

AVOIR L'AIR BUTCH
UNE ESQUISSE DE GUIDE SUR LES BUTCHES AU CINÉMA¹
PARTIE 1/2²

Jack HALBERSTAM³

Traduction de
« Looking Butch : A Rough Guide to Butches on Film » est le chapitre 6 de
l'ouvrage de Jack Halberstam, *Female Masculinity*, Durham and London,
Duke University Press, 1998.

Traduction de Geneviève SELLIER

« Quand j'étais petite, je me reconnaissais dans les visages et les personnages de Tatum O'Neal, Jodie Foster et Kristy McNichol. Ces garçons manqués m'aidaient à me penser comme une héroïne. Elles étaient fortes et intelligentes comme les cowboys et les gangsters de cinéma que j'imitais... Sur l'écran, les garçons manqués étaient acceptables. Quand j'ai fait mon *coming out* en tant que lesbienne butch en 1986, j'ai cherché leurs équivalents adultes. Je n'ai pas pu en trouver. Mon trio d'héroïnes garçons manqués n'avait pas évolué comme moi. À la place, j'ai dû me tourner vers Marlon Brando et James Dean comme modèle de butch. »

Jenni Olson, « Butch Icons of the Silver Screen », *Dagger : On Butch Women*
(1994)

Le regard queer

Dans ce chapitre, j'explore l'histoire des femmes butch à l'écran pour remettre en valeur une tradition de féminité masculine cinématographique que les lesbiennes ont eu tendance à désavouer dans une discussion sur les images « positives » et « négatives ». Je commencerai par quelques

¹ Geneviève Sellier remercie chaleureusement pour leur aide précieuse Liam Costigan et Jules Sandeau. Nous proposons ici la première partie de ce chapitre.

² La partie 2 sera publiée dans le prochain numéro de *Genre en séries : cinéma, télévision, cinéma*.

³ Le prénom Jack a été choisi ici parce que Halberstam tend à le privilégier depuis ses recherches sur les drag kings (<http://www.lambdaliterary.org/interviews/02/01/jack-halberstam-queers-create-better-models-of-success/>), tout en insistant sur sa volonté de ne pas résoudre son ambiguïté genrée (« *my floating gender pronouns capture well the refusal to resolve my gender ambiguity that has become a kind of identity for me* »). Voir <http://www.jackhalberstam.com/on-pronouns/>

remarques sur les définitions de l'image lesbienne, et j'essaierai de proposer une cartographie des récents débats sur le cinéma queer, sur les images « positives » et « négatives », sur le public et sur le rôle de la théorie psychanalytique féministe du cinéma. Le reste du chapitre est consacré à une enquête sur les images de butches dans les films grand public et indépendants, où j'essaie de revenir sur ce que signifie « avoir l'air » butch, regarder des butches, et même revendiquer un regard « butch ».

En août 1993, la couverture de *Vanity Fair* proposait une photo assez étonnante de la chanteuse lesbienne k. d. lang assise en costume masculin sur un fauteuil de coiffeur avec de la mousse à raser sur le visage. La mannequin vedette Cindy Crawford est debout à côté de lang, prête à lui « faire la barbe ». Cette image est merveilleusement provocante pour plusieurs raisons. D'abord, en présentant une pin-up hétérosexuelle conventionnelle comme objet de désir pour une lesbienne masculine, cette image fantasmatique crée une alliance blasphématoire entre le regard masculin et un regard butch plus queer. Ensuite, la photo exhibe des stéréotypes et, ce faisant, rend éclatante la tension entre les représentations homophobes et *queer*. Enfin, elle permet de multiples identifications différentes de la part des spectateurs/trices : un homme hétérosexuel ne peut accéder à son désir pour Crawford qu'à travers la masculinité d'une lesbienne ; une femme hétéro peut s'identifier à Crawford et désirer lang ; un e spectateur/trice queer reconnaît que le désir lesbien est mobile et peut porter un regard butch, fem, masculin, ou féminin sur cette image.

Le point que je désire soulever en attirant l'attention sur cette couverture queer, c'est que les nombreuses possibilités de position spectatorielle rendent les concepts d'image lesbienne, d'art lesbien ou de cinéma lesbien, de plus en plus difficiles à définir. Si la butch sur la couverture de *Vanity Fair* peut être immédiatement lue comme une image lesbienne, c'est seulement à cause de la notoriété particulière de k. d. lang comme lesbienne. La butch sur la couverture de *Vanity Fair* peut être immédiatement lue comme lesbienne, ne serait-ce du fait que k. d. lang est particulièrement connue en tant que lesbienne ; la fem, incarnée ici par Cindy Crawford, est interprétée comme lesbienne uniquement parce qu'elle

est à côté d'une butch ; elle occupe donc une position temporaire et contingente par rapport à l'imagerie lesbienne. Si une lesbienne fem ne peut être interprétée comme lesbienne que si elle est en présence d'une partenaire butch, alors la fem devient une catégorie totalement dépendante, empruntant son aura d'authenticité à la femme masculine. En retour, la masculinité de la butch peut devenir un piège pour l'imaginaire lesbien à cause de sa dépendance aux stéréotypes homophobes, ce qu'Esther Newton appelle « le mythe de la lesbienne masculine ». Aussi imparfaite que puisse être une image, la couverture de *Vanity Fair* traite en fin de compte des cheminements non conventionnels ou pervers du plaisir. Quelquefois, en d'autres termes, c'est précisément le stéréotype qui donne accès au plaisir : la juxtaposition de deux images stéréotypées – la butch travestie et la fem habillée de façon hyperféminine – fait écho à une histoire particulièrement queer des représentations et perturbe en même temps la scène conventionnelle de l'hétéro-normativité que l'image imite. La photo de k. d. lang et Cindy Crawford peut certainement être revendiquée comme une image lesbienne mais aussi comme une image qui va au-delà des impératifs des représentations lesbiennes (qui cherchent à rendre les lesbiennes visibles, désirables, puissantes).

Beaucoup d'auteurs ont récemment commenté les dégâts provoqués par la désignation de diverses formes de production et de représentation culturelles comme « lesbiennes » ou « gays ». Gloria Anzaldua, par exemple, pose la question : « Qu'est-ce qu'une écrivaine lesbienne ? ». Elle suggère que cette question présuppose implicitement qu'une écrivaine « lesbienne » est une écrivaine blanche. Parler d'une écrivaine lesbienne de couleur exigerait automatiquement d'autres marques d'identité. Selon elle, il serait plus juste de demander : « Quel pouvoir et quel danger sont contenus dans le fait d'écrire et lire en tant que « lesbienne » ou « queer » ? » (p. 252). Explorant le même problème de désignation, Judith Butler écrit : « Je suis constamment troublée par les catégories identitaires, je les considère comme d'inévitables pierres d'achoppement, et je les comprends, je les promeus même, comme des lieux d'un trouble nécessaire. » L'identité, semble-t-il, en tant que stratégie de représentation, est source à la fois de pouvoir et de danger ; c'est un obstacle à l'identification mais aussi le lieu d'un « trouble

nécessaire ». En tant que tel, le stéréotype, l'image qui met en avant l'identité de façon excessive, est nécessairement gênante dans le processus de définition de l'identité lesbienne, mais aussi fondatrice ; en outre, le stéréotype de la butch rend visible le lesbianisme et semble cependant le rendre visible dans des termes non lesbiens : en d'autres termes, la butch rend le lesbianisme lisible dans le registre de la masculinité, et conforte en fait l'idée répandue selon laquelle les lesbiennes ne peuvent pas être féminines.

