

INTRODUCTION

NELLA ARAMBASIN & MARGARET GILLESPIE

(Codirectrices de l' Axe de recherches « Identités sexuées : théories et représentations culturelles » au Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles - C.R.I.T., EA 3224 – UFR SLHS Besançon, Université de Bourgogne-Franche-Comté)

L'articulation entre corps physique et identité sexuée peut se passer du langage parlé pour s'exprimer : elle se donne à voir, sentir, toucher et entendre de multiples manières. Car « en sus de ce que nous exprimons verbalement, nos sensations réelles s'extériorisent constamment par un langage sans paroles, le langage du comportement » (Hall 1959 :14). Lui-même corroboré sur le plan sociologique par la notion bourdieusienne d'habitus, cet ensemble d'aspirations ou de dispositions nous le tenons pour individuel, alors qu'il « résulte d'une incorporation progressive des structures sociales » — une incorporation plus ou moins bien ajustée, consentie ou contraignante, dont témoignent notamment les êtres « mal dans leur peau » (Wagner 2012). Corps déplacés ou mal placés, ils font entendre un hiatus entre ce qu'ils disent et ce qu'on en dit, expression d'un clivage qui fait néanmoins place à une autre conception de soi dans son rapport aux autres.

Puisque « le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'évidence du monde : activités perceptives, expression des sentiments » (Le Breton 2012 : 3), alors le sentiment amoureux en particulier traverse le champ d'une opposition entre corps intime et corps social (Bologne 1986), au croisement des regards et du désir, comme des religions et des cultures où une place est assignée à chaque sexe. Ainsi que le remarque l'écrivaine d'origine iranienne Abnousse Shalmani,

Les femmes doivent réclamer leur deuxième corps. Car les hommes ont droit à deux corps. Ils ont un corps intime qui est celui de la sexualité et

du désir. Et un corps public qui est un corps citoyen. Le problème, c'est que le corps féminin est sans cesse renvoyé à l'intime, au désir et à la sexualité (Shalmani 2015 : 11).

Tandis que les femmes sont encore à la recherche de leur deuxième corps, citoyen¹, l'érotisation sans cesse accrue de leur anatomie produit des Lolitas de plus en plus précoces² et colonise toutes les surfaces disponibles de leur peau, tels les bras nus que la presse féminine française vient de consacrer comme « nouveau décolleté »³.

Lacan confirme en termes psychanalytiques dans *Le Séminaire XX : Encore*, que l'« on ne peut jouir que d'une partie du corps de l'Autre » en le réduisant à un objet du désir ; si ce n'est qu'un *partes extra partes* ne devient une « substance jouissante » que pour avoir été « corporis(é) de façon signifiante » (1975 : 26). Signifiant, le corps parle en effet : « là où ça parle, ça jouit et ça sait rien » (95, 104). Or ça, « le mystère de l'inconscient » auquel se réfère « le mystère du corps parlant » (118), s'ouvre également sur celui de l'amour, qui se distingue pourtant de la jouissance sexuelle et même n'a aucun « rapport » avec elle : « *la jouissance de l'Autre*, de l'Autre avec un grand A, *du corps de l'Autre qui le symbolise*, n'est pas le signe de l'amour » (11). L'amour donc « est un signe » et « fait signe » (21, 11), bien que non réductible à un code linguistique ou une technique de communication. D'où les poètes qui en cherchent les voix/voies de passage, comme Rimbaud faisant résonner « un nouvel amour » qui « détourne » et « retourne » sa tête jusqu'à mettre en déroute le langage ordinaire et le mettre en quête d'une autre harmonie (« A une raison », 1886). « L'amour, c'est dans ce texte le signe, pointé comme tel, de ce qu'on change de raison, et c'est pourquoi le poète

-
1. Voir le scandale provoqué par la robe fleurie de Cécile Duflot, ministre du Logement, lorsqu'elle est entrée le 17 juillet 2012 à l'Assemblée Nationale (Jausse 2012).
 2. Voir « Report of the American Psychological Association Task Force on the Sexualization of Girls », 2008. « There are many examples of the sexualization of girls and girlhood in U.S. culture. Toy manufacturers produce dolls wearing black leather miniskirts, feather boas, and thigh-high boots and market them to 8- to 12-year-olds. Clothing stores sell thongs for 7- to 10-year-old girls, some printed with slogans such as "eye candy" or "wink wink" » (« Il existe de nombreux exemples de sexualisation des petites filles et de l'enfance des fillettes dans la culture états-unienne. Les industries du jouet produisent pour les 8-12 ans des poupées habillées de mini-jupe en cuir noir, des plumes de boa et des cuissardes. Pour les 7-10 ans, les magasins de vêtements proposent des strings sur lesquels sont imprimés des slogans tels 'manger du regard' ou 'clin d'œil' » Notre traduction).
 3. « Les bras, c'est le nouveau décolleté », *Elle*, 16 juin 2017, page de couverture.

