

**DOUBLE JEU**  
THÉÂTRE | CINÉMA

**Double jeu**  
Théâtre / Cinéma

5 | 2009  
Représentations de l'Autre au théâtre et au cinéma

---

## La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion

Alain Brassart

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1570>

DOI : 10.4000/doublejeu.1570

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 97-112

ISBN : 978-2-84133-320-2

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Alain Brassart, « La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma français. Quelques pistes de réflexion », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1570> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1570

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# LA REPRÉSENTATION DE L'HOMOSEXUEL(LE) DANS LE CINÉMA FRANÇAIS. QUELQUES PISTES DE RÉFLEXION

Malgré une plus grande visibilité des homosexuel-le-s, à la télévision comme au cinéma, notamment depuis l'adoption du PACS (1999)<sup>1</sup>, les gays et les lesbiennes sont aujourd'hui encore très souvent stigmatisés comme en témoignent les nombreux actes homophobes, parfois violents, dont ils sont régulièrement victimes. L'homosexuel-le est cet Autre dont l'étrangeté peut susciter l'angoisse de la différence comme l'ont montré les auteurs de *La Peur de l'autre en soi*<sup>2</sup>.

« L'autre que moi » me gêne. Plus il est méconnu, plus cet autre, quel qu'il soit, est susceptible de soulever l'interrogation, le préjugé, la peur. Les racistes de tout acabit ont depuis longtemps cultivé et exploité cette méfiance devant ce qui est inconnu ou différent<sup>3</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que la figure de l'homosexuel-le soit généralement associée, dans le cinéma français, à l'imaginaire de l'étranger, de l'inconnu, voire du monstrueux, même si des tentatives, souvent récentes, contribuent à construire des personnages plus familiers. Afin de s'affranchir de ce clivage, certains cinéastes opteront pour une troisième voie, celle de l'exotisme, en intégrant le personnage homosexuel dans un lieu

- 
1. Cf. Brigitte Rollet, *Télévision et Homosexualité, 10 ans de fictions françaises (1995-2005)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
  2. Michel Dorais, Pierre Dutey et Daniel Welzer-Lang, *La Peur de l'autre en soi (Du sexisme à l'homophobie)*, Montréal, VLB Éditeur, 1994.
  3. *Ibid.*, p. 8.

inattendu ou une époque révolue, loin des réalités sociales qui sont les nôtres. Mais avant de poursuivre cette réflexion, il me semble indispensable de comprendre la spécificité du contexte historique, sociologique et cinématographique français.

En France, la censure économique, qui contraint les cinéastes à l'auto-censure, joue aujourd'hui encore un rôle déterminant dans les montages de projets. Quand, au début des années 1990, André Téchiné présente à des producteurs le scénario de *J'embrasse pas*, qui aborde le sujet de la prostitution masculine, ces derniers se montrent réticents à le financer affirmant que le projet est « scandaleux », « scabreux »<sup>4</sup> et qu'il serait préférable de mettre en scène la prostitution féminine. Le cinéaste est conscient que le rejet de son projet par toutes les chaînes de télévision françaises, y compris Canal +, est la conséquence de l'homophobie rampante qui traverse la société française de l'époque. En effet, la séquence du viol du héros, qui met mal à l'aise le spectateur, ne peut à elle seule expliquer la frilosité des producteurs. Dans ce contexte, on comprend que Téchiné ne soit pas surpris par les conditions de *La Cinq* qui obtient le droit de couper certaines scènes pouvant troubler le public familial du *prime time*: « Le rejet par les autres chaînes est aussi une forme de censure. Au moins mon film conservera son intégrité dans les salles »<sup>5</sup>. Plus récemment, Olivier Ducastel et Jacques Martineau reconnaissent également devoir faire face à une « forme d'homophobie » lorsque des producteurs s'interrogent sur la légitimité de deux réalisateurs ouvertement gays à vouloir filmer une histoire d'amour entre deux filles<sup>6</sup>. Ces mêmes réalisateurs affirment que dans *Drôle de Félix* (1999), une scène montrant le personnage principal sur un lieu de drague homosexuel a été coupée au scénario au motif que les « lieux de drague, c'était glauque... ». Plus consternant encore, le rôle de censeurs que s'attribuent certains programmeurs de salles choqués par les trop nombreux baisers, à leur goût, que s'échangent les deux protagonistes de *Drôle de Félix*. Conséquence : le film n'a pratiquement pas été programmé dans les réseaux UGC.

Depuis la Révolution, l'universalisme constitue une des spécificités de la société française : quelle que soit sa condition ou son origine, tout citoyen doit pouvoir se reconnaître dans la devise « Liberté, égalité, fraternité » qui orne le fronton de nos bâtiments publics. Ce modèle d'inté-

4. Propos rapportés par André Téchiné (*Libération*, 20 novembre 1991).

5. *Le Monde*, 10 juin 1991. On notera de même que le scénario autobiographique de Jacques Nolot était initialement plus « hard », comportant notamment une scène de par-touze homosexuelle, supprimée au montage, ainsi que des références au sida.

