



LE MAUVAIS GOÛT
DES FEMMES
ET DES HOMOSEXUELS



LE MAUVAIS GOÛT DES FEMMES ET DES HOMOSEXUELS

C'est une invitation à prendre les divertissements très au sérieux.

Elle s'adresse à toutes celles et ceux pour qui la culture est une question de survie et l'art un enjeux politique. À ceux qui dansent par activisme, à celles qui sortent en boîte pour se sentir plus fortes. Aux fans de *Showgirls* et de Sandra Bullock, aux cinéphiles des Jeudis de l'Angoisse et de la Trilogie du Samedi. C'est un appel à cultiver son mauvais goût à doses radioactives, à se méfier des hiérarchies esthétiques.

On parlera d'œuvres américaines sur un ton vulgaire et académique, on manipulera des objets impures, télévisuels et pop.

On s'approchera au plus près de ce qu'on pourrait nommer :

« politiques du goût »
« politiques du fun »
et « politiques du divertissement ».

Il sera question de sexualité, de science-fiction, de genre et de contre-cultures. On repensera nos critères d'évaluation des œuvres d'art d'un point de vue pédé-sexuel, à fin d'améliorer notre compréhension d'un « nous » en tant qu'imaginaire collectif et intelligence alternative. Il sera question de chansons, de spectacle, de Madonna et de monstres en caoutchouc ; de tout ce qui nous constitue en tant que société secrète.

Nous partirons de l'idée provocante et totalement révolutionnaire que les films existent parce qu'ils sont vus, et que les œuvres d'art ne précèdent pas les transformations sociales-sexuelles qu'elles provoquent sur la matière et sur la vie.

« *There is far more fun in art and art in fun than many of us will even now allow.* »

Jack Babuscio

« *It should only and always be for fun.* »

The Knife

« *Tout art proclame la valeur de la vie en créant du plaisir* »

Guillaume Dustan

Aimer la bite

Depuis longtemps, sans que je le sache, être gay signifie aimer la bite, mais aussi, quelque chose comme : prendre le cinéma très au sérieux. Mes VHS ont noirci, le magnétoscope est foutu. Didier Eribon dira que les œuvres d'art permettent aux jeune gays « *de se sentir autorisés à être ce qu'ils sont* ». Et le cinéma, probablement depuis ses débuts, à sauver la peau des hommes et des femmes homosexuelles, au sens littéral : seconde peau. Les films leur ont permis de se réinventer, de reconquérir une fierté ; c'est pourquoi beaucoup sont cinéphiles. Je suis cinéphile. Plus précisément, je suis un cinéphile pédé, je suis un cinéphile qui considère sa position sociale-sexuelle comme importante, comme constitutive de son rapport à l'art, à la culture et aux moyens d'expression. Je suis un cinéphile qui fait un lien entre aimer les garçons et aimer les films très fort. Dans les deux cas, c'est une question de goût. C'est une question de mauvais goût.

Scary Sex

On dit « le même sexe », en parlant des gays, on est ceux qui « aiment le même sexe », et, c'est très con parce que, moi j'aime pas le « même sexe », je suis gay justement parce que ça me permet d'en aimer plusieurs, par douzaines, par paquets de douze, « le même sexe » c'est terriblement faux-cul parce que, ce qu'on nous fait comprendre, c'est justement qu'on n'aime pas le même sexe : que les autres, on n'aime pas le bon sexe, on aime le mauvais sexe ; sexe, au sens de genre et de pratiques sexuelles, les gays font du mauvais sexe, ils font du sexe à l'envers, ils font du *bad sex*, du sexe qui fait peur, du sexe qui fait mal, du sexe dans la forêt, dans la nuit, dans la forêt la nuit.

Moi, j'aime bien relier cette idée de mauvais sexe au cinéma parce que, mon cinéma, le cinéma que j'aime, c'est pas le même non plus, mon cinéma n'est pas du même sexe, dans mon magnétoscope ça a rarement été les mêmes films que les autres, pas les mêmes films que les autres garçons. J'aime *la Petite Sirène*. Je ne comprends pas pourquoi je ne dois pas aimer *La Petite Sirène*. Quand je vois Ursula, je ronronne. Je vibre. Je me dis que je pourrais grandir comme ça, comme un bouddha obèse et sexy, régnant sur un enfer sous-marin. J'aime Angelica Huston, dont je connais toute la biographie à 10 ans. J'aime tous les jouets qui changent de couleur quand on les passe sous l'eau chaude. Je ravale mon envie de plastique rose jusqu'à en rêver la nuit. Je fais des rêves explosifs, qui me laissent au réveil complètement crevé, des rêves de jouets pour filles. Je suis une SIRENE putain mais personne ne semble vouloir le comprendre. Je passe des heures dans le bain, coquille saint-jacques sur les nichons, à rêver que mes cuisses se couvrent d'écailles, d'écorce, de dauphin. Je gruge en réclamant des jouets unisexes. Je deviens tordu. Je n'ai pas de tête à coiffer, alors à Noël je demande une tête de zombi à qui ont peut arracher le nez et les oreilles. Cette tête sera mon manifeste punk rock d'enfant pédé.

Transformer le monde

En tant que gay, nous nous rendons au cinéma pour passer un bon moment, mais toujours dans l'espoir que ce bon moment transforme radicalement nos conditions d'existence : qu'il nous change, en profondeur. Être gay et cinéphile, c'est considérer que le cinéma peut être pris au sérieux en tant que divertissement ; divertissant, comme la joie du spectateur à qui l'on donne les moyens de transformer le monde. (Brecht).

