsque conformes aux valeurs hétérosexuelles, peuvent offrir un compromis acceptable. D'où l'ironie : la visibilité lesbienne est conditionnelle au maintien de la famille hétérosexuelle ; mais en même temps, le film donne à penser que la survie de la famille passe nécessairement dans ce contexte précis par l'inclusion de la lesbienne. Ainsi, comme le dit si bien Chris Straayer, « L'intrusion d'un personnage mâle dans les relations entre femmes [...] est tout aussi susceptible de créer une situation homosexuelle que d'imposer une contrainte hétérosexuelle » (Straayer, 1996, p. 19 ; traduction²⁷).

WHEN NIGHT IS FALLING : LA VIE RÊVÉE²⁸

When Night is Falling raconte la découverte par Camille (Pascale Bussières), professeure de mythologie dans un collège calviniste ontarien, de son désir pour Petra (Rachael Crawford), artiste de cirque. Niant d'abord son attirance, Camille se laisse gagner peu à peu par la folie et la magie du monde ouvert et protégé de Petra, s'abandonnant alors à son amour. Confrontant l'austérité et la rigidité de la raison, incarnée par le collègue, aux qualités libératoires de la vie de cirque, le film se veut une métaphore sur l'amour au temps des gitanes.

En privilégiant la trame de l'amour sans référence à l'identitaire, *When Night is Falling* joue sur les mêmes cordes que *Gazon maudit*. Toutefois, à la vraisemblance burlesque de *Gazon maudit*, *When Night is Falling* oppose un univers où l'onirique et le magique se marient pour constituer un univers à part, où le lesbianisme apparaît en suspens, inatteignable, « autre ». Donc, *When Night is Falling*, en dépit d'une sortie commerciale, s'adresse à un public beaucoup plus restreint et marginal, *i.e.* lesbien. Et cela transpire dans l'accueil que le film a reçu. Si la

26. « No doubt, there will be a similar response in the United States from those who are tired of coming out tales, politics, a sense of marginalization. »

27. « A male's intrusion on female bonding [...] is just as likely to homoeroticize the situation as to induce corrective heterosexuality. »

28. Clin d'œil au film *La Vie rêvée* (1972) de la cinéaste québécoise Mireille Dansereau. Le film est maintenant considéré comme un classique du cinéma féministe des années 1970 au Québec.

presse s'est manifestée bruyamment pour *Gazon maudit*, faisant presque de Balasko la Jeanne d'Arc de la cause lesbienne, avec le film de Patricia Rozema, on sent le respect qu'une telle œuvre suscite, mais aussi le malaise lié à la facture davantage inspirée par le « cinéma d'auteur » (lire « autobiographique ») de l'intrigue.

Salué en grande pompe comme le « dernier » Rozema, le film a d'abord été livré à la critique, lorsqu'il a ouvert la 24^e édition du Nouveau Festival international du cinéma, de la vidéo et des nouvelles technologies de Montréal, en 1995. Fait intéressant, au même moment, Montréal se couvrait d'affiches de *Gazon maudit*, accentuant du coup les différences dans les stratégies de représentation privilégiées pour chacun des films. À la mise en scène humoristique du mariage à trois suggérée par les distributeurs de *Gazon maudit*, *When Night is Falling* substituait une image beaucoup plus érotisante et sexuelle des amours féminines, montrant les deux actrices s'embrassant dans une étreinte passionnée sur fond de velours rouge. Film à l'esthétique léchée, contrairement à l'image crue et criarde, sinon pastiche de *Gazon maudit*, *When Night is Falling* cède également à un ton beaucoup plus grave, non dépourvu d'une certaine lourdeur. Alors que pour Loli, les relations sexuelles avec Marijo s'inscrivent dans la logique de la recherche du meilleur des deux mondes, pour Camille, fiancée avec un collègue, la rencontre puis la relation avec Petra se dessinent sous le ton très sérieux du *coming out*.