6. Entretien que j'ai réalisé à Paris le 25 juillet 2006 et qui sera publié dans le prochain numéro de *Tausend Augen* (sortie prévue fin 2008).

gration républicain<sup>7</sup> tend à minimiser les difficultés des minorités de ce pays à véritablement s'insérer dans la société, comme en témoignent, par exemple, les récurrents « problèmes de banlieues ». Ainsi, une plus grande tolérance semble apparemment régner en France à l'égard de l'homosexualité, notamment depuis le vote à l'Assemblée Nationale du PACS, contrat qui permet de protéger d'un point de vue juridique deux personnes vivant ensemble, y compris de même sexe. Pourtant, la « journée internationale contre l'homophobie »<sup>8</sup>, organisée chaque année, révèle que « beaucoup de personnes sont incapables de vivre leur orientation homosexuelle, la vivent difficilement ou adoptent des modes de vie pour se protéger » malgré les « progrès phénoménaux [qui] ont été accomplis »<sup>9</sup>. Ce contexte français peut expliquer la faible audience du militantisme gay et lesbien comme du féminisme depuis l'essoufflement de mouvements radicaux comme le FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire), ou le MLF (Mouvement de Libération des Femmes) particulièrement actifs au début des années 1970. Si, en France, existe un cinéma militant qui propose des représentations originales des homosexuel-le-s, il reste cantonné aux marges de la production française. Quand sort, en 1983, *L'Homme blessé* de Patrice Chéreau, réalisateur dont l'homosexualité est notoire, ce dernier affirme qu'il n'a pas réalisé « un film sur l'homosexualité » et précise qu'il est « inutile d'y voir la peinture d'un milieu donné, ni même la peinture du couple homosexuel ». Le récit ne laisse pourtant aucun doute sur le sujet du film. Qu'on en juge : Henri, jeune homme en rupture avec sa famille, passe ses nuits à la recherche de Jean, rencontré dans les toilettes d'une gare, où ils se sont embrassés passionnément puis, après avoir tenté vainement de se prostituer, sous la pression de Jean, Henri tue ce dernier. Le déni de Chéreau peut être mis en parallèle avec celui de Catherine Corsini qui, à propos de *La Répétition*, présente la relation passionnelle entre les deux protagonistes féminines comme « une amitié où les sentiments sont tellement exaltés, puissants, que cela devient une histoire de possession, de vampirisation, de jalousie, de mainmise » (*Studio* n° 170, septembre 2001). Ces positions

---

7. Le contexte aux États-Unis, fondamentalement différent de celui de la France, semble favoriser, malgré l'influence de la censure, une plus grande visibilité de personnages gays qui, au fil du temps, deviennent moins caricaturaux. En témoigne l'ouvrage *Celluloid Closet*, sorti aux États-Unis en 1981, dans lequel Vito Russo montrait notamment comment les cinéastes hollywoodiens, à l'époque du fameux code Hays, contournaient la censure afin d'offrir au public américain des scènes particulièrement ambiguës. L'adaptation cinématographique du livre, réalisée par Rob Epstein, sort aux États-Unis en 1995, et en France l'année suivante.

8. En 2008, cette journée s'est déroulée le 17 mai.

9. On pourra lire notamment « la philosophie de l'événement » sur le site [www.homophobie.org](http://www.homophobie.org).

étonnantes sont symptomatiques de la difficulté des réalisateurs comme des réalisatrices à assumer leur orientation sexuelle, ce qui a pour conséquence de construire des personnages homosexuels ambigus.

Dans ce contexte, on comprend aisément qu'en France, peu d'ouvrages aient été consacrés à ce sujet épineux, à l'exception de *L'Homosexualité à l'écran*<sup>10</sup>, *L'Homosexualité au cinéma*<sup>11</sup> et le mien, *L'Homosexualité dans le cinéma français*<sup>12</sup>. Mais les résultats de ces travaux pionniers méritent d'être affinés. On pourra notamment reprocher aux deux premiers ouvrages cités, leur trop grande ambition à vouloir embrasser le cinéma mondial, l'indéniable « effet catalogue » et la rapidité des analyses qui en résultent. Quant à ma propre recherche, d'aucuns pourront critiquer, à l'inverse, un corpus trop peu fourni.

L'analyse des représentations des homosexuels nécessite la prise en compte d'au moins trois facteurs qui interfèrent. Le premier concerne l'identité et l'orientation sexuelle du cinéaste. On peut faire l'hypothèse que la représentation d'un personnage homosexuel est plus « authentique »<sup>13</sup> lorsque le réalisateur est gay (ou la réalisatrice lesbienne), même si cette affirmation est à nuancer comme je le montrerai dans les exemples qui suivent. Le second facteur est la période historique de production. On notera trois périodes importantes : une période d'invisibilité, conséquence de la censure (jusqu'aux années 1960 environ et l'émergence des « mouvements de libération ») ; une période où apparaissent sur les écrans les premières représentations de personnages homosexuels (1960-1980) ; une période d'*hypervisibilité* (1980-2008). Troisième facteur : en France, depuis l'émergence de la Nouvelle Vague, le « cinéma d'auteur » est souvent perçu par la grande majorité des commentateurs d'hier et d'aujourd'hui comme plus « authentique » que le « cinéma populaire » car « l'auteur-réalisateur » mettrait en scène sa propre « vision du monde ». À l'inverse le syncrétisme du « cinéma grand public » est particulièrement vilipendé et méprisé par les élites françaises, y compris celles de gauche... Comme le souligne Philip Roth qui, dans l'un de ses romans, porte un regard ironique sur le Paris universitaire des années 1960-1970 : « L'intellectuel s'interdit d'être frivole »<sup>14</sup>.