Je commence mon analyse de l'imagerie butch en mettant l'accent sur la réception et sur la fonction du stéréotype parce que l'histoire du cinéma gay et lesbien est intimement liée à la suppression institutionnelle des images inconvenantes. De 1932 à 1962, le code Hays a interdit la représentation des « perversions sexuelles » et a recommandé qu'« aucune image ne soit produite qui puisse abaisser les standards moraux des spectateurs. Par conséquent, la sympathie du public ne doit jamais pencher du côté du crime, des méfaits, du mal ou du péché. » Ces mesures de censure ont fait en sorte qu'entre 1934 et 1962, les représentations des gays et des lesbiennes durent se cacher sous des codes stricts et souvent impénétrables. Mais le fait que les représentations explicites étaient impossibles, ne signifie pas que les images, les thèmes et les histoires queer ont été réduites au silence. Comme le note Chon Noriega dans son article sur les critiques de film pendant cette période, le même genre de censure ne s'appliquait pas aux mots imprimés, et donc, quand un film était adapté d'un livre ou d'une pièce contenant un thème homosexuel explicite, les critiques pouvaient rétablir le contexte homosexuel dans leur résumé critique des films. Pour Noriega, l'existence de critiques qui explicitaient les références homosexuelles réduisait notre dépendance à la lecture attentive de sous-textes queer très soigneusement élaborés : « La question, alors, n'est pas de savoir quels films ont – rétrospectivement – des personnages, des sous-textes, des stars ou des réalisateurs/trices, gays et lesbiennes, qui rendraient la censure moins frustrante, mais comment l'homosexualité a été « mise en discours » et le rôle joué par la censure durant la période du code de production. » (p. 21). Je trouve la recherche de Noriega sur le code de production convaincante, mais je pense qu'il n'est pas nécessaire de nier,

comme il le fait, l'utilité de faire des lectures qui mettent en avant « les personnages, les sous-textes, les stars, ou les réalisateurs/trices gays et lesbiennes ». Bien que nous ferions bien de suivre l'impératif foucauldien d'analyser comment l'homosexualité a été mise en discours plutôt que de se focaliser sur sa répression, nous devons en même temps réaliser que la répression, qui plus est la répression légale, était précisément le but du code. En fin de compte, aucune stratégie simple ne peut épuiser les possibilités de la réception queer, et comme lorsque nous construisons des histoires atypiques de l'imagerie queer, nous devons déployer différentes stratégies, méthodes et technologies de la réception.

Les théories féministes et queer du public peuvent prendre la forme d'études historiques sur les actrices, les studios, les réalisateurs et la production, ou elles peuvent se focaliser sur le star-système ou sur des sources biographiques concernant des stars particulières. Certaines études essaient de prendre en compte la réception de certains films, et d'autres examinent les mécanismes du regard à travers des théories principalement psychanalytiques du plaisir visuel. Dans une tentative particulièrement convaincante d'interroger la notion de « public lesbien », Valerie Traub plaide avec force pour une stratégie *queer* d'appropriation des « ambiguïtés du plaisir visuel “lesbien” ». Dans cet essai, elle interprète le film hétérosexuel grand public *Black Widow* (*La Veuve noire*, 1987), comme un lieu potentiel de plaisir lesbien en prêtant autant d'attention aux « pouvoirs signifiants du texte » qu'aux « interventions interprétatives et aux appropriations des spectatrices » (p. 309). Tout en restant consciente du cadre hétérosexuel du film, Traub suggère que *Black Widow* représente du désir lesbien entre les deux protagonistes et « sollicite un regard “lesbien” en même temps qu'il suscite le plaisir hétérosexuel masculin » (p. 308). En rendant visible l'ambiguïté qui structure à la fois le plaisir visuel et le plaisir narratif dans le film, Traub parvient à imaginer l'accès à une multitude de positions spectatorielles au-delà d'une conception binaire du regard. Elle propose finalement d'identifier la catégorie « lesbienne » « moins à une personne qu'à une activité, moins à une activité qu'à une modalité de plaisir, une position dans le circuit du désir » (p. 324).

Je pense que la proposition de Traub d'utiliser les termes de « lesbienne » ou « hétérosexuel le » comme des adjectifs plutôt que des substantifs, est un défi convaincant aux codes binaires du plaisir visuel proposés par la théorie filmique psychanalytique. Ce n'est pas le lieu ici de rappeler tous les débats sur le regard, qui ont occupé la critique féministe du cinéma depuis les années 1970 ; cependant, une grande partie de la critique féministe du cinéma s'est positionnée par rapport à l'essai de Laura Mulvey « Plaisir visuel et cinéma narratif ». Dans cet essai, Mulvey soutenait que le cinéma hollywoodien avait codé le plaisir érotique dans des formes patriarcales et sexistes immuables, et elle appelait donc à un « nouveau langage du désir » apte à perturber le plaisir du regard masculin dirigé sur une femme objet (p. 59). Il y a eu beaucoup de réactions à la formulation excessivement schématique de Mulvey concernant la question de plus en plus compliquée de l'identification érotique, y compris la reformulation par Mulvey elle-même des termes de son argument. La plupart des réécritures de cette théorie du plaisir visuel, cependant, insistent sur le fait que les publics sont nécessairement plus hétérogènes que ce que propose la psychanalyse et moins nettement organisés autour de catégories identitaires. Comme l'écrit Judith Mayne dans *Cinema and Spectatorship* : « C'est une chose d'admettre que le cinéma est un discours (ou une variété de discours), c'est-à-dire d'admettre que les diverses institutions du cinéma *construisent* effectivement un spectateur idéal, c'en est une autre d'admettre que ces projections *fonctionnent*. »

L'importance de ces reconceptualisations de la réception par des théoriciennes queer comme Traub et Mayne tient à leur capacité à multiplier les positions genrées offertes par le regard et de proposer une analyse plus historique du public. Une théorie du public moins influencée par la psychanalyse est beaucoup moins affirmative sur le genre du regard. Les récentes discussions sur le cinéma gay et lesbien présupposent en effet que le regard est « queer » ou au moins multidimensionnel. Il est important, je pense, d'explorer des relations queer au plaisir filmique qui ne soient pas restreintes par le langage contraignant du fétichisme, de la scopophilie, de la castration et de l'Œdipe. Nous avons peut-être simplement aujourd'hui à éviter les formulations psychanalytiques (plutôt que, disons, les nier à travers

une critique méthodique), pour aller au-delà et forger un nouveau vocabulaire filmique que Mulvey semblait appeler de ses vœux sans être capable de l'imaginer. Le cinéma queer, avec ses invitations à multiplier les identifications lors d'une même séance, crée un lieu propice à la réinvention créative des manières de regarder.

Le débat sur les images positives

Une stratégie que la critique gay et lesbienne a empruntée à la critique féministe des premières années est l'accent mis sur les « images positives ». Par conséquent, il existe beaucoup d'études utiles mais limitées sur la diabolisation des gays et des lesbiennes à Hollywood. Le désir d'« images positives » place la responsabilité du cinéma queerisant entièrement sur la production plutôt que sur la réception des images. Cela fait des représentations une sorte d'événement sans médiation qui montre la vérité et la réalité de façon biaisée ou non. Mais les représentations et leurs effets ne sont jamais si simples. Dans un essai sur les manières dont les gays sont stéréotypés au cinéma, Richard Dyer critique la position qui consiste à réclamer des images positives. Il soutient qu'« analyser des images de l'homosexualité nécessite d'aller au-delà de la simple dénonciation des stéréotypes comme faux ou déformés ». Si le stéréotype est évidemment une pratique blessante, on ne peut pas y remédier en demandant des images non stéréotypées.

Ce que nous devrions attaquer dans les stéréotypes est la tentative de la société hétérosexuelle de nous définir à notre place, dans des termes qui inévitablement dépendent de « l'idéal » de l'hétérosexualité (prise comme la norme de l'humanité), et qui fait passer cette définition comme nécessaire et naturelle. Les deux renforcent simplement l'hégémonie hétérosexuelle, et notre tâche est de développer nos propres images alternatives et stimulantes de nous-mêmes (p. 31).

Les stéréotypes ne sont alors plus vrais ou faux en soi. Mais ils représentent plutôt une manière particulièrement économique d'identifier les membres d'un groupe social particulier à travers un ensemble de caractéristiques facilement reconnaissables. Dyer en vient à analyser le stéréotype à la fois en termes d'abus et d'outil idéologique utile. Le stéréotype constitue

essentiellement un ensemble de traits d'un individu, représentatifs d'un comportement et d'une apparence d'un groupe particulier (souvent minoritaire). Le stéréotype est en général considéré comme un mode péjoratif de représentation parce qu'il peut être utilisé pour réduire l'hétérogénéité d'un groupe donné à un nombre limité de types. Pourtant, le stéréotype ne fonctionne pas toujours et seulement au service d'une vision conservatrice ; il représente souvent un type « vrai », en d'autres termes, un type qui existe dans la subculture. La « butch » et la « queen » sont les deux stéréotypes les plus utilisés pour représenter les lesbiennes et les gays, mais cela ne veut pas dire que partout où nous trouvons des butches et des queens, nous sommes en présence de représentations homophobes. Il est important de juger le rôle de ces stéréotypes dans un contexte visuel donné – en conséquence, si la queen ou la butch est utilisée uniquement comme un signe de l'incapacité du personnage à s'intégrer, alors évidemment le stéréotype sert le système dominant du genre et de la sexualité. Mais souvent la butch ou la queen vont au-delà des limites représentationnelles imposées par la loi du stéréotype et perturbe le système dominant des représentations qui dépend des images queer négatives.

