

Vers un imaginaire queer ?

Une analyse comparative de la (dé)construction de
l'identité sexuelle binaire et hétéronormative dans
Été 85 de François Ozon et « *Arrête avec tes
mensonges* » de Philippe Besson

by

Dylan Thwaits



*Thesis presented in fulfilment of the requirements for the degree Master of Arts
(French) Stellenbosch University*

Supervisor: Prof Éric Levéel, Department of Modern Foreign Languages
(French), Faculty of Arts & Social Sciences

December 2022

Table des matières

Declaration	i
Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Remerciements.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Contextualiser les années 80	8
Négociation terminologique	8
Tracer le contexte sociojuridique	9
Nostalgie : les œuvres choisies.....	11
La Mort dans les années 80	14
Chapitre 2 : Briser le cadre hétéronormatif.....	20
Les normes monolithiques	20
La théâtralité du corps	28
Thomas : portrait du personnage.....	34
Une optique valorisante.....	38
Chapitre 3 : Cartographier les espaces transgressifs.....	44
Les espaces clandestins	45
Une topographie masculine	51
L'espace balnéaire.....	56
Chapitre 4 : Vers un imaginaire queer ?	62
Queerisation du récit	62
L'adaptation ozonienne : du livre à l'écran.....	71
(D-)essentialiser la sexualité : une comparaison	79
Conclusion	85
Bibliographie.....	89

Declaration

By submitting this thesis/dissertation, I declare that the entirety of the work contained therein is my own, original work, that I am the sole author thereof (save to the extent explicitly otherwise stated), that reproduction and publication thereof by Stellenbosch University will not infringe any third-party rights and that I have not previously in its entirety or in part submitted it for obtaining any qualification.

December 2022

Résumé

François Ozon et Philippe Besson nous livrent tous les deux une histoire d'amour queer qui, malgré leurs supports vastement différents, reste thématiquement et narrativement similaire. *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » se déroulent au milieu des années 80, traitent d'une relation amoureuse entre deux garçons qui est finalement marquée par la mort, ainsi que des thèmes d'hétéronormativité. Bien que les deux récits se ressemblent, les approches qu'entreprennent Ozon et Besson diffèrent considérablement.

Au travers de la comparaison inattendue de ces deux auteurs – la première du genre – cette étude interdisciplinaire permet de dévoiler certaines idéologies et de nouvelles compréhensions des œuvres d'Ozon et de Besson. En s'appuyant sur les travaux de divers chercheurs dans le domaine des études queer et du genre (tels que Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler et Lee Edelman), cette étude mettra en exergue la façon dont Ozon et Besson subvertissent les attentes d'une matrice sociétale hétéronormative. Cependant, ce faisant, cette étude attirera également l'attention sur la divergence idéologique concernant leurs conceptions respectives de la sexualité : alors que Besson conçoit la sexualité comme étant plus rigide et collectiviste dans « *Arrête avec tes mensonges* », Ozon, en revanche, préfère mettre en avant la fluidité inhérente de l'identité sexuelle.

Abstract

François Ozon and Philippe Besson each offer us a story of queer romance that, despite their vastly different mediums, remain thematically and narratively similar. Both *Été 85* and « *Arrête avec tes mensonges* » are set in the mid-1980s, depict a forbidden love story between two boys that is ultimately marked by death, as well as themes of heteronormativity. Whilst the two stories resemble one another, the approaches that Ozon and Besson ultimately undertake differ notably.

Through the unlikely comparison of these two creatives – the first of its kind – this interdisciplinary study unveils certain ideological underpinnings and novel understandings of both Ozon and Besson’s work. Drawing on the research of various theorists in the field of queer and gender studies (such as Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler and Lee Edelman), this study highlights the manner in which both Ozon and Besson subvert the expectations of a heteronormative and binary societal matrix. However, in doing so, this study also draws attention to the ideological divergence regarding their respective conceptions of sexuality: where Besson conceives sexuality as being more fixed and collectivist in « *Arrête avec tes mensonges* », Ozon, in contrast, prefers to highlight the inherent fluidity of sexual identity.

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier mon directeur de recherches, le professeur Éric Levéel pour sa patience infinie, ses sages conseils et son soutien dévoué. Je lui suis extrêmement reconnaissant de nos discussions vivantes (où il était toujours facilement disponible) et des précieuses compétences universitaires que j'ai acquises sous son tutorat.

Je tiens à remercier la *Graduate School of Arts and Social Sciences*, la fondation d'Andrew W. Mellon et le *Stellenbosch University Postgraduate Scholarship Programme* dont les bourses ont permis la réalisation de cette étude et dont les formations m'ont vivement enrichi.

À ma mère et à ma sœur, sans qui rien ne serait possible, merci infiniment.

Introduction

L'identité n'existe jamais dans le vide comme entité statique. Elle est en perpétuelle évolution, en perpétuelle négociation entre les individus qui doivent la construire eux-mêmes et les structures sociétales qui dictent ce qui est attendu et ce qui est interdit. Ceci est particulièrement évident dans la construction de l'identité sexuelle 'queer', c'est-à-dire toute sexualité qui rompt avec la tendance de promouvoir l'hétérosexualité en tant qu'archétype absolu de l'orientation sexuelle. Au fil du temps, le vaste continuum qui définit intrinsèquement l'identité, particulièrement en ce qui concerne l'identité sexuelle, a été réduit à des catégories binaires, caractérisées par une formation de type 'l'un ou l'autre'. Comme le revendique Éve Kosofsky Sedgwick dans son œuvre pionnière, *Epistemology of the Closet* (L'Épistémologie du placard), la société moderne est désormais définie par des oppositions binaires symétriques, telles que majorité/minorité, naturel/artificiel, utopie/apocalypse, et plus pertinent encore pour la thématique de ce mémoire, masculin/féminin et hétérosexuel/homosexuel (1990 : 11).

Cette dynamique, ce mode de pensée déterministe, se répercute dorénavant sur la façon dont nous conceptualisons l'identité sexuelle. Dans le cadre de ce modèle, l'identité (homo)sexuelle est souvent assujettie aux exigences hétéronormatives qui cherchent à imposer des normes sexuées et comportementales. Par extension, la sexualité elle-même est tiraillée entre deux pôles diamétralement opposés, hétérosexuel et homosexuel, sans reconnaître aucunement la fluidité qui se trouve en son milieu. Il existe alors une tendance à catégoriser née de la pensée binaire qui désigne le cadre hétéronormatif où nous, en tant que société, nous nous trouvons et où nous évoluons. Étant donné cette ossature essentialiste, de nombreux artistes (tels que François Ozon et Philippe Besson dans le contexte de ce mémoire) se sont servis des dispositifs littéraires et cinématographiques afin de perturber cette normalité socialement ancrée, et c'est à cette intersection idéologique que va se situer cette étude.

Étant donné la thématique de ce travail de recherche, nous puiserons dans une école de pensée qui fournira les outils nécessaires pour examiner ce sujet : la théorie queer. La théorie queer, un domaine de la théorie critique qui a émergé au début des années 90, propose une analyse non essentialiste des structures sociales et cherche à problématiser la dichotomie homme-femme et, à travers un ensemble d'idées poststructuralistes, à rejeter le binarisme de genre et la sexualité régimentée d'une société hétéronormative. Comme le résume Annamarie Jagose :

« De manière générale, le terme queer décrit les gestes ou les modèles analytiques qui mettent en scène les incohérences des relations prétendument stables entre le sexe chromosomique, le genre et le désir sexuel. En résistant à ce modèle de stabilité – qui prétend que l'hétérosexualité est son origine, alors qu'elle est plutôt son effet – le terme queer se concentre sur les décalages entre le sexe, le genre et le désir. »¹ (1996 : 3)

Le cadre de cette théorie remet en question les normes sexuelles et corporelles monolithiques qui font partie intégrante des expressions hégémoniques de la sexualité (à savoir l'hétérosexualité) et la façon dont cela a un impact sur les expériences vécues des membres de la communauté LGBTQ+, en particulier dans le contexte de cette étude, dans l'espace littéraire et cinématographique. En contestant ces discours qui construisent l'hétérosexualité comme norme par défaut, la théorie queer permet d'analyser les expressions non normatives de l'être et du désir. Il est à clarifier que la théorie queer ne s'efforce pas de diaboliser l'hétérosexualité en tant qu'expression sexuelle, mais plutôt, comme l'affirme Ki Namaste, de :

« [n]égocier ces limites [entre hétéro- et homosexualité]. Nous pouvons réfléchir au 'comment' [*sic*] de ces limites – pas seulement le fait qu'elles existent, mais également la manière dont elles sont créées, règlementées et contestées. L'accent mis sur la production

¹ Notre traduction

et la gestion de l'hétérosexualité et de l'homosexualité caractérise le projet poststructuraliste de la théorie queer. »² (1996 : 199)

En s'appuyant sur les théories d'éminents chercheurs dans les domaines de la théorie queer et des études du genre, tels que Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick et Lee Edelman, parmi tant d'autres, ce projet de recherche tentera d'élucider les normes (telles qu'elles sont présentées dans les œuvres introduites ci-dessous) qui oppressent celles et ceux qui brisent le moule hétérosexuel et tentera de négocier l'imaginaire queer émergent.

En ce qui concerne ce mémoire, il est issu d'une similitude frappante entre le film de François Ozon, *Été 85*, et la première œuvre ouvertement autobiographique de Philippe Besson, « *Arrête avec tes mensonges* ». Ces deux œuvres, certes façonnées par des moyens considérablement différents : l'un étant un support audiovisuel et l'autre étant un support écrit, sont toutes deux bien ancrées dans le même contexte socio-historique très spécifique. Parues au cours des cinq dernières années (*Été 85* en 2020 et « *Arrête avec tes mensonges* » en 2017), l'intrigue de ces œuvres se déroule à un an d'intervalle entre 1984 et 1985 dans les marges périphériques de la France. Elles traitent toutes les deux d'une histoire d'amour entre garçons, marquée par le contexte où elle se trouve et par la mort qui caractérise l'histoire d'amour homosexuelle de cette époque. Ce qui est intéressant, c'est l'exploration d'une sexualité, dans les œuvres choisies, qui s'écarte de ce cadre bivalent ; que ce soit à travers la transgression des attentes hétéronormatives qui contrôlent cette identité ou, une étape de plus, la suggestion d'une sexualité qui problématise le binaire hétérosexuel/homosexuel articulé par Sedgwick, autrement dit une sexualité qui est plus fluide, pas forcément hétérosexuelle *ou* homosexuelle. Bien que cette similitude soit manifeste, jusqu'aujourd'hui il n'existe aucune analyse comparative entre François Ozon et Philippe Besson et, par conséquent, ce mémoire s'attachera

² Notre traduction

à combler une lacune considérable dans la recherche de ces auteurs³. Au niveau individuel, ils sont également très peu étudiés. Philippe Besson a produit un corpus impressionnant de plus d'une douzaine de romans depuis 2001, en gagnant des prix littéraires et incluant une adaptation cinématographique de Patrice Chéreau en 2003. Cependant, à part son roman paru en 2006, *L'enfant d'octobre*, qui a suscité une attention critique et universitaire d'un point de vue juridique⁴, la plupart de ses œuvres n'ont pas réussi à motiver des recherches universitaires approfondies, surtout une recherche à travers l'optique queer.

Quant à François Ozon, même s'il s'est établi comme réalisateur éminent à partir de la parution de son quatrième film, *Sous le sable* (2000), son accueil en France a considérablement fluctué. Nous pourrions assigner cette ambivalence à son style caméléonesque, oscillant entre des films hyper camps, tels que *Sitcom* (1998) et *8 Femmes* (2002) et des drames réalistes, tels que *Grâce à dieu* (2018). Étant donné que « le cinéma français (et les revues critiques comme *Cahiers du cinéma* et *Positif*) place perpétuellement et souvent de manière primordiale ses réalisateurs dans des écoles, des mouvements et d'autres groupements pour aider à définir son propre sens du cinéma »⁵ (Bingham, 2003), la filmographie d'Ozon (qui compte 22 longs métrages au moment de la rédaction de ce mémoire) résiste à une catégorisation facile, ce qui suscite parfois la controverse et ce qui pourrait expliquer l'absence de recherches universitaires exhaustives. En fait, ce n'est qu'en 2008 qu'Andrew Asibong a publié le premier ouvrage exhaustif, *François Ozon*, analysant la filmographie d'Ozon jusqu'à cette date. Cela a donné naissance à une poignée de critiques, à savoir Kate Ince et Fiona Handyside, qui ont écrit principalement sur sa filmographie antérieure. Cependant, même en excluant ce créneau de recherche sous-

³ L'usage de ce terme pour se référer collectivement à Besson et à Ozon pourrait sembler étrange. Par souci de concision, nous exploitons le double sens de ce mot : 1) quelqu'un qui est écrivain de profession et 2) quelqu'un qui crée une œuvre telle qu'un film. L'usage de ce terme nous permet également de souligner le processus d'écriture chez Ozon étant donné qu'il est également scénariste.

⁴ Voir Richard, M. 2019. La littérature infamante et son rapport à la vie privée : le cas de l'affaire Besson-Villemin. *Captures*, 4(1). <https://doi.org/10.7202/1060156ar>.

⁵ Notre traduction

développé, les œuvres ultérieures d'Ozon – telles que *Jeune et Jolie* (2013), *Frantz* (2016), *Grâce à Dieu* (2018), et plus récemment son film, *Été 85* (2020) – demeurent très peu étudiées. Ce mémoire vise ainsi à contribuer à combler ces lacunes dans l'analyse tout en reliant ces auteurs de façon novatrice et innovatrice.

La base titulaire de ce mémoire s'articule autour de l'idée philosophique et sociologique de « l'imaginaire queer » et mérite en tant que tel quelques éclaircissements. La notion de l'imaginaire, ayant été tout d'abord adapté de l'œuvre antérieure de Jean-Paul Sartre⁶, a été proposée dans le cadre lacanien pour désigner les images narcissiques perçues ou imaginées dans la pensée consciente et inconsciente (Lacan, 1966 : 27). Le terme est réapparu par la suite dans l'écriture du philosophe, Louis Althusser, dans le contexte de sa théorie de l'idéologie. En précisant que l'idéologie « représente le rapport imaginaire des individus à leurs conditions réelles d'existence » (Althusser, 1971 : 52), Althusser suggère que l'imaginaire est cette image ou cette représentation de la réalité qui masque les conditions historiques et matérielles de la vie. Il est la fondation de cette conceptualisation de l'imaginaire sur laquelle Chrys Ingraham construit l'idée de « l'imaginaire hétérosexuel ». Selon elle, l'imaginaire hétérosexuel est

« ce mode de pensée qui dissimule le fonctionnement de l'hétérosexualité en tant qu'institution organisatrice. Cette représentation de la réalité a pour effet de faire circuler l'hétérosexualité comme un fait acquis, naturel, incontesté [...] L'hétéronormativité – la disposition selon laquelle l'hétérosexualité institutionnalisée constitue la norme légitime et prescriptive des arrangements socio-sexuels – représente l'une des principales prémisses »⁷ (1996 : 169).

À ce propos, ce que nous proposons comme « imaginaire queer » agit en tant qu'antithèse de la notion hégémonique de l'imaginaire hétérosexuel. Alors que l'imaginaire hétérosexuel

⁶ Voir Sartre, JP. 1940. *L'Imaginaire : Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard : Paris.

⁷ Notre traduction

promeut la binarisation de notre réalité en la rendant déterministe et statique, l'imaginaire queer vise plutôt à décrire un espace irréel où les attentes hétéronormatives sont suspendues et où notre réalité se décrit par la multiplicité de l'identité sexuelle. Il s'agit d'une manière d'être qui dénature l'hétérosexualité comme la seule façon de vivre et ainsi de résister, voire de s'émanciper, de la doctrine totalisante de ce que Monique Wittig dénomme *la pensée straight*⁸. Le titre – *Vers un imaginaire queer ?* – reflète ainsi le télos de ce mémoire : examiner la mesure, le cas échéant, dans laquelle Ozon et Besson abordent cette notion d'identité décrite ci-dessus et la mesure dont ils rompent avec les exigences hétéronormatives et binaires qui dénotent l'imaginaire hétérosexuel.

Ce mémoire sera divisé en quatre chapitres. Le premier chapitre – *Contextualiser les années 80* – visera à introduire le contexte socio-historique des années 80 en France, plus particulièrement les discours qui entouraient l'identité (homo)sexuelle, en accordant une attention particulière à la façon dont la libération et le militantisme homosexuels ont influencé les constructions déterministes et essentialistes de l'identité sexuelle tout en situant les œuvres choisies dans cette époque. Le deuxième chapitre – *Briser le cadre hétéronormatif* – ciblera la façon dont les personnages des œuvres sont touchés par les attentes hétéronormatives qui régissent les structures sociétales. Nous analyserons la manière dont l'hétéronormativité est (re)présentée et, plus encore, contestée, dans ces œuvres spécifiquement en se référant aux normes hégémoniques, telles que les intérêts codifiés, l'interdit de l'intimité entre hommes, la notion de l'hétérosexualité obligatoire et le besoin de se cacher. Le troisième chapitre – *Cartographier les espaces transgressifs* – traitera de l'usage des espaces chez ces auteurs comme moyen subversif afin de problématiser et de déstabiliser les structures hétéronormatives et binaires introduites dans le chapitre précédent ; que ce soit les espaces chez Besson, plus

⁸ Voir Wittig, M. 1992. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press.

précisément la réappropriation des espaces typiquement masculins en tant que sites désormais homoérotisés ou les espaces chez Ozon, plus précisément l'espace balnéaire en tant qu'espace liminal et site expérimental de la fluidité sexuelle où nous voyons une distanciation des normes hétérosexuelles. Enfin, le dernier chapitre – *Vers un imaginaire queer ?* – abordera la problématique de la multiplicité qui caractérise un 'imaginaire queer'. À ce sujet, nous tenterons d'esquisser les mécanismes littéraires et cinématographiques qu'emploient Ozon et Besson afin de déstabiliser les modes de narration hétéronormatives (c'est-à-dire traditionnels et linéaires) et de clarifier les différences idéologiques qu'installent Ozon et Besson dans leur propres constructions identitaires.

Cette étude aboutira à la conclusion que Besson et Ozon diffèrent notamment dans la manière dont ils conçoivent la sexualité. Il est en effet réducteur de suggérer que n'importe quel artiste aborderait la même problématique de la même manière. Ce mémoire entreprend alors, au travers d'une évaluation comparative, d'identifier et de contraster la manière dont ces auteurs (dé)construisent l'identité sexuelle, que ce soit de manière traditionnelle et collectiviste (voire embourgeoisée) chez Besson ou de manière plus progressive chez Ozon en offrant une sexualité fluide, dans leurs efforts de subvertir la matrice sociétale hétéronormative.

Chapitre 1 : Contextualiser les années 80

Négociation terminologique

Avant d'esquisser le contexte socio-historique, il est nécessaire de clarifier la terminologie qui, dans une analyse des histoires rétrospectives, pourrait sembler anachronique. L'histoire du terme « queer » est mouvementée : les usages précoces au 20^{ème} siècle aux États-Unis étaient de nature péjorative en connotant la déviance sexuelle et décrivaient généralement des hommes efféminés et flamboyants. Au début des années 80, après le changement endonymique du mot « gay » comme descripteur totalisant de ceux et celles qui n'étaient pas uniquement hétérosexuels, les membres de la communauté LGBTQ+ ont commencé à se réapproprier le terme « queer » comme un acte de réclamation linguistique (Epstein, 1996 : 153) et pour promouvoir un niveau d'inclusion pour les expressions sexuelles et de genres non normatives qui n'étaient pas englobées dans le terme « gay ». Le terme « queer » à ce propos est le locus de nombreuses divergences sur la manière dont les individus s'établissent dans les communautés activistes et en est venu à désigner une subversion des normes et un rejet de l'identité hétérosexuelle assignée (Perreau, 2016 : 83).

L'usage du terme « queer » devient encore plus compliqué étant donné l'impossibilité de le traduire en français. Compte tenu du contexte fortement américain de ce terme, sa place dans une étude française ou francophone est polémique. Philippe Mangeot, un ancien président d'ACT UP Paris a reconnu que la langue française manque d'une traduction appropriée de « queer » mais « [à] ACT UP, [ils ont] suffisamment tordu le sens du mot « pédé » pour en faire un équivalent possible de *queer* » (1999). Bien que cela puisse refléter un équivalent *social* possible, au niveau universitaire, les deux termes ne sont pas encore comparables.

Ce terme, dans le cadre de ce mémoire, ne sert pas à catégoriser strictement les sexualités des personnages dans les œuvres choisies à une époque où cette terminologie n'était pas disponible

dans un contexte français comme l'usage social de *queer* pourrait le suggérer. Il agit plutôt en tant qu'outil académique pour reformuler la mesure dans laquelle ces auteurs défient les idéaux hétéronormatifs et reflètent cette distanciation ainsi, de la même manière qu'Eve Kosofsky Sedgwick définit le terme : « la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances, les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints à des significations monolithiques » (1998 : 115).

Tracer le contexte sociojuridique

Puisque l'idée de l'essentialisme par rapport à l'identité (homo)sexuelle est au sein de ce mémoire, il nous faut établir brièvement le contexte socio-historique de l'homosexualité en France afin de mieux comprendre la signification du terme « queer » dans le cadre de cette étude et ce qu'il implique dans la construction de l'identité queer.

Bien que la sodomie ait été décriminalisée dès 1791 en France, l'histoire de l'homosexualité, et de son assimilation, dans la société française n'a pas été sans résistance significative de la part du système juridique et de l'opinion populaire à l'époque. Entre 1942 et 1982, l'homosexualité fut juridiquement recriminalisée, avec deux lois façonnant la conception publique de 'l'homosexuel'. Sous le régime de Vichy en 1942, l'âge de la majorité sexuelle a été relevé à 21 ans pour les personnes de même sexe, alors que l'âge a demeuré à 13 ans pour des personnes hétérosexuelles (Gunther, 2009 : 25). Ultérieurement, à travers l'amendement Mirguet de 1960, l'homosexualité fut reclassée dans la catégorie des « fléaux sociaux » (Jackson, 2009 : 97) au même rang que la tuberculose, la toxicomanie et la prostitution, ce qui a eu pour conséquence l'adoption de l'article 330-2 du Code pénal qui « sanctionnait les outrages publics à la pudeur de type homosexuel » (Alexandre, 2006 : 180). Hors du cadre juridique, les personnes homosexuelles faisaient l'objet d'une étroite surveillance policière. Les pratiques homosexuelles étaient constamment surveillées par la police qui tenait des

registres détaillés sur les personnes fréquentant les lieux associés aux activités homosexuelles, tout sous l'égide de la préfecture (Perreau, 2016 : 149). Ce contexte sociojuridique ancre dans la conscience publique un précédent très préjudiciable et fallacieux, en créant la perception que les homosexuels étaient malades, moralement corrompus et pédérastiques.

En réaction à cette réprobation sociale, nous voyons une radicalisation du mouvement de libération gay et un glissement vers un militantisme iconoclaste homosexuel pendant les années 70 ; et avec tout mouvement radicalisé, une identité collective est mise en avant. Les groupes politiques de cette époque, tels que le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) ou le Groupe de libération homosexuelle (GLH), adoptèrent des méthodes de protestation plus extrêmes et parfois violentes. Jusqu'à cette période, une sous-culture homosexuelle était déjà établie ; or à travers le militantisme homosexuel, elle fut catalysée en ce que le militant bisexuel Daniel Guérin décrit comme « une sorte de franc-maçonnerie [...] semi-clandestine, avec ses rites, son jargon, ses mots de passe, et c'est cette ségrégation [...] qui finit par le différencier de l'homme dit « normal » et [...] par lui conférer des traits caricaturaux et visibles » (cité dans Alexandre, 2006 : 181). Afin de se sortir de la stigmatisation répandue, cette sous-culture s'est condensée en une identité collective partagée qui reflète, comme l'explique le sociologue Jeffrey Escoffier, une « quasi-ethnicité » (1996 : 396).