s'adresse à cette raison. On change de raison, c'est-à-dire – on change de discours » (20). De par cette adresse, le changement de discours se situe au niveau d'un échange de signes, comme réponse supposée à ce qui provoque l'amour et en produit le discours. C'est en vertu de cette « réciprocité » (11) que l'amour emprunte les « chemins d'une reconnaissance » entre les êtres (131) ; ainsi, la rencontre amoureuse est non seulement le témoignage « de la façon dont l'être est affecté en tant que sujet du savoir inconscient », mais il ne l'est – affecté « par des signes toujours ponctués énigmatiquement » –, que pour avoir établi aussi un « rapport de sujet à sujet », ce qui permet à Lacan de conclure que « tout amour se supporte d'un certain rapport entre deux savoirs inconscients » (131-132).

De ce pur amour parlent la poésie courtoise, les débats théologiques entre « amour physique » et « amour extatique », la mystique féminine, ou encore, poussé jusqu'à « cette impossibilité d'où se définit un réel » (131), l'esthétique baroque qui lui a donné la forme paradoxale d'une « exhibition de corps évoquant la jouissance » (102). De même que la psychanalyse lacanienne rejoint ce « baroquisme » (*Ibid.*), on peut faire l'hypothèse d'un post-baroquisme dans le contexte post-chrétien et post-moderne de la société contemporaine. Celui-ci ne s'opposerait pas à la définition du baroque en tant qu'« obscénité – mais extatique » (105), il en serait plutôt le mode d'exposition porté à une valeur exponentielle, sa diffraction morcelable démultipliée. Ainsi, « la régulation de l'âme par la scopie corporelle » (*Ibid.*) dont témoignait le christianisme dans l'art, aboutirait aujourd'hui à une distorsion de la scopie, une déformation produite par une torsion de cette régulation, une disjonction ou une disproportion entre signaux.

On peut dès lors se demander si l'aventure amoureuse la plus improbable (la plus extraordinaire) ne serait pas d'amener *corps et âme* à se rencontrer envers et contre leur dissociation avérée ; à en croire la réalisatrice hongroise Ildikó Enyedi du film *On Body and Soul*, primé par l'Ours d'or à la Berlinale 2017, c'est sur le plan de l'inconscient du rêve nocturne que le changement de raison opère un basculement dans la réalité diurne, là où l'âme erre amputée de sa chair, à l'instar des animaux dans un abattoir, démembrés pour être consommés. L'amour subit un clivage « anarchique » qui ne le laisse pas indemne : il est un corps infirme en quête de grâce.

Dès 2013, le film américain de Spike Jonz, *Her*, aura poussé la disjonction du signifiant-signifié à l'extrême, puisque le protagoniste, dont le métier est de rédiger des lettres sentimentales commandées par des internautes, tombe amoureux d'une voix électronique virtuelle produite par l'intelligence artificielle. La double désincarnation de l'amour a partie liée avec l'usage de la langue écrite et orale : la plume littéraire la plus apte à transmettre des émotions est celle d'un écrivain fantôme (*ghost writer*), tandis que la voix de l'amour provient d'un système d'exploitation si performant qu'elle s'adapte aux désirs de chacun de ceux auxquels elle s'adresse. L'intimité partagée avec la voix du désir rend cependant la rencontre physique impossible, réduisant ainsi l'altérité à néant, dans un solipsisme abyssal qui fait de l'entre-deux un simulacre. Le film n'a que les allures d'une science-fiction ; comment aujourd'hui l'amour peut-il encore faire signe et incarner l'entre-deux radical ?

Les représentations contemporaines du corps oscillent entre deux extrêmes : il tend soit à s'exhiber sur la place publique, soit à disparaître derrière les écrans en favorisant une « interaction textuelle désincarnée » (Illouz 2007 : 90)⁴. Selon Eva Illouz, « l'imagination amoureuse traditionnelle se fondait sur le corps », c'est à dire sur des expériences transmises depuis le passé, que quelques détails visuels et linguistiques réactivaient au présent face à une personne réelle. L'inconscient était donc fortement mobilisé,

Ce qui est vraisemblablement le résultat de schémas parentaux profondément enracinés et d'une familiarité culturelle avec certains comportements et attitudes corporelles gravés dans notre conscience.