Les images de butch noire ou latina, par exemple, sont particulièrement difficiles à situer lorsque nous essayons de résoudre la tension dans le stéréotype entre une imagerie insultante et une visibilité productive. L'image de la butch noire ou latina peut souvent s'apparenter aux stéréotypes raciaux dans lesquels les formes de féminité blanche incarnent la norme culturelle, et les féminités non blanches sont perçues comme excessives ou inadéquates par rapport à cette norme ; pourtant, l'image de la butch de couleur peut aussi avoir le pouvoir de défamiliariser la masculinité blanche et rendre visible une fusion puissante entre une masculinité alternative et une sexualité alternative. Parce que la sexualité des femmes noires, en particulier, a été historiquement mesurée à travers et contre le fantasme de la féminité blanche, cette histoire devrait nous amener à être prudents dans les discussions sur les masculinités féminines noires ; inversement, parce que la masculinité blanche a été identifiée comme un lieu banalisé du pouvoir et des privilèges, les masculinités féminines noire ou latina peuvent être le lieu d'une resignification des modes dominants du

pouvoir aux effets subversifs et potentiellement révolutionnaires. Dans la dernière partie de ce chapitre, intitulée « Butches post-modernes », j'analyse la figure de butch gangsta incarnée par Queen Latifah dans *Set it off* (*Le Prix à payer*, 1996) et j'examine la restructuration violente et explosive de l'ordre social qui se produit temporairement avec la présence de la butch noire. Pourtant, il y a une différence entre les représentations racistes d'une féminité supposément défaillante et la représentation potentiellement queer ou au moins subculturelle de la butch noire puissante.

Comme nous le verrons dans la partie intitulée « Fantômes de butches », la butch latina Vasquez dans *Aliens* (1986) fournit un exemple intéressant de double stéréotype, en d'autres termes, la butch qui incarne à la fois un stéréotype de race et de genre. Vasquez déploie son iconicité butch dans le film à travers un rituel élaboré de prouesses physiques, de réparties et de capacité à manier les armes. Dans sa première scène, la caméra montre Vasquez en train de faire des exercices dans la cabine principale ; un soldat lui dit sournoisement : « Hey, Vasquez, on t'a déjà prise pour un homme ? » Elle répond, au milieu d'une traction : « Non, et toi ? ». Cette répartie cinglante dénature joliment le genre, et renverse littéralement le regard, refusant de permettre au soldat blanc de revendiquer la place de l'universel et donc de l'humain. La performance butch de Vasquez suggère une logique « alien » du genre dans laquelle la masculinité est autant un produit de l'ethnicité que du genre et de la sexualité, mais bien que le film permette de jouir momentanément des prouesses butches de Vasquez, cela ne dure pas puisqu'elle sera la première victime de l'alien, ce qui associe finalement sa performance de genre non orthodoxe avec l'identité perverse de l'alien. En outre, la valence particulière de la masculinité latina est soulignée par le fait que c'est une actrice juive, Jeanette Goldstein, qui a été choisie pour le rôle. Même si Goldstein est convaincante dans ce rôle de Latina, on est en droit de se demander pourquoi la butch ne pouvait pas être juive ou blanche dans ce film, ou pourquoi ce n'est pas une actrice latina qui joue ce personnage.

Pour donner un autre exemple de stéréotype butch qui représente le lesbianisme dans un registre négatif et échoue en même temps à rester confiné dans le cadre d'une image négative, on peut prendre le film

d'Aldrich, *The Killing of Sister George* (*Faut-il tuer Sister George ?*, 1968), où une actrice butch d'âge mûr (incarnée par Beryl Reid), dont le personnage est tué dans un *soap opera*, représente George comme une brute agressive, une gouine grande gueule, et une amante abusive qui est toutefois vulnérable et digne. Bien que j'analyse ce film plus en détails dans la partie intitulée « Butches prédatrices », je voudrais dire ici que *The Killing of Sister George* fait du stéréotype une partie seulement du questionnement général du film sur les rôles, les performances et la théâtralité. Dans un film sur les frontières fragiles entre la représentation et la réalité, le personnage de Beryl Reid circule entre les rôles : celui de June Breckridge, femme d'âge mûr alcoolique ; celui de la nonne joyeuse qui s'appelle Sister George dans le monde du soap opera « Applehurst » ; et celui de George, la *persona* de butch prise entre sa vie télévisée et sa vraie vie, son existence lesbienne et sa relation placardisée depuis longtemps avec son amante Childie. Si l'on s'attache seulement à l'iconographie de la butch dans ce film complexe, on peut interpréter *The Killing of Sister George* comme un film qui abonde en stéréotypes pour souligner le caractère grotesque des interactions lesbiennes. Dans une scène au début du film, par exemple, George punit Childie en lui faisant manger le bout de son cigare. La musique en arrière-fond est étrangement sinistre et triste, et la caméra s'écrase sur le visage de Childie au moment où elle mord dans le cigare. Nous regardons son visage grimaçant mâcher le tabac puis soudain son expression passe du dégoût au plaisir. Childie tout à coup commence à apprécier le cigare, et quand George lui crie : « Arrête ça ! Arrête ça ! », Childie se tord de plaisir et répond : « Quoi ? Arrêter de manger ce délicieux cigare ? » Bien sûr, Childie a retourné la punition en une source de plaisir et a donc ruiné le rituel pour George. George s'en va, laissant Childie debout dans les escaliers.

La scène est un exemple type du danger des images négatives pour les publics queer. Elle dépeint le lesbianisme comme un échange étrange, ritualisé, comprenant des dynamiques de pouvoir SM et une humiliation choquante pour la partenaire identifiée comme la fem. Childie est réduite à une impuissance infantile, et la *persona* tyrannique plus vraie que nature de George semble odieuse et monstrueuse. Pourtant, dans le contexte plus large

du film, cette scène révèle en fait l'un des mécanismes principaux de la dynamique Childie-George. Childie est beaucoup plus consciente de son rôle apparemment humiliant que ce qu'il peut sembler au premier abord, et la transformation de sa punition en plaisir manifeste une capacité d'agir que nous supposons absente. Si c'est George qui quitte la maison et Childie qui est abandonnée dans cette scène, Childie quitte George à plusieurs reprises dans la suite du film. Nous imaginons d'abord que Childie est attachée à la maison et que George est relié au monde extérieur, à la sphère publique, mais nous découvrons bientôt que le monde de Childie est moins limité que celui de George, et qu'elle va dans des endroits que le film ne peut même pas montrer. George circule entre le studio de télévision, l'appartement et le pub, tandis que Childie va au travail et au théâtre et a des rendez-vous secrets avec l'obséquieuse Mercy Croft. En fin de compte, bien sûr, Childie quitte George et c'est cette dernière qui reste confinée dans l'espace et dans le temps. Le final tragique montre George retournant au studio TV après que Childie l'a quittée, qu'elle a été virée de la série et qu'on lui a offert le rôle d'une vache dans un programme pour enfants. George entre dans le studio et détruit l'équipement télévisuel, en renversant les projecteurs et les caméras, et en jetant les accessoires par terre. Elle s'assied dans les ruines de son monde télévisuel, et pendant que la caméra monte et s'éloigne du monde de George, on l'entend pousser un « meuh ! » plaintif. La réduction d'une brute à une ivrogne et finalement à une pathétique actrice qui se retrouve seule peut bien sûr indiquer sa fonction de stéréotype. Et en outre la réduction finale de la butch en une « vache », c'est-à-dire un non-humain, suggère la simplification grossière d'une individualité complexe. Pourtant, il y a une dimension symbolique dans les rôles de George, qui nous mène au-delà des limites d'une image négative. Le hurlement final de George exprime son échec angoissé à s'intégrer, et dans un registre non humain et non verbal, il signifie l'excès, la rage et le refus d'une représentation disciplinée.

Les stéréotypes queer sont supposés rendre visible ce qui a été représenté comme invisible. Leurs effets néfastes consistent moins dans la description de l'homosexualité en rapport avec la pathologie, et davantage dans la façon dont ils font de « gay » et « lesbienne » des termes cohérents.