10. Bertrand Philbert, *L'Homosexualité à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1984.

11. Didier Roth-Bettoni, Paris, La Musardine, 2007.

12. Alain Brassard, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde, 2007.

13. Dans tous les cas, il est indéniable que les connaissances « de l'intérieur » des questions liées à l'homosexualité offrent une capacité du réalisateur à représenter une certaine réalité de l'individu gay (même si cette représentation est subjective) ou, à l'inverse, à jouer avec les stéréotypes.

14. Philip Roth, *La Tâche*, Paris, Gallimard, 2004.

Afin de comprendre comment interagissent ces trois facteurs, je propose d'analyser trois catégories de représentation des gays qui traversent l'histoire du cinéma français et plus spécifiquement le « double monstrueux » davantage repérable durant la période d'invisibilité. Au cours de cette analyse, je montrerai que la représentation des lesbiennes est plus complexe dans la mesure où, au sein de la société viriarcale<sup>15</sup> qui est la nôtre, celles-ci sont doublement invisibles, en tant que femmes d'abord puis en tant que lesbiennes. Auparavant, je souhaiterais montrer comment deux cinéastes ont osé mettre en scène des personnages homosexuels ordinaires à une époque particulièrement homophobe, celle qui précède les années 1960.

Jusque dans les années 1960, la représentation des gays au cinéma est particulièrement discrète, voire invisible. Marcel Carné, dont l'homosexualité a été révélée tardivement, est l'un des seuls réalisateurs français à oser mettre en scène des personnages homosexuels à une période où l'homophobie est telle que la crainte de la censure, qui peut être économique, conduit les cinéastes à s'interdire certaines représentations. Dans *Hôtel du Nord* (1938), par exemple, une série de signes nous invitent à percevoir l'homosexualité chez un personnage secondaire (François Périer) : tenue vestimentaire soignée, attitude maniérée, timbre de voix très aigu, ses propos témoignant de son goût excessif pour la propreté, ou encore de sa crainte des piqûres. Cette description est si discrète qu'il est vraisemblable qu'un spectateur distrait peut aisément en faire abstraction. D'autre part, si l'on peut aujourd'hui s'étonner du regard stéréotypé que porte Carné sur l'homosexualité, en utilisant des signes qui connotent la féminité du personnage, comment pourrait-il en être autrement dans le contexte socio-culturel de l'avant-guerre ? En effet, dans ce cas précis, le stéréotype<sup>16</sup> a pour fonction de favoriser la reconnaissance de l'orientation sexuelle du personnage, ce qui permet d'éviter toute autre représentation explicite comme, par exemple, la relation charnelle. À une époque où la représentation de

15. L'adjectif « viriarcal » est substitué au terme « patriarcal » dans les récents écrits de chercheurs travaillant sur la question du « genre » (gender). « Dans son acception de sens commun, le terme [patriarcat], tiré de l'anthropologie, connote le pouvoir des pères (des patriarches) sur les femmes et les enfants. Se voulant descriptif de la domination masculine, il souffre toutefois de ne pas mettre en valeur les changements dans les rapports sociaux de sexe et, en particulier, les modifications qui touchent aux rapports de pouvoir (le droit de garde accordé aux mères, par exemple) et d'appropriation des enfants. [...] Pour ma part, j'ai longtemps préféré, et utilisé, le terme de viriarcat, proposé par Nicole-Claude Mathieu en 1985 et y est défini par elle comme le pouvoir des hommes, qu'ils soient pères ou non, que les sociétés soient patrilinéaires, patrilocales ou non » (Daniel Welzer-Lang, *Les Hommes aussi changent*, Paris, Payot, 2004, p. 31-32. Voir aussi du même auteur, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000).

16. Ruth Amossy et Anne Herschberg, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 2004.

l'homosexualité est particulièrement discrète, celle-ci, même stéréotypée, a le mérite d'exister<sup>17</sup>. Dans les films suivants de Marcel Carné, l'homosexualité de certains personnages doit être davantage décryptée. Dans *Les Enfants du Paradis* (1943-1944), l'homosexualité de Lacenaire (Marcel Herrand), le personnage de l'assassin poète qui peut apparaître d'une certaine manière comme le double<sup>18</sup> du réalisateur, peut être déduite de son absence de commerce avec les femmes<sup>19</sup> mais également de son étrange complicité avec son ambigu acolyte qui porte une fleur dans les cheveux. « D'après Arletty, si Carné et Prévert doivent rester dans le flou concernant les mœurs « ambigües » de Lacenaire, c'est à cause de la censure »<sup>20</sup>.

Les connotations homo-érotiques apparaîtront plus clairement dans *L'Air de Paris* (1954) où Gabin interprète un entraîneur de boxe dont l'attitude équivoque<sup>21</sup> envers son jeune poulain (Roland Lesaffre) exacerbe la jalousie de l'épouse délaissée, interprétée par Arletty. Ces divers exemples révèlent la difficulté de représenter un personnage homosexuel à une époque où l'homophobie ambiante est très puissante. Carné semble hésiter entre une représentation frontale mais stéréotypée de l'homosexualité et une représentation plus ambiguë qui oscille entre l'individu mystérieux, inquiétant, et une figure plus familière, à laquelle le spectateur peut aisément s'identifier. Ces représentations ne sont pas nécessairement contradictoires mais peuvent être interprétées comme les différentes images que l'individu gay peut avoir de lui-même selon qu'il intègre ou non le discours homophobe de la société dans laquelle il vit.