*Un peu d'air / Dans nos vies
Pour moi / C'est juste
Une question de survie.*

fun is politic and politics are fun

Les jeunes gays survivent en territoire hétéro grâce à des techniques d'autodéfense éprouvées et particulièrement puissantes : l'humour, la cinéphilie, le culte des stars féminines et la réinvention de soi par la création artistique.

Le rapport du public gay aux stars est un rapport de dévotion que l'on qualifie parfois d'immature, d'adolescent, de régressif, tout ce qui qualifie d'ordinaire l'homosexualité elle-même, sexualité non procréative donc attardée. Les icônes doivent être pensées pour ce qu'elles *donnent-à-être* - et ce que donne-à-être Jodie Foster, ce que donne-à-être Ellen Page, ce sont des possibilités d'incarnation joyeuse et d'e revanche sociale. Pour un spectateur gay, à l'imaginaire clandestin et embusqué, le cinéma doit contenir la promesse d'une réinvention de soi (Pam Cook). Parce que nous grappillons des images, des sous-textes, des allusions, des clins d'œil, on pourrait croire que le public gay se contente de peu, des miettes, alors que nous nous contentons toujours de ce qu'il y a de mieux : le plus flamboyant, le plus éclatant, le plus spectaculaire.

« Mater des films » est une activité qui n'est jamais totalement sécurisée. Puisque nous entrons dans une salle de cinéma avec une expérience sociale-sexuelle qui nous est propre, la place que nous assigne un film peut tantôt nous satisfaire, tantôt nous faire violence ; nous pouvons la rejeter ou bien nous abandonner à la jouissance du film, sur un mode maso, coupable ou décomplexé. L'incident de lecture n'est jamais bien loin et le conflit entre les intentions de l'émetteur, celles des distributeurs et la réalité sociale-sexuelle du récepteur pointe à chaque plan. Les spectateurs sont tous des pervers en puissance (Janet Staiger) – leur plaisir peut complètement dévier des promesses du film pour s'envoyer en l'air, très loin dans le décor. Un film ne contient jamais sa propre vérité – il existe en tant que moment de plaisir ou de déplaisir, déterminé par un contexte de réception.

Rompre avec l'autonomie de l'œuvre

L'étude des œuvres comme moment social nécessite que l'on s'éloigne d'une conception autonome de l'art, qui verrait les œuvres comme des objets clos, verrouillés sur eux-même et ne communiquant avec personne. Pour Noël Bursh, la tâche serait de « *recontextualiser les films dans leur production et leur réception* » à fin de rompre « *avec les notions d'autonomie absolue de l'art ou de l'œuvre.* ».

Se faire des films

Dans son livre dédié aux spectateurs pervers, Janet Staiger décrit les icônes gay et les films cultes de la culture gay comme des *moments* gay. Staiger s'intéresse aux dissonances d'interprétation d'un même texte à fin de distinguer une lecture dominante et des lectures alternatives. D'après elle, le public gay et/ou féministe est un public *qui aime se faire des films avec les films* : il élabore des stratégies de lecture face aux formes culturelles dominantes, à fin de permettre à son imaginaire de s'y implanter. Leur expérience de spectateur et spectatrice a lieu en sous-terrain, dans des canaux d'informations cryptés.

Staiger prend pour exemple la réception du film de sport lesbien *Personal Best*, analysée par Elizabeth Ellsworth. Cette dernière remarque des frictions entre l'interprétation lesbienne-féministe du film, les attentes des distributeurs et l'interprétation de la critique masculine-dominante.

Pour Ellsworth, les mouvements féministes et homosexuelles ont cette capacité à produire des spectateurs résistants – *resisting readers*. Ces spectatrices lesbiennes-féministes en résistance développent différentes stratégies d'interprétation pour se faire une place dans le film, pour s'appartenir au film:

Les spectatrices lesbiennes excluent les éléments du film qui valideraient une lecture strictement hétérosexuelle des personnages.

Elles repensent la hiérarchie des rôles en accordant plus d'importance au personnage secondaire lesbien qu'à l'héroïne hétérosexuelle.

Elles imaginent un devenir-lesbien aux personnages au-delà du film.

Une stratégie de lecture : le *camp*

Le mot anglais « *camp* » vient du français « *camper* » : prendre la pose, Et qui signifie dans son usage courant : maniére, excessif, on dit aussi affecté. C'est un adjectif qui sert au départ à qualifier une personne ostensiblement elle-même, il y a l'idée d'ostensibilité, l'idée d'être puissamment, excessivement soi-même. Il y a sens péjoratif à *camp* dans son usage au début du XXème siècle en Angleterre quand la majorité perçoit les individus outrés, excessifs, comme manquant de personnalité et d'intériorité : s'ils affirment autant leur personnalité au fond c'est qu'ils en manquent. Une personne *camp*, c'est quelqu'un qui adopte une posture critique vis à vis des normes en les dénaturalisant grâce à l'artifice, à la parodie, à l'ironie, à la théâtralité. C'est une composante fondamentale des sous-cultures homosexuelles, dont l'acte de naissance est le procès d'Oscar Wilde pour sodomie en 1895. Oscar Wilde revient des états-unis en 1895 emballé par le travail d'un acteur et professeur de théâtre Steele Mackaye basée sur des poses et des gestuelles outrées, esthétisées. Wilde y voit un moyen d'inventer une façon d'être et d'agir qui donnerait une forme, une silhouette et un personnage au désir homosexuel masculin. C'est au cours de son procès pour sodomie que la figure de l'homosexuel va se cristalliser, dans le discours juridique, mais aussi médical, scientifique, autour de cette posture de défiance vis à vis des normes masculines qu'à inventer Oscar Wilde. Il n'est plus uniquement question d'un individu coupable de sodomie mais d'un dissident, un hérétique du système sexe-genre dominant (Paul Preciado). Le mot *camp*, à partir de ce moment va être indissociable des homosexuels hommes et femmes, décrivant une façon d'être et d'agir qui va perturber le cycle de reproduction des normes.