En revanche, l'imagination amoureuse contemporaine que la sociologue appelle « prospective », est médiée par Internet et saturée d'informations : « elle se porte sur quelqu'un qui n'a pas encore été rencontré ». Donc, au fur et à mesure que « le rôle des signaux visuels et corporels est moins important », l'évaluation rationnelle de la personne, cataloguée selon les paramètres extrêmement abondants qu'elle a donnés sur elle-même, supprime une idéalisation qui demeure cependant le « processus central de l'expérience de l'amour » (Illouz 2012 : 358, 359, 361).

4. « Disembodied textual interaction » Notre traduction.

L'idéalisation se distingue de la sublimation en psychanalyse, parce qu'elle ne se détourne pas de son objet libidinal originaire, ni ne le remplace en lui trouvant une finalité autre que sexuelle (intellectuelle, artistique,...) ; elle partage néanmoins avec la sublimation « ce que Freud appelle l'enjolivement ou l'anoblissement des contenus représentatifs » (Mijolla-Mellor, 2003 : 10), dont témoignent l'exaltation de la relation amoureuse ou la surestimation de l'objet du désir. Aujourd'hui où la rationalisation tend à gommer l'idéalisation, il ne serait plus tant question de s'illusionner sur la nature pulsionnelle de la relation à l'autre, que d'avoir l'intention de satisfaire autre chose que le but sexuel vers lequel tend la pulsion ; la sublimer en quelque sorte, mais sans verser dans l'amour courtois qui « traduit une mise en éclipse du désir, solidaire d'une suspension de l'acte » (Rey-Flaud 2002 : 19). Entre la « névrose courtoise » et la satisfaction sexuelle, comment frayer un passage à l'amour ? Plus que jamais, semble-t-il, « la destruction de l'idéal implique celle des repères identificatoires qu'il a pu offrir au 'je' » (Mijolla-Mellor, 2003 : 25).

Ainsi que l'explique Jean-Claude Kaufmann dans *Sex@amour*, lors d'une prise de contact sur Internet, les photos ne disent pas tout, au contraire, elles enclenchent une nouvelle forme d'idéalisation de la personne, avatar purement chimérique, qui vient plus tard buter contre le premier contact physique et la probable désillusion qui s'ensuit : « même la webcam n'avait donné que des images. Ici, face à lui, l'impression est différente : les corps parlent » (Kaufmann 2010 : 10). Comme si deux codes sémiotiques étaient aujourd'hui mis en concurrence, au moment où autrui est réduit au profil discursif d'un échange verbal sur Internet, le corps lui oppose un autre discours, avec sa propre vérité, jusqu'à contredire tout ce qui était dit, pensé et ressenti en son nom.

Il existe également un troisième niveau sémiotique hérité de la révolution sexuelle de la fin des années soixante « qui unissait frottement sexuel, spiritualité diffuse et égoïsme profond », pour reprendre l'expression synthétique de Michel Houellebecq (1995 : 135). Comme l'analyse le socio-anthropologue David le Breton, le discours qui devient dominant à cette époque est celui qui invite à la « libération des corps », à savoir au

récit fantastique où le corps se 'libère' sans que l'on sache ce qu'il advient de l'individu (son maître). Dans ce discours le corps est posé non comme

un indiscernable de l'homme, mais comme une possession, un attribut, un autre, un *alter ego*. L'homme est le fantôme de ce discours, le sujet supposé. L'apologie du corps est à son insu profondément dualiste, elle oppose l'individu à son corps (Le Breton 2012 : 7).

Sur la base de ce récit se développe la vision tout aussi fantastique d'un corps sain, jeune, indépendant et performant, sur lequel se fonde l'imaginaire sexuel, paradoxal, puisque le corps est à la fois fétichisé et « libéré », mis à distance d'un sujet spectral plus ou moins impliqué dans la relation. Certes, le corps entre dans une phase d'expérimentation qui détermine toute *La transformation de l'intimité* contemporaine et qui mène à ce que Giddens a appelé la « sexualité plastique » (Giddens 2004), mais dans le même temps, on assiste à un nouveau dualisme psyché-soma, où « le signifiant-corps est une fiction, mais une fiction culturellement opérante, vivante » (Le Breton 2012 : 36), que la publicité et les mass-médias investissent et subliment. On obtient ainsi l'illusion du signe de l'amour et de sa poésie, dans la confusion post-rimbaldienne d'un « trafic du sens et des sens » élaboré par des discours esthétisants ou spiritualistes (Zahnd 2012 :106).