Tandis que l'instauration de cette identité fut nécessaire à l'époque pour s'accommoder de ce contexte éprouvant, elle risque toutefois de frôler l'essentialisme et le déterminisme en réduisant la sexualité à une seule chose. Escoffier remarque également que, dans la politique gay, l'affirmation d'expériences partagées a abouti à la consolidation de la différence homosexuelle (1996 : 396), propageant une sorte d'auto-ghettoïsation et la réification des binaires ('nous les homosexuels' et 'vous les hétérosexuels') qui préoccupent déjà la pensée hétérosexuelle et nient toute multiplicité sexuelle. Cela ne vise certainement pas à discréditer une identité et une sous-culture qui est justement née d'une queer/homophobie pressante, mais

plutôt d'attirer l'attention sur la précarité de cette identité intrinsèquement politique qui pourrait reproduire l'idéologie hétéronormative alors que cette identité a été initialement établie afin de la remettre en question. Cet essentialisme et la façon dont ces auteurs s'y engagent constitueront ainsi une partie importante de ce mémoire.

Nostalgie : les œuvres choisies

Les deux œuvres choisies, *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* », se situent au tournant de cette période tumultueuse, à une époque au-delà de la persécution juridique immédiate et avant l'explosion de l'épidémie du Sida à la fin des années 80 et au début des années 90. Cette époque a connu un degré d'apathie et une accalmie notable par rapport au militantisme homosexuel et constitua une sorte de parenthèse enchantée, surtout étant donné l'adoption de la législation antidiscriminatoire de 1985 (Gunther, 2009 : 69). Cela ne reflète néanmoins pas le stigmate social qui était déjà ancré dans l'esprit public et qui entraîna des attitudes homophobes maintenues de la part des individus extérieurs et dans le for intérieur des personnes homosexuelles elles-mêmes. C'est dans ce contexte très complexe que se déroulent ces deux récits.

Été 85, adapté du roman anglais *Dance on My Grave* d'Aidan Chambers (traduit en français : *La Danse du coucou*), raconte l'histoire d'amour entre deux garçons, Alexis (dit Alex) et David, au cours d'un été mouvementé au bord de la mer en Normandie. Cette romance d'été nostalgique et assez onirique est entrecoupée de clignotements d'un présent futur où David est mort dans un accident de moto et où Alex subit un procès. Nous découvrons au fur et à mesure que le film se déroule que les deux garçons ont fait un pacte où, si l'un d'eux meurt, l'autre doit danser sur sa tombe et, par conséquent, Alex est arrêté pour avoir dansé sur la tombe de David. Traitant de l'amour adolescent hors du cadre hétéronormatif, *Été 85* problématise des idées statiques de l'identité sexuelle de manière provocatrice et innovatrice.

De la même manière que ce film, le roman autobiographique de Philippe Besson, « *Arrête avec tes mensonges* », raconte également une véritable histoire d'amour entre deux garçons dans la périphérie champêtre de Barbezieux-Saint-Hilaire. Nous revenons au passé d'un jeune Philippe Besson qui attire l'attention d'un lycéen 'dans le placard', Thomas. Au cours de plusieurs rendez-vous clandestins pendant l'année de terminale, ils se rapprochent difficilement en gérant le regard public et l'homophobie internalisée de Thomas. Après avoir perdu le contact après le baccalauréat, Philippe, devenu un écrivain connu, rencontre par hasard le fils de Thomas des années plus tard et est replongé dans la vie de Thomas, de son mariage malheureux à son suicide ultime.

Ces deux œuvres se chevauchent alors tant sur le plan thématique que narratif, et puisent toutes deux dans l'imaginaire culturel populaire des années 80. Le dispositif romanesque qu'emploie Besson permet d'identifier facilement ce contexte. Il souligne notamment la mode de cette époque en précisant : « C'est le milieu des années quatre-vingt. Ça, on le divine aux vêtements, des jeans hyper-ajustés, délavés à la Javel, constellés de taches claires, à la taille haute, des pulls à motifs » (Besson, 2017 : 17). Les costumes de *Été 85* reflète visuellement ce même genre de style, des jeans roulés à taille haute, des vestons en cuir et en denim, souvent baigné de néons, et rendu plus reconnaissable en choisissant les couleurs vives qui caractérisaient la mode de l'époque.



Figure 1 : Alex et David dans *Été 85*

Figure 2 : Alex et Kate dans *Été 85*

Le paysage sonore est peut-être l'identifiant le plus patent de cette époque et le plus efficace pour évoquer un sentiment de nostalgie. La bande-son de *Été 85* est remplie de grands chanteurs de la décennie : Rod Stewart, Bananarama, Lloyd Cole and the Commotions, et The Cure dont la chanson, *In Between Days*, ouvre et clôt le film. Besson fait allusion également à cette conjoncture musicale et à ce contexte culturel qui entourent le récit. Son écriture est ponctuée de références intertextuelles ; il se rappelle « aux murs, des posters de Jean-Jacques Goldman » (Besson, 2017 : 62), une fête chargée des chansons des Wham, de Cindy Lauper, de Jeanne Mas (*Ibid.* : 86), et avoir écouté du Bruce Springsteen sur le Walkman de Thomas (*Ibid.* : 78), à quoi il ajoute : « Je n'ai pas oublié. Je viens de cette enfance » (*Ibid.* : 22), ce qui suggère à la fois l'importance de cette époque en ce qui concerne le façonnement du récit et le degré de nostalgie avec lequel il s'en souvient. Au niveau filmique, il intègre souvent des films célèbres des années 80, par exemple *Rusty James* et *Scarface* (*Ibid.* : 81-82), dans l'intrigue. La cinématographie de *Été 85* rend notamment hommage à cette ère cinématographique en tournant le film en format 16mm⁹ pour mieux saisir la coloration emblématique de l'époque. Ceci signale clairement que ces œuvres sont profondément ancrées non seulement dans le

⁹Voir Kodak 16mm helps to turn back time for François Ozon's bittersweet romance 'Summer of '85' (Été 85). [En ligne]. Disponible sur : <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/francois-ozon-summer-of-85>. [2021, le 11 juillet].

contexte socio-historique de l'époque, mais aussi dans le contexte de la culture pop dont elles sont issues.

La Mort dans les années 80

Il est impossible d'analyser ces œuvres sans se pencher sur le thème de la mort qui parcourt les deux récits. La mort semble apparaître au premier plan des écrits de Besson et des tournages d'Ozon durant toute leur carrière et mérite ainsi d'être discutée. Considérons tout d'abord la bibliographie de Philippe Besson, qui a souvent traité des relations amoureuses homosexuelles ponctuées par la mort. Son premier roman, *En l'absence des hommes* (2001), raconte l'histoire d'amour entre un adolescent de 16 ans et un soldat en permission pendant la Première Guerre mondiale, qui se termine par la mort du soldat. Son deuxième roman, *Son Frère* (2001), esquisse la relation entre deux frères, l'un homosexuel et l'autre en phase terminale, et la façon dont ils remettent en vie leur passé ensemble avant sa mort inéluctable. *Un Garçon d'Italie* (2003) narre les suites de la mort de Luca donnant lieu à une rencontre finale entre sa petite amie et son amant, un prostitué, qui doivent faire face à leur perte, et *L'Homme accidentel* (2007) relate la liaison torride entre un détective et l'homme sur qui il enquête en tant que suspect éventuel d'un meurtre. Chez Besson, il est clair que la mort et l'homosexualité sont intrinsèquement liées. Il a ouvertement reconnu cette inclination dans un entretien : « La mort est présente partout dans mes livres [...] Je ne sais pas pourquoi [...] C'est, faut-il dire, un thème très romanesque, car la mort modifie tous les liens que les gens entretiennent entre eux » (cité dans Bissonnette, 2004 : 51).

La filmographie d'Ozon reflète une tendance similaire. En fait, parmi les études critiques dont il a fait l'objet, il en existe plusieurs qui se sont concentrées spécifiquement sur le thème du deuil dans ses films¹⁰, enchevêtré dans les thèmes de la sexualité, évidents dès le début de sa

¹⁰ Voir par exemple : Handyside, F. 2013. Ghosts on the sand: François Ozon's haunted beaches. *Continuum*, 27(5): 663-675. Ou Schilt, T. 2011. *François Ozon*. Chicago: University of Illinois Press.

carrière. Dans ses premiers courts métrages, *Victor* (1993) et *La petite mort* (1995), nous voyons le cheminement vers la libération (homo)sexuelle par la perte (ou le meurtre) de la figure parentale. Son premier moyen métrage, *Regarde le mer* (1997) raconte la relation homoérotique entre deux femmes au bord de la mer qui s'achève par le meurtre hitchcockien de l'une par l'autre, et ce lien thématique s'infiltré même dans une grande majorité de ses longs métrages. Pensons à son film hyper camp¹¹, *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (2000) qui raconte le triangle amoureux principalement entre un jeune homme, son 'vieux protecteur' et son ex-fiancée qui brouille complètement les délimitations rigides de la sexualité et qui s'achève notamment par le suicide du personnage principal. Son huitième film, *Le temps qui reste* (2005) narre d'une manière similaire que *Son Frère* de Besson l'histoire d'un homme homosexuel voué à la mort et la façon dont il gère ses relations et sa mortalité dans les trois derniers mois de sa vie. Nous pourrions enfin considérer l'un de ses films les plus récents, *Une nouvelle amie* (2014), qui fait la chronique d'une femme lesbienne trans et de l'exploration de sa sexualité à la suite de la mort de son épouse.

Étant donné ce fil conducteur singulier qui traverse les corpus d'œuvres de Besson et d'Ozon reliant la mort et la sexualité, le film et le roman choisis ne sont en aucun cas des exceptions. Dans « *Arrête avec tes mensonges* », la manifestation la plus évidente de la mort est certainement le suicide de Thomas dans la troisième partie du récit, provoqué de manière subliminale par la rencontre fortuite de Luca, son fils, et de Philippe plusieurs années auparavant. Or, la notion de la mort est déjà introduite vers le début du roman, après la première fois que les deux garçons font l'amour. En apprenant le village où habite Thomas, Philippe

¹¹ Le choix terminologique du terme 'camp' dans un mémoire en français pourrait paraître étrange. Tandis que l'adjectif familier anglais 'camp' désigne un comportement ostensiblement efféminé, 'le camp' fait désormais partie de la nomenclature queer en dénotant un style esthétique et une performativité sexuée. Tout comme le terme anglicisé 'queer' lui-même, 'le camp' en tant qu'outil d'analyse a commencé à filtrer dans le discours universitaire francophone dans le domaine des études queer et de genre. Voir par exemple Briand, M. 2018. *Le queer et le camp antiquisants* : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly, dans Bièvre-Perrin, F. & Pampanay, É. (éds.). *Antiquipop : La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*. Lyon : MOM Éditions.

nous livre l'anecdote : « je connais ce village, ma grand-mère y est morte » (Besson, 2017 : 54) à quoi il ajoute : « Donc Thomas Andrieu habite ce village, synonyme de mort » (*Ibid.* : 55).

Cette observation fonctionne en tant que présage, un marqueur implicite qui lie Thomas dorénavant à la mort (notamment dans un environnement qui est déjà chargé sexuellement).

Chez Ozon, nous retrouvons également la mort au centre de l'intrigue : le décès du père de David précédant l'histoire, par exemple, ou évidemment la propre mort de David au milieu du film. Cependant, la mort est aussi imbriquée dans le récit de manière moins évidente. Dans la première scène même, *Été 85* est présenté comme une histoire mortifère. Alex le marque ainsi en brisant le quatrième mur pendant son soliloque du prologue et en s'adressant directement aux spectateurs : « Ce qui m'intéresse, c'est la Mort. Avec un grand M [...] Si ça vous dit rien, les trucs sur la mort [...] c'est pas une histoire pour vous » (*Été 85*, 2020 : 00 :00 :47). Dès ce point de départ, la mort est mise en avant, surtout au travers des fixations d'Alex. Alex est fasciné par les rites funéraires, le rapport humain à la mort, et c'est cet intérêt pour la mort qui inspire la dissertation qui fait prendre conscience à son professeur de français de son talent comme écrivain. Au-delà du niveau parlé, dans l'espace visuel, l'iconographie égyptienne décore même les murs de sa chambre. Cette préoccupation est à nouveau soulignée par les descriptions de son environnement. Après avoir été sauvé du chavirage et amené chez David, Alex songe dans le bain : « Les baignoires m'ont toujours fait penser à des cercueils. Celle des Gorman rassemblait à un sarcophage » (*Été 85*, 2020 : 00 :08 :55). Ultérieurement, David souligne son intérêt, voire son obsession, en notant : « Tu parles tout le temps de la mort. Ça te tracasse tant que ça ? [...] Alors pourquoi t'en parles ? » (*Ibid.* : 00 :36 :34)

La question demeure : pourquoi cette fixation implacable sur la mort ? Il s'agit sans doute d'une thématique qui prolifère non seulement dans leurs œuvres précédentes, mais surtout dans *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* ». D'un côté théorique, la mort pourrait être lue, dans le cadre de Lee Edelman, comme une résistance à la futurité hétéronormative. Dans son

ouvrage polémique, *No Future*, Edelman propose la notion de la négativité queer (2004 : 6). Il postule que la sexualité dans notre société se limite à une seule définition biologique, ce qui érige en norme sociale l'hétérosexualité reproductrice obligatoire. Les personnes homosexuelles sont ainsi jugées selon des catégories négatives 'd'anti-production' auxquelles elles sont épistémologiquement reliées : qu'elles ne peuvent pas se reproduire, qu'elles ne peuvent pas contribuer à ladite futurité hétéronormative etc. Or, Edelman argumente que la pulsion de mort dans l'imaginaire queer présente une occasion pour rejeter les politiques de cette futurité hétéronormative (*Ibid.* : 9). Tandis que l'imagination politique hétéronormative se tourne vers l'avenir à travers la figure positive infaillible de l'enfant (et vers le passé à travers la figure du parent), le sujet queer trouve de la libération en embrassant la négativité queer et, par conséquent, la jouissance du présent vivant, ce qui peut être symbolisé par la mort de cet enfant, afin de rejeter le modèle de la famille nucléaire et le prescriptivisme d'une dynamique hétéronormative. En vue d'appliquer cette idée aux œuvres choisies, nous pourrions soutenir que le décès de David dans *Été 85*, la mort de l'enfant, qui est contrasté avec la mort de son père, la figure du passé – souligné quand sa mère sanglote : « il est parti rejoindre son père » (*Été 85*, 2020 : 01 :06 :04) – constitue une sorte de résistance queer à cette futurité hétéronormative. Cela pourrait expliquer la grande place de la mort dans ce film.

Alors que cette interprétation a certainement ses mérites, étant donné la grande importance des années 80 dans le cadre de ces œuvres, il semble plus probable que la mort fonctionne en tant qu'invocation subliminale de ce contexte et y est intrinsèquement rattachée. Le discours culturel populaire de cette époque, surtout dès 1976, a connu une convergence notable vers le trope '*bury your gays*', ce qui dénote une tendance dans la narration où un ou plusieurs personnages queer meurent ou (se) sont tués (Waggoner, 2018 : 1877). Pour continuer dans cette lancée, la mort dans *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » fait allusion au discours qui

entourait ce genre d'histoire – d'amour homosexuel – afin de mieux rappeler le contexte socio-historique des années 80.

Mais nous pourrions également considérer cette fixation sur la mort dans ces deux histoires comme une évocation de l'épidémie du Sida qui a submergé le monde gay vers la fin des années 80. Comme nous l'avons déjà mentionné, le début et le milieu des années 80 ont été une période de libération et ont constitué une sorte de parenthèse enchantée. Pourtant l'arrivée du Sida, à bien des égards, a signalé la fin brutale d'une époque d'or de la légèreté de la liberté sexuelle. Dans « *Arrête avec tes mensonges* », Philippe fait référence à l'impact futur du Sida sur les vies de la communauté LGBTQ+ :

« Le sida est là, pourtant. On lui donne même sa véritable identité, désormais. On ne l'appelle plus le cancer gay. Il est là mais nous nous pensons à l'abri de lui, nous ne savons rien de la grande décimation qui va suivre, qui nous privera de nos meilleurs amis, de nos anciens amants, qui nous obligera à nous réunir dans des cimetières » (Besson, 2017 : 44).

Besson crée ainsi l'image d'un spectre menaçant qui se profile à l'horizon, un phénomène dont les répercussions n'ont pas encore été ressenties historiquement mais qui, thématiquement, fait déjà partie de l'intrigue. Ce faisant, nous comprenons mieux la place saillante de la mort dans le roman. Tandis que le Sida n'est jamais référencé directement dans *Été 85*, Ozon ne perd jamais de vue la portée de cette épidémie dans le contexte de l'époque. Le choix de l'année où se déroule le film a été partiellement informé par le rôle historique du Sida. Il l'explique dans un entretien :

« [L]e bouquin que j'ai adapté a été écrit en '81. Donc en '81 le Sida était pas encore là, ou en tout cas, on était pas au courant. Moi, j'ai choisi '85 parce que c'est l'année pendant laquelle Rock Hudson est mort du Sida [...] '85 c'est l'année où le Sida est ultra médiatisé et c'est la fin d'une période d'innocence d'une certaine manière et d'insouciance, surtout pour les jeunes [...] on

découvrait notre sexualité et *boum* il y avait cette maladie qui nous tombait dessus. Donc très vite la notion d'amour était liée à la mort » (Entretien avec François Ozon, 2020).

Il est donc clair que la mort qui est ostensiblement mise en évidence dans ces œuvres occupe un rôle très spécifique et important. L'interconnectivité de la mort et de la sexualité sert alors à faire progresser le récit, évidemment, mais d'autre part à mieux faire revivre un contexte social qui est nettement au cœur de ces œuvres. En mélangeant profondément ces thèmes dans le film et le roman, Ozon et Besson réussissent à évoquer le discours qui entourait l'homosexualité à l'époque et les menaces imperceptibles (telles que les débuts de l'épidémie du Sida) qui faisaient partie intégrante du contexte social des années 80.

Chapitre 2 : Briser le cadre hétéronormatif

Les normes monolithiques

Les œuvres choisies mettent en évidence la base hétéronormative de notre société et la façon dont l'espace qui en résulte est par définition un espace d'exclusion pour les personnes queer qui doivent tenter d'y naviguer, que ce soit par l'assimilation ou par l'objection provocatrice. Pour revenir à la conception théorique de l'imaginaire hétérosexuel d'Ingraham, l'hétérosexualité est socialement enracinée comme « un fait acquis, naturel, incontesté » (1996 : 169), ce qu'Adrienne Rich nomme 'l'hétérosexualité obligatoire'¹². Notre réalité sociale est donc façonnée le long de l'axe du désir hétérosexuel. Comme le résume Monique Wittig : « Vivre en société c'est vivre en hétérosexualité » (1998 : 61). Cette notion hégémonique pose des problèmes non seulement pour la production de diverses identités sexuelles, mais aussi pour les identités sexuées. Étant donné que le genre et la sexualité sont compris comme coconstruits (Bridges, 2014 : 62), Judith Butler avertit que « l'hétérosexualisation du désir exige et institue la production d'oppositions discrètes et asymétriques entre 'masculin' et 'féminin' »¹³ (1990 : 17). Par conséquent, avec la masculinité existant dans un continuum, une hiérarchie des masculinités émerge, dans laquelle l'importance sociale et le prestige sont accordés à certaines itérations de masculinités, celles que l'on peut qualifier de patriarcales et d'hyper masculines qui rejettent tout écho de féminité et d'homosexualité.

Il existe ainsi des normes socialement inscrites, des manières dites correctes de se comporter et de se présenter pour atteindre ce niveau idéal de la masculinité, l'un qui légitime et pacifie cette matrice hétéronormative bien établie. D'après Lee Edelman, la raison pour l'éloignement et la diabolisation de la sexualité masculine homosexuelle réside dans la façon dont cette

¹² Voir Rich, A. 1980. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 5(4): 631-660.

¹³ Notre traduction

expression sexuelle remet en question la performance même de cette identité hyper masculine en présentant d'autres manières subversives potentielles d'être masculin. Par conséquent, « la masculinité sous le patriarcat exige que le corps masculin homosexuel soit interprété, au contraire, comme l'autre visage du genre [...] Au lieu d'être construit comme un type d'homme possible, l'homme homosexuel doit être conçu comme n'étant aucun homme du tout »¹⁴ (Edelman, 1994 : 206). Ce chapitre tentera ainsi d'explorer l'interrelation précaire entre les personnages et ces normes hétéronormatives, et la façon dont ils les supportent (ou n'arrivent pas à les supporter), et ainsi les problématissent.

À bien des égards, le monde où se trouvent les personnages est clairement marqué comme hétérosexuel à la fois de manière manifeste et sous-entendue. L'obligation d'adhérer aux contraintes de l'hétérosexualité obligatoire et, une étape de plus, pour faire connaître cette adhérence imprègne une grande partie du roman de Besson. Afin de valider sa masculinité virile et idéale, il faut se prouver à travers la conquête sexuelle des femmes, même depuis l'enfance. Philippe relate la noce de sa cousine, un contexte déjà très chargé de manière hétérosexuelle, où « un de [ses] cousins, quatorze ans à peine, racontait des exploits sexuels, que [Philippe a] présumé imaginaires à un camarade prépubère, et [le] poussait du coude pour connaître la nature exacte de [ses] conquêtes amoureuses » (Besson, 2017 : 84). Nous voyons clairement qu'il existe une exigence pour les hommes, le plus tôt possible, de sexualiser les femmes et de réaffirmer leur masculinité par le désir et la relation sexuelle avec elles. Le besoin de partager ces exploits afin de non seulement faire connaître son succès en tant qu'homme, mais aussi de découvrir qui n'a pas réussi à remplir ce rôle masculin (compte tenu de la curiosité du cousin à l'égard de la vie sexuelle de Philippe) assoit fortement l'idée de la stratification des masculinités où les homosexuels se trouvent en bas de celles-ci. Il écrit d'ailleurs : « Il est à l'âge des conquêtes, parce qu'on peut vouloir impressionner les autres en

¹⁴ Notre traduction

les multipliant » (*Ibid.* : 30) ce qui suggère encore une fois que ces conquêtes féminines sont pour autrui afin de concrétiser sa validité en tant qu'homme. Besson, en songeant à ses voyages futurs, constate également avoir « observ[é] les garçons aux cheveux gominés sifflant sur le passage des filles » (*Ibid.* : 30), ce qui témoigne à la fois de l'omniprésence de l'attente et de l'universalité de ces exigences hétéronormatives.

L'étendue de la notion globale selon laquelle les relations n'existent qu'entre les hommes et les femmes imprègne même l'espace homoérotique. Lors d'une scène de fellation, Besson se sert d'une image provoquante : « il me jette sur le lit, dégrafe mon jean, baisse mon caleçon [...] c'est une image de film pornographique hétéro, la fille à qui on arrache sa culotte de coton blanc » (*Ibid.* : 64). Même s'il s'agit d'un acte sexuel entre deux garçons, cette scène est toujours définie et marquée par une subjectivité hétérosexuelle, ce qui met en évidence la façon dont toute relation sexuelle, y compris homosexuelle, est construite autour d'une hétérosexualité obligatoire inéluctable et témoigne donc de son pouvoir totalisant en façonnant nos rapports sociaux.