Au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la figure de la lesbienne est plus facilement représentée sur les écrans français, comme en témoigne le

- 
17. Même lorsque le stéréotype est stigmatisant, comme en témoignent les commentaires de spectateurs gays ou de spectatrices lesbiennes dans le documentaire *Celluloïd closet* de Rob Epstein et Jeffrey Friedman, adaptation de l'ouvrage de Vito Russo, sorti en 1996.
  18. Comme Carné, Lacenaire est un dandy dont l'attitude à l'égard des femmes est ambivalente.
  19. Les propos de Garance, dans une scène éliminée du film, sont explicites : « Et vous, qu'est-ce que vous leur avez fait, aux femmes, Pierre-François ? Pas grand-chose, sans doute ! » (Edward Baron Turk, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français*, Paris, L'Harmattan, 2002).
  20. Edward Baron Turk, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français*, p. 238.
  21. Comme le raconte le réalisateur, Gabin était conscient de l'ambiguïté de son rôle : « Gabin avait une peur terrible de ça. Quand à la fin de *L'Air de Paris* il venait retrouver le jeune boxeur, je lui dis : tu lui passes la main autour du cou et tu l'emmenes : "Pas question, je veux pas avoir l'air d'un pédé". Il n'était pas content du tout. Gabin pédé, écoutez, vraiment ! Pourtant on peut dire que là dans ce film, Gabin a une espèce de sensibilité un peu féminine. Quand il masse l'autre qui est étendu nu sur la planche, il a beau s'en défendre, son massage évoque certaines images ». (« Rencontre avec Marcel Carné, cinéaste fantastique », propos recueillis par Jacques Grant et Jean-Pierre Joecker, *Masques*, n° 16, p. 14).

film de Jacqueline Audry, *Olivia*, sorti en 1951, qui a pour sujet la relation ambiguë entre l'héroïne et sa professeure de littérature (Edwige Feuillère). À sa sortie, le film est perçu comme audacieux, voire scandaleux, même si le récit se termine par le départ de l'enseignante. Si certains commentateurs regrettent que le film privilégie une approche plus sentimentale et individuelle que politique<sup>22</sup>, le spectateur d'aujourd'hui ne peut être que frappé par la peinture sincère de sentiments complexes qui font souffrir des personnages ordinaires, jamais inquiétants ni monstrueux. Audry décrit notamment avec minutie les tourments de l'enseignante confrontée à son propre désir pour la jeune élève et à sa responsabilité d'adulte. Dans une scène, on la voit entrer dans la chambre de la jeune fille, se pencher vers elle pour l'embrasser amoureuxment (du moins on le devine) puis, se reprenant, poser simplement ses lèvres sur les paupières fermées d'Olivia. Plus loin, devant l'incompréhension de la jeune fille à qui elle annonce son départ imminent, elle lui avoue son amour avec la sobriété qui sied à sa profession : « je t'aime bien mon enfant, plus que tu ne crois ». À ce moment, la mise en scène d'Audry isole l'enseignante, en la filmant de face d'abord lorsqu'elle précise qu'elle s'« efforce d'agir pour le mieux », puis en la cadrant dans un plan serré lors de la déclaration d'amour, ce qui favorise une plus grande identification du spectateur avec ce personnage de tragédie. L'originalité d'un tel projet est la construction d'une figure homosexuelle qui s'affranchit de sa dimension inquiétante pour nous apparaître plus familière mais également plus amicale. Contrairement à *Carné* qui pouvait privilégier des personnages ambigus, Audry nous donne à voir un personnage, loin de tout stéréotype, et dont l'orientation sexuelle ne fait aucun doute.

Comme la représentation de personnages homosexuels est difficilement acceptable pour la grande majorité des producteurs dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des cinéastes homosexuels auront tendance à se réfugier dans l'exploration d'un univers féérique leur permettant d'exprimer leurs émotions avec une plus grande liberté. Cette tendance n'est pas propre à la France. Aux États-Unis, un cinéaste gay comme James Whale va également privilégier un univers fantastique dans ses réalisations, mettant en scène des personnages aussi inquiétants que fascinants, tels *Frankenstein* ou encore le fameux « homme invisible ». Dans ces films, français comme états-uniens, le thème du double est récurrent, ce qui peut être rapproché de la « double vie » des gays comme des lesbiennes, contraints de cacher leur orientation sexuelle – et par conséquent une partie importante de leur

---

22. Bertrand Philbert, *L'Homosexualité à l'écran*, p. 42.

vie – à la majorité des personnes qui les entourent, y compris des proches. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la signification de la figure du monstre qui incarne l'autre dans sa différence mais peut également être interprétée comme l'image déformée de l'homosexuel-le, comme nous l'avons déjà suggéré à propos des films de Carné. Tentons d'établir un parallèle entre deux films réalisés par des cinéastes gays, appartenant à deux générations différentes : *La Belle et la Bête* (Cocteau, 1946) et *Peau d'Âne* (Demy, 1970).

Sous l'Occupation, la stigmatisation dont Cocteau est l'objet est d'autant plus forte que les collaborateurs parisiens influents, notamment Brasillach et Rebatet, sont particulièrement homophobes, et que sa dépendance à l'opium<sup>23</sup> en fait un « bouc émissaire idéal »<sup>24</sup>.

À la Libération, même si l'homophobie est moins agressive, la stigmatisation des homosexuels perdure. Dans ce contexte, l'audace de Cocteau est

d'employer un stratagème consistant à duper les détracteurs, en leur fournissant une œuvre qui, en apparence, reproduit le discours normatif, mais qui, en fait, le subvertit par la dissimulation d'un discours ou d'une thématique homosexuels<sup>25</sup>.