Or cette fiction nourrit surtout « un vaste système économique et culturel qui codifie l'attractivité sexuelle » : à ce titre, Eva Illouz met en évidence le sex-appeal ou la « désirabilité sexuelle » en tant que nouvelle catégorie culturelle distincte de la beauté, qui « reflète l'importance attachée dans cette culture à la sexualité et à l'attrait physique comme tels ». Le sex-appeal devient donc « un critère inédit d'évaluation, détaché à la fois de la beauté et du caractère moral » (Illouz 2012 : 75), qui en revanche faisaient l'attrait de la personne désirable au XIX^e siècle. Aujourd'hui, en faisant l'épreuve du passage entre espace virtuel et réel, l'attractivité des corps devient problématique cependant :

Le rendez-vous *in the real life* reste pour la plupart le grand moment. Celui où les corps en présence dégagent des ondes bien différentes. Celui, également où la mécanique amoureuse qui se met en branle ne permet plus aussi facilement de débrancher (Kaufmann 2010 : 24).

Quand le sex-appeal est défaillant dans un contexte où les critères d'évaluation pour choisir un partenaire amoureux sont régis par ce dualisme sémiotique entre parole et corps, il ne reste plus qu'à « libérer » la pratique sexuelle, ou pour le dire autrement, à la sou-

mettre à une « hyperstimulation » (Zahnd : 104) dont la pornographie véhicule les codes de représentation, à la fois marqués par « une grande homogénéité thématique » et assujettis au point de vue presque exclusivement masculin (Bourcier 2006 : 23, 25).

De fait, entre alors en jeu l'injonction des corps à jouir, une injonction aussi pressante que tous les besoins dont le « capitalisme émotionnel » se nourrit. Cette expression d'Arlie Russell Hochschild pointe la manière dont l'intimité et le marché s'interpénètrent aujourd'hui, depuis les *love coaches* qui conseillent leurs clients malheureux en amour, jusqu'aux *wedding planners* qui organisent les mariages, entre autres. « Cette sarabande commerciale autour de la vie intime » (Hochschild 2003 : 72-73) réifie le corps sexuel tout en produisant l'image d'un amour supposé d'autant plus authentique, que celui-ci est non seulement certifié par une pratique massive dans les sociétés contemporaines (campagnes de presse et sondages à l'appui), mais aussi par une sexologie complaisante qui n'hésite pas à lui inventer une forme originelle, en le reliant à « des comportements observés dans certaines tribus primitives d'Afrique ou d'Amérique du Sud », le tout étant orchestré par le marché de la séduction (sites de rencontre, mode, chirurgie plastique...) (Zahnd 2012 : 104).

Dans cette technocratie de l'amour qui affirme la liberté pour seul objectif d'accomplissement de soi, la question de l'éthique semble obsolète, volontairement réduite à une moralisation désuète des mœurs et conformiste de la pensée. Cependant, comme le fait remarquer Eva Illouz, « la sexualité ne peut être séparée de la question de nos devoirs à l'égard des autres et de leurs émotions » (Illouz 2012 : 380). Réintroduire l'éthique dans la relation amoureuse amorce non seulement une sortie du solipsisme encouragé par le capitalisme émotionnel, mais ouvre également la réflexion sur les pratiques genrées de l'amour – des pratiques qui ne font pas l'économie d'une interrogation sur les repères identificatoires capables de bouleverser la construction sociale des sexes, l'assignation de leurs places, rôles, devoirs et loyautés.

À la différence de la déconstruction du genre que le cinéma expérimente, la littérature semble peiner à devenir l'espace d'une réflexion sur l'éthique de l'amour, comme si elle creusait toujours plus le hiatus entre signifiant-signifié dont elle aurait hérité. Ainsi,

les poncifs les plus éculés réapparaissent sous la plume d'un romancier français contemporain en vogue, pour lequel l'homme « vaque de brouillons en brouillons » parce que ladite « femme de sa vie » est forcément « la suivante », n'étant jamais la « définitive » ; alors que la femme, a contrario, poussée par l'appropriation exclusive de l'objet de son désir, va « l'inscrire dans une figure idéale » et venir confirmer par effet de réciprocité une logique imparable, qu'« aimer un homme, c'est fabriquer un infidèle » (Moix 2015 : 9, 10) — la figure stéréotypée de l'aventurier sexuel masculin continue donc de prospérer malgré les révolutions sociétales, comme si la reproduction du modèle patriarcal dominant avait même acquis une nouvelle légitimité auprès des femmes. Ce qui amène précisément Illouz à réfléchir sur la nécessité du recours à l'éthique :

Nous devrions de cette façon non seulement cesser d'envisager la psyché masculine comme une psyché intrinsèquement faible ou incapable d'amour, mais également ouvrir à l'analyse le modèle d'accumulation sexuelle promu par la masculinité moderne et imité par les femmes avec beaucoup trop d'enthousiasme (Illouz 2012 : 380).