La notion de l'hétérosexualité obligatoire apparaît également dans *Été 85*. La condamnation du juge à la fin du film constitue le paroxysme de cette exigence. Il déclare à Alex : « Vous comparez aujourd'hui pour avoir endommagé la tombe de votre camarade, M. David Gorman, décédé dans un accident de moto suite à une dispute à propos d'une jeune fille que vous courtisiez tous les deux » (*Été 85*, 2020 : 1 :30 :17). En niant la relation amoureuse, il insinue que la notion de deux garçons amoureux est incongrue avec le monde qui les entoure et la seule façon de donner un sens à l'histoire est de la reconfigurer dans la matrice hétérosexuelle en centralisant l'intérêt sexuel présumé pour la fille, Kate. Kate devient alors un bouc émissaire pratique et nécessaire afin de rationaliser la situation qui menace de détruire la réalité hétéronormative.

Le couple nucléaire emblématique de cette réalité, sortant de l'espace discursif à l'espace visible, décore souvent l'arrière-plan et implique de manière sous-entendue l'attente de vivre en hétérosexualité. Nous voyons deux fois une affiche, d'abord à l'arrivée de la fête foraine (figure 3) et plus tard sur le mur de la chambre de David (figure 4) démontrant un jeune homme et une jeune femme vraisemblablement en couple et démarquant ce qui est socialement attendu dans ces espaces publics et privés.



Figure 3 : L'affiche à la fête foraine



Figure 4 : L'affiche de la chambre de David

Alors qu'à première vue, ces affiches semblent être des outils permettant de faire respecter le cadre hétéronormatif, ils prennent une autre signification subversive chez Ozon et présentent plutôt une occasion pour déstabiliser ces attentes. Elles sont toutes les deux mises en contraste avec une réalité queer qui contredit directement les mœurs traditionnelles et hétérosexuelles

qu’incarnent ces affiches. La première mise en scène positionne Alex et David de chaque côté de l’affiche à la fête foraine que nous apercevons dans la figure 3. Tandis que cette affiche en arrière-plan constitue une sorte d’ombre spectrale de la matrice hétéronormative, la localisation de nos protagonistes en avant-plan, lors de leur premier rendez-vous, se tient en défiance directe de ce statu quo et devient une image saisissante qu’Ozon exploite pour mettre en avant, et par extension en valeur, cette identité sexuelle queer.

La deuxième affiche est encore plus intéressante. Le spectateur est initialement amorcé le long de l’axe du désir hétérosexuel en apercevant ce couple mais cette affiche est brusquement juxtaposée aux corps nus d’Alex et de David, une scène, ayant fait l’amour, extrêmement chargée de manière homoérotique. Cette juxtaposition frappe le spectateur et agit en tant qu’acte subversif en rejetant la réalité hétérosexuelle qui leur est imposée. La thématique est approfondie encore plus en se rendant compte qu’il s’agit de l’affiche du film *Suddenly, Last Summer*¹⁵ (1959), un film qui traite déjà des thèmes homosexuels et dont le rebondissement de l’intrigue consiste à enlever l’apparence de la supposition hétérosexuelle pour révéler une réalité homoérotique. Ici, en puisant dans la composition des plans ainsi que les informations intertextuelles que ces plans nous offrent, Ozon réussit à suggérer un écart par rapport au cadre strictement hétéronormatif.

Nous voyons également la bicatégorisation des intérêts et des goûts par rapport aux deux pôles binaires. Toute activité devient socialement sexuée, soit du côté masculin, soit du côté féminin et l’incapacité de s’aligner du soi-disant bon côté – celui des intérêts strictement masculinisés – suffit pour remettre en question le niveau, voire la validité, de masculinité qui provoque à son tour la remise en question de la sexualité. Cette dichotomie s’éclaircit vivement dans l’écriture de Besson. Il esquisse le lien présumé entre les intérêts sexués et la sexualité au

¹⁵ Titre français : *Soudain l’été dernier*

début de son roman : « On prétend que je ‘préfère les garçons’. On constate que j’ai des gestes de filles parfois. Et puis je ne suis pas bon en sport, nul en gymnastique, incapable de lancer le poids, le javelot, pas intéressé par le foot, le volley. Et j’aime les livres, je lis beaucoup » (Besson, 2017 : 23-24). Ici, l’intérêt pour le sport, la prouesse sportive et la puissance sont tous inscrits sur le côté masculin. Notamment, en ce qui concerne la structure de la phrase qu’emploie Besson, l’accent est mis sur le ‘négatif’, sur ce que Philippe est incapable de faire et, ce faisant, Besson peut souligner l’échec de Philippe en tant qu’homme à atteindre ce niveau idolâtré de masculinité. D’autre part, l’attrait pour la littérature, certains genres de musique et les gestes pour ainsi dire ‘maniérés’ sont inscrits dans le féminin. Besson s’étend sur ce sujet plus tard lorsque Thomas se rend chez Philippe : « Aux murs, des posters de Jean-Jacques Goldman. [Thomas] me dévisage avec un froncement de sourcils, comme pour se moquer de moi. Il affirme que c’est de la variété pour les filles, Goldman [...] Il dit que les textes n’ont aucune importance, que seule compte la musique, et l’énergie qui s’en dégage » (*Ibid.* : 62). Ce qui est intéressant dans cet extrait, outre l’évidente prescription de goûts sexués, c’est que même si Thomas est chez Philippe pour avoir des relations sexuelles qui, par nature, contredisent et sapent cette masculinité hégémonique et hétéronormative, il se préoccupe quand même de ces intérêts superficiels afin de protéger son propre sentiment de masculinité qui est intrinsèquement problématisé dans cet espace.

L’échec de remplir ce rôle d’homme (qu’il s’agisse de courtiser les femmes ou des intérêts masculins) nécessite notamment une répercussion sociale qui se manifeste au travers d’une violence symbolique : des insultes ou des épithètes qui s’inspirent des catégories de féminité et d’homosexualité. Philippe l’atteste vers le début du roman : « Et on ne me connaît aucune petite amie. Cela suffit pour bâtir une réputation. J’ajoute que l’insulte fuse régulièrement, le « sale pédé » (parfois, c’est simplement « tapette »), crié de loin ou murmuré sur mon passage » (*Ibid.* : 24). De plus, en puisant dans la scène ci-dessus entre Philippe et Thomas concernant

les posters de Goldman, Besson ajoute : « pour lui, en cet instant, je ne suis qu'une midinette irrécupérable » (*Ibid.* : 62). À ce propos, la divergence par rapport à l'idéal masculin justifie de réduire Philippe à l'image hyper féminine d'une midinette et lie ainsi l'échec de l'adhésion à ce binaire sexué à l'échec absolu de la virilité.

Ces normes monolithiques qui déterminent la sexualité masculine et, par conséquent, la masculinité elle-même, aboutissent à la calcification du rôle traditionnel de l'homme auquel il doit aspirer, une image virile qu'il doit incarner. L'archétype masculin idéal, ce que l'écrivain Édouard Louis l'appelle « le dur »¹⁶, est violent, puissant, travailleur acharné et s'intéresse à l'actif et au physique. Lorsque Philippe rencontre Lucas, le fils de Thomas, des années plus tard, Lucas évoque une image virile de son père qui correspond à cette attente sociale : « On prétend qu'il [Thomas] travaille dur, qu'il y met tout son courage, qu'il ne rechigne pas à la tâche, même sous des soleils épouvantables, même sous des pluies diluviennes, il commence tôt le matin, il est l'un des derniers à finir, il fait la fierté des autres hommes [...] L'image héroïque s'impose devant mes yeux » (*Ibid.* : 114-115). En choisissant de se concentrer sur sa force, sur sa capacité à résister aux épreuves, Lucas tente d'évoquer ce qu'il considère comme un 'vrai homme', le parangon de virilité, une image presque herculéenne, ce qui réifie le rôle socialement ancré de l'homme.

Dans *Été 85*, nous trouvons également ce rôle d'homme, surtout l'image d'un travailleur acharné. Lors d'un rendez-vous avec son professeur, discutant de la possibilité d'approfondir ses études, Alex divulgue : « Mon père préférerait que je trouve un boulot » (*Été 85*, 2020, 00 : 12 :26) et lorsqu'Alex relève l'idée des études en lettres, sa mère lui demande : « Et ça servira à quoi ? » (*Ibid.*, 00 : 23 : 49). Les études en lettres, compte tenu de la littérature déjà démontrée chez Besson comme un intérêt féminin, font pâle figure en comparaison de l'importance d'être

¹⁶ Voir Louis, É. 2014. *En finir avec Eddy Bellegueule*. Paris : Seuil.

le soutien de famille et de s'aligner sur ce rôle d'homme comme en témoigne l'exemple de ses propres parents.

Ce besoin de s'éloigner de ce qui est associé à la féminité, et par extension l'homosexualité, est davantage mis en avant à travers le tabou social de l'intimité entre hommes. Il existe, spécifiquement chez Besson, cet interdit social empêchant l'intimité et la douceur, au-delà du charnel, chez les hommes. Philippe y fait référence en tant que « déclinaison féminine de la camaraderie » (Besson, 2017 : 89) et en tant que tel, cette sentimentalité est construite comme quelque chose d'intrinsèquement anti-masculin. Tout au long de la relation entre Philippe et Thomas, cet interdit s'étend même au niveau homoérotique où elle devrait, par définition, exister. Besson en témoigne : « Je sais, d'un savoir intuitif, que je ne devrai jamais lui poser la moindre question [...] Je ne dis pas : tu m'as manqué. Je sais que je ne dois pas davantage me montrer sentimental, que tout épanchement lui ferait horreur » (*Ibid.* : 53). Quoique cette intimité soit hors de question, Thomas permet « des baisers carnivores » (*Ibid.* : 53) renforçant l'idée que leur relation, afin de réduire l'impact psychologique de contredire les diktats hétéronormatifs qui préoccupent la conscience publique, doit se conformer à un niveau charnel et presque bestial qui satisfait les conceptions sociales de la virilité. Besson creuse ce sujet plus en avant : « je viens me plaquer contre son dos, enrouler mes bras autour de son bassin, il se raidit à mon contact, il répugne à cette tendresse » (*Ibid.* : 59). Le langage très fort met en valeur l'ampleur de sa réaction viscérale qu'évoque ce geste intime. Cette aversion pour la soi-disant féminité de l'intimité reste totalisante tout au long de leur relation ; Philippe l'affirme ainsi : « Il [Thomas] se tient légèrement en retrait comme s'il s'arrangeait pour que je ne l'embrasse pas, pour qu'il n'y ait pas d'effusion, surtout pas de tendresse. Tout le temps que durera notre relation, il se méfiera de la douceur » (*Ibid.* : 60). De plus, l'exigence de cette règle tacite demeure enracinée dans le for intérieur de Philippe. Même en état d'ébriété, il est socialement conditionné de se plier à ces normes : « L'excès d'alcool a levé toutes mes

inhibitions. Toutes, sauf celle-ci [l'envie de l'embrasser]. Même dans l'abandon, la dilution de soi, je lui demeure obéissant » (*Ibid.* : 92), ce qui témoigne du pouvoir absolu de ces codes sociétaux.

La théâtralité du corps

Le corps agit en tant que locus, le premier point de contact, où ces normes convergent et où ils se matérialise visiblement d'une manière qui soit facilement et herméneutiquement accessible à un spectateur. Par la compréhension contemporaine du corps comme symbole social, nous découvrons une nouvelle dimension que les auteurs peuvent manipuler de manière subversive et transgressive. Dans son œuvre primée, *Gender Trouble*, la théoriste du genre, Judith Butler attire notre attention sur cette socialisation du corps : « le corps apparaît comme un support passif sur lequel les significations culturelles sont inscrites ou comme l'instrument par lequel une volonté appropriée et interprétative détermine un sens culturel pour elle-même¹⁷ » (1990 : 8) ce qui suggère que le corps n'est qu'un réceptacle sur lequel nous attribuons des normes socialisées qui correspondent à une matrice hétéronormative et binaire. En s'appuyant davantage sur l'idée que le corps est un site de production de sens culturel, mais en ramenant la discussion au contexte queer des œuvres choisies, Lee Edelman, propose à ce sujet que le corps homosexuel existe en tant que texte, c'est-à-dire quelque chose *à lire*. Il l'explique : « Dès que l'homosexualité est localisée et par conséquent peut être lu dans le paysage social, elle fait l'objet d'une dispersion métonymique qui lui permet d'être lue dans presque tout¹⁸ », (Edelman, 1994 : 6-7) mais spécifiquement dans le corps et, par suite, ces normes soulignées ci-dessus deviennent lisibles à travers la performance corporelle. Le corps est donc intrinsèquement politique et nous pourrions discuter d'une théâtralité du corps, en puisant sur

¹⁷ Notre traduction

¹⁸ Notre traduction

l'analogie dramaturgique d'Irving Goldman, où ces normes hétéronormatives et sexuées ne doivent pas seulement être intériorisées mais être jouées à travers le corps.

Le malaise de Philippe vis-à-vis de son propre corps dans « *Arrête avec tes mensonges* » atteste parfaitement de ce corps politique. Lors d'une fête, Philippe remarque qu'il « danse aussi. Pourtant [il] ne sai[t] pas danser. Honte de [son] corps. De la débilité du corps » (Besson, 2017 : 91). Il fait allusion à une prise de conscience exacerbée de son corps et au sous-texte que ce corps peut impliquer, ce qui sert à mettre en avant la portée de cette performance somatisée. D'ailleurs, nous voyons d'autres tentatives : il tente de porter « des vêtements sombres » (*Ibid.* : 61) afin de se présenter moins codifié en tant que fille et sa réflexion sur la réputation qu'il supporte (c'est-à-dire présumé homosexuel) par rapport à celle de Thomas est assez frappante. Après avoir découvert la déclinaison homosexuelle de Thomas, Philippe se demande : « comment se fait-il que nul ne le voie sur lui ? oui, comment ça peut être à ce point indétectable ? » (*Ibid.* : 41), ce « le » faisant évidemment référence à l'homosexualité. Cela soulève ainsi la question : comment se fait-il que l'intégrité de Thomas en tant qu'homme hétérosexuel ne soit jamais remise en question, que son altérité ne soit jamais dévoilée lorsque Philippe, à première vue, est 'lu' tout de suite comme homosexuel ? La réponse découle de l'usage du corps. À travers le langage qu'emploie Besson, suggérant que l'homosexualité est visible « sur lui », il fait l'écho à ce qu'Edelman propose et affirme que l'homosexualité est lue dans le corps. Tandis que Thomas est sportif, ostensiblement viril et entouré des filles, Philippe est maniéré, maigre, mal à l'aise dans sa peau et évoque des suspicions pas initialement par ses intérêts ou par ses goûts, mais tout d'abord par son corps. Le corps, socialement construit, prononce donc fortement cette altérité frappante.

La théâtralité du corps est explorée d'une manière même plus intrigante dans la filmographie d'Ozon. Nous trouvons en fait un parallèle saisissant entre un de ses premiers courts métrages, *Une robe d'été* (1996), et *Été 85* par rapport à la subversion des attentes hétéronormatives au

travers de la performance vestimentaire. *Une robe d'été*, pendant sa courte durée de 15 minutes, raconte l'histoire de Luc, un jeune homme en vacances qui est évidemment en désaccord avec sa sexualité. Il est accompagné par son copain et amant Sébastien avec qui Luc ne s'entend pas bien. Le court-métrage ouvre avec un plan focalisant sur le corps musclé de Sébastien, et par conséquent le spectateur est immédiatement alerté de la sensualité masculine que ce personnage peut représenter. Cette lecture initiale se complexifie par le comportement hyper camp lorsque Sébastien chante la version de « Bang Bang » par Sheila, chanteuse française et icône gay, à laquelle Luc répond avec ressentiment et presque dégoût. Il part à la plage où il fait la connaissance d'une Espagnole et avec qui il fait l'amour. À ce point, il est évident que Luc est mal à l'aise par rapport à sa sexualité. Après que la femme l'interroge sur son histoire sexuelle, il répond :

Luc : C'est ma première fois. Bah si, mais avec une fille.

Lucía : T'es pédé ?

Luc : Non, non. C'est juste que je suis en vacances avec un copain et des fois ... (*Une robe d'été*, 1996)

A travers ce dialogue, nous voyons clairement sa réticence de reconnaître son inclination homosexuelle et sa gêne d'en parler, choisissant d'en parler plutôt de manière oblique que franche. En revenant à la plage, Luc découvre que ses vêtements ont été volés et, afin d'éviter de rentrer nu à la maison, il doit mettre la robe de Lucía. Alors que cela lui déplait au début, cela conduit finalement à un sentiment de libération sexuelle où Luc est effectivement émancipé des contraintes hétéronormatives qui ont initialement façonnées son dégoût pour Sébastien au début du court-métrage. Comme le remarque Kate Ince : « le vol de ses vêtements normaux équivaut au vol de son identité masculine habituelle¹⁹ » (2008 : 126) et lui permet ainsi d'explorer librement sa sexualité. En revenant à la maison, portant toujours la robe de Lucía, nous voyons la réconciliation amoureuse entre Luc et Sébastien à travers l'abandon des

¹⁹ Notre traduction

attentes sexospécifiques et hétéronormatives et nous remarquons également sa nouvelle acceptation sans honte de sa sexualité ambiguë :

Sébastien : C'est quoi cette robe ?

Luc : Tu trouves pas que je suis une belle fille ?

Sébastien : Les voisins t'ont vu ?

Luc : On s'en fout des voisins.²⁰

De plusieurs égards, la robe de ce court-métrage agit en tant que leitmotiv, symbolisant à la fois la brisure du cadre hétéronormatif et l'affranchissement de l'imaginaire queer. Cette performance vestimentaire présente ainsi un moment de transformation qui brouille les frontières de genre et aboutit à un moment et de libération – une performance dont l'écho se trouve pareillement dans *Été 85*. La première apparition de ce leitmotiv se passe avant la mort de David, où les deux garçons font des achats ensemble et trouvent la même robe que porte Luc dans *Une robe d'été* (1996), ce que nous pourrions interpréter comme une allusion fine à son œuvre précédente mais aussi une évocation chez Ozon du même symbolisme – surtout étant donné le commentaire coquet de David : « Tu m'exciteras encore plus avec ça » (*Été 85*, 2020 : 00 :48 :38) – et un présage de ce qui est à venir.



Figure 5 : La robe d'*Une Robe d'été* dans *Été 85*

²⁰ Cela contraste notamment avec son malaise initial au début du court-métrage lorsqu'il se plaint qu'« il y a des voisins qui matent » (*Une robe d'été*, 1996).

Après la mort de David, Alex est profondément ému et souhaite voir le corps de son amant. Cependant, Mme Gorman lui ayant interdit de le voir, il s'habille en femme et fait semblant d'être la copine désespérée de David. Cette ruse s'effectue tout d'abord comme un acte d'assimilation vu qu'Alex a l'obligation de s'aligner sur la doxa hétérosexuelle, comme l'avertit Kate : « Je suis pas sûre que le gardien aime les histoires entre garçons » (*Été 85*, 2020 : 01 :13 :12) ce qui met en évidence le besoin de jouer les rôles hétéronormatifs. Or, cet acte devient un dispositif littéraire subversif qui donne lieu à des questions qui problématisent une existence (hétéro)sexuée manichéenne. L'idée de drag se construit comme tabou chez Alex si nous considérons la figure fantomatique de son oncle Jacky. En revenant chez lui après avoir fui la morgue, toujours habillé en femme, Alex croise sa mère :

Mère : Tu ne vas pas te maquiller maintenant ? [...] J'ai cru que t'allais faire comme oncle Jacky.

Alex : Oncle Jacky ?

Mère : Ton père ne veut pas qu'on prononce son nom.

Alex : Parce qu'il s'habillait en femme, oncle Jacky ?

Mère : Zut !

Alex : T'inquiète pas. Je lui dirai rien.

Il existe évidemment beaucoup de honte qui entoure à la fois cette figure et l'acte transgressif de se travestir qui menace, comme le remarque Edelman, la stabilité de la masculinité hégémonique. En revanche, cette occasion de s'habiller en femme donne à Alex son propre sentiment de liberté. Au travers de cette robe talismanique, comme la qualifie Thibault Schilt (2011 : 9), il est libéré de son identité fixe et incarne plutôt une nouvelle identité pluraliste : il est à la fois le garçon désespéré – qui n'est pas censé aimer son ami – et la fille, l'amoureuse socialement acceptable, qu'il ne peut pas être. Nous ne pouvons certainement pas ignorer ses songeries ultérieures, lorsqu'il met la robe, qui font allusion à cet estompement entre ces deux identités : « Tu crois que j'aurai plu à David ? » (*Été 85*, 2020 : 01 :12 :09). Les parallèles entre ces deux œuvres sont alors extrêmement frappants de façon littérale et symbolique.



Figure 6 : Luc dans *Une Robe d'été*



Figure 7 : Alex dans *Été 85*

Ozon attire notre attention sur la dichotomie entre ces deux identités, entre les archétypes 'homme' / 'femme' par le biais d'un plan d'inclinaison (figure 8) après le dialogue susmentionné. La caméra exhibe le corps musclé, légèrement poilu d'Alex, bref sa masculinité, ce qui est soudainement perturbé par la robe déchirée qui évoque un côté féminin, l'opposé polaire. Ce faisant, Ozon met en avant l'incongruité entre la tenue féminine et le corps masculin et déstabilise, par conséquent, des notions binaires qui envahissent la politique identitaire. Plutôt, il queerise cette notion en présentant un continuum d'identités, ce qui s'aligne notamment avec ce que Judith Butler postule sur le thème de drag : « En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même [...] Ce déplacement

perpétuel constitue une fluidité d'identités qui suggère une ouverture à la résignation et à la recontextualisation ; la prolifération parodique prive la culture hégémonique et ses détracteurs de la revendication d'identités de genre naturalisées ou essentialistes²¹ » (1990 : 137-138). Le corps chez Ozon devient ainsi une toile intéressante avec laquelle il démontre la performance même du genre et le théâtre du corps et la façon dont le genre (et par extension la sexualité) n'est donc pas le truisme que l'on trouve dans la matrice hétérosexuelle, mais il n'est plutôt construit que de manière provisoire, temporaire et fragile.



