

Show Me Love, le jeune cinéma *queer* européen.

Résumé :

Ce texte propose une analyse du film *Show Me Love* (fucking Åmål, 1998) de Lukas Moodysson, poète et réalisateur suédois à succès. La particularité de cette étude filmique réside dans son approche théorique puisqu'elle a pour objectif d'identifier dans la mise en scène un discours narratif *queer*. Notre intention est d'illustrer l'originalité et le caractère progressiste, pour l'époque, de la manière dont le film traite simultanément des difficultés liées au coming-out et de celles liées au coming-of-age. L'étude présentée s'attache donc à démontrer que le film adopte une posture *queer* en proposant un teen-movie lesbien qui dénonce l'oppression des normes hétérosexuelles. Puis, se propose de voir comment nous est présentée l'ambivalence de l'adolescence dans ses rapports à la norme sociale, ceci par l'analyse des formes de transgression et des aspects transitionnels mis en scène.

Mots clefs :

Cinéma, Film, Suède, LGBT, *Queer*, coming-out, Coming-of-age

Abstract :

This article provides an analysis of Lukas Moodysson's movie Show Me Love (Fucking Åmål, 1998). Moodysson is a successful poet and director from Sweden. The interest of the following analysis lies in its theoretical approach as its purpose is to identify a queer narrative speech within the directing of the film. The intention is here to highlight how original and progressist the movie was at the time it went out and how it deals with both coming out and coming of age. This lesbian teen movie, using a queer position, shows us that being at ease with your sexuality or going from child to adult both come with a lot of issues. Among them is how to free yourself from heterosexual normativity. Then we will see through the analysis of specific stage direction, how the film points out the ambivalence of teenagers regarding social standards and their ability to violate them.

Keywords:

Cinema, Film, Sweden, LGBT, Queer, coming-out, Coming-of-age

Le cinéma LGBT, longtemps censuré, s'est beaucoup développé, à travers le monde, à partir des années 1960, au moment de la libération des mœurs. La représentation à l'écran d'une sexualité non normative prend des formes variées. Qu'elle revêtisse un aspect revendicateur ou purement esthétique, elle emprunte souvent la voie du stéréotypage.

Show Me Love est le premier film de Lukas Moodysson, célèbre, à l'époque, pour ses recueils de poèmes. Le film sort en 1998 sous le titre suédois *Fucking Åmål* et rencontre un succès immédiat en salle et dans différents festivals où il remporte de nombreux prix. La société scandinave fait figure de pionnière en Europe en matière d'avancées sociales (durant les années 1990, la Suède participe à mouvement progressiste en votant un ensemble de lois en faveur des droits pour les personnes homosexuelles). Ainsi, « [...] it might not surprise anyone that the movie about lesbian teenagers became one of the biggest Swedish blockbusters in film history. » (Björklund, 2009, p.37). La réalisation de ce film coïncide avec la popularité des théories « queer » en Suède et l'intégration des travaux de Judith Butler¹ dans les cours sur le genre et les études sur les femmes (Westerståhl Stenport, 2012). Aussi pourrait-on affirmer que *Show Me Love* n'est pas uniquement un film « lesbien », revendicateur, en quête de « visibilité », mais qu'il peut s'appréhender comme une vision plus large appartenant à un « Nouveau Cinéma Queer », dans le sens où la thématique « queer » correspond plus à une particularité de l'intrigue, à travers ses personnages, qu'à un sujet de film ou une esthétique.

Ainsi, nous tenterons de montrer que le long métrage s'inscrit dans un discours narratif « queer », mais qu'il transcende cette catégorie en traitant simultanément, et de manière unique pour l'époque, des difficultés rencontrées par les adolescents en quête

¹ Judith Butler est l'une des figures tutélaires de la théorie *queer* et des *gender studies*. En 1990, son ouvrage *Gender Trouble* se vend à plus de 100 000 exemplaires et dans plusieurs langues à travers le monde.

d'identité. Pour cela, nous entreprendrons une lecture du langage cinématographique utilisé par Lukas Moodysson qui lui permet d'articuler deux phénomènes transitionnels : le « coming-of-age ² » et le « coming-out ³ ». Notre traitement s'attachera dans un premier temps à montrer que le film adopte une posture « queer » en proposant un *teen-movie* lesbien qui dénonce l'oppression des normes hétérosexuelles. Dans un second temps, nous observerons comment nous est présentée l'ambivalence de l'adolescence dans ses rapports à la norme sociale, au travers d'une analyse des formes de transgression et des aspects transitionnels très présents dans le film.