Faire contrepoids à la masculinité mimétique, oblige à s'interroger sur une féminité aussi ancienne que l'Antiquité. De même que la femme est reléguée depuis Aristote dans l'animalité, l'émotion (et qui plus est l'émoi amoureux) a suscité une grande méfiance parmi les philosophes jusqu'à aujourd'hui, « reléguée en grande partie dans les domaines de l'animalité et de la chair » : « non seulement l'émotion n'était pas rationnelle, mais même l'étudier n'était pas rationnel non plus » (Damasio 1999 : 55, 56). Le logocentrisme étant de nature phallogocentrique, les dualités entre nature et culture, intelligence et sentiment demeurent également genrés (Cixous 1975 : 155)⁵. Si bien que les « Sciences affectives » qui ont récemment vu le jour en Suisse (Deona et Meynard 2008 : 126-127), concernent non seulement plusieurs branches des Sciences humaines et sociales, dont la psychologie cognitive, la sociologie, la philosophie théorique, l'histoire des religions et la littérature, mais auraient tout intérêt à s'étendre aussi aux *Gender Studies*, pour lesquels l'ancrage corporel des émotions demeure indissociable des représentations sociales et culturelles.

5. « Où est-elle ? Activité/passivité. Soleil/lune. Culture/nature. Jour/nuit. Père/mère. Tête/sentiment. Intelligible/sensible. Logos/pathos ».

Contre cette longue tradition de la recherche scientifique « qui fait de l'émotion un phénomène obscur, et encombrant, ou qui, encore l'expulse totalement de la sphère de la rationalité en logeant sa raison d'être dans la physiologie du corps », l'enjeu pour les philosophes contemporains issus de la tradition analytique comme Ronald de Sousa, « est de *comprendre* les émotions comme faisant partie de la vie humaine et l'expliquant » (Korichi 2000 : 232 ; de Sousa 1987). Plus encore, les questions morales qui présupposaient « les notions de raison ou de vertu mais aucunement le rapport au corps », voient leur traitement modifié par le développement de la sémiotique des passions (Fontanille 2004), ainsi que par l'infléchissement phénoménologique : « le corps joue le rôle de contrepoids au *logos* » (Coquet 2007 : 188-189), au point que les émotions peuvent dorénavant être tenues « pour des jugements de valeur » (Nussbaum 1995 : 25)⁶, au nom desquelles on est même amené à parler de « tournant éthique » dans les années 1980.

En 1964, pour l'ethnologue André Leroi-Gourhan qui offrait déjà avec *Le geste et la parole* un modèle de synthèse anthropologique, sociologique et biologique sur l'homme depuis la préhistoire, l'humanité n'en demeurait que trop zoologique encore, et il remarquait non sans ironie, ou dépit, que

[L']on connaît mieux les échanges de prestige que les échanges quotidiens, les prestations rituelles que les services banaux, la circulation des monnaies dotales que celle des légumes, beaucoup mieux la pensée des sociétés que leur corps (Leroi-Gourhan 1964 : 210).

Pour dépasser cette dépréciation du corps et de ses expressions, il s'agit ici de réinvestir les gestes et les comportements physiques, autant que l'espace de leur déroulement et les rythmes qu'ils impliquent. Dès 1959, Edward Hall signalait dans *Le langage silencieux* combien « notre culture tend à minimiser l'importance de l'espace ou à réprimer ou à dissocier nos sensations vis-à-vis de lui. Nous le reléguons dans l'informel » : de fait,

Toute violation des normes formelles engendre une vague d'émotion. [...] Ôtez les principes et les fondations de la vie s'écroulent. Dans

6. [L'amour comme la haine ne sont pas aveugles, mais] sont « au moins en partie des manières de percevoir. Pour Spinoza, des « manières de juger » (l'objet évalué).

presque toutes les circonstances, le formel est lié aux émotions profondes (Hall 1959 : 188-189, 94).

Aussi, réveiller les émotions, c'est risquer l'effondrement.

Cette animalité émotionnelle qui distingue le corps humain de l'intelligence artificielle et du robot le plus sophistiqué, nous amène à privilégier les études interdisciplinaires dans un contexte transculturel, de sorte que puisse émerger à partir des phénomènes étudiés, la multiplicité des manifestations à la fois esthétiques, idéologiques et anthropologiques de l'expression amoureuse. C'est ce que propose le recueil présent sur la base d'un corpus anglophone, germanophone, hispanophone, francophone et arabophone, en convoquant les études de genre, la philosophie, la littérature, les études théâtrales et cinématographiques.