Ce qui est significatif avec *When Night is Falling*, c'est le choix de situer la relation lesbienne dans un monde de rêve avec, comme seules traces du monde réel, le poids de la religion et le pouvoir d'une Église qui bannit l'homosexualité. Dès lors, le film négocie une représentation des lesbiennes qui, tout en étant beaucoup plus explicite et appuyée en regard de la sexualité, creuse une distance d'avec la quotidienneté et la domesticité qui prévalaient dans *Gazon maudit*. Le film est presque caricatural dans sa façon d'opposer le collègue austère où Camille enseigne la mythologie au cirque où Petra explore l'univers des formes et de la danse. Alors que *Gazon maudit* est un film de soleil et de lumière du jour, *When Night is Falling* est un film tout en ombres, où la lumière des étoiles éclaire les événements, tout en préservant une distance sécurisante entre le monde extérieur et celui de la magie que les deux femmes, Petra et Camille, se sont inventé. Et c'est d'ailleurs le recours à cette atmosphère ludique qui permet de contrebalancer le ton dramatique, voire torturé, adopté pour décrire l'itinéraire amoureux de Camille. Le film régule alors astucieusement l'espace de la visibilité lesbienne en le présentant sous le mode du fantasme et de la magie.

Qui plus est, dans *When Night is Falling*, les hommes occupent une position beaucoup plus secondaire que dans *Gazon maudit*. Dans ce cas-ci, il n'est question d'aucune leçon sur la masculinité. Le film se désintéresse de l'univers masculin, ne s'attache pas au phénomène de transformation des hommes comme *Gazon maudit* prétend le faire avec Laurent. Dans *Gazon maudit*, la relation entre Marijo et Laurent se présente sous la forme d'un duel/match. Laurent, dont la masculinité est à peine éclaboussée, s'impose comme le grand gagnant. Dans *When Night is Falling*, il n'y a aucune lutte, aucune transformation, la famille est totalement absente. C'est pourquoi l'univers du cirque et du fantasme est si important pour faire passer la relation lesbienne. Martin (Henry Czerny), l'amant de Camille, s'effacera tout bonnement lorsque celle-ci prendra la route avec Petra pour continuer la tournée lesbienne du grand cirque extraordinaire. Martin, de même que l'aumônier du collège (David Fox) à qui Camille se confesse, sont investis de valeurs hautement humanistes, où la tolérance et la paix de l'esprit sont les seuls guides dignes de ce monde. Ce qui est de règle, c'est le civisme, d'où une fin qui ménage une sortie en douce du collège, lieu d'invisibilité et d'interdit pour le corps lesbien. Cela se fera sans cris et sans amertume. Camille ira poursuivre son rêve les yeux ouverts loin des murs de la religion. Et, pour éviter toute lecture trop féministe et politique de son film, la réalisatrice s'est appliquée en entrevue à revendiquer que son histoire de *coming out* est d'abord et avant tout celle du triomphe de la préférence sexuelle²⁹.

29. Voir l'entrevue avec B. D. JOHNSON (1995).

À cette histoire de lesbiennes à l'état de rêve, le film supplée une représentation tout à fait chic, flatteuse, séduisante et très sexy du corps lesbien. Le film se réconcilie ainsi avec la tradition cinématographique hétérosexuelle en esthéticisant les deux partenaires, négociant ainsi un plaisir non seulement lesbien mais aussi hétérosexuel. Dans les scènes de sexe, le film invite presque au voyeurisme, et certes le choix de Pascale Bussières, la nouvelle muse du cinéma québécois, et de Rachael Crawford, une actrice torontoise, pour incarner les deux amoureuses n'a rien pour « choquer » l'œil hétérosexuel masculin. Comme le souligne si bien un critique du *New York Times*, « Mesdames Crawford et Bussières font un couple d'amoureuses ravissant. Et les scènes de sexe, filmées dans un éclairage argenté, dégagent un charme esthétique chatoyant » (Holden, 1995, p. C-19 ; traduction³⁰).