Figure 8 : Alex portant la robe dans *Été 85*

Thomas : portrait du personnage

Quoique « *Arrête avec tes mensonges* » traite principalement des expériences de Philippe et de la façon dont il vit l'histoire d'amour, Besson met beaucoup l'accent sur la (re)construction de la psyché de Thomas. Au travers de l'acte d'écriture lui-même, il tente de réimaginer et peut-être de se réconcilier avec le dialogue interne de Thomas qui lui est inconnu et fermé. À plusieurs égards, Thomas, et surtout sa trajectoire narrative, incarne les conséquences les plus sévères d'avoir vécu dans le cadre hétéronormatif et de s'y être assujéti. Comme nous l'avons déjà souligné, Thomas reflète, à première vue, une image plus attendue d'un garçon masculin et hétéro ; Philippe remarque ainsi « sa sauvagerie [...] sa mâle assurance, sa confiance calme

²¹ Notre traduction

[...] l'égarement de sa superbe » (Besson, 2017 : 34). De plus, faisant partie de la classe ouvrière où il existe une attente vive concernant l'hétérosexualité et une masculinité virile et performative, il y a beaucoup plus de pression sur lui que Besson nous fait découvrir. Dès leur première rencontre, nous voyons « les craquements des armures » (*Ibid.* : 35) dans sa façade et glanons quelques aperçus dans la lutte intériorisée de Thomas. Philippe observe le conflit caché dans le for intérieur de Thomas : « tous les obstacles qu'il a dû surmonter, toutes les objections qu'il a contrées, le combat intérieur, intime, silencieux qu'il a mené pour en arriver là [...] ça s'est imposé comme une nécessité, parce que c'était devenu trop épuisant de lutter » (*Ibid.* : 36). À partir de leur première rencontre même, la portée psychologique du contrat hétérosexuel et l'exigence d'y adhérer se voient dans l'esprit de Thomas. Recru par l'autocensure qu'il doit supporter et par le masque qu'il doit revêtir, son envie de rester clandestin et « de ne pas être démasqué » (*Ibid.* : 51) influe sur toute la relation entre Thomas et Philippe. Cette autocensure se manifeste notamment en tant que peur viscérale sur laquelle Philippe fait des spéculations pointues : « je devine que cette peur est si forte qu'elle ne peut pas être uniquement celle d'être découvert, c'est une peur de lui-même aussi, *une peur de ce qu'il est* » (*Ibid.* : 51). Ici, l'usage de l'italique n'est pas fait au hasard, mais attire plutôt notre attention sur la pesanteur et sur l'implication de cette spéculation : un certain dégoût de soi. Besson se sert d'un choix langagier fort afin de démontrer davantage cet aspect. En entendant l'histoire de Thomas et de sa femme, Philippe songe : « c'est elle qui a dû vaincre ses inhibitions et su se débrouiller de sa honte, de sa frayeur » (*Ibid.* : 115). Les mots « honte » et « frayeur » témoignent d'un mépris profond intériorisé si foncièrement ancré dans la conscience de Thomas, qu'il nécessite d'être 'vaincu', d'être conquis pour revenir au statu quo hétéronormatif.

Nous pouvons également considérer Thomas en tant que faire-valoir qui contraste fortement avec Philippe. Dans la hiérarchie sociale, Thomas se trouve à un échelon plus élevé grâce à son adhérence à la soi-disant 'normalité' et en bénéficie dans une certaine mesure : il est entouré

d'amis et de filles, assiste aux fêtes, tandis que Philippe qui ne parvient pas à jouer de manière aussi convaincante son rôle d'homme doit supporter des injures et des harcèlements. Cependant, *in fine*, c'est Philippe qui va continuer à avoir, pour ainsi dire, le dénouement heureux (devenant l'écrivain à succès qui nous raconte l'histoire) dans sa capacité de vivre ouvertement sa sexualité et même d'intégrer ces éléments queer dans sa propre écriture. D'autre part, c'est Thomas, en se cachant et en s'inclinant devant les attentes hétéronormatives, qui est finalement conduit à sa fin funeste. Philippe raconte : « ils sont si puissants ceux qui lui indiquent ce qu'il *doit* faire, ils le surplombent tellement [...] Au fond le sort vient de choisir sa place, il se laisse faire, se résigne » (*Ibid.* : 117-118).

Luca, le fils de Thomas – que nous rencontrons dans le deuxième chapitre plusieurs années plus tard à Bordeaux – agit également d'une certaine mesure en tant que faire-valoir pour souligner les grandes différences entre lui et son père en représentant tout ce que son père ne pouvait pas être. Lucas décrit son père comme « toujours si renfermé » (*Ibid.* : 113). Philippe ajoute à ce propos qu'il « n'a jamais été expansif, en effet, que sa nature le portait plutôt au mutisme, au moins au retrait » (*Ibid.*) ce qui témoigne du malaise de sa situation actuelle et le silence imposé qui en résulte. De l'autre côté, Philippe remarque que « Lucas a l'air bien différent : il semble enjoué, tourné vers autrui, pas sauvage. Il n'a pas hérité de la sauvagerie » (*Ibid.* : 113). En contraste avec son père, Luca est extraverti, vivant et, même dans sa jeunesse, sûr de la position qu'il occupe dans la société. Cela découle certainement de la liberté dont il bénéficie en n'ayant pas les mêmes préoccupations profondément ancrées quant à la façon dont il doit aimer et se comporter. Philippe relève cette différence frappante : « Je songe que le destin aurait probablement été différent si son père avait été animé du même penchant. S'il n'avait pas vécu à *une autre époque*. Et s'il avait su libérer de ses entraves » (*Ibid.* : 114).

Cela nous amène à ce que nous pourrions classer comme la grande tragédie du roman. Tandis que Philippe quitte Barbezieux pour poursuivre de grandes études et pour atteindre le succès

en tant qu'écrivain, Thomas se borne à une vie ouvrière et hétérosexuelle dans une ferme en Espagne où il s'est marié à une femme et où il a fondé une famille. Là, il vivait dans le silence et consacrait sa vie à son travail. Après des décennies de mensonges (en accord avec le titre du roman) et de façades vient le moment de révolte où Thomas renonce à sa famille et la quitte. Nous devons déduire – d'après ce que Besson nous laisse comprendre – que sa fuite signifie une lassitude insoutenable de sa charade hétéronormative. Sa décision de s'enfuir se construit comme une nécessité, quelque chose qu'il a été poussé à faire plutôt qu'un choix. Nous le discernons lorsqu'il ajoute en voyant son fils des années plus tard : « je pourrais regretter [son absence] *si j'avais eu le choix. Mais je n'ai pas eu le choix* » (*Ibid.* : 151) et à quoi Besson ajoute : « Son père s'était menti trop longtemps. Il fallait qu'il se mette en accord avec lui-même, il y avait urgence » (*Ibid.* : 155). C'est lors de cette rencontre que nous apprenons la relation illicite entre Thomas et un autre homme pendant sa disparition. Bien qu'il s'agisse d'un moment convoité enfin réalisé, bien qu'il ait trouvé la force de renoncer à sa vie pour en commencer une autre, il n'était toujours pas capable de vivre authentiquement. L'homme concerné finit ainsi par le quitter : « On comprend que leur relation est secrète, qu'elle se joue à l'abri des regards. L'homme n'en peut plus de cette clandestinité. Il écrit qu'il souhaite vivre avec Thomas au grand jour, qu'il ne veut plus continuer à se cacher » (*Ibid.* : 155). Même après sa grande révolte, le cadre hétéronormatif est trop fortement enraciné chez Thomas et dans le tissu social qui l'entoure pour qu'il s'en échappe, comme le résume Philippe : « Je songe : à la fin, il se sera caché toute sa vie, mutilé toute sa vie. Malgré son grand départ, son ambition d'une nouvelle existence, il sera retombé dans ses travers, sa honte, son impossibilité à aimer durablement » (*Ibid.* : 156) ce qui a pour conséquence le suicide ultime de Thomas.

Il faut bien noter que « *Arrête avec tes mensonges* » est par nature – étant autobiographique à la base – biaisé et traite notamment de la perspective partielle de Philippe Besson. Alors qu'il s'agit d'une personne réelle, le Thomas que nous rencontrons au travers de ces pages est une

version réimaginée, reconstruite et par conséquent tout commentaire sur la psychologie du personnage de Thomas est exclusivement fondé sur les spéculations que nous donne Besson. Cela est surtout saisissant lorsqu'il raconte la première rencontre entre Thomas et sa future femme : « On m'objectera que je me refuse à le voir changer de trajectoire, d'orientation, ou simplement succomber à un sentiment jusque-là inconnu, parce que je serais obtus ou jaloux ou dépité » (*Ibid.* : 116). Ainsi devons-nous nous poser la question : S'agit-il réellement d'un homme homosexuel (Thomas) soumis aux tribulations du régime hétéronormatif ? Ou s'agit-il peut-être de la tentative d'un homme méprisé (Besson) qui tente de ramener à la raison un amour perdu qui ne pourrait pas être le sien ? En essayant d'apaiser son propre ego, Besson refuse à Thomas l'opportunité d'explorer sa sexualité comme fluide, en dehors du binaire, et devient en partie complice de la facilitation de cette pensée manichéenne qu'aborde Sedgwick²². Or, comme c'est à Besson de nous raconter cette histoire, nous ne pouvons guère répondre à cette question. Ce dont nous pouvons être certains, c'est que le personnage de Thomas est néanmoins un dispositif réussi pour illustrer les pressions psychologiques et sociales que la matrice hétéronormative place sur les membres de la communauté LGBTQ+ et, ce faisant, il la remet en question de manière poignante et soignée.

Une optique valorisante

Ainsi est-il bien établi que le cadre hétéronormative ancre des personnes queer dans une réalité sociale où, étant enfermées par des exigences sexuelles et sexuées, elles sont condamnées au silence, au conformisme et à l'assimilation. Par conséquent, nous trouvons souvent dans le genre émergeant du bildungsroman queer cette thématique du dégoût de soi – tel que chez Thomas – et de ce que Margaret Morrison appelle spécifiquement la 'honte queer' (2015 : 18). Le thème de la honte se trouve partout dans la littérature mondiale et surtout dans le bildungsroman, mais à cause de la prédominance et de l'omnipotence de la matrice

²² Nous y reviendrons dans le chapitre 4.

hétérosexuelle, la honte occupe une place assez proéminente dans la littérature et dans le cinéma queer. Comme nous le rappelle Sedgwick, les sexualités queer sont intrinsèquement liées aux ressentiments de honte parce que l'identité queer et la résistance queer sont toutes deux enracinées dans des expériences à l'origine de honte²³. Du fait de ce lien, le sujet de la honte queer est une convention qui est abordée tout au long de l'histoire de la littérature queer (Morrison propose une discussion intéressante de la honte dans la poésie de Walt Whitman²⁴, par exemple) même jusqu'à aujourd'hui (si nous considérons par exemple le roman primé d'Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*). Tandis que nous avons parlé en profondeur des conséquences sévères et bien entendu fatales de cette honte dans « *Arrête avec tes mensonges* », Morrison suggère que la honte motive l'expressivité queer et crée un espace pour l'investigation d'identité (2015 : 19). Michael Warner déconseille le rejet complet de la honte et met en garde contre une « théorie de la honte comme une chose du passé personnel et collectif – honte de la honte²⁵ » (2009 : 286). Alors que la place de la honte dans la littérature queer est bien une partie importante pour transmettre l'expérience queer, nous devons songer à savoir si une fixation sur la honte assoit le dégoût de soi comme une qualité intrinsèque de l'identité queer, surtout si, comme l'explique Sedgwick elle-même, la honte par définition « s'attache au sens de ce qu'on est, et l'aiguise²⁶ » (2009 : 51), ce qui implique un lien organique à une politique d'identité queer.

Besson présente ainsi une réflexion sur la honte à travers son personnage de Thomas, mais cherche à aborder aussi une certaine multiplicité en présentant une optique valorisante dès le début de l'autobiographie. Alors que l'enfance queer du canon littéraire typique traite du

²³ Sedgwick, E. K. 1993. Queer Performativity: Henry James' *The Art of the Novel*. *Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1(1): 1-16.

²⁴ Morrison, M. 2015. "Some Things Are Better Left Unsaid": The "Dignity of Queer Shame". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 48(1): 17-31.

²⁵ Notre traduction

²⁶ Notre traduction

dégoût de soi comme un rite de passage fixe, nous trouvons chez Besson une réaction contre l'(auto)diabolisation de la sexualité non conforme. En racontant sa première attraction homosexuelle et sa première expérience sexuelle avec un garçon du village, Philippe n'est pas inondé de honte et de dégoût comme nous nous y attendions, mais arbore plutôt une sorte de fierté : « Je ne suis pas du tout catastrophé par cette révélation. Au contraire, elle m'enchanté [...] parce que je ne vois pas de mal à se faire du bien ; je prends du plaisir avec Sébastien, je ne peux pas concevoir d'associer le plaisir à une faute » (Besson, 2017 : 25). Le verbe « enchanter » apporte une qualité féerique qui nous fait penser à un conte, mais au lieu d'avoir l'histoire d'amour attendue entre un prince et une princesse qu'évoque cette connotation positive, Besson subvertit nos attentes hétéronormatives en puisant dans l'imagerie archétypale où elles doivent être trouvées. Philippe défend avec acharnement cette optique valorisante qui nous présente : « Plus tard, donc, j'affronte la violence que provoque cette différence supposée [...] Jamais je ne penserai : c'est mal, ou : j'aurais mieux fait d'être comme tout le monde, ou : je vais leur mentir afin qu'ils m'acceptent. Jamais. Je m'en tiens à ce que je suis. Dans le silence certes. Mais un silence têtu. Fier » (*Ibid.* : 26). Cela crée un contraste frappant avec le dégoût et la honte que nous trouvons notamment chez Thomas.

Besson se sert également du langage religieux en décrivant la première fois que Philippe voit Thomas afin d'évoquer une connotation positive de la relation. Il écrit : « Je reconnais immédiatement les tennises blanches, et c'est une crucifixion [...] derrière lui, un ciel bleu sans taches et les rais d'un soleil froid » (*Ibid.* : 31). Dans le cas présent, Besson conjure l'image christique comme elle est typiquement dépeinte dans l'iconographie chrétienne traditionnelle avec un halo de lumière. Besson réussit ainsi à donner un air divin à la fois à Thomas et à l'attrait qui lie les garçons l'un à l'autre. Ce faisant, il recontextualise et réapproprie le contexte où nous trouvons souvent la condamnation de l'homosexualité – étant donné la réalité sociale où la religion est souvent une racine prééminente de la honte queer – pour renforcer une lecture

valorisante de leur amour et de leur relation, libéré de la démonisation qu'impose le cadre hétéronormatif.

Se greffant sur cette réaction contre l'(auto)diabolisation de l'homosexualité, Besson vise également à montrer l'autre versant des représentations courantes à propos de l'homosexualité, surtout celles qui se transmettent à travers le diapositif cinématographique, en se servant de l'exemple de *L'Homme blessé* (1993), un film de Patrice Chéreau. Philippe nous raconte :

« Pour la première fois, je vois l'homosexualité représentée à l'écran, et qui plus est de manière crue, directe, décomplexé. Je raconte à Thomas la saleté et l'urgence de la gare, la promiscuité blafarde des pissotières, le mélange des putes et des clodos, la sensation très nette que ça pue la merde et le foutre. Je lui raconte le trafic des sentiments, la marginalité, les corps qui se cherchent, se pressent, se séparent dans la violence » (*Ibid.* : 80)

Il dépeint clairement une communauté et une culture charnelles, vénériennes et orgiaques, se concentrant fortement sur un érotisme corporel. Tandis que ce portrait de la vie homosexuelle met en avant une certaine énergie primale et masculine de cet espace homoérotique, il est intéressant qu'il suscite une réaction aussi forte chez Thomas même s'il reflète si étroitement son propre désir d'interdire l'intimité entre Philippe et lui-même. Bien que ce film, à travers les yeux de Philippe, s'aligne parfaitement avec ce que Thomas semble croire (l'homoérotisme sans tendresse), Thomas réplique, l'air dégoûté, que « ce n'est pas ça [...] ça donne une image dégueulasse » (*Ibid.* : 80). Philippe déduit qu'il « ne dit pas : ce n'est pas ça, *l'homosexualité*. Il n'est pas capable de prononcer le mot » (*Ibid.* : 80). De façon sous-entendue, Thomas fait allusion – malgré lui – à une autre conception de l'homosexualité à travers une optique valorisante qui lui est préférable, celle qui n'est pas forcément érotisée, mais qui est aussi affectueuse.

Cela ne tente pas de constater que *L'Homme blessé* est intrinsèquement un film qui engendre une optique dévalorisante de l'homosexualité. Au contraire, Philippe se développe en déclarant

« qu'il s'agit d'une histoire d'amour avant tout [...] [il] parle de la pureté de l'amour fou » (*Ibid.* : 80) et trouve plutôt une sorte de beauté dans la charnalité. Il ne faut pas oublier non plus le contexte d'où vient ce film. En revenant sur le contexte socio-historique que nous avons esquissé dans le premier chapitre, la discrimination contre les personnes non hétérosexuelles suscita un militantisme qui puisait dans l'hédonisme comme un moyen de faire contrepoint aux contraintes qu'un système hétéronormatif (et bien entendu juridique) imposait. Il n'est donc pas étonnant qu'un film sortant de cette époque mette un tel accent sur 'le charnel'. Cependant, la décision d'inclure cette vignette (surtout après avoir bien établi un personnage qui se méfie de l'intimité, qui partage l'opinion souvent générale de l'homosexualité dépeinte dans *L'Homme blessé*), est saisissante. Le synopsis du film n'éveille pas la réaction attendue chez Thomas, mais provoque plutôt une volonté de présenter l'homosexualité à travers une optique valorisante et positive. Besson arrive donc à montrer un côté clandestin de l'identité queer, l'un qui n'est pas obligatoirement lié à la honte et au dégoût, mais qui peut exister comme quelque chose de gratifiant.

À son tour, François Ozon s'engage à faire la même chose. En contraste avec d'autres histoires queer fatalistes qui ont marqué cette époque, Ozon nous offre une histoire d'amour qui s'éloigne de la violence gratuite et de la charnalité extrême (il fait notamment référence de la même manière que Besson à *L'Homme blessé* dans la citation suivante), et qui se délecte plutôt dans un romantisme sans honte. Il l'explique dans un entretien :

« Ce film-là, *Été 85*, je l'ai fait pour l'adolescent que j'étais. Je pensais à l'adolescent qui rêvait de voir des représentations beaucoup plus positives de ce qu'on voyait à l'époque. Parce que, à l'époque, c'étaient quoi les films ? C'était *Querelle* de Fassbinder que j'adore mais qui est quand même une vision assez sombre. C'était *L'Homme blessé* de Patrice Chéreau. Tous les films, c'était un peu ce lourd problème qu'est l'homosexualité ! Ce que j'ai aimé, c'est d'être dans une histoire d'amour très romantique parce qu'elle est vue du point de vue d'un jeune homme très naïf, innocent [...] » (*François Ozon, 2020*).

Ainsi est-il évident que ces deux œuvres agissent en tant que diatribes qui démontrent les normes monolithiques auxquelles des personnes queer (tout particulièrement des hommes queer) sont soumises. Nous en voyons les conséquences dans la violence symbolique que des personnages – tels que Philippe – endurent, les sentiments de honte et de dégoût enracinés, ainsi que l’apogée de ces conséquences comme en témoigne le suicide ultime de Thomas. Or, Ozon et Besson ne succombent pas à un fatalisme désespéré et utilisent plutôt leur œuvre pour présenter ces normes pour ensuite les subvertir. Que ce soit du diapositif de drag et de la performance vestimentaire au travers d’une refonte du corps politique (comme nous le voyons dans *Été 85*) ou la recontextualisation de l’identité queer qui n’est pas définie par des connotations négatives (comme nous le constatons principalement dans « *Arrête avec tes mensonges* »), Ozon et Besson parviennent à bouleverser ces normes très socialement ancrées et à briser le cadre hétéronormatif profondément arimé dans la conscience publique et dans l’imaginaire hétérosexuel.

Chapitre 3 : Cartographier les espaces transgressifs

Alors que la présence et la transgression de diktats hétéronormatifs ont été discutées et analysées jusqu'ici sur un plan thématique et narratif, nous devons également examiner la façon dont les auteurs exploitent les lieux et les espaces où les personnages se trouvent et se meuvent comme des sites d'intérêt littéraire. Ozon et Besson se servent d'espaces particuliers comme de mécanismes littéraires pour mettre en avant et contester davantage les normes monolithiques décrites dans leur œuvre. La notion d'« espace » dans le cadre littéraire a fait l'objet de nombreuses recherches. L'un des premiers théoriciens à présenter une lecture sociologique de l'espace, Henri Lefebvre, a proposé qu'il existe plusieurs modes d'espace : l'espace tel qu'il existe physiquement au sens géographique (*le perçu*) mais aussi l'espace tel qu'il est (re)produit et infléchi par les relations sociales dans cet espace (*le vécu*) (Lefebvre, 1974 : 38-39). Ainsi pouvons-nous établir une distinction entre « un lieu », l'environnement physique et objectif, et « un espace », la connotation subjective et sociale que nous attribuons à ce lieu. En puisant dans un cadre marxiste, Lefebvre nous offre une compréhension de l'espace comme un produit social formé de la relation dialectique entre les gens qui s'y trouvent. Par conséquent, les espaces sont accentués par des codes spécifiques et des dynamiques de pouvoir qui influencent la façon dont différents corps font l'expérience d'un espace particulier. Comme l'explique Lefebvre : « l'espace ainsi produit sert aussi d'instrument à la pensée comme à l'action, qu'il est, en même temps qu'un moyen de production, un moyen de contrôle donc de domination et de puissance » (1974 : 270).

Grâce à cette reconception de l'espace, l'étude des espaces en littérature a été grandement approfondi. Pensons plus précisément aux travaux de Bertrand Westphal qui a proposé la théorie de la géocritique. Une approche géocritique de la littérature reconnaît que les représentations de l'espace sont souvent transgressives, franchissant les frontières des normes établies tout en rétablissant de nouvelles relations entre les gens, les lieux et les choses.

Westphal reconnaît dans son manifeste qu'un lieu n'est qu'un lieu en raison de la manière dont nous organisons, individuellement et collectivement, un espace de manière à marquer le topos comme spécial et la reproduction de l'espace qui en est produit « naît d'un aller-retour créateur » (2007 : 187). Un espace n'est plus pris à sa valeur normale, mais plutôt comme un site riche en pratiques sociales et en mœurs socialement ancrées, ce qui nous fournit un nouveau point de vue intéressant. Ce chapitre visera alors à analyser l'utilisation de l'espace dans *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » et en particulier la façon dont Ozon et Besson utilisent les espaces pour illustrer et exacerber les conventions hétéronormative qui les imprègnent ainsi que pour les transgresser et les usurper stratégiquement.

Ce mémoire n'a pas l'intention d'adopter dorénavant une approche géocritique en soi pour analyser ces œuvres puisque cela impliquerait de placer l'importance de l'espace lui-même avant l'intention de l'auteur (qui pose une forme d'identité et en tant que tel forme le cœur de ce mémoire). Ce chapitre s'appuie cependant sur les mêmes bases critiques et les mêmes compréhensions sociologiques de l'espace pour mieux comprendre la transgression de l'espace dans le cadre théorique queer esquissé. Au travers d'une lecture sémiotique de l'espace, cela nous donnera les outils conceptuels pour analyser pleinement ces œuvres.

Les espaces clandestins

Comme avec toute histoire d'amour interdite, la thématique de la clandestinité est abordée assez largement dans ces deux œuvres. Considérons tout d'abord « *Arrête avec tes mensonges* » où la thématique ressort le plus ostensiblement. À cause du malaise chez Thomas concernant son orientation sexuelle et des exigences hétéronormatives en général, la relation brûlante entre lui et Philippe reste un secret bien gardé. Philippe raconte que « Thomas Andrieu dit que tout devra rester caché. Que personne ne devra savoir » (Besson, 2017 : 40) et remarque souvent « sa volonté de passer inaperçu » (*Ibid.* : 34). Les espaces chez Besson sont souvent conjugués afin de refléter cette thématique. Pour le premier rendez-vous, Thomas choisit un café à la

sortie de la ville et décidément à la périphérie de l'épicentre social. Philippe montre clairement son étonnement : « Je suis surpris par le choix d'un tel lieu qui n'est pas du tout central, pas du tout facile d'accès. Je pense : il doit affectionner les lieux à l'écart de l'agitation [...] il est à l'abri des regards » (*Ibid.* : 42). Par la suite, ils fréquentent des espaces à la marge de la sphère sociale, toujours après les heures d'affluence et toujours loin de quiconque qui peut les reconnaître, ce qui reflète et incarne clairement leur propre marginalisation en tant que corps queer. Philippe ajoute plus tard, après avoir suggéré sa chambre comme lieu de rendez-vous que Thomas « ne parvient pas à masquer sa surprise et même sa répugnance [...] Il préfère les lieux improbables, baroques [...] il préfère les terrains neutres » (*Ibid.* : 60). Sa volonté de passer inaperçu prend forme alors dans ces espaces isolés et éloignés où il y a un relâchement des normes sociales ancrées dans les espaces sous la surveillance d'autrui.