Dans un premier temps on pourra s'interroger sur certaines récurrences de l'imaginaire amoureux, qui comme le « schématisme de l'entendement » kantien, procure des images à son concept, mais demeure surtout « un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature » (Kant 1781). Ainsi se confronte-t-on, malgré l'évolution des mœurs, à des formes incorporées de préjugés archaïques sur l'amour, dont les structures profondes restent souvent identiques et figées en stéréotypes sexués. La famille offre le terreau de ce schéma imaginaire, et à l'instar du système patriarcal dont relève l'exploitation du travail des femmes et de leur corps (Delphy 1998), il demeure leur *ennemi principal*. Tel est l'inceste, tabou sans cesse transgressé d'une culture à l'autre (arabe et française), d'un milieu social à l'autre (bourgeois et populaire), ainsi que d'une époque à l'autre (du XIX^e au XXI^e siècles) (Awatif Al Saadi). A l'instar d'un symptôme qui désarrime l'ordre du symbolique, de l'imaginaire et du réel, les « amours domestiques » réémergent dans la littérature française contemporaine, mais avec une complaisance certaine, sans se dégager de tous les présupposés qui les naturalisent (Nella Arambasin). Le schéma familial hétéronormé latino-américain demeure lui-même à l'œuvre dans l'amour lesbien décrit par la première auteure portoricaine *queer* (Sophie Large). Parce que persistants et inhibants, ces schèmes incorporés de l'amour accentuent les rapports de race-classe-genre qui font fi des révolutions sociétales et de l'émancipation des femmes surtout.

Simultanément, l'amour relève d'un corps-spectacle où toute la gamme d'une expression corporelle intime s'expose sans réserve ni tabou jusqu'à l'exhibition comique ou tragique. Comme l'a si bien dit Linda Williams, on est passé « de l'ob/scene à l'on/scene » (Bourcier 2006 : 23). Il en va d'une mise à distance réflexive des effets physiques provoqués par l'érotisme, car « ce qui s'applique au soi s'applique également au corps. [...] Aujourd'hui, il est littéralement imprégné de réflexivité, tout comme la sexualité et le soi » (Giddens 2004 : 46). L'obscénité participe de cette stratégie critique, selon qu'elle transforme l'expertise en gustation, incorporant littéralement l'immondicité des fluides et autres sécrétions sexuelles (Régine Atzenhoffer), ou que l'humour véhiculé par certaines séries américaines cible en particulier les adolescents et permet une visibilité distanciée de leurs corps non maîtrisables en émoi (Adrienne Boutang). Quant au théâtre postmoderne *In-Yer-Face*, il s'intéresse au point de vue du consommateur averti mais détaché, qui fait l'inspection des corps mis en scène et à sa disposition (Priscilla Wind).

Après que les corps se sont lâchés, leur dissociation de l'esprit, du cœur et des sentiments devient perceptible, criante. Vient le troisième et dernier temps du recueil, où d'une culture à l'autre, il s'agit d'entendre le corps désintégré des femmes marocaines contemporaines soumises à la culture patriarcale (Rajaa Nadifi), mais aussi celui des adolescents américains pétris de culture pornographique (Clémence Mesnier), tous à la recherche d'une altérité qui puisse leur permettre de sentir et de rejoindre leur identité propre, ni tronquée, ni formatée. Cette recherche peut mener à l'entre-deux de l'amour, comme interface entre deux corps qui se font signe – gestuelle d'une plasticité des émotions, bien plus prégnante que la « plasticité sexuelle » (Marie-Line Bretin). La caresse, évoquée en conclusion de ce volume, redevient une entrée possible dans ce que Luce Irigaray, en référence à Emmanuel Levinas, appelait « l'esthétique et l'éthique du geste amoureux » : entre les êtres, à la fois « non divisés en leurs alliances entre le plus haut et le plus bas », et « non partagés en éléments appartenant à différents règnes », peut alors se développer « cette mémoire de la chair comme lieu d'approche [qui] est fidélité éthique à l'incarnation » (Irigaray, 1984 : 177, 191, 199).

S'il fallait remonter à l'Antiquité pour situer les origines d'un *modus operandi* de l'incarnation amoureuse qui nous préoccupe ici,

alors la référence à Ovide s'imposerait, mais non pas tant à ses *Amours* ou à *L'Art d'aimer*, qu'aux *Métamorphoses*. Du fait que les amours soient tenues pour licites ou illicites, bénies ou condamnées des dieux, les corps amoureux y sont (mal) traités de manière protéiforme, qui dans le cas de la Galatée de Pygmalion devient une œuvre d'art humanisée, mais qui dans celui d'Alcyone et de Célyx transforme la chair en plumes d'oiseaux (alcys), tandis que l'incestueuse Myrrha se transforme en arbre et que les Propétides impies et prostituées, « dépouillées de toute pudeur », finissent « par une altération à peine sensible changées en pierre » (X, v.243). Parce que chez Ovide « l'amour est essentiellement violent », on peut se demander s'il ne pousse pas les formes littéraires-mêmes à enfreindre le respect des canons et à sortir de leurs cadres conventionnels : le tissu poétique, épique, voire romanesque des *Métamorphoses* est constitué de mythes, de contes et de fables, « oscillant constamment entre les genres » (129) ainsi qu'entre le rire et le tragique, la légèreté, la parodie et l'horreur (Le Blay 2005 : 131,129,130). Que le sort amoureux puisse subir un tel « changement brutal de tonalité » se manifeste corporellement, et pas seulement dans les termes d'une opposition entre la vie et la mort, ou du permis et de l'interdit, mais de manière à voir une hybridation du corps humain avec l'animal, le minéral, le végétal, et à le rendre méconnaissable.

