

Université de Montréal

**Représentations filmiques de lesbiennes/*queers* issues de la  
diaspora indienne en Occident**

par  
Marie-Ève Martin

Département de sociologie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maître  
en sociologie

mai 2013

© Marie-Ève Martin, 2013  
Université de Montréal

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Représentations filmiques de lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident

Présenté par :  
Marie-Ève Martin

évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christopher McAll,  
président-rapporteur  
Sirma Bilge,  
directeur de recherche  
Julianne Pidduck,  
membre du jury

## Résumé

Devant l'explosion des représentations filmiques des pratiques et identités sexuelles non normatives qui caractérise actuellement la sphère cinématographique, la présente étude, dotée d'outils théoriques et méthodologiques issus de la sociologie du cinéma, des *cultural studies* et de l'approche féministe intersectionnelle, investit analytiquement trois longs métrages de fiction de narration conventionnelle dont des lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident, aux positionnements partiellement minoritaires sur les axes de division sociale que sont le sexe, la race et l'ethnicité, et la sexualité, occupent le devant et le derrière de la caméra : *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999), *Nina's Heavenly Delights* (Pratibha Parmar, 2007), et *I Can't Think Straight* (Shamim Sarif, 2008). Bref, l'objectif principal de ce mémoire est d'exposer les conceptualisations des expériences et subjectivités *queers* privilégiées par ce régime particulier de représentations, puis d'évaluer dans quelles mesures et de quelles manières il reproduit et déstabilise celles de discours académiques, activistes et nationaux postcoloniaux qui circulent internationalement.

**Mots-clés :** représentations, cinéma, intersectionnalité, lesbiennes/*queers*, ethnicité, race, diaspora indienne

## Abstract

Witnessing the recent explosion of filmic representations of non-normative practices and identities which currently characterizes the cinematographic sphere, the following study mobilizes theoretical and methodological tools from sociology of cinema, cultural studies and the intersectional feminist approach to analytically explore three long-feature fictions of conventional narrative form that show, as well as are imagined and realized by lesbian/*queers* of Indian origins in an occidental context who occupy minority positions on the axes of social division that are the categories of sex, ethnicity, race, and sexualities: *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999), *Nina's Heavenly Delights* (Pratibha Parmar, 2007), and *I Can't Think Straight* (Shamim Sarif, 2008). In short, the main objective of this thesis is to expose the conceptions of *queer* experiences and subjectivities privileged by this regime of representation, and to evaluate how and in which ways it reproduces and destabilizes those of academics, activists and postcolonial nations which internationally circulate.

**Keywords :** representations, cinema, intersectionnality, lesbians/*queers*, ethnicity, race, Indian diaspora

# Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	viii
Introduction.....	1

## Chapitre 1 : Dissensions théoriques et critiques des études qui produisent/invisibilisent les lesbiennes de couleur.....5

1.1 Précisions terminologiques et conceptuelles : la sexualité et les rapports de pouvoir	6
1.2 La mondialisation d'une identité gaie et lesbienne publique comme source d'opportunité et de dangers.....	9
1.2.1 L' « identité gaie globale » (Altman, 1996, 2001).....	9
1.2.2 La mondialisation queer comme une opportunité libératrice fondée sur le partage d'une sexualité non-normative.....	11
1.2.3 La mondialisation <i>queer</i> comme l'imposition néocoloniale d'une conception et terminologie inadéquates: l'identité gaie et lesbienne ouvertement discutée et vécue.....	12
1.3 Les sexualités lesbiennes/queers et la nation: Une participation toujours genrée à un cadre étatique hétéronormatif ou partiellement et partialement homonormatif.....	21
1.3.1 L'hétéronormativité en contexte national.....	21
1.3.2 L'incorporation de certains citoyens gais, lesbiennes et <i>queer</i> au profit de nation. .	23
1.3.2.1 L' « homo-nationalisme » (Puar, 2006) et ses généalogies.....	24
1.3.2.2 Le « mythe de l'assimilation gaie » (Haritaworn, 2008).....	25

## Chapitre 2 : Regards multidisciplinaires sur la pertinence de l'analyse des représentations filmiques en sciences sociales.....29

2.1 La sociologie du cinéma : le cinéma et les représentations filmiques comme témoins d'une réalité spatialement et temporellement située.....	30
2.2 Les <i>cultural studies</i> : les représentations filmiques comme cultures publiques politisées où sont contestés le sens et les normativités.....	34

2.3 L'approche intersectionnelle: une matrice conceptuelle indispensable à l'appréhension de subjectivités complexes.....	40
2.4 L'intérêt spécifique du corpus choisi.....	42
<b>Chapitre 3 : Démarche méthodologique.....</b>	<b>54</b>
3.1 Choix du corpus.....	54
3.2 Méthodes de cueillette.....	55
3.3 Méthodes d'observation et d'analyse.....	58
3.3.1 Les étapes et opérations possibles d'une analyse filmique intersectionnelle exploratoire.....	59
3.3.2. La question de l'interprétation.....	60
3.3.3 Les défis de la pratique de l'analyse de contenu filmique.....	64
<b>Chapitre 4 : Analyse du régime de représentations cinématographiques des lesbiennes/queers de la diaspora indienne en Occident.....</b>	<b>71</b>
4.1 Le <i>coming-out</i> des lesbiennes, "gay" et <i>queers</i> indiennes de la diaspora indienne en Occident et de leurs partenaires.....	72
4.1.1 Déclinaisons sur le thème de la visibilité : Désigner et signifier en paroles et/ou en gestes ses préférences sexuelles non-normatives.....	72
4.1.2 Les réactions familiales : motifs émergents.....	82
4.1.2.1 Les conceptions et réactions maternelles à l'égard des sexualités non-normatives: Mélange de promotion insistante de l'hétéronormativité compulsive, de suspicions, de désapprobation, de résignation et d'ouverture.....	82
4.1.2.2 Les réactions paternelles : attitude posée et coopération.....	90
4.1.2.3 Les réactions de la fratrie (et de leurs partenaires) : une propension quasi-unanime et d'ouverture, de complicité et d'acceptation immédiates.....	91
4.1.3 Les réactions amicales : support symbolique et matériel.....	95
4.1.4 Les réactions des membres de la communauté ethnique d'appartenance : assemblage de désir, de dissuasion, de désapprobation et d'incompréhension.....	97
4.1.5. Réactions de professionnels connus et inconnus dans d'autres sphères d'activités	99

4.2 Constructions et rapports divergents aux pratiques et identités sexuelles non-normatives en termes de communauté et de normativités.....	100
4.2.1 Le groupe lesbien non-mixte et les normativités lesbiennes.....	100
4.2.2 Le groupe d'amis <i>queers</i> d'origine indienne et leurs partenaires blancs écossais..	104
4.2.3 Le couple de femmes <i>queers</i> d'origine non-occidentale qui connaissent quelques gais en contexte non-occidental.....	104
<b>Conclusion.....</b>	<b>107</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>122</b>
<b>Filmographie.....</b>	<b>143</b>
<b>Annexe I : Grille d'observation et d'analyse filmique intersectionnelle.....</b>	<b>i</b>
<b>Annexe II : Grille générique de l'intersectionnalité intersectionnelle.....</b>	<b>xix</b>
<b>Annexe III: Les synopsis des films étudiés.....</b>	<b>xxi</b>





*À mon père, André Martin, parce que  
l'achèvement de ce projet concrétise tes derniers  
judicieux conseils :*

*La vie m'appartient.*

*(Je t'aime aussi.)*

## Remerciements

Bien que la rédaction de ce mémoire de maîtrise se pose tel le résultat concret d'une plume unique, elle procède de toute évidence d'une collaboration implicite extensive et vitale dont les principaux acteurs se doivent d'être remerciés à leur juste titre en cet espace liminaire.

Mes premiers remerciements s'adressent d'abord à ma directrice de mémoire, Sirma Bilge, dont l'enseignement et les travaux féministes intersectionnels conjuguant passion, curiosité intellectuelle, rigueur scientifique et justice sociale m'ont non seulement inspirée, mais s'avèrent essentiels à une compréhension nuancée des subjectivités complexes coconstituées dans des rapports de pouvoir asymétriques, d'autant plus dans un contexte francophone qui tarde à reconnaître et inclure systématiquement les avancées théoriques, méthodologiques et empiriques de ce paradigme critique qui a personnellement transformé ma vision du monde, au même titre que les réalisations des cinéastes et théoriciennes *queers* diasporiques étudiées.

En deuxième lieu, je tiens à remercier chaleureusement et promptement ma partenaire, Marianne Chbat. L'accomplissement de ce projet laborieux est largement tributaire de l'omniprésence matérielle et symbolique que tu as manifestée au quotidien pendant ces dernières années, autant à travers tes lectures et commentaires pragmatiques que tes encouragements incessamment réitérés. Aucun mot ne peut encapsuler l'amour, la fierté et la gratitude que j'éprouve à l'égard de la femme exceptionnelle que tu es.

Je tiens parallèlement à exprimer ma reconnaissance envers ma mère Josée (et Jean-Marc), mon frère Nicolas (et Julie), et ma belle-famille (Madga, Joseph, Chantal, Ara, Christian, Annie, Jade, David), pour leur soutien indéfectible. À ceux-ci s'ajoutent certains amis attentifs et proactifs: Étienne, Catberb, Mélissa, Joëlle, Laurie, Manu, Pascale, Léo, Rachèle et Virginie, de même que mes collègues Olivier, Valérie et Roxanne.

En dernière instance, j'aimerais témoigner ma gratitude envers les organismes subventionnaires qui ont concouru à la réussite de cette entreprise, à savoir, le département de sociologie de l'UdeM, le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH), le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), et la Fondation Lambda.

## Introduction

Sans contredit, l'actuel ordre mondial globalisé se caractérise par une rapide circulation transnationale et quantitativement sans précédent de représentations des sexualités, dont celles de femmes amoureuses et/ou attirées par la gent féminine, lesquelles ponctuent diverses sphères de l'activité sociale (littérature, cinéma, télévision, sports, justice, etc.). Ainsi, force est de constater que « *Queerness is now global* » (Cruz-Malavé et Manalansan IV, 2002, p.1). Pour qualifier l'orbite spécifiquement cinématographique, Julianne Pidduck (2011) parle même d'un nouvel ordre de visibilité excessive, qu'elle désigne sous le terme « hypervisibilité ». Ce terme caractérise la prolifération contemporaine considérable de productions audiovisuelles qui rendent visibles certaines identités et certains désirs non normatifs auparavant « invisibles » (lesbiennes, gays, bisexuels, transgenres et *queers*, au sens de la théorie *queer*), dont la diffusion et la commercialisation se sont vues possibles grâce à l'émergence d'efficaces nouveaux canaux de distribution et de réception (festivals de films transnationaux et de grande envergure, distributeurs spécialisés de DVD et vidéos, magazines, guides, etc.) dans un nombre croissant de pays qui excèdent l'Amérique du Nord et l'Europe (Benshoff et Griffin, 2004). Parmi ces œuvres figurent celles de cinéastes qui revendiquent ces identités et/ou désirs sexuels, qui offrent parfois des portraits moins stéréotypés ou « négatifs » des subjectivités aux sexualités non normatives dans une visée stratégique d'intégration sociale, politique et culturelle. Précisons que leur réussite s'avère néanmoins limitée, puisque cette incorporation partielle et partiale de certains sujets *queers* ne mène pas inévitablement à de réelles répercussions matérielles, dont légales. De plus, ces cinéastes de tous horizons ne participent pas également à ce régime d'« hypervisibilité », dont l'un des effets pervers potentiels réside dans sa propagation commerciale d'une conceptualisation « occidentale » hautement normalisée et quasi hégémonique d'une identité gaie et lesbienne à énoncer et afficher publiquement, fondée sur un mode de vie et une culture foncièrement dépolitisés et majoritairement composés d'individus occidentaux, blancs, jeunes, de classe moyenne (ou élevée) et urbains (Pidduck, 2011). Or, dans la mesure où, suivant la logique de Foucault (1976), la sexualité non normative est une construction située dans le temps et l'espace, il est plausible de croire qu'elle n'est pas envisagée de manière univoque par ceux qui la

revendiquent ou qui la contestent tout en s'investissant dans des actes *queers*. En effet, leur position complexe potentiellement majoritaire et minoritaire sur divers axes de division sociale (ex : le sexe, le genre, la race, l'ethnicité, la nationalité, la classe, la sexualité, la localisation géographique, l'allégeance politique, le handicap, les croyances religieuses, etc.) influence les manières dont ils conceptualisent et articulent leur expériences et identités sexuelles non normatives. Ainsi, bien que le climat social d'acceptation et de visibilité accrues des lesbiennes/*queers* qui caractérise en apparence la société occidentale contraste avec celui qui prévaut dans nombre de pays où toutes identités et pratiques *queers* demeurent passibles de sanctions (ex : emprisonnement, peine de mort), les discours de femmes *queers* non occidentales ou diasporiques ne sont toutefois pas dénués de représentations d'expériences homosexuelles féminines (Lafontaine, 2009). Qui plus est, les créations filmiques de cinéastes *queers* diasporiques sont potentiellement infléchies différemment par certains discours transnationaux actuels circulant sur les sexualités non normatives.

C'est à la lumière de ces observations que le présent mémoire de maîtrise se propose, dans une perspective intersectionnelle disciplinairement hétéroclite, de décrire et d'analyser l'actuel régime de représentations filmiques des lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident. Concrètement, la problématique qui préside notre entreprise scientifique exploratoire s'articule autour de l'interrogation suivante : Quelles représentations des lesbiennes/*queers* de la diaspora indienne (en termes de sexe, de genre, d'ethnicité, de race, de nation, de classe, etc.) sont privilégiées à l'intérieur de longs métrages de forme narrative conventionnelle de cinéastes qui partagent avec leurs protagonistes un positionnement minoritaire sur les axes de structuration sociale que sont le sexe, l'ethnicité/la race et la sexualité non normative? De surcroît, nous cherchons à établir dans quelle mesure et de quelles manières ces portraits mis en images reproduisent et subvertissent certains discours nationaux et internationaux d'émergence récente dont les conceptualisations des sexualités non normatives sont en tension à l'ère actuelle de mondialisation et de transnationalisation.

L'organisation et le contenu des quatre chapitres qui constituent ce mémoire vont comme suit. Le premier chapitre, consacré à la revue de littérature, s'ouvre sur de nécessaires clarifications sur les terminologies et conceptualisations ici mobilisées pour référer à la sexualité. Certains

discours activistes, académiques et nationaux sont ensuite définis, et les contradictions qui les animent sont relevées, spécifiquement en ce qui a trait à l'existence transnationale de lesbiennes/*queers* de couleur, de même qu'aux opportunités et aux dangers de l'actuelle mondialisation des pratiques et identités *queers*.

Le deuxième chapitre expose le cadre conceptuel multidisciplinaire qui gouverne notre projet et se concentre en première partie sur la pertinence de l'analyse des représentations filmiques en sciences sociales et sur le sens précisément octroyé à cette notion à l'intérieur de la sociologie du cinéma et des *cultural studies*, lesquelles souscrivent, bien qu'implicitement, au paradigme du féminisme intersectionnel. Il devient alors évident que les longs métrages cinématographiques au cœur de notre étude sont ici envisagés comme des créations artistiques et des produits culturels qui mettent en images certaines représentations sociales historiquement négligées, spatialement et temporellement situées, qui s'avèrent avant tout intrinsèquement politiques, circulant au sein d'une culture publique transnationale investie de luttes perpétuelles sur le sens. En deuxième partie sont évoquées dans le détail les raisons qui motivent notre intérêt pour le corpus filmique plutôt pointu que sont les représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident telles que mises en images à l'intérieur de longs métrages de fiction contemporains de forme narrative et de langue anglaise réalisés par des lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident.

La démarche méthodologique fait ensuite l'objet du troisième chapitre, lequel expose en premier lieu le corpus choisi, à savoir *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999), *Nina's Heavenly Delights* (Pratibha Parmar, 2007), et *I Can't Think Straight* (Shamim Sarif, 2008). Les méthodes de cueillette et d'analyse privilégiées, de même que les étapes et les opérations de l'analyse filmique intersectionnelle pratiquées sont ensuite abordées. À ces considérations s'ajoutent certaines interrogations d'ordre épistémologique, à savoir la question de l'interprétation, et les limites et les défis potentiels liés à la pratique de l'analyse de contenu filmique, notamment dans une perspective intersectionnelle. La discussion précédente fait également allusion aux stratégies mobilisées et aux outils développés pour tenter de surmonter ces limites mentionnées, parmi lesquels la grille d'observation et d'analyse filmique

intersectionnelle qui se retrouve en annexe, dont les propres forces et limites sont aussi abordées.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre qui forme le corps de ce mémoire est voué à la description, à l'exemplification et à l'analyse du régime de représentations filmiques des lesbiennes/*queers* d'origine indienne dans la diaspora occidentale que constituent les trois œuvres étudiées, lesquelles réitèrent et déstabilisent de manières similaires et dissemblables les discours transnationaux antérieurement présentés. Parmi les éléments scrutés, notons d'abord les définitions variables des sexualités *queers* et du *coming-out* qu'adoptent les lesbiennes/*queers* occidentales d'origine indienne mises en scène, de même que les réactions des individus à l'endroit desquels est déployé cet acte de visibilité aux configurations complexes en matière d'énonciation et de manifestation publiques (parents, fratrie, amis, communauté gaie et lesbienne, communauté ethnique, inconnus, etc.), dont les motifs récurrents sont explorés. Ce chapitre examine aussi la manière dont sont présentées cinématographiquement les constructions sociales que sont les communautés ethniques/raciales indienne et occidentale, de même que la communauté gaie et lesbienne. Un accent particulier est accordé aux stéréotypes et aux normativités qui y sont associés, de même qu'aux relations différenciées que les protagonistes entretiennent envers ces groupes auxquels ils revendiquent une appartenance hybride.

# Chapitre 1 : Dissensions théoriques et critiques des études qui produisent/invisibilisent les lesbiennes de couleur<sup>1</sup>

D'abord, puisqu'une mise en contexte s'impose, ce premier chapitre présente certains constats phares d'une littérature multidisciplinaire investie dans l'étude des sexualités non normatives à l'échelle transnationale, dont le point de départ est l'apparente mondialisation *queer* (Plummer, 1992; Altman, 1997; Drucker, 2000; Cruz-Malavé et Manalansan IV, 2002). Ainsi, bien qu'il soit pratiquement devenu un lieu commun d'évoquer l'adoption de pratiques sexuelles et d'identités lesbiennes à l'échelle transnationale, force est de constater que cette affirmation suscite encore nombre de questionnements et de débats qu'il convient d'explicitier ici. En effet, la signification même de l'expression et ses conséquences en termes d'opportunités et de dangers ne font pas l'unanimité. Dans un premier temps, certaines précisions terminologiques sont évoquées pour situer explicitement la compréhension des sexualités non normatives à partir de laquelle s'érige le présent mémoire, de même que la terminologie employée pour y faire référence. Par la suite, nous exposons et problématisons certaines manières dont sont représentées et invisibilisées les lesbiennes/*queers* de couleur au sein de discours activistes, académiques et nationaux qui circulent internationalement. Concrètement, nous discutons d'abord des occasions et des périls de la mondialisation *queer*, laquelle est la plupart du temps associée à la diffusion quasi hégémonique d'identités gaies et lesbiennes occidentales axées sur la visibilité et le dévoilement publics. En second lieu, nous nous concentrons sur les représentations des lesbiennes/*queers* de couleur qui sont véhiculées par le biais de discours nationalistes postcoloniaux hétéronormatifs et homonormatifs occidentaux.

## 1.1 Précisions terminologiques et conceptuelles : la sexualité et les rapports de pouvoir

<sup>1</sup> C'est à la lumière des critiques émises au sein des *whiteness studies* depuis les années 1980 que doit être comprise notre mobilisation stratégique du qualificatif « de couleur ». Ce terme utilisé pour désigner les « non-Blancs » pourrait impliquer que les Blancs sont sans couleur et incarnent la norme, croyance que Richard Dyer rapporte de la sorte : “*Other people are raced, we are just people*” (Dyer, 1997, p.1). Or, nous ne désirons guère pratiquer une racialisation unilatérale ou promouvoir l'innocence du sujet blanc. Notre usage s'inscrit dans une reconnaissance préalable de la race blanche comme une fiction culturelle sans fondement scientifique qui demeure néanmoins une ethnicité historiquement bénéficiaire d'un privilège excessif et détenant toujours des conséquences réelles en ce qui a trait à la distribution de la richesse, du prestige et de l'opportunité (Lipsitz, 1988, p.vii).

Au préalable, précisons que la présente entreprise scientifique prend comme point de départ une conception de la sexualité et de l'homosexualité (féminine) foncièrement inspirée des historiens postmodernes Foucault (1976) et Katz (1995), c'est-à-dire comme des phénomènes sociaux spatialement et temporellement variables, ainsi que dépendants de divers rapports de pouvoir et de domination. Succinctement, ces deux thèses mettent conjointement de l'avant le fait que, contrairement à l'hypothèse souvent préconisée d'une répression de la « mise en discours » du sexe (Foucault, 1976, p.21), nombre d'hommes blancs du XVIIIe et du XIXe siècle (ex : Westphal, Kiernan, Ellis, Krafft-Ebing, Freud, etc.) ont proliféré une quantité incommensurable de « savoirs » sur la sexualité par l'entremise de maintes disciplines (ex : démographie, biologie, médecine, psychiatrie, psychologie, morale, pédagogie, critique politique, etc.). À travers cette « *scientia sexualis* » (Foucault, 1976, p.68) exclusive à l'Occident, ils ont tâché de nommer et de hiérarchiser péjorativement l'homosexualité comme une perversion sexuelle pour au final implicitement théoriser positivement, normaliser et naturaliser la sexualité hétérosexuelle de la majorité blanche de classe moyenne. Par l'entremise de ce « régime de pouvoir-savoir-plaisir » (Foucault, 1976, p.19), soit la théorisation (et sa diffusion) de l'homosexualité comme une identité sexuelle pathologique héréditairement transmise qui mène à la dégénérescence (individuelle, générationnelle et sociétale), les classes bourgeoises des sociétés occidentales capitalistes de l'époque justifient les « mécanismes continus, régulateurs et correctifs » (Foucault, 1976, p.157) de gestion du sexe et de la fécondité qu'elles déploient. Elles réussissent de ce fait à conserver leur hégémonie culturelle, politique et économique, bien que la sexualité hétérosexuelle qu'elles préconisent théoriquement s'écarte tout autant du modèle reproductif institutionnellement prôné, pour progressivement s'inscrire dans une éthique (hétéro)sexuelle de plaisir entre individus de sexes différents, supposés opposés et complémentaires (à la préséance des hommes). La valeur ajoutée de la thèse de Katz (1995) tient à sa considération de l'expérience différenciée des femmes en raison de leur sexe et de leur genre, négligée par Foucault (1976):

*“The newly heterosexualized woman made possible her opposite, a menacing female monster, “the lesbian”. In the perspective of heterosexual history, the early-twentieth-century emergence of the lesbian in popular culture derives from the interest in defining the lesbian’s contrary- the new female heterosexual”.* (Katz, 1995, p.90)



Similairement, la théorie *queer* s'appuie sur les théories discursives lacaniennes qui postulent une binarité nécessaire au langage et soutient que la division artificielle des êtres humains en ces deux catégories (hétérosexualité/homosexualité), faussement véhiculées comme distinctes en vertu d'un déterminisme biologique, réduit non seulement la complexité de la sexualité humaine, mais n'existe que dans la mesure où elle concourt à affirmer la supériorité de l'hétérosexualité sur l'homosexualité (et des hommes aux dépens des femmes). Cette tradition inventée, au sens d'Hobsbawm et Ranger (2012[1983]), comme essentielle, universelle, éternelle, normale et normative ne constitue qu'un arrangement particulier des sexes et de leurs plaisirs, situé sur les plans historiques et culturels (Katz, 1995, p.14). L'utilité de cette approche réside dans sa théorisation des systèmes normatifs qui développent et attribuent des stéréotypes précis aux individus occupant des positions minoritaires sur des axes de structuration sociale binaires, en opposition desquels ils peuvent conséquemment s'ériger positivement (Jackson, 2005; Kinsman, 1996). Par ailleurs, la manière dont nous mobilisons les postulats de la théorie *queer* se distancie de sa tendance fortement critiquée (notamment par les théoriciens et activistes *queers of colour*) à évacuer les structures sociales, les rapports de pouvoir et l'histoire, alors qu'elle vise généralement la destruction discursive des binarismes qui nuisent à l'ouverture à la diversité sexuelle (principalement par la répétition et la réitération de comportements individuels qui transgressent l'ordre hétéronormatif et homonormatif dont elle souligne les incohérences). En effet, notre compréhension des pratiques et identités sexuelles comme produites, régulées et normalisées par maintes institutions (religieuses, médicales, légales, scientifiques, sociales), ainsi qu'articulées à travers d'autres différences (incluant le genre, la race, la classe, la nation, la religion, l'état physique et mental, etc.) dans un contexte social, historique, culturel, politique et économique spécifique traversé de rapports de pouvoir asymétriques fondés sur une hiérarchisation de ces différences (hétéronormativité<sup>2</sup>, racisme, classisme, colonialisme, etc.) s'appuie sur les travaux

---

<sup>2</sup> L'« hétéronormativité », théorisée dans les années 1990 par certaines théoriciennes *queers* (Sedgwick, 1990; Butler, 1993, 1999[1990]), fait référence à une infériorisation symbolique et institutionnelle des réalités non hétérosexuelles aux plans macrosocial, méso-social et micro-social. L'hétéronormativité emprunte ainsi plusieurs formes: doubles standards juridiques, discrimination à l'embauche, agressions physiques et psychologiques, injures, signes d'appréciation différenciée de l'homosexualité et de l'hétérosexualité, dissimulation des subjectivités homosexuelles, etc. Elle se justifie habituellement par la menace que pose l'existence même de l'homosexualité à la préservation de l'ordre hétérosexuel majoritaire (au sens sociologique du terme, soit dominant), référent absolu et supérieur (dans le discours, les lois, l'éducation sexuelle, les échanges journaliers, etc.) sur la base d'une complémentarité imaginée et imposée comme universelle et obligatoire entre les sexes (hommes/femmes) et genres (masculinité/féminité), pensés en termes de binarismes aux frontières distinctes et rigides.

de théoriciens qui combinent à des degrés divers la théorie *queer*, postcoloniale, féministe, les *cultural studies*, les études sur la mondialisation et l'approche intersectionnelle<sup>3</sup>.

À la suite de maintes tergiversations, le présent écrit fait donc généralement référence aux femmes qui désirent érotiquement et/ou aiment des femmes sous l'appellation lesbiennes/*queers*. Nous préférons d'abord cet usage au terme « homosexuelles », désignation historiquement marquée par la classification officielle de l'homosexualité comme trouble psychiatrique par l'American Psychiatric Association (APA) jusqu'en 1973 et par l'Organisation mondiale de la Santé (OMS) jusqu'en 1990, et dont la médicalisation laisse encore des traces dans l'imaginaire collectif (Herek, 2009; Ministère des Affaires sociales et de la Santé, 2010). De plus, l'utilisation conjointe des vocables « lesbiennes » et « *queers* » détient l'avantage d'être spécifique au sexe féminin, tout en évoquant un positionnement identitaire ou non identitaire complexe. La dénomination « lesbienne », au même titre que « gai », détient généralement, mais pas indubitablement, une connotation identitaire fixe « *faisant référence à un « style de vie » gai incarné le plus souvent par un récit « d'émancipation » qui place le « coming-out » ou le fait de « confesser » sa sexualité non normative au cœur de sa trajectoire* » (Chbat, 2011, p.4) (Weeks, 1991[1981]). Le qualificatif « *queer* », pour sa part, décrit d'abord plus généralement les sexualités non exclusivement hétérosexuelles. Suivant les préceptes de la théorie *queer*, il peut aussi désigner une position anti-identitaire qui se désidentifie idéalement de multiples normativités telles que l'hétérosexisme, la blancheur et la classe moyenne, identifiées comme marqueurs de l'essentialisme gai et des politiques identitaires (Haritaworn (et al.), 2008). En effet, tel que l'entend Michael Warner (1993), le terme *queer* se pose théoriquement en faveur d'une résistance plus profonde à l'endroit des multiples régimes du « normal » et d'une lutte pour transformer les structures sociales existantes plutôt qu'une recherche d'accommodation en leur sein. Toutefois, dans le climat politique contemporain, l'opposition historique à l'essentialisme

---

Parallèlement, l'« hétérosexisme », théorisé par certaines féministes occidentales blanches dans la décennie 1980, caractérise aussi cette complémentarité présumée, dans la mesure où elle tâche d'asseoir l'infériorité des femmes, décrites comme membres du sexe faible, en légitimant leur dépendance matérielle, psychologique et symbolique aux hommes, afin de conserver le *statu quo* des présents rapports de pouvoir au profit des hétérosexuels, mais surtout des hommes (GRIS-Montréal, 2007; Rubin, 1975; Wittig, 1992; Pharr, 1997[1988]; Welzer-Lang, 1994).

<sup>3</sup> Parmi ceux-ci, notons, sans nous y limiter: Foucault (1976), Weeks (1981), d'Emilio (1993[1983]), Warner (1993), Chauncey (1994), Jacqui Alexander (1994), Katz (1995), Stoler (1995), Altman (2001), Desai (2002, 2004) et Gopinath (2003, 2005).

et à la lutte monoaxe des formations politiques gaies que déploient les *queers* paraît toutefois moins évidente, tel qu'explicité davantage ultérieurement selon la perspective critique des *queers of colour* (Puar, 2006), lesquels nous rappellent que le terme *queer* n'est pas subversif de nature et qu'il peut à la fois se traduire par une affiliation plus ou moins consciente, explicite et problématisée à certains régimes hégémoniques. En ce sens, notre usage de l'acronyme LGBTIQ («lesbian, gay, bisexual, transgender, intersex, queer» (Puar, 2006, p.86)) fait référence aux mouvements collectifs luttant dans une optique de droits pour les individus aux sexualités non normatives, au sein desquels la distinction entre gais et lesbiennes, et *queers* n'est pas nécessairement en vigueur. Bien que le sens de leur présente mobilisation soit précisé, ces termes font référence à des configurations instables et ne sont pas sans failles, comme le note Puar (2006, p.86) : “[...] *they are overdetermined and vague, too specific yet too broad. It is precisely the attempt to mediate these tensions that is symptomatic of the problem*”.

En somme, la vision foncièrement socioconstructiviste des sexualités et des genres (également appliquée aux concepts d'ethnicité, de race, de nation, etc.) ici prônée illumine la possibilité et la pertinence d'examiner les conceptions et les représentations des lesbiennes/*queers* de couleur (notamment d'origine indienne) entretenues et promulguées à travers certains discours nationaux et transnationaux contemporains (activistes, théoriques, nationaux, etc.

## **1.2 La mondialisation d'une identité gaie et lesbienne publique comme source d'opportunité et de dangers**

### **1.2.1 L'« identité gaie globale » (Altman, 1996, 2001)**

Majoritairement critiqué pour sa sous-théorisation de la sexualité, le champ des études sur la mondialisation voit certains chercheurs se joindre, au cours des années 1990, à la vague des études qui traitent des pratiques, identités et cultures gaies et lesbiennes (Binnie, 2004). C'est dans ce contexte que Dennis Altman (1996, 1997, 2001), professeur de politique d'origine australienne et activiste pour les droits des gais et lesbiennes, écrit depuis le milieu de la décennie 1990 sur l'émergence et l'institutionnalisation récentes d'une forme particulière

d'identité sociale et culturelle gaie et lesbienne qu'il qualifie de « gaie globale ». Celle-ci serait notamment foncièrement consumériste et caractérisée par l'émergence d'un espace commercial et touristique public, d'une presse, de même que de groupes politiques gais et lesbiens internationaux qui favorisent l'échange et l'essor de liens sociaux et politiques. Plus fondamentalement, son argumentaire est fondé sur une vision de la mondialisation comme une force processuelle qui résulte inévitablement en une plus grande homogénéisation, une plus grande inégalité et une américanisation de la culture gaie et lesbienne, laquelle se traduit en une domination américaine des motifs de consommation mondiale, fruit du néocolonialisme et de l'hégémonie occidentale qu'Altman associe à une forme de fausse conscience chez ceux qui la consomment passivement :

*“Altman tends to present the global gay as a form of ‘false consciousness’ and denies agency and subjectivity to those who are deploying and re-working symbols and images associated with the global gay to help fight their own struggles for self-determination, rights and resistance to violence and the production of spaces and territories”.* (Binnie, 2004, p.68)

Pour Altman (1996), les manières « modernes » d'être et de vivre l'homosexualité comme une identité gaie et lesbienne publique d'origine occidentale<sup>4</sup> menacent les formes « traditionnelles » de l'homosexualité des cultures indigènes, qu'elles remplacent, suscitant au passage une hostilité précédemment non apparente à l'endroit des pratiques sexuelles non normatives. À son avis, force est de reconnaître la tension entre un certain romanticisme occidental à l'endroit de la tolérance et de l'acceptation de la non-conformité de genre et de sexualités dans maintes cultures non occidentales et les réalités de persécution, de discrimination et de violence que peuvent subir ceux qui investissent des pratiques et subjectivités sexuelles non normatives (Altman, 2001). Ajoutons inversement que cette précision devrait tout autant s'appliquer au contexte occidental, qui n'est pas dénué de discrimination à l'égard des gais et des lesbiennes. La thèse d'Altman (2001) reconnaît par ailleurs que l'appartenance à une classe moyenne ou élevée et la maîtrise de l'anglais se posent comme des facteurs qui favorisent l'auto-identification d'individus non occidentaux à

---

<sup>4</sup> Nous reconnaissons l'aspect réducteur de toute référence à l'Occident et à l'Orient et la fiction de la prétendue homogénéité des pays regroupés sous ces deux termes, supportés par la tradition orientaliste, dont la présupposition d'« unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique » (Saïd, 2005[1978], p.66) de ces entités conçues comme antagonistes (au détriment de l'« Orient », supposé inférieur sous plusieurs aspects) peut encore être discernée aujourd'hui.

une communauté gaie et lesbienne, dont les établissements varient considérablement en fonction des ressources économiques et de l'espace politique disponible.

L'hypothèse selon laquelle des éléments communs identifiables liés aux identités gaies et lesbiennes occidentales s'observent dans des pays non occidentaux aux contextes sociaux, politiques, économiques et culturels divers est à la fois corroborée, célébrée, dénoncée, et finalement accueillie avec scepticisme et nuances, et ce, de part et d'autre du globe, tel que le souligne Binnie (2004).

### **1.2.2 La mondialisation *queer* comme une opportunité libératrice fondée sur le partage d'une sexualité non normative**

D'une part, nombre d'auteurs proposent que la propagation des conceptions et des terminologies occidentales des identités gaies et lesbiennes soutient une entreprise de libéralisation aussi bien locale qu'internationale (Drucker, 2000). Ainsi, pour les chercheurs Jillana Enteen (2001) et Chong Kee Tan (2001), par exemple, la mobilisation de la théorie gaie, lesbienne et *queer* américaine permet de déstigmatiser les sexualités non normatives, tel que l'illustre son usage par les universitaires et académiciens en contexte taïwanais. À l'échelle mondiale, l'universalisation relative de la notion d'une identité gaie et lesbienne, notamment mise en œuvre par des organisations non gouvernementales telles que l'*International Lesbian and Gay Association (ILGA)* et l'*International Gay and Lesbian Human Rights Commission (IGLHRC)*, respectivement fondées en 1978 et en 1991, est perçue comme une opportunité pour les activistes et chercheurs gais, lesbiens, *queers* et féministes de créer une connexion, une solidarité et une communauté élargies à travers des coalitions mondiales centrées sur la lutte pour les droits de la personne et les libertés fondamentales, de même que sur la reconnaissance, l'égalité et la libération des *queers* de toute discrimination sur un terrain d'intervention plus vaste (Hawley, 2001 ; Bacchetta, 2002). Ces sites transnationaux, bien qu'associés au déploiement quasi hégémonique d'identités gaies et lesbiennes anhistoriques et fixes à afficher publiquement, incarnent des lieux privilégiés pour interroger les limites des discours nationalistes et des discours gais et lesbiens euroaméricains (Cruz-Malavé et Manalansan, 2002).

### 1.2.3 La mondialisation *queer* comme l'imposition néocoloniale d'une conception et d'une terminologie inadéquates : l'identité gaie et lesbienne ouvertement discutée et vécue

Cette dissémination de théorisations et de termes à visées explicatives universelles en matière de comportements et de subjectivités sexuels non normatifs n'est pas appréhendée d'un œil aussi positif par maints auteurs qui réinvestissent les questions de race et de colonialisme mises de côté dans les tentatives de compréhension des solidarités *queers* mondiales (Binnie, 2004). Aux yeux de plusieurs, cette propagation revêt un caractère hégémonique et les organisations qui y participent activement empruntent même les allures d'un puissant projet culturel impérialiste, néocolonial et capitaliste occidental qui se déplace disproportionnellement du Nord au Sud et s'impose aux non occidentaux et aux individus issus de la diaspora, dont les efforts de résistance et les termes vernaculaires sont majoritairement passés sous silence (Altman, 1996). Calixte (2005), par exemple, à la manière de Warner (1993), évoque certains des effets indésirables liés au langage théorique du discours occidental inhérent au « discours gai global » :

*“The global gay discourse needs to account for not only its western imperialist influences on non-western societies, but also its normalizing and marginalizing tendencies, especially for those living in the diaspora, and for those who do not fit normalized gender/race/class frameworks that the supposed “global” gay identity seeks to cover”.* (Calixte, 2005, p.134).

Joseph A. Massad (2002) ajoute que ce discours, qu'il appelle le “*Gay International*” (Massad, 2002, p.362), mobilise les étiquettes identitaires gaies et lesbiennes comme des catégories universelles et assume de façon erronée l'existence prédiscursive de sujets gais, lesbiens et *queers*, niant de ce fait son rôle actif dans leur production en des lieux où ils n'existent pas. De ce fait, la propagation du “*Gay International*” tend d'abord vers la stabilisation des désirs et des pratiques sexuelles des individus non occidentaux qui refusent d'être assimilés à cette épistémologie sexuelle. De plus, Massad (2002), dont l'analyse se concentre surtout sur le cas des hommes arabes et musulmans, conclut que l'incitation au discours, soit l'adoption du lexique occidental de l'identité gaie publique, ne joue pas

forcément une fonction émancipatrice. À son avis, l'usage de ce vocable identitaire d'origine occidentale favorise au contraire la répression d'actes autrement acceptés entre individus de même sexe, notamment à travers la création et le renforcement de lois qui criminalisent, discriminent et persécutent les individus aux sexualités non normatives.

Selon Katyal (2002), ces ruptures complexes à l'intérieur des tissus sociaux existants qu'amène la mondialisation du *coming-out* remettent en question l'universalité de construits légaux qui lient la sexualité à la culture (notamment ethnique et nationale). De toute évidence, l'usage des catégories sexuelles occidentales, plus centrées sur les désirs individuels que sur les conditions matérielles, de même que l'injonction du *coming-out* qu'elles supposent, peuvent ne pas dépeindre adéquatement et encapsuler la complexité des cartographies, des actes, des identités et des communautés à l'extérieur (mais aussi à l'intérieur) de l'Occident (King, 1993). Par exemple, l'intérêt que porte Jillana Enteen (2001) aux « *Toms* » (dérivatif de « *tomboy* ») et aux « *Diis* » (dérivatif de « *lady* ») thaïlandaises supporte l'idée que certaines lesbiennes/*queers* de couleur s'identifient à une dyade genrée similaire à celle représentée par les « *Fems* » (lesbiennes « féminines ») et « *Butchs* » (lesbiennes « masculines ») occidentales. Toutefois, elles n'en représentent pas le calque, et ne dévoilent habituellement pas leur orientation sexuelle dans une société thaïe où la sexualité est généralement considérée comme une thématique embarrassante qui ne devrait pas être ouvertement discutée et où le *coming-out* est perçu comme non nécessaire, indésirable et spécifiquement occidental par les femmes thaïlandaises qui connaissent le processus (Blackman et Perry, 1990; Kennedy et Davis, 1993). Le statut du *coming-out* comme récit de base pour articuler l'identité des individus aux sexualités non normatives se voit d'ailleurs menacé alors qu'un nombre croissant d'études problématissent le placard universel associé au développement du "*global gay*", démasquent ses normativités et révèlent alternativement le potentiel qu'offre le placard en matière d'agentivité (Binnie, 2004). D'abord, le cadre du *coming-out* est normatif dans son occultation générale de son préjugé de race, d'ethnicité et de classe, mais aussi dans sa manière de renforcer l'identité sexuelle telle une composante fixe et essentielle dont seule la révélation à autrui permet à l'individu aux pratiques sexuelles non normatives d'accéder à un soi authentique et libéré :

*“Coming-out stories therefore have the capacity to reinforce the notion that sexual identity is a fixed and essential component of the individual that must be acknowledged by individual and revealed to others if one is to attain authentic self knowledge and sexual freedom”* (King, 2009).

Mais plus encore, sans nier la pertinence historique, politique et personnelle du *coming-out*, situer cette stratégie dans le contexte actuel permet de constater qu’elle s’est progressivement dénuée de son pouvoir radical pour devenir une simple étape « normale » à franchir pour les sujets gais et lesbiens (Vaid, 1995; McRuer, 1997):

*“Taking for granted that all LGBTQ people should come out is consistent with a neoliberal interpretation of coming-out characteristic of the current political climate in the United States. Instead of being the beginning of a project of social transformation- as coming out was understood in the early days of gay liberation- individual, self-realization through speech has been severed from collective social change. Today, one comes out not to be radical or change the world but to be a “normal” gay subject”.* (Decena, 2008, p.339)

Force est de constater que les notions de placard et de *coming-out* au centre de l’activisme et des études gaies et lesbiennes sont d’une utilité et d’une application limitées et variables comme modèles qui organisent et régulent le désir au sein de contextes occidentaux et non occidentaux (Butler, 1993; Seidman, 1998, 2002; Seidman et al., 1999; Bech, 1999; Samuels, 2002; Perez, 2005; Ross, 2005; Guzman, 2006). En privilégiant ces concepts occidentaux et l’importance qu’ils accordent à la visibilité, l’activisme *queer* international place l’ensemble des individus aux sexualités non normatives à l’intérieur d’un processus développemental imaginé que Manalansan (1997[1995], p.439) dépeint de la sorte : *“an unliberated, ‘pre-political’ homosexual practice and “culminates in a liberated, ‘out’, politicized, ‘modern’ ‘gay’ subjectivity”* (Ong, 1999). Le refus de recourir à la confession, à la visibilité et à la fierté inhérentes à un *coming-out* officiel n’est pas forcément le simple reflet d’une subjectivité et d’une identité niées, d’une homophobie internalisée, ou d’une imposition familiale ou culturelle en l’absence d’autonomie financière et émotive par rapport à ces communautés (Siraj, 2006 ; Acosta, 2008). La conception typiquement occidentale du placard peut ne pas correspondre à une préoccupation pour certains *queers* de couleur, de classe ouvrière ou rurale, notamment en raison de préoccupations matérielles plus immédiates: *“if you are lower-class, gay lobbying and lifestyle are less convenient and may seem alien”.* (Sinfield, 1996,



p.272). Il est aussi possible que certains *queers* construisent davantage leur sexualité comme des pratiques plutôt qu'une identité, ou encore qu'ils entrevoient leur identité sexuelle et son acceptation comme relevant exclusivement du domaine de la sphère privée individuelle, sur laquelle ils détiennent d'ailleurs un pouvoir de divulgation (à degrés variables), contrairement au risque qu'ils courent de se voir réduits à leurs préférences sexuelles dans la sphère publique (Randazzo, 2005; Decena, 2008). Le silence, souvent pensé comme imposé par la famille pour sauvegarder l'honneur, la respectabilité et le pouvoir, est tantôt revendiqué positivement comme stratégie de distanciation qui permet le maintien de liens cordiaux, non violents et non discriminatoires dans l'ensemble des communautés d'appartenance, de même que la protection de la vie privée, et l'accès à une mobilité sociale accrue (Acosta, 2008) :

*“Tolerance is meted out on the condition that homosexuality remains a private, and preferably secretive practice, masked by the public face and conduct of an immaculate heterosexuality; in other words, without being named.”*(Rashid, 1995, p.7).

Il devient ainsi évident que plusieurs *queers* entretiennent une relation ambiguë aux notions de placard et de *coming-out* dont les promesses dépolitisées de libération résident en ce moment dans l'identité gaie et lesbienne comme formation socioculturelle et comme niche de marché (Decena, 2008). De surcroît, Decena (2008), à travers sa conceptualisation du « sujet tacite »<sup>5</sup>, déconstruit les dyades dicible/indicible et visible/invisible attachées au modèle dominant du *coming-out*. En effet, les sujets de son étude, des hommes immigrants gais ou bisexuels dominicains qui vivent à New York et qui répondent majoritairement aux attentes normatives de genre, vivent leur sexualité non normative à la frontière de l'hétéronormativité et de la racisation dans une dissimulation et une ouverture relatives alors qu'ils la relèguent au royaume de l'ambiguïté, du tacite et du compris, avec la complicité de leur famille, afin de maintenir en place l'accès à un réseau d'institutions et de ressources qui forment un capital social dont dépend leur subsistance mutuelle (Decena, 2008). L'incertitude épistémologique dont ces sujets tacites font preuve ne se réduit pas au secret ni au silence, ou du moins s'approche du secret publiquement partagé, alors que leurs pratiques et identifications sexuelles non normatives sont implicitement reconnues et perçues par leur famille en l'absence de déclaration verbale, et d'attitudes ou de comportements non normatifs en matière

---

<sup>5</sup> Le sujet tacite, comme pensé par Decena (2008, p.348), est défini comme suit : *“A tacit subject might be an aspect of someone's subjectivity that is assumed and understood but not spoken about as well as a particular theme or topic”*.

d'attentes de genre (Decena, 2008). Les critiques adressées aux formations sociales de placard et de *coming-out* rappellent que ces notions partielles et partiales sont négociées par différentes personnes à partir de circonstances sociales particulières, et qu'elles peuvent être non seulement le fruit de la construction individuelle d'une identité sexuelle non normative stable, mais également le résultat d'un effort collaboratif stratégique avant tout relatif et relationnel (Decena, 2008).

Une telle interprétation de la mondialisation des identités gaies et lesbiennes occidentales comme une entreprise néocoloniale occidentale (voire états-unienne) violente sur les plans culturels et matériels demeure une thèse d'une popularité qui ne peut être démentie:

*“The idea that, like McDonald's and Disney, global queering began in the United States and has transformed the planet's queer cultures by cultural borrowing, or cultural imperialism, as a result of American global hegemony has been a major influence on both popular and academic understandings of the phenomenon”.* (Jackson, 2009, p.358).

Néanmoins, ce *“import-export calculus”* (Wilson, 2006, paragraphe 4) suscite de vives critiques, alors qu'il échoue généralement à considérer l'entière des processus qui opèrent dans les cultures de genres et de sexualités mondiales, et récapitule l'hégémonie occidentale en situant exclusivement l'histoire et la source de l'agentivité *queer* dans l'Ouest (Hayes, 2001; Wilson, 2006). Certaines nuances s'imposent donc.

D'abord, alors que les premières théorisations de la mondialisation *queer* parlaient d'une identité gaie et lesbienne internationale, la plupart des études, incluant celles d'Altman (2001), traitent actuellement de la mondialisation de certaines sortes d'identités gaies et lesbiennes (Jackson, 2009). Supposer l'existence d'une conscience identitaire et d'une communauté gaie et lesbienne unifiées, au même titre qu'une solidarité féminine/féministe mondiale, n'est pas seulement réducteur, mais relève surtout du mythe (Tan, 2001): *“The romantic myth of homosexual identity cutting across class, race, and so on doesn't work in practice any more than it does in the West”* (Altman, 1996, p.89). Ajoutons à ces distinctions l'âge, le milieu (urbain/rural), etc. En somme, la notion d'identité gaie et lesbienne mondiale semble pour certains ne décrire adéquatement qu'une élite fortunée détentrice de certains droits et libertés

individuels (Hardt et Negri, 2000). Le préjugé métropolitain fondamentalement classiste du discours de la mondialisation *queer* s'ajoute aux critiques postcoloniales de la blancheur et de l'élitisme dont il est teinté (Hoad, 2000; Hawley, 2001) :

*“It is not simply the case that many rural or non-metropolitan sexual dissidents may not be empowered to come out into a gay or queer identity, community, or lifestyle- but rather that they may wish to reject these as markers of metropolitan arrogance and condescension or a lifestyle and politics that says nothing to them about their lives”* (Binnie, 2004, p.77).