La fiction lesbienne est un sujet déjà abordé par le cinéma suédois dès 1950 avec *Persona* d'Ingmar Bergman. La particularité de *Show Me Love* « réside dans l'exploration du thème de l'homosexualité dans le milieu des écoles secondaires » (Castiel, 2000, p. 23). La nouveauté apportée par ce film est surtout de proposer un *teen-movie* qui mélange romantisme lesbien adolescent et critique de l'hétéronormativité.

Dès le titre du film, *Show Me Love*, le spectateur sait qu'il va avoir affaire à une histoire d'amour. Les différentes affiches promotionnelles ou jaquettes DVD, même si elles ne filtrent pas exactement le même message (Westerståhl Stenport, 2012), nous invitent également à penser que le film s'adresse à des adolescents. Le titre s'inspire de la chanson de Robyn Carlsson, chanteuse suédoise populaire dans le milieu des années 1990, dont le thème musical est présent dans la bande son. Le titre original, *Fucking Åmål*, fait directement référence aux propos d'Elin qui s'ennuie dans sa petite ville d'Åmål. La musique est un élément important de l'atmosphère du film et les paroles du thème musical dans l'avant dernière scène, « we are underground, we don't care, we don't care what you

² *Coming-of-age* : désigne la transformation d'une jeune personne qui passe de l'enfance à l'âge adulte.

³ *Coming-out* : contraction de l'expression *coming out of the closet*, ou « sortir du placard » au Canada, désigne principalement l'annonce volontaire d'une orientation sexuelle ou d'une identité de genre.

say about us » (Broder, Daniel, 1998), contribuent à affirmer le caractère non conventionnel de l'histoire d'amour entre Agnès et Elin. Dans les premières séquences, le spectateur observe un traitement particulier de l'image qui offre un grain photographique grossier et peu stylisé. Lukas Moodysson privilégie les gros plans (zooms) et utilise un style heurté. Cette dimension permet de cerner les personnages au plus près, pour décrire, par exemple, la souffrance amoureuse d'Agnès ou le sentiment d'Elin d'être incomprise. Ce cadre restreint, un peu étouffant (Gili, 2000), semble toutefois participer à une volonté de créer un discours plus authentique, à l'image d'un documentaire. Nous pourrions ici y voir, au même titre que de nos nombreux critiques cinématographiques à l'époque, une appartenance directe au manifeste danois Dogm95⁴, mais Lukas Moodysson rejette son influence. Il cherche uniquement à être au plus près de l'univers de ses personnages adolescents (Westerståhl Stenport, 2012). Les décors et lieux utilisés pour mettre en place l'histoire sont caractéristiques du traditionnel *teen-movie* américain. Ainsi, les actions se situent essentiellement à l'école, sur des terrains vagues, dans les chambres et lors de soirées. Les intérieurs sont privilégiés⁵ comme pour révéler l'intimité et le quotidien des deux adolescentes. Tout contribue à faire de *Show Me Love* un film atypique dans le cinéma européen, voire international des années 1990, puisqu'il apporte un traitement inhabituel de l'image à une forme narrative traditionnelle du *teen-movie* (Lùthersdóttir, 2014). Cependant, une de ses caractéristiques spécifiques est d'être une forme d'« adaptation of the standard youth film, particularly that of the high school films popular in American cinema » (Henderson, 2007, p. 262). Son aspect non conventionnel est marqué par la manière d'intégrer le thème du « coming-out » dans une comédie romantique pour adolescents. Le fait que ce soit un homme hétérosexuel qui réalise un film sur une « histoire lesbienne » est

⁴ Le manifeste Dogm95 fondé par Thomas Vinterberg et Lars Von Trier : liste de principes qui forcent les réalisateurs à plus de sobriété et une prise directe avec le réel.