Les créatures des *Métamorphoses* et c'est ce qui en redouble la force dramatique – sont expulsées de l'espèce humaine et donc du langage, sans pour autant être privées de la conscience de cet exil. C'est pourquoi le point culminant des métamorphoses se trouve dans cet instant d'effroi où les personnages s'aperçoivent que la parole leur est ôtée et qu'ils ne peuvent exprimer leur abandon. [...] Il reste pourtant à ceux que la parole a désertés, et dont l'apparence n'a plus rien d'humain, un signe ultime d'humanité. Ce sont les larmes. [...] Mais ce qu'ils pleurent, bien souvent, c'est aussi l'amour, auquel seuls ont accès ceux qui parlent. [...] Mais c'est l'amour qui, plus encore que tous ces sentiments réunis, est le ressort essentiel des métamorphoses – qu'on le recherche ou qu'on le fuie, qu'il nous ait trahi, qu'on se venge ou qu'on l'ait perdu ». (Vasseur 2004 : 21-22)

Parce que les productions culturelles contemporaines sont également marquées par les métamorphoses de l'amour, il convient d'être attentif au métissage des genres tant artistiques que sexués dont elles témoignent. Ces jeux sur les normes formelles et amoureuses sont indissociablement liées aux normes corporelles et deviennent aujourd'hui

d'hui de véritables performances. L'esthétique a depuis ces dernières années réinvesti les corps et rendu nécessaire leur théorisation, pas seulement en termes de réception (tel l'« émoi esthétique » de Pierre Kaufman), mais aussi de « soma-esthétique » pour Richard Shusterman (2008), visant à faire du « corps raisonné et intelligent » une discipline nouvelle qui « dépasse le cadre d'une philosophie du 'dire' », au profit de « ce qui 'se fait' dans et par un corps » (Alloa, 2009 :127-129). L'approche phénoménologique de Nathalie Depraz l'amène à porter son attention sur ce qui fait bouger les corps, donc « sur la relation essentielle que l'émotion entretient avec le champ du 'mouvement' », rappel étymologique d'un *ex-movere* qui traduit une mobilité impulsée « par autre chose que moi-même et qui me déporte hors de moi-même » (Depraz 1999). Qu'il s'agisse des formes transgressives d'une révolte ou d'une inhibition contrariée, ce mouvement en soi et hors de soi possède une dimension sociohistorique : il implique des corps individuels dans l'espace-temps collectif, idéologique et religieux. En analysant ici des corps mis « sous la tension » de l'amour, le risque est certes d'assister à leur violente désintégration, mais peut-être aussi à d'inédites recompositions ou combinaisons, car les « transformations corporelles » sont aussi traversées par les transformations du monde, de telle sorte qu'au moment où les lignes bougent, elles laissent entrevoir d'autres possibles de l'amour.

D'une époque à l'autre, ces transformations des corps diffèrent, selon le passage que trouve l'amour pour qu'advienne, face aux barrages sociétaux et mentaux, un entre-deux radical. De cette radicalité parlent les corps. Alain Resnais l'avait compris au sortir de la Seconde Guerre mondiale en filmant *Hiroshima mon amour* (1959), tourné à partir d'un scénario écrit par Marguerite Duras. Tandis que l'attaque atomique du 6 août 1945 avait pulvérisé en neuf secondes une ville entière, exposant trois cent mille personnes à dix mille degrés – la température du soleil-, quelques années plus tard « un homme - un Japonais (Eiji Okada) - et une femme - une Française (Emmanuelle Riva) – s'étreignent dans une chambre d'hôtel. » (Dvd Classique, en ligne). L'étreinte inaugurale des corps dans le film, demeure une ouverture sur la possible recréation du monde, sa sortie du chaos et du trauma ; c'est d'ailleurs à une cosmogonie que l'on pourrait comparer la scène, où l'on passe successivement d'une