Toutefois, puisque l'intrigue se joue au niveau individuel, ne franchissant jamais le mur privé de l'orientation/préférence sexuelle de Camille, jamais la question de l'identité lesbienne ne vient menacer l'équilibre entre le rêve et la réalité. L'espace public qui s'offre au regard est dès lors sans trame sociale ou culturelle, presque hors du temps. Il ressort un sentiment particulier d'atemporalité qui diminue, je crois, l'intensité du propos. Le film fait de l'identité lesbienne un état en suspens, sans réelle assise sociale, ou culturelle.

CONCLUSION

Quelle que soit la façon dont on veut regarder comment l'identité lesbienne est représentée dans l'espace public hétérosexuel, une règle semble prédominer : faire de la sexualité non pas une identité collective, mais bel et bien individuelle. Une telle construction de l'identité sexuelle corrobore une vision du public qui présuppose la collectivité comme une, conforme à l'idée du corps nation comme espace commun et homogène. Dans ce schéma serré, il y a très peu de place pour penser l'espace public comme un lieu de tensions se nourrissant tout autant de la diversité des identités que de la formation des classes, des rapports de sexe, et de la sexualité.

Si, comme l'affirme Martha Gever, « les formes culturelles de masse sont pertinentes [...] parce qu'elles soulèvent certaines questions quant à la façon dont circulent les représentations et, plus spécifiquement, quant aux positions occupées par les lesbiennes et les gais dans les discours publics » (Gever, 1990, p. 192 ; traduction³¹), quelle est la fonction de *Gazon maudit* et *When Night is Falling* dans la construction de l'identité lesbienne ? Et surtout, quelle est sa légitimation auprès des lesbiennes elles-mêmes ?

Le rapport des lesbiennes à leur histoire est tout aussi diversifié que leurs pratiques. Toutefois, il y a des zones communes qui permettent de créer un sentiment d'appartenance au corps collectif, et ce, même de façon temporaire. L'idée de négociation est donc aussi au centre des discours de formation des collectivités lesbiennes. Ce que *Gazon maudit* et *When Night is Falling* offrent, ce sont des univers représentationnels qui s'inscrivent à la fois dans la contrainte à l'hétérosexualité et dans la multiplicité des stratégies d'inscription dans l'espace public par les lesbiennes. Le problème n'est pas tant de savoir si ces films perpétuent un stigma à l'égard des lesbiennes que de chercher à voir en quoi la visibilité perdure comme stratégie de reconnaissance pour les lesbiennes. Il faut reconnaître que les deux films répondent à un besoin réel de confronter la culture du visible telle que construite par les discours publics hétérosexuels. Il est clair que la visibilité négociée qui nous est livrée colle parfaitement à un marché de la différence, « qui invariablement se nourrit des mythes toujours plus grands de possession et de contrôle » (Gever, 1990, p. 200 ; traduction³²).

30. « Ms. Crawford and Ms. Bussières make an appealing pair of lovers. And their sex scenes, film in silvery shadow, exude a warm estheticized glow. » J. GRIFFIN, du quotidien *The Gazette* en rajoute : « Rozema's love triangle is sexy, silly and provocative enough to attract attention to itself » (Griffin, 1995, p. D-1).

31. « Mass cultural forms are relevant [...] because they highlight certain questions about the circulation of representations and, specifically, the positions occupied by lesbians and gays within public discourse. »

32. « ... That invariably feeds self-aggrandizing myths of possession and control. »

La solution se trouve pour certaines dans la multiplication des foyers de production et de réception contrôlés et régulés par les communautés gaies et lesbiennes, comme par exemple les festivals de films gaies et lesbiens. Si, ici, l'idéal de la représentation par et pour les lesbiennes trouve sa signification politique, il demeure que l'espace public interdit offrira toujours un attrait : celui de la terre maudite et minée, mais qui semble incontournable. Ainsi, à l'urgence de créer chez les gaies et lesbiennes leurs propres foyers de représentation collective se juxtapose un désir pervers, mais tout aussi légitime, d'avoir accès au plus grand nombre. Quel en est le prix ? Une visibilité négociée, voire ségréguée³³, mais aussi la possibilité de varier les conditions de visibilité des lesbiennes, ne serait-ce que pour éviter de réduire l'identité et la sexualité à une simple question d'authenticité.