On parle aussi d'une personne flamboyante. Le *camp* c'est une forme d'esthétique de soi, comme pour conjurer une existence abjecte. C'est un mécanisme d'autodéfense. Le terme *camp* est d'ailleurs utilisé par les gays eux-mêmes dès les années 1920, comme un synonyme de flamboyant, pétaradant, éblouissant. « *Ouah ma chérie t'es tellement CAMP !!* ». Dans son livre *Gay New York*, Georges Chauncey parle du *camp* comme d'une stratégie culturelle qui aidaient les gays à donner un sens et à réagir aux catégories sociales-sexuelles qui les marginalisait. Au cœur du *camp*, il y a l'idée d'une appartenance à une communauté d'imaginaires qui irait au-delà de « l'orientation sexuelle » pour constituer une culture. Le *camp* permet de mettre un mot sur ce que la culture gay a de spécifique. Il décrit une sensibilité,

un humour, un style. Il définit un rapport au monde déterminé par l'expérience d'être un homme gay dans une société hétérosexuelle, patriarcale et capitaliste. Il s'agit d'un concept hautement communautariste, au sens joyeux et puissant du terme, qui recouvre l'ensemble des stratégies culturelles employées par les hommes gays pour résister au sein de la culture dominante. Il est « *ce qui permet aux gays d'investir la culture dominante et de la lire à contre-courant. (...) Une façon de gérer les contradictions liées à leur double vie et de célébrer l'artificialité des rôles sociaux-sexuels entre lesquels ils devaient jongler* ».

(...)

« *En jouant sur l'artificialité des rôles sociaux et en se moquant des normes de genre, le camp aidait les gays à affronter les contradictions qu'ils devaient gérer entre leur statut d'homme élevés pour être des hommes et leur statut de non-homme ou de quasi-femme qui leur était assigné en tant que gay* » (Chauncey).

En 1977, l'historien du cinéma Richard Dyer dira que le *camp* est une façon qu'ont trouvé les gays de démystifier la culture dominante hétérosexuelle, celle qui distribue les conventions masculines et féminines sur un mode rigide, imperméable et complémentaire. Ils la démystifient en usant de la parodie et de l'artifice pour montrer d'une certaine façon que l'original est déjà une parodie, ou plutôt, comme le dira Judith Butler, que le genre est une parodie sans original, une répétition d'actes stylisée, une performance sans fin, un procédé jamais achevé et non un résultat fini.

Le *camp* c'est donc une façon de lire la culture, c'est une façon d'interpréter, de consommer la culture sur un mode critique, espiègle : le *camp* est dans l'oeil du spectateur, le *camp* est l'oeil du gay. c'est un mode d'interprétation critique de la culture dominante, une façon d'être, de vivre, de ressentir, opérant à des degrés très enfoui de l'existence ; ce pourquoi il est difficile d'en expliquer la logique aux profanes (= aux hommes hétérosexuels, aux hommes de culture hétérosexuelle).

Queer

Jusqu'au années 80, le *camp* va être décrit comme appartenant spécifiquement aux sous-cultures gays masculines. Le concept de *camp* et ses usages changent en fait tout au long du XXème siècle, tout simplement parce que les conditions d'être gay connaissent de grands bouleversements, être gay avant Stonewall ce n'est pas pareil qu'être gay après Stonewall, de même qu'il y un avant et un après l'épidémie du sida. Quand le concept est utilisé par exemple dans les 70's par des auteurs gays, c'est avec l'intention de consolider un esprit de classe sexuelle, pour créer du collectif autour d'une sensibilité, pour créer du nous. A la fin des années 80 arrive le *queer*, qui correspond à un moment aux états-unis de redistribution des forces au seins des politiques sexuelles minoritaires, les jeunes gays et lesbiennes de la fin des années 80 et notamment celles et ceux issus des couches les plus marginalisés, trans, noirs, latinos, séropo, putes, vont adresser une critique vis à vis du mouvement gay et lesbien dominant. Le *queer* nait d'une volonté d'élargir le spectre des expressions de genre possible, et d'être à la fois le plus radical et le plus inclusif possible, en faisant de la marginalité érotique une ouverture de possibilités, le site d'une résistance par la différence (Alexandre Doty). Le *queer* définit dans son sens large toutes formes d'expression et de pratiques sociales qui soient non-hétéro, alter-hétéro ou contre-hétéro.

Le *queer* correspondent à un moment où des universitaires féministes, gays, lesbiennes vont s'intéresser à la critique des médias de masses, aux sitcoms, à MTV, et ces chercheuses vont réutiliser le concept de *camp* pour décrire le rapport des spectatrices aux normes de féminités que la culture leur impose. Pamela Robertson dit par exemple « *j'aimerais imaginer les femmes jouant et riant* », les femmes se jouer de leur propre image sans perdre de vue le pouvoir que cette image détient sur elle. Elle parle de « *camp féministe* » et prend comme exemple Madonna.

Différence entre Kitsch et Camp

Le kitsch est un procédé de lecture qui part d'en haut ; c'est un regard par dessus l'épaule de celui que l'on domine socialement et culturellement, pour se foutre de sa gueule. A l'image des concepts de « navet », « chef d'œuvre », le « kitsch » est un terrain de luttes idéologique, où le mépris est un moyen d'action.