De façon similaire, les relations clandestines entre David et Alex dans *Été 85* sont également reflétées au niveau des espaces et du visuel. La première fois qu'ils font l'amour, les spectateurs eux-mêmes ne peuvent assister à la scène. Nous voyons plutôt une porte fermée et une serrure lumineuse. Nos yeux indiscrets ne peuvent se poser sur cette scène intime qui doit rester cachée et nous entendons plutôt la voix-off d'Alex : « Vous voulez savoir ce qu'il s'est passé derrière la porte ? Normal, on veut tous connaître les secrets derrière les portes. Mais je ne vous dirai rien » (*Été 85*, 2020 : 00 :36 :03). Ainsi existe-t-il une division frappante entre les espaces privés, où on est libre de se comporter comme on veut, et les espaces publics, où on est soumis aux attentes hétéronormatives. Lorsqu'Alex et David sont seuls, se prélassant nus dans la chambre ou lisant de la poésie chez David, nous trouvons une aisance et un confort où il n'y a pas d'autocensure ni de contrainte. Or, dans les espaces publics, sous l'examen d'autrui, nous trouvons une certaine réserve où ils ne peuvent pas céder à leurs pulsions et où toute activité amoureuse est déplacée en arrière-plan comme nous l'apercevons dans la figure 9 ci-dessous.



Figure 9 : Alex et David en arrière-plan dans *Été 85*

Le voilier de David porte donc bien son nom, *Calypso*, qui nous fait penser au conte homérique de la nymphe du même nom et de son île cachée aux mortels. La racine grecque antique de ce nom, *καλύπτω*, qui veut dire ‘*couvrir*’ ou ‘*dissimuler*’²⁷ témoigne astucieusement de ce thème de la clandestinité. Dans ce cadre, le voilier, *Calypso*, devient leur propre Ogygie, un monde privé, où ils peuvent se comporter librement sans peur des exigences sociétales.

La division entre les espaces privés et publics et les degrés de confort qui existent entre eux est encore plus évidente dans cet extrait de « *Arrête avec tes mensonges* ». Thomas choisit un cabanon au lycée où ils ont des relations sexuelles. Tandis que ce lieu constitue un espace public en ce qu’il se trouve en dehors de l’intimité de la maison, le fait qu’il est vide et isolé par un déluge de pluie lui confère les connotations sociales d’un espace privé. Philippe l’affirme : « La pluie continue de tambouriner contre la tôle du toit du cabanon. On est seuls au monde, je n’ai jamais autant apprécié la pluie ». (Besson, 2017 : 58). C’est dans l’intimité de cet espace privé qu’ils succombent aux désirs érotiques, mais aussi qu’ils se parlent ouvertement pour la première fois. Thomas partage des anecdotes à propos de son village, de sa famille et de sa vie, une liberté qui lui est accordée grâce à la solitude de l’espace. Pourtant, après que la pluie s’arrête, l’ambiance du rendez-vous change : « La pluie a cessé. Et

²⁷ Voir Filippomaria, P. 2013. Speaking and concealing – Calypso in the eyes of some (ancient) interpreters. *Symbolae Osloenses*, 87(1) : 30-60.

subitement nous nous sentons moins protégés, moins coupés des autres [...] J'aperçois son angoisse, le tressaillement de sa jambe, l'agitation de ses traits. Il faut partir maintenant, quitter ce lieu, ça devient impératif » (*Ibid.* : 59). Tout d'un coup, n'étant plus isolés par la pluie, la peur de devenir visible jaillit. Sans la pluie, l'endroit commence à se métamorphoser, traversant l'écart liminal du privé au public où cette interaction n'est plus acceptable, nous démontrant clairement le fort pouvoir social de cette division.

Il existe donc une envie de rester invisible dans l'espace public, une sorte de distanciation entre ce qu'on est et ce qu'on a le droit d'être. Nous remarquons cette distanciation au niveau physique dans la façon dont Thomas se positionne par rapport à Philippe dans l'espace public. Il se tient à une distance sécuritaire afin d'éviter tout soupçon par rapport à leur relation. Philippe en témoigne : « Nous marchons en silence, lui toujours un peu en avant de moi » (*Ibid.* : 42). Nous trouvons alors « une invisibilité, la plupart du temps [...] Un spectateur attentif discern[e] même de l'hostilité, la volonté de se tenir à distance » (*Ibid.* : 43). Ce qui est encore plus intéressant, c'est que nous discernons cette volonté même au niveau langagier. Dans de nombreux cas, lorsque Philippe décrit leurs relations amoureuses, il se sert de l'expression : « l'amour se fait là » (*Ibid.* : 43). Ici, l'utilisation de la forme passive retire tout pouvoir à l'acte lui-même. Philippe et Thomas deviennent plutôt deux acteurs anonymes, sans identité, à qui on ne peut reprocher leur transgression flagrante des attentes hétéronormatives qu'il subissent au quotidien. Il est à noter que cette tournure se répète plusieurs fois pendant leur relation²⁸. Puisant dans les réflexions de Judith Butler, la répétition est un instrument de l'hégémonie culturelle. D'après elle, la répétition « est à la fois une reconstitution et une ré-expérience d'un ensemble de significations déjà socialement établies ; et c'est une forme banale et ritualisée de leur légitimation » (Butler, 1990 : 140). La répétition de cette phrase passive reflète donc une tentative de légitimer ces relations en soulignant le maintien continu de

²⁸ Voir, par exemple, les pages 78, 93 et 103.

l'anonymat et de la suppression de leur propre pouvoir. En s'appuyant sur l'impact reconstituitif de la répétition, Philippe vise à comprendre ces actes transgressifs dans une société infléchie par l'hétérosexualité et à combler la dissonance cognitive entre le péché social d'avoir commis ces actes et le plaisir indéniable qui en découle.

Cela nous amène à une autre conclusion plus pressante. Cette volonté de se cacher va bien au-delà de la simple *absence* de quelque chose mais devient plutôt l'acte de le *rendre* absent. Nous trouvons une tentative active de s'aligner sur les exigences hétéronormatives à travers l'effacement de soi et des relations homosexuelles. Afin de s'intégrer, d'occulter leur altérité, il faut que toute trace de leur liaison soit effacée. Philippe avoue que « nul ne pourra témoigner qu'elle [cette histoire d'amour] a eu lieu » (*Ibid.* : 88) et cette pesanteur suit Thomas même jusqu'à l'âge adulte. Même des décennies plus tard, Thomas porte toujours en lui cette volonté de se cacher et garde les quelques témoignages qu'il a de Philippe (les romans qu'il a écrits) et les lettres qu'il n'est pas parvenu à lui envoyer, hors de vue, « dans le tiroir d'une armoire, bien rangées, et même cachées soigneusement » (*Ibid.* : 155). Cette envie, voire nécessité, chez Thomas d'escamoter leur relation est mise en avant et Philippe en est douloureusement conscient : « Je ne vois plus que ça, d'un coup : son désaveu. J'affronte la négation de ce qui nous a précipités l'un contre l'autre ; la suppression d'une image » (*Ibid.* : 48). Le choix langagier dans cette citation (« la suppression », « la négation ») implique ainsi un retrait forcé et ciblé de la part de Thomas.

Nous retrouvons également cet effacement de l'histoire d'amour dans *Été 85*. Après la mort de David, Alex se rend compte qu'il ne possède pas de gage qui peut témoigner de sa relation avec lui et, après avoir vu son cadavre à la morgue, il recherche une manière symbolique de le rendre à la vie. Il appelle Mme Gorman pour lui demander une photo de David, quelque chose qui puisse immortaliser leur rapport dans l'espace physique mais il se heurte à une résistance. Un homme le menace : « Arrêtez d'appeler ou on prévient la police » (*Été 85*, 2020 : 01 :18 :57).

On lui refuse ce souvenir comme moyen de refuser de reconnaître – et donc de légitimer – la relation entre les deux garçons. Sans un témoignage, nous revenons à l’invisibilisation de cette relation ; une tentative active d’effacer une liaison qui ne se conforme pas aux attentes hétéronormatives.

Nous devons enfin nous poser la question : si la clandestinité et le besoin de se cacher sont à l’avant de ces œuvres et sont si ancrés dans le for intérieur de ses personnages, que signifie alors le rôle de l’écriture, de dévoiler ce qu’on ignore et ce qu’on veut ignorer ? Tandis que la nécessité de s’obscurcir se répand dans la conscience littéraire, l’acte d’écrire agit comme une force d’opposition transgressive. Il devient une façon de lutter et de se donner la voix lorsqu’on ne l’avait pas. Le dispositif autobiographique se prête naturellement à cette ligne de réflexion. « *Arrête avec tes mensonges* » est en soi un mécanisme de mise en lumière d’une histoire occultée et une manière de révéler enfin ce qui devait rester clandestin. Besson écrit à ce sujet : « l’écriture peut être un bon moyen pour survivre. Et pour ne pas oublier les disparus. Pour continuer le dialogue avec eux » (Besson, 2017 : 50). Selon lui, l’écriture possède ainsi une qualité restauratrice et présente une chance de « survivre » aux événements. Par le pouvoir de créer une réalité qui reflète fidèlement l’expérience vécue, sans la censure infligée par la matrice hétérosexuelle, existe alors l’éventualité de la catharsis. Le titre de l’autobiographie (les guillemets nous dirigeant vers un échange avec sa mère) résonne fortement avec cette lecture particulière du texte. Ayant l’habitude d’inventer des histoires et des vies aux passants, sa mère le prévient : « arrête avec tes mensonges » à quoi Philippe ajoute « elle disait mensonges à la place d’histoires » (*Ibid.* : 11-12). Nous trouvons alors l’amalgame de ces deux concepts distincts, d’un mensonge et d’une histoire. Cela démontre un sens de l’ironie dans le cadre d’un conte autobiographique (qui vise à révéler, à tout dire) encadré avec l’instruction : « arrête avec tes [histoires] ». En conséquence, ce titre se lit comme un acte de défi et souligne l’importance de l’écriture elle-même. Il met fin aux mensonges, aux récits fabriqués qui servent

à s'insérer dans un moule hétéronormatif en étant finalement en mesure de raconter son histoire qu'il a gardé secret jusqu'à maintenant.

L'acte d'écrire est également abordé dans *Été 85*. Lorsqu'il est incapable de s'exprimer devant l'éducatrice assignée par la cour et de vocaliser sa relation avec David, Alex se tourne vers l'écriture et commence à écrire une nouvelle à propos de lui et de David. C'est par ce moyen qu'il est en mesure de documenter véridiquement leur relation, abandonnant toute censure pour parvenir à une sorte de catharsis. Il divulgue aux spectateurs : « La seule façon de retrouver David, c'était d'écrire, de raconter notre histoire. Et de lui redonner vie à travers les mots » (*Été 85*, 2020 : 01 :07 :39). Son professeur d'anglais reconnaît même la qualité transformative et curative que possède l'écriture chez Alex et déclare que « ce travail a un effet thérapeutique sur lui » (*Ibid.* : 01 :08 :00). C'est d'ailleurs par l'acte d'écrire qu'Alex est capable de parler ouvertement de sa relation avec David pour la première fois avec Kate et c'est à cette étape que nous apercevons son abréaction, un moment de libération des contraintes sociales qui l'ont tenu au secret, avouant qu'en lui parlant « c'était la première fois [qu'il] riait en 48 heures » (*Ibid.* : 01 :10 :11). Nous pourrions alors constater que l'espace écrit possède une qualité liminale puisqu'il incarne simultanément le processus privé d'écriture et l'examen public de sa parution où il est enfin lu. Étant donné cette compréhension du rôle de l'écriture dans ces deux œuvres, l'espace écrit lui-même devient finalement un espace de transgression où, en créant un espace où les histoires queer peuvent exister sans censure et sans contrainte, les racines de la clandestinité et la volonté de se cacher peuvent être examinées et rejetées.

Une topographie masculine

La transgression des espaces dans ces œuvres contre l'assujettissement du désir homosexuel se voit peut-être le plus clairement au travers de la réécriture subversive des scripts sociaux enchâssés dans les espaces les plus masculins, autrement dit les espaces de sport et d'entraînement physique où l'ordre viril est le plus prégnant. Après avoir discuté de

l'invisibilisation du désir homosexuel et de la nécessité de le purger de l'examen externe, il est intéressant que cet acte interdit ait lieu au début de leur relation dans des sanctuaires aux qualités et aux mœurs mêmes que cet acte homoérotique sape dans « *Arrête avec tes mensonges* ». Ils se trouvent la première fois dans le gymnase du lycée (Besson, 2017 : 42) qui s'est déjà inscrit avec des significations explicites. Dans leur étude ethnographique, Vertinsky et Ducolomb précisent les géométries du pouvoir qui régissent un tel lieu. Selon elles, « les espaces dévolus aux infrastructures des sports modernes, tels les gymnases, ont été des espaces sexués, participant de la construction de corps sexués » (Vertinsky & Ducolomb, 2006 :75) et par conséquent il s'agit d'un site de pouvoir stratifié où la virilité doit être jouée « comme dans le cas du laboratoire ou du théâtre » (*Ibid.* : 76). Le sociologue du sport, Nicholas Penin, va même jusqu'à constater que « l'espace des sports s'est ainsi constitué en fief de la masculinité » (Penin, 2007 :90) et que ces espaces « sont des terrains d'expression privilégiés de ce qui donne à voir de fait, comme une domination masculine » (*Ibid.* : 91). Les lieux du sport sont donc des espaces où les qualités viriles qui sont projetées sur le corps mâle (la force, la prouesse, l'agression) sont les plus importantes et les plus attendues. La deuxième fois que les deux garçons font l'amour est dans un cabanon, « celui qui jouxte le terrain de foot, où l'on range les ballons, des tenues, divers équipements » (Besson, 2017 : 52). Dans ce cas, ils sont non seulement encore dans un autre espace viril marqué, mais sont en outre entourés par les instruments emblématiques (c'est-à-dire l'équipement) qui servent à exacerber les valeurs socialement inscrites que l'espace incarne déjà. Besson esquisse ainsi cette topographie hyper masculine que doivent gérer Philippe et Thomas.

Tout comme Westphal affirme que les espaces transgressifs sont « constamment dirigé[s] vers un horizon émancipateur à l'égard du code et du territoire qui sert de domaine » et proposent ainsi une « trajectoire nouvelle, imprévue et imprévisible » (Westphal, 2007 : 187), Besson subvertit également les attentes hétéronormatives et sexuées de ces espaces hyper masculins.

Ayant des relations sexuelles dans ces endroits strictement inscrits agit en tant qu'outil puissant pour reconfigurer ces sites de virilité comme des espaces homoérotisés. Ce niveau d'intimité qui contredit tout ce qui est attendu et acceptable dans cet endroit rompt le lien entre l'espace et ses mœurs afin d'établir un nouveau sens subversif. Il est à noter que ces espaces de sport constituent déjà des espaces où Philippe n'a pas pu atteindre la norme masculine. Comme nous l'avons déjà souligné, le terrain de sport est un espace de honte et d'échec pour lui. Philippe n'est notamment « pas bon en sport, nul en gymnastique, incapable de lancer le poids, le javelot » (Besson, 2017 : 23). Nous trouvons néanmoins ces instruments qui agissent initialement comme des symboles de sa lacune mais qui décorent désormais ironiquement un espace reconstruit et enlevé de son sens hégémonique original. Le comportement de Philippe n'est plus diabolisé dans cet espace. Cet espace de l'échec masculin est plutôt réapproprié comme un espace réclamé où Philippe, en tant que corps queer, n'est pas réduit ni ridiculisé, mais plutôt valorisé et dans son élément.

'L'homoérotisation' pour ainsi dire des espaces qui sont culturellement hyper masculins est abordée de manière similaire, mais certes dans une moindre mesure, dans *Été 85*. Nous remarquons néanmoins certaines suggestions de ce thème. Le magasin de pêche de la famille Gorman par exemple pourrait être lu comme un espace masculin. La pêche – comme loisir ou sport – constitue une activité largement dominée par les hommes. Dans ses recherches, Jesse Ransley relève non seulement les disparités sexuées dans la marine et dans la pêche telles qu'elles sont aujourd'hui, mais creuse aussi une histoire frappante à travers l'iconographie maritime dans l'art qui se concentre grandement sur le pouvoir et la masculinité et qui s'étend sur des siècles²⁹. Selon ce cadre, la pêche reflète un désir de contrôler l'incontrôlable dans une démonstration de force masculine. Il est donc frappant qu'un tel magasin se trouve au centre

²⁹ Voir Ransley, J. 2005. Boats Are for Boys: Queering Maritime Archaeology. *World Archaeology*, 37(4): 621-629.

de cette relation. Il est tout d'abord le lien qui maintient Alex et David dans la même orbite et aussi l'endroit qui est ponctué de moments intimes qui contrastent avec l'équipement environnant qui démarque ce magasin comme un phare de qualités masculines. Nous apercevons des baisers volés dans l'arrière-plan et notamment une séquence érotisée entre Alex et un David imaginaire à la suite de sa mort (ces deux moments interrompus notamment par Madame Gorman ramenant les garçons à une réalité hétérosexuelle). Ces actes sont incongrus, et donc par nature subversifs, par rapport au sous-texte inscrit dans le magasin.

Si nous déplaçons le regard de la topographie physique à la topographie sociologique, elle poursuit toutefois la même veine thématique. Nous pourrions considérer alors l'homoérotisation du comportement hyper masculin dans *Été 85*, plus précisément ce qui se passe à la fête foraine et l'intrigue qui en découle. À la fête foraine, nous trouvons Alex et David lors d'un rendez-vous où ils passent des moments intimes et romantiques sur les montagnes russes et en jouant aux jeux de foire. Cette ambiance est cependant brusquement cassée à cause d'un conflit entre David et un ami d'Alex. L'ami l'appelle une « petite tapette » (*Été 85*, 2020 : 00 :32 :17), une injure superficiellement choisie afin de provoquer David mais qui touche finalement à la tension homosexuelle sous-jacente de la séquence, ce qui déclenche une bagarre. Un spectacle d'agression masculine s'ensuit, rempli de coups sauvages et de sang, ce qui attire l'attention des gendarmes. Cette démonstration de violence hyper masculine conduit contrairement Alex et David vers leur premier épisode sexuel.



Figure 10 : David et Alex après la bagarre

Ozon crée un contraste saisissant dans la salle de bain où il y a la juxtaposition entre ces corps mâles nus, couvert de sang et de bleus (habilement multipliés par les miroirs) et ce qui mène finalement à un tendre moment de catharsis (homo)sexuelle où ils font l'amour pour la première fois. L'inertie de la scène est complètement inversée et c'est plutôt cette parade de virilité archétypale qui déclenche ce développement homoérotique dans l'intrigue.

Il est clair que Besson et Ozon gravent des topographies très spécifiques que doivent surmonter leurs personnages. En sélectionnant des lieux codifiés de manière masculine, ils parviennent à transgresser le cadre hétéronormatif en y situant des actes homosexuels qui contredisent et ébranlent une masculinité idolâtrée et inatteignable inscrite dans le tissu social de l'espace. Ce faisant, Besson et Ozon imprègnent ces espaces, en termes foucaaldiens, à une qualité 'hétérotopique'³⁰ en ce que la signification qui est culturellement encapsulée dans l'espace est déracinée pour donner naissance à une nouvelle signification. De la même manière que les activistes et théoristes queer s'efforcent d'inverser les systèmes hétéronormatifs de signification, Ozon et Besson manipulent et transposent l'espace afin de normaliser ce qui demeure aliéné et altéré dans d'autres espaces codifiés de façon similaire.

³⁰ Voir Foucault, M. 2004. Des espaces autres. *Empan*, 2(54) : 12-19.

L'espace balnéaire

Continuons avec la problématique des espaces transgressifs en étudiant l'espace balnéaire chez Ozon. La mer et la plage représentent des leitmotifs importants au centre de *Été 85* – mais également dans toute sa filmographie – et deviennent des sites d'enquête sur l'identité sexuelle. La prééminence de l'espace balnéaire dans les films ozoniens, ce que le critique cinématographique Peter Bradshaw appelle sa localisation caractéristique³¹, est un moyen astucieux d'utiliser l'environnement pour accentuer et renforcer les thèmes queer qui sous-tendent généralement ces œuvres. L'eau (et par extension la mer) comme l'affirme Ozon lors d'un entretien « est souvent un symbole de sexualité. L'été est souvent le moment propice où on découvre des choses, où on fait des rencontres » (L'Interview Popcorns, 2020) alors qu'Andrew Asibong la résume en tant qu'un « emplacement irréprouvable d'altérité³² » (2008 : 142). Dans ce cas, la mer devient un lieu où l'altérité peut être démontrée et réclamée, comme l'explique Ozon : « ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est de montrer des comportements qui pourraient sembler déviants mais pour moi ne le sont pas » (cité dans Schilt, 2011 : 166). L'espace balnéaire chez Ozon est ainsi un espace d'exploration, un espace où l'identité se fragmente et où ses personnages sont confrontés à de nouvelles expériences qui infléchissent leurs propres perceptions de la sexualité.

Les nombreuses études de l'espace balnéaire dans les films d'Ozon témoignent de sa dominance dans toute sa filmographie. La plage ozonienne d'après les recherches universitaires constitue un site queer qui s'érige comme une allégorie des identités et les désirs pluriels de ses personnages (Asibong, 2008 ; Ince, 2008 ; Handyside, 2013 ; Handyside, 2021) et constitue ainsi un site « de fluidité, de liquidité et de changement³³ » (Handyside, 2021 : 55). Tandis que Handyside nous offre une analyse détaillée du lien entre la plage et le deuil en ce que le littoral

³¹ Voir Bradshaw, P. 2006. Time to Leave. *Guardian*, le 12 mai : 18.

³² Notre traduction

³³ Notre traduction

représente un espace liminal entre la vie et la mort (2013 : 672), la plage représente pareillement un espace liminal de fluidité et de flexibilité dans les pratiques et les expressions sexuelles. Le court-métrage *Robe d'été* (1996) incarne parfaitement cette notion. La plage, et les événements qui s'y déroulent, agit en tant que catalyseur pour Luc. À la plage, le malaise de Luc à l'égard de sa sexualité est remis en question. Par ses relations sexuelles avec Lucía et le port d'une robe d'été, Luc atteint une liberté sexuelle et identitaire qui existe en dehors des contraintes des scripts hétéronormatif. L'espace balnéaire devient à ce sujet « un lieu d'expérimentation et de jeu³⁴ » (Ince, 2007 : 126). Le fait que la plage soit souvent marquée par le corps nu et par une « corporéité et les sensations du corps [qui] viennent au premier plan³⁵ » fait d'elle un site de « plaisirs corporels ludiques » (Handyside, 2021 : 55) et complète thématiquement l'enquête d'Ozon sur la pluralité du désir et de l'identité sexuels.