L'opposé du stéréotype a longtemps été pensé comme une « image positive », et pourtant il se peut bien que ces images positives soient aussi des stéréotypes, avec des effets beaucoup plus désastreux. En outre, un cinéma d'images positives n'est tout simplement pas un cinéma très intéressant. Nous avons tendance à considérer des films comme *Fried Green Tomatoes* (*Beignets de tomates vertes*, 1991) comme positifs, ou sensibles aux gays et lesbiennes. Mais comme je le montre plus loin dans ce chapitre, *Fried Green Tomatoes* a gagné son appellation positive aux dépens du caractère butch de son personnage principal. Dans l'adaptation du roman de Fannie Flagg en un film grand public, le réalisateur a complètement transformé la butch masculine Idgie en une héroïne féminine qui a l'air hétérosexuelle. *Fried Green Tomatoes* a gagné de multiples récompenses aux GLAAD Media Awards et de la part de divers groupes gays et lesbiens pour sa « représentation exceptionnelle des lesbiennes au cinéma », même s'il est tout à fait possible de regarder le film sans s'apercevoir de la nature sexuelle de la relation entre Idgie et Ruth. Dans le roman, Idgie est souvent prise pour un garçon ; le film évacue la masculinité fondamentale d'Idgie et le fait précisément parce qu'une allure de butch aurait suggéré la nature lesbienne de leur relation.

L'invisibilité, en fait, peut souvent faire plus de dégâts que la visibilité. Mais nous n'entendons pas de protestations outragées face à la butch invisible et au lesbianisme muet de *Fried Green Tomatoes* parce que c'est un feel-good movie (même s'il implique des lesbiennes dans des meurtres d'hommes) et nous pensons que c'est « positif ». La positivité et la négativité, en fin de compte, ne sont clairement pas les meilleurs critères à utiliser pour mesurer l'impact politique d'une représentation donnée. Nous avons besoin d'être plus créatives dans nos interprétations, plus disposées à utiliser Hollywood, et plus rapides pour « queeriser » les descriptions supposément hégémoniques et traditionnelles de masculinité et de féminité. Les réalisateurs/trices gays et lesbiennes ne saisissent pas toujours l'occasion, quand elle se présente, de produire des images soi-disant positives. La même année où GLAAD a protesté contre les stéréotypes gays dans *The Silence of the Lambs* (*Le Silence des agneaux*, 1991) et dans *Basic Instinct* (1992), le réalisateur gay Tom Kalin a produit *Swoon* (1992), un film sur Leopold et Loeb, les

assassins gays de jeunes enfants. De même, *Poison* (1991) de Todd Haynes, et *The Living End* (1992) de Gregg Araki, sont loin de proposer des images idéalisées d'hommes gays. Le succès culte des films de vampire lesbienne témoigne aussi de l'attirance pour des personnages stéréotypés de hors-la-loi queer et horrifiques. Bien sûr, on peut argumenter que les images stéréotypées ou critiquables de gays produites par des gays sont bien plus acceptables que les stéréotypes qui viennent de l'industrie hétérosexuelle. Bien que ce soit vrai, cela néglige le fait que les images positives ne sont pas plus réalistes que les négatives, et que la positivité et la négativité ne sont simplement pas des critères productifs lorsqu'il est question de représentations.

Si l'on quitte ce débat sur les images positives pour tenter de défendre un cinéma queer contre la masse puante des images négatives, je prendrai position pour un cinéma queer qui recycle autant qu'il produit. Les images positives, notons-le, dépendent trop souvent de conceptions entièrement idéologiques du positif (blanc, classe moyenne, propre, respectueux des lois, monogame, en couple, etc.), et l'accent mis sur la positivité tient à distance le « mauvais cinéma » qui pourrait de façon productive faire l'objet d'une appropriation queer. Nous pouvons réexaminer l'histoire des « images négatives » et trouver pléthore d'images queer : je suggère que nous revoyons *The Killing of Sister George* (1968), *Cruising* (*La Chasse*, 1980), *The Children's Hour* (*La Rumeur*, 1961) et d'autres films vilipendés, et que nous élaborions à partir d'eux une histoire queer du cinéma. Dans ce qui suit, j'essaie de proposer une généalogie de la butch dans l'histoire du cinéma pour montrer précisément qu'un cinéma d'images négatives peut aussi proposer une histoire des représentations des minorités sexuelles. Les films que j'analyse ici, ne constituent pas une histoire de la représentation des lesbiennes ni des réalisatrices lesbiennes, ni même des images lesbiennes, ils proposent néanmoins un autre chapitre dans l'histoire des masculinités féminines.

Les butches au cinéma

Avant qu'il y ait des lesbiennes, il y avait des butches. La femme masculine rôde sur les plateaux de cinéma comme un emblème de rébellion sociale et

comme un indice de désordre sexuel. Elle porte les mauvais vêtements, elle exprime des désirs aberrants et elle est très souvent associée à des signes clairs de pouvoir phallique. Elle peut porter un revolver, fumer le cigare, porter du cuir, conduire une moto ; elle peut fanfaronner, se pavaner, se vanter, flirter avec des femmes plus jeunes et plus évidemment féminines ; elle porte souvent un surnom masculin : Frankie, George, Willy, Micky, Eli, Nicky. Elle est forte et tragique, elle était un garçon manqué, et elle incarne toutes sortes de masculinités. L'histoire de la lesbienne butch au cinéma, comme je l'ai suggéré, a longtemps été considérée par les historien ne s du cinéma gays et lesbiennes comme l'histoire de l'homophobie au cinéma ; pourtant la butch ne fonctionne pas simplement dans un registre négatif. Avant l'émergence d'un cinéma lesbien indépendant, la butch était la seule manière d'indiquer une différence sexuelle dans le contexte répressif du cinéma hollywoodien. En effet, la plupart des films que nous appelons indépendants dans ce pays étaient queer, et l'histoire de la production filmique hors du système des studios est intimement liée au développement d'un cinéma queer. Dans ce qui suit, je veux décrire les pérégrinations de la butch au cinéma pour repérer non pas l'homophobie mais l'identité lesbienne queer associée autant à l'agression qu'à la pathologie, à la force autant qu'à la honte, à une allure garçonne davantage qu'à une allure féminine, et à une forme de masculinité féminine puissante plutôt que seulement au discrédit du travesti. J'ai divisé les images de butch au cinéma en six catégories : les garçons manqués, les prédatrices, les butches fantastiques, les travesties, les presque butches et les butches post-modernes. Ces catégories sont en partie arbitraires et un peu grossières, mais chacune d'elles tente de situer la butch du point de vue générique et historique mais aussi sexuel.

J'utilise ces catégories pour suggérer différents types de butch et encore une fois pour suggérer l'incroyable variété des expressions de genre que nous avons tendance à mettre dans le même sac. Le moins qu'on puisse dire est que la butch est aujourd'hui une catégorie surdéterminée, et comme je l'ai déjà suggéré dans ce chapitre, on ne peut pas simplement la réduire à la forme la plus commune du stéréotype de la lesbienne. Comme je le montre tout au long de ce livre, les masculinités féminines n'ont pas été

prises en considération jusqu'à aujourd'hui parce elles ont été représentées comme une altérité singulière par rapport à la norme de la masculinité de l'homme d'une part, et à la norme de la féminité de la femme d'autre part. La présence de femmes masculines dans notre culture en nombre toujours plus grand, rend nécessaire de réexaminer ce que nous pensons savoir sur les représentations visuelles d'un stéréotype supposément éculé. Mes quelques types de butch filmique ne font que donner un aperçu des variations visuelles de la butch. Chaque catégorie dessine les contours d'un type, et chacune tente de prendre en compte les tensions entre le stéréotype et l'identité subculturelle. En fin de compte, pourtant, ces catégories proposent des manières d'explorer les plaisirs autant que les dangers liés au fait d'être perçue comme butch. Dans chaque section, j'analyse des films hollywoodiens aux côtés de films étrangers, de films indépendants et même de vidéos expérimentales. Mon but n'est pas de nier les différences historiques entre les genres filmiques et leur histoire spécifique mais de montrer que les images de butch sont utilisées dans une gamme complexe d'intentions au cours de l'histoire du cinéma. Dans le cinéma hollywoodien de la période du code Hays, par exemple, un personnage de butch était une fenêtre vers la diversité sexuelle que la caméra ne pouvait pas montrer. Dans les films indépendants des années 1980, à l'inverse, le personnage de la butch a été presque complètement éradiqué pour débarrasser le cinéma lesbien de ce qui était considéré comme un stéréotype détestable. En mélangeant différents types de films dans chaque catégorie, j'essaie de montrer que le cinéma indépendant n'est pas forcément le lieu d'une imagerie créative, et que, ironiquement, pendant les années de la plus stricte censure, c'est-à-dire la période du code Hays, l'imagerie de la butch a constitué une tactique souvent créative pour introduire du matériau censuré à destination des publics queer.