Présenté au festival de Cannes de 1946, *La Belle et la Bête*, perçu comme un véritable « chef-d'œuvre » par certains commentateurs de l'époque, ne reçoit aucune récompense, sans doute parce qu'il déstabilise de nombreux spectateurs. Certains critiques reprochent notamment à Cocteau son esthétique glacée, artificielle, ou encore la naïveté du récit, reproches qui pourraient également être formulés à l'encontre des films « enchantés » de Jacques Demy qui sortiront dans les années 1960<sup>26</sup>. Pourtant, malgré ces constats négatifs, certains commentateurs de l'époque avancent comme hypothèse que le film, à cause de la censure, doit nécessairement être déchiffré, à l'instar du conte de fées dont il est librement adapté. Cependant, note Denis Marion dans *Combat* (2 novembre 1946), le récit de Mme Leprince de Beaumont « constitue une allégorie facile à déchiffrer » :

Elle traduit l'effroi et la répulsion de la jeune fille – disons d'une manière plus précise de la vierge – devant la sexualité masculine et la manière dont l'amour triomphe, pour finalement s'en accommoder très bien.

Pourtant, le film ne semble pas se réduire à cette « lecture hétérosexuelle », même si celle-ci est cohérente, comme en témoigne le commentaire de

23. Jean Cocteau, *Opium*, Paris, Stock, 2000.

24. Jacques Parsi, « Jean Cocteau, sur le fil du siècle », <http://www.centrepompidou.fr>, 2003.

25. Maïté Monchal, *Homotexualité, création et sexualité chez Jean Cocteau*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 75.

26. Camille Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.

Georges Charenzol dans *Les Nouvelles Littéraires* (7 novembre 1946), évoquant le sujet « terriblement trouble » qui aurait pu heurter les producteurs s'il n'avait été adouci par Cocteau lui-même. Pour ce dernier, « Josette Day préfère Jean Marais sous l'apparence d'une Bête plutôt que sous celle d'un ravissant jeune homme »<sup>27</sup> ! Ainsi, le travail de dissimulation effectué par le réalisateur est responsable, selon Charenzol, de « l'indécision dont souffre le film » et du manque d'« authenticité » du personnage incarné par Jean Marais. Le critique note, par exemple, que « les scènes d'amour entre la "belle" et son fiancé [sont] singulièrement froides, alors que, deux ou trois fois, dans ses dialogues avec la "bête", on sent passer un étrange frémissement... ». Puis, il ajoute :

la dramatique séquence où le monstre couvert du sang des animaux qu'il vient d'égorger s'en vient frapper à la porte de celle qu'il désire ; elle le chasse, mais sans exprimer de révolte devant ce spectacle affreux, et le monstre sent bien qu'elle pourrait être pour lui une proie consentante.

L'hypothèse du critique est particulièrement intéressante dans la mesure où il nous invite à réaliser ce que j'appellerai une « lecture homosexuelle du film » en mettant en lumière le goût du personnage féminin pour l'interdit, ce qui est une des caractéristiques des films de Cocteau. L'orientation sexuelle du réalisateur de *La Belle et la Bête* le conduit à aller voir ce qui se passe derrière les miroirs, dans ces univers non régis par les codes sociaux, ceux des fantômes, de la transgression, de la désobéissance, et généralement liés à l'amour et à la sexualité. Des univers dans lesquels l'homosexuel aime pénétrer en fraude pour se soustraire aux règles d'une société patriarcale.

Cette zone est pleine de secrets qu'il faut garder à tout prix sous peine de mort, de lieux où l'on pénètre par effraction, de tribunaux qui vous jugent et vous fusillent, d'univers clandestins où l'on fume de l'opium, où les hermaphrodites, les homosexuels peuvent se retrouver malgré les menaces, les dangers qui pèsent sur eux, où la mort peut un instant vivre son amour illicite pour Orphée. Cet univers est bien le lieu où Cocteau rassemble et reproduit les menaces, les craintes, les secrets, les transgressions qui constituent sa vie d'homosexuel et de poète<sup>28</sup>.

On peut affirmer que Jean Marais, l'interprète à la fois du jeune Avenant qui tente vainement de séduire la Belle, mais également du monstre (qui,

27. Cet avis est partagé par Henri Troyat qui écrit dans *Cavalcade* (14 novembre 1946) : « Et, lorsque le monstre meurt, pour céder la place à un adolescent radieux, nous sommes tristement surpris de constater que la Belle ne partage pas notre déception ». Avant d'ajouter : « Si je revois ce film [...] je quitterai la salle avant la transfiguration ».

28. Maïté Monchal, *Homotexualité, création et sexualité chez Jean Cocteau*, 2004, p. 123.

rappelons-le, se transformera à la fin du récit en merveilleux prince charmant sous les traits d'Avenant), constitue une projection fantasmatique du réalisateur qui, vraisemblablement, se perçoit comme un être duel. Jacques Siclier dans *Le Monde* (10 octobre 1993), après avoir noté l'abondance de masques dans le film, établit un parallèle entre la maladie de peau dont est victime le comédien, suite au port du déguisement, et celle de son mentor pendant le tournage du film :

Cocteau tombe malade : furoncles, anthrax, eczéma, il a le visage et le cou abîmés et doit être hospitalisé, un temps, à Pasteur, pour un traitement à la pénicilline.

Dans *La Difficulté d'être*<sup>29</sup>, Cocteau explique, au lendemain du tournage de *La Belle et la Bête* les raisons qui le poussent à se consacrer avec autant d'ardeur à la création.