Ensuite, les mouvements de libération gais et lesbiens non occidentaux demeurent des formes politiques d'organisation et de résistance *queers* qui, sans être imperméables aux influences occidentales, ont aussi historiquement été désirés, développés et conduits par des forces locales, se distanciant de ce fait d'une simple imitation postcoloniale/transnationale de stratégies activistes occidentales pensées originales (Bhabha, 1994; Chatterjee, 1994; Drucker, 1996; Altman, 2001; Hayes, 2001) :

*“These ‘gay/lesbian’ names for identities might originate in North America and western Europe, but they have been appropriated by people the world over as they imply a claim to the protection and rights guaranteed under international treaties, and a way out of an almost universal form of marginalization”*. (Phillips, 2000, p.34)

Présumer que les événements spécifiquement états-uniens qui se sont déroulés à Stonewall constituent l'origine absolue de l'organisation et de l'identité *queers*, supposition que Bacchetta (2002, p.949) désigne par l'expression *“from-Stonewall-diffusion-fantasy”*, nie l'historicité et les formes non occidentales de résistance *queers* et s'avère politiquement nuisible non seulement pour les *queers* de couleur états-uniens et postcoloniaux, mais aussi pour l'ensemble des *queers* racialisés aux États-Unis. L'imagerie de célébration de Stonewall en elle-même est misogyne dans la mesure où elle met en premier plan l'agentivité des subjectivités des hommes (Bacchetta, 2002).

Parallèlement, la manière dont sont généralement entrevues les organisations non gouvernementales *queers* internationales au sein du discours de la mondialisation des identités gaies et lesbiennes masque les tensions internes qu'elles ont connues autour des questions de sexisme et de racisme, qui se sont notamment cristallisées en critiques des idéaux

euroaméricains d'identité et de visibilité qui par inadvertance aliènent notamment les lesbiennes/*queers* de couleur de par le monde (Bacchetta, 2002).

Ensuite, bien que les termes « gais » et « lesbiennes » soient devenus des bannières de l'activisme *queer* à l'échelle transnationale, nombre d'auteurs rappellent que leur utilisation au-delà de l'Occident n'est pas le symbole de l'émergence d'une identité ou d'une culture gaie et lesbienne unique et universelle fondée sur une économie rose mondiale qui promeut une série inépuisable d'options de modes de vie : “*similarities in activities, styles, symbols, institutions, language, and so on [...] do not imply the identities are the same. [...] apparent commonalities must not blind us to differences that exist in the meanings of these practices*” (Adam, Duyvendak et Krouwel, 1999, p.344 et 348) (Cant, 1997; Enteen, 2001; Tan, 2001; Weeks, 2007). En effet, en qualité de processus qui ont des impacts inégaux à travers le globe, la mondialisation et le capitalisme transnational n'entraînent pas inéluctablement l'homogénéisation ou l'américanisation des pratiques, identités et cultures *queers* modernes, mais produisent plutôt simultanément leur convergence transnationale et leur différenciation nationale et locale (Appadurai, 1996; Hardt et Negri, 2002; Phillips et Watt, 2000; Binnie, 2004; Jackson, 2009) : “*It is a touchstone of contemporary cultural studies and social theory that globalization does not lead to homogenization, that globalization has complex spatially uneven effect.*” (Binnie, 2004, p.36).

Dans cet ordre d'idées, plusieurs recherches menées sur les cultures et subjectivités *queers* d'Asie mettent l'accent sur les significations locales des tendances mondiales, c'est-à-dire qu'elles confirment l'apparition de motifs culturels *queers* transnationaux similaires tout en soulignant l'existence parallèle de formes locales de la modernité *queer* (Jackson, 2009). Par le biais de processus d'hybridité culturelle, l'agentivité locale ne peut être qualifiée de victime passive qui fait preuve de mimétisme alors qu'elle détient la possibilité de s'approprier, de réinventer et de renégocier de manière créative les identités, styles ou modes d'organisation *queers* d'influences étrangères pour leur octroyer de nouvelles significations (Gopinath, 1995; Sánchez-Eppeler et Patton, 2000; Smith, 2001; Binnie, 2004; Martin, Jackson, McLelland et Yue, 2008) :

*“We cannot summarily dismiss the issue of queer globalization as simply a phenomenon North America has fostered egregiously on other cultures. Altman’s points about ‘exporting the American dream’, though well taken, leave unanswered more difficult and pressing questions. What, for instance, is so compelling about the queer model of desire that numerous lesbians and gay men in different countries have received it with a kind of avidity Altman finds galling?” (Lane, 1996, p.1)*

Simultanément, les tendances globalisantes des identités, politiques et cultures gaies sont également perturbées par les dialogues locaux (Manalansan, 1997[1995]). Prenons l’exemple de la création du terme « yingrakyng », lequel signifie « des femmes éprouvant des sentiments érotiques envers d’autres femmes », par Anjana Suvarnananda, fondatrice, leader et porte-parole d’ « Anjaree », seule organisation thaïe pour les femmes qui aiment les femmes (Enteen, 2001). Cette expression, qu’elle préfère au terme « lesbienne », de résonance vulgaire et offensante, correspond à une personnification de l’expression occidentale « femmes qui aiment les femmes » qui, bien que reconnaissant la portée d’un mouvement global basé en Occident, correspond davantage à ses intentions de description de l’unicité de la communauté homosexuelle thaïe avec laquelle elle est familiarisée (Enteen, 2001).

Une telle représentation des individus aux pratiques et aux identités sexuelles non normatives comme des producteurs et travailleurs actifs nuance leur perception comme des consommateurs passifs, répandue au sein des études sur la mondialisation qui étudient les économies politiques de la consommation *queer* (Binnie, 2004), laquelle reproduit le stéréotype aux conséquences potentiellement néfastes selon lequel les lesbiennes et les gais forment un groupe particulièrement affluent et privilégié dans l’espace transnational (Binnie, 2004). Cet accent sur l’agentivité locale, sans tomber dans le piège d’une conception du global comme le théâtre des forces capitalistes mondiales puissantes et du local comme le site privilégié d’une essence sexuelle naturelle et authentique qui résiste à ces forces culturelles homogénéisantes, permet également de saisir la complexité et la nature relatives du processus d’identification sexuelle (McKee, 1999) :

*“In practice most people hold contradictory opinions at the same time (...) There are large numbers of men and fewer women in non-western countries who will describe themselves as “gay” or “lesbian” in certain circumstances, while sometimes claiming these labels are inappropriate to their situation” (Altman, 2001, p.94).*

Au final, les considérations antérieures soulignent la nécessité pour les paradigmes et politiques fondés sur un binarisme local/mondial simpliste d'envisager et d'analyser les subjectivités lesbiennes/*queers* transnationales comme des pratiques complexes et contradictoires situées à l'intérieur de "*circuits of desire*" (Hanawa, 1996, p.viii) qui sont traversés par des rapports de pouvoir à la fois aux échelles spatiohistoriques locale, nationale et mondiale, telles que définies par Boellstorff (2005). Il semble cependant qu'à l'heure actuelle, les minorités sexuelles racialisées, pensées fondamentalement et péjorativement différentes des Occidentaux en vertu de leur appartenance raciale et culturelle, sont entendues quasi uniquement lorsqu'elles acquiescent aux présomptions sur la nature foncièrement (voire naturellement) patriarcale de leur héritage culturel et adoptent la terminologie identitaire occidentale pour revendiquer des droits sur la base de l'altérité de leurs préférences sexuelles; en d'autres termes, lorsqu'elles propagent et assimilent le discours dominant (De Rudder, Poiret et Vourc'h, 2000; Haritaworn et al., 2008).

En somme, ce segment laisse donc entrevoir les précieux apports des études sur la mondialisation. Bien que ponctuées d'importantes lacunes, elles intègrent indéniablement les questions de la mondialisation au-devant des études gaies et lesbiennes, qui jusqu'à très récemment les ignoraient. Ce champ constitue également une réponse intellectuelle à l'accusation récurrente du manque de point de vue critique matériel, social et économique de la théorie *queer*. L'intérêt croissant porté à la mondialisation des sexualités *queers* et les débats intarissables que cette thèse a suscités depuis les années 1990 rompent progressivement avec l'ethnocentrisme, la blancheur, l'élitisme et le sexisme des auteurs et des travaux réalisés à l'intérieur des études gais et lesbiennes, décriés avec de plus en plus d'insistance (Hawley, 2001).

Les discours qui lient la sexualité et la nation font l'objet de la prochaine section, lesquels Boellstorff (2005) considère comme un troisième espace de la mondialisation *queer* qui se situe entre l'accent anthropologique sur les différences locales de traditions homoérotiques prémodernes et les approches de l'économie politique qui assument l'émergence de similitudes parmi les sexualités et les genres homosexuels.

### **1.3 Les sexualités lesbiennes/queers et la nation: Une participation genrée à un cadre étatique hétéronormatif ou partiellement et partialement homonormatif**

Souvent négligées dans la littérature sur la mondialisation *queer*, à la lentille résolument plus cosmopolite, les relations entre la sexualité et la nation sont ici étudiées (Binnie, 2004). Alors qu'il existe des différences nationales considérables en matière de régulation et de contrôle des sexualités, nous nous penchons sur les représentations distinctes des lesbiennes/*queers* de couleur actuellement produites au sein de contextes nationaux (notamment postcoloniaux et homonationalistes) au cœur de multiples rapports de pouvoir.

#### **1.3.1 L'hétéronormativité en contexte national**

Les voix officielles de nombre d'États-nations perpétuent officiellement et explicitement la tradition hétéronormative nationaliste et encouragent la répression des pratiques et identités sexuelles non normatives, dont ils nient parfois l'existence en leur sein. À cet effet, tel que l'affirme Gopinath (2002, 2005), les discours genrés et sexualisés du nationalisme religieux et bourgeois indien, également relayés par certains sujets diasporiques, posent les désirs et revendications identitaires des gais et lesbiennes comme fondamentalement opposés et « étrangers » au nationalisme indien, dont les citoyens « authentiques » idéaux-typiques sont hétérosexuels, hindous, et de classe moyenne. À vrai dire, l'ensemble des discours nationalistes (de gauche, de droite, de centre) est minimalement teinté de lesbophobie et de xénophobie (Thadani, 1996). Le discours patriarcal influent de l'aile politique de droite, usant des termes « perversion » et « obscénité » pour définir l'homoérotisme, laisse présager que l'unanimité n'est pas gagnée quant à la valeur des lesbiennes/*queers* comme sujets nationaux légitimes.

À titre de lesbiennes/*queers*, elles échouent généralement à s'acquitter des quatre rôles typiques occupés par les femmes, telles que construites par le nationalisme : faire office de productrices biologiques et culturelles de la nation; incarner l'identité culturelle et la tradition communale, ainsi que leurs limites; transporter l'« honneur » collectif; et finalement, participer aux luttes nationales et ethniques (Yuval-Davis, 1997; Gopinath, 2003, 2005). Les

manières dont sont produites les lesbiennes/*queers* dans les récits nationalistes coloniaux, anticoloniaux et contemporains, moins étudiées, n'en demeurent pas moins complexes, d'autant plus que la nation en elle-même est souvent conceptualisée comme la famille hétéronormative au sens large (Nast, 1998). Selon Bacchetta (2002), les lesbiennes/*queers* peuvent être appréhendées de multiples façons à l'intérieur des discours nationalistes. D'une part, elles peuvent être représentées tel un sujet dissident interne qui ne désire tout simplement pas concourir à la reproduction hétéronormative (biologique et culturelle) de la nation. Elles peuvent également être imaginées comme une menace à la culture nationale hétéronormative qu'elles échouent à personnifier. Puisque les lesbiennes/*queers* ne sont pas appropriées par les citoyens hétérosexuels, elles peuvent également être conçues et promulguées par le biais de certains discours nationaux comme déshonorant ces derniers. Dans un contexte national xénophobe et lesbophobe, le discours officiel peut carrément situer l'origine des lesbiennes/*queers* à l'extérieur de la nation, de la maison et de la famille, en raison de leurs sexualités non normatives foncièrement antinationales (Gopinath, 2003). Finalement, à l'intérieur de discours coloniaux de progrès et de missions civilisatrices, les femmes attirées sexuellement et émotivement par d'autres femmes peuvent être imaginées comme des sujets prénationaux qui n'ont pas adéquatement progressé vers la civilisation.

En tant que citoyennes inadéquates, les lesbiennes/*queers* sont susceptibles d'être sanctionnées et disciplinées, à des degrés variables, et de manières plus ou moins institutionnalisées. Dans le cas spécifique de la nation indienne, la loi antisodomie de la section 377 du Code pénal indien, bien que récemment renversée (en 2009), a été employée pendant 148 ans pour criminaliser les relations sexuelles entre partenaires de même sexe, de sexe masculin et féminin (Nelson, 2009). Dans la mesure où cette loi constitue un héritage colonial imposé sous le code britannique, il est plausible d'envisager, à l'instar de Desai (2001) et d'Hayes (2000), que l'homophobie est un produit qui dérive tout autant ou même davantage de l'impérialisme occidental que l'homosexualité: "(...) *it is homophobia that has been exported as much as a global gay consumer culture*" (Binnie, 2004, p.77). Subséquemment, la dénonciation de l'homosexualité telle une menace importée de l'Occident se veut une stratégie discursive dont l'emploi doit être compris dans son contexte de création d'un état autonome, d'une « communauté imaginée » (Anderson, 1991[1983]) libérée du joug colonial (et néocolonial)



occidental. De manière similaire, tel que discuté antérieurement, les alliances que forment les activistes gais, lesbiennes et *queers* en situations postcoloniales avec leurs homologues internationaux et leurs emprunts de conceptions et terminologies supposées occidentales des sexualités non normatives peuvent constituer des moyens pour se défendre contre une homophobie cristallisée à l'échelle nationale qui occulte, dans une violence symbolique et matérielle, les réalités homoérotiques de son histoire passée et présente.

Parallèlement à cette réaffirmation de l'hétéronormativité de la nation à travers une nécessaire criminalisation, répudiation et élision des sujets aux sexualités non normatives prend place une reconnaissance et une assimilation citoyennes pensées de plus en plus généralisées de gais, de lesbiennes et de *queers* aux demandes d'inclusion considérées plutôt normatives par certains (ex : droit à l'union civile, droit au mariage, droit à l'adoption, droit au marché, droit de servir dans l'armée, etc.).

### **1.3.2 L'incorporation de certains citoyens gais, lesbiennes et *queers* au profit de nation**

Ainsi, bien que plusieurs travaux *queers* (ex: Jacqui Alexander, 1994; Peterson, 1999) soulignent et problématisent avec justesse l'hétéronormativité au fondement des constructions de la nation et de la citoyenneté légale et culturelle, force est d'admettre que les individus aux sexualités non normatives ne représentent plus nécessairement en contexte actuel les étrangers quintessentiels de l'espace national (Summers, 2003; Puar, 2006). L'ensemble des nationalismes émergents a certes historiquement fait la promotion d'une hétérosexualité naturalisée comme norme pour leurs citoyens et imposé la répression de l'homosexualité, posée comme une menace majeure à la perpétuation raciale et nationale, et ultimement, à la civilisation. Néanmoins, les rapports qu'entretiennent les citoyens aux sexualités non normatives à la nation ne peuvent plus être compris seulement en termes d'exclusion et de répression (Stychin, 1998; Binnie, 2004).

C'est à l'aube de ces considérations que peut être abordée et comprise la récente genèse de discours nationaux qui, à divers degrés, reconnaissent, tolèrent, acceptent et luttent pour la promotion et la défense des droits de certains de leurs citoyens gais, lesbiennes et *queers*.

### 1.3.2.1 L' « homonationalisme » (Puar, 2006) et ses généalogies

En contexte états-unien, Puar (2006) dénomme « homonationalisme » ce phénomène qui renvoie à la gestion et à l'inclusion dans la citoyenneté nationale (parfois juridiquement supportée, mais parfois uniquement symbolique) de certains corps et sujets gays et lesbiennes conservateurs, mais également de *queers* dits progressistes qui se réconcilient avec les demandes libérales de la formation de sujets nationaux (Binnie, 2004). Cette intégration de quelques gays, lesbiennes et *queers* au nationalisme s'avère partielle et partiale dans la mesure où elle est effectuée au détriment de l'exclusion d'autres, et profite au final aux intérêts des États-nations dans lesquels elle prend place: *"Thus while queer bodies may be disallowed, there is room for the absorption and management of homosexuality- temporally, historically and spatially specific- when advantageous for US national interests"* (Puar, 2006, p.72).

Selon Puar (2006), il est possible de percevoir la nature homonormative<sup>6</sup> de la nation américaine à travers de multiples généalogies qui, bien qu'instables et différentes, se superposent. Une première généalogie de l' « homonationalisme » se traduit par la reconnaissance et l'incorporation citoyenne des sujets gays, lesbiennes et *queers* en qualité de consommateurs (Puar, 2006). Dans la mesure où la nation tire profit de la libéralisation du marché, elle peut octroyer des droits placebo aux LGBTIQ, non pas salués par la loi, mais par le capitalisme: *"Thus, the familial- and kinship-delineating heteronormativity of the nation and the 'value-free' homo-nationalism of the market are convivial and complicit rather than oppositional entities"* (Puar, 2006, p.77). Bien qu'historiquement moins ciblées par les stratégies de marketing que les hommes blancs occidentaux de classe moyenne en raison de leur affiliation plus prononcée au féminisme et à l'anticapitalisme qu'à une puissante niche économique, certaines lesbiennes/*queers* occidentales (blanches, féminines, fortunées, urbaines, politiquement influentes) commencent à être dépeintes et visées comme « consommatrices de rêves » (Stein, 1989; Chasin, 2000; Sender, 2004). Cette redéfinition de la citoyenneté, bien qu'elle constitue une source potentielle et accessible d'autonomisation, de

<sup>6</sup>Précisons que l' « homonormativité » à laquelle fait allusion Puar (2006) est théoriquement définie de la sorte par Lisa Duggan: *"new neo-liberal sexual politics' that hinges upon 'the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption'"* (Duggan, 2002, p.179).

formation identitaire et d'affiliation pour certaines lesbiennes/*queers*, ignore néanmoins les subjectivités de certaines lesbiennes/*queers* de classe ouvrière ou de couleur qui ne peuvent exceller dans la consommation (Bronski, 1984). Ce stéréotype émergent peut par ailleurs se voir instrumentalisé par des groupes et des individus antihomosexuels pour délégitimer les revendications politiques des mouvements LGBTQ, dans la mesure où il suppose que les gais, lesbiennes et *queers* américains détiennent déjà une influence politique prépondérante sur le dénouement des débats qui concernent les droits gais (ex : lois de protection au travail, légalisation du mariage homosexuel, etc.), en vertu de leur concentration accrue dans certaines régions métropolitaines et de leur pouvoir économique considérable (MacCartney, 2005). Une deuxième généalogie de l'« homonationalisme » se retrace à travers l'apparition du sujet homosexuel devant la loi, dont la décriminalisation de la sodomie à travers le cas *Lawrence and Garner v. Texas* (26 juin 2003) se présente comme le point culminant (Puar, 2006). Ce changement ne modifie néanmoins pas la situation des femmes dont les désirs sexuels et/ou sentiments amoureux se conjuguent au féminin, dont la construction différentielle par le système légal ignore généralement l'agentivité sexuelle, considérée exclusivement masculine (Bacchetta, 2002).

### 1.3.2.2 Le « mythe de l'assimilation gaie » (Haritaworn, 2008)

Parallèlement, le concept de « mythe de l'assimilation gaie » que déploie le sociologue et *queer* de couleur Jin Haritaworn (2008), dont les analyses se centrent sur certains États-nations occidentaux<sup>7</sup>, abonde dans le même sens: “*The myth of assimilation is crucially enabled by a redefinition of the West as sexually progressive*” (Haritaworn, 2008). Ce dernier insiste également sur la soudaine assertion d'une tradition européenne qui revendique, à côté de la démocratie, des valeurs supposées profondément antihomophobes, antisexistes et antiracistes qui témoigneraient de sa modernité et de sa civilisation supérieures. L'invention de cette tradition humaniste en partie homophile naît invraisemblablement d'une révision et d'une réécriture des mœurs de criminalisation et de pathologisation de l'homosexualité, et coïncide avec (et même, parfois, précède) une récente<sup>8</sup> inclusion symbolique et juridique sélective de

<sup>7</sup> Plus spécifiquement l'Angleterre et l'Allemagne, mais aussi les États-Unis et Israël.

<sup>8</sup> En effet, notons en guise d'exemples la relative nouveauté du droit à l'enregistrement de partenaires de même sexe en Allemagne, auquel les gais et lesbiennes n'ont eu accès qu'en 2001. Similairement, l'Angleterre a égalisé en 2001 l'âge gai

certaines sujets gais, lesbiennes et *queers* par des réformes légales de statuts et de politiques discriminatoires (Haritaworn, 2008). Cette situation illustre par ailleurs l'inhérente contradiction temporelle du nationalisme, entendue au sens de Deniz Kandiyoti : “[Nationalism] presents itself both as a modern project that melts and transforms traditional attachments in favour of new identities and as a reflection of authentic cultural values culled from the depths of a presumed communal past” (Cité dans McClintock, 1995, p.358).

Ainsi, la ténue assimilation juridique et symbolique (dans le marché, la loi, l’armée, etc.) de quelques gais, lesbiennes et *queers* à certains nationalismes occidentaux, bien que genrée, racialisée et classiste, permet à ses promoteurs de poser l’Ouest comme résolument moderne et démocratique et de s’autoproclamer spécialistes avant-gardistes investis d’une mission civilisatrice de libération sexuelle (Binnie, 2004; Puar, 2005, 2006; Gunkel et Pitcher, 2008; Haritaworn, 2008; Stychin, 2000). Pourtant, les premiers homosexuels ayant théoriquement bénéficié d’une protection sont ceux évoluant en contexte postcolonial de l’Afrique du Sud, dont la nouvelle Constitution de 1994 incluait des lois contre la discrimination sur la base de l’orientation sexuelle (Spurlin, 2001). De plus, un traitement discriminatoire systémique plus ou moins visible touche encore plusieurs gais, lesbiennes et *queers* occidentaux dans plusieurs domaines au sein desquels s’insèrent leurs interactions sociales quotidiennes (emploi, école, famille, etc.). L’accroissement relatif de leurs droits est très inégal et résulte d’actions relativement récentes qui font parfois l’objet de contestations importantes (Flory, 2007; GRIS-Montréal, 2007)<sup>9</sup>. Les expériences d’homophobie et de racisme que relatent notamment certains immigrants et *queers* de couleur modèrent aussi le mythe du nirvana occidental espéré

---

avec l’âge hétérosexuel en matière de consentement pour les rapports sexuels, et a retiré en 2003 l’interdiction pour les professeurs de discuter de l’homosexualité. (Haritaworn et al., 2008).

<sup>9</sup> Soulignons par exemple la nouveauté et l’étendue relatives de l’ouverture du mariage civil aux couples de même sexe, reconnu par quatorze pays. Les Pays-Bas ont fait office de pionniers en 2001, suivis de la Belgique (2003), de l’Espagne (2005), du Canada (2005), de l’Afrique du Sud (2006), de la Norvège (2009), de la Suède (2009), du Portugal (2010), de l’Islande (2010), de l’Argentine (2010), du Danemark (2012), de l’Uruguay (2013), de la France (2013) et de la Nouvelle-Zélande (André, 2010; R., 2013, Wikipédia, 2013). Par ailleurs, dix pays de l’Union européenne autorisent une forme d’union civile pour les couples homosexuels (France (2000), Allemagne (2001), Royaume-Uni (2004), République tchèque (2006), Hongrie (2007), Finlande (2010), Luxembourg (2010), Slovaquie (2010), Irlande (2010), Autriche (2010)), alors qu’onze autres n’en reconnaissent aucune (Italie, Grèce, Chypre, Malte, Slovaquie, Lettonie, Lituanie, Estonie, Roumanie, Bulgarie, Pologne) (toutel’urope.eu, 2012). L’adoption, quant à elle, est admise par neuf pays européens (toutel’urope.eu, 2012). En contexte états-unien, force est de constater que l’acceptation clamée de l’homosexualité s’apparente possiblement plus à la tolérance alors que « l’égalité juridique ne correspond pas à l’égalité de fait, même si elle y contribue » (GRIS-Montréal, 2007, p.19). À l’image du Mexique et du Brésil, le droit au mariage entre couples de même sexe se limite à certaines parties de son territoire, alors qu’à ce jour, seulement douze états américains ont légalisé le mariage entre personnes de même sexe; le Maine, le Connecticut, le Massachusetts, le Vermont, l’Iowa, le Maryland, le New Hampshire, New York, Washington, Washington D.C., le Delaware, et Rhode Island (Eckholm, 2012; Wikipédia, 2013).

(Binnie, 2004). Qui plus est, il était impossible pour les migrants gais, lesbiennes et *queers* d'immigrer ou de demander asile aux États-Unis avant les années 1990, où ils étaient pathologisés par la loi comme des déviants sexuels (Randazzo, 2005; Chbat, 2011).

Nonobstant ces limites évidentes, cette supposée ouverture et tolérance à la diversité sexuelle que s'autoapproprient certains pays homonationalistes occidentaux en tant qu'« *imaginative geographies* » (Gregory, 2004, p.117) ou qu'« *imagined community* » (Anderson, 1991[1983], p.32) permet à l'Ouest de reprendre son rôle antérieur de gardien de la moralité de la civilisation, laquelle en théorie ne se définit plus exclusivement par la monogamie, le mariage et le contrôle hétérosexuels. De la sorte, l'Occident peut s'inscrire « légitimement » dans une entreprise internationale dite d'émancipation sexuelle de contrées dépeintes comme barbares et rétrogrades en ces domaines, en recourant si nécessaire à des moyens symboliquement violents, tels qu'entrevus précédemment, et matériellement violents, tels qu'expliqués ci-dessous.

En effet, une des manifestations les plus insidieuses de la domestication de corps gais, lesbiens et *queers* par certains États-nations occidentaux est leur instrumentalisation comme munitions pour renforcer et légitimer des projets nationalistes d'impérialisme culturel et géopolitique tels que l'intervention militaire au Moyen-Orient (et en tout lieu où se logent prétendument les terroristes) pour sauver les femmes, les gais et les lesbiennes, essentialisées comme des victimes de leur culture patriarcale fondamentalement (voire naturellement) sexiste et homophobe (Puar, 2005, 2006; Haritaworn, 2008). Cette réelle entreprise impérialiste islamophobe, source de multiples nuisances, est mieux connue sous l'appellation de « guerre contre le terrorisme », héritée des attentats du 11 septembre 2001 à New York, mais aussi de ceux de Londres, de Madrid, d'Istanbul, etc. Par le biais de l'« impérialisme gai » (Haritaworn et al., 2008), les sujets nationaux gais, lesbiennes et *queers*, d'un côté généralement discriminés du point de vue microsocial et macrosocial en raison de leur transgression de l'hétéronormativité, détiennent d'un autre côté un rôle discursif ou militaire central dans l'entreprise néocoloniale que Winant (2005) appelle la mission tutélaire de l'Ouest:

*“[...] the tutelary mission of the West is proclaimed- in the values of “freedom”, “democracy”, “pluralism”, “secularism”, and so on - while underneath the surface the old agendas advance : most notably political-military power and the capture of natural resources” (Winant, 2005, p.127).*

Bien que plus perceptible en contexte euroaméricain, la tendance homonationaliste actuelle est officiellement rejointe par certains pays non occidentaux alors que la sexualité, et plus spécifiquement la tolérance et l’acceptation des réalités sexuelles non normatives, devient une arène présumée importante pour la production de la modernité (Altman, 2001). Comme mentionné antérieurement, l’Afrique du Sud, l’Argentine et l’Uruguay, par exemple, reconnaissent respectivement le droit au mariage entre conjoints de même sexe depuis 2006, 2010 et 2013 (André, 2010; R., 2013).

En conclusion, la présente revue de littérature éclaire le positionnement complexe qu’occupent les lesbiennes/*queers* de couleur, à la fois représentées et ignorées à l’intérieur des discours transnationaux de la mondialisation *queer* et des discours nationaux hétéronormatifs et homonormatifs, et souligne la pertinence et l’intérêt de la problématique articulée en introduction.

## **Chapitre 2 : Regards multidisciplinaires sur la pertinence de l'analyse des représentations filmiques en sciences sociales**

Après avoir présenté dans leur contexte les questionnements et les visées de notre étude à travers la revue de littérature précédente, il convient de spécifier le cadre théorique multidisciplinaire qui les façonne. Dans un premier temps, il est question de montrer la pertinence d'analyser un corpus filmique en sciences sociales à travers l'exploration de certaines conceptions du cinéma et des représentations filmiques comme produits culturels politisés, respectivement développées au sein de la sociologie du cinéma, puis des *cultural studies* (Desai, 2004). Nous nous attardons ainsi sur le sens double du concept central de représentation ici privilégié. En d'autres mots, les représentations filmiques font non seulement référence à la pratique de mise en images de représentations sociales particulières qui s'inscrivent dans un régime de représentations, mais également à l'acte politique de représentation, au sens de « parler pour » (Spivak, 1988; Alcoff, 1995; Maxwell, 2007). À la lumière de ces précisions théoriques seront ensuite explicités l'unicité et l'attrait des représentations filmiques à l'étude, produites par des cinéastes lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident. Constitutives des cultures publiques de la diaspora *queer*, ces représentations filmiques plus rares opèrent comme des portraits supposés critiques de certaines subjectivités minoritaires sur les plans sexuels, raciaux, et ethniques qui sont traditionnellement ignorées, ou portées à l'écran de manières plutôt limitées dans un cadre généralement hétérosexiste, hétéronormatif, et raciste.

Depuis son avènement, il y a déjà (ou à peine, c'est selon) plus d'un siècle, le cinéma s'est notamment vu attribuer les fonctions de forme artistique, de loisir (universel et de masse, ou élitiste), de média de communication et de recherche esthétique (Lever, 1992). Néanmoins, dans la mesure où l'analyse du visuel a historiquement fait l'objet d'un dénigrement chez certains chercheurs en sciences sociales, d'ailleurs encore perceptible à ce jour, force est d'admettre que l'unanimité n'est pas irréversiblement acquise lorsqu'il est question d'aborder

le « septième art » tel un mode de connaissance de la réalité sociale (Ferro, 1975; Sorlin, 1995[1977]; De Verdall et Liora, 2002; Ethis, 2005; La Rocca, 2007). Hypothétiquement attribuable à l'hégémonie d'un habitus (Bourdieu, 2001) littéraire pseudoscientifique façonné par l'écriture et par le rapport au texte (Terrenoire, 1985), ou à la prédominance et à la légitimité plus généralement octroyées aux méthodes quantitatives (La Rocca, 2007), cette marginalité de l'étude du visuel nous a incités à réfléchir sur les possibilités et les conditions de son utilisation comme corpus d'analyse dans l'arène scientifique des sciences sociales. Ainsi, à l'instar de Le Mener (2003), qui aborde spécifiquement la mobilisation de textes littéraires dans cette même sphère, nous nous penchons dans cette première partie du cadre conceptuel sur la possibilité d'étudier les représentations filmiques de l'industrie cinématographique dans une optique de production de savoirs notamment sociologiques (d'ordre potentiellement descriptif, compréhensif, explicatif, critique et réflexif, etc.). L'originale mobilisation d'un corpus filmique comme source d'analyse suit les préceptes de Diken (2008, p.7), selon lequel il ne subsiste aujourd'hui nul besoin de bouder ce type de document, généralement supposé comme foncièrement peu sérieux: *"hierarchical approaches to the relationship between social theory (as being rigorous, serious and scientific) and cinema (as playful, artistic and fiction) must be challenged"*. Cette discussion s'avère d'autant plus nécessaire dans le contexte de diversité (d'objets, de techniques/méthodes, de critères de validation scientifique, etc.) que connaissent actuellement les approches qualitatives en sciences sociales (Anadón, 2006).

## **2.1 La sociologie du cinéma : le cinéma et les représentations filmiques comme témoins d'une réalité socialement et temporellement située**

Il est d'abord question d'exposer de manière critique les postures théoriques empruntées à la sociologie du cinéma, en élaboration depuis la moitié du siècle passé, qui légitiment la pertinence de notre choix du fait social que sont les représentations filmiques comme objet d'étude.

Dans le cadre du présent projet, le média filmique est considéré tel un élément inhérent à la culture d'une société (Ferro, 1975; Sorlin, 1995[1977]), le produit d'un milieu social et d'une



époque donnés, lesquels il tente de cristalliser de manières particulières. Nous préconisons donc une vision des œuvres cinématographiques non seulement comme des créations artistiques, mais également comme des produits culturels et commerciaux soumis aux intérêts et aux contraintes d'une véritable industrie (Lever, 1992, p.51). À tout le moins, nous nous détachons d'une épistémologie qui a longtemps orienté la recherche cinématographique, laquelle a maintenu l'idée selon laquelle un film représente seulement « *l'expression d'un esprit unique et permanent* » (Esquenazi, 2000, p.15). Plus spécifiquement, nous adhérons à la vision que Sorlin développe dans *La sociologie du cinéma* (1995[1977]), ouvrage historique qu'il adresse principalement aux historiens et dans lequel il s'efforce, non sans hésitation, de présenter ce qu'il entend comme une ébauche de méthode appropriée à l'étude sociohistorique de l'audiovisuel. Concrètement, nous nous accordons ainsi avec lui sur le fait que « [...] *le film, loin de décrire la réalité brute, propose une interprétation : le film ne découvre pas le réel, mais diverses transpositions du réel* » (Sorlin, 1995[1977], p.259). Le visionnement d'une œuvre cinématographique nous fournit toujours des indications sur l'ici et le maintenant du contexte de production, affirmation que Goliot-Lété et Vanoye (2005) identifient d'ailleurs comme l'hypothèse directrice de l'interprétation sociohistorique du film. Le matériau filmique peut donc faire office d'objet d'étude dans la mesure où est déployé en son sein un ensemble de représentations sociales<sup>10</sup>, qui renvoie directement ou indirectement à la société réelle à l'intérieur de laquelle sa production s'inscrit. Conséquemment, notre position s'oppose à celle revendiquée par Kracauer dans *De Caligari à Hitler* (1947), première tentative sociohistorique de mise en lien d'une production cinématographique avec la société dans laquelle elle s'insère, et par les adeptes de la théorie du reflet qui lui ont succédé, théorie que Sorlin appelle « *modèles d'analyse mimétiques* » (Sorlin, 1995[1977], p.257). Bien qu'ayant fait office de précurseur à l'époque, en mettant en lumière la possibilité et la pertinence de l'analyse

---

<sup>10</sup> Les représentations sociales sont définies quasi-unaniment par la communauté scientifique comme une « *forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social* » (Jodelet, 1997[1989], p.53). En qualité de processus sociaux, les représentations sociales rendent compte de l'expérience pratique des acteurs sociaux et sont liées à leur place sociale et à leur rapport au réel, tout en permettant de faire état du travail effectué par la société sur les significations, soit un travail du langage sur le langage. Elles n'évoquent pas uniquement des contenus, mais consistent en une organisation sociale de ces contenus (points de vue). D'emblée, cette forme de connaissance quotidienne, parfois qualifiée de « naturelle » ou de « naïve », se distingue de la connaissance scientifique, par sa fonction active d'inscription concrète dans le monde (Jodelet, 1997[1989], p.53). Ces deux formes de connaissance peuvent néanmoins interagir, et se solder par des significations différentes en fonction de leur contexte d'énonciation et de réception au sein de relations sociales de communication. Par ailleurs, les représentations sociales, comme modèles concrets de connaissance, ne demeurent pas moins une forme de connaissance à part entière, alors qu'elles impliquent des processus cognitifs de sélection, de connotation et de schématisation.

filmique pour la production de savoirs notamment historiques et sociologiques, la thèse de Kracauer a été depuis critiquée à maintes reprises et semble toujours irrecevable à ce jour. Nous estimons en effet que les œuvres cinématographiques ne peuvent être assimilées par analogie à un miroir, une copie élémentaire ou une reproduction de l'univers sociétal sensible dans lequel elles sont développées. Quelque soit le projet dont elles sont investies (décrire, distraire, critiquer, dénoncer, militer), ces productions filmiques se trouvent à mettre en scène la société et non pas à la montrer à proprement parler. Les images en mouvement du monde qu'elles captent aussi fidèlement que le permet la technique représentent une médiation entre le producteur, le spectateur et le monde (Friedmann, 2006). Les cinéastes, à partir d'expériences et de savoirs socialement constitués et partagés, localisés dans le temps et l'espace, fabriquent des « *mondes fictionnels* », lesquels s'avèrent « *des ensembles d'états des choses possibles non actualisés* » selon le théoricien littéraire tchèque Doležel (1998, p.16). En d'autres termes, le cinéaste et l'équipe de production, à partir de mondes possibles réels, opèrent des choix, découpent dans le réel et dans l'imaginaire certains éléments (plutôt que d'autres) qu'ils organisent de certaines manières, fabriquant de ce fait une reconstitution collective d'un monde possible dont les liens au monde réel demeurent plus complexes et dépassent la possibilité exclusive du reflet. En effet, tel que le souligne entre autres Diken (2008: p.4-5):

*“What films offer is not just a reflection on society; they are part and parcel of the society they portray. Cinema does not, however, only mirror/distort an external reality but also opens up the social world to a vast domain of possibilities. Cinema is often an experiment with changing social forms”.*

De plus, comme l'affirme l'historien Marc Ferro dans *Analyse de film, analyse de sociétés ; une nouvelle source pour l'histoire* (1975), l'image en mouvement peut détenir un statut de révélateur et d'indicateur des lapsus d'un créateur, d'une idéologie, d'une société, qui peuvent se produire à la fois à tous les niveaux du film et dans la relation de ce dernier avec la société. En effet, bien que la prise de vue privilégiée par les cinéastes et réalisateurs qui contrôlent ce qu'enregistre une caméra soit similaire au texte ou au discours par sa nature fondamentalement orientée et jamais entièrement neutre, il n'en demeure pas moins que le produit filmé peut témoigner d'une part de « *non voulu, de non perçu, de non prévu* » (Ferro, 1975, p.27). En raison de leur caractéristique première, soit l'enregistrement mécanique du

réel, les récits filmiques constituent une source privilégiée qui permet d'explorer et d'informer ce qui va au-delà des intentions des auteurs, alors qu'ils enregistrent également ce qui va de soi pour eux et n'arrêtent pas leur regard (Darré, 2006, p.132). Cette hypothèse doit tout de même être révisée à l'heure actuelle alors que les avancées technologiques permettent bien plus que l'enregistrement exclusif du réel.

Par ailleurs, suivant les propos de Ferro (1975), nous croyons que tous les documents filmiques partagent un potentiel en tant qu'objets documentaires pour l'analyse sociale et culturelle. Clairement explicitée, l'hypothèse de cet historien se résume au constat que « [...] *le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue ou pure invention, est Histoire* » (Ferro, 1975, p.9). Elle se fonde sur le postulat « *que ce qui n'a pas eu lieu, les croyances, les intentions, l'imaginaire de l'homme, c'est autant l'histoire que l'Histoire* » (Ferro, *ibid.*). C'est d'ailleurs partiellement ce qu'entendent Georges Friedmann et Edgar Morin :

*« Tout film, même s'il est un film d'art, ou d'évasion, même s'il traite du rêve ou de la magie, doit être traité comme une chose (dont les caractéristiques) sont capables de nous éclairer sur les zones d'ombre de nos sociétés, zones qui constituent ce qu'en d'autres mots on appelle les représentations, l'imaginaire, l'onirisme ou l'affectivité collective »* (Dans Ethis, 2005, p.54).

D'autres auteurs, bien qu'également convaincus du fait que tous les documents filmiques peuvent se voir constitués en objets d'analyse sociohistorique, jugent nécessaire de nuancer cette position. Par exemple, Goldmann (1976) considère qu'une distinction doit être opérée entre films commerciaux et œuvres d'art, et que des niveaux d'analyse différenciés doivent respectivement leur être appliqués. Nous entretenons néanmoins de sérieux doutes quant à la validité empirique et la pertinence de cette séparation théorique et analytique entre films commerciaux et films dits d'auteurs. Goldmann (1976) semble notamment dévaluer le contenu du premier type cinématographique et idéaliser le caractère réflexif du second, supposé foncièrement avant-gardiste et précurseur de certains problèmes dont les groupes eux-mêmes sont partiellement, voire totalement, inconscients. Qui plus est, nous nous questionnons sur la nature des critères qui justifient le classement d'un film dans l'une ou l'autre de ces catégories,

et sur le traitement opéré aux créations qui se situent entre ces deux extrêmes, lesquelles représentent d'ailleurs selon Goldmann (1976) la majorité des situations rencontrées.

Finalement, d'autres estiment que le succès d'un film est le critère de sélection le plus important à mettre en œuvre pour constituer un corpus d'analyse, dans le but d'accéder à des films plus révélateurs en termes sociohistoriques. Prenons l'exemple d'Alain Malassiné qui émet l'hypothèse selon laquelle « *le succès d'un film est révélateur. Il nous fournit un indice sur l'état d'une société dans son ensemble, et il offre au sociologue comme un miroir, plus ou moins fidèle, de cette société* » (Malassiné, 1979, p.45). Cette vision comporte certaines faiblesses. D'une part, comme nous l'avons illustré précédemment, les lacunes intrinsèques à la théorie du reflet minent sa validité explicative. D'autre part, il n'existe pas un lien de parfaite harmonie entre les œuvres et leurs publics, c'est-à-dire que ces derniers ne visionnent pas exclusivement les produits filmiques qui conviennent à leurs aspirations. En effet, les statistiques de fréquentation d'un film et le succès qu'il lui est associé au box-office ne prouvent pas que ce dernier comble les attentes des spectateurs. Les spectateurs, au final, ne peuvent que vaguement présager une adéquation entre leurs propres attentes et les orientations du film avant de l'avoir concrètement visionné (Sorlin, 1995[1977]). Qui plus est, cette variable qu'est l'importance du succès d'un film est difficilement quantifiable alors qu'elle ne se réduit pas au nombre de billets vendus dans les salles de cinéma. Comme l'affirme Darré (2006, p.135) : « [...] *le cinéma est aujourd'hui principalement consommé hors des salles obscures : depuis les années 2000, les films du marché états-unien rapportent plus sur DVD qu'en salle* ».

## **2.2 Les *cultural studies* : les représentations filmiques comme cultures publiques politisées où sont contestés le sens et les normativités**

Une fois présentés la genèse et les principes qui guident la sociologie du cinéma, branche spécialisée qui dérive directement de notre discipline de formation officielle, concentrons-nous plus précisément sur les postulats des *cultural studies* qui concernent les créations et représentations cinématographiques, dont les apports sont encore plus probants dans notre réflexion.

D'entrée de jeu, les *cultural studies* sont notoirement difficiles à décrire en raison de leurs sources intellectuelles et méthodes délibérément éclectiques et ouvertes. Ce courant de recherche multidisciplinaire peut néanmoins être appréhendé sous l'angle de sa démocratisation de tout phénomène culturel comme digne d'être étudié, avec un intérêt plus poussé pour les représentations des minoritaires occultés. Alternativement, les *cultural studies* entretiennent une relation particulière avec les disciplines traditionnelles en sciences humaines, dont elles contestent l'étanchéité et la hiérarchisation (Stam, 2000). Dans cet ordre d'idées, elles intègrent notamment des emprunts théoriques aux courants critiques et réflexifs que sont les études sur la mondialisation, les études féministes transnationales, les études postcoloniales, les études *queers*, *queers* de couleur et diasporiques (Desai, 2004). Relevant des approches critiques de la culture visuelle et des politiques des représentations qui y sont à l'œuvre, les *cultural studies* peuvent notamment se définir comme suit :

« [...] un grand mouvement de doute et de protestation, de questionnement et de recherche, mais aussi de décentrement et de recentrement, de désarticulation et de ré-articulation, de déconstruction et resignification qui s'intéresse à toutes les institutions chargées de maintenir des rapports asymétriques de pouvoir et de domination » (Darras, 2008, p.5).

Suivant cette logique interne, les tenants des *cultural studies* considèrent que les œuvres cinématographiques circulent au sein d'une culture publique et mettent en valeur différentes formes de constructions sociales et individuelles de la réalité qui agissent à titre de régimes de « *savoir/pouvoir* » (Foucault, 1976). En effet, les pratiques culturelles médiatiques et les produits culturels de consommation que sont les films permettent le développement et la prolifération d'un régime de représentations et de savoirs qui peuvent appeler au contrôle et à la gestion des individus que vise ce savoir par les institutions qui le produisent originellement, lesquelles réussissent ainsi à reconduire leur pouvoir normatif. Théorisé par Stuart Hall (1997) à partir de la différence raciale, le concept de régime de représentations autour duquel gravite le présent projet définit en fait l'entité du répertoire d'images et d'effets visuels à travers lesquels l'altérité est représentée dans une culture particulière à un moment historique donné. Les représentations filmiques et leurs producteurs, en qualité d'institutions qui participent à ce régime de représentations, peuvent d'une part contribuer à ce que Hall (1997) entend par

processus de stéréotypification. Ce processus s'applique à toute construction de la différence et est conceptualisé comme la réduction, l'essentialisation, et la naturalisation de l'entité d'une personne ou d'un groupe à quelques caractéristiques simples et essentielles représentées comme fixées par la nature, dans l'optique de la création et du maintien d'un ordre symbolique et social normatif duquel ces individus sont exclus sur la base de leur(s) différence(s). Les stéréotypes, tels que le supposent les théoriciens *queers* s'inspirant du postulat psychanalytique lacanien d'une nécessaire binarité du langage, émergent d'une construction sociale et historique marquée de rapports de pouvoir et reposent sur maintes catégorisations binaires conceptualisées comme naturelles, mutuellement exclusives et immuables (hétérosexualité/homosexualité, masculinité/féminité, classe élevée ou moyenne/classe ouvrière, blanc/de couleur, Occident/Orient, *coming-out* identitaire/actes homosexuels, etc.) (Kinsman, 1996; Jackson, 2005; Bourcier, 2008). Ainsi, dans des situations inégalitaires, une communauté normative imaginée mobilise le stéréotype et s'accapare du pouvoir d'altérer, de marquer, d'assigner, de classer et de s'opposer aux individus qui s'en distinguent sur la base d'une quelconque différence. Ainsi, à force d'être répétées, certaines représentations filmiques (sexuées, genrées, racialisées, ethnicisées, sexualisées, etc.) se voient dotées d'un sens particulier presque fixe, alors que le sens est par définition ambivalent selon Hall (1997). En qualité de « pratique signifiante » (Hall, 1997), le processus de stéréotypification qui s'opère notamment à travers la technologie sociale du média cinématographique s'avère un élément-clé de la violence symbolique et légitime l'oppression politique de minorités dont les représentations limitées nient la complexité et l'hétérogénéité (Dyer, 1984; Russo, 1987).