Revenons plus précisément à *Été 85*. À la suite du prologue, le film s'ouvre sur une plage normande parsemée de gens à demi vêtus. Elle semble prendre en charge au début une sorte d'hétéronormativité imposante dans la mesure où cette plage est remplie de familles nucléaires et de jeunes couples hétérosexuels. En fait, la première fois que nous voyons Alex, il est écarté par son ami pour une fille. Cette notion est toutefois rapidement rejetée et Ozon nous rappelle que ses plages sont plus complexes et plus flexibles. La plage se trouvent au sein de toute la relation entre Alex et David. Les deux amants se rencontrent tout d'abord en mer, David venant au secours d'Alex. Pris dans une tempête, Alex chavire et la scène assume une ambiance effrayante, entouré par des eaux sombres et imprévisibles. Cependant, l'arrivée de David signale un changement de tonalité : la musique devient contemplative, les regards brulants se croisent, et le sous-texte symbolique de la mer devient désormais teinté d'énergie sexuelle naissante, exacerbée par la presque nudité d'Alex. Le nom polysémique du voilier, « *Tape-*

³⁴ Notre traduction

³⁵ Notre traduction

*cul*³⁶ », un vaisseau qui se balance, sert également à souligner le rejet d'une identité rigide, favorisant ainsi une fluidité qui permet alors une expérimentation libre.

À partir de cette rencontre, Alex et David s'explorent à la plage et en mer. Leur premier semblant d'un rendez-vous commence même au bord du rivage. Notamment, en quittant le cinéma de ce rendez-vous, ils croisent par hasard un jeune homme ivre ayant besoin d'aide. Ils l'aident à descendre à la plage et c'est à ce moment qu'Alex se rend compte de la profondeur de ses sentiments pour David, jaloux de l'affection que porte David à ce jeune homme. Cette rencontre est rendue plus intéressante en ce que c'est ce même homme qu'Alex rencontre à la fin du film à la même plage, où Ozon donne l'impression que c'est le début d'une nouvelle histoire d'amour. D'ailleurs, nous trouvons de nombreuses séquences en mer où David et Alex passent de moments intimes et sensuels.



Figure 11 : Alex et David en mer

Ozon présente deux séquences notables. La première séquence situe Alex et David au sommet de leur folie amoureuse. Accompagné de manière voix-off par les réflexions d'Alex sur son amour pour David, Ozon nous offre plusieurs plans du jeune couple se baignant ensemble au soleil, se caressant à bord et s'embrassant dans les vagues et la scène prend en charge une

³⁶ Le nom dénote un mât mais fait également allusion à un type de balançoire, un objet qui est déséquilibré de par sa conception même.

ambiance romantique marquée et incontestée. La deuxième séquence suit la mort de David, une série de souvenirs des deux garçons en bateau dont se rappelle Alex dans son chagrin. La deuxième séquence reflète la première en ce qu'ils s'attèlent aux mêmes activités mais avec un changement mélancolique dans le ton. Ces deux séquences créent ainsi un lien fort entre les thématiques du désir queer et l'espace balnéaire comme un site d'investigation. Nous nous en apercevons également après la mort de David, lorsque le père d'Alex fait remarquer à l'éducatrice qu'il [Alex] « ne va même plus à la plage » (*Été 85*, 2020 : 00 :14 :09). En tant que mécanisme de défense, Alex s'éloigne complètement de ce lieu, l'espace qui était devenu l'axe de sa relation avec David et qui est toujours fortement marqué de manière symbolique par son amour pour lui.

La musique reflète également ce lien entre le désir et la mer. Étant donné qu'Ozon a changé le titre du film même de *Été 84* afin d'inclure la chanson « In Between Days » de The Cure qui n'est sortie qu'en 1985 (Entretien avec François Ozon, 2020), il est évident que la bande-son a été soigneusement choisie et « Sailing » ne fait aucune exception. Cette chanson de Rod Stewart figure comme un leitmotiv important en ce qu'elle est jouée deux fois : une fois en boîte de nuit, à l'apogée de la relation des garçons, et une fois notamment lorsqu'Alex danse sur la tombe de David, le point culminant du film. Les paroles de la chanson s'accorde bien avec l'environnement balnéaire spécifique qu'esquisse Ozon :

I am sailing
 I am sailing
 Home again
 'Cross the sea
 I am sailing
 Stormy waters
 To be near you
 To be free

Alors que la chanson résumait le mal du pays qu'avait Stewart à l'époque (Piozza, 2020), ce thème de la grande envie se prête également à une lecture plus romantique. Pour beaucoup de personnes, il s'agit d'une chanson d'amour qui est une allégorie poétique. D'après cette lecture, les paroles lient une déclaration d'amour à un voyage homérique et difficile à travers l'océan. Ozon explique sa propre attirance pour la chanson : « Félix Lefebvre [l'acteur d'Alex] m'a demandé : "Tu connais cette chanson ? Ça parle de naviguer, d'être seul..." ». Je me suis dit que ça correspondait totalement au sentiment d'abandon de son personnage à un moment donné du film » (cité dans Piozza, 2020). Encore une fois, il existe donc une relation frappante entre l'amour (et le chagrin qui en découle) et la mer comme un espace pour l'explorer.

L'espace balnéaire n'est qu'un site dans lequel les relations homosexuelles sont étudiées mais un site qui englobe une multiplicité protéiforme dans la formation de l'identité sexuelle. Ozon aborde cet enjeu principalement à travers le personnage de Kate. Kate, une jeune fille au pair anglaise, rencontre Alex au bord de la mer, d'abord en tant que connaissances amicales mais au fur et à mesure que l'histoire se déroule, elle devient un obstacle contre lequel Alex doit lutter pour l'affection et l'attention de David. La rencontre suivante entre David et Kate sert de déclencheur car il la baptise prophétiquement : « commencement de la fin » (*Ibid.* : 00 :51 :27). Les trois jeunes se trouvent à bord du *Calypso* et Ozon ouvre la mer à une réécriture thématique pour accommoder une nouvelle dynamique sexuelle.



Figure 12 : Kate, David et Alex en mer

Lors de cette scène, le spectateur se rend compte que l'identité sexuelle de David est beaucoup plus ambiguë qu'on ne le pensait. L'alchimie sexuelle entre Kate et David est indéniable et menace d'éclater la bulle homoérotique que l'océan et le voilier sont venus à signifier pour Alex. Si nous considérons la figure 12, Ozon crée une ligne visuelle séparant David et Kate d'Alex, le soleil illuminant leurs visages joyeux qui jouxtent avec le mécontentement évident d'Alex. Kate et David passe une nuit « pleine de contorsions et de sensations érotiques » (*Ibid.* : 00 :52 :31) ce qui déclenche le conflit final entre David et Alex. Ozon se sert habilement de la mer pour représenter ce tournant narratif. L'espace balnéaire et maritime s'établit chez Ozon comme un site où les relations homosexuelles sont explorées ; cependant, en ajoutant Kate au tableau, ses personnages sont soumis à une pluralité d'expériences qui ne peuvent être facilement réduites aux catégories binaires d'hétérosexualité et d'homosexualité. De façon similaire que les trois personnages dans *Une robe d'été*, Kate, David et Alex constitue une sorte de triangle amoureux où la plage permet l'exploration des implications de ces diverses relations. L'espace balnéaire devient donc un mode où ces personnages ne sont pas codés en désirs sexuels hétéronormatifs qui à leur tour les enferment dans un récit normatif de développement, mais sont plutôt libres à se comporter selon leurs propres envies.

Ainsi est-il clair que les espaces chez Ozon et chez Besson ne sont en aucun cas des moyens passifs mais jouent plutôt un rôle fondamental dans la construction thématique du récit. À travers leur choix des lieux, ils sont capables de saisir les mœurs hétéronormatives préexistantes qui y sont ancrées (s'appropriant pour exemples les espaces hyper masculins ou publics) et de reconfigurer ces espaces de manière nouvelle et transgressive. Ce faisant, Ozon et Besson ouvrent leurs œuvres à un imaginaire queer où leurs personnages ne sont pas contraints par des scripts sociaux mais peuvent plutôt explorer librement leur identité sexuelle 'non conforme'.

Chapitre 4 : Vers un imaginaire queer ?

Revenons finalement à la notion de l’imaginaire queer. Comme nous l’avons déjà expliqué, l’imaginaire queer réagit contre l’imaginaire hétérosexuel en présentant un espace fictif où les attentes hétéronormatives sont minées et subverties en faveur d’une liberté sexuelle et sexuée, où les personnages qui s’y trouvent sont libérés des étiquettes et où la fluidité sexuelle et la multiplicité des identités sont mises en avant. Jusqu’à ce point, nous avons discuté des manières dont Ozon et Besson créent des récits qui réagissent contre les diktats d’une société hétéronormative au niveau des personnages, au niveau de l’intrigue et au niveau des espaces. Ce dernier chapitre visera finalement à aborder deux questions : De quels autres mécanismes littéraires et filmiques ces auteurs se servent-ils dans leur but d’agir contre l’imaginaire hétérosexuel ? Et dans leur transgression de cet imaginaire hétérosexuel, arrivent-ils tous les deux forcément à un imaginaire queer ?

Queerisation du récit

Puisant dans le néologisme anglicisé, le verbe « queeriser » a déjà commencé à s’enraciner dans les écrits critiques français³⁷. De la même façon que le mot ‘queer’ désigne une identité fluide et ambiguë, le verbe queeriser se réfère à la manière active dont les artistes « brouill[ent] les frontières, les normes et les binarités ; remett[ent] en question l’ordre établi, les idées reçues et les jugements » (LeBel Dupuis, 2021) afin de révéler une réalité définie par la multiplicité au lieu de la (bi)catégorisation stricte. Son apparition dans ce chapitre nous aidera à analyser les mécanismes qu’emploient Besson et Ozon pour ouvrir leur récit à ces nouvelles réalités ; c’est-à-dire qu’à travers les dispositifs narratifs à part l’intrigue elle-même, Besson et Ozon

³⁷ Voir par exemple Gérardin-Laverge, M. 2020. Queeriser la langue, dénaturiser le genre. *Cahier du genre*, 2(69) : 31-58. Ou Bourcier, M. 1999. Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1(10) : 117-136.

sont également capables de rompre avec un système hétéropatriarcal qui leur est imposé, bien qu'il reste notamment à voir s'ils l'accomplissent au même niveau.

La chronologie d'un récit, autrement dit la séquence d'événements dans laquelle une histoire est racontée, agit en tant que mécanisme efficace pour rompre avec des modes (hétéro)normatifs de narration et pour souligner davantage les thématiques qui la sous-tendent. Les deux récits, *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » présentent tous les deux des chronologies intéressantes. Dans *Été 85*, l'histoire se commence *in media res* : il s'agit du moment où Alex a été arrêté et attend au commissariat. À partir de ce prologue, nous devons reconstruire le chemin qui nous y amènera. L'intrigue est encore interrompue par une temporalité fragmentée. L'histoire est constamment tirillée entre deux réalités vastement différentes : un passé onirique et solaire racontant l'histoire d'amour entre Alex et David, et un présent macabre à la suite du point culminant présenté au début du film. La chronologie de « *Arrête avec tes mensonges* » est pareillement fracturée. L'intrigue est superficiellement divisée en trois parties cohérentes : en 1984, en 2007, et en 2016 respectivement. Cependant, le roman commence par une sorte de prologue – de la même manière que *Été 85* – racontant un moment tiré du deuxième chapitre, le moment où Besson pense avoir vu l'amour de son adolescence, Thomas, (en réalité son fils) ce qui déclenche à son tour un retour en arrière pour présenter la naissance de cet amour. Ce départ perturbateur jette les bases d'un choix stylistique qui a déplu à plusieurs critiques du roman³⁸. Le récit est parsemé de petites anecdotes et de vignettes de souvenirs qui bouleversent et compromettent continuellement la linéarité de l'histoire, surtout au détriment de Thomas. Lors de leur première conversation intime au cabanon du lycée par exemple, Thomas est souvent interrompu par les pensées de Philippe :

³⁸ Voir par exemple Hadley, T. 2019. Lie With Me by Philippe Besson review, *The Guardian*. (En ligne). Disponible sur : <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/06/lie-with-me-philippe-besson-review>. [2022, le 14 juin].

« Il dit qu’il habite Lagarde-sur-le-Né. Je connais ce village, ma grand-mère y est morte » (Besson, 2017 : 54) suivi d’une longue anecdote à ce sujet. Il le coupe encore une fois : « Il vit dans une ferme [...] Je voudrais l’interrompre pour lui signifier que je sais de quoi il parle. Dans mon enfance ... » (*Ibid.* : 55). Il n’existe donc pas de chronologie traditionnelle, mais celle qui est constamment interrompue et renégociée.

Quel rôle les chronologies déformées jouent-elles alors dans ces deux œuvres ? Dans le cadre de la théorie queer, Elizabeth Freeman nous propose l’idée de la *chrononormativité* (qui complète bien la théorie de Lee Edelman de la négativité queer³⁹). La chrononormativité se réfère à « l’utilisation du temps pour organiser le corps humain vers une productivité maximale⁴⁰ » (Freeman, 2010 : 3) et, par conséquent, à un mode d’implantation où les forces institutionnelles convertissent les régimes de pouvoir historiquement asymétriques en tempos [*sic*] corporels apparemment ordinaires⁴¹. Freeman ajoute par extension l’idée de la *chronobiopolitique* qui veut dire que ce processus ci-dessus s’étend au-delà de l’individu à la population entière : « les corps individuels sont synchronisés non seulement les uns avec les autres, mais aussi avec une expérience de schéma temporel plus grande se prenant comme naturel⁴² » (*Ibid.* : 4) c’est-à-dire les institutions telles que le mariage, la reproduction et la mort. D’après elle, avançant à l’encontre de cette structuration normative du temps est un acte queer et – comme elle le revendique dans son analyse du vidéo de Nguyen Tan Hoang, *K.I.P* (2002) – « ouvre des brèches dans la dyade sexuelle⁴³ » (*Ibid.* : 3). Cela offre un aperçu intéressant sur les deux œuvres choisies : les chronologies fracturées pourraient indiquer alors une révolte contre la futurité prescrite par l’ordre hétéronormatif. Cependant, alors que cette

³⁹ Voir chapitre 1, *La Mort dans les années 80*

⁴⁰ Notre traduction

⁴¹ Elle cite à ce propos le passage des rythmes saisonniers du travail agricole à l’avènement du travail salarié (Freeman, 2010 : 3)

⁴² Notre traduction

⁴³ Notre traduction

théorie témoigne de leur noyau queer, elle semble peut-être trop radicale pour s'appliquer aux remaniements temporels présents dans *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* ».

Il ne s'agit forcément pas d'une diatribe active contre la futurité et la linéarité hétéronormatives comme le suggère Freeman, mais nous pouvons les interpréter plutôt en tant que tentative de queeriser des modes standardisés de narration afin d'englober fidèlement les expériences vécues de la communauté LGBTQ+. Nous avons déjà traité assez longuement de la thématique de la clandestinité et de sa place saillante dans le canon littéraire queer, dans ces deux œuvres et dans le contexte des années 80⁴⁴. Pourrions-nous alors considérer ces chronologies fragmentées comme une manière de refléter la tendance à tourner autour de la vérité, à en parler obliquement ? Ozon et Besson ont parlé tous les deux à ce propos de la présence des 'non-dits' à l'époque et, par conséquent, dans leurs œuvres. Ozon l'explique ainsi :

« Ma génération, c'était beaucoup plus compliquée. L'expression 'coming out' n'existait pas. D'ailleurs, ce qu'on voit dans le film, la relation d'Alex avec ses parents, il y a beaucoup de non-dits ; on en parle pas. On dit rien du tout. On préfère ne pas savoir. Les mères préfèrent s'aveugler ou se mettent la tête sous la sable »
(Entretien avec François Ozon, 2020).

Cette affinité à faire des allusions indirectes ressort alors sensiblement du film. Lors d'une conversation avec son professeur, celui-ci se réfère à sa relation avec David comme une « histoire d'am ... -mitié », rendant évident son hésitation à en insinuer plus en bégayant sur le mot, 'amitié'. Plus tard dans le film, lorsqu'Alex rentre chez lui vêtu en femme, sa mère fait allusion à Oncle Jacky, ajoutant que le père d'Alex « ne veut pas qu'on prononce son nom » (*Été 85*, 2020 : 01 :11 :45) et elle refuse d'en dire plus à ce sujet en échappant à ses questions. L'exemple le plus évident est l'interaction entre Alex et son père lorsqu'il lui demande de porter une lettre à Kate. Superficiellement, cela fait plaisir à son père de voir son fils intéressé par une fille ; mais il a l'air toutefois mal à l'aise à la fin de la scène et ne dit pas ce qui le

⁴⁴ Voir chapitre 3, *Les espaces clandestins*

préoccupe. Alex l'éclaircit en voix-off : « En repensant cette scène, je me dis que mon père savait. Il avait compris que David était plus qu'un ami. Un jour peut-être nous serons capables d'en parler » (*Ibid.* : 01 :23 :59), ce qui suggère à son tour, étant donné l'impossibilité d'en parler au moment présent, l'exigence de ne rien dire. Cela témoigne de la place saillante que crée Ozon par rapport aux non-dits qui sous-tendent clairement cette histoire.

Nous trouvons pareillement cette notion des non-dits dans « *Arrête avec tes mensonges* », surtout étant donné l'importance de cette thématique dans l'écriture de Besson que lui-même a déjà souligné : « Je déteste les déclamations, les déclarations, les ostentations. [...] je crois qu'on dit beaucoup plus de choses dans un silence, un murmure, un regard, un geste que dans un long discours. Les non-dits renseignent beaucoup plus sur les gens que les paroles » (cité dans Dédale, 2008). Les non-dits chez Besson sont particulièrement évidents dans la relation entre Philippe et Thomas, une relation qui est notamment marquée par ce qui n'est *pas* ou *jamais* dit entre eux. Alors qu'il existe une forte censure au niveau de leur comportement ensemble dans l'espace public, leurs propres conversations sont également censurées. Philippe en témoigne : « Mille questions tournent dans ma tête [...] Je ne pose aucune de ces questions » (Besson, 2017 : 41) ; et encore une fois plus tard : « Je ne lui demande pas [...] il refuserait de répondre à cette question, parce qu'elle est trop intime » (*Ibid.* : 72). Thomas ne parvient même pas à verbaliser l'essence de leur relation : « Il n'est pas capable de prononcer le mot [l'homosexualité] ; d'ailleurs il ne le prononcera pas une seule fois » (*Ibid.* : 80). Ils évitent ainsi les inférences directes à cette situation homoérotique dans laquelle ils se trouvent et doivent s'adresser plutôt par une physicalité au-delà de l'espace verbal qui peut plus facilement dévoiler l'intimité de leur relation.

Ces non-dits, ces dérobades symboliques de la vérité ancrée dans l'époque, sont alors habilement mis en œuvre dans la structuration même du récit à travers la fragmentation des chronologies. De la même manière que ces personnages doivent contourner les contours de la

vérité et négocier implicitement un sous-texte explicitement queer, de même l'espace temporel des œuvres le reflète-t-il en s'appuyant sur une structure qui existe entre le chronologique et le non chronologique : autrement dit une 'anti-linéarité' qui est en soi queer. En perturbant la linéarité du récit, la structure évoque clairement cette thématique que Besson et Ozon ont souligné tous les deux comme très importante dans leur travail. Ayant interrompu la structure normative, ce qui est un acte queer en tant que tel comme le propose Freeman, il s'agit d'une façon de queeriser la chronologie afin de présenter véridiquement une expérience minoritaire de l'époque.

La séquence d'évènements et le point de vue à partir duquel ils sont racontés constituent les deux volets d'un même diptyque. La subjectivité d'un récit (surtout dans le cinéma où elle est plus visuelle) a fortement occupé le discours littéraire critique, spécifiquement par rapport 'au regard', ce qui nous confronte avec les questions : Qui observe ? Qui est passivement observé ? Et quelle dynamique de pouvoir en résulte ? Dans son essai fondateur, Laura Mulvey propose ce qu'elle nomme 'le regard masculin' qui suggère que le regard n'est pas neutre, mais est plutôt infléchi par un déséquilibre de pouvoir patriarcal (Mulvey, 1975 : 364). Elle approfondit ainsi cette idée : « Le regard masculin déterminant projette sa phantasie [*sic*] sur la forme féminine qui est stylisée en conséquence. Dans leur rôle traditionnel d'exhibitionniste les femmes sont simultanément regardées et exposées, avec leur apparence codée pour un fort impact visuel et érotique⁴⁵ » (*Ibid.*). D'après elle, le regard masculin dérive de la scopophilie, c'est-à-dire le plaisir du voyeur. Étant donné que le spectateur s'identifie avec le regard de la caméra – et que le regard de la caméra est indivisible de celui du protagoniste masculin – le spectateur est obligé d'adopter un regard qui est présenté comme universel mais qui prend effectivement plaisir à l'objectification, et par conséquent à la fétichisation, du corps féminin. Dans les études féministes, ces pensées de Mulvey ont provoqué à leur tour des réflexions pour

⁴⁵ Notre traduction

renverser cette dynamique asymétrique en vertu du ‘regard féminin’. La critique féministe Iris Brey explique qu’un récit à travers le regard féminin n’est pas l’inverse du regard masculin, mais cherche plutôt à nous positionner pour ressentir avec le personnage féminin. Il s’agit d’un passage de la domination au partage où l’héroïne reste active afin de faire s’effondrer l’assujettissement patriarcal du regard masculin. Elle ajoute : « Elle [le personnage féminin] n’est pas sexualisée. Elle est en puissance d’agir » (*Les Couilles sur la table*, 2020). Ces deux théories sont ancrées dans le pouvoir social qui désigne l’acte de regarder et nous voyons par conséquent l’importance à la fois narrative et politique du positionnement du spectateur (et par extension, du lecteur) dans un récit quelconque.

Cependant, dans la bataille entre le regard masculin et le regard féminin, nous sommes verrouillés dans un schéma binaire intrinsèquement étayé en tant qu’hétérosexuel sans espace pour les histoires queer. Le regard masculin et le regard féminin, malgré leurs différences, soulignent tous les deux la nature hétéronormative du regard dans le courant dominant. Serait-il alors possible de transformer le regard pour arriver à une sorte de ‘regard queer’ ? Molly Moss le définit comme « un regard qui bouleverse des relations de pouvoir dans le but de façonner un espace pour des transformations queer et une nouvelle manière d’exister⁴⁶ » (Moss, 2019). Dans ce cadre, Ozon et Besson se servent souvent d’une nouvelle subjectivité dans leur œuvre qui brise le regard masculin et hétéronormatif pour ouvrir le récit aux reconfigurations de l’imaginaire queer émergent.

Dans la production artistique, Laura Mulvey nous montre que le regard est traditionnellement un appareil pour fétichiser les femmes au gré d’un système patriarcal. Or, dans ces deux œuvres, la scopophilie est contrairement marquée par un désir homosexuel. Celui qui observe et celui qui est observé sont tous les deux des hommes. Selon ce cadre queer, le regard devient

⁴⁶ Notre traduction

un miroir. Le regard – et par extension les désirs – de ces deux personnages mâles sont reflétés et il situe simultanément les garçons comme le sujet et l’objet, remettant en cause le binaire précis que propose le regard masculin traditionnel. Dans « *Arrête avec tes mensonges* » par exemple, Philippe pose souvent son regard sur le corps de Thomas : « J’observe à la dérobée Thomas Andrieu [...] À de nombreuses reprises, j’ai jeté des coups d’œil dans sa direction, brièvement » (Besson, 2017 : 27), ajoutant plus tard : « Parfois mon regard se creuse, je détaille son dos, j’envisage les muscles noueux de son dos, la peau laiteuse, parsemée de grains de beauté, je suis obligé d’accélérer le pas pour combler mon regard » (*Ibid.* : 42). Nous voyons clairement le plaisir que prend Philippe en le regardant et, en tant que lecteur qui décide de s’identifier avec la subjectivité du narrateur, nous sommes également invités d’y prendre un certain plaisir.