La pré-butth : l'ère du garçon manqué

La première catégorie importante pour une histoire de la butch au cinéma comprend un ensemble de films produits entre la fin des années 1950 et le début des années 1980, que nous appellerons les films de garçon manqué. Dans une certaine mesure, le film de garçon manqué est une ramification ou

une variation d'un autre genre plus grand public, le film de garçon. Hollywood, comme on sait, *adore* les histoires de petit garçon. Peu importe ce qu'ils font ; grandir ou refuser de grandir, être amis avec un petit chien ou le torturer ; jouer avec des extraterrestres, se battre pour s'en sortir sans père ou sans mère, ou les deux ; être gentils ou méchants, intelligents ou déficients, abandonnés ou réunis avec leur famille. La popularité jamais démentie du film de garçon suggère que la transformation du garçon en homme est un sujet éternellement intéressant pour cette culture. De façon assez prévisible, il semble qu'Hollywood montre peu d'intérêt, voire aucun, pour les histoires de fille, sauf si elles deviennent des objets sexuels du désir masculin. Mais cela n'a pas toujours été le cas.

Le film de fille n'a pas toujours été aussi dévalorisé. Dans son ouvrage *Hollywood Androgyny*, Rebecca Bell-Metereau suggère que « la popularité du garçon manqué a atteint son sommet dans les années de l'après Seconde Guerre mondiale » (p. 96) et elle donne comme exemples des films comme *National Velvet* (*Le Grand National*, 1945) de Clarence Brown ou *Pat and Mike* de Cukor (*Mademoiselle Gagne-tout*, 1952). Il me semble cependant que la grande période du film de garçon manqué fut les années 1970 et 1980, quand on vit une pléthore de films qui mettaient en scène des petites butches ricaneuses et agressives comme Jodie Foster dans *Foxes* (*Ça plane les filles !*, 1980) ou dans *Alice Doesn't Live Here Anymore* (*Alice n'est plus ici*, 1974), Tatum O'Neal dans *Paper Moon* (*La Barbe à papa*, 1973) et Kristy McNichol dans *Little Darlings* (*Les Petites Chéries*, 1980). Ces films rendent l'enfance féminine intéressante, excitante et même sexy. Mais bien sûr, ils ont tendance à imaginer leurs héroïnes comme des garçons manqués.

Dans les années 1970 et 1980, les effets de la deuxième vague féministe des années 1960 commencent finalement à affecter l'éducation des enfants. Les garçons manqués ont proliféré dans le climat d'éducation progressiste où les parents remettaient en cause les normes genrées et les idées reçues sur les filles et les garçons. Dans un tel climat, les gens (les féministes et les autres) pouvaient penser que le changement commence dans le foyer et que l'intervention la plus efficace sur les normes sociales apparemment figées et rigides du comportement féminin (et des mauvais comportements) consistait à élever les enfants différemment. De plus, dans

les années 1970, a émergé aux États-Unis une communauté gay et lesbienne visible, et à la suite de la révolte de Stonewall, de nombreux groupes politiques gays ont surgi à travers le pays. Au fur et à mesure que les gays et les lesbiennes devenaient plus visibles au cours de la décennie, bien sûr, les effets de cette visibilité ont changé. Bien que la visibilité queer ait d'abord offert la promesse d'une sorte de prolifération de représentations sympathiques des gays et des lesbiennes, au fur et à mesure, le garçon manqué et le garçon efféminé devinrent, dans le cadre d'un discours public psychologisant sur l'homosexualité, les représentations répandues d'un enfant potentiellement queer. Je pense que les films de garçon manqué disparurent à la fin des années 1980 en partie à cause du lien implicite entre les garçons manqués et les lesbiennes.

Au début des années 1970, les enfants stars comme Tatum O'Neal, Kristy McNichol et Jodie Foster ont régulièrement incarné des garçons manqués audacieuses, intelligentes et pleines de cran ; il y a eu aussi, à la fin de la décennie, des actrices adolescentes comme Robin Johnson et Pamela Segall qui ont incarné les angoisses de l'adolescence dans un corps au genre indéfini. « Ils vont voir qui je suis », crie Robin Johnson incarnant Nicky dans le film punk féminin classique *Times Square* (1980). Son désir d'être vue comme quelque chose ou quelqu'un d'autre qu'une femme pré-sexuelle la propulse dans une dangereuse quête de gloire qui prend des proportions héroïques. Et, comme un héros tragique, elle souffrira de son ambition. *Times Square* met en scène deux filles qui fuient leurs parents, la loi et les garçons. Accompagnées par une bande-son punk, Nickie et Pammie s'attaquent en particulier aux médias. Leur acte de rébellion emblématique consiste à jeter des postes de télé du haut des immeubles. Cette image de deux filles déchaînées – des Thelma et Louise pour les ados – qui détruisent des télévisions est une représentation parfaite de filles protestant bruyamment, avec rage et violence, contre leur invisibilité.

Mais l'héroïne tragique fondatrice incarnant les souffrances de l'adolescence est Frankie Addams incarnée par Julie Harris dans *The Member of the Wedding* (1953). Le film et le roman dont il est adapté sont remarquables du fait qu'ils émergent dans le climat culturel répressif du Sud américain des années 1950. Carson McCullers est née Lula Carson en 1917

à Columbus (Géorgie) et elle a grandi avec un sens de sa propre étrangeté et de son incapacité à se glisser dans le moule de la féminité conventionnelle. On la qualifiait souvent de « bizarre », d'« étrange », de « queer », et elle se sentait elle-même étrange et différente. La jeune héroïne de McCullers, Frankie Addams, est préoccupée de la même façon par sa propre bizarrerie, qui est souvent dépeinte comme un manque de complicité avec les autres filles. L'adaptation de Fred Zinneman capte parfaitement l'équilibre entre comédie et tragédie qui caractérise ce roman. Le décor est moite et claustrophobe, et la caméra est placée presque exclusivement dans l'atmosphère étouffante de la cuisine familiale. Dans l'une des rares scènes d'extérieur, Frankie se précipite sur la terrasse pour saluer les filles du club féminin du quartier. « Est-ce que je suis le nouveau membre ? », demande Frankie impatiente aux filles qui défilent dans son jardin. La caméra fait des allers-retours entre les vraies filles, emblèmes d'une vraie féminité, et Frankie, le garçon manqué mal fagoté, qui attend leur réponse. « Non », répond l'une des filles, particulièrement soignée, « tu n'es pas la nouvelle membre ». Mais bien sûr, Frankie n'a jamais été et ne sera jamais membre de leur club, elle n'y a jamais appartenu et elle ne succombera jamais à la pression d'être une fille féminine et hétérosexuelle.

Dans son roman (écrit en 1946), Carson McCullers décrit Frankie comme « une personne sans liens » et c'est ce manque de relations, cette incapacité gênante à entrer dans un moule qui fait l'identité de Frankie. *The Member of the Wedding* attire l'attention sur la nature communautaire du genre. Berenice (jouée par Ethel Waters) rappelle à Frankie la définition d'un club : « Il y a ceux qui en sont membres et ceux qui ne le sont pas. » Berenice explique aussi la notion de membre en lien avec les relations raciales dans le Sud des années 1950, et le film comme le livre associent fortement l'oppression de race à l'oppression de genre, au sein de la matrice de préjugés qui caractérise le Sud des années 1950. Les non-membres du club des filles sont les garçons manqués et les butches avant la lettre, les non-filles qui se battent pour correspondre au genre qui leur a été assigné, et qui essaient de faire rentrer leur corps trop maigre ou trop plat dans les courbes de la féminité naturalisée. L'incapacité de se conformer aux normes du féminin explique bien sûr le trouble du garçon manqué qui imagine un

avenir bizarre pour son corps masculin. *The Member of the Wedding* met en évidence la nature tragique de la quête du garçon manqué, et enferme tranquillement l'identité de garçon manqué dans un passé qu'il vaut mieux oublier et laisser derrière soi, à mesure que la fille évolue vers une féminité calme de jeune adulte.