D'autre part, dans la mesure où le pouvoir est conçu par Foucault (1976) comme circulaire et ambivalent, les individus et communautés marginalisés et stigmatisés concourent également activement à ce que Cornel West (1990) a dénommé politiques culturelles de la différence. En effet, les cinéastes au statut minoritaire (attribué ou revendiqué) sur au moins un des axes qui structurent leur existence sociale, individuelle et collective ne sont pas nécessairement contraints à la passivité ni au silence, car ils sont munis d'agentivité et d'autodétermination. Ils peuvent également engendrer des représentations filmiques qui reproduisent et déstabilisent, ne serait-ce que partiellement, les idéaux et « régimes du normal » (traduction libre de Warner, 1993) hégémoniques de la culture mondiale que le média cinématographique, déguisé en

divertissement, perpétue à tout le moins symboliquement (Hamilton Hart, 2007). Pour ainsi dire, « [...] la résistance et le changement sont possibles dans un monde de médias de masse » (Stam, 2000, p.227). Par le déploiement de trois stratégies de “*trans-coding*” théorisées par Hall (1997), ces cinéastes peuvent d’abord donner un nouveau sens à certaines représentations existantes (plutôt négatives) de leur(s) différence(s) et effectuer un renversement des stéréotypes, stratégie de résistance qui peut néanmoins inconsciemment confirmer ces derniers<sup>11</sup>. Ils peuvent en deuxième lieu tenter de substituer des images plus positives à certains portraits négatifs, célébrant de ce fait les différences (de n’importe quel ordre) et élargissant l’étendue et la complexité de leurs représentations. Finalement, ils peuvent dépasser le binarisme et contester les complexités et les ambivalences de la représentation à partir des représentations mêmes, c’est-à-dire reconnaître le caractère indéterminé et instable du sens et s’engager dans la lutte pour la représentation en n’entretenant lucidement aucune prétention quant à une issue victorieuse définitive devant l’impossible immobilisation du sens. En d’autres termes, ils peuvent concrètement s’engager dans un processus de subjectivation, désigné comme « *l’opération par laquelle des individus ou des communautés se constituent comme sujets, en marge des savoirs constitués et des pouvoirs établis, quitte à donner lieu à de nouveaux savoirs et pouvoir* » (Deleuze, 1990, p.206). Comme l’avance Foucault, notons que ce processus d’acquisition d’une subjectivité s’opère non seulement en marge, mais au sein des dispositifs mis en place par le pouvoir, donc, notamment à travers un engagement avec les discours, les pratiques et les institutions liés aux représentations filmiques (Revel, 2002; Trépanier-Jobin, 2009). L’accès de cinéastes minoritaires sur certains axes de structuration sociale au financement et à l’acte de représentation dans la sphère publique filmique, symbole d’autodétermination assurément plus rare et plus ardu, représente d’ailleurs selon Hall la révolution culturelle la plus profonde, d’autant plus qu’elle est irrévocablement centrale à la construction identitaire :

*“Since identity is constituted not outside but within representation [...], cinema [is not...] a second-order mirror held up to reflect what already exists but [...] for of representation which is able to constitute us as new kinds of subjects, and thereby enable us to discover new places from which to speak”* (Hall, 2003[1990], p.245).

---

<sup>11</sup> Par exemple, bien que les luttes des années 1970 aient mené à la transformation du stigmate négatif de l’homosexualité psychiatisée en représentation positive, elles ont souvent promu ou été associées à une vision de ce type de sexualité comme une composante identitaire universelle et biologiquement déterminée.

Statuée tel un « *terrain contesté* » (traduction libre de Traube, 1992, p.4), la sphère culturelle publique est aussi investie par des producteurs et récepteurs (spectateurs) qui s'engagent, à partir de positions différentes et de ressources inégales, dans une lutte sur le sens, source de conflits et de négociations. Ce point de vue, en mettant l'accent sur la contestation et la lutte dans une « *zone de débat culturel* » (traduction libre d'Appadurai et Breckenridge, 1989, p.6), nuance et transcende les deux pôles d'un débat persistant sur la nature de la culture de masse (Traube, 1992; Desai, 2004). En effet, les *cultural studies* rejettent d'une part l'hypothèse préconisée par l'École de Frankfurt, dont l'intérêt pour le cinéma comme un langage autonome à analyser sémiotiquement a dominé les études filmiques des années 1970 à la décennie 1990. Concrètement, cette hypothèse infère que la culture de masse appartient aux élites productrices qui contrôlent les industries culturelles, qu'elles utilisent comme instruments de manipulation, d'inculcation et de renforcement idéologique auprès de leurs publics. D'un autre côté, la position revendiquée par les *cultural studies* n'envisage pas la culture dite populaire comme la propriété exclusive des auditoires qui la reçoivent ni comme l'expression fidèle des croyances et valeurs collectives de ces dernières. En fait, ces deux points de vue antithétiques et partiels de la culture de masse sont plutôt incorporés au sein d'un circuit total, décrit comme un « *circuit de production, de circulation et de consommation de produits culturels* » (traduction libre de Johnson, 1986-1987, p.46), dont ils représentent différentes étapes. En ce sens, ni les producteurs, ni les récepteurs ne détiennent le monopole de la culture de masse: d'une part, les producteurs s'inspirent d'une expérience sociale sociohistoriquement située comme matériaux bruts, empruntent sélectivement des éléments de sens à partir des cultures vécues, lesquels ils retravaillent et incorporent dans des produits culturels commerciaux (généralement soumis à certaines conventions, de genres notamment). D'autre part, ces mêmes produits se présentent aux récepteurs comme des matériaux bruts, dont ils peuvent se réapproprier les éléments originellement issus de leurs vécus culturels et de leurs formes de subjectivité, d'ailleurs différenciés, au sein de divers rapports de domination (Traube, 1992). Producteurs et récepteurs participent tous les deux à un régime culturel commercial au sein duquel les hégémonies<sup>12</sup> sont constamment en processus de négociation

---

<sup>12</sup>

Précisons qu'Antonio Gramsci (1973, 1985), avec son concept d'*hégémonie*, nuance la notion d'idéologie telle qu'historiquement conçue. En fait, il spécifie que les idéologies, qualifiées d'hégémoniques, ne sont d'abord pas monolithiques, et doivent être perpétuellement reproduites pour conserver leur statut, c'est-à-dire au moins partiellement internalisées par les sujets dont elles n'épuisent jamais la conscience.



(Gledhill, 1984). En effet, celles-ci ne sont pas simplement et unilatéralement imposées, mais sont sujettes à de continuelles (re)négociations alors que les sujets sur lesquels elles cherchent à asseoir leur puissance symbolique et matérielle peuvent leur résister, ou du moins les contester, et ce, de manières variées (Gledhill, 1988).

En résumé, les *cultural studies* détiennent d'abord l'avantage d'insister sur l'impossibilité d'extraire les créations filmiques, produits culturels de consommation, de leurs vocations sociales et économiques situées dans l'espace et le temps en termes de production et de réception, contrairement aux lectures esthétiques masculinistes et élitistes qui présupposent et célèbrent un sujet créateur universel, pur, et abstrait (Bourcier, 2008; Le Brun-Cordier, 2008). Ce courant de recherche multidisciplinaire déconstruit aussi le mythe d'une culture de masse médiatique monolithique au sens fixe et unique en insistant sur le potentiel à la fois subversif et répressif des représentations filmiques construites en son sein (Meyerowitz, 1993). La valeur ajoutée des *cultural studies* réside donc dans leur accent sur la nature et le pouvoir foncièrement politiques des représentations, leur interrogation des représentations des minoritaires occultés ou, au contraire, figés dans l'espace public, et l'analyse des différents processus de complicité, d'hégémonie, de subordination, de contradiction et de résistance à l'endroit de multiples différences et normativités que mettent en œuvre les productions populaires qui traitent et qui sont réalisées par des individus au statut minoritaire (attribué ou revendiqué) (Bourcier, 2008). Il devient donc évident que le pouvoir des représentations filmiques et de la culture publique qu'elles forment est de contester l'ordre politique, social, et économique, et ce, à plusieurs échelles, à travers la (re)production (hégémonique ou non) de différences que mettent en œuvre divers groupes d'intérêt dans des relations de pouvoir inégalitaires (Appadurai et Breckenridge, 1989). En d'autres termes, les représentations cinématographiques sont envisagées comme des sites où la subjectivité est construite par l'articulation de plusieurs types de différence, dans une négociation permanente et multivalente entre des conditions matérielles, des discours idéologiques, et des axes sociaux de stratification basés sur la classe, la race, le genre, l'âge, le lieu de résidence, l'orientation sexuelle, les origines nationales, etc. (Stam, 2000), à l'intérieur de relations de pouvoir asymétriques.

Dans le cadre de notre projet, nous mobilisons les *cultural studies* pour leur capacité à localiser, à travers le canal culturel que sont les représentations filmiques, les moments de subversion et de résistance, dont les conséquences *d'autonomisation* d'abord symboliques peuvent se matérialiser. Néanmoins, nous réalisons pleinement qu'elles tendent parfois à envisager la consommation filmique comme outrancièrement émancipatrice (Stam, 2000). Ceci dit, nous nous distançons toutefois du reproche qui est parfois émis quant à leur manière d'entrevoir avec ambivalence la culture publique, toujours à la fois transgressive et hégémonique; nous considérons au contraire qu'il ne peut en être autrement au sein du monde globalisé traversé de rapports de pouvoir duquel elles émergent et dont elles reflètent la complexité (Stam, 2000).

### **2.3 L'approche intersectionnelle: une matrice conceptuelle indispensable à l'appréhension de subjectivités complexes**

Les postulats des *cultural studies*, tels qu'entrevis à travers leur conceptualisation des produits culturels, s'inscrivent implicitement dans la théorie féministe intersectionnelle sur laquelle prend d'abord et avant tout appui notre entreprise scientifique, et dont nous éclairons ici brièvement certaines prémisses.

Utilisé pour la première fois en 1989 par Kimberlé Crenshaw, le terme « intersectionnalité » incarne les idées de l'organisation militante de féministes lesbiennes radicales noires du Combahee River Collective, active de 1974 à 1980 à Boston (Crenshaw, 1991; Bilge et Denis, 2010). Dans leur « Déclaration du Combahee River Collective » (1977), un des textes phares du *Black Feminism*, les membres insistent sur la nécessité de lutter contre des formes d'oppression simultanées et imbriquées (ex : raciale, sexuelle, hétérosexuelle et de classe) généralement attaquées séparément et hiérarchisées par les mouvements politiques mono-axes, alors que la discrimination est rarement produite par un seul rapport de domination (Combahee River Collective, 1983[1977]). C'est dans cette optique que ce collectif a pour objectif la destruction des systèmes politiques et économiques sous-jacents au capitalisme, à l'impérialisme et au patriarcat (dont le sexisme du mouvement nationaliste noir), et la disparition du racisme non problématisé du mouvement féministe blanc (Combahee River

Collective, 1983[1977]; Bilge, 2010). Force est d'admettre que ce projet s'inspire et dépasse les constats préalablement évoqués par l'écrivaine africaine-américaine Maria Stewart en 1832 et par l'ancienne esclave abolitionniste Sojourner Truth en 1851 quant aux effets combinés de l'oppression de genre et de race.

Patricia Hill Collins (1990), théoricienne-clé de la pensée féministe noire, est ensuite la première à diffuser l'intersectionnalité en tant que paradigme. Elle désigne les possibles discriminations multiples illuminées par le Combahee River Collective (et d'autres) comme intégrées au sein d'« *interlocking systems of oppression* », dont il est impératif d'étudier les interconnexions (Bilge, 2009b). Cette matrice de domination théorisée par Collins est constituée de quatre domaines spécifiques de pouvoir: le domaine structurel, qui réfère à l'ensemble des lois et des institutions; le domaine disciplinaire/organisationnel, qui comprend la gestion administrative et bureaucratique; le domaine hégémonique, lequel correspond aux représentations, aux discours et aux idéologies; et finalement, le domaine interpersonnel, qui se compose des interactions interpersonnelles quotidiennes et des pratiques routinières. Un double accent sur l'analyse macrosociologique et microsociologique s'observe donc chez Collins (1990), dont la mise en pratique simultanée permet d'éclairer à la fois l'implication structurelle des institutions dans la reproduction et le maintien des inégalités sociales, de même que l'agentivité des acteurs, à travers une définition circulaire du pouvoir qui s'apparente à celle de Foucault (Bilge, 2009b).

La théorie transdisciplinaire qu'est l'approche intersectionnelle, formalisée en paradigme empirique et normatif par la politicologue Ange-Marie Hancock (2007), permet et vise donc l'examen des intersections simultanées et interactives de sources multiples de subordination et de privilèges dont les impacts sont pensés différenciés selon leur combinaison singulière et concurrente de positionnements minoritaires et majoritaires sur certains axes de structuration sociale (ex : le sexe, le genre, l'ethnicité, la race, l'handicap, etc.) (Stasiulis, 1999; Bilge et Denis, 2010).

Dans le cadre du présent projet, l'usage du paradigme intersectionnel, qualifié de plus importante contribution théorique aux études féministes jusqu'à présent, se traduit par une

appréhension des oppressions multiples et une tentative d'investissement des processus d'articulation des positions potentiellement minoritaires ou majoritaires d'individus ou groupes aux identités multiples et fluides, ici principalement des lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident, sur certains axes de structuration sociale (ex : race, ethnicité, genre, sexualité, classe, handicap, allégeances politiques, nation, etc.), qui se constituent mutuellement dans des rapports de privilège et de domination, et ce, à toutes les échelles d'observation des relations sociales, soient aux plans macrosocial (institutions), mésosocial (relations intergroupes) et microsocal (relations interpersonnelles) (McAll, 2005; Bilge et Denis, 2010). De plus, ce mémoire se concentre sur un corpus cinématographique d'emblée inscrit dans le domaine hégémonique, et reconnaît pleinement le rôle de médiateurs entre les autres domaines qu'occupent les représentations filmiques, les discours hégémoniques et les symboles qu'ils véhiculent, lesquels sont centraux à la compréhension du monde que possèdent les sujets (notamment les femmes *queers* d'origine indienne) et peuvent légitimer et naturaliser certains rapports de pouvoir asymétriques (Collins, 1990).

#### **2.4 L'intérêt spécifique du corpus choisi**

À l'aube de la revue de littérature recensée et des précisions conceptuelles ci-dessus, spécifions plus explicitement l'éventail des raisons qui président le choix de l'échantillon pointu ici investigué, à savoir les représentations filmiques de lesbiennes/*queers* indiennes nées ou établies en Occident au sein de longs métrages de fiction contemporains de forme narrative et de langue anglaise.

Dans un premier temps, cette décision découle d'un désir et de la nécessité d'effectuer un examen critique (féministe, postcolonial et *queer*) de l'ère d'hypervisibilité qui ponctue l'orbite filmique actuelle (Pidduck, 2003; 2011). En effet, les lesbiennes/*queers*, et surtout celles de couleur, notamment d'origine indienne, brillent par leur absence relative à l'intérieur de cette récente explosion d'images des sexualités au grand écran, au même titre qu'elles ont été singulièrement sous-représentées ou oblitérées de l'ensemble des médias (Parmar, 1993). L'analyse de leur présence filmique revêt donc une importance capitale, notamment pour les raisons que résume Maxwell:

*“[...]it raises interesting questions not only about the queer diasporic subject it represents but also about the power of film to be read as a discourse of visibility and a political progress for the sexually marginalized”* (Maxwell, 2007, p.12).

De surcroît, l’investigation d’un corpus filmique s’explique non seulement par un intérêt et un plaisir personnels pour cette forme d’art spécifique qu’est le film, mais également par son statut de forme culturelle et de marchandise la plus populaire et significative de l’économie sociale, des politiques transnationales et de la formation identitaire de la diaspora de l’Asie du Sud (Desai, 2004; Berghahn et Sternberg, 2010). Dans cet ordre d’idées, puisque l’identité n’est jamais un fait accompli simplement évoqué en images et en sons par les pratiques culturelles médiatiques, mais plutôt une production toujours incomplète dont la perpétuelle constitution est intrinsèque à la représentation, l’analyse des représentations filmiques ici prises est primordiale (Hall, 2003[1990]). En effet, ces dernières constituent des éléments essentiels à la formation identitaire, à la constitution de leur sens de soi et à la survie des communautés d’appartenance des lesbiennes/*queers* d’origine indienne, pensées aux marges du pouvoir sociétal dont sont traditionnellement privilégiés les hommes blancs hétérosexuels (de classe moyenne/élevée) (Parmar, 1993).

Parallèlement, le positionnement complexe des lesbiennes/*queers* de couleur, conceptualisées de manière équivoque à l’intérieur des discours transnationaux, et habituellement racialisées<sup>13</sup> en Occident, rend d’autant plus riche et importante leur analyse spécifique. En effet, tel qu’entrevu à travers la revue de littérature précédemment exposée, ces dernières se trouvent à la confluence de discours nationaux et transnationaux sur l’homosexualité plus ou moins antagonistes (Altman, 2001; Gopinath, 1995, 2003, 2005; Puar, 2006; Haritaworn, 2008; Haritaworn et al., 2008). Ensuite, nous avons limité notre objet d’analyse aux représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d’origine asiatique en Occident dans la mesure où leurs expériences et subjectivités peuvent être visuellement évoquées ou lues en termes orientalistes, au sens de Saïd (2005 [1978]), au même titre que certains des discours cités précédemment qui

---

<sup>13</sup> Dans la mesure où la notion de race ne détient aucun fondement biologique et scientifique, mais évoque néanmoins une réalité concrète d’inégalité des chances principalement fondée sur la couleur de peau des acteurs sociaux, le processus de racialisation fait référence à la classification, la naturalisation et la hiérarchisation de groupes humains selon certains traits somatiques et phénotypiques génétiques et certains traits culturels arbitraires pensés immuables pour légitimer des rapports de pouvoir et de domination asymétriques (Guillaumin, 2002[1977]; Kilani, 2000).

sont largement teintés de ce régime de représentations racialisées, suivant Hall (1997). Finalement, la décision de nous concentrer précisément sur les représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident s'est presque imposée à nous. En premier lieu, comme l'Inde est une ancienne colonie britannique, son choix devient pleinement congruent avec notre appareillage théorique, fortement ancré dans les études postcoloniales et les *cultural studies* qui émergent du néomarxisme culturaliste britannique. Ensuite, dans le contexte d'islamophobie croissante, il est d'autant plus pertinent de se concentrer précisément sur les représentations de ces femmes qui sont davantage associées, à tort ou à raison, à l'Islam. En effet, certains événements géopolitiques récents<sup>14</sup> ont non seulement intensifié la racialisation des Arabes et des musulmans, mais également propagé et consolidé la racialisation des Sud-Asiatiques, dès lors davantage associés à la terreur et à l'indésirabilité nationale en raison de la couleur de leur peau (Puar et Rai, 2004; Desai, 2004). La visibilité accrue de sujets bruns dans le présent climat multiculturel qui repose sur une différenciation entre les « bons » et les « mauvais » immigrants peut conduire, dans une compétition d'intérêts, à des représentations qui célèbrent les Sud-Asiatiques migrants et diasporiques comme une minorité modèle assimilée qui mérite sa citoyenneté et se distancie des non-citoyens étrangers (Desai, 2004). Bien qu'auparavant différenciés, les processus de racialisation qui touchent les Sud-Asiatiques sont actuellement davantage partagés en contexte canadien, états-unien et britannique (Desai, 2004). Ces similarités, s'ajoutant à un héritage commun de colonialisme racialisé, d'histoires d'immigration et d'économies politiques, qui procure une unité interne à notre corpus filmique (Desai, 2004).

Ce corpus filmique se devait également d'être d'émergence relativement récente, à l'image des discours transnationaux précédemment détaillés qui articulent l'homosexualité et l'ethnicité. En raison de leur nature contemporaine, les films choisis, parus entre 1999 et 2008, sont susceptibles de témoigner des récents changements qui touchent les gais et les lesbiennes, notamment survenus dans la loi et sur le marché, et de rendre plus saillants les discours homonationalistes d'inclusion citoyenne partielle et partielle de certains sujets homosexuels, permis

---

<sup>14</sup> Notamment la suspension des droits civils et la vague antiimmigration subséquentes aux attentats terroristes du début des années 2000, les guerres au Moyen-Orient, la possibilité de développement nucléaire indo-pakistanaï, etc. (Desai, 2004).

par une régression en termes de justice raciale au sein d'un multiculturalisme ébranlé par les « menaces terroristes » post-2001 (Puar, 2006 ; Haritaworn, 2008).

Quant à l'étude préférentielle d'œuvres de cinéastes également lesbiennes/*queers*, et issues de la diaspora indienne de l'« Atlantique Brun »<sup>15</sup>, elle s'accorde avec la volonté d'investiguer comment ces femmes représentent cinématographiquement la sexualité non normative de leurs protagonistes alors qu'elles partagent un positionnement minoritaire sur les axes de différenciation sociale que sont le sexe, l'ethnicité et la sexualité. Il est tout à fait captivant d'investiguer dans quelle mesure ces cinéastes reproduisent ou subvertissent les discours normatifs qui articulent, ou omettent d'articuler la sexualité avec d'autres axes de structuration sociale qui l'infléchissent, alors qu'elles accèdent pour la première fois à un pouvoir représentationnel aussi considérable à l'intérieur d'une arène cinématographique qui les efface traditionnellement, ou au sein de laquelle elles sont généralement le fruit des fantasmes et des peurs de l'imagination des autres (Mercer, 1993, p.241).

D'entrée de jeu, les représentations filmiques de lesbiennes/*queer* et diasporiques (de couleur) étudiées et les cinéastes qui en sont à l'origine sont également généralement investies d'un potentiel subversif, au minimum latent. Pour Gopinath (2005), par exemple, l'existence même de ces formes de productions culturelles, au-delà de leur création par des lesbiennes/*queers* de couleur diasporiques, contrecarre directement la tendance dominante à laquelle adhère la majorité des projets culturels et politiques diasporiques, incluant les productions plus radicales d'hommes gais ou de féministes sud-asiatiques, soit la stabilisation des hiérarchies de genres et de sexualités par l'articulation traditionnelle de la diaspora<sup>16</sup> comme foncièrement masculine et organiquement hétérosexuelle. Pour ainsi dire, se concentrer cinématographiquement sur la subjectivité de femmes *queers* dans la diaspora se pose d'emblée comme une puissante critique des discours diasporiques et nationalistes dominants, dont les formulations classiques ignorent généralement les identités et expériences situées à

---

<sup>15</sup> Cette traduction de la notion de "Brown Atlantic", empruntée à Desai (2004), réfère aux diasporas sud-asiatiques localisées aux États-Unis, au Canada et en Grande-Bretagne, dont sont précisément issues les personnages et cinéastes à l'étude.

<sup>16</sup> La définition de diaspora ici retenue est la suivante: "*The diaspora experience as I intend it here, is defined not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference, by hybridity. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference*" (Hall, 2003[1990], p.244).

l'extérieur de la logique de reproduction biologique pure et traditionnelle qu'elles promeuvent. À ce sujet, Tarr (2010) ajoute que les cinéastes diasporiques de sexe féminin, en dépit des différences imputables à la spécificité de leur localisation historique et géographique, créent des films qui offrent un « mode féminin » (traduction libre de Moorti, 2003, p.356) d'imaginer la diaspora. En d'autres termes, ces cinéastes favorisent la représentation des manières dont les femmes migrantes et diasporiques<sup>17</sup> négocient leurs affiliations culturelles multiples au sein d'espaces domestiques et intimes, et soulignent de ce fait la nature genrée du processus diasporique, tout en mettant en images des communautés multiculturelles et transnationales soudées à travers des liens affectifs homosociaux. Pour Gopinath (2005), ces représentations filmiques particulières révèlent et déstabilisent également la blancheur des théories gaies, lesbiennes et *queers* dominantes. En outre, elles investissent de manières radicalement différentes et dotent de significations distinctes l'identité homosexuelle euroaméricaine et ses signes, auxquels elles font référence (ex : la sortie du placard, le secret et la divulgation, l'inversion de genre et le travestissement, etc.). En d'autres mots, la mise en images de lesbiennes/*queers* indiennes déconstruit partiellement les discours modernes de progression et de développement inhérents aux constructions coloniales des sexualités des femmes du « Tiers-Monde » comme rétrogrades, barbares et politiquement sous-développées, actuellement diffusées par les politiques transnationales gaies, lesbiennes et *queers* contemporaines. En ce sens, le potentiel critique attribué à ces créations rend d'autant plus intéressante l'observation des liens complexes qu'elles entretiennent avec les discours nationaux et transnationaux sur l'homosexualité détaillés au chapitre précédent (Altman, 2001; Gopinath, 1995, 2003, 2005; Puar, 2006; Haritaworn, 2008; Haritaworn et al., 2008), à la confluence desquels leur production filmique se situe. Il importe en effet d'investiguer les manières qu'emploient certaines cinéastes lesbiennes/*queers* pour transformer en espaces vibrants de possibilités leurs subjectivités et leurs désirs invisibilisés et même pensés impossibles à l'intérieur de certains discours en tension, c'est-à-dire le processus par lequel elles deviennent ce que Martin (2003) décrit de la sorte : *“a kind of cultural hybrid, a*

<sup>17</sup> Berghahn et Sternberg (2010) établissent une distinction entre le qualificatif « migrants » et « diasporiques », que nous retenons. Les individus migrants ont vécu le processus migratoire d'un endroit de naissance ou de résidence à un autre à la recherche de meilleures conditions économiques ou d'un environnement sociopolitique plus stable et plus sécuritaire. Les individus diasporiques, quant à eux, sont issus des générations subséquentes qui sont nées dans un contexte diasporique. De la sorte, ils ont ainsi majoritairement une « postmémoire » (Hirsh, 1997, p.22-23) de l'expérience de migration et de l'histoire de délocalisation/dispersion de leur famille, lesquelles ils n'ont pas ou peu vécues directement, mais plutôt à travers les réseaux de parenté, les discours familiaux, les pratiques culturelles, le langage, les artefacts, etc.



*syncretic product of 'glocalization', or local appropriations of global discourses*" (Martin 2003, p.17). Desai (2004) affirme lui aussi que les productions culturelles de la diaspora sud-asiatique se prêtent idéalement à l'investissement stratégique et intellectuel du macrosociologique (le capitalisme et l'impérialisme) et du microsociologique (les discours de la vie quotidienne) pour donner lieu à des analyses qui examinent la constitution mutuelle du global et du local. Parmar (1993), pour sa part, considère que les productions culturelles diasporiques démasquent les limitations du fantasme d'authenticité des notions ethnocentriques d'identité et de culture nationales, tout en précisant que les productrices culturelles lesbiennes/*queers* issues de la diaspora, par leurs expériences de migration, de dispersement et de dislocation, détiennent un sens encore plus aigu du réductionnisme de ces concepts, qu'elles critiquent généralement dans leurs travaux. Berghahn et Sternberg (2010) s'appuient sur Moorti (2003) qui propose similairement une définition des cinéastes migrants et diasporiques comme occupant une position particulière qu'ils inscrivent dans leurs films à travers une optique diasporique distincte, ainsi définie : "*[a] way of seeing that underscores the interstice, the spaces that are and fall between the cracks of the national and the transnational as well as other social formations*" (Moorti, 2003, p.359). Leur cinéma, centré sur l'identité et les politiques identitaires, résisterait aux tendances et aux effets homogénéisants de la mondialisation en faisant de sa préoccupation principale la diversité de l'expérience des individus et groupes sociaux minoritaires (en termes de sexe, race, ethnicité, classe, sexualité, etc.) (Higbee, 2007). Selon Parmar (1993), les représentations filmiques *queers* et diasporiques servent aussi d'occasion pour rejeter la supposée dualité entre être *queer* et asiatique, auto-imposée ou imposée par des forces extérieures, et pour questionner la prétention d'une identité intégrée, qui, bien que stratégique et source d'autonomisation politique, peut masquer la nature inextricablement fluctuante de tout processus d'identification. L'attrait des productions médiatiques gaies et lesbiennes tient aussi pour Gever (1993) au fait qu'elles émergent d'une attitude d'autodétermination qui se traduit par une volonté de mettre de l'avant la complexité et les contradictions des pratiques, identités et collectivités non normatives en matière de sexualité :

*"Lesbian and gay media, as much as it constructs the collectivity of our experiences, is just as often engaged in working against the grain, stressing the disjunctions where we differ, where we don't share, where we struggle. In short, we are often out of sync with the notion of a generic queer audience, and just as often the work we make speaks*

*loudly about our differences. There are myriad, both overlapping and discreet”*  
(Gever, 1993, p.2).

En somme, en raison de leur position interstitielle de résistance à la marginalisation (par opposition à une position de marginalisation), les représentations filmiques de lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident et les cinéastes qui les imaginent concourent au développement de nouvelles politiques de la différence (Mercer, 1993):

*“We are creating a sense of ourselves and our place within different and sometimes contradictory communities, not simply in relation to...not in opposition to... nor in reversal to...nor as a corrective to...but in and for ourselves. Precisely because of our lived experiences of racism and homophobia, we locate ourselves not within any one community but in the spaces between these different communities”* (Parmar, 1993, p.5).

À cette insistance enthousiaste sur les capacités subversives des représentations filmiques de lesbiennes/*queers* diasporiques (de couleur) doivent être apportées certaines nuances déterminantes. D’abord, à l’instar de la plupart des auteurs cités, nous ne présumons pas l’existence d’une écriture filmique ou de stratégies représentationnelles ontologiquement distinctes et subversives en fonction du sexe d’appartenance, de l’origine ethnique, des pratiques et identités sexuelles ou du parcours biographique des cinéastes sélectionnées (Trépanier-Jobin, 2009). Il va de soi que des représentations alternatives de lesbiennes/*queers* d’origine indienne en Occident peuvent être le fruit de cinéastes de tout horizon, et que des cinéastes qui mobilisent ces catégories d’autoénonciation peuvent traiter cinématographiquement ces subjectivités de manières plutôt normatives et limitées (Malik, 2010). Dans cet ordre d’idées, bien que nous adhérons à la perspective selon laquelle la voix de chaque cinéaste est située (en termes spatio-temporels et de positionnements minoritaires et majoritaires sur divers axes de structuration sociale dans des rapports de pouvoir), nous nous distançons de toute intention d’essentialiser cette position ou d’inférer que l’étendue des représentations filmiques d’un cinéaste doit être contenue et limitée aux frontières de cette dernière. En effet, loin de nous l’idée de faire porter à l’ensemble des cinéastes aux identifications minoritaires le « *fardeau de la représentation* » (traduction libre de Julien, 1988), et de conséquemment doter la pratique de représentation filmique d’une connotation de pratique de délégation, ou de spectacle de représentation (Julien, 1988; Mercer, 1990, 1993; Parmar, 1993; Desai, 2004). En effet, bien qu’il soit souvent attendu par les bailleurs de fonds

institutionnels et les spectateurs que les cinéastes minoritaires « parlent pour »<sup>18</sup> leurs communautés particulières dans un contexte où le droit à la représentation est rationné et régulé, force est d'admettre qu'il leur est difficile, voire impossible, d'en représenter l'hétéroclisme sans renforcer la perception stéréotypée selon laquelle les communautés minoritaires sont homogènes, unitaires et monolithiques, et conséquemment, consolider la marginalité de ces communautés (Mercer, 1993; Desai, 2004). Il est certes important de créer et de disséminer des images qui favorisent l'autodétermination et l'investissement positif tout en démantelant les discours et représentations dominantes des individus qui ne sont ni blancs, ni hommes, ni hétérosexuels. Toutefois, il importe également de dépasser la simple opposition entre négatif et positif et d'ultimement reconnaître qu'exiger la mise en œuvre de contrepratiques correctives, parfois stratégiquement nécessaires et efficaces est d'un réductionnisme violent, surtout dans la mesure où les représentations filmiques sont au final des positions négociées dans des relations de pouvoir (Riggs, 1991; hooks (1992); Parmar, 1993; Lowe, 1996; Feng, 2002). D'ailleurs, ce qui suscite notre curiosité pour l'observation et l'analyse des représentations filmiques de lesbiennes/*queers* issues de la diaspora sud-asiatique en Occident est précisément le fait que ce mouvement migratoire qu'a engendré le capitalisme global ait mené à la création de productions culturelles et de subjectivités complexes et contradictoires qui peuvent à la fois présenter des politiques oppositionnelles et simultanément investir certaines normativités et pratiques d'autocommodification pour accéder à la production et à la circulation. Alternativement, nous reconnaissons de surcroît que la production de films à la fois critiques et sources d'un plaisir confirmant pour les auditoires minorisés auxquels ils s'adressent peut être laborieux pour les cinéastes aux positions partiellement minoritaires (Chamberlain et al., 1993). De plus, les thèmes qu'ils exploitent et leur traitement dépendent largement de facteurs tels le financement, les genres filmiques, et la manière dont certaines problématiques sont rendues urgentes au moment politique dans lequel leurs films s'insèrent (Parmar, 1993).

Dans ce contexte, nous devons aussi préciser que les qualificatifs *queers* et diasporiques associés aux cinéastes sont analytiquement productifs à l'intérieur des paramètres de la

---

<sup>18</sup>

L'acte de « parler de » fait ici référence à une représentation qui rendrait complètement transparentes et « représentables » les subjectivités, les identités et les expériences de communautés minoritaires.

présente étude. Les cinéastes sélectionnées ne revendiquent pas nécessairement ces étiquettes qui peuvent les mettre à part des cinéastes non marqués, mais également implicitement ou explicitement les identifier comme des voix authentiques qui peuvent et doivent uniquement aborder et représenter cinématographiquement leurs communautés et ses enjeux, comme entrevu ci-dessus.

Au final, notre position et notre détermination à délibérément privilégier les représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident peuvent s'expliquer par un choix essentiellement éthique :

*“And I don't think one has to be a lesbian to make a film about lesbians. The question arises: How- let alone why- should one speak the struggles of those with whom one does not have precisely the same things at stake? [...] The answers to the above are self-evident to anyone who sees her or himself as a progressive. The ticklish part is when those in more advantageous positions- white, First World, with more money, behind the camera, rewarded, institutionally legitimized- represent the “struggles of others”.* (Rainer, 1993, p.16).

Dans un autre ordre d'idées, nous privilégions ici les longs métrages de fiction de forme narrative conventionnelle (Parmar, 1993; Pidduck, 2004; Gopinath, 2005). Bien que les œuvres filmiques plus expérimentales et marginales (courts métrages, vidéos, et « auto-ethnographies ») de lesbiennes/*queers* de couleur soient entrevues comme très riches en termes de pistes et d'histoires alternatives, et de réflexions sur les enjeux identitaires, nous n'avons pas jeté notre dévolu sur ces productions. En majorité plus courte, leur durée semble dans un premier temps limiter le potentiel intersectionnel des représentations des protagonistes qui sont minoritaires aussi bien sur les plans sexuels que raciaux. Mais surtout, ces œuvres sont peu accessibles; leurs coûts de location et d'achat sont exorbitants, leurs formes atypiques sont plus ou moins intelligibles pour les non-initiés et leur circulation est plus restreinte. Ainsi, nous les avons négligées au profit de productions cinématographiques destinées à une distribution un peu plus étendue, dans des circuits plus restreints comme les festivals, les salles de cinéma et les magasins spécialisés, mais également dans quelques salles de cinéma ordinaires ou sur DVD dans des chaînes de magasins (ex : Blockbuster), des boutiques en ligne (ex : Amazon) ou des services de diffusion en ligne (ex : Netflix) populaires. Le corpus délimité met ainsi en porte à faux la dichotomie entre l'art populaire aliénant et l'art d'avant-

garde exigeant et libérateur alors que les films hybrides qui le composent mobilisent une formule narrative, un genre universel, des thèmes familiers et des formes et pratiques culturelles non occidentales (ex : emprunts bollywoodiens) d'une manière qui réconcilie l'attrait populaire avec une critique sociale d'acceptation de l'homosexualité et du multiculturalisme (Stam, 2000; Desai, 2004). De la sorte, nous nous intéressons davantage aux possibilités et aux limites qu'offre le cinéma fictif de forme narrative conventionnelle à visée commerciale et ses genres de prédilection (ex: comédie romantique, drame familial, etc.) dans le processus de visibilité des lesbiennes/*queers* indiennes nées ou établies en Occident. Force est d'admettre que ces récits fictifs constituent, par leur plus grande accessibilité (matérielle et symbolique), un champ de contestation ou de pérennisation des discours dominants des plus déterminants, avec lequel nous sommes d'ailleurs plus familières :

*“It is these politicized appropriations of dominant codes and signifying systems which give us powerful weapons in the struggle for empowerment. This hybrid aesthetic, as it has come to be known, works with and against the “tools of the master” because these are tools which we, as cultural activists and artists, have appropriated and reformulated with our diasporic imaginations.”* (Parmar, 1993, p.10).

La liberté artistique et conceptuelle qu'ils permettent dépasse aussi largement celle du documentaire (Parmar, 1993). Au demeurant, nous sommes également pleinement conscients des contraintes possibles qu'impose le budget beaucoup plus important de ce type de production en ce qui concerne l'autonomie du cinéaste. Dépendre de multiples sources de financement peut évidemment signifier une perte de contrôle et de maints compromis de la part du cinéaste en lien avec ses préoccupations politiques et celles de ses producteurs exécutifs. Néanmoins, force est d'admettre que cette contestation pour le pouvoir et le contrôle est totalement inévitable dans l'optique où les contributions pécuniaires sollicitées sont vitales à la majorité des projets politiques de représentation qui respectent les canons des longs métrages de fiction de forme narrative qui visent une large diffusion (Chamberlain et al., 1993). Comme le spécifie Desai (2004), l'impact du financement est ultimement propre à chaque situation. L'économie politique et les conditions matérielles doivent cependant demeurer centrales à notre discussion, alors qu'une visibilité haussée des différences en termes représentationnels n'équivaut pas nécessairement à un changement dans la structure du pouvoir en contexte multiculturel postmoderne. Prenons l'exemple de l'hypervisibilisation de

la différence raciale/ethnique, dont la commodification et la normalisation dans les discours dominants de la Grande-Bretagne ont éclipsé les discussions qui lient les productions culturelles aux transformations sociales, politiques et économiques:

*“Cultural difference in multiculturalism became an additive strategy in which a few black<sup>[19]</sup> cultural producers are included in cultural institutions without dismantling, altering, or neutralizing the systemic economic and political discrimination of social structures. Without an emphasis on the conflicts and tensions produced by a pluralist society and the necessity of transforming material conditions, visibility can become a way to spice up culture without a compensatory interrogation or shift of values and epistemologies”.* (Desai, 2004, p.62)

En dernier lieu, nous avons choisi de centrer notre regard analytique sur des films produits en anglais par des cinéastes lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident, principalement en raison de l'accès accru aux ressources et à la marchandisation rentable que permet l'usage de cette langue hégémonique (Desai, 2004). De ce fait, toutefois, ces productions détiennent un impact qui se limite aux individus qui maîtrisent l'anglais, qui, bien que nombreux, excluent également une partie non négligeable de la population mondiale, incluant certains sujets indiens *queers* et diasporiques dont elles pourraient influencer la construction identitaire. Dans une optique de perturbation ou de réplique des discours transnationaux normatifs sur les pratiques et identités non normatives, l'exploration des représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine indienne dans leurs pays et langues d'origine possède une pertinence et une originalité encore plus probantes. Malheureusement, les barrières posées par la traduction de la langue originale font outrageusement obstacle à l'analyse. Assurément, nous peinerions à capter les terminologies employées pour identifier les pratiques et identités sexuelles non normatives en langages vernaculaires, notre analyse dépendant exclusivement de la traduction des dialogues en langue anglaise, la plupart du temps.

Maintenant qu'ont été exhibées les multiples raisons qui témoignent de l'attrait théorique indéniable des médiations culturelles filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées

---

<sup>19</sup> Le terme *black* tel qu'employé à l'intérieur de cet extrait fait également référence aux producteurs et productrices culturelles sud-asiatiques dans la mesure où les politiques raciales britanniques ont été marquées par l'émergence d'une coalition construite entre différents groupes (d'origine afro-caribéenne, sud-asiatique, africaine ou d'un mélange de ces origines) sur la base d'une oppression raciale et d'une histoire de colonialisme partagées. Cette alliance s'est progressivement différenciée au cours de la décennie 1990 pour reconnaître les différences entre les groupes ethniques (Desai, 2004, p.233).

ou établies en Occident offertes par des lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident, le moment est venu de détailler la méthodologie privilégiée pour observer et analyser ces productions culturelles qui contestent et reconduisent certains régimes normatifs tout en catalysant de nouvelles formes d'identités, de communautés et de solidarité sur la base d'identifications partiellement minoritaires au sein de la « *zone de débat culturel* » qu'est la culture publique transnationale (Appadurai et Breckenridge, 1989b, p.6) (Hansen, 1994).

## Chapitre 3 : Démarche méthodologique

Dans la mesure où « *la définition du contexte et du produit final est indispensable au cadrage de l'analyse* » (Goliot-Lété et Vanoye, 2005, p.5), nous avons préalablement présenté la revue de littérature, la problématique, de même que le cadre conceptuel qui guident ce mémoire de maîtrise. Une fois théoriquement justifié notre intérêt pour les représentations filmiques, envisagées telles des produits culturels et commerciaux sociohistoriquement imbriqués dans des rapports de pouvoir complexes, nous poursuivons avec une présentation détaillée des opérations méthodologiques mises en œuvre dans le cadre de notre projet de mémoire, incluant le développement d'outils adaptés aux objectifs dont nous l'investissons. Puisque l'entité des auteurs des références parcourues insistent sur l'inexistence de « *méthodes universelles* » (Joly, 2005, p.194), de « *recette* » (Goliot-Lété et Vanoye, 2005, p.125) ou de « *démarches généralisables* » (Sorlin, 1995[1977], p.151) pour procéder à l'analyse du discours cinématographique, nous nous attardons ici sur les paramètres de la démarche empirique poursuivie, à savoir le choix du corpus d'analyse, les méthodes de cueillette, et finalement, les méthodes d'observation et d'analyse.

### 3.1 Choix du corpus

Comme la problématique élaborée est de l'ordre de l'analyse filmique, il importe, conformément aux conseils de Sorlin (1995[1977]), de d'abord nous confronter directement à la source elle-même, soit l'œuvre cinématographique, plutôt qu'aux documents de seconde main qui en font mention (ex : résumés, rapports, etc.). En fonction de notre problématique, les films sélectionnés sont des longs métrages de fiction réalisés par des cinéastes lesbiennes/*queers* d'origine indienne établies ou nées en Occident et représentent, dans une forme narrative conventionnelle, des protagonistes aux sexualités non normatives issues de la diaspora indienne en contexte « occidental » récent. Le présent corpus se compose ainsi des seules trois œuvres cinématographiques dont les propriétés coïncidaient exactement avec les paramètres restreints du corpus élaboré, soient :



- 1) *Chutney Popcorn* (1999) de Nisha Ganatra, cinéaste canadienne d'origine indienne née à Vancouver et ouvertement lesbienne (Corson, 2007) ;
- 2) *Nina's Heavenly Delights* (2007), de Pratibha Parmar, cinéaste britannique d'origine indienne née à Nairobi, au Kenya, et ouvertement lesbienne (Kregloe, 2007);
- 3) et *I Can't Think Straight* (2008) de Shamim Sarif, cinéaste britannique issue d'une famille musulmane indienne qui a habité en Afrique du Sud, et ouvertement<sup>20</sup> en couple avec Hanan Kattan, laquelle a d'ailleurs produit ses films (Enlightenment Productions Ltd., 2010).

Ainsi, l'application de critères de sélection très précis rend caduque la question épineuse du nombre de films à consulter et à analyser. De plus, cet humble corpus filmique ne pose pas problème alors que notre dessein scientifique de type qualitatif nécessite la formation d'un échantillon théoriquement représentatif, et non nécessairement la formation d'un échantillon statistiquement représentatif, intrinsèque à la recherche quantitative.

### 3.2 Méthodes de cueillette

Puisque le processus de recherche n'est pas purement linéaire, nous avons au départ sélectionné, acheté, visionné et annoté plusieurs longs métrages qui ne répondaient pas en tout point aux critères de sélection plus stricts énumérés précédemment, alors embryonnaires. Concrètement, nous avons passé en revue plusieurs longs métrages de fiction qui proposaient plus largement des représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine asiatique, en contexte occidental ou non, mises en œuvre par des cinéastes hommes et femmes, hétérosexuels et non normatifs en matière de sexualités, blancs et de couleur, diasporiques et non diasporique<sup>21</sup>s. En fait, nous avons alors stratégiquement délaissé partiellement la théorie

<sup>20</sup> La sexualité non normative de Shamim Sarif est certes connue, alors que la cinéaste s'est mérité en 2008 le titre de « femme lesbienne/bisexuelle internationale de l'année » par le cyber-forum Afterellen.com, qui distribue notamment des prix de visibilité (*visibility awards*).

<sup>21</sup> Concrètement, les films suivants, chronologiquement énumérés, ont été consultés: *Fire* (Deepa Mehta, 1996), *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999), *Fish and Elephant* (Li Yu, 2001), *Happy Birthday* (Yen Tan, 2003), *Round Trip* (Shahar Rozen, 2003), *Under The Tuscan Sun* (Audrey Wells, 2003), *Butterfly* (Yan Yan Mak, 2004), *The Journey* (Ligy J. Pullappally, 2004), *Saving Face* (Alice Wu, 2005), *Floored by Love* (Desiree Lim, 2006), *Love My Life* (Kôji Kawano, 2006), *Red Doors* (Georgia Lee, 2006), *Shortbus* (John Mitchell Cameron, 2006), *Nina's Heavenly Delights* (Pratibha Parmar, 2007), *The Gymnast* (Ned Farr, 2007), *Candy Rain* (Chen Hung-I, 2008), *Caramel* (Nadine Labaki, 2008), *I Can't Think Straight* (Shamim Sarif, 2008), *The World Unseen* (Shamim Sarif, 2008), *Spider Lillies* (Zero Chou, 2008), *Steam* (Kyle Schickner,

pour entreprendre la phase préliminaire de notre démarche de terrain et nous imprégner des données filmiques empiriques, conformément aux conseils de Julianne Pidduck, professeure agrégée au département de communication de l'Université de Montréal, rencontrée informellement en 2010. En ce sens, nous avons procédé à la constitution et au premier visionnement actif d'un corpus filmique potentiel plus inclusif, en espérant ultimement, dans un mouvement de balancier, nous en inspirer pour développer plus exhaustivement et orienter l'ensemble de notre projet, de la problématique à la grille d'observation et d'analyse filmique intersectionnelle, en passant par la revue de littérature et le cadre conceptuel. C'est donc à l'issue de cette étape charnière et d'une période de réflexion, antérieurement explicitée, que nous avons décidé d'exclusivement privilégier l'examen des représentations filmiques de lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident dans des longs métrages de fiction contemporains (post-1999) de forme narrative conventionnelle réalisés par des cinéastes lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident.

Les œuvres consultées ont été dénichées de diverses manières. Tout d'abord, nous avons parcouru les catalogues de films de certains distributeurs, disponibles sur internet. Certains nous ont été suggérés par Julianne Pidduck (ex : *Lesbians4Lesbians*, *Frameline*, *V-Tape*, *Frameline Distribution*, etc.), et nous en avons identifié d'autres, notamment à travers la littérature consultée<sup>22</sup>. Nous avons surtout consulté le catalogue en ligne d'un distributeur connu par l'entremise du documentaire *Fabulous! The Story of Queer Cinema*, réalisé par Lisa Ades et Leslie Klainberg en 2006. Il s'agit de *Wolfe Video*, plus grand et plus ancien distributeur exclusif de films à contenu sexuellement non normatif, dont beaucoup proviennent du travail de cinéastes homosexuels. Fondée en 1985 par Kathy Wolfe, cette compagnie domine et assure en ce moment la distribution internationale de milliers de films LGBT, notamment grâce aux liens qu'elle a su développer avec les détaillants de DVD, les plateformes de vidéos sur demande, les fournisseurs de téléchargements digitaux, les médias

---

2009), et *Drifting Flowers* (Zero Chou, 2009).