⁵ Tournage réalisé en majeure partie dans les studios de Film i Väst dans la ville de Trollhättan.

déjà en soi une particularité notable. L'étude d'un cinéma lesbien réalisé par des cinéastes identifiées comme homosexuelles suppose, sans doute, un questionnement différent (Ménard, 2002). Notons également que les critiques de l'époque ont eu tendance à minimiser le thème du lesbianisme pour se focaliser sur celui de la rébellion adolescente (Rosenberg, 2006). Cependant, dans notre démarche d'analyse, nous cherchons davantage à mettre en avant la tentative de Lukas Moodysson, forcément complexe, de traiter de la quête d'identité sexuelle dans une démarche critique vis-à-vis des représentations de la culture dominante hétéronormative, l'hétéronormativité étant basée sur l'hypothèse d'un concept de binarité de genre et d'une norme hétérosexuelle hégémonique (Rosenberg, 2006).

Le sujet du film est annoncé dès la scène d'introduction. Agnès tape ces quelques mots à l'ordinateur : « My secret list [...] I love Elin. ». Nous sommes en présence d'une fille qui aime secrètement une de ses camarades de classe. La représentation des deux adolescentes n'est pas excessivement stéréotypée; cependant, une caractérisation de l'état d'esprit de chacune d'elles ne peut se passer, pour être bien marquée, de recourir à certains tropes de représentations des identités adolescentes et lesbiennes. Aussi, Agnès nous apparaît comme une fille intellectuelle et mélancolique (décors chambre, éclairage sombre), réservée et n'ayant pas ou peu d'amis (sauf une camarade de classe qu'elle rejettera plus tard). Elle porte des vêtements simples « unisexe » (pantalon, sweat-shirt ou chemise). Elin, elle, se présente comme une jeune fille blonde, jolie et populaire. Dans son attitude et ses tenues, elle performe le genre féminin. Dès les quatre premières scènes, on situe l'âge et les traits de caractère des personnages principaux et le dilemme dans lequel ils se trouvent personnellement (Agnès aime Elin, Johan aime Elin, Elin s'ennuie et veut vivre quelque chose de différent). Elin est au cœur de ce triangle amoureux et c'est surtout à travers

l'évolution de ce personnage et de ses préoccupations que le spectateur aura accès aux questionnements de la norme qui parcourent l'histoire.

Tout au long du film, Lukas Moodysson critique les conventions sociales en explorant les différentes facettes du monde hétéronormatif. Il dépeint les relations au sein de la famille et chez les pairs en les contextualisant par le milieu social dans lesquelles elles s'insèrent, c'est-à-dire chez une classe sociale modeste d'une petite ville suédoise reculée. Ainsi, les parents d'Agnès représentent une famille unie, de classe moyenne, mais dont le père et la mère ne semblent rien partager; la mère d'Elin, qui travaille de nuit, n'a pas ou plus de mari et élève seule ses deux filles. Au travers de leurs dialogues hétéronormés, Jessica (la soeur d'Elin) et son copain Markus font figure de symbole du couple hétérosexuel. Markus, par son attitude machiste, et Jessica, qui se place en compagne naturelle, offrent une vision peu attirante du couple conventionnel. Elin, malgré ses hésitations (elle refoule son rêve d'une idylle avec Agnès en le qualifiant de cauchemar, puis entame une relation avec Johan après le baiser avec Agnès), rejette la posture sexiste et l'oppression masculine. En même temps, elle réagit face à la résignation de sa mère.