Mais les histoires de garçon manqué ne sont pas toujours tragiques. Comme le montrent les films de « garçon manqué inoffensifs » tels que *Paper Moon* (1973) ou la comédie *Something Special* (1986), la question du genre peut aussi être traitée comme un divertissement familial. Dans *Paper Moon*, Tatum O'Neal incarne Addie Pray qui suit son escroc de père qui vend des bibles et séduit les femmes à travers le Midwest. Le genre dans ce film est juste un autre jeu d'escroc, un autre costume à revêtir pour gagner de l'argent. Tatum joue un garçon manqué plutôt attachant dont les vieilles dames se demandent si elle est une fille ou un garçon, et son père (Ryan O'Neal) se bat pour la rendre féminine en lui mettant des rubans dans les cheveux et des vêtements de fille. *Paper Moon* dépeint le garçon manqué comme le résultat d'un manque de présence maternelle qui peut être facilement corrigé à l'intérieur d'une structure familiale solide. En effet, la mère absente est une platitude souvent invoquée pour expliquer le garçon manqué, une explication qui, de plus, esquivent complètement la question de l'identification à un autre genre que celui qui nous a été assigné, et celle des souffrances liées à la condition de fille. Tatum O'Neal joue également dans le film de garçon manqué classique qu'est *Little Darlings* (1980), où elle partage l'affiche avec Kristy McNichol. McNichol et O'Neal incarnent les deux pôles opposés du garçon manqué dans ce film sur un groupe de filles qui passent leurs vacances d'été au camp de Little Wolf. McNichol joue Angel Bright, une fille sans père qui vient des quartiers pauvres. Sa mère fume, porte des robes sexy et conduit une grosse voiture américaine. Angel joue les garçons manqués dans un rapport œdipien avec sa mère, et elle roule des mécaniques dans le quartier, en jean, en tabassant les garçons. O'Neal joue une fille riche orpheline de mère, Ferris Whitney, négligée par son père qui la conduit au camp dans une grosse Rolls Royce. La rencontre entre les deux filles est explosive.

Angel et Ferris sont immédiatement associées par les autres filles du camp en tant qu'outsiders. Dans une scène classique d'affrontement dans les toilettes, la jolie fille du groupe demande à Angel et Ferris si elles sont encore vierges. « Je pense que les mecs sont des emmerdeurs finis », déclare Angel. Une autre fille ricane : « Ce sont sans doute des lesbiennes », à quoi Ferris réplique immédiatement : « Elle peut-être, mais moi je suis hétéro ». Significativement, Angel ne répond pas à l'accusation de lesbianisme mais essaie à la place d'attraper violemment les seins de la plus âgée des filles. La suite du film dégénère en une compétition entre Angel et Ferris à qui perdra sa virginité la première, mais le lien qui les unit est joliment établi dans cette scène centrale des toilettes. Alors que dans les films de prison de femmes, les toilettes sont souvent le lieu de torture et d'agression sexuelle, dans les films de garçon manqué, les toilettes, avec le symbole féminin sur la porte et les miroirs qui tapissent les murs, deviennent une zone genrée. Les personnes de sexe féminin sont littéralement divisées ici en femmes et filles, filles et non-filles, hétéros et homos. L'impassibilité de Kristy McNichol dans la scène des toilettes rappelle l'indignation de Julie Harris contre les filles de son club de quartier. Et l'allure de garçon manqué non-masculin de Tatum O'Neal rappelle son rôle dans *Paper Moon*.

Dans la comédie *Something Special (Willy/Milly)*, 1986, Paul Schneider), un garçon manqué voit son désir le plus profond et le plus sombre se réaliser une nuit, quand elle se réveille avec quelque chose de très spécial – un pénis. Millie Niceman prend un nom plus approprié, Willy, et tente de s'adapter à sa nouvelle identité de garçon. Le trouble dans le genre arrive cependant, dans ce téléfilm, sous la forme des pressions familiales pour se conformer à l'un des deux genres acceptables. M. et Mme Niceman abondent dans le sens du médecin selon lequel Willy doit choisir son genre et s'y conformer. Willy demande pragmatiquement : « Est-ce que je ne peux pas être les deux ? » M. Niceman explose d'indignation et dit : « Il n'y aura ni garçon féminin ni fille masculine dans cette maison ! » Cette scène est pleine d'humour dans la façon dont elle décrit la bataille entre les parents quand ils essaient de convaincre leur enfant qu'il/elle doit choisir l'un ou l'autre « côté », mais elle est troublante dans la façon dont elle résout le problème de l'intersexualité ou de la transsexualité en désignant l'ambiguïté sexuelle

comme abjecte. C'est l'entre-deux, ici et ailleurs dans l'histoire des butches au cinéma, qui provoque l'indignation et la terreur des parents, des collègues, des amant.e.s, des patrons. Dès que le garçon manqué ou la butch se situe elle-même dans l'autre genre, le trouble s'installe, et la science, la psychologie, la famille et les autres forces sociales sont tous mobilisés pour renforcer les lois de la binarité genrée. En tant que Willy, Milly Niceman se laisse d'abord bercer par le plaisir d'être un garçon : les vêtements, la liberté nouvelle, les nouveaux privilèges. Pourtant, le film prend le contrepied de sa promesse transgressive originelle en créant un obstacle plutôt prévisible à la transition que Willy paraît faire sans difficulté du féminin au masculin. Tout à coup, Willy est forcé de se confronter au fait que son meilleur ami masculin est aussi l'objet de son désir, et bien que Willy ait changé de sexe, il n'a pas échappé à l'hétérosexualité obligatoire. Hanté par le spectre de l'homosexualité qui pourrait rapidement devenir réalité, Willy préfère revenir à son identité féminine, et la normativité genrée est rétablie.

Le film de garçon manqué a depuis longtemps disparu en tant que genre, et il faut se demander pourquoi. Où est la nouvelle génération de jeunes actrices insolentes qui jouent des garçons manqués durs à cuire et repoussent les limites de la féminité imposée ? Et qu'est-ce que le film de petite fille et l'esthétique garçon manqué ont de menaçant exactement ? On ne peut que faire des hypothèses, mais il semble raisonnable de supposer que le film de garçon manqué laissait planer la menace d'une crise non résolue de l'identité de genre et prédisait l'existence d'adultes masculines butches. En d'autres termes, il y a toujours la possibilité terrible que le garçon manqué ne sorte pas de son stade butch, et ne devienne jamais bonne à marier (« *a member of the wedding* »). Aujourd'hui, il y a seulement des films de garçons (pensez à *Free Willy* [*Sauvez Willy*, 1993]), et les filles sont reléguées aux rôles de sœurs idiotes, de bébés geignards, ou de copines insignifiantes. Très clairement, Hollywood voit les films de garçon manqué comme du cinéma queer pour pré-ados. Les garçons peuvent être montrés dans des liens d'amitié, voyageant ensemble, se battant, découvrant des cadavres, tuant des gens, ou s'entretenant, mais l'idée même de montrer des filles accomplir des choses similaires fait apparaître le spectre de la lesbienne. Les filles au cinéma se battent entre elles pour des garçons (*Heathers* [*Fatal Games*,

1989]) ou pour des hommes plus âgés (*Poison Ivy* [*Fleur de poison*, 1992]), ou se crêpent juste le chignon entre elles. Elles n'ont pas de liens, elles ne se rebellent pas, elles n'apprennent pas, elles n'ont pas d'estime de soi, et peut-être le plus important, elles ne s'aiment pas les unes les autres.

Les butches prédatrices

Que deviendrait le garçon manqué si elle restait masculine ? Le cinéma hollywoodien nous propose une vision du garçon manqué adulte comme une lesbienne butch prédatrice : dans cette catégorie, nous trouvons le meilleur et le pire du stéréotypage hollywoodien. La plupart des butches prédatrices apparaissent sur les écrans pendant la période du code Hays. Parce que les représentations explicites des gays ou des lesbiennes sont expressément interdites, on trouve souvent un sous-texte queer à travers un personnage de méchante à l'identité genrée transgressive. Dans certains de ces films, la butch prédatrice est une femme qui a vécu seule trop longtemps ; dans d'autres, c'est une lesbienne d'âge mûr qui cherche des jeunes femmes naïves pour en faire des partenaires sexuelles ; elle peut avoir une occupation non-traditionnelle ou être enfermée dans un environnement homosocial à cause de son travail. En d'autres termes, c'est une tueuse à gages, une gardienne de prison, une membre de gang, une maquerelle ; bref une camionneuse (« *bulldagger*⁴ »). Très souvent, l'identité de la butch prédatrice est expliquée par des théories psychanalytiques rudimentaires, comme une féminité immature, une féminité qui n'est pas arrivée à s'épanouir. Dans le film classique de femmes fortes *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), par exemple, Joan Crawford incarne Vienna, la cowgirl dure à cuire qui a besoin d'être apprivoisée et séduite pour accéder à une féminité épanouie. Dans une scène, elle se dresse de toute sa taille surplombant ses voisins en colère, habillée en noir, tenant un revolver et leur ordonnant de reculer. « C'est un grand discours pour un petit pistolet », dit Emma (Mercedes McCambridge), sa rivale et son double. Difficile de ne pas entendre une remontrance freudienne dans cette réplique : le petit pistolet,