<sup>22</sup> Par exemple, nous avons identifié et consulté les catalogues de *Wolfe Video*, *TLA Releasing*, *First Run Features*, *Video Out* (courts métrages), *Video Pool* (courts métrages), *New Day Films* (documentaires), *Asiangayfilms* et "*Queer Women of Color Media Arts Project*" (courts métrages). Nous avons également écrit à certains de ces distributeurs pour savoir s'ils commercialisaient des longs métrages (idéalement réalisés par des femmes aux sexualités non normatives d'origine asiatique) dans lesquels étaient représentées des femmes aux sexualités non normatives d'origine asiatique (idéalement diasporiques et en Occident).

de niche et traditionnels, les festivals de film, les diffuseurs, les distributeurs internationaux, les organisations LGBT, les librairies, les magasins spécialisés et les consommateurs (Wolfe Video, 2010). Plusieurs titres sont disponibles sur Netflix, Amazon.com, Hollywood Video, Comcast, Time Warner, iTunes et Movielink, chez Blockbuster, BestBuy, Wal-Mart et Target, ainsi que sur les vols d'Air Canada (Wolfe Video, 2010).

Des recherches ont également été menées sur certaines boutiques en ligne (ex : Amazon) et certains services de diffusion en ligne (ex : Netflix) populaires. Nous avons aussi consulté les programmations de certains festivals qui présentent des films à thématique LGBT<sup>23</sup>. La poursuite de nos recherches nous a aussi menés à une liste de films LGBT catégorisés par pays de production, publiée sur Wikipédia. Pour trouver les films ponctués de représentations de lesbiennes/*queers* d'origine asiatique, nous avons d'abord mené, lorsque possible, des recherches systématiques par mots-clés thématiques<sup>24</sup>, par cinéastes<sup>25</sup> et/ou par format (long métrage de fiction). Autrement, nous avons mis en œuvre d'autres tactiques, soient l'observation attentive des images sur la pochette, la lecture des synopsis, de même que le visionnement des bandes-annonces de certaines productions sur le site officiel de la production, ou autres, etc.

Bref, nous avons procédé à une recherche plus ou moins extensive, sans néanmoins contrevenir à la nécessaire accessibilité des œuvres, souhaitée pour notre entreprise scientifique sur la base de postulats théoriques. Conformément à notre volonté initiale, nous devons uniquement cibler, parmi les longs métrages trouvés, ceux de cinéastes d'origine asiatique nées ou établies en Occident qui revendiquent explicitement une sexualité non normative. Pour se faire, nous avons notamment lu et visionné certaines entrevues publiées sur internet, consulté les pages internet officielles des films et les biographies des cinéastes, et visionné les bonus inclus sur les DVD achetés, etc. Une fois sauvegardées les sources des

<sup>23</sup> Parmi ceux-ci, notons le festival Image+Nation (programmation archivée de 2003 à 2010; nous n'avons pas trouvé les programmations précédentes), Fusion (Los Angeles LGBT People of Colour Festival; programmation de janvier 2004, novembre 2004, 2005, 2006 (non fonctionnel), 2007, 2009 et 2010, et inscription à la liste de diffusion), Vancouver Queer Film Festival, CinemAsia Film Festival, Tokyo International Lesbian and Gay Festival, Asian Queer Film Festival, etc.

<sup>24</sup> Par exemple: "sexuality", "homosexuality", "queer", "gay and lesbian", "women", "women of colour", "Asian", etc.

<sup>25</sup>

Conseillés par Julianne Pidduck ou identifiés à travers la littérature, dont Zero Chou, Nisha Ganatra, Desiree Lim, Pratibha Parmar, Shamam Sarif, et Alice Wu.

documents, nous avons effectué la triangulation de leur contenu. Les filmographies respectives des cinéastes identifiées (Zero Chou, Nisha Ganatra, Desiree Lim, Pratibha Parmar, Shamam Sarif, et Alice Wu) ont ensuite été consultées, à la recherche d'autres films au moins partiellement empreints de représentations de lesbiennes/*queers* d'origine asiatique.

### **3.3 Méthodes d'observation et d'analyse**

C'est d'abord sans méthode d'observation systématique que nous nous sommes plongés dans le visionnement et l'annotation préliminaires des films commandés. L'objectif était d'abord et avant tout de s'inspirer de leur contenu pour déterminer les critères gouvernant notre choix de corpus final et dégager les concepts les plus appropriés à mobiliser pour une analyse filmique idéalement intersectionnelle, féministe, postcoloniale et *queer* de ce dit corpus. Conformément à nos champs d'intérêt et à l'avancement de notre recherche lors de ce premier survol empirique, les notes rédigées se sont d'abord concentrées sur les représentations filmiques des lesbiennes/*queers* d'origine asiatique, desquelles nous désirions dresser le portrait sociodémographique. Concrètement, quels axes qui structurent leur position sociale complexe les cinéastes ont-elles choisi de mettre en valeur, et comment interagissent-ils dans la compréhension et l'expérience qu'ont les protagonistes d'origine asiatique de leur sexualité non normative? Les notes colligées ont donc instinctivement porté sur le positionnement de celles-ci et le traitement des axes de différenciation sociale rendus visuellement manifestes, dont par exemple: l'âge, le genre, la race, l'ethnicité, la religion, les langues maîtrisées, l'appartenance politique, la classe, l'état de santé physique et psychologique, l'apparence physique, le niveau de scolarité, les pratiques et les identités sexuelles, l'appartenance à un réseau familial et/ou amical, le lieu de résidence, etc. Nous avons aussi tâché de circonscrire les défis, les préoccupations et les aspirations passées et présentes de ces femmes non normatives sur les plans sexuels, raciaux et ethniques. Plus fortement intrigués par la négociation de leurs sexualités et appartenances raciales/ethniques minoritaires, nous nous sommes également attardés à leurs conceptions des sexualités non normatives et de la race/l'ethnicité, de même qu'à celles de leur entourage. Nous avons porté intérêt aux termes qu'elles emploient, ou n'emploient pas, pour se décrire, ou même à ceux qui leur sont attribués. De plus, leurs perceptions de divers groupes d'affiliation et les rapports qu'elles

entretiennent avec eux ont été observés (ex : les membres de leur famille d'origine asiatique, la société occidentale de résidence ou diasporique, leur pays et communauté culturelle d'origine orientale, les femmes et les hommes hétérosexuels et aux sexualités non normatives, blancs et de couleur, etc.) Parallèlement, nous avons documenté les récits, les lieux investis, les thèmes proposés, et les dialogues. Ce survol des représentations filmiques des lesbiennes/*queers* d'origine asiatique en termes de sexualités et d'origine raciale et ethnique, de même que la consultation simultanée d'écrits en lien avec ces dernières se sont soldés, comme convenu, par l'identification des critères précis de l'échantillon à investiguer et des trois titres qui y correspondent. Néanmoins, le véritable processus d'observation et d'analyse de ce corpus définitif a été précédé d'une recherche plus poussée sur les opérations que suppose potentiellement une telle démarche, sur certains de ses outils privilégiés, ainsi que sur les biais possibles et les mises en garde qui orientent sa pratique, dont un résumé suit.

### **3.3.1 Les étapes et opérations possibles d'une analyse filmique intersectionnelle exploratoire**

D'abord, l'analyse filmique ne constitue pas une fin en soi, mais plutôt une pratique qui procède d'une commande, laquelle s'inscrit dans un contexte institutionnel particulier qui en dessine les potentialités, les limites, les formes, les supports et le plus ou moins grand choix des axes d'investigation à privilégier (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). Nonobstant ces contextes distinctifs, certains principes, instruments et manœuvres façonnent généralement les analyses dont l'objet d'étude touche les représentations filmiques, bien que nous procédions plus spécifiquement à une analyse filmique à visée sociohistorique et intersectionnelle.

D'emblée, ce type distinct d'analyse qu'est l'analyse filmique comprend deux phases (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). La première étape consiste à déconstruire le film, ou certains de ces extraits, en ces éléments constituants, et ce, avec un approfondissement et une sélectivité variables selon les visées analytiques à expliciter préalablement. Dans le contexte de l'orbite particulière du cinéma narratif traditionnel, cette phase s'apparente ainsi à un découpage et une description du matériau filmique à l'étude dans sa spécificité, à savoir son articulation particulière d'images et de sons (paroles, bruits, musique) dans une intrigue filmique qui met

généralement en scène un ou certains personnages ancrés dans une époque et un lieu donné. Elle inclut un travail de segmentation (référence et contenu), de classification des extraits et d'établissement du sens de la lecture.

La seconde phase nécessite quant à elle que l'analyste établisse des liens entre ces éléments antérieurement isolés, de sorte à engendrer un tout signifiant, soit une reconstruction du film ou de l'extrait analysé. En d'autres termes, il doit établir les régularités sociales telles qu'il les découvre dans le contenu. En lien avec ce processus, la théoricienne *queer* Teresa De Lauretis (1987) affirme d'ailleurs que la réception d'un film s'avère à la fois empreinte de subjectivité (ou d'intersubjectivité, pourrions-nous plutôt dire, en raison de la nature relationnelle du social), mais aussi de créativité. En ce sens, chaque lecture est en quelque sorte une réécriture du texte filmique. Cette créativité analytique n'est par contre pas sans borne, alors que « *le film est [donc] le point de départ et le point d'arrivée de l'analyse* » (Goliot-Lété et Vanoye, 2005, p.10). En effet, la légitimation de l'analyse dépend du respect de ce principe fondamental qu'est le mouvement centripète vers le film, le retour aux données empiriques qu'il constitue. Bien qu'ici séparées analytiquement, ces deux phases connaissent généralement un investissement alterné de la part de l'analyste, dans un mouvement continu de va-et-vient et de rétroaction.

### **3.3.2. La question de l'interprétation**

Bien que la seconde étape soit généralement celle associée à l'interprétation à proprement parler, la description en relève tout autant, tel que l'étaient Jacques Aumont et Michel Marie (1988), de même que Goliot-Lété et Vanoye (2005). D'ailleurs, cette question de l'assignation du sens, c'est-à-dire de l'interprétation, au cœur des sciences sociales, gagnerait ici à être problématisée dans le contexte d'une analyse de contenu qui vise l'étude de la vie sociale à partir de documents audiovisuels qui résultent de l'activité sociosymbolique humaine (Rastier, 2001). D'abord, soulignons que Goliot-Lété et Vanoye (2005) ont pour leur part retracé dans l'histoire de la critique trois positions extrêmes concernant l'origine du sens d'une œuvre filmique, qu'ils décrivent schématiquement comme suit. Les adeptes de la première position pensent que le sens provient d'emblée de l'auteur, de son projet et de ses intentions. Dans cette

optique, analyser un texte revient à reconstituer ce que ce dernier souhaitait. Or, à l'instar d'Aumont et Marie (1988), nous nous opposons à une mobilisation exclusive de cette conception dans la mesure où « *les intentions de l'auteur ne sont pas toujours conscientes et pas toujours bien rendues par le film* » (Trépanier-Jobin, 2009, p.16). À vrai dire, pour éviter l'aporie de l'opposition entre sens intentionnel et sens caché (Molino, 1985), notons simplement que ces intentions ne traduisent pas un sens directement accessible et peuvent mener à des interprétations non nécessairement appréhendées par ceux qui en constituent les producteurs. Ensuite, pour les adeptes de la seconde position, le sens est pensé comme inhérent au « texte filmique », lequel présente une cohérence interne, d'ailleurs non forcément identique aux desseins explicites de son auteur. Cette posture, généralement partagée par les chercheurs qui préconisent un examen exclusivement sémiologique du média filmique, commande de dégager cette cohérence sans recourir à aucun a priori en provenance d'une source extérieure au document filmique (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). Cependant, comme le remarque le sociologue Jean-Pierre Esquenazi (2000, p.22), « *[bien entendu,] il est impossible d'étudier un film sans de très grandes connaissances collatérales* ». De la sorte, il importe de se prémunir contre cette naturalisation des savoirs dans nos travaux, et d'éviter de nier la situation du sens, toujours à la jonction de savoirs sociaux plus ou moins partagés et de procédures langagières plus ou moins reconnues au sein d'univers sémantiques localisés dans le temps et l'espace (Esquenazi, 2000). L'affirmation suivante de Janet Staiger, historienne et théoricienne de la télévision et des films américains, s'inscrit également dans cette logique et résume la posture d'autres chercheurs (ex : Passeron, 1991), tout en introduisant la troisième position recensée par Goliot-Lété et Vanoye (2005) :

*« Les produits culturels n'ont pas de significations immanentes, leurs variations d'interprétation sont des fondements historiques et ces différences et changements ne sont pas idiosyncrasiques, mais dus à des conditions sociales, politiques, économiques, se reflétant dans les divers éléments de construction d'identité, de genre, de préférence sexuelle, de race, d'ethnicité, de classe. »* (Staiger, 1992, p.135).

En dernier lieu, les défenseurs de la troisième position entendent donc le sens comme appartenant d'emblée au spectateur. Conséquemment, l'analyste discerne dans le produit filmique des significations qui s'apparentent à ses propres systèmes de compréhension, de valeurs et d'affects socialement engendrés et situés.

Une fois énumérées ces trois positions qu'ont définies Goliot-Lété et Vanoye (2005), soulignons toutefois que le sens combine en fait des origines mixtes. En effet, il n'est pas univoque, mais plutôt multiple et hétérogène (Molino, 1985). Nous adoptons par rapport à la question de l'interprétation une posture qui s'inspire considérablement de celle exposée par Jean Molino dans « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique (suite)\* » (1985). Bien qu'il traite plus spécifiquement des documents écrits, son point de vue peut vraisemblablement être transposé aux documents cinématographiques. D'abord, en qualité d'objet symbolique, le discours audiovisuel se pose comme un objet multiple et éclaté, composé de trois dimensions qui entretiennent entre elles des relations complexes, à savoir le niveau neutre des configurations textuelles, le niveau poétique des stratégies de production et le niveau esthétique des stratégies de réception. En termes plus simples, le sens des représentations filmiques émerge à la fois du texte, en tant qu'objet matériel; de son ou de ses producteurs (ici principalement le cinéaste, mais aussi son équipe de production, dans une certaine mesure); et finalement de son récepteur-interprète, ici l'analyste. N'étant pas un objet à proprement parler, le sens constitue un renvoi indéfini de signe à signe, dont le réseau de renvois définit ce qui est communément désigné sous l'appellation de signification. La signification n'est perceptible que sous la forme de traces, dont il importe de décrire la mise en série dans le contenu cinématographique en fonction de nos orientations théoriques. Selon le sociologue Pierre Sorlin, dont nous corroborons les propos, l'intérêt du film est d'ailleurs « *non pas d'avoir un « sens » mais de constituer un support pour de multiples lignes de sens* » (Sorlin, 1995[1977], p.57).

Dans la mesure où le sens assigné au contenu cinématographique dépend de la cohérence interne de ce contenu, de son amont (son contexte de production), mais aussi en grande partie de son aval (les circonstances de réception, soit un regard spectatorial déterminé), notre objet de recherche qu'est le document filmique fait aussi office d'« *événement filmique* », comme l'évoque Jane Staiger (1992). La plupart des références consultées reconnaissent la triple organisation constitutive du sens. À titre d'exemple, citons Bulent Diken (2008):

*«Cinema establishes the spectator as the active center and producer of meaning. Thus, the filmic images, their fictional reality, are experienced from a fixed point in an*



*imaginary space (Lapsey et Westlake, 2006: 79, 83). At the same time, however, the freedom of the spectator is completely conditioned by the cinematic setting».*

Devant l'aspect polysémique de l'image en mouvement, force est d'admettre que « toute compréhension reste donc relative et imparfaite » (Molino, p.287). Nous reviendrons d'ailleurs sur ce point en conclusion, alors que sera discuté de manière auto réflexive notre position de chercheuse face à notre objet de recherche, à la lumière des préceptes de théories critiques (notamment féministes, postcoloniales, poststructuralistes et postmodernes) qui en jugent absolument nécessaire l'explicitation, en raison des impacts épistémologiques, méthodologiques et éthiques indéniables qu'elle détient. Bien que jamais objective au sens positiviste du terme, notre interprétation d'analyste respecte les critères permettant d'affirmer sa validité scientifique. D'abord, elle est orientée par un cadre théorique dont les principaux concepts sont définis et détiennent un seul sens, univoque, dont la répétition a institué le sens. De plus, certains concepts opérationnalisés (induits, déduits, ou les deux à la fois) ont été mis en relation dans une problématique et des sous-questions de recherche. Les relations qu'ils entretiennent hypothétiquement seront systématiquement confrontées à l'empirie, soit à un corpus de données filmiques qu'en tant qu'analystes nous cherchons à décrire, à expliquer, à comprendre, à comparer, et à critiquer. Ce corpus résulte d'ailleurs d'un échantillonnage théorique (films-cas appropriés pour développer la problématique élaborée), et il détient une cohérence interne. L'ensemble des opérations mentales de connaissance effectuées par l'analyste est accessible à la consultation par ses pairs ou tout autre public. La reproduction de ces opérations mentales mènerait aussi à des résultats sensiblement similaires. Finalement, les hypothèses interprétatives émises sont falsifiables, c'est-à-dire qu'elles peuvent être contredites, et la connaissance dont elles permettent la coconstruction se situe par rapport à d'autres travaux avec lesquels elle opère un cumul. Finalement, le savoir créé dans le cadre de cette recherche est généralisable dans une certaine mesure. À tout le moins, les concepts qui y sont mobilisés peuvent l'être dans le cadre d'autres recherches, par exemple.

### **3.3.3 Les défis de la pratique de l'analyse de contenu filmique**

La poursuite d'une analyse du contenu filmique se compose de certains défis qui, lorsque considérés par les novices que nous sommes, ont tenté d'être franchis ou contournés par la mise en place de stratégies alternatives.

Un obstacle de taille est d'abord d'ordre matériel. En effet, il demeure impossible de décrire la totalité des éléments déployés au sein d'une production audiovisuelle, lesquels sont de surcroît issus de plusieurs moyens d'expression (images, paroles, bruitage, musique), ce qui constitue selon Sorlin (1995[1977]) la spécificité de ce type particulier de documents (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). D'autant plus que, tel que le rappelle Raymond Bellour dans « Le texte introuvable » (1979), le texte filmique demeure foncièrement introuvable, puisqu'incitable, c'est-à-dire non totalement reproductible, par l'écrit, mais plutôt transposé, transcodé. Martine Joly abonde également en ce sens dans *L'image et son interprétation* (2005) :

« *Que l'analyse de l'image et la nécessaire verbalisation à laquelle elle aboutit ne puissent restituer l'expérience visuelle dans sa globalité est une évidence et c'est attendre cela d'elle qui est logocentriste précisément* » (Joly, 2005, p.194).

Ainsi, l'analyse est non seulement conditionnelle à ses axes d'analyses et hypothèses privilégiés, mais également aux modalités matérielles au sein desquelles les films sont visionnés (support, fréquence, temps, possibilité d'arrêt du défilement, d'arrêt sur l'image, de retours et d'avance rapides, efficacité de la prise de note (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). Concrètement, nous nous sommes donc personnellement assurés de l'optimisation de nos périodes d'observation et d'analyse en visionnant les œuvres retenues sur notre ordinateur portable personnel, avec des écouteurs, dans un endroit calme et bien éclairé, et dans un état de concentration et d'éveil intellectuel.

Par la suite, la majorité des auteurs consultés citent comme condition nécessaire à une analyse sérieuse un nombre répété de visionnements, lequel permet notamment aux chercheurs de s'éloigner d'un obstacle d'ordre psychologique qui guette tout spectateur, dénommé « *effet cinéma* » par Sorlin (1995[1977], p.68). Ce dernier se réfère au fait que, dans la majorité des situations, l'accueil réservé à un film, au moins lors d'un premier visionnement, est commandé par des réactions d'ordre principalement affectif, alors que l'évocation de détails ou de généralités contribue *ad hoc* à justifier l'émotion auparavant ressentie (Sorlin, 1995[1977]).

Dans la mesure où de tels mouvements d'humeur sont plus ou moins inévitables, les seuls moyens dont nous disposons pour les empêcher de nous dominer se résument à leur acceptation et leur prise en considération dans la réalisation de notre travail analytique. En effet, il est plausible de supposer impossible l'élimination de toute émotivité. Bien qu'un visionnement répété puisse faire office de facteur de protection, il demeure impossible de départager nettement ce qui, dans un film, s'adresse à la seule sentimentalité des spectateurs, et ce qui est purement informatif, donc mesurable et vérifiable. Cette démarche est d'ailleurs hasardeuse et peu compatible avec les études consacrées aux films selon Sorlin (1995[1977]). Le lot d'intuitions, d'impressions et d'émotions inmanquablement suscitées par le premier contact avec le film peut néanmoins constituer un fond d'hypothèses sur l'œuvre, consolidées ou infirmées lors d'un travail d'analyse plus poussé (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). C'est en ce sens que l'analyse scientifique du contenu filmique s'avère avant tout un travail, non seulement de l'analyste sur le contenu du document dont il fait bouger les significations, mais aussi du contenu du document sur l'analyste, lequel voit remises en question ses présuppositions initiales (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). Le sens du contenu filmique est donc construit entre un moment de production et un moment de réception. Dans cet ordre d'idées, l'analyse scientifique du chercheur détient inévitablement plusieurs similarités avec la réception d'un film par le spectateur « normal », dont la simplification des positions respectives peut être schématisée de la sorte :

**Tableau 1. Le spectateur « normal » et l'analyste<sup>26</sup>**

<b>Spectateur normal</b>	<b>Analyste</b>
Actif, mais de façon potentiellement plus intuitive que l'analyste et de manière non nécessairement explicitement raisonnée.	Consciemment actif, de façon intuitive et de manière potentiellement plus explicitement raisonnée et structurée.
Il peut percevoir, voir, entendre, et construire le sens du film sans visée particulière.	Il regarde, écoute, observe, visionne le film, et construit le sens du film en fonction d'un bagage théorique plus

<sup>26</sup> Ce tableau est inspiré d'un schéma de Goliot-Lété et Vanoye (2005, p.13) que nous avons modifié de manière significative, aux fins de cet essai, en fonction de nos postulats théoriques, lesquels n'opèrent pas une distinction aussi schématique et binaire que ces auteurs entre spectateur « normal » et analyste.

	circonscrit qu'il présente.
Il soumet le film à ses hypothèses plus ou moins implicites, sans nécessairement produire ou recourir à des instruments d'analyse <i>per se</i> .	Il soumet le film à ses instruments d'analyse et à ses hypothèses, construits à partir d'un cadre théorique à expliciter.
Processus d'identification (possible), selon des axes de différenciation sociale variés, plus ou moins consciemment reconnu, qui permet la production de sens potentiels multiples.	Processus d'identification (possible), selon des axes de différenciation sociale variés, et reconnaissance explicite de l'influence de la position sociale (et du cadre conceptuel mobilisé) sur l'interprétation, qui permet la production de sens potentiels variés.
Pour lui, le film appartient généralement davantage à l'univers des loisirs.	Pour lui, le film appartient davantage au domaine de la réflexion, de la production intellectuelle.
→ Plaisir et travail (processus dont les opérations sont plus ou moins explicites)	→ Plaisir et travail (processus dont les opérations sont idéalement plus détaillées)

À travers la posture d'analyste adoptée, nous occupons virtuellement ces deux positions, entre lesquelles il est impossible de ne pas alterner. En fait, toute construction du sens des œuvres filmiques, scientifique ou non, est produite entre un moment de réception et un moment de production, et implique un certain processus de travail plus ou moins conscient sur le contenu visionné. Aux fins de la présente entreprise scientifique, nous avons simplement tâché de détailler et d'explicitier notre démarche interprétative et les sources théoriques qui en sont en amont et conditionnent notre regard. De toute évidence, l'entreprise a été ponctuée d'une panoplie d'émotions, dont une dose importante de plaisir, laquelle a d'ailleurs participé à assouplir notre méthodologie, que l'angoisse tend parfois à rigidifier, pour accueillir de nouveaux éléments et hypothèses à investir, et conséquemment renouveler nos réflexions de façon productive (Goliot-Lété et Vanoye, 2005).

Goliot-Lété et Vanoye (2005) soulignent aussi que pour faciliter la réalisation de ses tâches, l'analyste a avantage à parfaire ses techniques de prise de notes, à mettre en place un dispositif d'observation systématique qui lui évite erreurs et nécessaires revérifications, et à établir des grilles d'observation en fonction des axes de description et d'analyse choisis. Suivant leur conseil, nous avons élaboré une grille d'observation/d'analyse filmique à visée intersectionnelle, laquelle se retrouve dans son intégralité en annexe I. Cette grille incorpore nos réflexions théoriques, méthodologiques et épistémologiques et se veut l'occasion de les transformer en indicateurs empiriques pour les phases de description et d'analyse ultérieures. En termes matériels, nous avons donc consulté les notes prises lors du préterrain, dont celles centrées sur les films du corpus final, et nous avons tenté de les convertir en catégories et en questions à utiliser pour interroger nos données de terrain et les organiser, à la lumière des acquis théoriques et méthodologiques intégrés jusqu'à présent. Sur cette grille figure donc une tentative d'opérationnalisation de l'ensemble des éléments à prendre en considération et à ultimement articuler ensemble pour mettre à jour le régime des représentations filmiques contemporaines des lesbiennes/*queers* d'origine indienne en contexte « occidental ». Le but premier de cet outil demeure la description la plus exacte possible de ces protagonistes et de leurs univers sociosymboliques, laquelle permet ensuite l'analyse de ces représentations, notamment en ce qui a trait à leur reproduction et subversion de discours nationaux et transnationaux sur les femmes non normatives en matière de sexualité, de race et d'ethnicité.

L'objectif ici ne comprend donc pas une analyse technique ni esthétique du corpus, ni un apport spécifiquement méthodologique à l'analyse filmique, laquelle est foncièrement plurielle en matière de théories et de méthodes. L'absence d'analyse esthétique et technique s'explique par la nature foncièrement sociologique de notre formation et de notre propos. Nos constats pourraient d'ailleurs gagner à être étoffés de telles analyses dans le cadre de recherches futures.

Cet outil méthodologique et les interrogations qu'il déploie abordent d'abord les conditions de production et de diffusion qu'ont connues les différentes œuvres, dans la mesure où nous cherchons entre autres à problématiser la notion de « représentation » et son double sens de mise en images et de « parler au nom de », dans la tradition des *cultural studies* (Alcoff, 1995; Spivak, 1988). Plusieurs de ces questions demeureront sans réponses, et sont malheureusement

peu, voire aucunement, abordées dans le présent mémoire, alors que leur inclusion témoigne surtout de notre volonté initiale, définitivement utopique, d'évaluer l'apport et le contrôle relatifs des cinéastes sur le produit final visionné, dont la création est située dans le temps et l'espace. Il importe ensuite de connaître dans quels genres et sous-genres le film s'insère, alors que ce choix constitue la première étape de toute création filmique et conditionne tout ce qui va suivre selon Lever (1992, p.45). En effet, il faut se renseigner sur les caractéristiques du ou des genres filmiques investis par les cinéastes lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident pour interpréter plus adéquatement ce qui peut généralement y être présenté, pour qui, dans quel but, et en conjonction avec quels idéologies et discours (Stam, 2000). À cet effet, l'analyse filmique peut nécessiter la mobilisation de matériaux non strictement filmiques, mais également extracinématographiques (ex : sites internet officiels, entrevues sous toutes leurs formes, extras sur les DVD visionnés, etc.).

Le présent instrument méthodologique permet ensuite d'investir et de décrire, avec une lentille d'approche intersectionnelle, les représentations filmiques des personnages lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident, de même que le contenu filmique *per se*, soient la structure narrative, les personnages, la structure dramatique que sont les lieux et les décors, le temps et la durée de l'action, les thèmes du film, son message, etc. Le tout, en portant une attention particulière aux spécificités du cinéma, amalgame unique de paroles, de bruits, de musique (« in » et « off ») et d'images en mouvement (Lever, 1992). Un examen s'opère ainsi sur le film, mais également, plus succinctement, sur d'autres matériaux qui y sont reliés, tels que l'image présentée sur la pochette du DVD et le résumé qui y figure au dos. Finalement, rappelons que cette grille, bien que foncièrement issue d'un questionnement et de lectures théoriques, demeure un outil exploratoire empiriquement fondé, alors qu'elle émerge partiellement de la période de préterrain décrite antérieurement.

À ce sujet, mentionnons que cette grille d'observation et d'analyse filmique, de même que son processus d'élaboration, s'inspirent théoriquement et méthodologiquement de l'approche intersectionnelle. Comme il n'existe pas de lignes directrices méthodologiques claires pour guider la recherche intersectionnelle, en dépit du foisonnement de discussions théoriques sur l'intersectionnalité, notre démarche empirique s'appuie sur l'approche hybride à deux étapes

exemplifiée par Bilge (2009), laquelle incorpore une analyse thématique inductive et une approche plus déductive, associée à l'utilisation de grilles d'analyse orientées par la théorie. Ainsi, à travers le visionnement répété des films sélectionnés, nous avons procédé à un premier *codage ouvert*, c'est-à-dire que nous avons dégagé des catégories de concepts et de thèmes à partir des données, en tâchant d'éviter de présupposer les découvertes à venir, comme le suggèrent Strauss et Corbin (2004) et Boyatzis (1998). Nous avons ensuite procédé à un *codage axial*, soit la mise en lien de ces thèmes et catégories qui ont émergé lors de l'étape préalable du codage ouvert. Lors de cette phase de réinterprétation, nous nous interrogeons sur les manières dont les représentations filmiques des femmes d'origine indienne non normatives quant à leurs sexualités et leur origine raciale/ethnique sont liées aux relations sociales complexes plus larges, inévitablement imbriquées dans des rapports de pouvoir situés. De la sorte, nous cherchons à nous distancier d'une imposition des catégories analytiques, soient les axes de structuration sociale (ex : genre, race, ethnicité, âge, etc.) sur le contenu du corpus filmique à l'étude. Notons également que la grille que nous avons créée comprend les questionnements qui se retrouvent dans la grille générique de l'intersectionnalité (*generic intersectionality template*) développée par Bilge (2009), incluse en annexe.

Finalement, il était initialement convenu que nous utiliserions le logiciel informatique Atlas.TI. pour nous assister dans nos opérations de segmentation, de description et de mise en lien des catégories d'analyse, tout en laissant des traces des processus inhérents à notre activité sociocognitive d'interprétation. Bien qu'il soit facile d'importer un corpus filmique dans la dernière version du logiciel, l'impossibilité de rendre visibles les sous-titres nous a malencontreusement empêchés de procéder de la sorte et de gagner en efficience.

Dans un autre ordre d'idées, bien que les auteurs des sources consultées s'entendent sur l'évidente et nécessaire confrontation à la source même, soit le film, pour mener à bien l'analyse de contenu filmique, ils n'envisagent pas de manière univoque l'utilisation de documents de seconde main qui en font mention (ex : résumés, rapports, etc.). Certains s'opposent catégoriquement à leur mobilisation (Sorlin, 1995[1977]). D'autres, dont nous grossissons les rangs, estiment qu'il peut être opportun de se référer à des textes d'informations générales et à certaines analyses qui portent sur le matériel à l'étude, à

condition de savoir les utiliser (Goliot-Lété et Vanoye, 2005). En effet, dans la mesure où ces travaux ne sont pas instantanément considérés comme un savoir préalable à l'entreprise analytique, ils nous permettent de confronter, d'ajuster, de discuter, voire de modifier les hypothèses élaborées lors de visionnements antérieurs non informés par ces sources externes.

Nous clorons finalement ce tour d'horizon, sur lequel nous reviendrons réflexivement en conclusion, par une allusion aux limites imposées par la dépendance à des documents filmiques traduits (dialogues et sous-titres) en langue anglaise. De prime abord, le fait de travailler sur des films produits dans une langue autre que notre langue maternelle accentue les possibilités de ne pas saisir toute la complexité de ce qui est énoncé. Toutefois, nous croyons humblement que le degré actuel de notre bilinguisme est garant d'une compréhension suffisante des nuances de langue de Shakespeare. Les traductions possiblement erronées des dialogues en langues étrangères (ex : Punjabi) nous apparaissent plus problématiques, alors que les contresens et inadéquations langagières restent indécélables pour ceux qui ne maîtrisent pas ces langues. Néanmoins, comme cet obstacle dépasse notre volonté et notre contrôle individuels, nous ne pouvons que le noter au passage.



## **Chapitre 4 : Analyse du régime de représentations cinématographiques des lesbiennes/*queers* de la diaspora indienne en Occident**

Le moment est maintenant venu de sonder les diverses représentations filmiques des lesbiennes/*queers* d'origine indienne nées ou établies en Occident qui ponctuent les trois films de notre corpus, et d'insister sur le traitement similaire et différentiel des actes, sentiments, identités et cultures lesbiennes/*queers* qu'ont respectivement associés à leurs protagonistes principales les cinéastes lesbiennes/*queers* d'origine indienne Nisha Ganatra, Pratibha Parmar et Shamim Sarif. Pour faciliter la compréhension de ces analyses, il peut d'abord s'avérer opportun de consulter l'annexe III, dans laquelle sont retranscrits et traduits les synopsis de leurs œuvres ici étudiées, à savoir *Chutney Popcorn* (1999), *Nina's Heavenly Delights* (2007), et *I Can't Think Straight* (2008), tels qu'ils figurent au dos des pochettes des DVD consultés. Concrètement, les éléments décortiqués dans le présent chapitre ont d'abord trait aux conceptions convergentes et divergentes des sexualités lesbiennes/*queers*, de leur visibilité et de leur énonciation, que privilégient les personnages aux sexualités non normatives d'héritage culturel indien et les êtres avec lesquels elles entretiennent des liens plus ou moins significatifs (parents, fratrie, amis, gais et lesbiennes, individus occidentaux et non occidentaux). Simultanément seront abordées les manières dont sont présentées cinématographiquement la construction sociale qu'est l'ethnicité, les attentes normatives qui y sont associées, et la conformité hybride des personnages à leur endroit. S'ensuit finalement une discussion sur les relations différentielles qu'entretiennent les protagonistes lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident avec d'autres personnes qui partagent leurs sexualités non normatives, et sur les stéréotypes et normativités attachés à ces individus gais, lesbiennes et *queers* et aux communautés/cultures qu'ils peuvent former.

## 4.1 Le *coming-out* des lesbiennes, “gay” et *queers* de la diaspora indienne<sup>27</sup> en Occident et de leurs partenaires

Parmi les constats qui ont retenu notre attention, notons en premier lieu que les trois œuvres mettent de l’avant des protagonistes d’origine indienne aux sexualités non normatives qui adoptent, bien que de manières distinctes, une identité lesbienne/“gay”/*queer* actualisée par un *coming-out* public, qui prend la forme de l’énonciation, de la manifestation, ou d’un alliage de mise en parole et d’affichage de symboles typiquement associés aux sexualités non normatives (style vestimentaire, références culturelles, etc.). La section qui suit expose par quels termes et de quelles manières ces dernières et leur entourage désignent et définissent les pratiques et les identités sexuelles non normatives, de même que le *coming-out*, dont les réactions qu’il provoque sont également relatées.

### 4.1.1 Déclinaisons sur le thème de la visibilité : Désigner et signifier en paroles et en gestes ses préférences sexuelles non normatives

D’abord, Reena<sup>28</sup>, la protagoniste new-yorkaise d’origine indienne de *Chutney Popcorn*, est rapidement représentée dans le film comme ouvertement lesbienne auprès de sa famille. Dans une des premières scènes, alors qu’elle assiste aux célébrations qui suivent le mariage traditionnel indien de sa sœur aînée Sarita et de son mari américain<sup>29</sup> blanc, Mitch, Reena fait explicitement référence à son auto-identification sexuelle lors d’un échange avec sa mère, Meenu: “*Mom, I’m a lesbian, I’m not sterile!*”. Dans la mesure où elle se rend d’ailleurs à l’événement en moto, vêtue de ses habits habituels (jeans bleu pâle, veste de cuir, bottes de cuir ornées d’une boucle en métal argenté) et accompagnée de Lisa, sa partenaire américaine-italienne, Reena énonce et manifeste de manière relativement publique son genre et ses

---

<sup>27</sup> Et palestinienne (de Jordanie), dans le cas de Tala, personnage aux sexualités non normatives d’origine non occidentale dans *I Can’t Think Straight*

<sup>28</sup> À titre informatif, notons que la cinéaste Nisha Ganatra joue elle-même le personnage de Reena, d’où une impression accrue d’autoreprésentation filmique (Corson, 2007). Néanmoins, cette situation n’était pas initialement prévue. En effet, une actrice avait été choisie lors d’un casting, mais elle a été perdue dix jours avant la production. Comme il était difficile de trouver, en si peu de temps, une indienne américaine sans accent indien ni britannique, qui avait de l’expérience de jeu et qui voulait jouer une lesbienne, Nisha Ganatra a pris le rôle, au grand bonheur de Susan Carnival, qui a assuré la co-écriture du script.

<sup>29</sup> Le terme « américain » fait ici uniquement référence aux États-Unis. Nous reconnaissons pleinement son caractère ethnocentrique et le mobilisons uniquement pour alléger le texte.

préférences sexuelles et amoureuses non normatives. Cette visibilité est mise en scène comme une possibilité, laquelle amène néanmoins son lot de tensions en présence de sa famille indienne diasporique et de la communauté ethnique élargie dans laquelle elle s'insère, comme il en sera mention plus loin. La situation de départ qu'est ce mariage traditionnel indien dépeint donc plutôt l'incompatibilité entre l'identification lesbienne explicite de Reena et son appartenance ethnique non occidentale: Reena s'y sent comme une « *drag queen* » alors qu'elle troque exceptionnellement et obligatoirement ses jeans et son t-shirt pour un sari traditionnel indien rose et orangé, et elle doit demander à Lisa de quitter la fête, parce que sa présence incommode Meenu. Cette impossibilité initiale de concilier sexualité non normative et appartenance familiale et culturelle en contexte ethnique indien diasporique s'étiole progressivement alors que la grossesse éventuelle de Reena rend possible leur réunification à l'intérieur d'une famille nucléaire éclatée et réinventée dans l'hybridité, tel qu'en fait montre le titre même du film. La référence culinaire *Chutney Popcorn* met en effet de l'avant un met typiquement américain, le maïs soufflé, assaisonné de la version anglicisée du condiment aigre-doux indien qu'est le chutney. De plus, par analogie, le noyau dur du maïs soufflé doit exploser pour se transformer en substance multiforme plus accessible à la dégustation.

La sexualité non normative de Lisa est également filmiquement représentée comme connue par l'intégralité de son entourage, et, bien qu'aucune terminologie ne soit explicitement déployée pour la désigner à travers le scénario analysé, il est plausible de supposer qu'elle est imaginée comme lesbienne, au même titre que sa conjointe et leur groupe d'amies. À la manière de Reena, elle adopte en matière vestimentaire un style plutôt masculin modérément complété d'accessoires typiquement associés aux femmes: pantalons, t-shirts, camisoles, souliers de courses style « Converse », bottillons de cuir, vestes dont elle retourne les poignets, petits anneaux aux oreilles, maquillage léger sur une base irrégulière, cheveux bruns mi-longs avec des mèches blondes, portés détachés. Elle dévoile davantage ses bras, musclés, et son ventre n'est parfois pas entièrement couvert. Elle porte finalement des tatous au *henné*, réalisés par Reena, et un perçage dans le croquant de l'oreille gauche, et du vernis bleu électrique sur ses ongles. Le genre que la cinéaste a privilégié pour le couple, tout comme pour leurs acolytes lesbiennes, est influencé par et conforme aux canons de la sous-culture punk rock indépendante féminine, dont les rythmes accompagnent en de nombreuses occasions la

présence filmique. Dans la sphère publique, l'identité lesbienne de Lisa et Reena, telle que représentée, se devine à leur proximité physique: Reena met son bras autour des épaules de Lisa lorsqu'elles marchent dans la rue; elles s'embrassent et se font une accolade devant le salon d'esthétique, à l'intérieur duquel elles se flattent les mains; Lisa démontre des signes d'affection à Reena lors de son accouchement, etc. Leur visibilité en qualité de lesbiennes est accrue par le groupe d'amies avec lesquelles elles se promènent, et le lieu de leur promenade citadine, le East Village de New York, notamment reconnu pour sa vie nocturne *queer*: Janis drague ouvertement, parle et serre la main à une *flyer girl*, une noire/métisse, maquillée, en salopette de jeans, avec un t-shirt blanc et une longue chemise beige, les cheveux dans un foulard, qui a un lecteur CD dans les mains et distribue des pamphlets promotionnels; Becca et son amie bisexuelle se tiennent par la main, et cette dernière parle à ce moment du fait qu'elle est lesbienne, etc.

La tension entre attraction et amour conjugués au féminin et filiation indienne est également mise en œuvre dans *Nina's Heavenly Delights*. Pour mieux saisir les propos qui suivent, un résumé de la fiction s'impose. D'abord, la protagoniste écossaise-indienne, Nina Shah, est de retour dans son Glasgow natal pour assister aux funérailles (traditionnelles indiennes) de son père, à la suite d'un exil volontaire de trois ans à Londres, fuite justifiée par son refus de s'unir avec Sanjay Khanna au sein d'un mariage que ce prétendant et leurs parents respectifs désirent davantage qu'elle, qui n'éprouve pas de sentiment amoureux pour lui. Aussitôt revenue, elle se met au défi de reprendre le flambeau du restaurant indien familial, *The New Taj*, et de lui faire retrouver ses lettres de noblesse en remportant le populaire concours culinaire télévisé "*The Best of the West Curry Competition*", dont son défunt père est sorti vainqueur à deux reprises dans le passé. Pour l'aider, elle recrute Lisa MacKinlay, la fille de l'associé écossais blanc de son père et copropriétaire du restaurant familial, qui est aussi une collègue estudiantine de sa jeunesse, et, bien que seulement en apparence, la partenaire de son frère Kary. C'est dans ce contexte imaginé par Pratibha Parmar que les deux jeunes femmes développent des affinités qui dépassent l'amitié et s'engagent dans une intimité physique et sexuelle grandissante.

Au gré de sa collaboration au projet de Nina, Lisa M.<sup>30</sup> remarque d'abord sous la tapisserie du mur du restaurant familial un graffiti (Nina 4 Lorna True Love December 1988). Devant ce témoignage explicite des inclinaisons amoureuses passées de Nina pour cette collègue mutuelle, une grande fille aux yeux bleus qui était la capitaine de l'équipe de hockey de l'école, Lisa M. et Nina, qui feint de se souvenir et soupire, ont cet échange :

*Lisa M. (le sourire aux lèvres, amicalement) : I am shocked! I wouldn't have thought she was your type!*

*Nina (qui sourit également, mais est sur la défensive): Woaaa! She wasn't my type! (Lisa la regarde, la bouche ouverte) I was nine! I had a crush on the (incomprehensible)'s wife when I was nine.*

*Bobbi (les interrompt, les clés de sa camionnette colorée dans les mains): Me too. (Il secoue les clés dans ses mains, à la hauteur de son visage)*

Cet extrait met en relief les pratiques d'attribution et de désignation mis en œuvre par le personnage de Lisa M., laquelle est représentée comme tenant instinctivement pour acquis la sexualité non normative de Nina, alors que la principale concernée, gênée et prise au dépourvu, n'établit explicitement aucun lien entre ses expériences *queers* passées et sa vie sexuelle actuelle.

Le vent tourne lorsque Nina découvre que la relation entre Lisa M. et son frère Kary n'est qu'une façade pour éviter à ce dernier la désapprobation familiale à l'égard de son mariage avec Janice, une Écossaise avec laquelle il travaille dans un *Cash and Carry* (entrepôt alimentaire) qui appartient à Raj Khanna, le père de Sanjay. Alors qu'elles laissent subséquemment libre cours aux pulsions ressenties depuis leur rencontre et à leur amour naissant, un conflit se dessine quasi immédiatement en matière d'officialisation de la relation : Lisa M. désire partager avec tous ce bonheur auparavant jamais ressenti, ce que Nina lui affirme à deux reprises ne pas pouvoir faire maintenant, en dépit de la croyance contraire de Lisa M., qui lui signifie avec tendresse qu'elle le peut. Comme Nina l'explique à Bobby, qu'elle rejoint sur le champ au magasin de films bollywoodiens où il travaille, elle ne peut pas parler à sa mère de cette situation inattendue puisque l'impossibilité pour cette dernière d'accepter cette réalité sous toit l'obligera à fuir une fois de plus et tout perdre, notamment sa famille et ses amis dont elle s'est ennuyée lors de sa précédente émigration. Ultiment, ce

---

<sup>30</sup> Nous utiliserons dorénavant l'appellation Lisa M. pour éviter toute confusion avec Lisa, la partenaire de Reena dans *Chutney Popcorn*.

dévoilement partiel à Bobbi est généralisé involontairement à la mère de Nina, Suman. Ce dévoilement n'est pas initié par Nina, qui reste muette devant l'invitation implicite de sa mère qui regarde avec insistance sa fille et Lisa M. et les questionne, après que ses deux autres enfants lui avouent un secret dans l'enceinte du restaurant familial juste avant de quitter pour assister à la compétition culinaire: "*Any more bomshells?*" En effet, la jeune sœur de Nina, Priya, entre, vêtue d'un costume de danse traditionnelle écossaise, et exécute quelques mouvements, accompagnée de son ami/copain Ravi à la cornemuse des montagnes, vêtu d'habits indiens traditionnels (un ensemble Pathani couleur crème, soit une très longue chemise et un pantalon assorti, tout aussi ample). Cette dernière avoue de ce fait avoir persisté en secret dans cette passion, malgré l'interdiction de leur père, et elle y excelle, comme en témoignent les trophées et récompenses cachés sous son lit et montrés à Nina antérieurement. Kari, sous l'impulsion de la franchise de sa plus jeune sœur, avoue à son tour être marié à Janice, une Écossaise blanche pour laquelle il éprouve un amour pur, qu'il était lui aussi terrifié de divulguer à son père, de son vivant. Nina, pour sa part, n'explicite pas sa différence et se contente de baisser les yeux en silence, devant le regard inquisiteur de Lisa et sa mine déçue. Cette scène laisse croire que l'hybridité est imaginée comme vue d'un œil négatif par son père, dont le départ de Nina a rigidifié les attentes en ce qui concerne la perpétuation de l'héritage culturel indien (ex : pratiquer une danse typiquement écossaise, marier une Écossaise, etc.). Dans la mesure où le film tend à comparer les pratiques sexuelles non normatives de Nina aux comportements ethniquement non normatifs de son frère et de sa sœur en contexte diasporique, elles peuvent également sembler associées à une forme d'occidentalisation. Notons que l'ancrage de cette occidentalisation des personnages sud-asiatiques dans le contexte nationaliste minoritaire de l'Écosse peut en suggérer une certaine célébration et une distanciation de la colonisation britannique. Enfin, ce n'est que plus tard que Suman engage la conversation avec sa fille et l'encourage à retenir Lisa M., qui a quitté le plateau de tournage du concours culinaire devant l'hésitation de Nina à l'embrasser à la télévision nationale, car l'amour est la seule chose qui importe. Précisons que la demande inusitée de Lisa peut être comprise comme une tentative d'infirmer l'opinion de Sanjay, le prétendant sélectionné pour Nina par ses parents, qui affronte Lisa et prétend avec certitude que Nina n'osera jamais risquer de perdre sa famille une deuxième fois, même par amour. Leur sexualité *queer*, jusqu'alors surtout visuellement représentée par des contacts physiques

privés, une proximité et des tensions voluptueuses publiquement palpables, atteint une visibilité inégalée alors que Nina « écoute son cœur » et initie le baiser qu'elle et Lisa M. échangent en direct sur les écrans télévisés de l'Écosse tout entière. En somme, la manière dont est représentée filmiquement la négociation des sexualités non normatives de Lisa M. et Nina peut être qualifiée de *queer* en raison de l'abstention d'attacher à leur penchant réciproque une étiquette identitaire fondée sur un binarisme hétérosexualité/homosexualité: suivre le choix que leur dicte leur cœur en circonstances romantiques est le seul facteur déterminant. Ce phénomène traverse l'ensemble de l'œuvre, alors que les sexualités non normatives ne sont désignées par aucune terminologie autre que le registre inclusif de l'amour. Le déploiement différencié du *coming-out* que souhaitent respectivement Lisa M. et Nina, tel qu'imaginé sur pellicule filmique, s'approche des thèses qui supposent que l'injonction du *coming-out* provient souvent et surtout des partenaires qui s'approchent le plus de l'homosexuel moderne normatif (occidental, blanc, urbain, de classe moyenne), et peut être entrevue comme une pression (réellement ou putativement) problématique pour ceux qui sont autrement positionnés sur ces axes de structuration sociale, mais dont la mise en pratique n'est pas irrévocablement impensable, invivable, et sanctionnée (surtout s'ils déploient un genre conforme aux normes de la féminité) (Decena, 2008).