Je me lève. Je me mets au travail. C'est le seul moyen qui me rende possible d'oublier mes laideurs et d'être beau sur ma table. Ce visage de l'écriture étant somme toute mon vrai visage. L'autre une ombre qui s'efface. Vite que je construise mes traits d'encre pour remplacer ceux qui s'en vont.

D'un point de vue symbolique, il est fort probable que l'homosexuel Cocteau, ayant intégré le regard homophobe de la société française de l'époque, se perçoive comme un Autre détestable, un monstre, que seul l'amour pourra transformer en être désirable. Ainsi, l'une des préoccupations du réalisateur est « justement de rendre cette Bête attachante en dépit de son aspect monstrueux » (*Carrefour*, 26 mai 1945), en permettant notamment au spectateur de s'appropriier le regard tendre de la Belle, ou encore d'adopter le point de vue du monstre, ce qui facilite l'identification du spectateur avec ce personnage hors norme, lui permettant ainsi de tolérer la marginalité de ce dernier. Ainsi, selon cette lecture, *La Belle et la Bête* peut être interprété comme une métaphore des relations entre Cocteau et Jean Marais dont la beauté séduit hommes et femmes. À l'instar de Cocteau, contraint d'utiliser des masques dans son travail de création comme dans la vie ordinaire, la bête est un être clivé, comme le note très justement le personnage féminin : « une moitié de lui est en lutte contre l'autre ». Dans *La Difficulté d'être*, Cocteau ne disait pas autre chose :

Je me cherchais, je croyais me connaître, je me perdais de vue, je courais à ma poursuite, je me retrouvais hors d'haleine. À peine subissais-je un charme que je me dressais à le contredire.

29. Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, Paris, Éditions du rocher, 1957.

La récurrence des masques, du travestissement comme celle des miroirs dans l'œuvre du cinéaste poète, qui nous révèle l'illusion de la réalité, prend alors un autre sens... Même s'il assume publiquement son homosexualité, Cocteau n'aborde pas frontalement cette problématique mais la question de l'altérité, thème récurrent de ses films permet très certainement au cinéaste de mettre en scène des préoccupations personnelles tout en évitant de réduire son propos à une dimension revendicatrice ou militante. On notera cependant qu'avant 1950, il était très difficile de s'affranchir de la figure du monstre pour aborder la question de l'homosexualité à l'écran, ce qui peut encore être vérifié dans la décennie qui suit.

La figure du double<sup>30</sup> traverse également l'œuvre de Jacques Demy<sup>31</sup>, cinéaste, dont l'homosexualité est cachée: des *Parapluies de Cherbourg* (1963), où la jeune héroïne incarnée par Deneuve ne peut supporter son image spéculaire de femme déformée par la grossesse, à *Lady Oscar* (1979), qui raconte les tribulations d'une jeune femme noble déguisée en homme dans la France de 1785, en passant par *Peau d'âne* (1970), dont l'héroïne, une princesse, est contrainte, pour fuir l'amour incestueux de son père, de se déguiser avec une peau de bête. Dans *Les Parapluies de Cherbourg*, l'héroïne pourrait s'approprier ces propos d'une personne handicapée, cités par Erving Goffman dans *Stigmaté* :

J'avais l'impression que cela n'avait rien à voir avec moi; que ce n'était qu'un déguisement. Mais ce n'était pas le genre de déguisement que l'on met volontairement, et qui doit tromper les autres sur l'identité de celui qui le porte. Le mien, on me l'avait mis sans mon assentiment, à mon insu, comme dans les contes de fées, et c'était moi qu'il trompait sur ma propre identité. Je me regardais dans le miroir et j'étais frappé d'épouvante parce que je ne me reconnaissais pas<sup>32</sup>.

À l'inverse, dans *Peau d'âne*, l'héroïne, toujours incarnée par Deneuve, même lorsqu'elle est affublée de sa peau de bête, se montre capable de dépasser son apparence animale pour percevoir dans son image spéculaire sa beauté intérieure. Le miroir, comme l'a montré Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*, symbolise en quelque sorte le regard masculin, celui du prince charmant amoureux dans le film de Demy. Comme chez

30. Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visage du double – un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

31. Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Paris, L'Atalante, 1982.

32. Katharin Butler Hathaway, *The Little Locksmith*, New-York, Coward-McCann, 1943, cité par Erving Goffman dans *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975 – pour la traduction française –, p. 18-19.

Cocteau, c'est donc le sentiment amoureux qui permet de nier la monstruosité du personnage. Ainsi, dans *Peau d'âne*, seul le prince charmant possède ce pouvoir de dépasser les apparences et de percevoir une princesse, là où les gens du village ne voient qu'un être laid, dont l'odeur les incommode : lorsque Peau d'âne réussit à passer l'anneau à son doigt, elle enlève définitivement sa peau de bête.

En favorisant une multiplicité de lectures, l'univers fantastique permet donc à des réalisateurs homosexuels d'exprimer des émotions qu'ils ne pourraient pas dévoiler clairement et d'inviter les spectateurs à prendre conscience de la place qu'ils occupent dans la société. Avec son *Vilain petit canard*, Hans Christian Andersen, dont la correspondance révèle des penchants homosexuels, avait en son temps montré que l'enfant devait apprendre à s'accepter tel qu'il est, même si son entourage ne l'aide pas à développer une estime de soi suffisante. Le dédoublement de la personnalité, tel que nous l'avons décrit, peut être lié à cette « opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des “objets”, qu'il méconnaît ou refuse en lui »<sup>33</sup>, et que les psychanalystes nomment *projection*. Ainsi,

le double est ressenti par le sujet comme lui-même et un autre en même temps. Ce qu'il refuse en lui, ce qu'il ignore de lui-même, il le retrouve dans une figure à la fois hostile, étrangère et familière. En ce sens, le double peut représenter à la fois la possibilité pour le sujet de se saisir sous une forme objective, et une manière de ne pas s'identifier à son désir.