Chantal NADEAU
 Département de communications
 Université Concordia, L-BR-111
 7141, Sherbrooke Ouest
 Montréal (Québec), Canada H4B 1R6

RÉSUMÉ

Dans cet article, l'auteure démontre que la circulation et la consommation croissante des images lesbiennes dans l'espace public participent du phénomène complexe d'une culture du visible. Tout en soulignant les inévitables compromis qui découlent d'une telle négociation de la visibilité, elle retrace le potentiel culturel qu'une telle marchandisation de la « différence » représente pour les lesbiennes. L'identité et le désir lesbiens sont donc analysés ici en tant que produits représentationnels aptes à être consommés autant par les hétérosexuels que par les lesbiennes. Par une analyse des diverses stratégies de négociation du désir lesbien tirées de deux films populaires tant auprès d'un public hétérosexuel que gai (*Gazon maudit* et *When Night is Falling*), la critique confronte la matérialité de l'identité lesbienne au cinéma à la valeur de l'image saphique sur le marché de l'identité.

SUMMARY

In this paper, it is shown that the circulation and the growing consumption of lesbian images in public space is part of a complex phenomenon of a culture of the visible. While underlining the inevitable compromises that result from such a negotiation of the visible, the cultural potential that such a commercialization of "difference" represents for lesbians is traced. Lesbian identity and desire are thus analysed here as representational products to be consumed by heterosexuals as well as by lesbians. By means of an analysis of the various strategies of negotiation of lesbian desire taken from two popular films by both heterosexual and gay publics (*Gazon Maudit* and *When Night is Falling*), the author confronts the materiality of lesbian identity in the cinema with the value of Sapphic images on the identity market.

RESUMEN

En este artículo, yo demuestro que la circulación y la consumición creciente de las imágenes lesbianas en el espacio público forman parte de un fenómeno complejo de una cultura de lo visible. Subrayando los inevitables compromisos que derivan de tal negociación de la visibilidad, yo describo el potencial cultural que tal mercantilización de la « diferencia » representa para las lesbianas. La identidad y el deseo lesbianos son entonces analizados aquí como productos « representacionales » para ser consumidos tanto por los homosexuales como por las lesbianas. A través de un análisis de las diversas estrategias de negociación del deseo lesbiano extraídas de dos películas populares tanto ante un público heterosexual como ante un público gay (*Gazon Maudit* et *When Night is Falling*), mi crítica confronta la materialidad de la identidad lesbiana en el cine con el valor de la imagen sáfica en el mercado de la identidad.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉLANGER, Paul R. et Benoît LEVESQUE (1991), « La "théorie" de la régulation, du rapport salarial au rapport de consommation. Un point de vue sociologique », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 17, pp. 17-51.
 BERENSTEIN, Rhona (1996), *Attack of the Leading Ladies*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
 BOULET-GERCOURT, Philippe (1996), « États-Unis : la bataille du Pacifique », *Le Nouvel Observateur* (13-19 juin), pp. 10-11.

33. Voir S. HALL (1992). Hall défend que « [...] there is always a price of incorporation to be paid when the cutting edge of difference and transgression is blunted into spectacularization. [...] what replaces invisibility is a kind of carefully regulated, segregated visibility » (Hall, 1992, p. 24).