Ces derniers constats s'appliquent aussi aux nombreuses discussions créées entre les deux amantes au cœur d'*I Can't Think Straight*, Leyla et Tala, lesquelles attestent du statut contentieux qu'occupe le *coming-out* dans la relation qu'entretiennent ces deux femmes d'origine non occidentale élaborées comme issues de contextes très différents. Concrètement, Tala est une Palestienne chrétienne de Jordanie de classe très aisée qui réside actuellement dans le chic West-End londonien, et Leyla est une Anglaise musulmane d'origine indienne née en banlieue de Londres et issue d'un milieu de classe moyenne. Dès son retour d'une escapade improvisée à Oxford, soit le lendemain de son premier ébat sensuel avec Tala, qu'elle a rencontrée par l'entremise d'Ali, le jeune homme musulman qu'elle fréquente alors depuis deux mois, Leyla annonce à ses parents qu'elle est, pour la paraphraser, "*gay*". Elle est présentée comme motivée par un désir d'être honnête envers elle-même et les gens qu'elle aime quant à sa différence en matière de sexualité, annoncée comme aussi anodine et naturelle pour elle que la couleur brune de ses cheveux. Le bonheur qu'elle éprouve en la présence de

Tala confirme et légitime les sentiments érotiques et amoureux inchangeables qu'elle éprouve depuis toujours envers les femmes, lesquels ne sont ni passagers, ni anormaux, comme elle le croyait à tort. Les inclinaisons sexuelles non normatives persistantes de Tala, tout comme celles de Leyla, sont mises en scène comme ancrées dans son passé. En effet, à Oxford, Tala avoue à Leyla qu'elle est tombée follement amoureuse d'une femme lors de sa première année de collège, à 18 ans, et que les deux mois fabuleux mois qu'elles ont passés ensemble lui ont procuré pour la première fois la complétude et l'excitation insoupçonnées qu'elle ressent à nouveau aux côtés de Leyla. Elle gère néanmoins cette prise de conscience d'une tout autre façon que Leyla, c'est-à-dire qu'elle justifie ses agissements par l'éloignement de sa famille et l'ennui, et se convainc que la décision douloureuse de rompre avec cette première flamme est la meilleure et seule option pour elle. Tala entrevoit tout autant son aventure et sa relation avec Leyla comme foncièrement impossibles dans sa famille, son pays et son milieu d'origine non occidentaux:

*Tala: This is not a way to live Leyla. It's not easy. It's not acceptable.*

*Leyla: We didn't break any rules last night Tala.*

*Tala: Yeah but we did where I come from. Okay? Nobody lives like this. At least not openly.*

*Leyla: And you live in the West now.*

*Tala: Yeah but I don't think it's acceptable to cheat on your fiancé anywhere in the world.*

À travers cette discussion fictive entre Leyla et Tala, le discours filmique d'*I Can't Think Straight* semble corroborer l'exceptionnalisme occidental en termes de libertés sexuelles, c'est-à-dire que ces deux protagonistes véhiculent une vision de la sexualité (notamment non normative) comme foncièrement possible et épanouissante dans l'Occident moderne, progressif et démocratique, et impossible en contrées non occidentales rétrogrades, traditionnelles et barbares (Puar, 2005, 2006). Tala pose d'ailleurs son fiancé Hani comme une exception au patriarcat généralisé des hommes arabes contrôlants: "*Hani? No... He is an Arab. He was borned and brought up in Jordan, but he's different from the rest. Kind, open-minded, and he makes a great Martini*". Ce portrait binaire réducteur est revisité postérieurement, à la lumière des expériences et subjectivités de deux hommes palestiniens aux sexualités non normatives dont la présence filmique peut conduire à des interprétations plus nuancées. De surcroît, les premiers rapprochements physiques entre Tala et Leyla prennent place dans une



mise en scène fortement imprégnée des origines arabes de la première: Tala invite Leyla à danser avec elle lascivement sur une chanson d'amour que chante en arabe une femme à une femme.

Le matin de son mariage, Tala réalise pleinement la pérennité passée et future de ses pulsions lesbiennes et avertit son père que marier Hani serait injuste, lequel coupe court aux préparatifs, élevant le bonheur de sa fille au-delà des coûts exorbitants de ce quatrième mariage organisé pour elle, de la honte et du scandale auxquels mènera son annulation. Il justifie sa volonté par le fait que les femmes, surtout au Moyen-Orient, ont besoin d'un coup de pouce, alors qu'elles y détiennent moins de choix que les hommes. Bien que paternaliste, cette volonté d'équité proposée dans le film peut remettre en question la nécessité des projets néocoloniaux occidentaux dont la mission civilisatrice se déploie ainsi : « *White men saving brown women from brown men* » (Spivak, 1988, p.297). Le désir de Tala de ne pas aborder la véritable raison pour laquelle elle s'est une fois de plus rétractée d'un engagement marital hétérosexuel fait d'elle une protagoniste dont la négociation de l'identité sexuelle non normative, telle qu'imaginée cinématographiquement, s'approche en certains points du sujet tacite théorisé par Decena (2008).

*(Leyla et Tala sont assises à la table d'un restaurant où elles ont chacune été invitées individuellement par Ali, qui accepte d'aider Yasmin, la sœur cadette de Tala, à les piéger, avec la bonne intention de les réunir amoureusement)*

*Leyla: (...) Did you tell your parents why you broke off your wedding?*

*Tala: I told them it wouldn't be fair to Hani.*

*Leyla: Did you tell them why?*

*Tala: Look Leyla, you don't understand. Jordan, it's an unforgiving place. My parents have a strong place in that society and it's a culture that doesn't change.*

*Leyla: And I guess that as long as people don't dare to be truthful about who they are it never will change.*

*Tala: Leyla, I love you. It's that simple. Why should it be anyone else's businesses, even my family's.*

*Leyla: We make it their business everytime we have to lie about who we're with and why we're with them. You know you once told me to be more at ease with myself. Thanks to you I am. (Tala approuve de la tête) Now I'm telling you the same thing. (Leyla se lève, donne un long baiser sur la tête de Tala. Tala semble sur le point de pleurer.)*

Initialement, la sexualité semble donc présentée comme relevant strictement du domaine privé aux yeux de Tala. Son refus d'en informer systématiquement et formellement ses parents et de l'afficher publiquement rapproche sa représentation filmique d'une conceptualisation du placard comme un effort collectif, qui préserve non seulement son statut, sa réputation et son honneur, mais aussi ceux de ses parents, dont les affaires et l'influence pourraient être affectées par une telle déclaration. De plus, le refus de cette dernière de se marier à un homme, tel que mis en scène par Shamim Sarif, peut être interprété comme une résistance face à l'économie hétérosexuelle, que Wittig (1972) envisage comme un régime politique, fondé sur une pensée hétérosexiste qu'elle appelle la pensée « *straight* », à laquelle il n'est pas improbable de croire que le titre fait référence.-

Parallèlement, cette citation met en évidence que, tel que représenté, le personnage de Leyla octroie au processus du *coming-out* un sens double, qu'elle semble comprendre avant tout comme un acte protocolaire de franchise et de fidélité vis-à-vis elle-même, nécessaire à l'intégration et la validation de sa sexualité non normative à l'intérieur d'un soi authentique. Elle investit aussi cette démarche, qu'elle qualifie de courageuse, d'une visée politique de changement social dans un contexte familial et ethnique non occidental et traditionnel. Le personnage de Tala adhère éventuellement à cette conception du *coming-out*, alors qu'elle avise personnellement ses parents des véritables raisons de l'annulation de son mariage avec Hani, de cette manière qu'elle répète après coup à Leyla: "*I told them I was in love. With a beautiful, intelligent, talented, clumsy...woman*". Cette phrase prononcée par Tala laisse également transparaître qu'il a été choisi que l'articulation de son *coming-out* soit centrée autour de l'énonciation de ses sentiments amoureux envers une femme, et non à proprement parler autour d'une identité explicitement encapsulée sous un terme précis, à l'instar de la manière dont Lisa et Nina ont été imaginées, et contrairement à Leyla, Lisa et Reena, qui s'auto-identifient respectivement comme "gay" et « lesbienne » à travers les récits filmiques desquels leurs créations émergent.

Les médiations filmiques de Leyla et Tala tendent donc à poser le *coming-out* comme un outil qui répond aux promesses modernistes, bien qu'illusoire, comme le rappelle Bravmann (1996), d'une identité sexuelle unifiée, source de stabilité et de sécurité dans un monde en perpétuel changement.

Il est aussi possible de constater que la visibilité octroyée au lesbianisme de Leyla et Lisa est partielle, alors qu'à travers leur articulation filmique, elles répondent plus aux attentes de genre normatives qu'elles n'y contreviennent, de manière similaire à Lisa M. et Nina dans *Nina's Heavenly Delight*. Sans simplement décrire Tala et Leyla comme des "lipstick lesbians" (Reichart et al., 1999) à la féminité transcendante en toutes circonstances, elles adoptent en général, à travers leur médiation filmique, un style vestimentaire approprié selon les canons de la féminité tels qu'élaborés socialement dans leur contextes de résidence (occidental) et d'origine (indien et jordanien) fictifs: longs cheveux ondulés, généralement portés détachés, maquillage, bijoux sobres en argent, tailleurs, pantalons et chemisiers ajustés et décolletés, robes, jupes, souliers plats noirs de type « ballerines », etc. Dans les contextes hétéronormatifs imaginés à l'intérieur desquels elles naviguent, leur sexualité non normative est donc en apparence invisible, encore davantage que Lisa M. et Nina dans *Nina's Heavenly Delights*, si ce n'est des regards, des rapprochements physiques complices et des moments de plus en plus fréquents qu'elles passent ensemble qui éveillent les soupçons de leur entourage. Or, le baiser qu'elles échangent sur un banc de parc en conclusion du film laisse entrevoir leur visibilité haussée post-coming-out. Le choix opéré quant à l'apparence genrée plutôt normative de ces quatre lesbiennes/queers dans les œuvres étudiées peut d'une part témoigner d'une volonté des cinéastes de se dégager des représentations stéréotypées des femmes aux sexualités non normatives, généralement pensées comme plus masculines, ou de présenter une articulation plus complexe de l'identité de genre, laquelle est influencée à des degrés variables par l'identité sexuelle, l'identité de classe, l'identité ethnique/raciale, etc. Ces représentations genrées doivent aussi être comprises comme cohérentes avec les productions filmiques transnationales populaires et indépendantes dans lesquelles elles sont développées, lesquelles demeurent des produits commerciaux qui s'adressent et cherchent à plaire simultanément à des auditoires aux positions diverses sur mains axes de structuration sociale.

#### **4.1.2 Les réactions familiales : motifs émergents**

Le segment qui suit se concentre sur les façons dont les familles des lesbiennes d'origine indienne, et celles de leurs partenaires respectives, gèrent la prise de connaissance de la sexualité non normative de celles-ci, et conçoivent ce phénomène plus généralement. Comme

mises en évidence, certaines tendances genrées et générationnelles se dessinent quant à ces réactions.

#### **4.1.2.1 Les conceptions et réactions maternelles à l'égard des sexualités non normatives: Mélange de promotion insistante de l'hétéronormativité compulsive, de suspicions, de désapprobation, de résignation et d'ouverture**

L'identification lesbienne de Reena est présentée comme connue de sa mère, Meenu, et a apparemment fait l'objet de plus d'une discussion ponctuelle avec elle. L'évocation publique de cette identification suscite une vive réaction de honte chez cette dernière, qui cherche à la faire taire, d'autant plus devant certains membres de sa famille élargie d'appartenance indienne, auxquels elle présente Lisa comme la colocataire collégiale de Reena :\_

*Meenu (en portant de la nourriture à la bouche de Reena) : Baby, why do you make your*

*life so much harder, hein? I want you to be happy.*

*Reena: I'm not getting married mom, forget it.*

*Meenu: I want grandchildren. Are you too selfish to give me that?*

*Reena: Mom, I'm a lesbian, I'm not sterile!*

*Meenu: Shhhhh! Reena, you have no shame! Don't you know you have uncles and aunties over here?*

*(Plan poitrine de Lisa, seule, un peu mal à l'aise)*

*Reena : Let's talk about something else, for once.*

*(Plan d'enfants assis devant la porte, habillés en blanc, avec une longue veste rouge sans manches et des turbans assortis sur la tête, qui regardent Lisa).*

Meenu répète d'ailleurs ce comportement lorsqu'elle fait les courses avec Sarita dans une épicerie ethnique de Little India, dans Jackson Heights, un quartier du Queens à New York, spécifiquement fréquentée par des membres de la communauté indienne diasporique. Pour elle, les termes « lesbienne » et “gay”, de résonance vulgaire, désignent initialement un handicap.

Une discussion qu'engagent plus tard Meenu et Reena précise, sans nommer explicitement l'homosexualité ou l'identité lesbienne, les conceptions mutuelles qu'elles privilégient de cette réalité:

*Meenu : I, euh, read an article. They say, there's a gene (Elle tend le pain naan à Reena, avec laquelle elle est assise sur un banc de parc.). But how? There was no one in the family before you!*

*Reena: Mom... They would have been killed in India. Hey, what about your mom? You always said she got married late. Maybe she was a lesbian!*

*Meenu (gros plan de son visage): You are talking about my mother? (air surpris) She would never wear those shoes.*

*Reena (gros plan de son visage): Mom. All I'm saying is anyone in your family could have been gay. (Plan du regard incertain de Meenu) You never know. (Meenu fait un signe de mains et rit en hochant la tête.)*

*Reena : What? (plan de Meenu qui essuie une larme et pleure de rires.) Mom, what?*

*Meenu : I never thought I'd live to the day when you call your grandmother a lesbian! (Meenu et Reena rient).*

En situant l'origine de l'attraction sexuelle et amoureuse de Reena dans la biologie, Meenu, à l'instar de l'article qu'elle a préalablement consulté, propose une vision naturalisée et génétiquement transmissible de la sexualité non normative. Reena, pour sa part, ne confirme ni n'infirme spécifiquement l'hypothèse de sa mère. Elle souligne surtout l'existence de pratiques érotiques lesbiennes en contexte non occidental, non seulement en Inde, mais potentiellement au cœur même de sa propre famille. À travers la médiation filmique de Reena, le film semble de ce fait partiellement réfuter la tendance précédemment évoquée qu'ont les discours nationalistes dominants en Inde, relayés par certains membres de la diaspora, à démentir la présence de citoyennes indiennes aux sexualités non normatives (Gopinath, 2005). Dans la même lancée, la coercition accrue que peuvent subir celles-ci en territoire indien est mise de l'avant, alors que leurs pratiques et identités pouvaient être, au moment de la parution du film, non seulement socialement, mais légalement sanctionnées par le code pénal indien (d'imposition coloniale britannique, faut-il préciser). La position de cette dernière est néanmoins teintée d'un certain homonationalisme, à l'image de celles de Leyla et Tala dans *I Can't Think Straight*. Le fait que Reena insiste unilatéralement sur la violente répression des lesbiennes/*queers* en Inde tend en effet à éclipser toute possibilité pour les femmes d'y vivre réellement leur sexualité non normative, et à inversement présenter les États-Unis comme un havre de libertés pour les *queers* de tous horizons (Puar, 2006). Cet aspect du récit culturel étudié, d'abord envisagé comme une occultation des histoires alternatives (fictives ou réelles) racontées par certains gais, lesbiennes et *queer* indiens qui s'épanouissent dans leur pays de

naissance (Haritaworn et al., 2008), ou le déni du traitement symboliquement et matériellement discriminatoire des *queers* aux États-Unis, ne doit pas être lu ou comparé avec les actions et expériences de vrais sujets *queers* de couleur ou diasporiques. L'homonationalisme qui se dégage de l'ensemble des œuvres, bien qu'ici critiqué, doit plutôt être compris comme l'une des conventions attachées au genre de la comédie familiale, prisé par nombre de productions diasporiques sud asiatiques, dont par exemple *Fire* (Deepa Mehta, 1996), *Monsoon Wedding* (Mira Nair, 2001), *Bend It Like Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), *Bride & Prejudice* (Gurinder Chadha, 2004), *Touch of Pink* (Ian Iqbal Rashid, 2004), etc. En effet, ces longs métrages transnationaux mettent tous en récit un conflit intergénérationnel qui oppose valeurs asiatiques traditionnelles et valeurs modernes au sein d'une famille immigrante. Les points de tension et de comédie de ces produits commerciaux sont précisément constitués des divergences et des changements qui s'opèrent progressivement en leur sein en matière de genre, de sexualité, et d'arrangement familiaux, ce qui les rend attrayants aux yeux des spectateurs diasporiques des pays d'origine orientaux et des pays de résidence occidentaux représentés.

À l'aube de ces considérations, l'identité sexuelle lesbienne de Reena est donc surtout tolérée par sa mère, qui persiste un moment à croire et à souhaiter que la grossesse que Reena (qu'elle décide de mettre à terme, en dépit du désistement de Sarita, pour laquelle elle avait initialement proposé de se faire inséminer par Mitch), l'amènera à finalement se décider à trouver un mari :

*(Meenu et Sarita marchent côte à côte dans l'allée d'une épicerie ethnique/indienne. Sarita tient dans ses mains le manteau rouge de sa mère et le panier d'aliments bleu.)*  
*Meenu: Do you think this child will help Reena?*  
*Sarita: What do you mean, help?*  
*Meenu: Maybe it will finally make her want a husband.*

Elle espère par la même occasion que l'expérience de la maternité se solde chez sa fille par une conformité haussée aux attentes normatives de genre:

*(Sarita et Meenu commandent une friandise indienne au marchand de paan)*  
*Meenu : You think Reena's gonna like this new dress, hein?*  
*Sarita: Yes mom, she always loves the dresses you buy her. Haven't you noticed that over the years?*

Pour elle, une équation prévaut entre mariage hétérosexuel, adéquation aux conventions genrées, et procréation, trois étapes ou éléments au fondement d'une vie réussie, pensés incompatibles avec l'identité et le mode de vie lesbien de Reena, jugés égoïstes. Meenu entretient néanmoins inconsciemment une vision contradictoire et alternative dans la mesure où elle-même n'est plus avec son mari, et reconforte antérieurement Reena, qui se plaint de ne pas avoir de modèle masculin positif, sur le peu d'importance que revêtent cette absence et cet abandon paternels. À travers le remodelage d'un rituel indien traditionnel, Meenu octroie finalement un rôle actif à chacun des membres de sa famille, aux liens internes d'un arrangement inusité, et parvient à entamer un processus de réconciliation avec ces individus qui déstabilisent sa vision héténormative de la famille, héritée de son bagage ethnique indien, qu'elle voudrait et devrait transmettre selon les fonctions qu'assure la femme telle que définie par les discours nationalistes dominants. Cette scène propose par la même occasion une vision socioconstructiviste de l'ethnicité comme une identification élaborée au sein de rapports de pouvoir complexes et aux frontières malléables (Juteau, 1999).

La mère de Lisa, Loretta, porte un tout autre regard sur la relation que sa fille entretient avec Reena. Elle n'est ni dérangée par le fait que sa fille soit en relation avec une femme, ni par le fait que Reena soit une jeune femme américaine d'origine indienne. Au contraire, Loretta témoigne son affection aux deux jeunes femmes, tel qu'en fait montre la scène où elle visite pour la première fois Lisa, qui vient d'emménager avec Reena. Au même titre que sa fille, elle embrasse et enlace Reena, qu'elle appelle affectueusement *sweetheart*, et lui tend un sac de nourriture qu'elle a préparé pour elle, tout en lui exprimant sa joie de finalement voir Lisa se stabiliser. Elle se fâche aussi contre Lisa et lui conseille vivement de rester avec Reena lorsque cette dernière décide de garder le bébé qu'elle devait initialement mener à terme pour sa sœur. Loretta assiste même à la fête intime organisée en l'honneur de l'arrivée prochaine du poupon, en dépit de l'absence de Lisa, encore confuse quant à son désir d'accompagner Reena dans cette nouvelle étape qu'est la parentalité. Le traitement du *coming-out* mis en œuvre dans *Chutney Popcorn* déstabilise et confirme de la sorte plusieurs données issues de la littérature présentée antérieurement: l'identification lesbienne de Reena n'est pas impossible dans son environnement (du moins familial) indien diasporique, mais elle est connue, tolérée et

acceptée moins inconditionnellement et rapidement que par la famille de Lisa (ou du moins sa mère), d'origine italienne<sup>31</sup>.

L'importance du mariage hétérosexuel fait aussi l'objet de discussions entre Nina et sa mère. Suman rappelle à sa fille l'humiliation que son mari et elle ont vécue lorsque leur progéniture, dans un excès d'égoïsme, n'a pas accepté de marier Sanjay Khanna, candidat qu'ils croyaient le plus approprié pour elle, qui est aussi propriétaire du restaurant indien *Jewel in The Crown* avec son père, Raj Khanna. Pour cette récente veuve, le mariage, de surcroît avec un homme d'origine indienne respectable, ne procède pas d'un choix du cœur, mais d'une obligation à ne pas questionner qui, bien que non nécessairement désiré, peut mener au développement de liens amoureux. Notons que cet impératif de s'unir avec un membre de la communauté ethnique/raciale élargie est moins souligné par Meenu dans *Chutney Popcorn*, dont le mariage de Sarita avec Mitch correspond aux aspirations, d'autant plus qu'il est célébré selon les traditions indiennes. Suman rappelle d'ailleurs à sa fille qu'elle aurait pu et peut toujours apprendre à aimer Sanjay lorsqu'elle discerne avec de plus en plus de certitude une attirance entre Nina et Lisa M., à travers leurs interactions publiques parsemées de timides rapprochements, et la proximité physique plus flagrante qu'elle surprend à de multiples occasions: Lisa M. flatte le bras de Nina lorsqu'elles boivent une bière en attendant les commentaires de la famille de cette dernière, qu'elles ont conviée à une séance de dégustation de leurs essais culinaires; Lisa M. tient la tête de Nina dans ses mains et s'approche d'elle pour l'embrasser lorsqu'elles sont assises au bar de l'étage supérieur du *New Taj* et discutent du *Taj Mahal* miniature dysfonctionnel que le père de Nina a conservé comme souvenir de sa lune de miel en Inde. Cette première prise de conscience à la séance de dégustation amène d'abord Suman à subtilement décourager Nina de poursuivre et d'afficher sa sexualité non normative:

*Nina (en s'adressant à sa mère): What would dad say?*

*Suman: Your dad would say, you're so close to winning now that you can't let anything stand in your way.*

---

<sup>31</sup> Dans la mesure où Lisa est blanche, son origine ethnique se discerne de manière moins évidente que celle de Reena dans un contexte états-unien. Quelques références subtiles traduisent ses liens à l'Italie : sa mère Loretta et elle-même mobilisent quelques expressions en italiens (ex : *ciao, bella, Mari fato...*), et elle boit une boisson gazeuse typiquement italienne lors de son bref retour chez sa mère.



*Lisa M. (murmurant à Nina): That's not what he would say Nina. You know exactly what he'd say. Follow your heart.*  
*Nina (lui sourit): Thanks.*

Tel qu'entrevu antérieurement, Suman en vient finalement à promulguer ce même conseil à Nina. Son acceptation de la sexualité non normative de sa fille, non nommée, mais scellée par un baiser *queer* diffusé à la télévision nationale sur une chaîne indienne, prend de surcroît racine dans *Mughal-E-Azam*, un film bollywoodien classique de 1960, dont le contenu chanté de l'extrait visionné est le suivant : *"In this world, you only love once. You live with this pain of love. You die with this pain of love. What is there to be afraid of, when you are in love. To love does not mean you have stolen anything"*. Le message de ce grand succès du cinéma indien, qui élève l'amour au-delà des normes et devoirs socialement et culturellement construits, fait réfléchir Suman et l'amène à confesser à Nina que son véritable amour est Raj. Les rôles s'inversent donc dans cette scène de *coming-out* atypique : Nina n'est pas investie du fardeau de révéler sa sexualité non normative, c'est plutôt sa mère qui lui proclame son amour « impossible » pour Raj, après en avoir personnellement reconnu la validité à même un produit culturel indien populaire. Précisons que Suman acceptait déjà la présence de Bobbi, le meilleur ami indien-écossais de Nina, et de Fish, son copain écossais blanc. Les deux hommes partagent notamment sa table lors de l'évaluation des plats préparés par Nina et Lisa M, à laquelle assistent essentiellement les membres de sa famille et les deux employées du restaurant (Auntie Mamie et Auntie Tumi, respectivement d'origine écossaise blanche et écossaise-indienne, lesquelles revêtent généralement toutes deux des habits indiens). Bien que Suman apprécie Bobbi et sa présence indéfectible auprès de Nina, à l'instar de Kari, elle associe au spectacle la flamboyance de son apparence non normative de genre, détaillée plus tard, comme en fait montre le commentaire avec lequel elle l'accueille chez elle : *"The entertainment has arrived"*.

Finalement, les mères de Leyla et de Tala font aussi toutes deux la promotion d'une hétérosexualité compulsive auprès de leurs filles. La majorité des conversations qu'engagent Maya, immigrante indienne de première génération à Londres, et sa fille Leyla, gravite autour d'Ali, sa fréquentation du moment, et de l'espoir que la première entretient quant aux efforts nouvellement déployés par la seconde, et à sa capacité de le retenir. Lorsque Leyla affirme à sa mère qu'elle n'est pas heureuse avec Ali, en introduction graduelle à sa sortie du placard, cette

dernière, qui entretient des soupçons à l'endroit de la sexualité non normative de sa fille, persiste à lui proposer un autre prétendant potentiel, et tâche d'éviter à tout prix la révélation-choc de sa fille en détournant consciemment la conversation :

*Leyla: Mom, what I'm trying to say is, just listen to me... I'M GAY (Elle crie. Sa mère est sous le choc, son père entre.)*

*Sam : I'm home (Il entre dans la cuisine en tenant son veston, et voit sa femme estomaquée.) What did I miss?*

*Leyla : I'm gay.*

*Sam : But I've only been gone two hours.*

*Leyla (à sa mère): You always said you just wanted us to be happy.*

*Maya: I lied. (Elle commence à pleurer.) Who did this to you?*

*Leyla: I haven't got a disease, mom. I'm just GAY, like I have brown hair.*

*Maya: First you stop coming to Mosquee, now you are up to your neck in sin!*

Alors que Leyla lui témoigne, en fonction d'un précepte d'honnêteté personnelle et collective, ses sentiments et son attirance sexuelle gais comme légitimes, sains, et fondés sur une simple différence biologique, Maya les aborde comme un péché, au sens religieux du terme, et une contamination dont la conséquence inévitable est la suivante: "Then you will burn in Hell". Maya se pose ainsi comme le premier et le seul personnage à s'opposer à la sexualité non normative sur la base d'un argument explicitement lié à la foi, musulmane dans le cas présent. La désapprobation de Maya, aux conséquences plus symboliques que matérielles, se transforme progressivement en tolérance alors qu'à un moment ultérieur, elle affirme avec émotion à Yasmin que Leyla n'est pas obligée de partir, et c'est Yasmin qui lui fait acquiescer la nécessité de ce départ pour sa sœur aînée.

Dans *I Can't Think Straight*, la mère de Tala, Reema, est en premier lieu subtilement informée par un appel téléphonique de Lamia, sa fille cadette, de la proximité croissante entre sa fille aînée, Tala, et son amie Leyla, qui accompagne les deux sœurs à Oxford pour une escapade de magasinage en prévision du mariage de Tala. Soupçonneuse, elle intervient immédiatement et en grandes pompes pour rediriger sa fille sur le chemin hétéronormatif et avertir Leyla que son incursion entre les deux fiancés n'est pas la bienvenue. Elle attrape un vol de la Jordanie en direction de la ville de Londres, qu'elle a quittée à peine quelques jours auparavant, avec un invité surprise de marque, Hani, le fiancé de Tala, qui répond à toutes les attentes qu'elle entretient en qualité de mère palestinienne chrétienne aisée de Jordanie, lesquelles Tala résume

de la sorte : “(...) *he fitted all the boxes. A Christian Arab, good family, handsome, intelligent* (...)”. Les appréhensions de Reema se confirment d’ailleurs alors que son retour imprévu à Londres coïncide avec celui de Tala et Reena en provenance d’Oxford, dont elle surprend les rapprochements physiques ostensibles, à leur insu. Elle insiste alors pour retenir Leyla à souper avec les tourtereaux, surenchère sur l’émotion dont l’emplit leur amour, et lui tend leur invitation de mariage. Sa stratégie est efficace alors que cette rencontre organisée entre Leyla et Hani provoque l’éloignement des jeunes amantes. Ébranlée, Leyla aspire à plus, soit une véritable relation avec Tala. Rongée par la culpabilité, Tala, bien qu’elle partage les sentiments et les désirs de Leyla, affirme ne pas pouvoir se résigner à ruiner la vie d’Hani. Cependant, comme mentionné antérieurement, Tala se résout à parler de son amour pour Leyla à ses parents quelque temps après s’être décommandée de son mariage avec Hani :

*Tala: Mama, baba, I have something I need to tell you. (Elle ferme la porte coulissante, laissant la domestique d’origine indienne hors de la conversation, laquelle tend l’oreille. La porte s’ouvre quelques instants plus tard.)*

*Reema (en cris et en pleurs): Haven’t you ashamed us enough already? (Tala est sans mot.)*

*Omar : Please. Reema. (Tala se tourne pour s’en aller, Omar la suit.) Tala. Tala wait! (Plan du visage de Reena, assise, qui prend une gorgée du thé que vient de lui amener sa domestique d’origine indienne, et demeure dans une posture posée, les yeux hagards.)*

La réaction de honte de la mère de Tala à sa sortie du placard s’apparente à celle de Meenu, mais ses interactions futures avec sa fille et le changement ou non de son attitude sont inconnus.

Ces réponses initialement négatives des mères des *queers* d’origine non occidentale contrastent avec les attitudes et comportements plutôt bienveillants de leurs pères, comme l’exemplifie le segment qui suit. Ces réactions plus chargées représentées semblent corroborer les discours nationaux hégémoniques indiens, reproduits dans la diaspora, par le biais desquels les femmes peuvent intérioriser et investir positivement le rôle de gardiennes nationales des traditions et des mœurs culturelles de leur groupe ethnique d’appartenance (Yuval-Davis, 1997; Gopinath, 2005).

#### 4.1.2.2 Les réactions paternelles : attitude posée et coopération

D'emblée, l'opinion des pères de Lisa, Reena et Lisa M. par rapport aux sexualités non normatives de leur fille demeure inconnue, à la différence de Nina, Leyla et Tala. L'existence de Ralph, le père de Lisa, n'est évoquée qu'à deux reprises par Loretta, qui justifie son départ précipité de l'appartement de Reena et Lisa par le fait qu'il l'attend dans la voiture, et qui mentionne ultérieurement sa préférence pour les raccourcis en voiture. Comme le précise Reena, son père n'est pas présent (ni dans sa famille, ni dans le film d'ailleurs): "*Dad was never around*". Lisa M., quant à elle, indique tout au plus que son père est à Benidorm, en Espagne, où il pratique le golf, et s'envoie probablement en l'air.

À l'opposé, *I Can't Think Straight* accorde une place de choix aux réponses paternelles, lesquelles nuancent et critiquent la croyance en une homophobie accrue chez les individus d'origine ethnique non occidentale, et prétendument exacerbée chez les hommes, surtout musulmans, pensés fondamentalement patriarcaux (Puar, 2006; Haritaworn, 2008). Le père de Leyla, d'origine indienne et de confession musulmane, accueille en effet la sortie du placard de sa fille ainée avec calme et compréhension: il reconnaît que les efforts de cette dernière pour changer sont vains, la prend tendrement dans ses bras et lui propose d'exaucer dans un futur rapproché son souhait de déménager en appartement, qu'elle chérit depuis un moment. Cette offre ne doit pas être comprise comme une expulsion du domicile familial, mais plutôt tel un moyen pour Leyla de vivre pleinement son éveil sexuel et d'atténuer les tensions entre Leyla et sa mère, qui digère initialement plutôt mal le *coming-out* de sa fille, tel que mentionné plus haut.

Ce scénario de sérénité et de stoïcisme est répété dans ce même film par le père de Tala, un Chrétien palestinien de Jordanie, tel que le prouve l'extrait joint à la description et à l'analyse de la réaction de la mère de Tala lorsque cette dernière leur dévoile son désir et son amour pour Leyla, malgré sa volonté initiale de ne pas les leur divulguer, un processus fortement suggéré par Leyla, et impératif pour le développement et la poursuite de leur aventure romantique.

La disposition favorable du défunt père de Nina, quant à elle, est perceptible à travers l'important rôle qu'il joue, sous la forme d'apparition fantomatique, dans la victoire personnelle et culinaire du couple de Nina et Lisa M. à la "*Best of The West Curry Competition*". En effet, alors que Nina court retrouver Lisa M. à l'extérieur, et renouer avec elle, avec l'assentiment et les encouragements que lui assure alors spontanément sa mère, le père de Nina, Mohan, est imaginé en train de surveiller les aliments demeurés sur le feu en leur absence. Dans la mesure où l'animateur désigne leur plat gagnant par l'expression "*heavenly delights*", en raison de la chimie et de la complémentarité parfaite qui en masquent les imperfections techniques, à l'image du couple qui l'a préparé, il est possible d'inférer que la consécration de Nina et de Lisa M. est en partie redevable à l'aide bienveillante et à la bénédiction divine du père de l'aspirante restauratrice. De surcroît, il affiche un sourire satisfait, dans l'estrade du public, après l'échange d'un baiser entre Nina et Lisa.

#### **4.1.2.3 Les réactions de la fratrie (et de leurs partenaires): une propension quasi unanime d'ouverture, de complicité et d'acceptation immédiates**

Dans *Chutney Popcorn*, il est possible d'entrevoir que la sexualité lesbienne de Reena est de l'ordre des faits aux yeux de sa soeur Sarita, qui prend spontanément sa défense à cet égard lorsqu'elle visite une épicerie indienne avec sa mère :

*Meenu: Maybe it will help her with her... you know... disability.*

*Sarita: Mom! Stop calling it that! Reena's gay, not disabled.*

*Meenu: Chut! What is this "gay"? I thought Reena talked like that, not you. You should know better than that.*

De plus, Sarita et Reena se rencontrent fréquemment et sont unies par une complicité fraternelle: elles jardinent ensemble, se promènent dans le quartier indien new-yorkais, Reena est la première personne à laquelle Sarita confie essayer de tomber enceinte, etc.

Son conjoint Mitch est lui aussi très à l'aise avec la sexualité non normative de sa belle-sœur, avec laquelle il entretient une relation plutôt cordiale. Les houpilles qui infléchissent leur relation sont avant tout fondées sur leurs personnalités et visions de la vie différentes: Mitch perçoit Reena comme foncièrement instable, irresponsable et jalouse de son importance dans

la vie de sa sœur. Une scène à laquelle il participe rend néanmoins explicite la notion selon laquelle l'érotique lesbien peuple les fantasmes de maints hommes hétérosexuels. En effet, alors que les procédures d'insémination de Reena se traduisent en une vie sexuelle stagnante pour Sarita et Mitch, ce dernier retrouve instantanément sa libido lorsqu'il imagine Reena et Lisa effectuer l'insémination à domicile:

*Mitch : Come on sweetie (Il arrête de faire des redressements assis et va sur le lit), all that female energy in one room... (Il chuchote près d'elle) It's gotta be good for the baby.*

*(Il passe par-dessus Sarita qui le dévisage et il dépose sa montre sur la table de chevet. Gros plan sur les pieds de Mitch qui touchent ceux de Sarita au pied du lit.)*

*Sarita : Is this turning you on?*

*Mitch (en enlevant ses pieds): What?*

*Sarita: Gross, Mitch, it's my sister!*

*Mitch: Come on sweetie...*

*Sarita: Yuck, get off me. I mean it, get off me! (en criant)*

Dans *Nina's Heavenly Delights*, Priya, la sœur benjamine de Nina, suspecte le désir naissant de Nina pour Lisa. Après avoir personnellement avoué à sa grande sœur, qui l'a surprise dans sa chambre vêtue d'un habit de danse traditionnelle écossaise, poursuivre dans le plus grand des secrets cette pratique à un haut niveau compétitif, elle lui demande candidement de lui partager une confidence :

*(Nina est agenouillée devant Priya, qui est assise sur son lit.)*

*Priya: Please don't tell. I don't want anybody to know right?*

*Nina: Ok.*

*Priya: Especially Kary. He's been such an arse. He's bought loads of new clothes, that expensive. He's trying to impress Lisa. He's going about it all the wrong way.*

*Nina (dépose sur la table de chevet adjacente au lit un trophée de Priya qu'elle tenait dans ses mains et se lève) : And since when are you such an expert on romance?*

*Priya : I've got eyes. I see things. (Elle regarde Nina) I've told you a secret, now you need to tell me one.*

*Nina: I don't have any secrets.*

*(Priya la regarde, peu convaincue, et émet un petit rire en la fixant dans les yeux. Nina tape le nez de Priya avec son index droit, puis embrasse sa tête qu'elle prend dans ses mains, en flattant ses cheveux.)*

Nina ne répond donc pas à la demande de sa sœur, une injonction camouflée au *coming-out*. Cette résistance s'apparente peut-être à un simple refus d'exposer sa sexualité non normative, ou peut-être, alternativement, à un refus de conceptualiser ses pratiques et sentiments sexuels comme un secret. La réaction de Kary quant à la sexualité non normative de sa sœur n'est pas

représentée. Néanmoins, le commentaire suivant, aux allusions homophobes, qu'il adresse à Bobbi lorsqu'ils se rencontrent dans un club, sous-entend que la non-conformité de genre fièrement adoptée par ce dernier le dérange (bandeau rouge brillant noué autour de la tête, maquillage, veste rouge nouée sous la poitrine, sur un t-shirt blanc, ongles manucurés, etc.) : *"Does that come with an off-switch?"*.

Dans *I Can't Think Straight*, une situation similaire à celle vécue entre Priya et Nina prend place alors que Yasmin, la jeune sœur de Leyla, suit cette dernière dans sa chambre à la suite d'une querelle avec sa mère, qui lui parle trop d'Ali à son goût:

*(Yasmin se lève du lit de Leyla, sur lequel celle-ci reste allongée, et observe les livres que lit sa sœur. Gros plan sur une pile de livres et de CD d'écrivaines et d'artistes lesbiennes<sup>32</sup>. Elle se retourne vers Leyla.)*

*Yasmin : Is there anything you wanna talk to me about?*

*Leyla: No.*

*Yasmin: I mean anything. You lied to mom and dad last week about the polo with Ali.*

*Leyla: I know. I can't believe I did that.*

*Yasmin: Now is about time if you ask me but why? Who are you going to Oxford with?*

*Leyla: Nobody. Just Tala.*

*Yasmin: I see... (Elle se rassoit sur le lit de Tala)*

*Leyla : What? What do you see?*

*Yasmin: Well nothing. It's just you've been spending a lot of time with this Tala haven't you?*

*Leyla: She's nice.*

*Yasmin: Nice? Nice as in mom's bridge club's ladies nice or nice as in, hot?*

*Leyla: What's wrong with you? Her family's sponsoring a charity event, and her sister is gonna be there, okay? (ton agressif)*

*Yasmin: Okay...*

À son tour, Leyla décline l'offre de sa sœur de discuter de l'attirance de plus en plus vive qu'elle éprouve envers Tala. Ces deux cas de figure peuvent être envisagés comme une forme de protection de la vie privée, ou une crainte des conséquences de l'énonciation de la sexualité non normative, mais laissent aussi poindre l'hypothèse selon laquelle l'entourage de ces personnages subodore leurs propensions *queers* avant même qu'elles les reconnaissent et se les approprient. ~~Ð'ailleurs, bien que résultant de bonnes intentions, cette volonté de savoir peut s'apparenter, dans le domaine extradiégétique, à une pression pour s'auto-identifier qui fait violence aux protagonistes concernées.~~ Lorsque les préférences sexuelles de Leyla sont

---

<sup>32</sup> Ces productions culturelles lesbiennes seront explicitement énumérées plus loin dans l'analyse.

officiellement connues par sa famille, Yasmin aide sa sœur à trouver un appartement, et échafaude un plan qu'elle met à exécution avec Ali pour réunir les deux amoureuses.

Parallèlement, la visite de Sami en Jordanie pour le mariage de Tala et Hani est un catalyseur qui permet d'entrevoir comment les trois sœurs palestiniennes, Tala, Lamia et Zina, et le mari de la seconde, Kareem, conceptualisent le fait d'être "gay". D'abord, Lamia rapporte et corrobore les dires de son conjoint, lequel apparente l'homosexualité de son frère Sami à une phase dont il sortira lorsqu'il rencontrera la bonne femme, qui partagera ses intérêts. C'est sur la base de cet argument que Lamia essaye de persuader Zina de sortir avec lui, qui a le parfait âge pour se marier, puisqu'ils aiment tous deux New York, et se vêtir de noir. Sur le ton de l'amusement, Zina ajoute que cette stratégie n'a définitivement pas fonctionné pour leur Oncle Ramzi. Elle suggère donc que celui-ci est gai, en dépit de son union officielle avec une jeune femme arabe chrétienne (aperçue aux fiançailles de Tala, en ouverture), ce que désapprouve Lamia d'un ton ferme. L'acceptation différenciée de Lamia (la cadette) et de Zina (la benjamine) à l'endroit des réalités sexuelles non normatives est immortalisée dans les scènes finales du film : Lamia déchire avec rage une chemise appartenant à sa sœur, et Zina danse énergiquement avec Sami dans une boîte de nuit gaie en Jordanie, où Oncle Ramzi raconte ses éternelles histoires d'écrasement d'avion à un jeune homme au bar.

Dans l'ensemble, donc, la fratrie des lesbiennes/gay/queers issues de la diaspora indienne (et palestinienne, dans le cas de Tala) ne fait pas cas des inclinaisons sexuelles non normatives de leurs sœurs, qu'elle accueille quasi systématiquement avec ouverture. Certaines jeunes sœurs cherchent d'ailleurs à en être informées, et désirent voir se concrétiser les aspirations romantiques attachées à cette sexualité non normative. Bref, cette tendance mise en scène participe à déconstruire la croyance persistante selon laquelle expérimenter sa sexualité non normative est irréconciliable avec des liens fraternels et familiaux au sein de groupes ethniques et culturels d'origine non occidentale. Le choix d'associer à la fratrie fictive des attitudes plus immédiatement favorables devant le *coming-out* semble construire l'acceptation comme proportionnelle à l'occidentalisation accrue qui caractérise ces immigrants de deuxième génération (diasporiques) représentés. Néanmoins, force est de constater que les réactions initiales des pères migrants et les réactions finales des mères migrantes qui sont



produites dans les œuvres cinématographiques à l'étude se rapprochent au final de celles qui sont attribuées à leurs enfants, surtout après une phase d'adaptation.

#### 4.1.3 Les réactions amicales: soutien symbolique et matériel

D'abord, les personnages gaies et *queer* dont le récit expose le *coming-out* reçoivent de la part de leurs amis un support indéfectible, similaire à celui déployé par leur fratrie.

Comme formulé antérieurement, Bobbi, le meilleur ami de Nina, qui partage sa sexualité *queer*, est la première personne avec laquelle Nina discute de ce qui se produit entre Lisa M. et elle, et des conséquences anxiogènes potentielles qu'elle associe à l'affirmation et la visibilité publiques de l'ardeur charnelle et affective qui les unit. Tout en prodiguant à Nina le conseil typique de son père, soit d'écouter son cœur, Bobbi l'encourage explicitement à en aviser plus largement sa famille, et insiste sur le fait qu'elle ne perdra pas tout : "*Why can't you just say it?*". Dans cette optique, Bobby relaye Lisa M. quant à l'injonction du *coming-out*, et construit son usage comme convoité et revendiqué par des individus aux sexualités non normatives d'horizons raciaux et ethniques divers (Lane, 1996). Le personnage coloré de Bobbi, de même que son copain Fish, permettent eux aussi d'envisager le *coming-out* dans toute sa complexité. Bobbi, dont l'apparence défie nettement les normes de genre masculines hégémoniques, et qui se déplace dans une camionnette entièrement couverte de motifs colorés qui font référence à l'Asie du Sud, et de l'inscription "*Bollywood Bowl*", n'a pas besoin de proclamer publiquement ses préférences sexuelles pour qu'elles soient visibles. Tel qu'il le précise: "*With my dress sense, deceit is not an option*". Son copain écossais blanc, plombier de profession, est pour sa part connu sous l'appellation "Fish", laquelle fait généralement référence aux hommes *queers* qui travaillent dans des domaines traditionnellement masculins. De la sorte, sa sexualité non normative devient surtout visible en présence de Bobbi, alors que le genre qu'il adopte quotidiennement est plutôt conforme aux constructions dominantes de la masculinité. Le couple forme aussi un groupe de danse bollywoodienne avec deux autres hommes d'origine indienne, Shriv et Ghandi, dont le genre adopté se situe entre celui de Fish et de Bobbi, tels qu'entrevus lorsque Nina les visite lors d'une répétition. Les *Chutney Queens*, comme ils s'appellent, interprètent d'ailleurs un numéro dans un club, le Dumbarton

Diva. Bobbi *fait du surjeu (lipsync)* en travesti (*drag*) sur un morceau techno aux saveurs indiennes, accompagné à la danse ses trois comparses. Il porte perruque, maquillage, bracelets, jupe en cuir et corset assorti qui laisse ses mamelons à découvert, alors que ses compères portent jupes et vestes sans manches satinées roses et décorées de brillants, de bijoux, et de maquillage. L'accueil enflammé qui leur est réservé par la foule bigarrée (en termes de genre, de race/ethnicité, et de sexualités) présente renvoie donc l'image d'une jeunesse écossaise multiculturelle aux mœurs sexuelles libérées. Finalement, Bobbi et Fish affichent aussi leur relation *queer* lorsqu'ils s'embrassent sous l'impulsion de la joie ressentie lors du triomphe de Nina et Lisa M. lors de l'épreuve culinaire télévisée.

Parallèlement, Ali, le jeune homme indien musulman qu'a fréquenté Leyla pendant deux mois et un bon ami de Tala, respecte la décision de la première de le laisser et admire son courage de lui avoir déclaré, au même titre qu'à ses parents, qu'elle était *gay*, une action qu'il considère que peu de membres de leur communauté veulent poser :

*(Ali et Tala se promènent sur un quai près d'une marina où des bateaux sont amarrés.)*

*Ali: (...) She told me she's gay. (Tala regarde vers le bas.) I know, I was shocked too. You know, she even told her parents.*

*Tala: You're kidding?*

*Ali: No... Got to admire her guts. She's always had a fierce stream, that one. You know there's not maybe people in our community that would be willing to do that. I always liked that about her. (Tala regarde vers le haut.) Come on you. (Il remet son bras par-dessus ses épaules.)*

De surcroît, il accepte d'être le complice Yasmin dans son élaboration et sa mise en exécution d'un plan pour réunir Leyla et Tala, malgré la stupéfaction qu'il ressent initialement lorsque cette dernière, qui deviendra ultimement sa copine, lui déclare que son amie et son ex-fréquentation éprouvent un amour mutuel.