Le *camp*, à l'inverse, est un regard qui part d'en-bas, mais juché sur des escarpins et des chaussures plates-formes. « *On ne peut pas faire du camp à partir de quelque chose que l'on ne prend pas au sérieux. On ne s'en moque pas, on se moque grâce à lui* » (Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (1954)).

Showgirls VS Black Swan

J'ai entendu parler de *Showgirls* pour la première fois dans un article sur les navets et autres « accidents industriels hollywoodiens », c'était rédigé par François Forestier pour le nouvel *Nouvel Obs* [Nous sommes quelque part dans la seconde moitié des 90's, sur les toilettes (mes parents sont abonnés au *Nouvel Obs*, que je lis aux WC)] L'article se concluait par une phrase du genre : « *il faut vraiment n'avoir aucun goût pour apprécier un film comme Showgirls. C'est mon cas.* » Cette critique m'a marqué parce que le mec assumait totalement ses goûts de chiottes. De plus, il faisait une critique de film à la première personne, ce qu'on ne lit jamais dans la presse française. Lire ça a été un déclic : j'étais au collège, où il était difficile de revendiquer des goûts ou des idées à contre-courant. Je trouvais ça héroïque dans un sens, de dire : j'aime la merde. Un peu comme dire : j'aime la bite. Impensable. Punk. Ensuite, commencer une critique par « *J'ai aimé ce film parce que...* » amenait forcément à s'interroger sur les critères qu'on utilise pour évaluer la qualité d'une œuvre. Dire « *je* », pour parler d'un film, supposait que l'on parle de soi, de soi à travers le film, et vice versa. Plus tard, j'ai enfin vu *Showgirls* et le film m'a foutu par terre, crevé de joie. Non seulement je l'ai aimé, adoré sans cynisme, mais à aucun moment je n'ai pu imaginer qu'on puisse le trouver ridicule, hideux ou mauvais. Le fait de le savoir quasi unanimement détesté m'a conforté dans mon plaisir. *Showgirls* est devenu un de mes films préférés.

Des années plus tard, j'ai fait l'expérience d'un conflit de lecture intéressant à la fac à propos de Showgirl, pendant un cours sur les films cultes. Le prof s'est mis à déblatérer tous les lieux communs sur le film : « pire navet de tous les temps », « actrice ridicule », « situations grotesques ». Il était encouragé par les rires gras des étudiants et je me suis rarement senti aussi pédé que ce jour là. J'avais envie de dire : « Vous n'aimez pas ce film parce que vous êtes hétéros », ce qui voulait dire : « vous n'avez pas la culture gay nécessaire pour comprendre et apprécier ce chef d'œuvre ». Je n'ai pas dit ça, mais à la place j'ai parlé de *Black Swan*, qui cartonnait alors au ciné. C'est le MÊME film j'ai dit, c'est un putain de remake. Sauf que *Black Swan* est encensé par la critique et va faire les Oscars, tout ça parce que c'est un film de beauf, et misogyne avec ça. »

AMBIANCE !

En vrai, j'avais adoré *Black Swan*, mais pour des raisons très différentes de Showgirls. D'abord, le contexte où je l'ai vu, qui est un élément qu'on néglige souvent dans la réception d'un film. Je suis allé voir *Black Swan* avec Mason quand on habitait ensemble à Londres, et on délivrait déjà sévèrement sur la bande-annonce, complètement *over the top*. On se marrait déjà avant d'entrer dans la salle, on était au sommet de notre excitation. *Black Swan*, c'est un peu *Momie Dearest* tourné comme *Gravity* : la mise en scène est technologique, ultra réfléchie, et en même temps très animale, dans le ventre, dans l'estomac.



Les bonhommes sont chiants comme la mort, froid, les bonhommes se retiennent les fesses, se retiennent de rire, de crier, ils se retiennent eux-mêmes entre leurs miches. Être continent, être sérieux, ne rien laisser couler des yeux, ne pas s'épancher, ne pas déborder (comme James Dean), ne pas se déverser sur la moquette (comme dans l'Exorciste), être entier, être plein à rebord de soi-même, droit dans ses bottes. Bien avant de sucer des bites (et d'aimer ça), je me suis compris Pédé dans mon rapport au papa, au bonhomme, dans ma rupture avec cette culture des pères que je percevais comme chiante, dénuée d'ironie, de complexité, d'humour et de nuances. Quand il s'exprimait, l'humour de mon père était ritualisé, protocolaire, il fallait un public, la famille, une scène, le repas, il fallait être attentif au jeu de mot qui allait tomber lourdement de sa bouche et s'extasier du calembour, du bon mot. Les jeux de mots ne m'ont jamais fait marrer, je ne sais jamais quoi dire dans ces cas là, le malaise est profond, c'est vis à vis de cet humour, et bien d'autres formes d'expression culturelles masculines, que j'ai compris ma nature fondamentalement tordue, en dissidence, et que je me suis approprié d'autres formes d'expressions, féminines, celles de ma mère, ma mère comme figure radicalement contre-culturelle.