⁴ *Bulldagger* est un mot d'argot péjoratif pour désigner une lesbienne très masculine avec une connotation souvent plus racialisée que les synonymes *bulldyke*, *bulldiker* ou *diesel dyke*. *Bulldagger* est associé à la force physique, les prouesses sexuelles, la réserve émotionnelle et à la chevalerie butch. <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bulldagger>

bien sûr, est la version féminine du gros calibre masculin. Quand Vienna apprend à être moins portée sur la gâchette, son homme Johnny laisse tomber sa guitare, reprend son arme et l'ordre de genre est rétabli. Le seul symbole qui reste d'une féminité immature et butch est maintenant Emma, et Vienna la tue comme si elle tuait la butch en elle, pour sortir triomphante, sans arme mais femme. Dans cette scène, la caméra filme Vienna en contre-plongée, faisant d'elle une figure puissante et presque phallique qui domine la scène. Quand Vienna descend finalement les escaliers pour rencontrer Emma, elles sont réunies dans un même plan et construites comme des doubles ; leurs paroles se font écho, comme si elles n'étaient pas des sujets individuels mais que l'une représentait l'extension de l'identité masculine de l'autre. « Je vais te tuer », dit Emma. « Je sais », répond Vienna, « sauf si je te tue d'abord. »

Comme le montre Bell-Metereau, « l'idéologie sexuelle de [ce] film est étrangement paradoxale » (*Hollywood Androgyny*, p. 93). D'un côté, Vienna se trouve en danger chaque fois qu'elle adopte un rôle et un look féminins, et c'est seulement quand elle porte des habits masculins et se montre dure et agressive qu'elle arrive à survivre. D'un autre côté, même si elle retrouve son identité masculine, elle est forcée de tuer Emma et ainsi symboliquement de refuser son identité hors-la-loi. Elle maintient sa masculinité, mais à un coût élevé. Bien que Bell-Metereau trouve ironique que « la libération de Vienna de sa féminité a pour conséquence le même genre de dépendance à la violence qu'elle supplie Johnny d'éviter » (p. 93), je suis moins préoccupée par la violence et davantage par ce petit pistolet que Vienna doit tourner contre son alter ego. La mort d'Emma signifie la mort de la masculinité féminine déconnectée d'un compagnonnage masculin et non compromise par les marques du féminin.

Mercedes McCambridge, incidemment, s'est totalement appropriée cette catégorie de la butch prédatrice. Dans le classique terrifiant d'Orson Welles *A Touch of Evil* (*La Soif du mal*, 1958), Mercedes joue un rôle non crédité de butch mexicaine. Orson Welles a certainement fait un clin d'œil à la manière dont Ray utilise McCambridge dans *Johnny Guitar*. Dans le film de Welles, McCambridge joue le rôle, discret mais récurrent, d'une butch membre d'un gang. Dans sa première scène, Mercedes apparaît d'abord

dans un miroir avant d'entrer dans le cadre, où sa masculinité est rendue plus visible par sa position à côté d'une femme féminine, probablement son amante. Le choix de cadrer la butch dans un miroir renvoie à différentes représentations de la masculinité féminine. Dans *Johnny Guitar*, Emma et Vienna sont littéralement en miroir, et comme nous le verrons, dans *Calamity Jane*, Calamity fait une crise quand elle s'aperçoit dans le miroir d'une loge. Alors que dans *Johnny Guitar*, le miroir signifie la division de la masculinité entre les deux femmes, dans *A Touch of Evil*, il signifie probablement une sorte de moment « à travers le miroir » où le spectateur comprend que de multiples inversions et transgressions sont sur le point d'avoir lieu. C'est mis en évidence dans la scène suivante où Mercedes murmure à Janet Leigh à travers les minces cloisons du motel pour lui annoncer ce qui va se passer. Quand Mercedes passe de l'autre côté du mur en entrant dans la chambre, le film entre dans un mode imaginaire, où les membres du gang mexicain, y compris Mercedes, simulent un viol.

Mercedes est présente quand les membres du gang se rassemblent dans la chambre d'hôtel de Janet pour la droguer et lui faire croire qu'elle a subi un viol collectif ; c'est Mercedes qui supervise l'administration des drogues et grogne aux garçons lubriques : « Laissez-moi rester, je veux regarder. » Dans son blouson de cuir et à côté de sa copine féminine, Mercedes est plus que convaincante en butch des rues dure à cuire. Dans un film sur les frontières, leur franchissement, la trahison et les identités nationales, nous devrions sans doute situer le personnage de Mercedes à la frontière soigneusement surveillée de la citoyenneté, de la féminité et de la criminalité. Peut-être que la lesbienne butch harceleuse qu'elle incarne est supposée représenter une féminité non-américaine (une bonne plaisanterie de la part de Welles, qui utilise des acteurs non-mexicains, McCambridge, Marlene Dietrich et Charlton Heston, pour incarner des Mexicains). Peut-être, comme je l'ai suggéré, fait-elle juste partie de ce monde de l'autre côté du miroir qu'est le Tijuana de Welles, un monde dans lequel les valeurs, les gens et la morale sont inversés. En tout cas, Mercedes est l'incarnation par excellence de l'inversion dans *A Touch of Evil*.

La plus célèbre invertie du cinéma lesbien, pourtant, est sans doute Sister George, incarnée par Beryl Reid dans le film de 1968 *The Killing of*

Sister George. Ce film magnifique a été tourné en Angleterre, et par conséquent le réalisateur Robert Aldrich a pu prendre des libertés par rapport au code Hays ; pourtant, quand le film est sorti aux États-Unis, la scène de sexe entre Coral Browne et Susanna York a été coupée, et le film a été classé X. *The Killing of Sister George* raconte l'histoire tragique d'une actrice de télé dont le personnage, Sister George, est sur le point d'être supprimé de la série dans laquelle elle joue. L'association faite par le film entre être acteur et être homosexuel est assez commune, tout comme la connexion entre l'homosexualité et la fiction, mais le pouvoir du film réside dans la façon dont il insiste sur la totale confusion entre le théâtre et la vie. Sister George est à la fois un rôle et une personne, comme la *persona* de butch de George est à la fois un rôle et une identité. Au cours du film, George accoste un groupe de religieuses dans un taxi, rend visite à une prostituée, et va à une soirée costumée dans un bar de lesbiennes avec son amante, déguisées en Laurel et Hardy : tout est joué et rien n'est joué. Les rencontres de George avec différentes formes de sororité (les religieuses, les prostituées, les lesbiennes) l'identifient clairement avec l'homosocialité féminine et donne tout son sens à son nom de scène Sister George. L'actrice Beryl Reid a d'ailleurs été elle-même complètement identifiée par la suite et pour toujours au rôle de Sister George, et quand Reid est décédée en 1996, sa nécrologie dans le *New York Times* l'a décrite comme quelqu'un qui s'était spécialisée dans les « personnages excentriques » et qui avait connu son plus grand succès avec « le rôle de June Buckridge dans la pièce de Franck Marcus *The Killing of Sister George*. » La nécrologie suggérait aussi que l'on avait dissuadé Reid de toucher à la pièce de près ou de loin, mais que l'actrice s'était finalement construit une réputation internationale grâce son succès en Sister George.

The Killing of Sister George occupe une place particulière dans la plupart des histoires du cinéma lesbien. Il est souvent considéré comme une sorte d'étalage de lesbophobie. La représentation que propose le film d'une butch solitaire qui retient une amante plus jeune en otage, boit trop pour oublier ses soucis, et sort habillée en homme, semble correspondre parfaitement au stéréotype pathétique de la lesbienne désespérée. Pourtant, comme je l'ai analysé plus haut, dans la fameuse scène du cigare, le comportement

prédateur de George fait partie d'un rituel élaboré que se jouent George et Childie (Susanna York) et, de plus, c'est un rituel explicitement sexuel. En outre, quand Childie quitte finalement George, elle ne se réfugie pas dans les bras d'un quelconque homme mais succombe aux attentions d'une autre lesbienne prédatrice, ce qui suggère qu'elle ressent de l'attraction précisément pour cette forme de domination. De plus, la scène du bar dans le club lesbien Gateway à Londres est loin de la représentation d'une solitude abjecte. Les scènes dans le club sont presque carnavalesques avec des femmes en couple butch-fem et d'autres costumées. Un orchestre féminin joue en fond, et toute la scène est l'exhibition pleine de vie d'une communauté lesbienne. Peu d'autres scènes dans l'histoire du cinéma dépeignent les clubs lesbiens comme des lieux de plaisir, les scènes se déroulant dans des bars lesbiens ayant en général pour fonction de montrer le caractère pathétique de la vie lesbienne.