Le *coming-out* est aussi abordé dans *Chutney Popcorn* à travers le cercle d'amies lesbiennes de Reena et Lisa, notamment à travers Janis, une amie de longue date et ancienne fréquentation de Lisa. De prime abord, le personnage de Janis semble incarner la quintessence de la visibilité lesbienne. En effet, elle affiche notamment sa préférence sexuelle par le biais de t-shirts sur lesquels figurent les inscriptions "*pride*" (avec un cœur sur le « i »), ou "*dyke*",

elle drague ouvertement dans la rue, et porte sur son épaule gauche un tatou permanent du symbole lesbien suivant ☿. Nonobstant ces indices clairs à l'égard de sa sexualité non normative et l'attitude incisive avec laquelle elle les exhibe, Janis n'est pas sortie du placard en contexte familial, ce que Loretta, lors de la fête qui célèbre l'arrivée future du bébé de Reena, menace subtilement de mettre en œuvre:

*Loretta (en poussant Janis vers l'autre pièce): Jani, step into my office. (sur plan du visage de Reena) Why are you being such a smart ass? If you mess things up for Lisa I am going to out you to your father.*

Le traitement du *coming-out* mis en œuvre dans *Chutney Popcorn* déstabilise de la sorte plusieurs données issues de la littérature présentée antérieurement. En effet, l'identification lesbienne de Reena et Lisa, respectivement d'origine indienne et italienne, est connue et tolérée, bien qu'à des degrés variables, par leur famille immédiate respective, alors que celle de Janis, affichée de façon beaucoup plus explicite dans la sphère publique, est expressément dissimulée à son père. Le silence ou l'absence de discussion explicite au sujet de sa sexualité, davantage associé aux lesbiennes/*queer* d'origine ethnique non occidentale, se pose au contraire ici comme une stratégie mobilisée par une lesbienne non seulement blanche, mais originaire de New York, le berceau mythique des cultures et activistes fondés sur une identification gaie et lesbienne à constamment verbaliser et fièrement exposer.

#### **4.1.4 Les réactions des membres de la communauté ethnique d'appartenance : assemblage de désir, de dissuasion, de désapprobation et d'incompréhension**

Dans *Chutney Popcorn*, Raju est le seul jeune homme indien auquel Reena fait part de sa sexualité lesbienne lorsqu'il lui propose de prétendre sortir avec elle pour la libérer de pressions prétendues en échange d'être présenté à Lisa, sa partenaire:

*Reena: Raju, Lisa won't come even near you.  
Raju (ton frustré): Why? She only likes white dudes?  
Reena: No... She likes (le regarde dans les yeux) Indian chicks.  
Raju : [...] (incompréhensible) have a threesome?*

La première réaction d'indignation de Raju semble laisser entrevoir la racialisation hypothétique dont il est touché dans ses rapports de séduction avec la gent féminine, blanche

de surcroît. Son offre subséquente de ménage à trois, bien qu'éloignée du stéréotype de la désapprobation et de l'homophobie généralement associées aux communautés ethniques non occidentales, se pose comme une médiation culturelle qui évoque tout de même une des manifestations les plus courantes de l'hétéronormativité, soit l'objectification et la négation des sexualités et identités lesbiennes comme autonomes de la satisfaction érotique de l'homme (Ti-Grace Atkinson, 1974).

Dans *Nina's Heavenly Delights*, Sanjay est toujours amoureux de Nina, même si elle antérieurement quitté la maison et le pays le jour même de leur mariage, arrangé par leurs parents dans le meilleur des intérêts de leurs enfants respectifs, qu'ils voient comme un "power cooking couple". Nina, en effet, a préféré poursuivre ses propres désirs plutôt que les responsabilités familiales traditionnelles imposées par ses parents : se marier avec Sanjay, un homme indien, faire des enfants, gérer les deux restaurants indiens familiaux, etc. Bref, c'est avec cet historique en tête que doit être comprise la réaction de Sanjay lorsqu'il réalise la nature de la relation entre Lisa M. et Nina, détectée à travers leurs interactions en cuisine, notamment lors de l'affrontement culinaire auquel ils prennent tous part. Sanjay cherche à dissuader Lisa M. de croire à la possibilité de voir su et vécu au grand jour son amour pour Nina. Les arguments sur lesquels se fonde son raisonnement sont les mêmes que ceux que Nina a professés à Bobbi: il infère que sa mère ne le permettra jamais et que Nina ne prendra pas le risque de perdre sa famille une deuxième fois. Il affiche ainsi un air surpris lorsque les deux femmes s'embrassent à l'issue du résultat de la compétition télévisée dont les juges (d'origine indienne et d'origine écossaise) proclament meilleur curry de l'Ouest le met indien qu'elles ont conjointement préparé. À sa surprise s'ajoute celle de l'équipe formée par le couple qui possède le restaurant *Bengali Tiger*, dont le mari censure le baiser en couvrant les yeux de sa femme.

Dans *I Can't Think Straight*, la réaction de la communauté indienne musulmane a déjà été exemplifiée par Ali. Celle de la communauté palestinienne de Jordanie est miroitée dans l'une des dernières scènes du film. Deux femmes aisées sont assises à l'extérieur, côtes à côtes autour d'une table, dans un imposant jardin. Celle à la gauche fixe au loin son regard hagard. Celle à droite, incrédule, s'exclame, en levant les bras au ciel : "*But some of my best friends*

*are Lebanese!*”. D’une part, le dialogue écrit pour la deuxième femme suggère humoristiquement que le lesbianisme est un terme non intelligible par tous en contexte palestinien, et le comportement imaginé de la première, que la réalité à laquelle il réfère est choquante.

#### **4.1.5. Réactions de professionnels connus et inconnus dans d’autres sphères d’activité**

Reena est aussi hors du placard au salon d’esthétique où elle travaille. Cristal, son employeuse, est à l’aise avec l’omniprésence du groupe d’amies lesbiennes de Reena dans son commerce, et agit à titre de confidente-conseil auprès de cette dernière et Lisa au moment où elles remettent en question leur couple. C’est d’ailleurs dans son établissement que Reena et Lisa se réconcilient et réitèrent leur volonté mutuelle de poursuivre leur relation amoureuse, laquelle inclut désormais un bébé qui naîtra sous peu. L’identité sexuelle de Reena, divulguée en contextes plus institutionnels, suscite des réactions plutôt accueillantes, qui laissent donc l’impression générale que l’homosexualité est considérée comme un simple fait en contexte états-unien. À la clinique de fertilité, par exemple, la docteure annonce avec enthousiasme à Reena qu’aucune complication ne l’empêche de tomber enceinte si elle le décide. Lors des cours d’accouchement, l’institutrice de la technique Lamaze ne voit personnellement aucun inconvénient au fait que Mitch, Sarita, Meenu et Lisa accompagnent Reena aux séances. Lorsque la principale concernée finit par expulser du cours tous les membres de sa famille atypique, l’institutrice lui lance simplement, avec un sourire empathique, le sympathique commentaire suivant : « *Too many cooks !* ».

#### **4.2 Constructions et rapports divergents aux pratiques et identités sexuelles non normatives en termes de communautés et de normativités**

Les lesbiennes/gaies d’origine indienne des longs métrages du corpus sélectionné sont différemment associées et font différemment référence à une culture (sociale, culturelle, politique, économique) fondée sur le partage d’une sexualité non normative.

#### 4.2.1 Le groupe lesbien non mixte et les normativités lesbiennes

D'entrée de jeu, *Chutney Popcorn* est de loin le seul des trois films à mettre en scène une communauté sociale, culturelle et politique complexe fondée sur des pratiques sexuelles et identités non normatives, exclusivement lesbiennes de surcroît. L'omniprésent cercle amical de Reena, uniquement composé de lesbiennes américaines blanches, peut être entrevu comme le microcosme d'une telle affiliation, dans toute la diversité qui lui est inhérente.

Parmi les normativités lesbiennes mises en récit, mentionnons la tendance à arborer un style similaire qu'ont les deux jeunes clientes lesbiennes (en début de relation) dont Reena tatoue les mains au salon d'esthétique: toutes deux portent bouclés et détachés leurs cheveux, sont vêtues d'un t-shirt blanc avec un col en « v » avec des jeans et se font dessiner le même motif au *henné*.

Le récit culturel qu'est *Chutney Popcorn* déploie aussi le stéréotype selon lequel les lesbiennes en couple aménagent rapidement ensemble par l'entremise de l'amie bisexuelle de Becca alors que le groupe sillonne ensemble le quartier indien :

*Amie bisexuelle de Becca: I thought you lesbians liked to cohabitate.*

*Lisa: Ah, excuse me, what do you mean "YOU" lesbians.*

*Amie bisexuelle de Becca: I'm bisexual.*

*Lisa, Reena et Janis se retournent (Elles tournent le dos à la caméra.)*

*Amie bisexuelle de Becca: Oh please, that biphobia thing is so '95. (Elle prend les devant et Becca la suit.)*

*Becca : Yeah.*

*Lisa, Reena et Janis (sarcastiques): Yeaaaah...*

L'extrait précédent articule aussi les femmes et les communautés lesbiennes/*queers* comme empreintes de tensions en fonction d'une conception du désir sexuel et amoureux comme exclusivement orienté vers les individus de même sexe, ou plus flexible. Le terme *biphobia* et la référence temporelle qui y est associée laissent croire que l'infériorisation symbolique et matérielle des bisexuel(le)s a fait l'objet d'une théorisation dans les milieux académiques et activistes qui visent progressivement l'inclusion croissante de réalités sexuelles non

normatives qui dépassent le binarisme hétérosexuel/homosexuel, sur lequel s'érigent et sont reproduites les normativités hétérosexuelles et homosexuelles.

L'expression *dyke* est un autre vocable que le quatuor s'autoattribue ou mobilise pour désigner les femmes aux sexualités non normatives. La variante *baby dyke*, assignée à Becca par Janis, semble à la fois référer à son plus jeune âge et, subséquentement, à la découverte plus récente de son attirance pour les femmes et à son appartenance naissante à la communauté lesbienne. Reena, inversement, utilise le terme *big old dyke* pour se décrire lorsqu'elle renoue sentimentalement avec Lisa, question d'évacuer ses doutes quant à son identité lesbienne et son investissement profond dans un mode de vie lesbien.

Le terme *dyke*, proféré à plusieurs reprises lors d'échanges entre Lisa, Reena, Janis et Becca, permet aux trois premières de confirmer et d'acérer les réflexes de la dernière en matière d'identification des femmes qui partagent sa sexualité non normative. Les désaccords auxquels mène ce loisir prisé de spéculation sur l'orientation sexuelle de femmes inconnues (ex : passantes) semblent souligner les limites des stéréotypes qui lient l'apparence physique à l'identité sexuelle, dont la justesse des prédictions est largement imprévisible. Dans la même optique, le fait que Becca qualifie de *dyke* sa propre mère semble signifier que le style vestimentaire auquel le terme se rapporte, bien que typiquement associé aux lesbiennes à un moment historique et dans un contexte géographique spécifiques, ne leur est pas nécessairement exclusif. L'allusion précédente à l'adoption de la mode lesbienne par des femmes hétérosexuelles met également en relief la marchandisation qu'elle peut connaître, à des fins de profits. De la sorte, *Chutney Popcorn* rend perceptible la forme que peut prendre l'une des généalogies de l'homonationalisme qu'a théorisée Puar (2006), à savoir l'incorporation nationale des lesbiennes à travers la commercialisation, auprès d'un public élargi, de biens initialement attribués et consommés au sein d'une sous-culture de femmes aux sexualités non normatives.

Par ailleurs, l'appropriation positive du terme *dyke*, opérée à travers un renversement du stigmaté négatif historiquement accolé à son emploi hétéronormatif, est vivement condamnée par une lesbienne/*queer* qui, à sa sortie du salon d'esthétique, assiste au jeu de nomination des sexualités des passantes auquel s'adonnent Reena, Becca et Janis:

*Cliente: What did you call her?*

*(Plan sur les visages de Janis et Becca)*

*Becca : Dyke*

*Janis : Dyke (en expirant la fumée de sa cigarette)*

*Cliente: That's right, why don't you just appropriate the culture of our oppressors.*

*(Reena continue de regarder ses photos développées en grands formats. La cliente s'en va et Becca et Janis la dévisagent de côté.)*

*Janis : Issue dyke...*

*Becca (approuve): Issue dyke.*

Cet extrait construit les significations des terminologies employées par certaines lesbiennes comme non univoques pour l'ensemble des femmes aux sexualités non normatives, en dépeignant ces dernières comme ne partageant pas toutes les mêmes préoccupations critiques, théoriques et politiques. En effet, Janis et Becca, par leur commentaire, dénigrent la réaction de la cliente, qu'elles réduisent à une lesbienne troublée dans la mesure où elle s'objecte à ce que les lesbiennes disséminent un terme foncièrement patriarcal développé pour les dévaloriser et les discriminer.

*Chutney Popcorn* se distancie aussi de la tradition filmique normativement centrée sur le couple lesbien en accordant une place et un rôle capitaux non seulement à l'union entre Reena et Lisa, mais aussi à leur clique lesbienne, aux configurations érotiques/amoureuses variées (Roth-Bettoni, 2007). Janis, célibataire, se moque avec ses amies des rendez-vous qu'elle additionne avec des lesbiennes « actuellement émotionnellement non disponibles », lesquels demeurent systématiquement sans suite. Par ailleurs, le baiser qu'elle échange avec Lisa au bar où elles prennent un verre durant la période de réflexion de Lisa (quant à son avenir conjugal avec Reena), élabore l'amitié entre amies ou anciennes flammes comme potentiellement marquée de tensions érotiques résiduelles. Cet événement narré permet aussi de concevoir les lesbiennes/*queers* comme potentiellement infidèles, et s'éloigne de la stabilité et de la restrainte sexuelle qui caractérisent plus généralement leurs représentations (Smith, 1994). Le *flashback* qui, sur une trame sonore *rock and roll*, resitue Janis et Lisa à ce même bar dans le passé, établit aussi avec humour certaines règles et frontières implicites, représentées comme socialement construites par les lesbiennes, et réitère la fluctuation temporelle des critères de beauté lesbiens, alors que l'accoutrement de Janis et Lisa (veste de cuir, macarons, chevelure volumineuse, rouge à lèvres éclatant, ombre à paupière grise foncée,



anneaux multicolores sur une chaise au cou, etc.) détonne avec leur style au présent (camisole grise, chandail ligné à manches longues, cheveux lisses portés détachés, pas de bijou apparent, etc.) bien qu'elles soient toutes deux plus maquillées et féminines dans ce lieu commercial qu'au quotidien. Précisons que le genre adopté par les principales acolytes lesbiennes est conforme aux canons de la sous-culture punk rock indépendante féminine, dont les rythmes accompagnent en de nombreuses occasions la présence filmique. Éloignées de la dichotomie butch/femme, elles allient pour la plupart jeans, pantalons, salopettes, camisoles, t-shirts, chemises, vestes, cotons ouatés, perçages (dans le croquant des oreilles), tatous temporaires (en *henné*) et permanents, casquettes, bottes de cuir, souliers *Converse*, cheveux longs/mi-longs détachés (outre Becca, dont les courts cheveux roux sont parfois soutenus et coiffés avec des épingles à cheveux), bijoux et maquillages subtils. La seule exception qui déroge au port du pantalon est Tiffany, l'ex-copine de Becca, aperçue avec une robe noire, puis avec une jupe en jeans, lors de ses brèves apparitions à l'écran. La relation libidineuse, non exclusive et compliquée que les deux jeunes femmes perpétuent sporadiquement entre deux disputes, depuis leur rupture, déconstruit aussi les idées stéréotypées de stabilité, de fidélité et de douceur souvent pensées naturelles entre deux femmes, notamment en insistant sur le rôle central que peut occuper la sexualité, et non seulement le registre émotif, dans des rapports entre lesbiennes. Les deux autres fréquentations au bras desquelles est représentée Becca au fil du récit, la jeune femme bisexuelle signalée plus haut, puis une femme codépendante aux écouteurs vissés aux oreilles qu'elle nourrit comme un enfant au *shower* du bébé de Reena, s'ajoutent au portrait diversifié et nuancé des subjectivités lesbiennes que véhicule *Chutney Popcorn*.

Finalement, le film intègre l'existence d'une communauté gaie et lesbienne sud-asiatique à travers l'apparition subtile du livre que Janis propose à Mitch de lire à sa progéniture, dans le ventre de Reena, pour se substituer à *The Iliad*. L'ouvrage collectif dirigé par Rakesh Ratti, *A Lotus of Another Color: An Unfolding of the South Asian Gay and Lesbian Experience* (1993), est le premier recueil qui rassemble des histoires de *coming-out* racontées par des gais et des lesbiennes d'Inde, du Pakistan et d'autres pays sud-asiatiques.

#### **4.2.2 Le groupe d'amis *queers* d'origine indienne et leurs partenaires blancs écossais**

Dans *Nina's Heavenly Delights*, Bobbi et Fish sont essentiellement les deux seuls individus aux sexualités non normatives fréquentés sur une base régulière par Nina et Lisa M., desquels il a été plus amplement question dans la section précédente. À ceux-ci s'ajoutent sporadiquement les deux autres danseurs des *Chutney Queens*, dont le spectacle hybride lie scène *drag* et chorégraphies bollywoodiennes sur des rythmes techno dans un lieu commercial non exclusivement fréquenté par des individus aux sexualités non normatives. Soulignons de plus l'inclusion à la trame sonore du long métrage une chanson d'Alex Park, concurrente ouvertement lesbienne qui a participé en 2003 à *Fame Academy*, une émission de télé-réalité diffusée au Royaume-Uni, entendue lors de la période de réflexion de Nina quant à la gestion de ces sentiments pour Lisa M. Les sexualités *queers* sont donc attachées dans ce film autant à un bagage culturel indien qu'à une culture musicale gaie occidentale, bien qu'aucun terme identitaire n'en ponctue explicitement le déroulement.

#### **4.2.3 Le couple de femmes *queers* d'origine non occidentale qui connaissent quelques gais en contexte non-occidental**

Dans *I Can't Think Straight*, Leyla et Tala sont peu, voire pas, impliquées et associées politiquement ou socialement avec d'autres femmes et hommes aux sexualités normatives. Des références à une culture gaie ponctuent néanmoins le récit, d'abord à travers le terme *gay*, inclusif, que Leyla utilise pour définir son identification sexuelle. Ensuite, la présence de Sami et Oncle Ramzi, deux riches hommes palestiniens aux sexualités non normatives, dans un bar gai jordanien, déjà évoquée, soutient l'hypothèse de l'« identité gaie globale » d'Altman (2001) dans la mesure où ce lieu témoigne de l'existence d'une scène gaie commerciale hors occident fréquentée par une clientèle qui partage une identité sexuelle non normative universelle. Leur appartenance de classe, tout comme celle de Tala, et de Leyla, dans une moindre mesure, reconduit d'ailleurs le stéréotype selon lequel les gais et les lesbiennes sont économiquement et politiquement influents (MacCartney, 2005). Leyla fréquente aussi très brièvement Jennifer, une femme blanche au genre tout aussi féminin que le sien, ou que celui de Tala. Mais les références les plus significatives et explicites à une culture ou communauté

gaie et lesbienne sont sans conteste les livres (*A Haunted House* de Virginia Woolf, *Being Myself* de Martina Navratilova, *Passion Fruit* de Jeannette Winterson, *Fingersmith* de Sarah Waters, *Despite The Falling Snow* de Shamim Sarif) et disques musicaux (K.D Lang, Melissa Etheridge) de créatrices lesbiennes/*queers* majoritairement angloaméricaines blanches dans la chambre de Leyla. Yasmin fait aussi référence à la série américaine culte “The L Word”.

Pour conclure, les trois films visionnés véhiculent la sortie manifeste du placard (par la parole et/ou la visibilité publique) comme une manière pour les lesbiennes de couleur/indiennes établies en Occident d’explicitement laisser libre cours, d’affirmer avec auto-détermination et fierté, et finalement de voir approuvé leur « vrai » soi lesbien/gai par les membres de leurs familles, des sociétés non occidentales desquels ils sont originaires, et de la société occidentale multiculturelle<sup>33</sup> et sexuellement émancipée dans laquelle elles cheminent. Tout en insistant fermement sur la pertinence personnelle et sociale du *coming-out*, à laquelle adhère une majorité d’individus aux sexualités non normatives, certains instants filmiques tendent vers la reconnaissance partielle de la contingence sociale de ce processus qui marque l’émergence et l’articulation graduelle d’une identité gaie et lesbienne qui repose sur une présence publique. En effet, bien que le fait d’être gai soit davantage représenté comme une essence immuable qu’une construction historique à proprement parler, les œuvres soulignent que cette conceptualisation de l’homosexualité moderne n’est pas en tout lieu unanimement estimée, consignée ou adoptée, notamment par les dissidents sexuels qui dévient du modèle normatif de l’homme blanc urbain de classe moyenne (ex : Oncle Ramzi et Janis). Néanmoins, dans la mesure où les trois récits représentent en dernière instance les trois couples *out* observés dans une position de bien-être et d’équilibre relatifs, ils miroitent la possibilité pour certains gais et lesbiennes de couleur non occidentaux de conjuguer l’expression évidente de leur pratiques et identités sexuelles non normatives à leurs groupes d’appartenance (familiaux, amicaux, culturels), au minimum dans la diaspora occidentale. De la sorte, considéré dans son ensemble, le régime de représentations étudié se construit en opposition à certains discours nationaux hégémoniques qui obscurcissent et réfutent les pratiques et identités sexuelles non

---

<sup>33</sup> Ce multiculturalisme est notamment présenté comme bi-directionnel dans l’ensemble des films du corpus alors que l’occidentalisation des personnages non occidentaux s’accompagne de l’adoption d’éléments ethniques non occidentaux par les personnages occidentaux: Mitch se marie selon les traditions indiennes, l’aide-cuisinière de la mère de Nina s’habille avec des vêtements traditionnels indiens, Fish est dans un groupe de danse bollywoodienne, Meenu envisage la Statue de la Liberté comme l’incarnation de l’arrivée de la mode indienne en Occident, etc.

normatives (gais, lesbiennes et *queers*) vécues par certains de leurs sujets nationaux, dans la nation et dans la diaspora. Cependant, les lesbiennes de couleur diasporiques mises en images reproduisent inversement la tendance homo-nationaliste de ces précédents discours, partagée par les discours gais et lesbiens internationaux, qui consiste à entrevoir l'agentivité et la liberté sexuelle, sous la forme d'une identité gaie et lesbienne ouvertement annoncée et vécue comme propre à l'Occident et seulement atteignable en ses contrées. Ces cas de figure rendent évidentes la nature foncièrement circonstancielle du *coming-out*, toujours partiel et partial, et l'inexactitude potentielle du lien organique souvent présumé entre d'une part, visibilité et dévoilement, et d'autre part, invisibilité et silence (Decena, 2008). Ils tracent aussi la ligne entre hétéronormativité et homophobie, alors que les réactions les plus négatives subies par les sujets *queers* des films étudiés s'apparentent à une violence davantage symboliquement que matériellement violente. Finalement, les couples mis en images, bien que normatifs sous leur agencement privilégié de duos monogames, attestent néanmoins d'une diversité bienvenue en termes de sexe, de genre, de « race » et d'ethnicité, et de pratiques sexuelles. De plus, les sexualités non normatives de certaines d'entre elles n'excluent pas nécessairement toute attirance physique et émotive pour les hommes, mais sont plutôt présentées comme des préférences sexuelles, qui sont vécues au sein de communautés gaies et lesbiennes distinctes, aux références occidentales et non occidentales variables.

## Conclusion

En somme, tel que relevé à travers les pages de ce mémoire de maîtrise, force est d'admettre que le régime de représentations cinématographiques des lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident composé des longs métrages *Chutney Popcorn* (Nisha Ganatra, 1999), *Nina's Heavenly Delights* (Pratibha Parmar, 2007) et *I Can't Think Straight* (Shamim Sarif, 2008),

exploré à l'aide d'une lentille critique à visée intersectionnelle, s'inscrit partiellement dans les cultures publiques sud-asiatiques *queers*, telles que définies par Gayatri Gopinath (2005), dont l'ensemble des travaux met en relief le potentiel subversif. En effet, l'analyse développée au chapitre précédent permet d'entrevoir que ces longs métrages étudiés, produits par des cinéastes lesbiennes/*queers*, concourent, de manières analogues et distinctes, à articuler de nouveaux modes de collectivités et de relations de « parenté » non-biologiques (*kinship*) qui se détachent de l'absolutisme hétéronormatif religieux et ethnique de divers nationalismes, tout en résistant simultanément, bien qu'à des degrés inégaux, aux modèles homonormatifs euro-américains de l'altérité sexuelle. Sous la forme de produits culturels de format (long métrage narratif conventionnel) et de genres accessibles (comédie familiale/romantique), ces trois récits filmiques, combinés, offrent à un large public, potentiellement transnational, une médiation des réalités et subjectivités de femmes *queers* d'appartenance raciale/ethnique indienne en contexte urbain occidental (New York, Glasgow, Londres) d'une complexité relative d'emblée insoupçonnée.

Pour reprendre succinctement les principales conclusions exposées antérieurement, mentionnons d'abord que les films observés, considérés conjointement, promeuvent tous promouvoir la vision typique et actuellement dominante du *coming-out* comme un passage obligatoire dans la formation identitaire *queer*, mais en soulignent et en déstabilisent certaines propensions normatives. D'une part, la visibilité *queer* imaginée, cinématographiquement incarnée et revendiquée par des corps de couleur tend à invalider les discours hégémoniques nationaux et gais et lesbiens internationaux qui la présupposent impossible à atteindre pour les individus d'origine ethnique/raciale non occidentale ou non blancs. Les degrés variables d'énonciation et d'affichage publics que met en œuvre l'ensemble des personnages *queers* mettent de l'avant la nature relationnelle et situationnelle de la sortie du placard, et bousculent les discours dominants qui lient l'ethnicité et la race à l'agentivité sexuelle. En effet, bien que les médiations culturelles offertes par les œuvres examinées associent davantage l'hétéronormativité aux groupes non occidentaux de couleur qu'aux groupes occidentaux blancs, elles déstabilisent les présuppositions hégémoniques qui présentent les premiers comme naturellement ou culturellement homophobes, rétrogrades et barbares en axant leurs fictions sur la tolérance et l'acceptation dont ils font preuve à l'endroit des sexualités non

normatives d'un membre féminin de leur famille. D'ailleurs, bien qu'une bonne entente relative règne au final au sein des unités familiales nucléaires présentées, des degrés d'ouverture et de compréhension décroissants sont généralement associés aux réactions initiales respectives de leur fratrie, de leur père et de leur mère.

Ensuite, l'agentivité sexuelle est d'abord et avant tout incarnée par des couples mixtes en termes raciaux/ethniques situés en contrées urbaines occidentales, à l'image de ce que promeuvent les discours des groupes internationaux de défense et de lutte pour les droits qui voient en Stonewall la genèse de l'activisme et de l'identité gaie et lesbienne, et de certains discours nationaux postcoloniaux qui envisagent les expériences et identités sexuelles non normatives comme foncièrement occidentales de leur citoyens comme le fruit unilatéral d'un processus impérialiste d'occidentalisation. Précisons cependant que les discours cinématographiques investis ne nient pas la présence ni la possibilité de ces actes et identités en contexte non occidental, même si les mises en scène privilégiées supposent qu'ils y sont plus difficilement vécus. Sur ce point précis, notons en dernier lieu que la menace que symbolisent les lesbiennes/*queers* mises en récit pour certains nationalistes dominants est limitée dans la mesure où ces dernières sont non seulement diasporiques, mais des sujets nationaux dont l'évolution est située au sein de familles déjà « inauthentiques » en fonction de leur positionnement minoritaire sur un ou des axes de structuration sociale: Meenu, la mère de Reena, est mère monoparentale et provient de la région du Nord-Ouest de l'Inde, le Pundjab, où le Punjabi est davantage parlé que l'Hindi; la mère de Nina, Suman, envisage fréquenter l'homme qu'elle a toujours aimée malgré qu'elle soit veuve de son mari; la famille palestinienne de Tala est de confession chrétienne minoritaire en contexte jordanien majoritairement musulman; et finalement, la famille de Leyla, d'origine indienne, voue une allégeance religieuse à l'Islam plutôt qu'à l'Hindouisme. Au final, force est d'admettre que les équations simplistes entre race, ethnicité, religion et nation sont troublées par les trois œuvres.

L'auto-identification des sexualités non normatives emprunte également des formes terminologiques variables, plus ou moins explicitement identitaires: Reena et Lisa sont lesbiennes; Nina et Lisa M. sont en amour; Leyla est gaie, et Tala aime une femme. De la sorte, les théories pour lesquelles la mondialisation *queer* n'est que synonyme

d'uniformisation des pratiques sexuelles non normatives sous une identité anglo-américaine se voient déstabilisées alors que ces femmes aux sexualités non normatives d'origine occidentale et non occidentale mises en récit adoptent et se distancient, en Occident, de l'identité expressément lesbienne ou gaie. Certains extraits dénotent aussi que cette terminologie est mobilisée en sociétés non-occidentales, bien qu'elle y soit présentée comme non nécessairement intelligible pour tous. L'usage précis des trois termes énumérés ci-dessus nous introduit aussi aux manières distinctes dont sont conceptualisés les rapports entre *queers* et les références de divers ordres (culturels, économiques, académiques, politiques, etc.) qui s'y rattachent dans ces produits culturels. *Chutney Popcorn* met en scène une communauté lesbienne exclusivement féminine, majoritairement blanche, et relativement politisée, laquelle adopte un style vestimentaire, des loisirs, et des goûts musicaux punk-rock alternatif associés au courant des *riot grrrls*, utilise certains termes vernaculaires (ex : *dyke*) et références académiques féministes (ex : *biphobia*, oppression patriarcale) et culturelles (ex : recueil *A Lotus By Another Color* de Rakesh Ratti (1993)). Les personnages *queers* de *Nina's Heavenly Delights* sont essentiellement Nina et Bobbi, deux meilleurs amis *queers* d'origine indienne, et leurs partenaires blancs d'origine écossaise respectifs. Les désirs érotiques et émotionnels envers les membres de même sexe de ces derniers semblent de l'ordre des préférences sexuelles et amoureuses individuelles qui sont vécues à même la majorité hétérosexuelle multiculturelle: la non-conformité de genre de Bobbi et sa personification *drag* avec sa troupe de danse bollywoodienne composée d'hommes *queers*, par exemple, prend place dans un club hétérosexuel. Le dénominateur commun qui lie ces quatre hommes *queers* est l'affection particulière qu'ils portent à la musique, à la danse et aux films bollywoodiens, référence culturelle *queer* non occidentale qui résiste à la mobilisation de références d'origine exclusivement anglophone occidentale dans la construction de cette communauté *queer* fictive. Finalement, Leyla et Tala ne détiennent pas à proprement parler d'ami(e)s *queers*. Leyla fréquente pendant un court laps de temps Jennifer, une jeune femme blanche féminine d'origine écossaise, dont la présence réifie la féminité normative des femmes *queers* d'*I Can't Think Straight*. Son auto-identification comme "gay" met en lumière l'idée d'une identité sexuelle non normative partagée par les hommes et les femmes. Tala, pour sa part, connaît deux hommes gais dans sa famille élargie (Sami et Oncle Ramzi). Les références à la communauté gaie imaginée incluent des productions culturelles musicales et littéraires

d'artistes aux sexualités non normatives de sexe féminin d'origine occidentale, et un bar gai, situé en territoire jordanien.

Dans un autre ordre d'idées, bien qu'un tandem amoureux occupe le premier plan à l'intérieur chaque production, d'autres arrangements articulés sur pellicule nuancent cet assemblage normatif, plus particulièrement dans *Chutney Popcorn*: Janis est célibataire, et Becca entretient simultanément plusieurs relations avec la gent féminine. Les genres adoptés par les membres fictifs respectifs de chaque dyade mettent de l'avant l'aspect labile de la construction socio-historique qu'est le genre, en dépit de sa constante naturalisation, et en proposent de surcroît des configurations plurielles dans un univers *queer* féminin dont l'articulation filmique ne peut être réduit à la « théorie de l'inversion » (Kite, 1994). En effet, tel qu'exemplifié antérieurement, les femmes *queers* du régime de représentations observé ne sont pas systématiquement associées à la masculinité. De plus, la dyade *butch/fem* n'est pas pronée pour dépeindre les couples imaginés, lesquels sont plutôt similaires que complémentaires en terme de genres.

Le traitement filmique de la sexualité à proprement parler atténue et perpétue aussi certains clichés accolés aux femmes dont les pratiques et identités sexuelles se vivent au féminin. D'abord, bien que discrètement représentées dans l'ensemble et situées dans les confins du mythe de la douceur lesbienne, notamment en raison des limites et possibilités du genre des fictions cinématographiques étudiées, les tensions de nature érotique entre femmes y détiennent néanmoins une place importante. Cette situation filmique déjoue ainsi le stéréotype du "*lesbian sex death*" qui traverse l'ordre hétérosexiste, lequel nie l'importance que peuvent accorder les femmes à la sexualité, tout comme la possibilité pour ces dernières d'entretenir une vie sexuelle passionnelle et satisfaisante à long terme, en marge des hommes (Flory, 2007, p.207). De plus, bien que la situation romantique et sexuelle finale des protagonistes aux sexualités non normatives se solde pour la plupart par l'investissement positif de pratiques et identités homosexuelles monosexuelles, le parcours imaginé de certaines évoque la possibilité qu'un continuum dynamique décrive plus adéquatement l'attraction sexuelle que la mobilisation des catégories discrètes créées comme mutuellement exclusives et dichotomiques que sont l'hétérosexualité et l'homosexualité. Toutefois, force est d'admettre que privilégier ce



choix d'union, soit la présence de l'amour passionnel sur le genre, bien que prévisible et attendu des comédies romantiques, investit ce type d'amour plus individualiste d'une valeur qui excède toute forme d'union formée sur la base d'autres motifs (notamment plus collectifs) ou de sentiments moins intenses.

L'appartenance de classe des personnages lesbiennes/gaies/*queers* du régime de représentations filmiques à l'étude est également variée. Leurs expériences et identités sexuelles non normatives sont imaginées dans un éventail de milieux, de modestes à huppés. D'une part, les fortunées Tala et Leyla, respectivement entrepreneure dans le milieu de la mode internationale et écrivaine londonienne dont le premier roman est publié, de même que Nina et Lisa M., propriétaires/gestionnaires du restaurant indien de Glasgow *The New Taj*, peuvent perpétuer la notion positivement et négativement discriminatoire selon laquelle les *queers* sont financièrement et politiquement influents. Néanmoins, Reena, officiellement technicienne et tatoueuse (au *henne*) dans un salon d'esthétique et officieusement artiste photographe, et Lisa, dont l'emploi est inconnu, peuvent nuancer ce propos alors qu'elles se distancient du précédent schème de mobilité sociale qui participe à la normalisation des *queers* de couleur en ces contextes multiculturels mis en images.

Il importe de rappeler que ces derniers constats doivent aussi être compris à la lumière des conventions génériques des comédies romantiques et familiales, lesquelles, contrairement aux drames, garantissent virtuellement une fin heureuse (ou "*happy ending*") aux spectateurs transnationaux qui en sont avides. Par conséquent, l'habitude ou le désir d'harmonie et de résolution intégrés à ces formes de productions culturelles peuvent d'une part être célébrés, tout comme la règle de la fin heureuse peut être critiquée pour sa tendance à masquer les dissonances, les ambivalences, le conflit ou différentes formes de violence.

À la lumière de ces résultats sommaires, il importe d'effectuer un retour auto réflexif sur les défis, les limites et les problèmes de notre étude, et de proposer quelques pistes de solution à l'apparent décalage entre nos aspirations de départ et la version définitive du présent projet de mémoire.

Tout d’abord, à la lumière des postulats-piliers de la littérature sur les épistémologies féministes, dans laquelle s’ancre profondément l’approche intersectionnelle, les implications épistémologiques, méthodologiques et éthiques de notre position de chercheuse par rapport à notre objet de recherche doivent être explicitement discutées, d’autant plus que cette situation sociale explique en partie les forces et les lacunes du présent projet.

À l’instar des théoriciennes qui ont développé, et adhèrent à la théorie du point de vue/de la connaissance située (Haraway, 1988; Collins, 1990; Alcoff, 1995; Stoetzler et Yuval-Davis, 2002, etc.), nous reconnaissons que la connaissance ici produite est située, c’est-à-dire qu’elle est formée et influencée par notre position sociale particulière, en qualité d’universitaire en sociologie, de lesbienne/*queer*, de Québécoise/Montréalaise francophone et de blanche appartenant à la classe moyenne. En effet, le savoir ici produit comme toute connaissance scientifique, n’est ni universel, ni désintéressé, ni absolu : *“The insight that one’s knowledge, values, goals and, with them, one’s political practices and involvements are not independent of one’s positioning in society took decades to become a commonplace view”* (Stoetzler et Yuval-Davis, 2002). Comme le dénote Hall, notre interprétation dépend du contexte historique et culturel dans lequel elle s’inscrit (Media Education Foundation, 1997). Conformément aux recommandations des théoriciennes énumérées, il convient d’offrir une évaluation (bien qu’évidemment limitée) des effets symboliques et matériels de notre implication dans la pratique controversée qu’est celle de parler de/pour les autres, laquelle tend souvent à réinscrire certaines hiérarchies (sexuelles, nationales, etc.) (Alcoff, 1995).

Comme la plupart de ces théoriciennes, nous rejetons toutefois la notion d’une corrélation automatique entre la situation sociale et le point de vue élaboré, bien que nous reconnaissons ne pas pouvoir transcender notre position (Alcoff, 1995). Nous croyons plutôt que la connaissance située s’ancre plus largement dans les pratiques sociales, lesquelles sont liées, mais non réductibles à certaines positions sociales naturalisées (Smith, 1990). Comme le résume Alcoff (1995, p.106) : *“To say that location bears on meaning and truth is not the same as saying that location determines meaning and truth”*.

En ce sens, nous convenons dans un premier temps que certains perçoivent comme problématique ou illégitime notre choix d'explorer, de décrire et d'analyser les représentations filmiques de lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne, alors que nous n'appartenons pas au groupe racial/ethnique traité. En tant qu'auteure occidentale blanche d'un projet qui se centre sur les représentations filmiques de subjectivités lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident, dont nous n'expérimentons pas les potentielles discriminations sur les plans ethniques et raciaux, nous perpétons la blancheur des écrits et la tendance ethnocentrique notamment reprochées aux études gaies, lesbiennes et *queers* centrées sur l'Occident par certain(e)s théoriciens et activistes *queers* et *queers* de couleur. De plus, comme spectatrice et comme chercheuse, nous nous engageons, dans une certaine mesure, dans des circuits complexes de réception et de consommation, lesquels, dans un contexte *queer* néolibéral, incluent une certaine consommation de la différence, ou certaines formes d'orientalisme.

Néanmoins, nous jugeons préférable d'investir le projet politique des *cultural studies* et d'étudier, dans une visée qui se veut critique, les représentations filmiques de ce groupe aux positions potentiellement marginalisées sur les axes de division sociale que sont le sexe, la race, l'ethnicité, les pratiques et identités sexuelles, en dépit de notre position de privilège racial et ethnique. Concrètement, notre choix d'objet d'étude semble cohérent avec la posture théorique adoptée, qui incorpore entre autres certaines approches critiques féministes, intersectionnelles, postcoloniales et *queers* de couleur. Nous entrevoyons également le bagage académique et théorique que nous développons dans ces disciplines et champs disciplinaires comme le fondement nécessaire (quoique non suffisant) d'un dialogue avec d'autres individus qui détiennent une position sociale distincte de la nôtre, mais qui partagent certaines pratiques, certains buts et certaines valeurs similaires à travers les frontières et les limites identitaires (Smith, 1990; Stoetzler et Yuval-Davis, 2002).

De plus, le partage d'une position minoritaire sur les axes de structuration sociale que sont la race et l'ethnicité ne garantirait pas automatiquement davantage de légitimité ni n'élèverait au statut de vérité inébranlable les propos ici relevés. Inversement, notre identification et nos pratiques sexuelles non normatives ne nous octroient pas une autorité naturelle pour étudier les

subjectivités lesbiennes/*queers*, ni un accès nécessairement privilégié à des idées plus libératrices ou une meilleure compréhension de la marginalisation sexuelle et de genre, et de la société. La position d’*“insider”* (Narayan, 1993, p.671), fétichisée en raison du savoir immédiatement reconnu comme authentique auquel elle permet l’accès, est questionnable, voire illusoire. Ainsi, comme Harding (1993), pour ne nommer que cette théoricienne féministe, nous exprimons notre désaccord à l’endroit de l’ethnocentrisme de la thèse selon laquelle seul le partage d’une position de marginalité ou d’oppression est tributaire d’une compréhension plus juste et plus instinctive de ces rapports de pouvoir asymétriques précis, mais aussi de toute forme de discrimination. Nous adoptons de plus une position partiellement similaire à la sienne en ce qui concerne le potentiel de l’intérêt accru porté aux vies marginalisées, lequel, notamment mis en œuvre des individus plus normatifs, favorise un fructueux processus de questionnement critique de l’ordre social. De surcroît, nous abondons dans le sens de Collins (1990) en refusant d’établir une hiérarchie entre les différentes oppressions, et en privilégiant (peut-être naïvement) le dialogue entre individus aux positionnements minoritaires et majoritaires variés sur les axes de division sociale comme la seule manière d’atteindre une vérité approximative (toujours instable et matière à discussion). De plus, la littérature consultée et ici présentée rend évidente la volonté éthique du présent projet de s’inspirer et de mettre en premier plan les discours subalternes plutôt que de les ignorer.

Les réactions rencontrées lors de l’énonciation de notre sujet de mémoire pourraient supposer qu’il va « naturellement » de soi que ce projet d’études sociologiques de deuxième cycle se centre sur un sujet lié aux sexualités non normatives, puisque nous revendiquons et nous nous voyons souvent attribuée une identité sexuelle lesbienne/*queer*, notamment en raison de notre apparence genrée lue comme masculine. Mais, tout comme nous croyons que le fardeau de la représentation ne devrait pas être porté par les cinéastes étudiées, nous trouvons réducteur ce réflexe de réduire notre intérêt envers notre sujet et de lui octroyer une légitimité qu’en fonction de notre position minoritaire en matière de sexualités.

De surcroît, nous jugeons limitée la réponse de retrait (*“retreat response”* (Alcoff, 1995, p.106) notamment encouragée par certaines divisions du mouvement féministe, qui consiste à

uniquement étudier et s'exprimer sur notre expérience individuelle. Certes, le désir de se désengager de pratiques discursives impérialistes oppressives et présomptueuses de « parler pour » est à prescrire, mais cette posture détient également certaines lacunes, dont l'une des plus importantes est d'être moins politiquement efficace, alors qu'elle peut s'apparenter à l'abandon de la responsabilité politique de s'exprimer contre l'oppression attachée à notre privilège (Alcoff, 1995). Restreindre nos projets et intérêts académiques aux groupes dont nous sommes membres ne nous paraît guère la panacée au problème néanmoins bien réel de la pratique de parler des autres ou en leur nom. En effet, en qualité de « subjectivités multiplexes » (traduction libre de Renato, 1989), nous nous constituons d'identités de groupes aux frontières ambiguës et perméables dont les délimitations demeurent toujours arbitraires, et dont les degrés de spécificité variables ne peuvent se voir conférée une autorité épistémique univoque (Narayan, 1993; Alcoff, 1995).

Bref, comme il n'existe aucune solution complète ni définitive à la pratique problématique de parler de/pour autrui, nous ne pouvons qu'assumer la pleine responsabilité de nos propos et de notre subjectivité, et adopter une attitude d'ouverture face à la critique, laquelle est inévitable et productive, pour en limiter les dangers.

Parallèlement, la présente incursion scientifique sociologique et éminemment multidisciplinaire du média cinématographique, traditionnellement dédaigné en sciences sociales de par son essence lucrative, revêt un caractère novateur et nécessaire dans notre domaine de formation universitaire initial, la sociologie. Néanmoins, son élaboration à partir de ce champ disciplinaire comporte certains avantages et plusieurs défis, surtout dans la mesure où les représentations filmiques, de l'ordre de la fiction, n'en constituent pas l'objet d'étude typique, généralement lié à l'ici et au maintenant.

Dans la mesure où les représentations filmiques de la sexualité non normative, actuellement en pleine explosion sur la scène transnationale, s'avèrent socialement élaborées, sociohistoriquement contingentes et profondément politiques, analyser d'un angle critique les représentations cinématographiques des lesbiennes/*queers* d'origine indienne en Occident détient un intérêt personnel et collectif autant théorique que pratique. Dans une optique de

justice sociale, il importe de considérer comment ces cinéastes partiellement minoritaires constituent en sujets leurs protagonistes, avec lesquelles elles partagent un positionnement similaire en termes de sexe, de race et d'ethnicité et de sexualité non normative, lorsqu'elles accèdent progressivement à un contrôle qualitativement et quantitativement plus important des moyens et des conditions nécessaires à la représentation filmique. Les manières dont leurs produits culturels perpétuent et déstabilisent certaines conceptions des sexualités qu'entretiennent et propagent certains discours nationaux et internationaux plutôt macrosociologiques peuvent détenir des impacts tangibles, à la fois matériels et symboliques, aux échelles mésosociologiques et microsociologiques. À cet effet, tel qu'affirmé antérieurement, l'influence des représentations, surtout filmiques, sur la formation identitaire des lesbiennes/*queers* de la diaspora sud-asiatique, est notable (Desai, 2004).

De manière similaire, le cadre conceptuel élaboré, constitué de littératures critiques (*queer of colour critique*, globalisation *queer*, diaspora *queer*, féminisme postcolonial, etc.) et d'auteurs récents et pertinents, établit une critique nécessaire de l'hégémonie croissante et du biais blanc et occidental de certains mouvements activistes et théoriques gais, lesbiens et *queers* dans un contexte de globalisation. Précisons que cette critique des cultures lesbiennes, gaies et *queers* occidentales ne se veut ultimement pas une homogénéisation de celles-ci. À cet effet, nous reconnaissons qu'en leur sein prennent également place des débats auto réflexifs de longue date sur la race, l'ethnicité, la classe et le genre (notamment sur les codes *butch/femme* et les transgenres), les questions d'appartenance et de parenté (au sens de "*kinship*"). Compte tenu de notre corpus spécifiquement indien diasporique, nous aurions aussi eu avantage à nous attarder sur les productions culturelles indiennes diasporiques, à travers un recours plus complet à la contribution théorique importante de Gayatri Gopinath, et à inclure certaines littératures moins sociologiques qui témoignent de la spécificité de la représentation ou de la production culturelle dans le contexte de la mondialisation *queer*, et d'autres qui explicitent les multiples contextes transnationaux et diasporiques associés aux films à l'étude, lesquels dépassent le nationalisme hindu (ex : Écosse, Royaume-Uni, New York, Jordanie). Il aurait également été opportun de mobiliser davantage le concept de diaspora pour ouvrir l'analyse à des angles pertinents reliés à l'hybridité, ou aux manières dont les cinéastes, leurs œuvres et les contextes dans lesquels ils sont reçus s'ouvrent à des lecture multiples.