La spontanéité, l'improvisation, le second degrés, l'auto-dérision, mais aussi l'hystérie, le hurlement, l'explosion, la crise, le bruit, par opposition à l'espace cérébral et masculin du BUREAU, tout ce qui brisait le quotidien matériel et domestique pour ouvrir un espace de fiction, une imagination, pour faire vivre les corps, faire dire des choses aux corps. Je sentais le regard du père, je savais qu'il jugeais, qu'il voyait de la superficialité, de la légèreté, j'ai été très tôt intelligent de la profondeur de cette humour féminin, visuel, sonore, je savais que la simplicité, le plat, le chiant, le mou, était du côté du père, et que la mère, au contraire, se déplaçait dans un plan symbolique multi-dimensionnel, entre la gravité et la légèreté, le fond et la surface, le matériel et le spirituel, les conditions sociales d'existence et la jouissance de s'en affranchir par apesanteur

LE GENRE NUMERIQUE ET LA VALEUR D'UN FILM

Sens Critique est un réseau social culturel offrant un service de notation, d'évaluation et de classification des œuvres (films, séries, musique et livres) permettant aux inscrits d'organiser leur imaginaire social, leur généalogie culturelle et leurs valeurs esthétiques sous forme de listes, de tops et de critiques. La note donnée à un film par les internautes ne saurait refléter l'accueil global du public, en revanche, les données fournies par les utilisateurs nous renseignent sur les stratégies dont ils disposent pour se construire une identité numérique à l'intérieur de ce réseau social cinéphile.

Plus cinéphile qu'*Allociné*, *Sens Critique* permet à ses usagers, comme son nom l'indique, de mettre en avant leur sensibilité et leur esprit critique, en organisant leurs goûts, leurs stars et leurs références pour construire leur identité numérique. Un système de commentaires et d'éclaireurs permet aux cinéphiles d'exister au sein d'une hiérarchie où la crédibilité d'un "éclaireur" se mesure à sa visibilité (son nombre de lectures, de vues) et sa popularité (son nombre d'abonnés).

Dans son article *Gender, comedy and reviewing culture on IMDB*, Karen Boyle analyse la façon dont les internautes construisent IMDB comme un entre-couilles où dominent des valeurs et des références culturelles masculines. Elle utilise pour cela les données publiquement disponibles sur le site, comme le genre donné à voir par les contributeurs. Sur les réseaux sociaux, le genre est une forme d'expression construite à l'aide d'outils et de conventions propres aux cultures numériques. On propose le terme de genre numérique. Le genre numérique est un agglomérat d'images et de discours d'autant plus fragile qu'il ne bénéficie d'aucun des supports biologiques tangibles qui fondent l'idéologie de la Différence des Sexes. C'est pourquoi le genre numérique donné-à-voir par les utilisateurs peut difficilement nous éclairer sur la réception d'un film par un public masculin ou féminin. En revanche, il nous renseigne sur la façon dont les internautes utilisent la pratique critique et le dispositif du réseau social pour construire une masculinité ou une féminité numérique. En d'autres termes, l'études des contributions sur *Sens Critiques* ou *IMDB* permet d'identifier les normes de genre spécifiques à la pratique critique numérique.

Après avoir lu la totalité des critiques postées sur le film *Bridesmaids*, Karen Boyle les soumet à deux questions:

Comment les contributeurs se présentent-ils en tant que sujets genrés?

En quoi les critiques se confrontent-elles au film de manière genrée?

Elle identifie ainsi deux stratégies employées par les contributeurs pour produire leur masculinité numérique: la première est d'évoquer leurs petites amies ou leurs épouses pour justifier leur consommation d'un produit culturel féminin ("*ma femme a adoré ce film!*"), la deuxième est de réaffirmer leur position de sujet masculin universel par l'emploi d'expression comme "*c'est un film pour filles mais j'ai bien aimé!*", supposant que la communauté cinéphile est masculine par défaut et que le public féminin dérivent de cette norme.

Que l'on écrive sur *Allociné* ou *Sens Critique*, sur des forums confidentiels ou dans les commentaires d'un magazine, la pratique critique fonctionne toujours comme une mise en récit de soi, à travers une grille sociale et culturelle. Sincérité VS cynisme, chef d'œuvre VS navet, premier degrés VS second degrés, enthousiasme VS mauvaise foi, les paramètres d'évaluation d'un film permettent aux critiques amateurs et aux cinéphiles d'exister au sein d'un véritable champ de bataille culturel, où le genre est une ligne de force majeure. La pratique critique est une activité traditionnellement genrée, ce pourquoi elle ne saurait refléter la réception globale d'une œuvre. Noël Burch voit dans cette cinéphilie obsessionnelle des "tops" et autres palmarès personnels l'expression d'une subjectivité masculine obnubilée par le contrôle de soi et des autres. La propension à ouvrir sa gueule, à donner son avis et à l'ériger en vérité absolue sont elles aussi des expressions sociales masculines. Autant de facteurs qui peuvent expliquer la surreprésentation des hommes sur les réseaux sociaux cinéphiles, et par là même, l'érection de leur culture et de leurs valeurs en goût universel.

Ne pas voir son genre, ne pas le considérer comme un élément constitutif de son goût et de son rapports aux arts permet aux spectateurs masculins d'affirmer leur point de vue comme hors du monde, hors du temps et hors des rapports sociaux. Bourdieu parlerait d'une expérience "*enchantée*" de la culture "*qui implique l'oubli de l'acquisition et l'ignorance des instruments de l'appropriation*". A l'inverse, les critiques qui considèrent leur position sociale-sexuelle comme déterminante dans leur plaisir ou leur déplaisir esthétique sont des spectateurs qui vont menacer les hiérarchies culturelles. On peut supposer qu'à l'image de tous les groupes dominants, les hommes n'éprouvent pas de manière consciente leur appartenance à la classe des hommes: "*Les dominants ne perçoivent pas qu'ils sont inscrits dans un monde particulier, situé*" (Eribon). On peut dès lors supposer que les goûts et les couleurs masculines ne sont pas non plus perçues par les hommes comme les produits d'une subjectivité propre, mais comme allant de soi. Préférer *Interstellar* à *Contact*, ou *True Detective* à *American Horror Story* est une question de bon sens - de bon goût - et non l'expression d'un rapport de force culturel.