- BUTLER, Judith (1991), « Imitation and Gender Insubordination », in D. Fuss, éd., *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*, Londres, Routledge, pp. 13-31.
- CHAMBERLAND, Line (1996), *Mémoires lesbiennes*, Montréal, Les éditions du Remue-ménage.
- CLARK, Danae (1993), « Commodity Lesbianism », in H. Abelow, M. A. Barale, D. M. Halperin, éd., *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londres, Routledge, pp. 186-201.
- DEUTSCHE, Rosalyn (1990), « Uneven Development : Public Art in New York City », in R. Ferguson et al., éd., *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, New York et Cambridge, The New Museum of Contemporary Art et MIT Press, pp. 107-130.
- DYER, Richard (1992), « It's being so camp as keeps us going », in R. Dyer, *Only Entertainment*, Londres, Routledge, pp. 135-147.
- DYER, Richard (1993), *The Matter of Images : Essays on Representation*, Londres, Routledge.
- ERIBON, Didier (1995), « Homos : la fin du mensonge », *Le Nouvel Observateur* (22-28 juin), pp. 4-7.
- ERIBON, Didier (1996), « Le nouveau combat des gais et des lesbiennes », *Le Nouvel Observateur* (13-19 juin), pp. 4-8.
- FUQUA, Joy Van (1996), « Can You Feel it Joe ?, Male Melodrama and The Feeling Man », *Velvet Light Trap*, n° 38, pp. 28-38.
- GEVER, Martha (1990), « The Names We Give Ourselves », in R. Ferguson et al., éd., *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, New York et Cambridge, The New Museum of Contemporary Art et MIT Press, pp. 191-202.
- GRIFFIN, John (1995), « The Edge of Night », *The Gazette* (9 juin), p. D-1.
- HALL, Stuart (1992), « What is this "black" in Black popular culture ? », in G. Dent, éd., *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press, pp. 21-33.
- HALL, Stuart (1993), « Deviance, Politics, and the Media », in H. Abelow, M. A. Barale, D. M. Halperin, éd., *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Londres, Routledge, pp. 62-90.
- HOLDEN, Stephen (1995), « Of a Circus, Church and Lesbian Love », *The New York Times* (17 novembre), p. C-19.
- JENSON, Jane (1989), « Paradigms and Political Discourse : Protective Legislation in France and the United States Before 1914 », *Canadian Journal of Political Science/Revue Canadienne de science politique*, XXII : 2 (juin/juin), pp. 235-258.
- JETTER, Alexis (1993), « Goodbye to the last taboo », *Vogue* (juillet), pp. 86-88, 92.
- JOHNSON, Brian D. (1995), « Sex and the Sacred Girl », *Maclean's* (8 mai), pp. 93-95.
- KASINDORF, Jeanie Russell (1993), « Lesbian Chic, The Bold, Brave, New World of Gay Women », *New York* (10 mai), pp. 30-37.
- LAURENDEAU, Francine (1995), « Irrésistible pelouse ! », *Le Devoir*, 8-9 avril, p. C4.
- MAYNE, Judith (1991), « Lesbian Looks : Dorothy Arzner and Female Authorship », in Bad Object-Choices, éd., *How do I look ? Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press, pp. 103-142.
- ROGERS, Susan Fox (1996), « French Twist's Victoria Abril, The Happiest Woman », *Curve* (janvier/février), p. 35.
- RUSSO, Vito (1987), *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, New York, Harpers & Row, édition révisée [©1981].
- STACEY, Jackie (1991), « Promoting Normality : Section 28 and the Regulation of Sexuality », in S. Franklin, C. Lury et J. Stacey, éd., *Off-Centre : Feminism and Cultural Studies*, Londres : Harper Collins Academics, pp. 284-304.
- STACEY, Jackie (1993), *Star Gazing : Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres, Routledge.
- STRAAYER, Chris (1996), *Deviant Eyes, Deviant Bodies : Sexual Re-Orientations in Film and Video*, New York, Columbia University Press.
- TERRY, Jennifer et Jacqueline URLA (1995), « Introduction : Mapping Embodied Deviance », in J. Terry et J. Urla, éd., *Deviant Bodies : Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, pp. 1-18.
- TORREGROSA, Luisita Lopez (1993), « The Gay Nineties », *Vanity Fair* (mai), pp. 121-126, 178-183.
- TYLER, Parker (1993), *Screening the Sexes : Homosexuality in the Movie*, New York, Da Capo Press, [©1972].
- WEISS, Andrea (1992), *Vampires and Violets : Lesbians in the Cinema*, Londres, Jonathan Cape.
- WILTON, Tamsin, éd. (1995), *Immortal, Invisible : Lesbians and the Moving Image*, Londres, Routledge.