Une autre composante du discours hétéronormatif nous est montrée dans la scène particulièrement ambiguë où un automobiliste s'arrête, en plein milieu de la nuit, pour prendre en auto-stop nos deux jeunes adolescentes et qui, ensuite, les chasse de son véhicule en voyant le baiser qu'elles échangent sur la banquette arrière. Cette scène est assez troublante lorsque nous interprétons l'attitude de l'homme. Dans un premier temps, nous avons peur d'avoir affaire à un pervers qui pourrait s'en prendre aux deux jeunes filles, mais il se positionne ensuite comme un « bon père de famille » qui s'offusque de l'attitude des adolescentes. Une fois de plus, force est de constater que Lukas Moodysson nous livre ici un propos ambigu qui diversifie nos pistes de réflexion. Il est

cependant possible de dégager deux catégories de facteurs qui rendent le dévoilement de l'homosexualité encore plus difficile :

Les facteurs culturels et les facteurs de dynamique familiale. En fonction de la culture qui caractérise la famille d'origine, l'homosexualité peut être perçue comme un élément perturbant le système de l'éducation, mais également le système des valeurs et des croyances, fondements symboliques à partir desquels l'histoire de famille s'est bâtie (Mellini, 2009, p. 41).

Pour finir sur le caractère atypique de ce récit d'homosexualité féminine, nous pouvons évoquer la scène métaphorique du « coming-out » final où Elin et Agnès sortent des toilettes de l'école comme on sort du « placard ». Cette séquence apporte une fin heureuse à l'histoire d'amour entre les deux jeunes filles qui décident d'assumer leur homosexualité aux yeux de tous. Ce type de dénouement n'est pas si habituel dans le cinéma gay et lesbien d'avant (cela change avec des films tels que *Anne Trister* de Léa Pool, 1986; *When Night Is Falling* de Patricia Rozéma, 1995; *Better than chocolate* de Anne Wheeler, 1999 (Ménard 2002)) et montre encore l'originalité du film.

Le traitement du « coming-of-age » ne se fait pas en parallèle de celui du « coming-out », mais bien simultanément, dans une même dynamique, en évaluant l'influence du discours hétéronormatif sur une identité sexuelle qui se construit de façon complexe et instable, c'est-à-dire empruntant des orientations (tantôt hétérosexuelle, tantôt homosexuelle) non figées. Nous rejoignons le point de vue de Jenny Björklund qui qualifiera le film de « queer romantic comedy » en accordant autant d'importance à la relation amoureuse qu'à la rébellion contre le pouvoir masculin (Björklund, 2010, p. 46).

Show Me Love se démarque de par sa façon presque « légère » d'aborder l'homosexualité féminine et nous surprend par la justesse de ses propos. Le style cinématographique et le ton utilisés permettent de susciter chez le spectateur un questionnement des représentations. Ce film appartient à un cinéma qui ne cherche pas forcément une « visibilité » LGBT, mais adopte plutôt une posture critique des discours hétéronormatifs sans passer par des artifices fictionnels. Le regard de Lukas Moodysson semble vouloir dépasser la question de l'acceptation de l'orientation sexuelle en l'intégrant à la problématique du passage à l'âge adulte. La coexistence de ces deux thèmes s'inscrit dans un questionnement général de la norme. Cette intention passe notamment par la mise en scène d'une attitude transgressive chez Elin et celle d'une volonté d'affirmation identitaire chez Agnès, tout en empruntant une symbolique forte liée à l'aire transitionnelle dans laquelle se situe l'adolescence.

Les deux adolescentes n'ont pas les mêmes préoccupations de départ concernant leur quête d'identité. D'un côté, il y a Agnès qui tente d'affirmer son homosexualité. Elle cherche à faire comprendre à sa famille qu'elle n'est pas comme les autres. Ses parents, chacun dans une attitude différente, nieront la situation et tenteront de contourner le problème en offrant une autre perspective à Agnès. Sa mère organise une soirée d'anniversaire alors qu'Agnès répète ne pas avoir d'amis, et elle lui prépare du rosbif alors qu'Agnès est végétarienne. Le décalage de la situation met Agnès mal à l'aise, et elle s'énerve contre sa mère. L'insurrection d'Agnès sera à son apogée lorsque son amie lui offrira un parfum. Les tentatives avortées du père d'Agnès pour comprendre sa fille amplifient le contexte d'incompréhension dans lequel elle se trouve. Pourtant cette dernière ne cherche pas à refouler son orientation sexuelle, elle l'assume en effet pleinement, comme

nous le montre la scène où des garçons cherchent à provoquer Agnès en placardant un poster de femme dénudée sur son casier de l'école. Agnès répond ironiquement : « elle a de beaux seins » et par là même retourne la situation à son avantage, laissant les garçons hébétés. Agnès sait qui elle est et ce qu'elle veut. Elle le montre une fois de plus lorsque c'est elle qui met en acte la proposition d'Elin de partir pour Stockholm.