De même, privilégier les films d'action et mépriser les comédies romantiques procèdent d'une histoire des goûts cinématographiques allant bien au-delà de la bi-catégorisation rose/bleu inculquée dans les corps dès l'enfance.

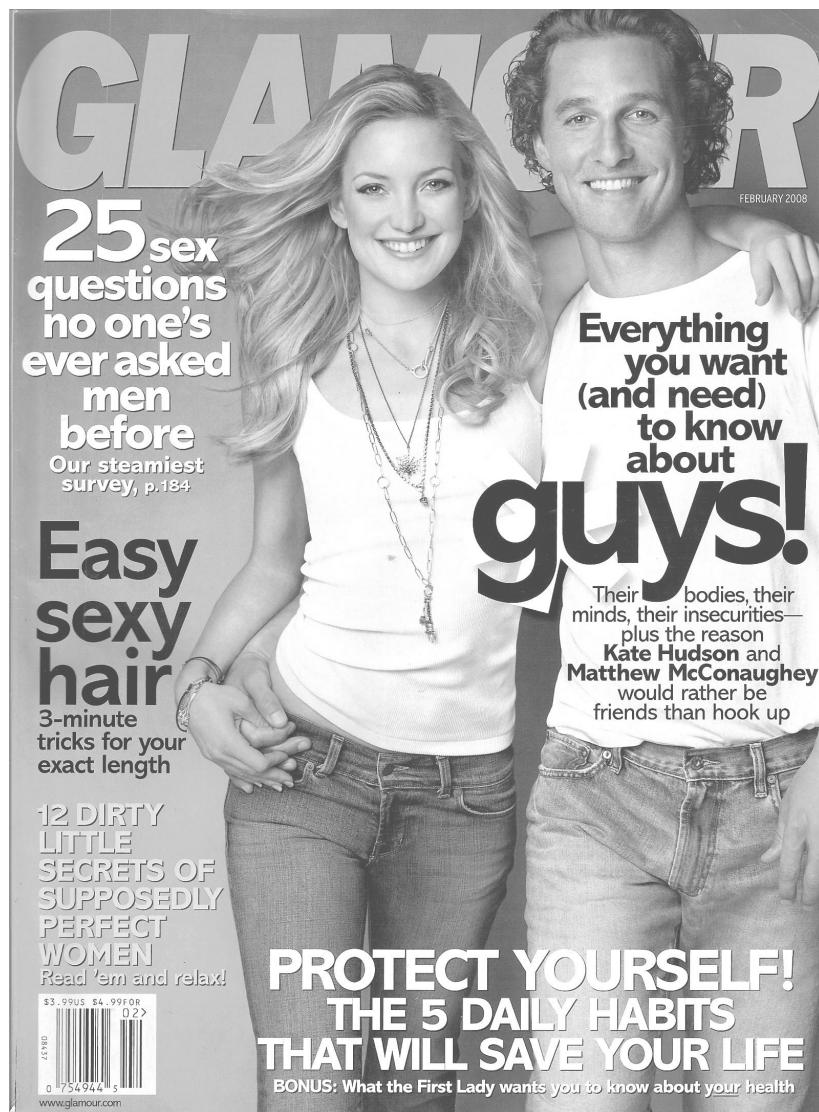
Etude de cas:
Comment se faire larguer en 10 leçons (2003)
(How to lose a guy in 10 days)

Situé dans le milieu de la presse magazine, ce film de meufs malin et tordant tourne en dérision un univers où la Différence des Sexes est un fond de commerce et une obsession. L'héroïne (Kate Hudson) est une journaliste en pleine ascension, connue pour sa rubrique "How To..." dans un ersatz de Cosmo. Aspirant à une carrière "sérieuse" dans le reportage politique, elle se voit contrainte d'accepter un dernier article racoleur avant d'obtenir sa liberté. La rédactrice en chef (Bebe Neuwirth) lui donne pour mission de se faire larguer en 10 jours et d'en tirer une histoire, ignorant que le type qu'elle s'apprête à piéger, lui-même journaliste, a accepter le pari de la rendre amoureuse à tout prix. Tous deux vont s'épuiser dans cette relation factice, pris au piège des stéréotypes de genre dont ils ont fait leur gagne-pain. Jusqu'à tomber réellement amoureux l'un de l'autre. Cette comédie brillante, riche en quiproquos, est l'un des films les plus intelligents de la carrière de McConaughey, l'un des plus séduisants aussi. Entre de purs moments de "female camp parody", le film se délecte de la mise au supplice de son héros masculin, persécuté par des jeunes femmes en pleine émancipation professionnelle et sentimentale.

Pourquoi ce film? La carrière de Matthew McConaughey s'articule sur un rapport de force culturel entre sa période rom com dans les années 2000, perçue par la presse et les cinéphiles comme un enchainement de comédies bas de gamme voire une "traversée du désert", et sa renaissance artistique dès 2008 dans le cinéma d'auteur. J'aimerais inverser cette lecture en considérant les années 2000 comme la décennie la plus prolifique de McConaughey durant laquelle il enchaîne treize films de genres et de styles différents: de la fantasy post-apocalyptique (*le Règne du Feu*) au thriller surnaturel (*Emprise*) en passant par le film d'aventure (*Sahara*) et la satyre hollywoodienne (*Tonnerre sous les Tropiques*). La nécessité de produire une "nouvelle image" de McConaughey, plus chiante, plus sérieuse, oscarisable, a conduit au rejet intégral de cette filmographie pourtant beaucoup plus riches et nuancées que la suivante.