De la même façon, Ozon se sert de cette subjectivité renversée dans *Été 85*. Tandis que Besson est plus explicite avec ses descriptions voyeuristes, Ozon est plus subtil. Avant le moment où les deux garçons s’embrassent, la caméra n’erotise pas leurs corps. Au contraire, nous les observons regarder brièvement le corps de l’autre, mais la caméra reste sur leurs visages, montrant le désir que déclenche leur propre regard. Ce n’est qu’au moment où cette tension sexuelle montante s’est assouvie après la bagarre à la fête foraine⁴⁷ que la caméra devient active. À partir de ce moment, la caméra est plus encline à erotiser les corps et le spectateur adopte dorénavant ce même regard qu’avaient les deux garçons. Le plan le plus frappant à ce sujet se trouve au milieu du film où les deux garçons se prélassent dénudés chez David. La caméra fait un panoramique lent sur leurs corps nus, des pieds à la tête, montrant les doigts de David caressant les fesses d’Alex. Le spectateur en voyant cette scène homoérotique est alors exigé de rompre avec le regard masculin traditionnel, qui astreint une lecture hétérosexuelle

⁴⁷ Voir Figure 10

des relations, et d'habiter plutôt une subjectivité queer, où les relations sont ouvertes à d'autres configurations en dehors de la matrice hétéronormative statique.

La politique de pouvoir du regard (et la façon dont ces auteurs l'exploitent) est peut-être la plus saillante lors d'une scène de fellation dans « *Arrête avec tes mensonges* ». Philippe la raconte : « D'abord, je n'ose pas le regarder tandis qu'il me suce, je me dis qu'il ne supportera pas d'être regardé en train de faire une chose pareille » (Besson, 2017 : 64). Le déséquilibre de pouvoir est rendu évident : si Philippe le regarde, cela placerait Thomas dans une position perçue comme subordonnée. C'est lui qui est observé et en tant que tel serait relégué au rôle de la femme selon la logique hétéronormative qui empoisonne à la fois leur relation et la sexualité queer. Dans le cadre du regard masculin, regarder Thomas n'est pas possible comme cela le placerait en tant qu'objet de désir. Regarder Thomas attirerait l'attention sur la transgression inhérente de l'acte sexuel et, en étant vu, Thomas deviendrait complice de l'homoérotisme. Le regard est par conséquent détourné. Cependant, Philippe se révolte : « Et finalement, lentement, je relève la tête, je me redresse sur mes coudes, et je le contemple » (*Ibid.*). Il s'agit d'un moment de réclamation du regard. C'est un moment où Philippe réclame son pouvoir à lui dans une relation qui jusqu'à ce point a largement fonctionné selon les souhaits de Thomas, mais aussi un moment de réappropriation où le pouvoir du regard est inversé d'une convention hétérosexuelle à une subjectivité queer.

Non seulement Besson et Ozon subvertissent-ils le regard masculin traditionnel au profit d'un regard qui brouille les dynamiques de pouvoir hétéronormatives précédemment établies, mais ils problématisent également la base temporelle sur laquelle ce regard renversé est construit afin de souligner des thématiques au cœur de l'expérience LGBTQ+. Ils parviennent alors à une véritable queerisation du récit où les dispositifs narratifs dont ils se servent nous livrent une subjectivité plus ouverte à de nouvelles relations ambiguës, libérée d'un cadre hétérosexuel et hétéronormatif.

L'adaptation ozonienne : du livre à l'écran

La multiplicité de l'identité sexuelle que dénote l'imaginaire queer se traite également de manière intéressante au travers du processus d'adaptation que nous livre Ozon ; c'est-à-dire la transposition du texte source, le roman *Dance On My Grave*, dans le scénario de *Été 85* qui en résulte. François Ozon n'est pas du tout étranger à ce processus. Au contraire, l'adaptation imprègne une grande partie de sa filmographie. Même depuis le début de sa carrière, il s'inspire du canon littéraire et cinématographique qui lui est disponible. Par exemple, son treizième film, *Dans la maison* (2012), s'est appuyé sur la pièce *El chico de la última fila* (traduit en français : *Le garçon du dernier rang*) du dramaturge espagnol Juan Mayorga. *Frantz* (2016) était basé sur un film d'Ernest Lubitsch, *Broken Lullaby*⁴⁸ (1932). Son film le plus récemment présenté au Festival de Cannes, *Tout s'est bien passé* (2021) était fondé sur un roman du même titre d'Emmanuèle Bernheim, et son film suivant au moment de cette rédaction, *Peter von Kant* (2022) est une adaptation de *Les Larmes amères de Petra von Kant* (1972) du cinéaste allemand Rainer Werner Fassbinder où il y a notamment un renversement de genre des protagonistes : Petra devant Peter par exemple. Ozon est donc en négociation permanente entre textes originaux et textes adaptés, entre originalité, transformation et transposition, entre ce qui existe et ce qui pourrait exister. Afin d'examiner la façon dont Ozon se sert de l'adaptation en tant que mécanisme de queerisation du texte source, nous devons considérer le potentiel queer du processus d'adaptation lui-même.

L'intersection entre des études queer et des études d'adaptation est un sujet qui a récemment pris une place importante dans la sphère universitaire de la recherche littéraire⁴⁹, découlant en grande partie des possibilités queer que posent le remodelage et la recontextualisation d'un

⁴⁸ Titre français : L'homme que j'ai tué

⁴⁹ Voir par exemple Handyside, F. 2011. Queer filiations: Adaptation in the films of François Ozon. *Sexualities*, 15(1): 53-67. Ou Mansbridge, J. 2017. Adapting Queerness, Queering Adaptation: Fun Home on Broadway dans Kennedy-Karpat, C. & Sandberg, E. (éds). *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige*. New York: Palgrave Macmillan. 75-94.

corpus littéraire existant. Pamela Demory explique ainsi cette relation dialectique : « Adapter, c'est modifier, évoluer, transformer, répéter, imiter, parodier, faire du nouveau. Queeriser quelque chose, c'est le rendre étrange ou bizarre, mais aussi le déformer et le transformer. Queeriser alors, c'est peut-être adapter ; adapter, c'est queeriser »⁵⁰ (2019 : 1). En se focalisant sur la nature répétitive intrinsèque de l'adaptation, cela nous ramène encore une fois aux idées de Judith Butler selon lesquelles l'ordre social est le résultat d'un processus régulé de répétition. Attendu que l'identité est performative, un rejet total des codes de conduite socialement ancrés et hégémoniques en matière de genre et de sexualité n'est possible que dans les pratiques d'une signification répétitive (Butler, 1990 : 145). Dans le cadre de l'adaptation, Handyside précise que le processus d'adaptation par nature répète mais ne duplique pas (2011 : 57) et cette re-signification dans la répétition est la pierre angulaire de la subversion queer, ce qui à son tour permet aux textes d'être exposés à de nouvelles relations au-delà d'eux-mêmes.

Le théoricien du cinéma, Robert Stam, propose également le terme utile du *transtexte* dans son étude de la filmographie de Truffaut. Il reconnaît que « bien que chaque texte soit autonome et indépendant à un niveau, à un autre niveau chacun fait partie du transtexte de ce grand ensemble de travaux »⁵¹ (Stam, 2006 : vii). Il souligne alors que l'adaptation engage une intertextualité dialogique où les textes qui naissent les uns des autres sont en conversation continue entre eux dans une matrice de relations dynamiques. Au travers de la pratique régulatrice de répétition ainsi que le potentiel d'introduction d'un texte à de nouvelles relations dans ce que Stam appelle « la diaspora transtextuelle »⁵² (2006 : xiii), l'adaptation devient en soi un processus queer. Étant donné le potentiel queer de l'adaptation, nous nous éloignons alors d'une discussion sur la fidélité de *Été 85* par rapport à son texte source vers une discussion sur sa fonctionnalité et son but. La question n'est plus de savoir avec quelle précision Ozon adapte le

⁵⁰ Notre traduction

⁵¹ Notre traduction

⁵² Notre traduction

roman à l'écran, mais plutôt comment, en remaniant et en recontextualisant le texte, l'ouvre-t-il à de nouvelles lectures qui remettent en question une compréhension sédimentaire de l'identité (sexuelle) ?

Ozon a choisi d'adapter *Dance On My Grave* d'une part parce que c'était une manière de créer une représentation queer positive, ce qui lui était absente pendant son adolescence mais, d'une autre part, c'était une manière de présenter une histoire d'amour universelle. Certes il s'agit d'une histoire d'amour entre deux garçons et le film n'évite certainement pas cette thématique de premier plan. Or, il cherche à offrir une compréhension aux multiples facettes. Il ne tente pas de cataloguer ses personnages selon des identités sexuelles rigides mais plutôt de les introduire au sein des relations fluides qui sont en flux permanent et qui sont constamment renégociées. Il s'explique dans un entretien avec Komitid : « [D]'une certaine manière, [j'ai voulu] qu'on oublie que ce sont deux garçons. Ça aurait été deux filles, un garçon et une fille, l'histoire aurait été exactement la même » (*François Ozon, 2020*). Le processus d'adaptation lui a donc offert l'occasion d'augmenter, d'ajouter et de changer certains aspects du roman pour promouvoir cette notion de fluidité sexuelle et de multiplicité d'identité.

Il y a deux cas qui ressortent du texte à propos du rapport entre Kate et Alex (nommé Kari et Hal respectivement dans *Dance On My Grave*) dont il nous faut discuter. Le premier cas porte sur leur première rencontre. Le personnage d'Alex, surtout tel qu'il apparaît dans le roman, s'établit à l'extrémité homosexuelle du continuum d'orientation sexuelle avec peu de preuves pour suggérer le contraire, vu que les prémisses de l'histoire concernent son amour naissant pour David. Pourtant, il existe un extrait apparemment trivial qui pourrait remettre en question cette hypothèse. Dans le roman, Hal rencontre Kari, une jeune fille au pair venant de Norvège, et ils commencent à bavarder de la même façon que dans le film. Cependant, lorsque Kari se met en maillot de bain, la narration implique une agitation chez Hal : « A daring nappy of cloth curtained her crotch and arrowed the eye down the flow of her trim legs. I needed to swallow

a lot » (Chambers, 1982 : 119). Il est évidemment surpris par cette démonstration soudaine de corporalité et sa réaction semble suggérer une légère excitation chez lui qui pourrait peut-être discréditer notre lecture initiale du personnage. Cette narration est néanmoins suivie d'un commentaire restaurateur : « What's more, as these thoughts echoed in my head, having Kari lying right there next to me near-naked in the sun made me want to be with him [Barry, la version romanesque de David]. It was him I wanted lying next to me in the sun » (*Ibid.*: 120). Nous revenons ainsi à une catégorisation de ce personnage en tant qu'homosexuel où la focalisation sexuelle est transférée avec succès de la fille au garçon. En transmettant cette rencontre de la page à l'écran, Ozon choisit habilement de garder ce bref moment d'agitation. Lorsque Kate enlève sa chemise pour révéler son maillot de bain, la caméra demeure un instant sur ses seins. Il revient rapidement au visage d'Alex qui est visiblement désarçonné. Contrairement à Aidan Chambers, Ozon ne propose aucune anecdote conciliatoire. La scène se déroule sans allusion à David et nous laisse plutôt avec ce sous-texte ambigu et suggestif. Ici, Ozon se sert de la liberté que lui accorde l'adaptation pour sélectionner des parties du texte et les présenter d'une manière qui recontextualise le sous-texte afin de mieux les aligner selon son intention cachée. Il évite par conséquent un retour à une identité fixe, préférant la garder ouverte à des interprétations plurielles.

Ce léger changement jette les bases d'un écart plus dramatique par rapport au texte source qui se produira vers la fin de l'histoire. Alex/Hal visite la tombe de David/Barry deux fois : la première fois, Alex/Hal est saisi d'émotion et tombe à genoux, creusant et giflant la terre. Il n'arrive pas à danser sur la tombe comme l'exige le pacte qu'ils ont noué auparavant. Ce n'est que la deuxième fois qu'il danse sur la tombe (en écoutant encore une fois la chanson *Sailing* dans l'adaptation cinématographique). Entre ces deux épisodes se trouve une conversation philosophique entre Alex/Hal et Kate/Kari dans le but de comprendre cette crise frénétique d'Alex/Hal au cimetière. Dans le roman, après avoir examiné le caractère de Barry, Kari quitte

simplement la chambre de Hal avec une convivialité enjouée : « She was gone before I could play the flip side of her joke » (*Ibid.* : 250). En revanche, dans le film, après la même conversation, Kate quitte la chambre d'Alex en l'embrassant.



Figure 13 : Kate embrassant Alex

Ce choix que fait Ozon est intrigant dans le cadre de ce mémoire. En adaptant cette scène, il modifie délibérément son sous-texte pour introduire de nouvelles interprétations et, par conséquent, nous sommes submergés de questions : Kate a-t-elle maintenant des sentiments romantiques pour Alex ? Projette-t-elle peut-être ses sentiments pour David sur lui ? Plus intéressant encore, l'hésitation d'Alex qui suit implique-t-elle un choc ou une satisfaction chez lui ? Ou s'agit-il peut-être d'une combinaison des deux ? Il ne nous faut pas forcément trouver les réponses à ces questions mais plutôt interroger l'aboutissement qui en résulte. En insérant ce baiser dans l'histoire, Ozon queerise le texte source ; c'est-à-dire qu'à travers ces questions, il parvient à déstabiliser des lectures binaires de ces personnages. Il introduit une ambiguïté sexuelle qui n'y était pas avant et, ce faisant, il guide ce texte vers un imaginaire queer, vers une série d'incertitudes qui brise le cadre hétéronormatif et qui installe une fluidité dans la construction de l'identité sexuelle d'Alex.

Le dialogisme entre *Dance On My Grave* et *Été 85* permet ainsi à Ozon l'occasion de recontextualiser et de modifier afin de créer une réalité queer, libérée des étiquettes. Cependant,

le transtexte ozonien ne se limite pas seulement à la relation entre le roman et son adaptation cinématographique. Il s'étend également à d'autres textes qui influencent son processus d'adaptation. Ozon se fait justement appeler « un réalisateur cinéphilique⁵³ » (cité dans Schilt, 2011 : 160) et nous pouvons dorénavant le catégoriser en tant que réalisateur de pastiche en ce que ses œuvres contiennent de nombreuses références intertextuelles et puisent dans le style de bien d'autres ouvrages. Par exemple, dans plusieurs entretiens, il cite *My Own Private Idaho* (1991) et *Stand by Me*⁵⁴ (1986) comme exerçant une forte influence sur *Été 85* et la façon dont il émule l'atmosphère de découverte de soi adolescente qui se trouve dans son film : « Ça je leur [les acteurs] ai demandé de voir ce film [*Stand by Me*] comme il y a une relation d'amitié entre un garçon plus âgé et un plus jeune, un truc d'initiation [...] Il y a aussi la présence de la mort très importante dans ce film » (*Vidéo Club*, 2020). Ozon ajoute également dans cet entretien que la coiffure d'Alex dans *Été 85* s'inspire de celle de River Phoenix dans *À bout de course* (1988). *Été 85* n'existe donc pas dans le vide mais en dialogue, de même façon que toute sa filmographie, avec tous les ouvrages qui les inspire. Étant donné qu'Ozon s'appuie sur beaucoup de sources pour créer de relations réinventées, les références visuelles intertextuelles qui font partie du film sont très importantes dans la manière dont elles infléchissent le sous-texte du film et la manière dont Ozon les modifie en fonction de l'imaginaire queer qu'il construit.

L'exemple le plus saisissant qui ressort du film concerne sa référence à *La Boum* (1980). Cette comédie romantique raconte une année tumultueuse dans la vie de Vic tandis qu'elle gère les émois et les amours d'une adolescente de treize ans. La scène de la 'boum' éponyme est devenu le zeitgeist du 'teen movie' des années 80 et a fortement marqué la génération de l'époque (Besson y fait même référence dans « *Arrête avec tes mensonges* »⁵⁵). Il s'agit d'un moment

⁵³ Notre traduction

⁵⁴ Titre québécois : *Compte sur moi*

⁵⁵ « *La Boum* que les adolescents connaissent par cœur » (Besson, 2017 : 79)

charmant où, au milieu de la piste de danse, l'intérêt amoureux du film met un casque audio sur les oreilles de Vic et ils commencent à danser un slow en contraste avec les danses frénétiques des autres qui les entourent. Ozon décide notamment d'inclure une scène similaire dans *Été 85*.



Figure 14 : *La Boum* (1980)



Figure 15 : *Été 85* (2020)

Dans *Été 85* Alex et David se trouvent en boîte de nuit où David met pareillement un casque sur les oreilles d'Alex et il écoute la chanson emblématique du film, *Sailing* de Rod Stewart. Cette référence intertextuelle est pourtant codée spécifiquement selon le cadre queer de *Été 85*. Là où la scène dans *La Boum* marque un moment culturel important dans le récit d'amour hétérosexuel adolescent, Ozon la recontextualise dans son film en substituant la dynamique

garçon-fille pour celle de garçon-garçon et il arrive par conséquent à subvertir un moment monolithique du cinéma hétérosexuel.

Ozon change également un autre aspect de la scène. Dans *La Boum*, après avoir mis le casque, Mathieu (l'intérêt amoureux) et Vic dansent un slow ensemble selon la musique qu'écoute Vic. Cependant dans *Été 85*, lorsqu'Alex écoute la chanson et danse lentement, David continue à danser énergiquement avec le reste de la boîte de nuit. Ce départ volontaire de la scène originale agit en tant que dispositif efficace pour démontrer la division idéologique entre les deux garçons. Ozon l'explique : « On voit que les deux personnages ne dansent pas sur la même musique au sens propre et au sens figuré. Donc ça raconte vraiment la confrontation de ces deux garçons qui ont une vision de l'amour, de la mort, enfin de la vie en général très très différente et très très opposée » (Entretien avec François Ozon, 2020). Ozon change alors la scène encore une fois pour mieux l'aligner sur les subtilités et les dynamiques complexes du film. Cette volonté de changer et de transformer témoigne directement de la définition de 'queerisation' que nous livre Pamela Demory.

Ozon se sert donc d'une multitude d'inspirations : le texte source, sa propre filmographie (rappelons le lien intertextuel entre *Été 85* et *Une robe d'été*⁵⁶) et les œuvres d'autres cinéastes. Néanmoins comme le précise Handyside, Ozon répète mais ne duplique pas. À travers un processus d'adaptation transgressif où son œuvre est constamment ouverte à de nouvelles interprétations, Ozon queerise son texte source en le réinventant pour parvenir à un film où les dynamiques sexuelles qu'il dépeint ne sont pas facilement catégorisées. Elles sont plutôt brouillées et déstabilisées dans sa tentative d'arriver à un véritable imaginaire queer.

⁵⁶ Revoir chapitre 2, *La théâtralité du corps*

(D-)essentialiser la sexualité : une comparaison

L'un des marqueurs les plus définitifs de l'imaginaire queer est sa préoccupation de libérer l'identité de la stagnation. Il insiste sur une lecture pluraliste de l'identité où la sexualité est dynamisée et rendue indéfinissable par l'impossibilité de la catégoriser selon un cadre binaire. Ceci est le point où Ozon et Besson divergent le plus notamment dans leurs approches artistiques et idéologiques. Tandis qu'Ozon nous offre un aperçu progressif et ouvert de la sexualité queer, Besson préfère une conception plus traditionnelle et essentialiste, plus ancrée dans la réalité gay militante de l'époque que dans l'idéalisme de l'imaginaire queer actuel.

Comme nous l'avons déjà esquissé, les années 70 marquèrent une époque tumultueuse par rapport à l'ascension du militantisme gay contre l'homophobie à laquelle les personnes queer firent face et, une décennie plus tard, contre l'inaction gouvernementale face à l'épidémie du Sida. L'identité collective qui en résulte se caractérise par une forte binarisation de la sexualité et puise notamment dans la rhétorique divisive de « nous les homosexuels contre vous les hétérosexuels », ce qui dénie à son tour l'ensemble des identités qui existe entre les deux extrêmes. La politique identitaire qui en découle est ainsi précaire et polémique. D'après une lecture foucauldienne, David Halperin la précise :

« C'est une identité politiquement catastrophique car elle permet à la société de gérer tranquillement la différence sexuelle et elle fonctionne comme un moyen de stabiliser l'identité hétérosexuelle [...] L'identité gay est à la fois une identité homophobe en tant que totalisante et normalisatrice et une identité dont toute négation et tout refus ne sont pas moins homophobe » (1998 : 118).

Le langage qu'emploie Besson dans « *Arrête avec tes mensonges* » reproduit souvent cette même rhétorique. En songeant à la destruction qu'apportera le Sida, la forme pronominale dont se sert Besson est intéressante. Il écrit :

« [Le sida] est là mais nous nous pensons à l'abri de lui, nous ne savons rien de la grande décimation qui va suivre, qui nous privera de nos meilleurs amis, de nos anciens amants, qui nous obligera à nous réunir dans

des cimetières, à rayer des noms dans des carnets d'adresses, qui nous fera enrager de tant d'absences. Il est là mais il ne nous fait pas encore peur. Et puis nous nous croyons protégés par notre extrême jeunesse. Nous avons dix-sept ans. On ne meurt pas quand on a dix-sept ans⁵⁷ » (Besson, 2017 : 44).

L'usage répétitif de la première personne plurielle reflète évidemment un sens communautaire. Alors que le « nous » qui apparaît plusieurs fois dans cet extrait se réfère superficiellement aux deux protagonistes immédiats, Thomas et Philippe, le contexte s'étend au-delà de la portée du récit et s'adresse plutôt directement à la conscience collective gay de l'époque. Le pronom « nous » dans ce contexte assume une propriété métonymique dans la façon dont il devient un substitut symbolique de la communauté gay dans son ensemble pendant cette période et de la calamité qu'ils vivront en tant que groupe minoritaire.

Ceci devient encore plus évident lorsque Besson recourt à une construction similaire où le pronom « nous » s'utilise de cette façon générale et politique : « le sida qui nous volera notre insouciance » (*Ibid.* : 96). Nous pouvons supposer que Besson fait appel à cette identité collective afin de recréer ce sentiment de solidarité face à l'épreuve de l'époque mais ce qui ressort par conséquent c'est la résurgence de cette rhétorique binaire. Nous rentrons encore une fois dans une reproduction dangereuse du discours hétéronormatif dont Eve Kosofsky Sedgwick et David Halperin nous avertissent. Il est à clarifier que nous ne tentons pas de rejeter cette construction d'identité. Au contraire, il est parfois nécessaire d'ériger une culture collective qui s'oppose à ce système hégémonique et oppressif. Cependant, cela nous donne toutefois un aperçu de la conception de la sexualité chez Besson et nous montre qu'en choisissant de s'ancrer dans cette identité plus statique, il s'éloigne de la multiplicité et de la fluidité qui démarque l'imaginaire queer.

⁵⁷ Il est à noter que cette dernière phrase constitue une référence intertextuelle au célèbre poème de Rimbaud, *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans* (1870), qui traite comme sujet de l'insouciance de la jeunesse. En y puisant une inspiration, Besson évoque un fort contraste entre l'ignorance béate adolescente de l'époque et le désenchantement cruel qu'apporta l'épidémie du Sida. La substitution du verbe 'mourir' semble suggérer une ironie amère quant à la thèse originale du poème.