Bien sûr, la question de la dualité n'est pas un thème spécifique de la culture homosexuelle. Dans *La Présentation de soi*, premier tome *La Mise en scène de la vie quotidienne*, le sociologue Erving Goffman compare, de manière métaphorique, le monde social à l'univers théâtral : il montre notamment comment l'individu utilise des masques différents en fonction de la personnalité de ses interlocuteurs, mais également de la situation comme du lieu dans lesquels les deux « personnages » se trouvent<sup>34</sup>. Ainsi, à l'instar du poète Arthur Rimbaud, tout individu peut faire l'expérience de la dualité de sa personnalité et affirmer que « je est un autre ». Le double est d'ailleurs un thème récurrent tant dans le domaine littéraire que cinématographique<sup>35</sup>. Cependant, dans la culture gay, la figure du

33. Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.

34. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.

35. Citons pour exemples : *William Wilson* (Edgar Poe, 1839) ; *D'Jekyll et M. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931, d'après le roman de R.L. Stevenson) ; *Monsieur Klein* (Joseph Losey, 1976) ; *JF cherche appartement* (Barbet Schroeder, 1992).

double s'apparente plus généralement au monstrueux, y compris dans des fictions plus réalistes que celles de Cocteau ou de Demy. Dans *La Répétition* (Corsini, 2000), la réalisatrice, qui n'a jamais affirmé publiquement son homosexualité, met en scène deux personnages féminins dont l'une (celle qui assume ses penchants homosexuels) est présentée, à certains égards, comme un être inquiétant, voire dangereux pour son amie. On retrouve ce schéma dans des films comme *Les Filles ne savent pas nager* (Biro, 2000) ou encore *La Tourneuse de pages* (Dercourt, 2006) qui, tous deux, se terminent en drame pour celle qui ne renie pas ses désirs saphiques. On notera cependant que la figure de l'Autre prend dans ces films une forme humaine même si la dimension monstrueuse, d'un point de vue psychologique, est mise en avant par les cinéastes.

La figure du double permet au spectateur de prendre conscience de la construction identitaire du personnage homosexuel<sup>36</sup>. Il n'est donc pas étonnant que de nombreux cinéastes homosexuels privilégient la période de l'adolescence qui constitue une période clé dans la construction de soi. *Les Filles ne savent pas nager*, déjà cité, ou *Presque rien* (Lifshitz, 1999) ou encore les films de Gaël Morel<sup>37</sup> mettent en scène des personnages adolescents confrontés à l'ambiguïté de leurs sentiments à l'égard d'un-e ami-e du même sexe qu'eux. Mais dans ces deux derniers films, réalisés par des cinéastes gays, le personnage homosexuel devient une figure beaucoup plus familière que dans les exemples précédents, plus proche de nous, même si le récit se focalise sur sa souffrance excessive. Mais l'Autre comme figure étrangère, inquiétante, est toujours prisée par des cinéastes homosexuels, ce qui tend à montrer qu'ils ne réussissent pas à s'affranchir du discours homophobe qui traverse encore la société française au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>38</sup>. Ainsi, André Téchiné, réalise à quelques années d'intervalle, deux films qui peuvent être lus comme des récits d'apprentissage dans la mesure où les protagonistes sont des adolescents : *J'embrasse pas* (1991) et *Les Roseaux sauvages* (1994). Le premier raconte le parcours d'un jeune homme désireux de faire carrière au théâtre, et qui, après être « monté » à Paris, se voit contraint de se prostituer pour subvenir à ses besoins. Le second décrit les affres d'un lycéen découvrant ses penchants homosexuels dans la France des années 1960. Dans chacun de ces films, une scène nous montre le protagoniste masculin qui, après s'être isolé, regarde son reflet dans un miroir et s'insulte. Comme dans les exemples précédents, ces personnages se perçoivent comme des monstres parce que la société réprouve

36. Léo Bersani, *Homos, repenser l'identité*, Paris, Odile Jacob, 1999.

37. *La Vie à rebours*, 1994; *À toute vitesse*, 1995; *Les Chemins de l'Oued*, 2002; *Le Clan*, 2003; *Après lui*, 2006.