Dans cet ordre d'idées, malgré nos efforts autodidactes, notre accès restreint (voire nul) à une formation méthodologique appropriée à l'analyse filmique au sein de notre département d'attache, et l'absence circonstancielle<sup>34</sup> de co-directrice ou de mentor dans un autre département pertinent (ex : communications, cinéma, etc.), se traduit en d'inévitables faiblesses, notamment en ce qui concerne la méthodologie et l'analyse déployées. Au plan méthodologique, par exemple, force est de constater que l'union des trois littératures couvertes soient la sociologie du cinéma, les études culturelles, et l'approche intersectionnelle, ne forment pas une méthodologie nécessairement cohérente, rigoureuse et praticable pour l'analyse filmique, dont nous n'avons d'ailleurs pas discuté les outils méthodologiques spécifiques, outre la grille d'observation/d'analyse développée. D'autre part, les sources sélectionnées insistent sur le processus de représentation comme une pratique signifiante, c'est-à-dire comme activement engagé dans la production du sens, et non le miroir ou la distorsion d'une réalité préexistante, puisqu'il crée cette réalité. Ces préceptes qui ont théoriquement guidé la phase d'analyse peuvent finalement y sembler dilués, alors que nous avons eu tendance à analyser, à confronter et à comparer directement les subjectivités et expériences des lesbiennes/*queers* d'origine indienne imaginées et les circonstances fictives dans lesquelles elle ont été dépeintes aux expériences réelles de lesbiennes/*queers* de couleur. Cette propension à discuter des personnages pratiquement comme si elles étaient de vraies personnes tend à obscurcir le fait qu'elles constituent des représentations ou discours fortement codés qui sont originaires de contextes particuliers multiples et s'adressent à des spectateurs tout aussi distincts, ce que nous soulignons néanmoins à quelques reprises. Dans leur forme actuelle, notre méthodologie et notre analyse peuvent ne pas sembler consolider la possibilité de la construction du sens entre un moment de production et un moment de réception, bien que nous sommes ultimement conscientes du fait que ces films demeurent les œuvres de cinéastes lesbiennes/*queers* de la diaspora indienne qui opèrent stratégiquement dans des contextes de production industriels et nationaux particuliers qui offrent des

---

<sup>34</sup> Nous avons entre autres approché Julianne Pidduck, professeure agrégée au département de communication de l'Université de Montréal, laquelle était néanmoins en congé sabbatique lorsque notre projet a pris forme. Nous la remercions néanmoins pour ses généreux commentaires sur la version définitive de ce mémoire de maîtrise, lesquels, s'ils avaient été pris en considération antérieurement, auraient permis une conceptualisation et une approche méthodologique davantage adaptées à la spécificité d'une analyse filmique, incluant une problématisation du concept de médiation, soit la relation très spécifique entre production culturelle/représentation et société.

ressources pour certains types de production, et sont généralement réalisées pour des festivals et des spectateurs lesbiens, gais, *queers*, sud-asiatiques ou indiens diasporiques. En ce sens, il s'avèrerait fondamental d'inclure au chapitre méthodologique une discussion spécifiquement centrée sur le concept de médiation, tel que théorisé au sein des *cultural studies*, qui porterait sur les manières dont nous pouvons comprendre les conventions et codes spécifiques des films de fiction en relation à un contexte social plus large. De surcroît, la mobilisation de la notion discursive de « genre » nous permettrait de réfléchir aux façons dont notre corpus, dont les trois films partagent les conventions génériques de la comédie familiale, explore symboliquement certains dilemmes de l'identité *queer* diasporique contemporaine et des relations familiales. De plus, une alternative productive consisterait à intégrer de manière plus systématique et explicite ces éléments de l'analyse contextuelle réalisée partiellement et implicitement à partir de sources secondaires, soient les conditions de production de distribution, de réception, de même que certaines entrevues et critiques.

Nous reconnaissons également que cette première tentative d'analyse filmique réalisée, fort différente des analyses sociologiques pratiquées jusqu'à présent, est très, et peut-être trop, descriptive. Force est d'admettre qu'en raison de notre inexpérience, et des aléas de la vie, l'intersectionnalité de notre interprétation ne s'est pas concrétisée de la manière initialement visée. Nous convenons que nous ne sommes pas parvenues, dans le cadre de cet exercice, à proposer une réelle articulation des différences des protagonistes lesbiennes/*queers* imaginées. Nous nous sommes possiblement et malencontreusement limitées à décrire superficiellement les identités genrées, sexuelles, raciales, ethniques et de classe de ces personnages. Pour y parvenir, nous aurions eu avantage à entrevoir ces identités comme ancrées dans des contextes nationaux, urbains ou diasporiques spécifiques, ponctués de rapports de pouvoir particuliers. Bref, un accent trop important attribué aux personnages peut nous être reproché, tout comme une certaine évacuation des rapports de pouvoir. La mise en pratique concrète de l'approche intersectionnelle, déjà non équivoquement envisagée, et considérée ardue en sciences sociales, ne fait pas exception lorsqu'associée à l'objet filmique. En effet, il demeure difficile de prendre en considération l'influence simultanée de nombreux axes de division sociale, d'autant plus dans le cas où les subjectivités étudiées sont fictives, et dans la mesure où les éléments non traités dans le film ne peuvent être précisés dans le cadre d'entrevues semi-



dirigés, méthode de collectes de données généralement privilégiée en sociologie. Devant la nature intangible du support filmique, il peut aussi être facile de tomber dans le piège de la surinterprétation, soit de donner préséance à nos préceptes théoriques sur les données empiriques recueillies, alors que le contenu filmique étudié ne permet pas nécessairement l'appréhension de l'influence (d'ailleurs fictive, quoique possible dans l'univers extra-diégétique) des échelles macrosociales (institutions), mésosociales (relation intergroupes) et microsociales (relations interpersonnelles) sur les subjectivités complexes à l'étude, assemblages de positions majoritaires et minoritaires sur certains axes de division sociale constitués au sein de rapport de pouvoir. Par le biais de l'analyse présentée, nous avons néanmoins tâché d'interroger les manières dont ont été articulées cinématographiquement la sexualité et l'ethnicité non-normative au sein de productions culturelles indiennes diasporiques *queers*, à l'aide de certains concepts médiateurs (ex : le *coming-out*) qui permettent d'en illuminer les points d'articulation et de tension, et d'offrir un portrait nuancé et non monolithique des protagonistes à l'étude. Choisir certains concepts médiateurs à privilégier peut être une piste à suivre pour éviter la dispersion.

Bien que ses résultats analytiques témoignent d'une intersectionnalité plutôt relative, notre recherche se veut intersectionnelle par l'appareillage théorique qu'elle prise, lequel reconnaît pleinement le rôle de médiateurs entre les autres domaines qu'occupent les représentations filmiques, les discours hégémoniques (et contre-hégémoniques) et les symboles qu'ils véhiculent, lesquels sont centraux à la compréhension du monde que possèdent les sujets (notamment les femmes *queers* d'origine indienne) et peuvent légitimer et naturaliser certains rapports de pouvoir asymétriques (Collins, 1990).

Finalement, la présente recherche gagnerait également à emprunter dans le futur d'autres avenues. D'une part, il serait opportun d'inclure sous sa loupe les œuvres réalisées post-2009 qui répondent aux critères de sélection précis du corpus étudié, si de telles œuvres ont vu jour. Autrement, une prise en considération de représentations de lesbiennes/*queers* de couleur plus exhaustive permettrait d'étayer les résultats ici découverts et de comparer les conditions de leur visibilité selon certaines différences dans leurs configurations complexes de positionnements majoritaires et minoritaires sur des axes de division sociale empiriquement

pertinents. À titre exploratoire, par exemple, il pourrait être opportun de comparer le régime de représentations ici exploré avec certains films visionnés en phase de présélection du corpus qui mettaient en scène des représentations de lesbiennes/*queers* d'origine est-asiatique, aux similitudes et distinctions apparentes. En effet, une prise de notes préliminaire a permis de relever que ces derniers films, soient *Saving Faces* (2005) d'Alice Wu et *Floored by Love* (2006) de Desiree Lim, mettent également en scène des couples dont les partenaires doivent et peuvent ultimement faire leur *coming-out* dans un contexte familial non-occidental, mais ces derniers sont davantage similaires en termes raciaux et ethniques, et suivent davantage une logique nationaliste culturelle que multiculturelle; leurs protagonistes lesbiennes/*queers* forment des relations davantage complémentaires en termes de genre, et s'apparentent aux dyades « *butch/fem* »; le mariage et la maternité sont présentés comme des attentes normatives de genre et culturelles désirées; l'homonationalisme états-unien est mis en scène comme opérant à partir de mesures légales (ex : légalité du mariage gai au Canada dans *Floored By Love*). De surcroît, dans un univers marqué par la mondialisation, il peut être approprié de s'intéresser et de mettre en relation des représentations filmiques de lesbiennes/*queers* de couleurs transnationales hors du circuit occidental, involontairement réitéré comme centre putatif, ou encore, d'investir scientifiquement d'autres formats et genres filmiques, à la manière de Julianne Pidduck (2009), laquelle perçoit dans les vidéos autoethnographiques *queers* un potentiel novateur qui permet entre autres de repenser les rapports aux familles biologiques et créées. En définitive, nous suivrons de très près l'évolution des représentations filmiques *queers*, notamment réalisées par des cinéastes *queers*, dont la croissance quantitative et qualitative actuelle peut de toute évidence susciter autant de plaisir chez les spectateurs, avides de voir portées et validées à l'écran leurs expériences et leurs subjectivités, que chez les chercheurs, curieux d'en détailler et d'en analyser les conditions de visibilité.

## Bibliographie

- Acosta, Katie L. (2008). "Lesbianas in the Borderlands: Shifting Identities and Imagined Communities". Dans *Gender and Society*. Vol.22: N°5. p.639-659.
- Adam, Barry D., Jan Willem Duyvendak et André Krouwel. (1999). "Gay and Lesbian Movements beyond Border? National Imprints of a Worldwide Movement". Dans *The Global Emergence of Gay and Lesbian Politics: National Imprints of a Worldwide Movement*. Adam, Barry D., Jan Willem Duyvendak et André Krouwel (dir.). Philadelphie: Temple University Press. p.344 à 373.
- Alcoff, Linda. (1995). "The Problem of Speaking for Others." Dans *Who Can Speak? Authority and Critical Identity*. Roof, Judith et Robyn Wigman (dir.). Chicago: University of Illinois Press. p.97 à 119.
- Altman, Dennis. (1996). "Rupture or Continuity: The Internationalization of Gay Identities". Dans *Social Text*. Vol.14: N°3. p.77-94.
- Altman, Dennis. (1997). "Global Gaze/Global Gays". Dans *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*. Vol.3: N°4. p.417-436.
- Altman, Dennis. (2001). *Global Sex*. Chicago : The University of Chicago Press. 216p.
- Anadón, Marta. (2006) « La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents ». Dans *Recherches qualitatives*. Vol.26 : N°1. p.3-31.
- Anderson, Benedict. (1991[1983]). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres et New York: Verso. 224p.
- André, Pauline. (2010). « L'Argentine, dixième pays au monde à légaliser le mariage homosexuel ». Dans *Libération*. Disponible en ligne au : <http://www.liberation.fr/monde/0101647125-l-argentine-dizieme-pays-au-monde-a-legaliser-le-mariage-homosexuel>. Page consultée le 5 août 2010.
- Appadurai, Arjun et Carol Breckenridge. (1989). "On Moving Targets". Dans *Public Culture*. Vol.2 : N°1. p.i-iv.
- Appadurai, Arjun. (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 229p.

- Apple. (2008). « Lecteur DVD : À propos des régions des DVD vidéos ». Disponible en ligne au : <[http://support.apple.com/kb/HT2397?viewlocale=fr\\_FR&locale=fr\\_FR](http://support.apple.com/kb/HT2397?viewlocale=fr_FR&locale=fr_FR)>. Page consultée le 22 novembre 2010.
- Aumont, Jacques et Michel Marie (1988). *L'analyse des films*. Paris: Nathan. 231p.
- Atkinson, Ti-Grace. (1974). *An Amazon Odyssey*. New York: Link Books. 282p.
- Bacchetta, Paola. (2002). "Rescaling Transnational 'Queerdom': Lesbian and 'Lesbian' Identitary-Positionalities in Delhi in the 1980s". Dans *Antipode*. Vol.34: N°5. p.947-973.
- Bech, H. (1999). "After the Closet". Dans *Sexualities*. Vol.2: N°3. p.343-349.
- Bellour, Raymond. (1979). *L'Analyse du film*. Paris : Albatros. 310p.
- Benshoff, Harry et Sean Griffin. (2004). «General introduction». Dans *Queer Cinema, the film reader*. Benshoff, Harry et Sean Griffin (dirs.). New York: Routledge. 256p.
- Berghahn, Daniela et Claudia Sternberg. (2010). *European Cinema in Motion : Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Londres: Palgrave Macmillan. 336p.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge. 285p.
- Bilge, Sirma et Ann Denis. (2010). "Introduction, Women, Intersectionality and Diasporas". Dans *Journal of Intercultural Studies*. Vol.31: N°1. p.1-8.
- Bilge, Sirma. (2009). "Smuggling Intersectionality into the Study of Masculinity : Some Methodological Challenges". Conférence présentée à *Feminist Research Methods: An International Conference*. Université de Stockholm. 4-9 février 2009. 20p. Publication (en processus) disponible en ligne au : <[http://www.kvinfo.su.se/femmet09/papers/pdf/Bilge\\_revised.pdf](http://www.kvinfo.su.se/femmet09/papers/pdf/Bilge_revised.pdf)>. Page consultée le 10 août 2011.
- Bilge, Sirma. (2009b). « Théorisations féministes de l'intersectionnalité ». Dans *Diogène*. Vol.1: N°225. p.70-88.
- Bilge, Sirma. (2010). « De l'analogie à l'articulation: théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe ». Dans *L'Homme et la société*. Vol.2 : N°176-177. p.43-64.

- Binnie, Jon. (2004). *The Globalization of Sexuality*. Thousand Oaks, Californie: SAGE Publications Ltd. 176p.
- Blackman, Inge et Kathryn Perry. (1990). "Skirting the Issue: Lesbian Fashion for the 1990s". Dans *Feminist Review*. N°34. p.67-78.
- Boellstorff, Tom. (2005). *The Gay Archipelago: Sexuality and Nation in Indonesia*. Princeton: Princeton University Press. 282p.
- Bourcier, Marie-Hélène. (2008). « La féministe et la pin-up. Notes pour une analyse culturelle féministe et féministe pro-sexe de *Anatomy of a Pin-Up Photo* d'Annie Sprinkle ». Dans *Images et études culturelles*. Darras, Bernard (dir.). Paris: Publications de la Sorbonne. p.97-107.
- Bourdieu, Pierre. (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Éditions du Seuil. 423p.
- Boyatzis, Richard. (1998). *Transforming Qualitative Information : Thematic Analysis and Code Development*. Thousand Oaks, CA: Sage. 202p.
- Bravmann, Scott. (1996). "Postmodernism and Queer Identities". Dans *Queer Theory/Sociology*. Seidman, Steven (dir.). p.333-361.
- Bronski, Michael. (1984). *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*. Boston: South End Press. 249p.
- Butler, Judith. (1993). "Imitation and Gender Insubordination". Dans *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Abelove, Henry, Michèle Aina Barale et David M. Halperin. New York: Routledge. p.307-320.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York: Routledge. 288p.
- Butler, Judith. (1999[1990]). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 2e ed. New York: Routledge. 256p.
- Calixte, Shana L. (2005). "Things Which Aren't To Be Given Names: Afro-Caribbean Diasporic Negotiations of Same Gender Desire and Sexual Relations". Dans *Canadian Women Studies*. Vol:24: N°2-3. p.128-137.

- Cant, Bob. (1997). *Invented Identities? Lesbians and Gays Talk About Migration*. Londres: Cassell. 184p.
- Chamberlain, Joy et al. (1993). "Filling the lack in everyone is quite hard work, really..." A roundtable discussion with Joy Chamberlain, Isaac Julien, Stuart Marshall, and Pratibha Parmar'. Dans *Queer Looks :Perspective on Lesbian and Gay Film and Video*. Gevert, Martha, Pratibha Parmar et John Greyson (dir.). Routledge: New York. p.41-60.
- Chasin, Alexandra. (2000). *Selling Out*. New York: St. Martin's Press. 344p.
- Chatterjee, Partha. (1994). *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*. Delhi: Oxford University Press. 282p.
- Chauncey, George. (1994). *Gay New York : Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books. 496p.
- Chbat, Marianne. (2011). *Articulations et négociations des identifications ethno-sexuelles des gais et des lesbiennes d'origine libanaise à Montréal*. Mémoire de maîtrise en sociologie. Université de Montréal. 105p.
- Collins, Patricia Hill. (1990). *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Londres: Harper Collins. p. 221-238.
- Combahee River Collective (1983[1977]). "The Combahee River Collective Statement". Dans *Home Girls, A Black Feminist Anthology*. Smith, Barbara (dir.). New York: Kitchen Table; Women of Color Press, inc. p.264-274.
- Corson, Suzanne. (2007). "Nisha Ganatra's On-screen Comeback". Disponible en ligne au : <http://www.afterellen.com/people/2007/6/nishaganatra?page=last>>. Page consultée le 15 juin 2010.
- Crenshaw, Kimberlé. (1991). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". Dans *Stanford Law Review*. Vol.43: N°6. p.1241-1299. Disponible en ligne au: <http://www.jstor.org/stable/1229039>>. Page consultée le 10 mars 2010.
- Cruz-Malavé, Arnaldo et Martin F. Manalansan IV. (2002). "Dissident Sexualities/ Alternative Globalisms". Dans *Queer Globalizations : Citizenship and the Afterlife of Colonialism*.

- Cruz-Malavé, Arnaldo et Martin Manalansan (dir.). Londres et New York: New York University Press. p.1-10.
- D'Emilio, John. (1993[1983]. "Capitalism and Gay Identity". Dans *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Abelove, Henry, Michèle Aina Barale et David M. Halperin (dir.). New York: Routledge. p.467-476.
- Darras, Bernard. (2008). « Présentation ; Images et études culturelles ». Dans *Images et études culturelles*. Darras, Bernard (dir.). Paris: Publications de la Sorbonne. p.5-6.
- Darré, Yann. (2006). « Esquisse d'une sociologie du cinéma ». Dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. N°161-162. p.122-136.
- De Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press. 168p.
- De Rudder, Véronique, Christian Poiret et François Vourc'h (2000). « Précisions conceptuelles et propositions théoriques ». Dans *L'inégalité raciste : L'universalité républicaine à l'œuvre*, PUF, coll. « pratiques théoriques », p.30-49.
- De Verdalle, Laure et Israël Liora. (2002) « Image(s) des sciences sociales (avant propos) ». Dans *Terrains & Travaux*. Vol.1 : N°3. p.7-13.
- Decena, Carlos Ulises. (2008). "Tacit Subjects". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol.14: N°2/3. p.339-359.
- Deleuze, Gilles. (1990). « Sur la philosophie ». *Pourparlers*. Paris : Éditions de Minuit. 249p.
- Desai, Gaurav. (2001). "Out in Africa". Dans *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. Hawley, John C. (dir.). Albany: State University of New York Press. p.139-164.
- Desai, Jigna. (2002). "Homo on the Range : Mobile and Global Sexualities". Dans *Social Text*. Vol.20: N°4. p.65-89.
- Desai, Jigna. (2004). *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. New York: Routledge. 280p.
- Diken, Bulent. (2008). *Sociology through the projector*. Londres et New York: Routledge. Disponible en ligne au: <<http://www.myilibrary.com?id=145716>>. Page consultée le 10 décembre 2010.

- Doležel, Lubomir. (1998). *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*. Londres: John Hopkins University Press. 339p.
- Drucker, Peter. (1996). “In the Tropics There is No Sin”: Sexuality and Gay-Lesbian Movements in the Third World”. Dans *New Leftist Review*. Vol.I: N°218. p.75-101.
- Drucker, Peter. (2000). “Introduction : Remapping Sexualities”. Dans *Different Rainbows*. Peter Drucker (dir.). Londres: Gay Men’s Press. p.9-42.
- Dyer, Richard. (1984). *Gay and Film*. New York: Zoetrope. 110p.
- Dyer, Richard. (1997). *White: Essays on Race and Culture*. Londres: Routledge. 256p.
- Eckholm, Erik. (2012). « États-Unis : La longue marche vers le mariage gay ». Dans *Courrier International*. Disponible en ligne au : <http://www.courrierinternational.com/article/2012/12/06/la-longue-marche-vers-le-mariage-gay>>. Page consultée le 5 juillet 2012.
- Eco, Umberto. (1992). *Les limites de l’interprétation*. (Traduction de l’italien par Myriem Bouzaher. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 314p.
- Enlightenment Productions Ltd. « Shamim Sarif ». Mis à jour en 2012. Disponible en ligne au : [http://www.enlightenment-productions.com/about/shamim-sarif\\_biography/](http://www.enlightenment-productions.com/about/shamim-sarif_biography/)>. Page consultée le 15 juin 2010.
- Enteen, Jillana. 2001. “Tom, Dii and Anjaree: ‘Women Who Follow Nonconformist Ways’”. Dans *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. Hawley, John C. (dir.). Albany: State University of New York Press. p.99-122.
- Esquenazi, Jean-Pierre. (2000). « Le film, un fait social ». Dans *Réseaux*. Vol.18 : N°99.p.13-47.
- Ethis, Emmanuel. (2005). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin. 128p.
- Feng, Peter X. (2002). *Identities in Motion: Asian American Film and Video*. Durham, Caroline du Nord: Duke University Press. 304p.
- Ferro, Marc. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés ; une source nouvelle pour l’histoire*. Paris: Librairie Hachette. 135 pages.



- Flory, Eli. (2007). *Ces femmes qui aiment les femmes*. Sables-d'Olonne, Vendée: Éditions de L'Archipel. 362p.
- Foucault, Michel. (1976). *Histoire de la sexualité; La volonté de savoir*. France: Éditions Gallimard. 211p.
- Friedmann, Daniel. (2006). « Le film, l'écrit et la recherche ». Dans *Filmer, chercher*. Dans *Communications*. N° 80. p.5-18.
- Gever, Martha et al. (1993). *Queer Looks : Perspective on Lesbian and Gay Film and Video*. New York: Routledge. 413p.
- Gledhill, Christine. (1983). "Developments in Feminist Film Criticism". Dans *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*. Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp et Linda Williams (dir.). Los Angeles: American Film Institute Monograph Series. p.18-48.
- Gledhill, Christine. (1988). "Pleasurable Negotiations". Dans *Female Spectators : Looking at Film and Television*. Pribram, Deidre (dir.). Londres: Verso. p.64-89.
- Goldmann, Annie. (1976). « Quelques problèmes de sociologie du cinéma ». Dans *Sociologie et sociétés*, Vol.8 : N°4. p.71-80.
- Goliot-Lété, Anne et Francis Vanoye. (2005). *Précis d'analyse filmique*. Paris : Armand Colin. 128p.
- Gopinath, Gayatri. (1995). "Funny Boys and Girls: Notes on a Queer South Asian Planet". Dans *Asian American Sexualities: Dimensions of the Gay and Lesbian Experience*. Leong, Russell (dir.). New York: Routledge. p.119-129.
- Gopinath, Gayatri. (2002). "Local Sites/Global Contexts: The Transnational Trajectories of Deepa Mehta's *Fire*". Dans *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*. Cruz-Malavé, Arnaldo et Martin Manalansan (dir.). Londres et New York: New York University Press. p.149-161.
- Gopinath, Gayatri. (2003). "Nostalgia, Desire, Diaspora: South Asian Sexualities on Motion". Dans *Queer Studies: An Interdisciplinary Reader*. Corber, Robert J. et Stephen Valocchi (dir.). p.206-217.
- Gopinath, Gayatri. (2005). *Impossible Desires: Queer Diasporas and South Asian Public Cultures*. Durham et Londres: Duke University Press. 247p.

- Gregory, Derek (2004). *The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq*. Londres: Blackwell. p.392.
- GRIS-Montréal (Groupe de recherche et d'intervention sociale gaies et lesbiennes). (2007). *Rapport de recherche, L'homophobie, pas dans ma cour ! Phase 1 : le diagnostic*. Montréal : GRIS. 148p.
- Guillaumin, Colette. (2002[1977]). « Race et nature : système des marques, idée de groupe naturel et rapports sociaux ». Dans *L'idéologie raciste : Genèse et langage actuel*. France: Gallimard. p.323-353.
- Gunkel, Henriette et Ben Pitcher. (2008). "Editorial: Racism in the Closet- Interrogating Postcolonial Sexuality". Dans *Darkmatter Journal*. Disponible en ligne au : <http://www.darkmatter101.org/site/author/henri/>>. Page consultée le 30 octobre 2009.
- Guzman, Manolo. (2005). *Gay Hegemony/Latino Homosexualities*. New York et Londres: Routledge. 116p.
- Hall, Stuart. (1997). "The Spectacle of the 'Other'". Dans *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Hall, Stuart (dir.). London: Sage/Open University Press. p.223-279.
- Hall, Stuart. (2003[1990]). "Cultural Identity and Diaspora". Dans *Theorizing Diaspora*. Braziel, Jana Evans et Anita Mannur (dir.). Oxford: Blackwell. p.233-246.
- Hamilton Hart, Jennifer Anne. (2007). *Sexuality and Popular Culture: Conflict and Queer-ies Surrounding Lesbian "Representation"*. Mémoire de maîtrise en sociologie. Acadia University. 97p.
- Hanawa, Yukio. (1996). "Introduction". Dans *Positions*. Vol.4: No.3.
- Hancock, Ange-Marie. (2007). "Intersectionality as a Normative and Empirical Paradigm". Dans *Politics & Gender*. Vol.3: N°2. p.248-254.
- Hansen, Miriam. (1994). "Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere". Dans *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Williams, Linda (dir.) Nouveau-Brunswick: Rutgers University Press. p.134-154.
- Haraway, Donna. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". Dans *Feminist Studies*. Vol.14: N°3. P.575 599.

- Harding, Sandra. (1993). "Rethinking Standpoint Epistemology: 'What Is Strong Objectivity?'" Dans *Feminist Epistemologies*. Alcoff, Linda et Elizabeth Potter (dir.). New York et London: Routledge. pp. 49–82
- Hardt, Michael et Antonio Negri. (2002). "Michael Hardt and Antonio Negri Interviewed by Nicholas Brown and Imre Szeman; The Global Coliseum: On *Empire*". Dans *Cultural Studies*. Vol.16: N°2. p.177-192.
- Haritaworn, Jin et al. (2008). "Gay Imperialism: Gender and Sexuality Discourse in the 'War on Terror'". Dans *Out of Place: Interrogating Silences in Queerness/Raciality*. Kunstman, Adi et Esperanza Miyake (dir.). Angleterre: Raw Nerve, p.71-85.
- Haritaworn, Jin. (2008). "Loyal Repetitions of the Nation: Gay Assimilation and the 'War on Terror'". Dans *Darkmatter Journal*. Disponible en ligne au : <http://www.darkmatter101.org/site/2008/05/02/loyal-repetitions-of-the-nationgay-assimilation-and-the-war-on-terror/>>. Page consultée le 30 octobre 2009.
- Hawley, John C. (2001). "Introduction". Dans *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. Hawley, John C. (dir.). Albany: State University of New York Press. p.1-18.
- Hayes, Jarrod. (2001). "Queer Resistance to (Neo-)Colonialism in Algeria ». Dans *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. Hawley, John C. (dir.). Albany: State University of New York Press. p.79-97.
- Herek, Gregory M. (2009). *Facts About Homosexuality and Mental Health* (1997-2009). Disponible en ligne au : [http://psychology.ucdavis.edu/rainbow/html/facts\\_mental\\_health.html](http://psychology.ucdavis.edu/rainbow/html/facts_mental_health.html)>. Page consultée le 8 mars 2010.
- Higbee, William. (2007). "Re-presenting the Urban Periphery: Maghrebi-French Filmmaking and the *Banlieue* Film". Dans *Cineaste* (supplément spécial *Beurs Is Beautiful: A Retrospective of Maghrebi-French Filmmaking*. Tarr, Carrie et Richard Porton (dir.). Vol.33: N°1. p.38-43.
- Hirsch, Marianne. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts; Londres: Harvard University Press. 320p.

- Hoad, Neville. (2000). "Arrested development or the queerness of savages: resisting evolutionary narratives of difference". Dans *Postcolonial Studies*. Vol.3: N°2. p.133-158.
- Hobsbawm, Eric et Terence Ranger (2012[1983]). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. 324p.
- hooks, bell. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End. 200p.
- Jackson, Peter A. (2009). "Capitalism and Global Queering: National Markets, Parallels among Sexual Cultures, and Multiple Queer Modernities". Dans *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*. Vol.15: N°3. p.357-395.
- Jackson, Stevi. (2004). "Sexuality, Heterosexuality and Gender Hierarchy: Getting Our Priorities Straight". Dans *Thinking Straight: The Power, The Promise, and The Paradox of Heterosexuality*. Ingraham, Chrys (dir.). New York: Routledge. p.15- 38.
- Jacqui Alexander, M. (1994). "Not Just (Any)body Can Be a Citizen : The Politics of Law, Sexuality and Postcoloniality in Trinidad and Tobago and The Bahamas". *Feminist Review*. 48. pp. 5-23.
- Johnson, Richard. (1986-1987). "What is Cultural Studies Anyway?" Dans *Social Text*. Vol.16. p.38-80.
- Joly, Martine (2005). *L'image et son interprétation*. Paris : Armand Colin. 220p.
- Julien, Isaac. (1988). "De Margin and De Centre". Dans *Screen*. Vol.29: N°10. p.2-10.
- Juteau, Danielle (1999). *L'ethnicité et ses frontières*, Montréal : Presses universitaires de Montréal, 226p.
- Katyal, Sonia. (2002). "Exporting Identity". Dans *Yale Journal of Law and Feminism*. Vol.14: N°1. p.97-176.
- Katz, Jonathan Ned. (1995). *The Invention of Heterosexuality*. Chicago: University of Chicago Press. 291p.
- Kennedy, Elizabeth Lapovsky et Madeline D. Davis. (1993). *Boots of leather, slippers of gold: The history of a lesbian community*. New York: Routledge. 464p.

- Kilani, Mondher. (2000). «Stéréotype (culturel, racial, sexiste)». Dans *L'imbroglie ethnique en quatorze mots clés*. Gallissot, R. et al. (dir.). Éd. Payot Lausanne. p. 249-266.
- King, Katie. (1993). "Local and global: AIDS activism and feminist theory". Dans *Camera Obscura* 28. p.79-98.
- King, Samantha. (2009). "Homonormativity and the Politics of Race: Reading Sheryl Swoopes". Dans *Journal of Lesbian Studies*. Vol.13: N°3. p.272-290
- Kinsman, Gary. (1996). *The Regulation of Desire: Homo and Hetero Sexualities*. Montréal: Black Rose Books. 423p.
- Kite, M. E. (1994). "When perceptions meet reality". Dans *Psychological perspectives on lesbian and gay issues: Vol. 1. Lesbian and gay psychology: Theory, research and clinical applications*. Herek, Gregory M. (dir.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications. p.25-53.
- Kracauer, Siegfried. (2004[1947]). *From Caligari to Hitler : A Psychological History of The German Film*. Quaresima, Leonardo (dir.). New Jersey: Princeton University Press. 432p.
- Kregloe, Karman. (2007). "Pratibha Parmar Makes Change". Disponible en ligne au <<http://www.afterellen.com/people/2007/6/pratibhaparmar>>. Page consultée le 15 juin 2010.
- La Rocca, Fabio. (2007). « Introduction à la sociologie visuelle ». Dans *Sociétés*. Vol.1: N°95. p.33-40.
- Lafontaine, Yves. (2009). « L'homosexualité toujours illégale dans 80 pays! ». Dans *Fugues*. Vol.26 : N°3. Disponible en ligne au : <[http://fugues.vortex.qc.ca/main.cfm?l=fr&p=100\\_article&Article\\_ID=13248&rbrique\\_ID=167](http://fugues.vortex.qc.ca/main.cfm?l=fr&p=100_article&Article_ID=13248&rbrique_ID=167)>, consulté le 5 mars 2010.
- Lane, Christopher. (1996). 'Christopher Lane responds to Dennis Altman'. Dans *Australian Humanities Review*. Disponible en ligne au : <<http://www.australianhumanitiesreview.org/emuse/Globalqueering/lane.html>>. Page consultée le 6 novembre 2011.

- Le Brun-Cordier, Pascal. (2008). « On ne naît pas *Joconde*, on le devient, ou 'Joconde jusqu'à cent' ». Dans *Images et études culturelles*. Darras, Bernard (dir.). Paris: Publications de la Sorbonne. p.110-115.
- Le Mener, Erwan (2003). « Le sociologue comme auteur ». Dans *Tracés*. N°4. p.53-67.
- Lever, Yves. (1992). *L'analyse filmique*. Canada: Les Éditions du Boréal. 163p.
- Lipsitz, George. (1988). *A Life in the Struggle: Ivory Perry and the Culture of Oppression*. Philadelphia: Temple University Press. 292p.
- Lowe, Lisa. (1996). *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*. Durham, Caroline du Nord: Duke University Press. 272p.
- MacCartney, Danielle. (2005). "Worlds Apart? Wage and Family Inequality Between and Within Homosexual and Heterosexual Couples". Thèse de doctorat en sociologie. University of California. Irvine. 133p.
- Malassiné, Alain. (1979). *Les années 1960 en Grande-Bretagne : essai d'interprétation sociologique*. Paris: Lettres modernes. 223p.
- Malik, Sarita. (2010). "The Dark Side of Hybridity: Contemporary Black and Asian British Cinema". Dans *European Cinema in Motion : Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Berghahn, Daniela et Claudia Sternberg (dir.). Londres: Palgrave Macmillan. p.132-151.
- Manalansan, Martin F. IV. (1997[1995]). "In The Shadows of Stonewall: Examining Gay Transnational Politics and the Diasporic Dilemma". Dans *The Politics of Culture in the Shadow of Capital*. Lowe, Lisa et David Lloyd (dir.). Durham, Caroline du Nord: Duke University Press. p.485-505.
- Martin, Fran, Peter A. Jackson, Mark McLelland et Audrey Yue. (2008). "Introduction". Dans *AsiaPacifiQueer: Rethinking Gender and Sexuality in the Asia-Pacific*. Martin, Fran, Peter A. Jackson, Mark McLelland et Audrey Yue (dir.). Urbana: University of Illinois Press. p.1-28.
- Martin, Fran. (2003). *Angelwings: Contemporary Queer Fiction from Taiwan*. Honolulu: University of Hawai'i Press. 248p.
- Massad, Joseph Andoni. (2002). "Re-Orienting Desire: The Gay International and the Arab World". Dans *Public Culture*. Vol.14: N°2. p.361-385.

- Maxwell, Neil Lawrence. (2007). *Local sites/Global Contexts: Negotiating the Roots/Routes of Identity in Asian Queer Diaspora*. Mémoire de maîtrise en arts. University of Hong Kong. 77p.
- McAll, L. (2005). "The Complexity of Intersectionality". Dans *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol.30: N°3. p.1771-1800.
- McClintock, Anne (1995). "No Longer in a Future Heaven". Dans *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in Colonial Context*. McClintock, Anne (dir.). Londres et New York: Routledge. p. 352-389.
- McKee, Alan. (1999). "Australian Gay Porn Videos: The National Identity of Despised Cultural Objects". Dans *International Journal of Cultural Studies*. Vol.2:No2. p.178-198.
- McRuer, Robert. (1997). *The Queer Renaissance: Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities*. New York: New York University Press. 256p.
- Mercer, Kobena. (1990). "Black Art and the Burden of Representation". Dans *Third Text*. N°10. p.61-78.
- Mercer, Kobena. (1993). "Dark and Lovely Too: Black Gay Men in Independent Film". Dans *Queer Looks: Perspective on Lesbian and Gay Film and Video*. Gevert, Martha, Pratibha Parmar et John Greyson (dir.). New York: Routledge. p.238 à 256.
- Meyerowitz, Joanne. (1993). "Beyond the Feminine Mystique: A Reassessment of Postwar Mass Culture, 1946-1958". Dans *The Journal of American History*. Vol.79: N°4. p.1455-1482.
- Ministère des Affaires sociales et de la Santé (2010). « Déclassification de la transidentité de la liste des maladies mentales de l'organisation mondiale de la santé ». Disponible en ligne au : <http://www.sante.gouv.fr/declassification-de-la-transidentite-de-la-liste-des-maladies-mentales-de-l-organisation-mondiale-de-la-sante.html>>. Page consultée le 15 avril 2013.
- Molino, Jean. (1985). « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique (suite)\* ». Dans *Philosophiques*. Vol.12 : N°2. p.281-314.

- Moorti, Sujata. (2003). "Desperately Seeking an Identity: Diasporic Cinema and the Articulation of Transnational Kinship". Dans *International Journal of Cultural Studies*. Vol.6: N°3. p.355-376.
- Narayan, Kirin. (1993). "How Native is a 'Native' Anthropologist?". Dans *American Anthropologist*. Vol.95: N°3. p.671-686.
- Nast, Heidi J. (1998). "Unsexy Geographies". Dans *Gender, Place and Culture*. Vol.5: N°2. p.191-206.
- Nelson, Dean. (2009). "India overturns 148-year-old law banning homosexuality". Dans *The Telegraph*. Disponible en ligne au: [http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/5721979/India\\_overturns\\_148-year-old-law-banning-homosexuality.html](http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/5721979/India_overturns_148-year-old-law-banning-homosexuality.html). Page consultée le 14 mai 2012.
- Ong, Aihwa. (1999). *Flexible Citizenship: The Cultural Politics of Transnationality*. Durham, NC: Duke University Press. 336p.
- Parmar, Pratibha. (1993). "That Moment of Emergence". Dans *Queer Looks: Perspective on Lesbian and Gay Film and Video*. Gever, Martha, Pratibha Parmar et John Greyson (dir.). Routledge: New York. p.3-11.
- Passeron, Jean-Claude. (1991). *Le Raisonnement sociologique. L'espace non poppérien du raisonnement naturel*. Paris: Nathan. p.258
- Perez, Hiram. (2005). "You Can Have My Brown Body and Eat It, Too!". Dans *Social Text* 84-85. Vol.23: N°3-4. p.171-191.
- Peterson, V. Spike. (1999). "Sexing Political Identities: Nationalism as Heterosexism". Dans *International Feminist Journal of Politics*. Vol.1: N°1. p. 34-65.
- Pharr, Suzanne. (1997[1988]). *Homophobia: A Weapon of Sexism*. Berkeley, CA: Chardon Press. 125p.
- Phillips, Oliver. (2000). "Constituting the Global Gay". Dans *Sexuality in the Legal Arena*. Stychin, Carl et Didi Herman (dir.). Londres: The Athlone Press. p.17-34.
- Phillips, Richard et Diane Watt. (2000). "Introduction". Dans *De-centering Sexualities: Politics and Representations Beyond the Metropolis*. Phillips, Richard, Dianne Watt et David Shuttleton (dir.). Londres: Routledge. p.1-16.



- Pidduck, Julianne. (2003). "AFTER 1980, Margins and mainstreams". Dans *Now You See it: Studies in Lesbian and Gay Film*. Dyer, Richard (dir.). Londres: Routledge. p.265 à 294.
- Pidduck, Julianne. (2004) "New *Queer* Cinema and Experimental Video". Dans *New Queer Cinema Reader*. Aaron, Michele (dir.). New Brunswick et New Jersey: Rutgers University Press. p.80-100.
- Pidduck, Julianne. (2009). "Queer Kinship and Ambivalence: Video Autoethnographies by Jean Carlomusto and Richard Fung". Dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol.15: N°3. p.441-468.
- Pidduck, Julianne. (2011). "The Visible and the Sayable : The Moments and Conditions of Hypervisibility". Dans *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films*. Grandena, Florian et Cristina Johnston (dir.). Oxford; New York: Peter Lang. p.9-40.
- Plummer, Ken. (1992). "Speaking Its Name: Inventing a Gay and Lesbian Studies". Dans *Modern Homosexualities: Fragments of Lesbian and Gay Experience*. Plummer, Ken (dir.). Londres: Routledge. p.3-28.
- Puar, Jasbir K. (2005). "Queer Times, Queer Assemblages". Dans *Social Text 84-85: What's Queer about Queer Studies Now?* Eng, David L., Judith Halberstam et José Esteban Muñoz (dir.). Caroline du Nord: Duke University Press. Vol.23: N°13. p. 121-139.
- Puar, Jasbir K. (2006). "Mapping US Homonormativities". Dans *Gender, Place and Culture*. Vol.13: N°1. p.67-88.
- Puar, Jasbir K. et Amit Rai. (2004). "The Remaking of a Model Minority: Perverse Projectiles under the Spectre of (Counter) Terrorism". Dans *Social Text*. Vol.22: N°3. p. 75-104.
- R., M.-P. (2013). « Après le vote de l'Uruguay, la carte du monde du mariage gay ». Dans *Le Parisien*. Disponible en ligne au : <http://www.leparisien.fr/international/apres-le-vote-de-l-uruguay-la-carte-du-monde-du-mariage-gay-11-04-2013-2717511.php>. Page consultée le 15 avril 2013.
- Rainer, Yvonne. (1993). "Working Round the L-Word". Dans *Queer Looks: Perspective on Lesbian and Gay Film and Video*. Gevert, Martha, Pratibha Parmar et John Greyson (dir.). Routledge: New York. p.12-21.

- Randazzo, Thomas J. (2005). "Social and Legal Barriers: Sexual Orientation and Asylum in the United States". Dans *Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings*. Luibhéid, Eithne et Lionel Cantú (dir.). Minneapolis: University of Minnesota Press. p.30-60.
- Rashid, Ian Iqbal. (guest editor). (1995). "Naming Names or How Do You Say 'Queer' in South Asian?" Dans *RUNGH*. Vol.3:N°3. p.7-8.
- Rastier, François. (2001) *Arts et sciences du texte*. Paris : PUF. 303p.
- Reichart, Tom et al. (1999). "Designed for (Male) Pleasure: The Myth of Lesbian Chic in Mainstream Advertising". Dans *Sexual Rhetoric: Media Perspective on Sexuality, Gender and Identity*. Carstarphen, Meta G. et al. (dir.). États-Unis: Greenwood Press. p.123-134.
- Revel, Judith. 2002. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris: Éditions Ellipses. 68p.
- Riggs, Marlon. (1991). *Color Adjustment*. California Newsreel. 86 minutes.
- Rosaldo, Renato. (1989). *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press. 253p.
- Ross, Marlon. (2005). "Beyond the Closet as Raceless Paradigm". Dans *Black Queer Studies: An Anthology*. Johnson, E. Patrick et Mae G. Henderson. Durham, Caroline du Nord: Duke University Press. p.161-189.
- Roth-Bettoni, Didier. (2007). *L'homosexualité au cinéma*. Paris: La Musardine. 747p.
- Rubin, Gayle. (1975). "The Traffic in Womwen : Notes on the 'Political Economy' of Sex". Dans *Toward an Anthropology of Women*. Reiter, Rayna R. (dir.) New York: New York Monthly Review Press. p.157-210.
- Russo, Vito. (1987) *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper and Row Publishers. 368p.
- Saïd, Edward. (2005 [1978]). *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil. 422p.
- Samuels, Ellen. "My Body, My Closet: Invisible Disability and the Limits of Coming Out Discourse". Dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Vol.9: N°1-2. p.233-255.

- Sánchez-Eppeler, Benigno et Cindy Patton. (2000). "Introduction: With a Passport Out of Eden". Dans *Queer Diasporas*. Sánchez-Eppeler, Benigno et Cindy Patton (dir.). Durham, Caroline du Nord: Duke University Press. 306p.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press. 258p.
- Seidman, Steven et al. (1999). "Beyond the Closet? The Changing Social Meaning of Homosexuality in the United States". Dans *Sexualities*. Vol.2: N°1. p.9-34.
- Seidman, Steven. (1998). "Are We All in the Closet? Notes Toward a Sociological and Cultural Turn in Queer Theory". Dans *European Journal of Cultural Studies*. Vol.1: N°2. p.177-192.
- Seidman, Steven. (2002). *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*. New York: Routledge. 256p.
- Sender, Katherine. (2004). *Business, not Politics: The Making of the Gay Market*. New York: Columbia University Press. 311p.
- Sinfield, Alan. (1996). "Diaspora and Hybridity: Queer Identities and the Ethnicity Model". Dans *Textual Practice*. Vol.10: N°2. p.271-293.
- Siraj, Asifa. (2006). "On Being Homosexual and Muslim: Conflicts and Challenges". Dans *Islamic Masculinities*. Ouzgane, Lahoucine (dir.). Londres: Zed Books. p.21-33.
- Smith, Anne-Marie. (1994). *New Right Discourse on Race and Sexuality: Britain, 1968 1990*. Cambridge: Cambridge University Press. 285p.
- Smith, Dorothy E. (1990). *The Conceptual Practices of Power: A Feminist Sociology of Knowledge*. Boston, MA: Northeastern University Press. 235p.
- Smith, Michael Peter. (2001). *Transnational Urbanism: Locating Globalization*. Oxford: Blackwell. 221p.
- Sorlin, Pierre. (1995 [1977]). *Sociologie du cinéma : Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne. 312p.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. (1988). "Can the Subaltern Speak?". Dans *Marxism and the Interpretation of Culture*. Nelson, Cary et Lawrence Grossberg (dir.). Urbana: University of Illinois Press. p. 271-313.
- Spurlin, William J. (2001). "Broadening Postcolonial Studies/Decolonizing Queer Studies: Emerging 'Queer' Identities and Cultures in Southern Africa. Dans *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. Hawley, John C. (dir.). Albany: State University of New York. p.185-206.
- Staiger, Janet. (1992). *Interpreting Films*. Princeton: Princeton University Press. 290p.
- Stam, Robert. (2000). *Film Theory, An Introduction*. Oxford: Blackwell. 381p.
- Stasiulis, Daiva K. (1999). "Feminist Intersectional Theorizing". Dans *Race and Ethnic Relations in Canada*. Li, Peter S. (dir.). p.347-397.
- Stein, Arlene. (1989). "All Dressed Up, But No Place to Go? Style Wars and the New Lesbianism". Dans *OUT/LOOK: National Lesbian and Gay Quarterly*. Vol.1: N°4. p.34-42.
- Stoetzler, Marcel et Nira Yuval-Davis. (2002). "Standpoint theory, situated knowledge and the situated imagination". Dans *Feminist Theory*. Vol.3: n°3. p.315-333.
- Stoler, Ann Laura. (1995). *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham, Caroline du Nord: Duke University Press. 256p.
- Strauss, Anselm L. et Juliet M. Corbin (2004[1990]). *Les fondements de la recherche qualitative. Techniques et procédures de développement de la théorie enracinée*. Fribourg: Academic Press. 342p.
- Stychin, Carl. (1998). *A Nation by Rights: National Cultures, Sexual Identity Politics and the Discourse of Rights*. Philadelphie, Pennsylvanie: Temple University Press. 252p.
- Stychin, Carl. (2000). "'A Stranger to its Laws': Sovereign Bodies, Global Sexualities, and Transnational Citizens". Dans *Journal of Law and Society*. Vol.27: N°4. p.601-625.
- Summers, Martin. (2003). "'This Immoral Practice': The Prehistory of Homophobia in Black Nationalist Thought". Dans *Gender Nonconformity, Race and Sexuality: Charting the*

- Connections*. Lester, Toni (dir.). Wisconsin: The University of Wisconsin Press. p.21-43.
- Tan, Chong Kee. (2001). "Transcending Sexual Nationalism and Colonialism: Cultural Hybridization as Process of Sexual Politics in '90s Taiwan". Dans *Postcolonial, Queer: Theoretical Intersections*. Hawley, John C. (dir.). Albany: State University of New York Press. p.123-137.
- Tarr, Carrie. (2010). "Gendering Diaspora: The Work of Diasporic Women Film-Makers in Western Europe". Dans *European Cinema in Motion : Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Berghahn, Daniela et Claudia Sternberg (dir.) Londres: Palgrave Macmillan. p.175-195.
- Taylor, Jim. (2010). "DVD Demystified : Home of the DVD FAQ; DVD Frequently Asked Questions (and Answers)". Disponible en ligne au: <http://www.dvddemystified.com/dvdfaq.html>>. Page consultée le 22 novembre 2010.
- Terrenoire, Jean-Paul. (1985). « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil ». Dans *Revue française de sociologie*. Vol.36: N°3. p.509-527.
- Thadani, Giti. (1996). *Sakhiyani: Lesbian Desire in Ancient and Modern India*. Londres: Cassell. p.129.
- Touteurope.eu (2012). « Carte: le mariage homosexuel en Europe (législations) ». Disponible en ligne au : <http://www.touteurope.eu/index.php?id=5560>>. Page consultée le 15 avril 2013.
- Traube, Elizabeth G. (1992). *Dreaming Identities; Class, Gender, and Generation in 1980's Hollywood Movies*. San Francisco: Westview Press. 207p.
- Trépanier-Jobin, Gabrielle. (2009). *Représentations alternatives de la subjectivité féminine dans le cinéma féminin québécois*. Mémoire de maîtrise en communication. Université du Québec à Montréal. Montréal. 112p.
- Vaid, Urvashi. (1995). *Virtual Equality: The Mainstreaming of Gay and Lesbian Liberation*. New York: Doubleday. 440p.
- Warner, Michael. (1993). *Fear of a Queer Planet : Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 368p.