Sur *Sens Critique*, la cinéphilie dominante s'exprime à travers des goûts résolument masculins et hétéros, un ensemble de canons cinématographiques qui vont-sans-dire, et qui ne sont pas intelligents de leur situation, de leur sexe ou de leur histoire. *How To Lose a Guy* est noté 4,8/10 par les utilisateurs: une note que je trouve particulièrement injuste au regard du plaisir que le film m'a procuré... en tant que spectateur pédé.

Je me suis penché sur les listes dans lesquelles on peut trouver *Comment se faire larguer*. Les listes ont plusieurs fonctions sur *Sens Critique*: elles permettent aux cinéphiles de tenir un journal des films vus chaque mois ou chaque année, mais aussi de les classer selon des thématiques qui reflètent leur rapport au cinéma et leur perception d'eux-mêmes en tant que spectateur.



Dans le cas de *How To Lose a Guy*, on note quelques tendances intéressantes:

Le film est classé dans 278 listes.

44 sont des listes générées:

Girls!

Films Girly

Je suis une fille

Films de filles

...

Quelques unes expriment un mépris misogyne:

éloge de la connasse

mes films de fillasses

romances pour blondinettes

Les films niais pour adolescente prépubères

...

Les listes peuvent avoir une connotation négative ("navets", "daubasses")

ou positive ("les meilleures comédies romantiques").

Mais la plus part du temps, elles sont les deux à la fois, avec une idée de plaisir coupable:

Daubes sympathiques

Guilty Pleasures

Je les ai appréciés, sans scrupules!

Top Plaisirs Coupables

Parce que j'ai aussi des goûts de merde. Ou alors que les gens ne sont pas prêts.

Ces films tellement prévisibles que j'aime quand même.

Beaucoup sont écrites à la forme possessive:

mes comédies romantiques

mes films à l'eau de rose

mes films de fillasse

mes films de filles

mes films de nanas

...

D'autres dénote un sentiment d'affirmation, voire de revendication:

Je suis bien une gonzesse

c'est un film de fille...oui et alors?

Je suis une fille et je te chie dessus

Oui oui, j'ai bien vu les films ci-dessous, et j'en suis peu fière.

...

Souvent les films sont associés à une utilité,
à une fonction sociale:

les meilleurs films pour soirées pyjama

Pyjama Party!

Mes après-midi avec ma mère

A regarder en faisant une manucure-pédicure-ravalement de façade avec les copines.

Ou sentimentale (réconfort, bien être):

Dimanche sous la couette

Les films qui mettent de bonne humeur ne sont pas forcément nuls/niais/cons.

Mes films anti-dépresseurs

Films remontent-moral

A utiliser en cas que manque d'amour

...

On a parfois droit à de véritables décorum:

Le cliché de la fille seule, regardant des films sous une couette, en train de manger un pot de glace.

Films de love pour filles seules avec un chat. Vous pouvez également agrémenter votre soirée avec de la glace Haagen Dazs saveur macadamia. Ou éventuellement regarder ces films avec des copines.

Boîte de mouchoirs - grosses chaussettes en laine - pyjama douillet du dimanche - couette molletonnée - Mug de café / chocolat / thé / tisane ect...- Mec devant sa console de jeu ou pc (AVEC CASQUE !)

Les films sont décrits à l'aide des métaphores alimentaires:

CHICK FLICK AND ICE CREAM:Love et Chocolat

Y'a des fois où je dis pas non à une guimauve

Films fromageux à souhait

Guimauve Time

Ou à l'aide d'un vocabulaire emprunté à la presse féminine:

Je suis accro aux films de fille et j'assume

Je suis accro à la niaiserie

...

L'expérience du film est associé aux fonctions cérébrales:

Il est parfois bien agréable de se laisser décérébrer par ces films pour midinettes

Parce que ça fais toujours du bien de laisser ses neurones dans un coin de la cuisine.

Mes "chick flicks" ou films à faible quotient intellectuel mais grosse libido

Enfin, la quasi-totalité de ces listes ont été créées par des utilisatrices au genre numérique féminin. On note toutefois une exception: la liste "éloge de la connasse".

Conclusions

La comédie romantique est féminine: c'est un genre intégralement défini par sa cible et son public.

La comédie romantique est perçue comme ayant une valeur utilitaire (alimentaire, vulgaire, basse, fonctionnelle).

Elle s'opposent donc aux films prétendument intelligents ou intellectuels, ce qui fait d'elle un divertissement "décérébré".

La comédie romantique possède une fonction sociale et collective: la regarder à plusieurs est déterminant dans le plaisir vécu.

La comédie romantique s'apprécie à l'intérieur d'un décorum où les codes du film sont rejoués.

Le plaisir éprouvé par les spectatrices est toujours un plaisir coupable. Cette culpabilité est l'expression d'un conflit entre le plaisir immédiat, précédant la raison, et le mépris culturel conscientisé par les spectatrices.

Le pendant de cette auto-dévalorisation est une affirmation de "son goût" et "son sexe" sur un mode revindicatif.