38. Frédéric Martel, *Les Homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Seuil, 2000.

leur orientation sexuelle. Dans *J'embrasse pas*, c'est après avoir été victime d'un viol que le personnage principal décide de s'engager dans l'armée et lance à son image spéculaire : « Jamais tu feras partie de la société. T'as pas de couilles, t'es qu'un déchet, pauvre merde, t'aurais jamais dû naître. » La caméra franchit une porte, comme par effraction, et s'avance lentement vers le personnage, ce qui correspond au regard d'un jeune appelé, également mal dans sa peau, épiant volontairement son camarade d'infortune. La position du spectateur, en tant que voyeur, est ici particulièrement inconfortable, comme elle le sera dans une scène similaire des *Roseaux sauvages* où le jeune gay, incarné par Gaël Morel, après avoir été malmené par un camarade de classe pour qui il éprouve du désir, répète inlassablement, et de plus en plus fort, « je suis un pédé », comme pour s'en convaincre. Comme le note très justement Didier Éribon dans *Réflexions sur la question gay*, « un gay apprend sa différence sous le choc de l'injure ». Dans cette scène, le miroir métaphorise le regard homophobe de la société française de l'époque. La mise en scène, qui alterne gros plans et plans moyens, invite à la fois le spectateur à s'identifier au protagoniste mais également à adopter une attitude plus distanciée, comme la scène précédemment décrite de *J'embrasse pas*. Cette plus grande identification à l'égard d'un personnage homosexuel marque incontestablement un tournant dans l'histoire des représentations de l'homosexualité en France dans la mesure où ce qui était vécu comme une tare honteuse, et nécessitait par conséquent des stratagèmes scénaristiques afin d'éviter d'aborder directement le sujet, peut être, sinon compris du moins toléré par un grand nombre de spectateurs. Si l'homosexuel-le continue à être représenté-e comme un personnage inquiétant, y compris lorsqu'il est mis en scène par des réalisateurs gays (ou des réalisatrices lesbiennes), il devient plus complexe, et s'apparente davantage à un individu ordinaire, comme en témoignent les personnages inventés par Olivier Ducastel et Jacques Martineau qui vivent de manière décomplexée leur homosexualité<sup>39</sup>.

La figure du double a permis à des réalisateurs gays (ou des réalisatrices lesbiennes) de mettre en scène leurs préoccupations personnelles et de représenter cet *Autre* qui leur ressemble à une époque où, à cause de la censure et/ou de l'autocensure, il était difficile d'imaginer un personnage homosexuel sur les écrans français. Elle permet non seulement de représenter un personnage marginal, en tant qu'appartenant à une minorité sexuelle, et donc peu intégré dans la société française de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mais également d'universaliser le propos. Selon Jung<sup>40</sup>, par

39. Voir notamment *Drôle de Félix* (1999).

40. Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient* [1933], Paris, Gallimard, 1989.

exemple, un homme peut difficilement s'identifier à sa *persona* (c'est-à-dire à l'ensemble de qualités que réclame de lui la société pour le reconnaître) sous peine de devenir la victime de son *anima*, cette part féminine qui tend à l'infantiliser<sup>41</sup>. Les récits qui utilisent la figure du double favorisent une multiplicité de lectures et permettent ainsi à tout spectateur de se reconnaître dans la dualité des personnages proposés par des cinéastes gays. Plus proche de nous, à une époque où l'évolution des mœurs a pour conséquence une plus grande visibilité des gays et des lesbiennes sur les écrans français, le thème du double est encore très largement répandu dans les films réalisés par des cinéastes homosexuels. Dans ces films, la récurrence des miroirs et des images spéculaires qui leur sont associés laissent entendre que les personnages homosexuels ont aujourd'hui intégré l'image inquiétante que la société leur renvoie mais qu'ils peuvent plus facilement s'en libérer comme le montrent explicitement les scènes réalisées par Téchiné que nous avons citées un peu plus haut.

Sans avoir épuisé le sujet, nous avons montré combien la représentation de l'homosexuel-le à l'écran (en nous limitant au cinéma français) était souvent complexe, ambiguë, voire contradictoire. Si, aujourd'hui encore, le gay ou la lesbienne apparaissent généralement sous les traits de l'étranger, de l'inconnu (en ce sens qu'il brouille les frontières), de l'ennemi (en tant que figure inquiétante qui provoque un sentiment de peur, de rejet) ou encore du monstre (en révélant notamment sa face noire), cet Autre, peu intégré dans la société viriarcale française, d'hier comme d'aujourd'hui, apparaît plus facilement, depuis une décennie environ, sous les traits plus familiers de l'ami (figure de l'altérité rassurante) ou du double (ce qui nous renvoie à notre propre dualité). Cette évolution positive des représentations, liée par une relation complexe à l'évolution des mentalités à l'égard de l'homosexualité, doit cependant être minimisée dans la mesure où les cinéastes contemporains ont parfois recours à des stratégies, plus ou moins conscientes, d'évitement, leur permettant de ne pas aborder frontalement la question de l'homosexualité. Ainsi, l'univers des *Roseaux sauvages* n'échappe pas à un certain exotisme, notamment parce que le récit se déroule à une époque révolue et souvent fantasmée (les fameuses « années 1960 »). Certaines dimensions de l'homosexualité, sans doute jugées trop dérangeantes par les auteurs, sont parfois déniées. L'évolution des mœurs conduit les cinéastes contemporains, qu'ils soient homosexuels ou non, à

---

41. L'originalité de la pensée jungienne est de mettre en évidence la dualité de chacun, dont la personnalité intègre aussi bien des caractéristiques féminines que masculines. Cependant, nous ne partageons pas cette conception d'attribuer au masculin comme au féminin des caractéristiques immuables, et par conséquent trop archétypales et même contestables.

mettre en scène des gays ou des lesbiennes qui ne se distinguent pas des autres personnages. Mais cette uniformisation des attitudes n'est pas sans poser problème. À une époque où le processus de mondialisation conduit, semble-t-il, vers une démolition des frontières symboliques de l'altérité, il est vraisemblable que certains gays comme certaines lesbiennes s'insurgeront de voir fleurir sur les écrans des personnages trop « lisses » à leur goût, leur préférant des personnages qui affirment leur différence.

ALAIN BRASSART