À l'opposé, Elin ressent le besoin d'être reconnue comme différente, mais se sent hésitante dans sa démarche. Elle est en quête de sens et son affirmation identitaire passe par le besoin de transgresser les règles. Ainsi, elle et sa sœur quitteront leur domicile pour se rendre à une fête alors que leur mère ne les y avait pas autorisées. Elin boit beaucoup d'alcool lors de la soirée. Ces actes transgressifs sont typiques du comportement des adolescents, voire même caricaturaux. La dimension transgressive des actes d'Elin va au-delà en revenant sur son métier envisagé (psychologue), ce qui surprend sa sœur et semble en contradiction avec les ambitions qui devraient être les siennes (femme issue d'une classe sociale modeste). Elin, sous le prétexte d'un pari avec sa sœur, embrasse Agnès et prétend trouver ça « cool » d'être lesbienne. Elle se refuse dans un premier temps à Johan et exprime à sa sœur sa volonté de ne pas s'engager sexuellement avec un homme. Elin n'est pas en phase avec ce que lui offre la société patriarcale dans laquelle elle vit et l'exprime par des voies plus ou moins transgressives. Son personnage et celui d'Agnès sont révélateurs du monde normatif qui les entoure et les empêche d'évoluer.

La dimension ambivalente du « coming-of-age » passe également dans les éléments de mise en scène qui positionnent les adolescentes dans une « aire transitionnelle » (Winnicott, 2010). Ainsi, certains objets en viennent à incarner les sentiments qu'elles vivent. L'ordinateur joue le rôle de journal intime dans lequel Agnès confie son amour pour

Elin. Il est présent à trois reprises : dès la première scène avec la *voix-off* d'Agnès qui lit ce qu'elle écrit, lors de l'entrée d'Elin et sa sœur dans la chambre d'Agnès et qui « violent » en quelque sorte son intimité et enfin quand la mère d'Agnès lit les poèmes de sa fille adressés à Elin et qui viennent confirmer son homosexualité. L'ordinateur fait office ici de révélateur d'une vérité subjectivée par Agnès. Ensuite, nous pouvons observer dans plusieurs séquences l'importance accordée au téléphone, autant comme objet faisant de plus en plus partie de l'univers adolescent que comme « sujet investit dans la relation au monde extérieur » (Desbrouvie, 2004, p. 6).

Le caractère transitoire peut également être perçu dans les lieux symboliques pour mettre l'accent sur les hésitations et la transformation d'Elin. Nous pensons que c'est le cas du pont qu'elle franchit à six reprises comme pour montrer son déplacement de point de vue et son changement d'avis. Ce sera sur ce même pont qu'Elin et Agnès se retrouveront pour échanger leur second baiser qui fera basculer les convictions d'Elin qui ne sera plus dans la négation.

La transformation d'Elin est perceptible aussi dans les scènes tournées dans les terrains de jeu investis par les deux sœurs ou par les deux couples Jessica/Marcus et Elin/Johan. Dans les deux cas, nous assistons à la transformation d'Elin qui ne partage plus la vision normative de sa sœur en rejetant symboliquement leurs « jeux d'enfants » ainsi que l'idée d'être prédestinée socialement. La scission entre les deux conceptions semble particulièrement frappante lors du zoom arrière sur les deux couples assis séparément sur des bancs qui dévoile, en plan large, une ligne de démarcation au sol.