D'après moi, la perception d'*How To Lose a Guy* par les spectatrices confirme à quel point il est un film astucieux, intelligent de ses propres codes et de leur fonction *technologique* (De Lauretis). Intentionnellement stéréotypés, les *rom coms* permettent aux spectatrices de rendre intelligible leur expérience du féminin en tant que "*fiction politique*" (Preciado). Dans ce contexte, la catégorie "film de meuf" n'est pas forcément péjorative, puisqu'elle fonctionne sur un contrat de lecture tacite avec les spectatrices et une complicité basée sur un humour féminin *camp* - un mode de consommation culturelle bien spécifique, caractérisé par une interprétation humoristique du monde, se jouant de l'artificialité des rôles sociaux et des normes de genre.

Le *camp* est d'abord le propre des sous-cultures homosexuelles: il est l'expression d'un rapport au monde déterminé par l'expérience d'être gay dans une société homophobe. Dans les années 80, la critique féministe s'empare du concept pour décrire des modes de consommation et de production culturelles féminines en résistance (Judith Mayne) usant de la mascarade, de la parodie et de l'artifice (chez Mae West ou Madonna par exemple). Le *camp* est une stratégie de lecture utilisée par les publics alternatifs pour "*démystifier la culture dominante*" (Richard Dyer) organisée selon des conventions masculines et féminines rigides, imperméables et complémentaires. Le camp dévoile le genre comme une parodie sans original (Butler) fait d'une répétition stylisée d'actes où chacun joue à être Homme ou Femme. Cette interprétation critique et espiègle de la culture de masse est celle-là même exprimée par les utilisatrices de *Sens Critique*.

"I would like to imagine women playing and laughing"
Pamela Robertson

Quand j'étais au lycée, acheter un Cosmo ou un Grazia et faire les tests de personnalité avec mes copines en terrasse de café était un moment jouissif d'auto-parodie, mais aussi, d'une certaine façon, de contre-culture, un moment collectif où nous affirmions un humour et une sensibilité commune. Cette manière de privilégier le *moment* du film à sa pure forme est le propre des publics alternatifs: le public adolescent, qui saccage les salles de cinéma devant un film d'horreur, le public gay, qui suce et nique devant les films de Bette Davis, ou bien les meufs, qui conscientisent leur appartenance à un groupe social autour d'un moment comique et sentimental. L'étude de la réception des *rom coms*, de la musique *girly* ou de la presse féminine permet de défaire notre perception des jeunes filles et des jeunes femmes comme dupes culturels (Bourcier) consommatrices de leur propre aliénation, à fin de les imaginer "*riant et jouant*" (Robertson).

Justine Marillonnet obtient des conclusions similaires dans son étude des magazines de mode. D'après elle, le stéréotype de genre est une amorce comprise par les lectrice à l'intérieur d'un contrat de lecture, ce qui permet au magazine de proposer des moments subversifs à un public qui a intégré certains codes. Loin d'être des consommatrices passives, les lectrices des magazines de mode sont des agents actifs qui participent à la production de signification et s'en approprient le contenu. De la même façon, les *rom coms* et leur protocole de consommation permettent aux spectatrices d'exprimer leur déconfort vis-à-vis des normes féminines sur un mode parodique, et par le biais d'un divertissement humoristique et sentimental. Toute fois, et bien que leur interprétation puisse dénoter une forme de revendication, nous nous garderons de les définir comme des œuvres féministes, puisqu'elles ne proposent aucun mode de transformation sociale-sexuelle. Elle constitue malgré tout un support essentiel à la compréhension des paradigmes de genre en tant que fictions politiques et un prélude à leur redéfinition.

Résultats du sondage "films plaisirs coupables" au mois d'août 2015
(Sens Critique):

1. Commando (1985)
2. Bloodsport (1988)
3. Kickboxer (1989)
4. Mortal Kombat (1995)
5. Lolita Malgré Moi (2004)
6. L'homme qui sauva le monde (1982)
7. Hyper Tension (2005)
8. Street Fighter (1994)
9. Flash Gordon (1980)
10. Demolition Man (1993)

"Le plaisir du film n'est pas un plaisir abstrait, éthéré, un plaisir esthétique désintéressé qui ne contiendrait que lui-même, mais c'est un plaisir du corps, c'est-à-dire un plaisir de l'individu tout entier.

En ce sens, il est gros de ce qui constitue très concrètement le spectateur dont le plaisir est toujours conditionné par un réseau d'attentes liées à son identité sociale."

Eric Dufour, *la Valeur d'un Film*

Bibliographie

- BOURCIER Marie-Hélène, Queer Zone 3, 2011, Amsterdam
BOURDIEU Pierre, La Distinction, 1979, Les Editions de Minuit
BOYLE Karen, Gender, comedy and reviewing culture, in Participation Vol. 11, 2014
BURCH Noël, De la Beauté des Latrines, 2007, L'Harmattan
DE LAURETIS Teresa, Théorie Queer et Culture Populaire, 2007, La Dispute
DUFOUR Eric, La Valeur d'un Film, 2015, Armand Colin
DYER Richard, Only Entertainment, 1992, Routledge
ERIBON Didier, Réflexion sur la question gay, 1999, Fayard
MARILLONNET Justine, L'image de mode au service du sujet féminine, 2012
MAYNE Judith, Cinema Spectatorship, 1993, Routledge
ROBERTSON Pamela, Guilty Pleasures, 1996, IB Tauris
STAIGER Janet, Perverse Spectator, 2000



Cette brochure s'adresse aux fans de Sandra Bullock et aux cinéphiles des Jeudis de l'Angoisse. Elle rassemble des notes prises entre 2013 et 2016 sur les notions d'homosexualité, de féminité et de mauvais goût.

texte et mise en page: marguerin
lyon - mai 2016

CC-BY-NC-ND



*les éditions
douteuses*