En contraste avec Besson, l'intrigue chez Ozon – dans *Été 85* et à travers sa filmographie – est détachée de ce contexte explicitement gay. Comme le revendique Kate Ince, les films d'Ozon se distinguent du cinéma gay canonique antérieur en n'ayant jamais les communautés gays comme cadre social, par leur absence de référence au Sida, et par leur absence de narration ouvertement politique (2008 : 123). *Été 85* ne traite pas d'une conscience collective qui fait allusion à une identité globale gay comme l'évoque Besson, mais se concentre plutôt sur une histoire entre deux amants qui sont par hasard des garçons. En retirant l'histoire de toute référence à ce contexte socioculturel (le mot gay n'est même jamais prononcé), Ozon parvient à engendrer une ambiguïté décidée dans sa conception de la sexualité. La sexualité que nous voyons à l'écran n'est donc liée à aucune communauté évidente et, ce faisant, Ozon met en avant la nature conditionnelle de la sexualité et fournit une liberté sexuelle à ses personnages qui désigne l'imaginaire queer.

La présence d'une sexualité en dehors du binaire n'est pas complètement étrangère aux écrits antérieurs de Besson. Son quatrième roman par exemple, *Un garçon d'Italie* (2003) est un récit polyphonique qui relaie le triangle d'amour entre Luca, récemment décédé, sa compagne, Anna, et son amant secret, Léo. La sexualité de Luca se problématise par l'ambiguïté de cette double vie. D'un côté, il chérit Anna qu'il loue souvent pendant ses soliloques, avouant qu'il l'a « aimée plus qu'aucune autre femme » (Besson, 2003 : 85). De l'autre côté, il vit un amour caché avec Léo, à l'abri de son monde quotidien, et avec qui il fait l'expérience d'une intimité jamais connue et d'une « fraternité » précieuse (*Ibid.* : 90). Son incapacité d'abandonner l'un pour l'autre devient clair dans son vœu d'immortaliser les deux lors de son voyage spirituel vers l'au-delà : « Anna, Léo, de grâce, soyez assurés que j'emporte votre image avec moi » (*Ibid.* : 51). Une lecture de Luca en tant que bisexuel est donc tout à fait possible. À cause de la nature autobiographique de « *Arrête avec tes mensonges* », il existe de nombreuses références aux œuvres antérieures de Besson et les souvenirs qui les ont inspirées, et nous y

trouvons justement une référence à *Un garçon d'Italie* et à son lien avec Thomas. Cependant, le synopsis qui nous est fourni revient à cette tendance réductrice : « *Un garçon d'Italie*, ça raconte une double vie, l'histoire d'un homme qui ne sait pas choisir entre les hommes et les femmes, et qui ment » (Besson, 2017 : 153). Le verbe « choisir » compromet l'ambiguïté sexuelle que Besson suggère dans le roman. Le récit traite clairement d'une indécision entre Anna et Léo, mais le réduire à une indécision entre les hommes et les femmes au lieu de deux personnages différents, c'est de simplifier une identité très complexe à une identité binaire.

Nous trouvons une tendance similaire par rapport à l'identité sexuelle de Thomas. Comme nous l'avons analysé en détail, « *Arrête avec tes mensonges* » fait la chronique du désaccord entre la prédilection homosexuelle de Thomas et la société et classe sociale qui l'interdisent. À travers les mots de Besson, nous découvrons un garçon en guerre avec lui-même alors qu'il explore l'étendue de son identité sexuelle avec Philippe et l'amour qui s'épanouit par conséquent. Le dénouement du récit est largement dédié à révéler sa fin tragique : nous suivons, à travers les témoignages de son fils, l'origine de son mariage avec une femme, sa « défection » (*Ibid.* 148) et son suicide final. Philippe attribue cette tragédie à son incapacité de se réconcilier avec sa nature homosexuelle. Selon Philippe, Thomas est pris au piège d'une relation hétérosexuelle qui ne peut pas le satisfaire et tente d'y échapper afin de se sauver. Philippe le revendique : « Et puis je sais que Thomas ne peut pas aller naturellement vers la jeune fille, qu'il en est nécessairement retenu par sa pudeur, et par *ce qu'il est* [...] C'est cela qui se joue » (*Ibid.* : 115). Les spéculations de Philippe le catégorisent strictement dans un cadre homosexuel et « la tristesse » (*Ibid.* : 119) à laquelle Philippe fait référence se lie donc directement à cette relation hétérosexuelle. Or, cela soulève la question : la tristesse découle-t-elle entièrement de sa relation avec une femme ou découle-t-elle plutôt d'une relation sans Philippe ? Dans la lettre que lui livre Lucas, Thomas écrit : « *je voulais juste t'écrire que j'ai été heureux pendant ces mois que nous avons passés ensemble, que je n'ai jamais été aussi heureux, et que je sais déjà*

que je ne serai plus jamais aussi heureux » (*Ibid.* : 159). Selon ses propres mots, c'est l'absence de Philippe qui l'endeuille et qui le hante. Cependant, la manière dont Besson le narre semble réduire simplement les sentiments de Thomas à une binarité homme-femme. La tragédie ultime de Thomas est clairement liée à une société hétéronormative qui ne lui a pas permis de poursuivre une relation avec Philippe, et cette compréhension constitue la base de l'analyse au chapitre 2 de ce mémoire. Cependant, Besson semble nier toute nuance possible dans la sexualité de Thomas après la fin de la terminale. Il l'avoue lui-même : « Je suis persuadé que Thomas s'y astreint. On m'objectera que je me refuse à le voir changer de trajectoire, d'orientation, ou simplement succomber à un sentiment jusque-là inconnu » (*Ibid.* : 116). Cette négation de toute fluidité dans son identité sexuelle semble donc provenir d'une peur profonde que d'admettre la possibilité de sentiments envers cette femme ne délégitime l'amour et l'intimité que Philippe et Thomas partageaient. Ses propres hésitations à ce sujet apparaissent déjà lors du premier chapitre : « Tout de même, je me suis demandé si cela pouvait être une invention » (*Ibid.* : 97). Il existe donc une tendance chez Besson à présenter des personnages qui sont hermétiquement homosexuels et désignés par des sexualités très rigides, vraisemblablement originaire d'un désir de contribuer à cette conscience collective et à cette sous-culture gay croissante qui singularise l'époque dont il est issu. Or, en tant que protagoniste et en tant qu'écrivain à la fois il s'approche – soit sciemment, soit inconsciemment – d'une essentialisation de la sexualité de Thomas. Alors que les complexités de l'exploration et des tribulations de Thomas par rapport à son identité sexuelle à l'âge adulte sont inconnues, l'insistance de Besson à asseoir en lui une binarité absolue concernant la construction de cette identité ne reflète pas la multiplicité de l'imaginaire queer.

En contraste avec Besson, Ozon s'éloigne de tout déterminisme par rapport à sa construction identitaire et de cette sous-culture hermétiquement homosexuelle. Comme en témoigne son processus d'adaptation et la façon dont il queerise un personnage (Hal) qui est écrit et conçu à

l'origine comme strictement homosexuel, il cherche vivement à ouvrir ses personnages à des relations et des dynamiques qui rejettent les binaires. Il ne s'agit pas d'étiqueter leurs identités chez Ozon, mais il s'agit plutôt de la façon dont ils font l'expérience de leur attirance sexuelle, quoi qu'elle en soit. La fluidité identitaire qui en résulte constitue alors le cœur de *Été 85* plutôt qu'une volonté de s'ancrer dans une communauté gay collective. Kate Ince a donc raison en le nommant comme le premier réalisateur du cinéma queer de France (2008 : 134) en ce qu'il rompt avec les traditions collectivistes de la narration gay, comme l'incarne Besson, pour arriver à un véritable imaginaire queer où ses personnages sont intrinsèquement ambigus et libres. Tandis que Besson et Ozon atteignent tous les deux diverses qualités qui démarquent l'imaginaire queer en rejetant les diktats hétéronormatifs d'une société hégémonique, en recontextualisant et en réinventant les espaces où se trouvent leurs personnages et en queerisant les éléments structuraux de la narration, il est clair qu'Ozon le fait dans une plus grande mesure. En ce qui concerne la construction de l'identité sexuelle elle-même, Besson présente une idéologie plus traditionnelle et essentialiste, alors qu'Ozon parvient à la désessentialiser complètement en livrant des idées plus progressives et pluralistes de l'identité sexuelle.

Conclusion

Quoiqu'ils soient façonnés par deux supports radicalement différents, *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » sont intrinsèquement deux récits qui résonnent d'une similitude frappante. Ils sont tous les deux ancrés dans un contexte socio-politique très spécifique qui se déroulent presque la même année (souvenons-nous que *Été 85* était initialement intitulé *Été 84*⁵⁸). Ils présentent tous les deux une histoire d'amour entre deux garçons, l'un qui vit son éveil romantique et l'autre qui est voué à la mort. Ils abordent tous les deux des sujets thématiquement similaires sur des personnes LGBTQ+ vivant dans un régime hétéronormatif hégémonique et sur la révolte qui en résulte contre ces attentes conventionnelles. Ainsi évoquent-ils tous les deux des récits qui réagissent contre un imaginaire hétérosexuel. *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » mettent en valeur les normes monolithiques que doivent supporter ces personnages (au niveau individuel et au niveau sociétal) et les façons dont ils les subvertissent, que ce soit par la performance vestimentaire ou par le rejet d'une identité queer vilipendée et considérée comme intrinsèquement négative. Ils parviennent également à radicaliser les espaces où se trouvent ses personnages. En les recontextualisant (à travers l'homoérotisation ou en soulignant la liminalité que démarque certains lieux tels que l'espace balnéaire), ils réussissent à problématiser et à redéfinir les espaces qui sont autrement exclusivement hétérosexuels. Ils arrivent finalement à queeriser davantage leurs récits en troublant les linéarités et les subjectivités qui sont typiquement régimentées et strictement hétéronormatives dans les narrations hétérosexuelles. Or, malgré ces similitudes frappantes qui ont inspiré cette étude initialement, il existe d'importantes différences idéologiques chez Besson et Ozon qui les séparent et illustrent que la narration queer, tout comme l'identité sexuelle qu'elle dépeint, est variable et dynamique.

⁵⁸ *ÉTÉ 85 : Entretien avec François Ozon & Félix Lefebvre*. 2020, le 14 juillet. [Vidéo]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-gPgvvrLjVI&t=1642s>. [2021, le 19 juillet].

Comment ces divergences idéologiques informent-elles alors le cheminement de la littérature et du cinéma queer canoniques ? *Été 85* et « *Arrête avec tes mensonges* » reflètent clairement deux courants établis de récits queer, surtout en ce qui concerne des récits rétrospectifs. D'une part, Besson propose la littérature en tant que vestige textuel où les régimes de pensées qui désignèrent la période historique qu'il décrit sont mises en exergue. Au travers de son écriture et de ses souvenirs, nous découvrons les années 80 telles qu'il les a vécues et comme tel nous sommes confrontés à des idéologies binaires et traditionnelles issues de cette époque et qui apparaissent par conséquent vieillottes dans le contexte contemporain où le roman est paru. L'identité sexuelle à ce propos se construit alors comme essentialiste et rigide.

D'autre part, Ozon propose une approche progressive, voire plus anachronique, dans son retour nostalgique aux années 80 qui cherche à déstabiliser nos conceptions sédimentaires de l'identité. Il s'appuie notamment sur des idées postmodernes de l'identité queer, préférant la fluidité à la stase chez Besson, qui sont en soi étrangères à l'époque. Ce faisant, Ozon est en mesure de construire et d'articuler un récit dans un contexte dépassé d'une manière qui s'aligne toujours avec des attitudes actuelles et évolutives de la sexualité. Il ouvre ainsi la voie à de nouvelles conceptions d'une identité en constante évolution en se servant d'une période antérieure.

En conduisant cette étude, nous avons été confrontés à quelques interrogations qui sont apparues au fur et au mesure et qui semblent encore rester sans réponses. Premièrement, nous ne pouvons ignorer l'émergence plutôt récente des études queer en France. Souvenons-nous que la première œuvre à ce sujet, dirigée par Didier Eribon⁵⁹, n'est sortie qu'en 1998. La place de ces études en France et les principes qui les étayent sont par conséquent toujours précaires et étrangers étant donné leurs racines fortement anglo-saxonnes. Malgré ses liens américains,

⁵⁹ Eribon, D. 1998. *Les études gay et lesbiennes*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.

Besson reste un écrivain fondamentalement français, voire très parisien, s'inspirant de grands écrivains français du XX^e siècle (tels que Marcel Proust⁶⁰ ou Marguerite Duras⁶¹). Oserions-nous y attribuer alors cette vision sexuelle figée et déterministe ? En revanche, puisqu'Ozon se veut être un réalisateur entièrement international (s'inspirant des œuvres anglophones, francophones, germanophones et même hispanophones), cela expliquerait-il son ouverture d'esprit et son attirance pour la fluidité inhérente des identités queer ? Deuxièmement, nous ne pouvons oublier non plus l'imposante bibliographie de Besson. Ce mémoire approfondi et complexe ne commence qu'à ouvrir le sujet, offrant une analyse détaillée de « *Arrête avec tes mensonges* » mais seulement des références obliques et codépendantes à ses autres œuvres. La tension textuelle et idéologique qui se révèle dans sa comparaison à Ozon reflète-t-elle quelque chose de circonstanciel ou s'agit-il effectivement du cœur philosophique de cet écrivain comme ce mémoire le suggérerait ? Il faudrait une autre étude en profondeur à ce propos concernant l'ensemble de sa bibliographie et de la politique identitaire qui en résulte.

Ces deux visions diamétralement opposées ont néanmoins toutes les deux une place dans le canon littéraire et filmique queer. Alan Hollingsworth, lauréat du prix Man Booker en 2004, suggère que l'intérêt continu de la narration gay contemporaine pour le passé s'attribue à la diminution de l'objectif politique et de la nouveauté de l'écriture gay au cours des dernières années. Il l'explique : « Je vois que je reviens toujours aux périodes où tout était plus difficile et plus clandestin, parce que cela semble être plus gratifiant d'un point de vue fictif ⁶² » (cité dans Clark, 2017), ce qui reflète clairement l'intention de Besson de revenir complètement à cette époque. La vision d'Ozon est toutefois tiraillée entre le cadre du passé et les pensées du présent. Tandis qu'il revient en arrière comme Besson et Hollingsworth, Ozon s'engage à ériger

⁶⁰ Proust figure même en tant que personnage principal dans son roman *En l'absence des hommes* (2001).

⁶¹ Voir Besson, P. 2014. Philippe Besson effeuille Marguerite Duras, *Le Point*. [En ligne]. Disponible sur : https://www.lepoint.fr/culture/philippe-besson-effeuille-marguerite-duras-30-04-2014-1817805_3.php. [2022, le 8 août].

⁶² Notre traduction

un véritable imaginaire queer au sein de son récit où il est en mesure de créer de nouvelles identités qui sont intrinsèquement politiques aujourd'hui dans les possibilités hétérodoxes qu'elles posent. Il existe alors une distinction remarquable entre la narration gay, qui puise dans une identité collective et partagée, et la narration queer, qui promeut une certaine 'anti-identité' écartée de la catégorisation ; et bien que les deux puissent se croiser, elles ne sont pas forcément mutuellement inclusives. Alors que Besson touche à cet imaginaire queer, il est clair qu'Ozon parvient finalement à l'incarner complètement et, entre les deux, c'est la vision d'Ozon qui nous semble faire avancer les études queer en présentant une identité sexuelle qui se veut avant tout complexe et protéiforme.

Bibliographie

Corpus primaire

Besson, P. 2017. « *Arrête avec tes mensonges* ». Paris : Éditions Julliard.

Été 85 [film]. 2020. Diaphana Distribution. Réalisé et écrit par François Ozon.

Corpus secondaire

A. Ouvrages

Althusser, L. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: Monthly Review Press.

Asibong, A. 2008. François Ozon. Manchester: Manchester University Press.

Besson, P. 2003. *Un garçon d'Italie*. Paris : Éditions Julliard.

Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Chambers, A. 1982. *Dance on My Grave*. New York: Harper and Row.

Demory, P. 2019. Queer/Adaptation: An Introduction, dans Demory, P. (éd).

Queer/Adaptation: A Collection of Critical Essays. New York: Springer

Edelman, L. 1994. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge.

Edelman, L. 2004. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.

Epstein, S. 1996. A Queer Encounter: Sociology and the Study of Sexuality, dans Seidman, S (éd.). *Queer theory/sociology*. Cambridge: Blackwell. 168-193.

- Freeman, E. 2010. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press.
- Gunther, S. 2009. *The Elastic Closet: A History of Homosexuality in France, 1942-present*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ince, K. 2008. François Ozon's cinema of desire, dans Ince, K. (éd.). *Five Directors: Auteurism from Assayas to Ozon*. Manchester: Manchester University Press. 112-134.
- Ingraham, C. 1996. The Heterosexual Imaginary: Feminist Sociology and Theories of Gender, dans Seidman, S (éd.). *Queer theory/sociology*. Cambridge: Blackwell. 168-193.
- Jackson, J. 2009. *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jagose, A. 1996. *Queer Theory*. New York: New York University Press.
- Lacan, J. 1966. *Écrits*. Paris : Seuil.
- Lefebvre, H. 1974. *La Production de l'espace*. Éditions Anthropos : Paris.
- Mulvey, L. 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema, dans MacKenzie, S. (éd.). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Los Angeles: University of California Press. 359-370.
- Perreau, B. 2016. *Queer Theory: The French Response*. Stanford: Stanford University Press.
- Schilt, T. 2011. *François Ozon*. Chicago: University of Illinois Press.
- Sedgwick, E. K. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, E. K. 1998. Construire des significations queer, dans Eribon, D. (éd.). *Les études gay et lesbiennes*. Paris : Éditions du Centre Pompidou. 109-116.

- Halperin, D. 1998. L'identité gay après Foucault, dans Eribon, D. (éd.). *Les études gay et lesbiennes*. Paris : Éditions du Centre Pompidou. 117-123.
- Sedgwick, E. K. 2009. Shame, Theatricality, and Performativity: Henry James' *The Art of the Novel*, dans Halperin, D. M. & Traub, V. (éds). *Gay Shame*. Chicago: Chicago University Press. 49-62.
- Stam, R. 2006. *François Truffaut and Friends: Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*. Newark: Rutgers University Press.
- Warner, M. 2009. Pleasures and Dangers of Shame, dans Halperin, D. M. & Traub, V. (éds). *Gay Shame*. Chicago: Chicago University Press. 283-296.
- Westphal, B. 2007. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Minuit.
- Wittig, M. 1998. À propos du contrat social, dans Eribon, D. (éd). *Les études gay et lesbiennes*. Paris : Éditions du Centre Pompidou. 57-64.

B. Articles universitaires

- Alexandre, M. 2006. Daniel Guérin et le discours militant sur l'homosexualité masculine en France (années 50-années 80). *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 4(53/54) : 175-190.
- Bingham, A. 2003. Identity and Love` : The not-so discreet charm of François Ozon. *Kinoeye*, 3(13). Disponible sur : <https://www.kinoeye.org/03/13/bingham13.php>. [2021, le 29 mai].
- Bissonnette, T. 2004. Philippe Besson : éclairages complémentaires. *Nuit blanche*, (97) : 48-51.

- Bridges, T. 2014. A Very “Gay” Straight?: Hybrid Masculinities, Sexual Aesthetics, and the Changing Relationship between Masculinity and Homophobia. *Gender and Society*, 28(1): 58-82.
- Clark. 2017. Alan Hollingsworth: I was fortunate to come along just as gay lit was coming into its own, *The Guardian*. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.theguardian.com/culture/2017/sep/22/alan-hollinghurst-gay-lit-interview>. [2022, le 26 juillet].
- Dédale. 2008. Interview de Philippe Besson, *Biblioblog*. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.biblioblog.fr/post/2008/06/26/Interview-de-Philippe-Besson>. [2021, le 29 mai].
- LeBel Dupuis, M. 2021. Queeriser l’écriture de soi à travers le paratexte. L’exemple d’*After* (2018) de Jean-Guy Forget. *Postures*, 1(34). Disponible sur : <https://revuepostures.com/fr/articles/lebel-dupuis-34>. [2022, le 27 juin].
- Escoffier, J. 1985. Sexual Revolution and the Politics of Gay Identity. *Socialist Review*, 1(82/83): 163-197.
- Handyside, F. 2013. Ghosts on the sand: François Ozon’s haunted beaches. *Continuum*, 27(5): 663-675.
- Handyside, F. 2021. Possibilities of a beach: queerness and François Ozon’s beaches. *Screen*, 53(1): 54-71.
- Handyside, F. 2011. Queer filiations: Adaptation in the films of François Ozon. *Sexualities*, 15(1): 53-67.
- Mangeot, P. 1999. *Pour en finir....* [En ligne]. Disponible sur : http://site-2003-2017.actupparis.org/spip.php?page=medias&id_mot=1009. [2021, le 13 juin].

Morrison, M. 2015. "Some Things Are Better Left Unsaid": The "Dignity of Queer Shame".

Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal, 48(1): 17-31.

Moss, M. 2019. Thoughts on a queer gaze, *3:AM Magazine*. [En ligne]. Disponible sur :

<https://www.3ammagazine.com/3am/thoughts-on-a-queer-gaze/>. [2022, le 23 juin].

Penin, N. 2007. Sports à risque : production, permanences et résistances à la domination masculine. *Nouvelles Questions Féministes*, 26(1) : 90-105.

Piozza, G. 2020. Musique : La petite histoire de « Sailing », le tube nostalgique d'« Été 85 »,

Vanity Fair. [En ligne]. Disponible sur :

<https://www.vanityfair.fr/culture/ecrans/story/ete-85-francois-ozon-rod-stewart-sailing-la-petite-histoire-du-tube-nostalgique/12135>. [2022, le 12 avril].

Vertinsky, P & Ducolomb, L. 2006. Géométries du pouvoir dans les espaces et les lieux sportifs : les paradoxes de la différence et de l'exclusion. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1(26) : 75-91.

Waggoner, E. B. 2018. Bury Your Gays and Social Media Fan Response: Television, LGBTQ Representation, and Communitarian Ethics. *Journal of Homosexuality*, 65(13): 1877-1891.

Filmographie secondaire/ Vidéographie

ÉTÉ 85 : Entretien avec François Ozon & Félix Lefebvre. 2020, le 14 juillet. [Vidéo].

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=-gPgvvvLjVI&t=1642s>. [2021, le 19 juillet].

François Ozon : « Été 85 », c'est l'histoire d'amour que j'aurai aimé voir en tant qu'ado ».

2020, le 15 juillet. [Vidéo]. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=RdBus45Gf44>. [2022, le 2 juin].

François Ozon | Vidéo Club | Je n'ai jamais vu Le Parrain en entier, mais je vis très bien sans !. 2020, le 13 juillet. [Vidéo]. Disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=2OKLtt3ZECY&t=96s>. [2022, le 09 juin].

L'Interview Popcorns : François Ozon – "Été 85". 2020, le 8 juillet. [Vidéo]. Disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=hsu_0q0KcII. [2022, le 7 avril].

Tuillon, V. 2020. *Les Couilles sur la table*. [Podcast]. Binge Audio. Le 27 février 2020.

Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=qIbepR7G1tA>. [2021, le 8 avril].

Une robe d'été [court-métrage]. 1996. Fidélité Films. Réalisé et écrit par François Ozon.