Une sororité que George ne fréquente pas, c'est la sororité en cage de la vie en prison. La prison est, à l'intérieur de l'imaginaire homophobe, un lieu privilégié de la prédation butch et de la criminalité lesbienne. Sans surprise, donc, beaucoup de films sur les lesbiennes se passent en prison. Les films de prison de femmes sont assez stéréotypés et ils présentent la prédation butch comme une réalité de la vie en prison. Souvent, la prédation est incarnée par une gardienne butch sadique (*Caged Heat* [5 femmes à abattre, 1974], *Bad Girls Dormitory* [1986]) qui cherche à mettre le grappin sur des jeunes détenues innocentes, mais cela peut quelquefois se cristalliser dans une dynamique entre la gardienne et son acolyte (*Caged Heat*). L'histoire tourne quelquefois autour des épreuves d'une détenue particulière, une victime innocente d'une erreur judiciaire qui s'aguerrit en prison, et dans d'autres cas, il s'agit d'une histoire *camp* sur l'incapacité d'une gardienne de garder le contrôle des femmes qu'elle a sous ses ordres. Compte tenu du cadre homosocial, pourtant, les films de prison de femmes offrent une rare opportunité de déployer un grand éventail d'identités à l'intérieur d'un même genre. Même si ces films n'ont évidemment rien à voir avec un documentaire sur les prisons de femmes, il y a certaines correspondances entre la construction sophistiquée du genre dans les films de prison de femmes, et les systèmes de genre dans les prisons de femmes réelles. Comme

Juanita Diaz-Cotto le montre dans son étude sur la vie en prison des femmes d'origine mexicaine, les détenues mettent en place un système familial sophistiqué pour leur propre protection. Certaines détenues adoptent un rôle de père, de frère, de mari ; d'autres celui d'épouse, de mère ou de sœur. Diaz-Cotto explique que la prévalence des rôles masculins peut être due à la brutalité de la vie en prison et le besoin des femmes de prendre soin d'elles-mêmes : « L'une des motivations qui conduit les détenues à adopter un rôle « masculin » ou « agressif » est de se protéger contre les autres détenues ou au moins de donner l'impression qu'elles peuvent se protéger physiquement. En conséquence, il n'est pas rare que des détenues qui s'identifient comme hétérosexuelles à l'extérieur, adoptent en prison des rôles « masculins ».

Dans les films de prison, les détenues tendent à être catégorisées à travers deux types principaux : la fem innocente qui a besoin de s'endurcir, et la butch prédatrice qui voudra soit protéger la fem innocente, soit en profiter. Dans *Bad Girls Dormitory* (1985), une jeune femme est condamnée à être enfermée dans un établissement pénitentiaire pour mineurs à New York. Dans sa lutte pour survivre, la victime doit éviter à la fois la brutalité des autres détenues et la brutalité des gardiennes ; elle est tiraillée entre la tentation du suicide, la volonté de conserver son innocence sexuelle, et le fait de devenir une survivante endurcie qui a appris les codes de la vie en prison. *Bad Girls Dormitory* est en fait un remake de *Caged (Femmes en cage, 1950)*, le premier et le plus sophistiqué des films de femmes en prison, mais il s'inspire aussi d'autres films de prison de série B comme *Caged Heat*. Ce dernier est le premier film réalisé par Jonathan Demme, et produit par le roi de la série B Roger Corman. Il comporte les éléments récurrents du genre : une gardienne handicapée et sadique qui a une assistante tout aussi corrompue (et ce couple de femmes officiers suggère que le lesbianisme fait partie de leur répertoire infernal), une sympathique et innocente détenue, et l'action est catalysée (comme c'est souvent le cas) par un acte particulièrement brutal de la part des gardiennes contre une détenue vulnérable. Dans ce cas, une détenue doit être lobotomisée parce qu'elle a volé de la nourriture. Les détenues montrent à la fois leur intelligence et leur courage, et parviennent à sauver leur camarade. Les scènes de rébellion de femmes dans les films de prison donnent toujours la possibilité de transmettre un message féministe

qui comprend à la fois une critique de la société patriarcale et une notion de communauté féminine.

L'un des premiers films de ce genre, et aussi l'un des plus populaires, est *Caged*. Dans ce film de 1950 réalisé par John Cromwell, Eleanor Parker joue une jeune femme enceinte incarcérée pour vol. Après une série de contacts brutaux avec les autres détenues et les gardiennes, elle s'endurcit et participe pleinement à la vie en prison. Sa principale persécutrice est incarnée par Hope Emerson dans une performance sadique qui deviendra un standard pour les films de prison de femmes. L'actrice lesbienne Agnes Moorehead a aussi un rôle de gardienne dans ce drame. Dans son anthologie *Prison Pictures From Hollywood*, James Robert Parish définit *Caged* comme « l'une des études les plus remarquables sur les femmes derrière les barreaux jamais présentées sur les écrans... Depuis les années 1930 et des films comme *Condemned Women (Femmes condamnées, 1938)*, Hollywood n'avait pas traité si crûment l'existence traumatisante qu'endurent si fréquemment les femmes détenues. » *Caged* est un film en noir et blanc magnifiquement sombre avec une distribution excellente et sans le sensationnalisme qui a fini par caractériser le genre. Alors que des films postérieurs comme *Prison Girls* (1973) transforment le contexte d'un univers féminin en prétexte pour du porno soft, *Caged* traite sérieusement à la fois la situation critique des femmes pauvres et les problèmes du système carcéral. La féminité, en prison, est tout bonnement un luxe que les femmes ne peuvent pas se permettre, et la gardienne lesbienne Evelyn Harper (Hope Emerson) se plaint dans des « réconforts féminins » comme le fait de lire des romans à l'eau de rose et de s'habiller de manière apprêtée, non pas pour le plaisir qu'elle retire de la féminité, mais parce que la féminité est ce qui est dénié aux détenues. Une scène centrale illustre cette idée : quand Elvira, la sous-chef lesbienne pleine de relations, distribue du rouge à lèvres aux détenues pour Noël, Harper essaie d'intervenir, mais la sympathique gardienne, Benton (Agnes Moorehead), autorise les femmes à garder le produit de beauté.

Dans beaucoup de films de prison, les détenues innocentes – en d'autres termes les femmes féminines – arrivent en détention comme des ingénues mais en sortent comme des lesbiennes dures à cuire. Les détenues les plus âgées cherchent à mettre la main sur les nouvelles, et la lesbienne

prédatrice n'est pas simplement une menace qui rôde dans les couloirs ; elle est aussi le destin des jeunes détenues, qui doivent perdre leur féminité pour survivre. Bien qu'un message conservateur soit contenu dans la structure de ce type de scénario – l'idée selon laquelle la criminalité féminine doit être contrôlée parce qu'elle met à mal la féminité –, ces films font aussi une critique radicale des politiques de classe et de genre. En faisant de la féminité un luxe et un privilège, les films de prison établissent un lien explicite entre la pauvreté, la masculinité féminine, la criminalité féminine et la lesbienne prédatrice.

Suite et fin dans le prochain numéro.

Jack Halberstam est professeur à l'Université of Southern California, spécialiste de théories gender et queer. Principales publications : *Female Masculinity*. Durham : Duke University Press, 1998 ; *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005 ; *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011 ; *Gaga Feminism*. Boston: Beacon Press, 2012.

Geneviève Sellier est professeure émérite en études cinématographiques à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle a notamment publié *Jean Grémillon : le cinéma est à vous (Klincksieck [1989], 2012)* ; *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956, avec Noël Burch ([Nathan1996] Armand Colin, 2005)* ; *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier (CNRS éditions, 2005)* ; *Ignorée de tous... sauf du public : quinze ans de fiction télévisée française, avec Noël Burch (Ina, 2014)*. Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs dont récemment, en codirection avec *Gwénaëlle Le Gras, Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958 (Nouveau Monde éditions, 2015)*.