- Weeks, Jeffrey. (1981). *Sex, Politics and Society : The regulation of sexuality since 1800*. Londres: Longman. 306p.
- Weeks, Jeffrey. (1991[1981]). “Discourse, Desire and Sexual Deviance: Some Problems in a History of Homosexuality”. Dans *Against Nature: Essays on History, Sexuality and Identity*. Londres: Rivers Oram Press. p.10-45.
- Weeks, Jeffrey. (2007). *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*. Londres: Routledge. 269p.
- Welzer-Lang, Daniel. (1994). « L’homophobie: la face cachée du masculin ». Dans *La peur de l’autre en soi*. Dorais, Michel (dir.). Montréal: VLB éditeur. p. 13-19.
- West, Cornel. (1990). “The New Cultural Politics of Difference”. Dans *October*. Vol.53. p.93-109.
- Wikipedia. (2013). « Mariage homosexuel ». Disponible en ligne au : <[http://fr.wikipedia.org/wiki/Mariage\\_homosexuel](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mariage_homosexuel)>. Page consultée le 8 mai 2013.
- Wilson, Ara. (2006). “Queering Asia”. Dans *Intersections: Gender, History and Culture in the Asian Context*. N°14. Disponible en ligne au : <<http://intersections.anu.edu.au/issue14/wilson.html>>. Page consultée le 27 mai 2010.
- Winant, Howard. (2005). “Globalization and Racism: At Home and Abroad”. Dans *Critical Globalization Studies*. Appelbaum, Richard P. et William I. Robinson (dir.). New York: Routledge. p.121-130.
- Wittig, Monique. (1992). *The Straight Mind & Other Essays*. Boston, Massachusetts: Beacon Press. 110p.
- Wolfe Video. (2010). “About Wolfe”. Disponible en ligne au : <[http://www.wolfevideo.com/about\\_wolfe/](http://www.wolfevideo.com/about_wolfe/)>. Page consultée le 28 septembre 2010 et le 6 février 2013.
- Yuval-Davis, Nira. (1997). *Gender and Nation*. Thousand Oaks, Californie: SAGE Publications Ltd. 168p.

## Filmographie

Ganatra, Nisha (1999). *Chutney Popcorn*. États-Unis. Anglais. 92min.

Media Education Foundation (Jhally, Sut). (1997). *Stuart Hall in lecture: Representation & the Media*. Anglais. 55 minutes.

Parmar, Pratibha. (2007). *Nina's Heavenly Delights*. Royaume-Uni. Anglais. 94min.

Sarif, Shamim. (2008). *I Can't Think Straight*. Royaume-Uni. Anglais. 80min.

# Annexe I : Grille d'observation et d'analyse filmique intersectionnelle

## 1. Contexte de production et de distribution

1.1. En quelle(s) *année(s)* le film a-t-il été *produit* et *distribué*?

- Si un écart temporel important sépare ces deux dates, comment s'explique-t-il?
- Quel climat (économique, politique, social, culturel, etc.) caractérise les contextes nationaux de production ?

1.2. Dans quelle *langue* le film a-t-il originellement été tourné?

- A-t-il fait l'objet d'une traduction sonore et/ou est-il sous-titré? Si oui, dans quelles langues? Les traductions sont-elles plus ou moins exactes? Sont-elles aisément lisibles?

1.3. À quel ou quels *genre(s)* principaux et *sous-genre(s)* appartient cette fiction? À la lumière d'un premier visionnement, dans quelle mesure le film respecte-t-il les conventions qui leur sont associées? (Par exemple, une comédie doit toujours avoir une fin heureuse, etc.). Quelles sont les contraintes et les possibilités permises par ce(s) genre(s) et/ou sous-genre(s)?

1.4. Qui sont les *artisans* du film?

1.4.1. Quelle *cinéaste* en assure la réalisation?

- Comment satisfait-elle concrètement les critères de sélection de corpus en qualité de cinéaste *lesbiennes/queer d'origine indienne* et quelles sources consultées confirment et valident cette adéquation? Quels termes emploie-t-elle pour évoquer sa *sexualité non-normative*? Dans quel(s) pays occidental(/aux) cette cinéaste indienne est-elle née ou a-t-elle immigré? Brièvement, quelle est sa trajectoire en termes géographiques et quelles principales raisons sous-tendent son immigration en Occident, le cas échéant? Comment est-elle identifiée ou s'auto-identifie-t-elle plus précisément en termes de race et d'ethnicité?



- Comment ont été *utilisées dans son œuvre* ces informations publiques sur sa vie personnelle, qu'elle partage d'ailleurs avec certains personnages qu'elle met en scène? Ont-elles été reproduites, transposées, évoquées ou simplement utilisées comme point de départ, etc.?
- Est-elle une *nouvelle venue* ou une *cinéaste célèbre*?
- Quelles sont ses *réalisations antérieures*, le cas échéant?
- Est-elle *associée* à un *genre* particulier, à des *sujets*, à des *thèmes*, etc.?
- A-t-elle *d'autres activités* en dehors du cinéma? Par exemple, est-elle théoricienne, activiste, etc.?
- Quels *rôles* a-t-elle occupés et quel a été son pouvoir de décision lors des différentes étapes de la fabrication du film?
- la *pré-production* :
  - Est-elle l'*auteure* du *scénario* ? Si oui, en est-elle l'auteure unique ou a-t-elle participé à sa co-écriture? Quelle ou quelles parties peuvent lui être attribuées? Ce scénario est-il original, une adaptation en provenance d'un autre médium, un « remake »? Quelles modifications notables y ont été apportées? Quel est le rapport de ce scénario à la réalité? Le sujet ou l'histoire sont-ils tout à fait inventés ou fictifs? Une formule à la fin en témoigne-t-elle? Puisse-t-il dans la réalité (faits divers, événements historiques, destin exemplaire), etc.? Si oui, la représentation de la réalité est-elle fidèle aux événements? Le scénario retient-il tous les faits pertinents? Les raccourcis opérés sont-ils justifiés? La synthèse des faits reste-elle honnête? Si la vision est tronquée, biaisée, ou fait office d'interprétation libre, est-elle présentée comme telle?
  - Figure-t-elle comme principale *productrice* du film ou parmi les producteurs du film, dont les principales fonctions ont trait au financement du film, à la recherche de sources de financement (privés et/ou publics) et/ou de coproducteurs, et à la gestion du budget (Lever, 1992)?
- la *réalisation* :
  - A-t-elle choisi et/ou validé le choix des membres de l'équipe technique, des acteurs, des lieux de tournage, des opérations techniques, etc.? A-t-elle assuré la direction sur le plateau de tournage?
- la *postproduction* :

- A-t-elle exécuté le montage des images et de la bande-son?
- A-t-elle eu un droit de regard sur le montage final s'il a été réalisé par un autre individu?

#### 1.4.2. Qui est ou qui sont les **producteurs** du film?

- S'agit-il d'un *individu*, d'une *compagnie*, d'une *association de plusieurs firmes*, d'une *coproduction*, etc.?
- S'il s'agit d'un *individu*, est-ce également le réalisateur?
- S'il s'agit d'une *compagnie* ou d'une *association de plusieurs firmes*, sont-elles liées à d'autres compagnies ayant un lien avec le cinéma (distributeur, exploitant)? Sont-elles des grosses compagnies, des entreprises de type artisanal, des organismes d'état ou des particuliers? S'il s'agit d'*organismes d'état*, ont-ils une politique cinématographique officielle et/ou officieuse? Quelles parts du financement et du pouvoir de décision sur le processus de fabrication du film reviennent respectivement à chacun?
- S'il s'agit d'une *coproduction*, quelles parts du financement, du pouvoir de décision sur le processus de fabrication du film et des principaux rôles reviennent à chaque pays impliqué?
- De quels *pays* proviennent le/les producteurs?
- Quelles sont leurs *productions antérieures*, leurs *principes de création*, leurs *idéologies*?
- Sont-ils les *principaux définisseurs* (« décideurs » du montage final) du film? Leur *apport* est-il principalement *financier* ou également *artistique*?

#### 1.4.3. Qui sont les **autres artisans de l'équipe technique**, notamment mentionnés dans le *générique* et sur la *pochette du DVD*?

- Sont-ils *nombreux* ou *peu nombreux*?
- Ces artisans ont-ils déjà collaboré avec le réalisateur? Pour combien de films? Lesquels? Semblent-ils en être des complices créatifs? Font-ils partie d'une certaine *famille créatrice* du réalisateur?

#### 1.4.4. Qui sont les **acteurs principaux et secondaires**, mais surtout les **actrices principales** qui incarnent des femmes d'origine indienne aux sexualités non normatives?

- Sont-elles des *professionnelles* ou des *non-professionnelles*?

- Comment ont-elles été *sélectionnées*?
- Quelle est la *filmographie* de chacune? Ont-elles déjà incarné des *rôles similaires*? Sont-elles *associées* à certains *genres* et *sous-genres*? À certains *sujets* et *thèmes*? À certains *cinéastes*? Sont-elles *typées*, plus ou moins enfermées dans un rôle déterminé? Si oui, quel est ce rôle?
- Sont-elles des *vedettes du « star system »* local et/ou international?
- Proviennent-elles d'un *autre domaine*? (ex : la télévision, le théâtre, etc.)
- Partagent-elles des *positions similaires* aux personnages qu'elles incarnent dans les films du corpus sur certains *axes de division sociale*? (ex : ethnicité et race, nationalité, sexualité non-normative, expériences diasporiques, etc.)

1.4.5. Qui sont les *distributeurs* du film, soient les intermédiaires entre les producteurs et les exploitants, qui achètent les droits des premiers pour un temps déterminé, louent les copies du film aux exploitants et/ou les vendent aux consommateurs pour un usage privé (Lever, 1992, p.151)?

- Font-ils partie des « *majors* » (Lever, 1992, p.153), soient des grandes compagnies d'origine américaine (maintenant multinationales<sup>35</sup>) comme Paramount, Columbia, Fox, Universal, etc., lesquelles contrôlent presque toute la production américaine et la circulation mondiale du cinéma? Au contraire, sont-ils inversement considérés comme des *distributeurs indépendants*?
- Se *spécialisent*-ils dans la distribution de films appartenant à certaines catégories (ex : documentaire, fiction, animation), à certains genres (films liés par un ensemble de conventions de style, de sujet ou de ton), à certaines écoles (qui se composent d'œuvres dont les préoccupations esthétiques ou thématiques convergent dans des ensembles d'œuvres, le plus souvent sous l'influence d'un maître ou d'un groupe)?
- À quel point les produits filmiques de leurs catalogues (et particulièrement les films constitutifs de notre corpus) sont-ils *accessibles*? Quelle est l'*étendue* de la distribution qu'ils ont connue (locale, nationale, internationale)<sup>36</sup>? Sur combien *d'écrans* ont-ils été diffusés?

---

<sup>35</sup>Notons que la plupart appartient maintenant à des conglomérats d'entreprises, surtout japonais (ex : Columbia à Sony, Universal à Matsushita) (Lever, 1992, p.153).

<sup>36</sup> Rappelons qu'un des critères de sélection des films est précisément leur distribution « *mainstream* ». Bien qu'elles aient pu préalablement circuler dans les circuits plus restreints que représentent les festivals, les salles de cinéma et les magasins spécialisés, les œuvres cinématographiques ultimement sélectionnées doivent avoir également connu une distribution plus

Ont-ils été présentés dans des *festivals*? Cette distribution est-elle relayée par certaines *compagnies affiliées* (ex : magasins généraux et populaires, magasins spécialisés, compagnies d'achats en ligne plus ou moins spécialisées dans la vente et la location de films, etc.)?

- Quel est ou quels sont les *codes de régions du DVD* des films du corpus visionnés (de 0 à 8, ou disque "*all-region*")<sup>37</sup>

- Lors de sa distribution, quel *visa* (groupe d'âge admis ou recommandé) le film a-t-il obtenu? Selon quel système classificatoire<sup>38</sup>? Quelles raisons sont évoquées pour déconseiller le visionnement à certains publics?

- Lors de sa distribution, le film a-t-il fait l'objet de *censures*? Si oui, quelles sont-elles? Qui les a jugées nécessaires, dans quel contexte (spécifique ou universel) et pour quelles raisons?

- Le film a-t-il remporté des *prix*? Si oui, lesquels? Selon quels critères? Que peut-on en conclure en termes de reconnaissance et de « succès » du film?

- Le film a-t-il été traduit et sous-titré? Dans quelles langues?

- Dans le *générique*, quelle *place respective* occupent ces *trois équipes* (équipe de production, équipe des comédiens, équipe de distribution)? Laquelle prédomine, quantitativement ou

---

étendue dans les salles de cinéma régulières et/ou dans des magasins généraux et populaires, incluant notamment les sites transnationaux d'achats en ligne, tel que mentionné antérieurement.

<sup>37</sup> La zone 1 inclut le Canada, les États-Unis et les territoires des États-Unis; la zone 2 comprend l'Afrique du Sud, l'Europe de l'Ouest, le Japon et le Moyen-Orient; la zone 3 réfère à l'Asie de l'Est et l'Asie du Sud-est (incluant Hong Kong); la zone 4 se compose de l'Australie, la Nouvelle-Zélande, les îles du Pacifique, le Mexique et l'Amérique centrale, l'Amérique du Sud et les Caraïbes; la zone 5 incorpore l'Afrique, la Mongolie, l'Europe de l'Est (ancienne union soviétique), le sous-continent indien et la Corée du Nord; la zone 6 est uniquement liée à la Chine; la zone 7 demeure non-définie et était initialement réservée aux hôpitaux et aux bases militaires; et finalement, la zone 8 s'apparente aux lieux internationaux spéciaux (ex : avions, paquebots de croisière, etc.). Ces codes permettent principalement aux éditeurs de contrôler le prix de vente des disques DVD et leurs dates de sortie dans chacune des régions commerciales mondiales des DVD. Ce contrôle est néanmoins limité dans la mesure où les disques de toutes les zones peuvent être lus par certains lecteurs DVD, dont notamment la plupart des lecteurs de DVD pour ordinateurs. Il est aussi possible de rendre universel son lecteur personnel. (Apple, 2008; Taylor, 2010).

<sup>38</sup> Par exemple, les catégories de la classification des films états-uniens créées par la « Motion Picture Association of America » (MPAA) vont comme suit : G (*general audience/tout public*); PG (*parental guidance suggested/accompagnement parental suggéré*); PG-13 (*parents strongly cautioned/accompagnement parental recommandé, film déconseillé aux moins de 13 ans*); R (*restricted/les mineurs (17 ans et moins) doivent être accompagnés d'un adulte*); NC-17 (*No One 17 and Under Admitted/interdit aux 17 ans et moins*); Unrated (le film n'a pas fait l'objet d'une classification; ce cas diminue généralement les chances de distribution d'un film, aux États-Unis à tout le moins.)

qualitativement (position, grosseur des caractères, styles)? Une des trois est-elle absente? Que doit-on comprendre de ces absences circonstanciées ou systématiques? Un parti pris esthétique et le poids des uns et des autres se lisent-ils entre la prédominance des uns et la marginalisation ou l'absence des autres? Que signifient les autres absences (le pays d'origine du film, l'année de production, le minutage, etc.)?

## **2. Présentation matérielle du produit**

2.1. Quels renseignements sur le film *l'image de la pochette du DVD* dévoile-t-elle?

- Sous quel *aspect* se présente l'image (photos, dessins, montage)? Quelles en sont les *caractéristiques picturales* essentielles? (taille, composition, couleurs, type de plan, etc.)? Quel est le *contenu* de l'image: Les vedettes? Un décor? Une scène? Un objet appartenant à l'univers du film ou figurant à titre de symbole? Un indicateur de succès (trophée, statuette d'Oscar, des palmes, etc.)? Que pouvons-nous déduire de l'importance accordée à l'un ou l'autre élément? Cette image veut-elle suggérer le genre, l'esthétisme, le sujet, le style ou l'atmosphère du film?

2.2. Quels renseignements sur le film *l'endos du DVD* dévoile-t-il?

- Quels éléments du récit filmique le *synopsis* qui y figure présente-t-il (le genre, un portrait partiel des personnages et de leurs préoccupations, les principales étapes du développement de l'action, le contexte spatial et historique, le sujet du film, les thèmes au menu et les angles sous lesquels ils sont traités, l'intérêt régional ou universel du propos, etc.)?

- De quels types sont les *commentaires publicitaires* cités? S'agit-il d'une mention de prix remportés? D'un indicateur de succès? D'informations sur le sujet ou le genre du film? D'un jugement de valeur? De témoignages de spectateurs? D'extraits de critiques? Qui en sont les auteurs? De quels médias proviennent-ils? Pourquoi ont-ils été choisis?

## **3. Discours cinématographique : le contenu du film**

3.1. Quel est le **titre** du film, et est-ce le *titre original*?

- Si oui, à la lumière d'un premier visionnement, quels semblent être sa *signification* et son rapport au film ? Par exemple, résume-t-il le sujet du film? Présente-t-il un ressort dramatique du film? Renvoie-t-il au personnage principal? À son nom seulement? À son prénom? À son surnom? À quels aspects de son identité (son occupation, sa sexualité, son ou ses groupes d'appartenance culturelle, etc.)? Dirige-t-il plutôt l'intérêt sur un personnage secondaire? Renvoie-t-il au lieu ou au temps du film? À un moment du film? À un élément du film? Etc.

- Si non, la *traduction* est-elle littérale? Transforme-t-elle la signification première du titre? Apporte-t-elle des nuances significatives ou un supplément de sens?

3.2. Globalement, quel est le **synopsis** du film, soient les principales étapes du développement de l'action (histoire événementielle)? Quelle est la situation de départ? Quelle est la situation finale?

3.3. Qui en sont les **personnages**?

- Qui est ou sont le ou les **personnages principaux** du film, c'est-à-dire ceux qui agissent sur l'action principale du film, qui en forment le moteur dramatique et qui en déterminent l'aboutissement?

- Qui sont les **personnages secondaires** du film? Quelles sont les principales caractéristiques des plus importants d'entre eux? Quelle est la justification de leur rôle? Quelle est leur relation avec les personnages principaux (faire-valoir, complément, soutien, renvoi à un milieu social, etc.)?

3.3.1 Quel **portrait intersectionnel des personnages principales lesbiennes/queers issues de la diaspora indienne en Occident** peut être dressé en fonction de leurs positionnements minoritaires et/ou majoritaires sur une multitude d'axes de différenciation sociale (qui co-constituent potentiellement leur sexualité non-normative)?

- Quel est son **nom**? Son **prénom**? Son **surnom**? Détiennent-ils une *signification particulière* selon certains codes culturels (au sens large du terme)?

- Quel est son *âge*?

- Quelle est son *apparence corporelle*? Sa taille (grande, moyenne, petite, etc.)? Son poids (maigre, mince, moyenne, embonpoint, obésité, etc.)? Sa musculature? La couleur de sa peau (pâle, foncée, etc.)? La couleur de ses yeux? La couleur, la longueur et la coupe de ses cheveux? La forme de sa tête et de son visage? A-t-elle des traits particuliers? Un handicap? Est-elle maquillée? Si oui, à quel point? Quelle posture adopte-elle? Quels vêtements porte-t-elle? A-t-elle des accessoires particuliers? Dans quelle mesure cette apparence corporelle est-elle influencée par et/ou subordonnée à des impératifs inter-reliés d'appartenance générationnelle, de genre, d'ethnicité, d'identité sexuelle, de classe, de profession, etc.?

- Plus spécifiquement, à quels *genres* son apparence et ses comportements peuvent-ils être associés (« masculin », « féminin », « androgyne », « tomboy », etc.) ?

- Quelles sont les *attentes, perceptions et réactions* perceptibles dans le film à l'endroit du genre déployé par les protagonistes lesbiennes/*queers* d'origine indienne (personnelles, parentales, amicales, professionnelles, de la communauté raciale et/ou ethnique, de la communauté gaie et lesbienne locale, etc.)? Le genre qu'elle déploie est-il conforme à ces attentes de genre culturellement et temporellement spécifiques associées à son sexe biologique?

- Comment est *conceptualisé* le genre à travers l'œuvre? Est-il perçu de nature fixe ou variable dans le temps et l'espace?

- À quelle(s) *race, ethnicité(s) et nationalité(s)* s'identifie-t-elle et/ou est-elle identifiée?

- Quel est son rapport (réel et symbolique) avec l'Inde?

- Dans quel *pays occidental* est-elle née ou a-t-elle immigré? Quel est son rapport (réel et symbolique) avec ce pays?

- Quel est son *pays et son milieu actuel de résidence*?

- Quels sont les *symboles* respectifs et/ou partagés (géographiques, culturels, économiques, politiques, etc.) de ces « communautés imaginées » (Anderson, 1991 [1983])? Quelles en sont

les *caractéristiques*, les *normes* (de genre, de classe, de sexualité, etc.), les *règles* implicites et explicites, les *valeurs*, etc., et selon qui?

- Si ces appartenances sont multiples, quelles *relations* entretiennent-elles entre elles (ex : conflit foncièrement insurmontable, coexistence paisible et/ou possible grâce à certaines négociations, hybridité, assimilation des appartenances minoritaires aux appartenances majoritaires, etc.)? Sont-elles perçues comme foncièrement incompatibles, partiellement compatibles, tout à fait compatibles? Quelle est l'importance relative de chacune de ces appartenances?

- Quelles *langues* connaît-elle et parle-t-elle? Avec qui et dans quels contextes sociaux ? À quel degré maîtrise-t-elle ces langues? A-t-elle un accent? Quel niveau de langage emploie-t-elle (populaire, familial, courant, soutenu, soigné, spécialisé, etc.)?

- Revendique-t-elle une *appartenance religieuse*? Dans quelle mesure est-elle croyante et/ou pratiquante? Est-ce une religion minoritaire ou majoritaire dans le contexte au sein duquel elle évolue actuellement? Quels en sont les symboles, les rites, etc.? Comment cette religion est-elle évaluée dans le contexte spatio-temporel mis en scène dans le film?

- Comment cette *minorité ethnique indienne* est-elle perçue (ex : minorité modèle)? Quels *rapports* entretient-elle avec les autres groupes raciaux et ethniques (minoritaires et majoritaires) qui composent la *société occidentale* au sein de laquelle elle s'insère? Dans quelle mesure fait-elle l'objet de discrimination, de tolérance et/ou d'acceptation symbolique ou matérielle au niveau microsocial (relations interpersonnelles), méso-social (relations intergroupes) et/ou macro-social (lois)?

- Le *traitement de l'ethnicité* à travers l'œuvre peut s'apparenter à quelles approches ou *théories de l'ethnicité* (notamment sociologiques)? À tout le moins, peut-il être associé à une conception primordialiste de l'ethnicité comme naturelle et fixe ou à une vision socioconstructiviste de l'ethnicité comme construite à l'intérieur des relations sociales, attribuée et/ou revendiquée, et dont le seul trait objectif est la croyance en des ancêtres communs, réels ou putatifs (Juteau, 1999).

- À quel *milieu ou classe sociale* semble-t-elle appartenir?



- Quelle est son *niveau de scolarité*? Quelles écoles fréquente-t-elle ou a-t-elle fréquentées (ex : privées, publiques, spécialisées, réputées, etc.)?
- Quel est son *statut socioprofessionnel*? Quel *emploi* occupe-t-elle? Quelle semble être sa *situation financière* (précarité, moyenne, aisée, très aisée)?
- Où *habite-t-elle*? En milieu urbain, en banlieue, en milieu rural? Dans quel type d'habitation (ex : maison luxueuse, maison modeste, appartement, etc.)? Habite-t-elle chez ses parents, seule ou en colocation?
- Est-elle *indépendante financièrement*?
- Quelles sont ses *habitudes culturelles*, ses *loisirs* et ses *hobbies*? Quelles sont ses *habitudes de consommation*?
- Quels *moyens de transport* utilise-t-elle?
- Fait-elle des *voyages fréquents* à l'étranger?
  
- Quelles sont ses *convictions politiques* ?
- Quelles sont les *références politiques précises* (ex : le mariage gai) auxquelles fait référence le film et quelle *position* adopte les protagonistes (dont les personnages lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne) à leur égard? Quel est le *degré d'influence* de ces convictions sur leurs comportements?
- Est-elle *affiliée* à certaines *organisations politiques* ? Si oui, sur la base de quelle(s) appartenance(s), différence(s) ou conviction(s) partagées?
- Le film dépeint-il une « *communauté* » *LGBT locale*? Quels *intérêts* la fondent? De quelle *nature* sont ses *activités* (ex : politique, économique, culturelle, etc.)? Cette communauté est-elle *plus ou moins homogène* en termes de sexe, de genre, de classe, de race, d'ethnicité, de nationalité, de convictions politiques, etc.? Peut-elle être qualifiée d'inclusive ou d'exclusive? Certains membres en sont-ils *discriminés*? Sur la base de quelle(s) différence(s)? À quel *degré* la/les protagonistes lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne s'identifient-elles à cette *communauté LGBT* et y sont-elles *impliquées*?
  
- Comment peuvent-être qualifiées sa ou ses *relations amoureuses*?
- Quel est son *statut civil* (célibataire, en union libre, mariée, séparée, divorcée, veuve)?

- Quelles *réactions* (verbales et comportementales) suscite ce statut civil auprès de l'ensemble de ses relations sociales (famille, communauté raciale/ethnique ou sexuelle, amis, collègues, etc.)? Le cas échéant, comment la protagoniste réagit-elle aux influences ou pressions (de sources diverses) qu'elle subit à cet égard (ex : nécessité de se trouver un ou une partenaire, de se marier, d'avoir des enfants, etc.)?
- Comment se positionnent sa ou ses partenaires amoureux antérieurs et présents sur différents axes de structuration sociale (*portrait intersectionnel*)? Quelles *positions partagent-elles*? Sur quels axes de division sociale leurs positionnements respectifs *diffèrent-ils*? Est-ce *problématique*? Si oui, pour les deux partenaires ou davantage pour l'une d'entre elles? Des *mesures* sont-elles prises pour diminuer les désaccords? Si oui, avec quelle marge de « succès » et d' « échec » pour les personnages concernées?
- A-t-elle des *enfants*? Sont-ils ses enfants biologiques? Comment ont-ils été conçus? Quel sont ses rapports avec eux? Quelles réactions suscite son statut combiné de mère lesbienne/*queer* (auprès de sa partenaire, de sa famille immédiate et élargie, de ses amis, des membres de sa communauté ethnique, de ses collègues, de l'ensemble de ses relations sociales, etc.)?
- Le couple vit-il certaines *difficultés*? De quels ordres sont ces difficultés? Semblent-elles spécifiques aux relations lesbiennes/*queers* ou relativement universalisables aux relations de couple, tous sexes confondus ?
- Partagent-elles la même *conception de la manière « appropriée » d'être et/ou de vivre son homosexualité*? Quelle est leur *conception du couple et de ses valeurs* (ex : rapport à la fidélité, à l'engagement, au mariage, à la maternité, à l'amour, à l'amitié, à la passion, à la sexualité, etc.)? Quelle *importance* (qualitative et quantitative) revêt cette relation en comparaison avec les autres relations sociales qu'elles entretiennent?
- Quelles *activités* pratiquent-elles *ensemble*? Dans quels *lieux* (publics et/ou privés)? À quel *moment* de la *journée*?
- Dans quelles *circonstances* laissent-elles libre cours à des *signes d'affection*? Inversement, y a-t-il des moments où ces manifestations sont malvenues ou imaginées comme telles (hétéronormativité réelle ou perçue)?
- Comment peuvent être qualifiées ses *relations familiales*?

- De quel *type* est la famille mise en scène (ex : nucléaire, monoparentale, etc.)?
- Quel *portrait intersectionnel* de ses *parents*, de sa *fratrie* et de sa *famille élargie* peut être dressé (ex : âge, apparence corporelle, état de santé physique et mentale, race, ethnicité, nationalité, trajectoire d’immigration, lieu de résidence actuel, croyances et pratiques religieuses, milieu ou classe sociale, statut socioprofessionnel, convictions politiques, relations amoureuses, relations familiales, relations amicales, personnalité ou traits psychologiques, etc.)?
- Quelles *relations* entretient-elle avec les différents membres de sa famille? À quel degré sont-elles qualitativement et quantitativement importantes ?
- Quelles *attentes* semblent entretenir ses parents quant à ses fréquentations amoureuses, à ses aspirations professionnelles, à son apparence corporelle, à son appartenance ethnique, etc. et quelles actions concrètes posent les premiers pour encourager cette dernière à s’y conformer? Comment sont considérées ces attentes par les différents personnages (dont lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne) et comment y réagissent-ils en fonction de leurs *buts et ambitions personnels*?
- Comment peuvent être qualifiées ses *relations amicales*?
- S’agit-il d’un cercle amical quantitativement *important* ou *limité* à quelques individus?
- Globalement, ce groupe d’amis est-il plutôt *hétérogène* ou *homogène* (en termes de sexe, de genre, de classe, de profession, de race, d’ethnicité, de nationalité, de pratiques et d’identités sexuels, d’intérêts, etc.)?
- S’agit-il de *connaissances récentes* ou de *longue date*?
- Quelles *affinités* relient et distancient ces ami(e)s?
- Quels *rappports* entretient-elle avec eux et quels rapports entretiennent-ils entre eux?
- Les fréquente-t-elle *quotidiennement* ou en *quelques occasions*?
- Quelles *fonctions* remplissent mutuellement ces amitiés?
- Dans quelle mesure ces amis peuvent-ils être considérés comme une *famille choisie* qui substitue et/ou est complémentaire à une famille biologique?
- Comment ces relations amicales sont-elles *jugées par les diverses communautés d’appartenance* des individus qui les entretiennent?
- Quels sont ses *traits psychosociologiques dominants*?

- Comment peut être qualifié son *tempérament* (ex : colérique, introverti, taciturne, extraverti, ambivalent, etc.)?
- Quelle *attitude* adopte-elle devant la vie (ex : optimiste, pessimiste, résignée, défaitiste, militante?)
- Quelles semblent être ses *qualités* et ses *défauts*? Selon qui?
- A-t-elle des complexes, des obsessions, des inhibitions, des superstitions, des phobies, des frustrations?
- Est-elle plutôt « psycho-sociologiquement adaptée » ou présente-t-elle certains traits de personnalité ou comportements pathologiques?
  
- Comment peut être qualifiée *ses pratiques et son identité sexuelle non normatives per se*?
- Quelles *conceptions* sont *privilegiées* par la ou les personnages lesbiennes/*queers* issues de la diaspora indienne en Occident parmi celles qui traversent l'œuvre cinématographique ? (ex : les sexualités non-normatives comme innées et/ou comme constructions socio-historiques, déterminées et/ou choisies, comme pratiques et/ou identités (politique, sexuelle, etc.), problématiques (maladie, péché, etc.) et/ou non-problématiques, relevant du domaine strictement privé et/ou du domaine public, identités personnelles et/ou collectives et politiques, socio-historiquement universelles ou spécifiques, modes de vie, etc.)
- *Comment* sa sexualité non-normative (pratiques et identités lesbiennes/*queers*) est-elle *rendue visible*? Quels en sont les *signes* ou les *symboles* géographiques, culturels (ex : références musicales, cinématographiques, etc.) économiques, politiques, etc. (ex : symboles identitaires de la libération gaie occidentale, terminologie spécifique, tensions et pratiques sexuelles entre personnages de la gent féminine, non-conformité de genre de la protagoniste lesbienne/*queer* d'origine indienne, etc.)?
- Est-elle *préalablement* définie comme lesbienne/*queer* (attirée amoureusement et/ou sexuellement par la gent féminine) *ou* vit-elle des *questionnements par rapport à sa sexualité durant la diégèse du film* ? (Note : la diégèse est définie comme « Tout ce qui est censé se passer selon la fiction que représente le film, tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. » (Lever, 1992, p.150)?)
- Quelles pensées et comportements entretient-elle face au « *coming-out* » ?

- Est-elle *ouvertement et publiquement lesbienne/queer* ou vit-elle sa sexualité non-normative dans un *secret absolu ou relatif*?
- Dans quelles *sphères d'activités sociales* est-elle ainsi dite *dans le placard* ou « *out* » (hors du placard)? Quelle position adopte-t-elle dans sa famille (ex : fratrie, parents, famille élargie)? Auprès de certains membres de sa ou de ses communautés raciales et/ou ethniques d'appartenance? Auprès de ses amis? Au travail (ex : patron, collègues, etc.)?
- Quelles *réactions* (symboliques et matérielles) suscite ou a suscité la *prise de connaissance explicite de la sexualité non-normative* de cette protagoniste par les membres de son entourage? Certaines attitudes semblent-elles quasi-systématiquement associées à certains groupes (ex : homophobie plus prononcée des communautés raciales et ethniques non-blanches et non-exclusivement occidentales, homophobie des individus plus âgés par rapport aux plus jeunes, etc.)?
- Comment est *conceptualisé* le « *coming-out* » par les personnages qui y sont confrontés? (ex : un mal nécessaire foncièrement libérateur pour être « vrai » envers soi-même, une pratique typiquement occidentale, un geste à éviter de poser pour ne pas blesser, humilier et/ou décevoir ses parents ou sa communauté raciale/ethnique, une visibilité politiquement orientée nécessaire pour combattre le système hétéronormatif, etc.). Cette conceptualisation se *transforme-t-elle* au cours de l'histoire? Si oui, en quel sens, et selon quelles circonstances?
- Comment est *conceptualisé* le « *placard* »? Est-il uniquement envisagé comme une *position de subordination*, ou apparaît-il également comme un espace, qui, bien que normatif, demeure une *source possible d'agentivité*?
- Certaines *conditions facilitent-elles l'acceptation de la sexualité non-normative* de ces protagonistes d'origine indienne (en Occident)? D'*autres* la rendent-t-elle *plus difficile*? Par exemple, outre leur sexualité non-normative, ces personnages répondent-elles aux attentes (de classe, raciales, ethniques, nationales, religieuses, politiques, maritales, maternelles, etc.) de leurs parents (ou autres groupes d'affiliation) en ce qui a trait à la manière qu'ils jugent « appropriée » d'être un sujet féminin appartenant à leur communauté ethnique spécifique? (ex : satisfaction des normes de genre associées au sexe biologique, des aspirations professionnelles qu'ils entretiennent à son égard, poursuite de relations amicales avec des individus qui en font tout autant, poursuite d'une relation amoureuse avec une partenaire du

même groupe racial, et idéalement de même ethnicité, féminine, de classe moyenne, qui occupe un emploi de bon statut, et avec laquelle elle entretient des aspirations matrimoniales et familiales, etc.)?

- Comment peuvent être qualifiées ses *pratiques sexuelles*?

- Le film inclut-il des *scènes d'érotisme* entre deux femmes, incluant une femme lesbienne/*queer* issue de la diaspora indienne (en Occident)? À quel degré sont-elles *explicites*? Quelles *parties du corps* sont *représentées*? Comment?

- Quelles sont ses *pratiques sexuelles spécifiques*, telles qu'explicitées en images ou en dialogues?

- Quel  *poids* l'aspect sexuel semble-t-il détenir dans la relation lesbienne/*queer* mise en scène? Son *traitement* est-il *semblable* ou *différent* de la *sexualité* des *autres protagonistes*? Plus ou moins pudique ? Plus ou moins doux? Plus ou moins important? Etc.

- Ces personnages mises en scène sont-elles *pluridimensionnelles*, nuancées et complexes, soient vues à travers une ou plusieurs dimensions de leurs personnalité, ou plutôt simples ?

- *Évoluent*-t-elles ou restent-t-elles les mêmes au cours du film? Quels sont les personnages qui évoluent et quels sont ceux qui restent statiques?

3.4. Dans quel(s) *espace(s)* est-elle représentée et évolue-t-elle (*lieux et décors*)?

- Dans un ou plusieurs lieux ? Quel est le lieu principal? Quels sont les plus importants lieux secondaires? À l'intérieur ou à l'extérieur? Dans des lieux privés et/ou publics? Dans des pièces spécifiques des maisons ? Dans des lieux de travail? Y a-t-il beaucoup de déplacements? Les lieux sont-ils bien identifiés? Comment sont-ils identifiés (ex : titre sur l'écran, symboles)?

- L'action est-elle réellement tournée dans les pays supposés?

3.5. À quel *moment historique spécifique* se situe l'action dans laquelle elle est impliquée (*temps*)?

- L'action du film se déroule-t-elle à un moment bien précis? Ou bien est-ce une action qui pourrait se passer n'importe quand et dont on laisse la datation floue?
- À quel moment de l'année l'action se déroule-t-elle?
- L'action se passe-t-elle surtout le jour? La nuit? Quelles sont les conditions climatiques (ex : soleil, pluie, neige, tempête). Ces moments détiennent-ils une valeur symbolique?

3.6. Quelle est la *durée de l'action* à laquelle elle participe? Quelle est la durée totale de ce qui est raconté par le film, soit la durée diégétique (ex : plusieurs heures, jours, mois, années, etc.)?

3.7. Quels *rappports* le *film et ses messages* entretiennent-ils avec certains *discours nationaux et transnationaux sur l'homosexualité* (l'« homo-nationalisme » états-unien (Puar, 2006), le mythe de l'assimilation gaie occidentale/ l'« impérialisme gai » (Haritaworn, 2008), l'« identité gaie globale » (Altman, 2001), etc.) ?

- Dans quelle mesure le film permet-il de postuler l'existence d'une incorporation (symbolique et/ou matérielle) de certains sujets homosexuels à certaines nations occidentales? Fait-on mention d'une inclusion légale (mesures juridiques comme la récente légalisation du mariage gai, par exemple)? Font-ils office de citoyens à titre de consommateurs ou de niche commerciale cible? Le film présente-t-il une nouvelle généalogie d'inclusion partielle de certains citoyens aux pratiques et identités sexuelles non normatives par certaines nations occidentales aux intérêts desquelles cette incorporation partielle concoure? Quels sont ces intérêts?

- À l'opposé, l'« homo-nationalisme » occidental est-il mis en doute? Des traces d'une certaine hétéronormativité (microsociale, mésosociale et/ou macrosociale) sont-elles perceptibles dans le film?

- Dans quelle mesure se dégage de l'œuvre la supposition d'une tradition occidentale de tolérance et d'acceptation des minorités raciales, ethniques, de genres et sexuelles? Dans quelle mesure l'Occident est-il considéré comme une terre d'émancipation moderne, démocratique et progressiste à ces égards? Inversement, l'Orient paraît-il traditionnel, barbare

et rétrograde sur ces questions? Où se situent les citoyens occidentaux originaires de l'Orient sur ce continuum?

- Comment le film soutient-il l'injonction transversale du « *coming-out* », soit la nécessité pour tous les individus aux sexualités non normatives d'afficher publiquement et ouvertement une identité sexuelle (homoexuelle, lesbienne, gaie ou bisexuelle)? Dans quelle mesure perpétue-t-il l'idée selon laquelle le « *coming-out* » est un passage obligé pour être et vivre « adéquatement » sa sexualité non-normative? Cet acte est-il considéré comme impossible et fortement réprimandé dans les contrées non-occidentales? Plus difficile à poser dans des familles et environnements non-blancs et non-exclusivement occidentaux? Le « placard » est-il posé de manière opaque comme un espace de négation et d'assujettissement et non-problématisé comme une position pouvant être une source d'auto-détermination?

### 3.8. Quels *rapports* le *film et ses messages* entretiennent-ils avec le *discours transnational de l'« identité gaie globale »*?

- Dans quelle mesure les représentations des pratiques et identités sexuelles des lesbiennes/*queers* de la diaspora indienne en Occident s'approchent-elles de la conception euro-américaine de l'homosexualité comme une identité à afficher publiquement, laquelle fait l'objet d'une propagation massive et quasi-exclusive, notamment à travers la lutte contre le Sida/VIH, le mouvement international de la libération gaie et le discours des droits et libertés individuelles?

- Dans quelle mesure le film s'inscrit-il dans ce discours qui est jugé par certains de ses détracteurs comme une sorte de romanticisme occidental qui camoufle les réalités d'oppression, de discrimination et de violence extrêmes que vivent certains individus aux sexualités non normatives (non-occidentaux et occidentaux)? Ses aspirations de libération universelle sont-elles contestées et dénoncées comme une nouvelle forme d'impérialisme culturel et matériel occidental sur les réalités subjectives des individus non-exclusivement occidentaux qui sont amoureux et/ou sexuellement attirés par des membres de même sexe ?

- Quelle terminologie est employée à l'intérieur du discours filmique étudié lorsqu'il est question de sexualités non normatives ? Dans quelle mesure sont employés des termes à connotation davantage identitaire et politique (ex : gais et lesbiennes, LGBT), tous deux



parfois associés à l' « identité gaie globale »? Leur caractère quasi-hégémonique est-il ébranlé par l'usage de l'expression « *queer* » (en théorie non-identitaire, inclusive et subversive, bien que plus ambiguë en pratique)? Des expressions vernaculaires sont-elles mobilisées pour décrire plus adéquatement l'expérience des femmes de couleur diasporiques aux sexualités non normatives en contexte occidental? Le terme « homosexuel » réapparaît-il dans son usage médical et pathologique antérieur ?

- La diégèse est-elle ponctuée d'une certaine acceptation et promotion de cette identité gaie globale (paradoxalement spécifique à certains contextes culturels et temporels) ? En fait, le film permet-il de confirmer la nature foncièrement transnationale de l'identité gaie globale? Inclut-il des références à l'existence d'espaces sociaux, commerciaux et politiques internationaux pour une clientèle spécifiquement non-normative au niveau sexuel (ex : presse gaie et lesbienne, groupes politiques gais et lesbiens, tourisme gai et lesbien, styles de vie et types de consommation gais et lesbiens, etc.) ?

3.9. Quels sont les *messages* du film?

- À l'aube de la description et l'analyse réalisée, la *visée du film* et le *public cible identifiés* sont-ils les *mêmes* que ceux proclamés par la *cinéaste et son équipe* ?

- Quel est le *but* du film? Veut-on faire adopter certains *comportements* au public? Si oui, lesquels? Quelles *idées* veut-on l'amener à partager? De quoi essaie-t-on de le *convaincre*?

- Ces *messages* sont-ils *universels* ou seulement *d'intérêt local*? Quelle est, pour ainsi dire, la *morale* de l'histoire?

## Annexe II : Grille générique de l'intersectionnalité intersectionnelle

### A Generic Intersectionality Template (Bilge, 2009)

<i>Social categories</i>	<i>Discrete consideration (1st step)</i>	<i>Intersectional consideration (2<sup>nd</sup> step)</i>
<i>Gender</i>	<i>How gender informs this individual account?</i>	<i>How gender interacts/ intersects with other social categories in this individual account?  Or which dimensions of the experience are interacting with gender?</i>
<i>Class</i>	<i>How class informs this individual account?</i>	<i>How class interacts/ intersects with other social categories in this individual account?  Or which dimensions of the experience are interacting with class?</i>
<i>Race</i>	<i>How race informs this individual account?</i>	<i>How race interacts/ intersects with other social categories in this individual account?  Or which dimensions of the experience are interacting with race?</i>
<i>Ethnicity</i>	<i>How ethnicity informs this individual account?</i>	<i>How ethnicity interacts/ intersects with other social</i>

		<i>categories in this individual account?</i>
<i>Religion</i>	<i>How religion informs this individual account?</i>	<i>How religion interacts/ intersects with other social categories in this individual account?</i>
<i>Sexual Orientation</i>	<i>How sexual orientation informs this individual account?</i>	<i>How sexual orientation interacts/intersects with other social categories in this individual account?</i>
<i>Age</i>	<i>How age informs this individual account?</i>	<i>How age interacts/intersects with other social categories in this individual account?</i>
<i>Handicap</i>	<i>How handicap/ablebodiness informs this individual account?</i>	<i>How handicap/ablebodiness interacts/intersects with other social categories in this individual account?</i>
<i>Other relevant categories (immigration status, family status, language, etc.)</i>	<i>Are there other relevant social categories/relations inform this individual account?</i>	<i>How other relevant categories interact with previous social categories in this individual account?</i>

## **Annexe III: Les synopsis des films étudiés**

### **Chutney Popcorn (Nisha Ganatra, 1999)**

(Version originale en anglais)

Lisa and Reena are young, happy and in love. But when Reena agrees to become a surrogate mother for her childless sister, the cultural divide between Reena's Indian family and their lesbian lifestyle hits home. Chutney Popcorn is a delightful and heartfelt comedy about the cultural struggles between immigrant parents and their Americanized children and the strength of their family ties. Ultimately, Chutney Popcorn offers a refreshing look at one contentious and loving family reinventing itself.

(Traduction libre en français)

Lisa et Reena sont jeunes, heureuses et en amour. Mais quand Reena accepte de devenir une mère porteuse pour sa sœur, le fossé culturel entre la famille indienne de Reena et leur mode de vie lesbien est rendu apparent. Chutney Popcorn est une comédie charmante et sincère sur les défis culturels entre les parents immigrants et leurs enfants américanisés, et la force de leurs liens familiaux. En dernier lieu, Chutney Popcorn offre un regard rafraîchissant sur une famille controversée et aimante qui se réinvente.

***Nina's Heavenly Delights (Pratibha Parmar, 2007)***

(Version originale en anglais)

Nina's Heavenly Delights is a surprising love story about a young woman who must take over her father's Indian restaurant and compete in The Best of the West Curry Competition. When Nina then falls in love with the beautiful Lisa, she begins to question a world that has been thrown into sudden turmoil. Can her feelings ever be reciprocated? And, if they are, what will this mean for Nina and her family? What ensues is a comical and touching exploration of what it means to be true to yourself and true to the ones you love.

(Traduction libre en français)

Nina's Heavenly Delights est une histoire d'amour surprenante centrée sur une jeune femme qui doit prendre la relève du restaurant indien de son père et participer à la compétition

culinaire « The Best of the West Curry Competition ». Lorsque Nina tombe en amour avec la belle Lisa, elle commence à questionner un monde qui a été jeté dans une soudaine tourmente. Ses sentiments peuvent-ils être réciproques? Et, s'ils le sont, qu'est-ce que cela signifie pour Nina et sa famille? Ce qui s'ensuit est une exploration comique et touchante de ce que signifie être vrai envers soi-même et être vrai envers ceux que nous aimons.

***I Can't Think Straight (Shamim Sarif, 2008)***

(Version originale en anglais)

Tala, a London-based Palestinian, is preparing for her elaborate Middle Eastern wedding when she meets Leyla, a young British Indian woman who is dating her best friend.

Spirited Christian Tala and shy Muslim Leyla could not be more different from each other, but the attraction is immediate and goes deeper than friendship. But Tala is not ready to accept the implications of the choice her heart has made for her and escapes back to Jordan, while Leyla tries to move on with her new-found life, to the shock of her tradition-loving parents.

As Tala's wedding day approaches, simmering tensions come to the boiling point and the pressure mounts for Tala to be true to herself. Moving between the vast enclaves of Middle Eastern high society and the stunning backdrop of London's West End, *I Can't Think Straight* explores the clashes between the East and West, love and marriage, conventions and individuality, creating a humorous and tender story of unexpected love and unusual freedoms.

(Traduction libre en français)

Tala, une Palestinienne établie à Londres, se prépare pour son mariage moyen-oriental élaboré lorsqu'elle rencontre Leyla, une jeune indienne britannique qui fréquente son meilleur ami.

La fouguese et chrétienne Tala et la jeune musulmane Leyla ne pourraient pas être plus différentes l'une de l'autre, mais l'attirance est immédiate et plus profonde que l'amitié. Cependant, Tala n'est pas prête à accepter les implications du choix que son cœur a fait pour elle et elle retourne en Jordanie à la fuite, alors que Leyla tente d'aller de l'avant avec sa nouvelle vie qui choque ses parents, attachés à leurs traditions.

Alors que le jour du mariage de Tala approche, des tensions qui couvaient atteignent le point d'ébullition et la pression monte pour que Tala soit vraie envers elle-même. Se déplaçant des vastes enclaves de la haute société moyen-orientale à la superbe toile de fond du West-End de Londres, *I Can't Think Straight* explore les chocs entre l'Est et l'Ouest, l'amour et le mariage, les conventions et l'individualité, créant l'histoire tendre et humoristique d'un amour inattendu aux libertés inhabituelles.