Pour terminer notre analyse de l'espace transitionnel dans lequel s'inscrivent le « coming-of-age » et le « coming-out », nous pouvons remettre en question l'intention des

scènes mettant en avant la consommation de deux types de boisson, l'alcool et le lait chocolaté. Même si les soirées bien arrosées font partie des actes transgressifs auxquels les adolescents s'adonnent, nous pouvons aussi voir dans la consommation d'alcool un contraste avec les deux scènes enfantines qui, elles, parlent de lait chocolaté. L'alcool représenterait alors naturellement à l'écran la boisson des adultes et le lait chocolaté celle des enfants. La dernière scène du film, qui fut rajoutée (l'histoire se terminant initialement sur la sortie de l'école des deux adolescentes main dans la main (Westertåhl Stenport, 2012)), surprend quelque peu par son retour à une certaine naïveté. Nous y voyons les deux adolescentes partager un lait chocolaté dans la chambre d'Elin, cette dernière expliquant qu'elle a toujours une fâcheuse tendance à mettre trop de chocolat. Là encore, Lukas Moodysson joue sur l'ambiguïté du message et nous livre une sorte de discours normatif cherchant, peut-être, à contenir la sexualité des deux adolescentes qui nous apparaissent alors bien trop jeunes pour vivre cette expérience d'adulte. La scène semble réduire leur relation à une amitié romantique. Pourtant, la sexualité n'est pas latente dans le film puisque deux séquences l'évoquent explicitement : la scène où nous retrouvons Johan et Elin qui viennent de faire l'amour et la scène où le spectateur surprend Agnès initiant un geste de masturbation en fantasmant sur la photo d'Elin.

Le lesbianisme d'Elin pourrait, selon Björklund, être remis en question ici en associant la période de l'adolescence à une sexualité non fixe (Björklund, 2010). Quoi qu'il en soit, tous ces éléments scénaristiques illustrent habilement la position transitoire dans laquelle s'articulent et se complètent le « coming-out » et « le coming-of-age ».

Ce film semble résolument s'inscrire dans un « Nouveau Cinéma Queer » émergent à cette époque, comme le relève Scott Henderson ou encore Michaël Bronski en le comparant à des films tels que *Beautiful things* (Hettie Mac Donald, 1996), *Head On* (Ana

Kokkino, 1998), *Edge of Seventeen* (David Moreton, 1998) et *Floating* (William Roth, 1997) (Henderson, 2007; Bronski, 2000). Il fait aussi figure d'une vision avant-gardiste du *teen-movie* à travers une histoire de romance lesbienne portée à l'écran de manière positive. Il opère une critique du discours hétéronormatif par une double lecture en tentant de traiter, de façon authentique, les rapports à la norme dans la sphère transitionnelle du passage à l'âge adulte. Ce cinéma semble s'être depuis bien développé comme en témoignent les films *My Summer of Love* (Paweł Pawlikowski, 2004) ou encore *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kéchiche, 2013), pour ne mentionner que des romances lesbiennes mises en scène par un homme. Les représentations conventionnelles hétéronormatives présentes dans ces films nous invitent à évaluer leur impact dans la construction d'une identité sexuelle.

Dans cet exposé, nous rejoignons l'expression de Helga Lùthersdóttir : « Moodysson's ability to present the confusion, frustration and excitement of the teenage years » (Lùthersdóttir, 2014, p. 19). L'intérêt principal du film est donc, manifestement, sa capacité à nous montrer toute l'ambiguïté qui anime l'individu en devenir dans sa quête d'identité en adoptant un traitement scénaristique « queer ». Il tente de retranscrire une vérité qui est forcément subjective, mais qui a le mérite de rechercher l'authenticité. Dans cette mise en scène d'une sexualité complexe et « queer » qui se place dans une posture non binaire et plus fluide, nous pourrions finalement nous demander si le personnage d'Elin n'agit pas simplement en réaction contre une forme de normativité qui lui pèse et l'ennuie (sa famille, sa ville, le pouvoir masculin). La transition semble s'opérer à différents niveaux, entre l'enfance et le monde adulte, entre l'hétérosexualité et l'homosexualité et entre les classes sociales.

« En quelques mots, il n'existe pas une identité homosexuelle, mais plutôt des identités homosexuelles, étant chacune le fruit de constructions identitaires différentes, à des

moments biographiques différents et dans des contextes de vie différents » (Mellini, 2009, p. 11).

La suite du parcours filmographique de Lukas Moodysson (*Lilja 4-ever*, 2002 ou encore *We Are The Best !*, 2013) nous permet de mesurer à quel point cette période transitoire qu'est l'adolescence le passionne et le questionne (Wilson, 2005). Au travers de ses films, Lukas Moodysson porte un regard critique sur les institutions politiques et exprime son rejet des valeurs capitalistes. Toutes ces nouvelles préoccupations sociales, émergentes en Europe dans les années 1990 et présentes dans *Show Me Love*, sont l'expression d'un regard nouveau dans les représentations de l'homosexualité à l'écran.

Bibliographie

- Bardin, L. (2000). *Les relations interpersonnelles par téléphone, un exemple de communication médiatisée*. Thèse de doctorat, Université Paris V.
- Björklund, J. (2010). Queering the Small Town: Lukas Moodysson's Film Show Me Love. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal*, janvier-février (39), 37-51.
- Broder, D. (1998). *Underground*. Titre de la bande originale de Fucking Åmål. Jimmy Fun Music/EMI Music.
- Bronski, M. (2000). Positive images and the coming out film: the art and politics of gay and lesbian cinema. *Cineaste-America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, janvier (26), 20-26.
- Castiel, É. (2000). Controverses et affirmations. *Séquences : la revue de cinéma*, (206), 23-24.
- Dowling, L. (2003). Breaching fortress Europe . *Film Ireland*, mars-avril (91), 37.
- Gili, J. (2000). FUCKING ÅMÅL. *Positif*, juillet-août(473/474), 122.
- Griffiths, R. (2008). *Queer cinema in Europe*. (Chicago: Intellect Book) Bristol: UK.
- Hedling, O. (2008). A new deal in European film? Notes on the Swedish regional production turn. *Film International*, (6), 35.
- Henderson, S. (2007). « Youth, Sexuality, and the Nation: Beautiful Thing and Show Me Love». Dans T. Shary et A. Seibel(dir.), *Youth Culture in Global Cinema*. Austin, TX: U of Texas, p 256-270.
- Lúthersdóttir, H. H. (2014). Even if you aren't Swedish, even if you aren't a lesbian': Show Me Love in Queer American Context. *Scandinavica: An International Journal of Scandinavia Studies*, janvier (53), 10-33.
- Mandolini, C. Valade, C. Castiel, E. Bellemare, D. et Chaput, L. (2003). L'état de la planète-cinéma à l'aube du nouveau Siècle- 1990 à aujourd'hui : cinémas européens des années 90 (III). *Séquences : la revue de cinéma* (225), 18-26.
- Menard, J. (2002). *La représentation de la réalité lesbienne au cinéma à partir d'un univers symbolique subjectif*. Maîtrise en études françaises. (Université de Sherbrooke). Sherbrooke, juin. En ligne : <http://search.proquest.com/docview/305508828?accountid=12543>

Mellini, L. (2009). Entre normalisation et hétéronormativité: la construction de l'identité sexuelle. *Déviance et société*, 33, p 3-26.

Moody, K. (2014). Situating Lukas Moodysson's *Vad gör jag här*. *Scandinavica: An International Journal of Scandinavian Studies*, janvier (53), 84-104.

Rosenberg, T. (2006). « Out of the national closet: Show Me Love ». Dans *Sex, breath, and force: Sexual difference in a post-feminist era*. Oxford: Lexington Books, p 104-121.

Westerståhl Stenport, A. (2012). *Lukas Moodysson's Show Me Love*. Seattle, WA: U of Washington P.

Wilson, E. (2005). Children, Emotion and Viewing in Contemporary European Film. *Screen*, 46 (3), 329-340.

Winnicott, D.W. (2010). *Les objets transitionnels*. Paris : Payot.