peau décomposée en particules de cendre, à la peau brûlée que les croûtes ont craquelée, avant que ne soit reconstituée la peau scintillante à l'instar d'un ciel étoilé – mouillée de sueur comme de sa propre naissance, devenue finalement lisse et tendue sous les mains capables d'en dénombrer chaque grain, à nouveau sensible, saillante, vivante, restaurant là où il n'y avait plus que de la sidération, une continuité salvatrice entre des souffrances intimes et collectives, des mémoires nationales et enfouies. Cette séquence conteste les « peaux humaines flottantes » que la guerre a produites et figées en saisissantes reliques, elle passe à travers les frontières idéologiques de l'histoire pour configurer une rencontre radicalement stigmatisée, mais possible. Transculturel et transhistorique, cet entre-deux signale bien les limites éthiques que les années d'après-guerre faisaient franchir par l'amour.

Aujourd'hui, le corps « trans » est l'un des emblèmes majeurs de ces « transformations corporelles », dès lors que l'identité de « lui » ou de « elle » l'amène à se sentir « piégé(e) dans le corps » de l'autre sexe. Cette problématique suscite des négociations d'autant plus complexes lorsqu'il est question d'amour, qui est le déclencheur récurrent de crises d'identité et de crises relationnelles. En témoignent de nombreux films récents : *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999), *Strella* (Panos Koutras, 2009), *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012), *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallée, 2013), *Une femme fantastique* (Sebastien Lelio, 2017) ; et des séries télévisées comme *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, 2013), et *Transparent* (Jill Soloway, 2014). Cette expression particulièrement appuyée de la porosité des frontières communément assignées entre les genres, gagne désormais en visibilité, jusqu'à devenir « chose établie » selon la presse cinématographique (*V.O.*, été 2017 : 4). Cependant, l'on aurait tort d'imaginer que ces nouveaux objets culturels perdent de leur force subversive ou de leur capacité à réinvestir et bousculer les représentations dominantes de l'amour. Au contraire, à l'instar des *Métamorphoses* d'Ovide, « oscillant constamment entre les genres », ils opèrent une dénaturalisation des normes socio-culturelles imposées à l'identité sexuelle et à l'amour : la défamiliarisation fonctionne tant au niveau de la diégèse (le sujet transgenre franchit la frontière prétendument étanche de la différence sexuelle) que de la mise-en-scène, elle-même souvent marquée par

un brouillage des catégories génériques et d'un ébranlement des codes habituels de représentation.

Ainsi le film grec *Strella* commence-t-il avec des allures de polar alternatif : à sa sortie de prison, Georgios, un « ex-taulard » quinquagénaire, se met en quête de retrouver son fils qu'il semble avoir perdu. Mais le film s'oriente rapidement vers le drame sentimental en se donnant « des airs de *love story* un peu kitsch » voire *camp*, des lors qu'il raconte la relation qui s'instaure entre Georgios et *Strella*—une transgenre rencontrée dans un cabaret d'Athènes—, avant de virer « en véritable tragédie grecque, échos de mythes primordiaux et de tabous » (Coavoux 2009 : 3, 4), réunissant Œdipe, l'inceste, le crime et la vengeance. En effet, *Strella* s'avère être Léonidas, le fils de Georgios : les amants se révèlent donc père et fils. En outre, le spectateur apprend bientôt la raison de l'incarcération de Georgios, condamné pour le meurtre de l'oncle maternel de Leonidas avec qui ce dernier entretenait une relation incestueuse. Si bien que *Strella* se pose en film qui relit et réécrit un des textes fondateurs tant de l'Antiquité que de la pensée psychanalytique, tous deux « scripts de la sexualité » selon la formule du sociologue américain John Gagnon. Plus encore, c'est l'écart si éloquent creusé entre *Strella* et cette lignée littéraire et sexologique qui, ultime paradoxe, met en évidence à quel point « la sexualité n'est pas une 'fonction emblématique' ni un phénomène universel qui traverserait les époques et les cultures » (Gagnon 2008 : 73), mais demeure historiquement, culturellement et socialement déterminée.

On ne devrait guère s'étonner d'apprendre que ce film a attiré l'attention de Judith Butler pour laquelle il représente « peut-être la contribution culturelle la plus importante des dernières années à la pensée sur l'œdipalisation au sein de la parenté *queer*, sur la difficulté d'appréhender la sexualité et la parenté contemporaines, le tout véhiculé par une réflexion sur les modes de vie et d'amour particulièrement actuels puisant cependant dans les normes anciennes » (Butler 2013 : 59)⁷. Faut-il le rappeler, la figure du travesti(e) se trouve au cœur-même de la théorie de la performativité du genre

7. « I think that *Strella* is perhaps the most important cultural contribution in recent years to thinking about oedipalization within queer kinship, as well as about contemporary challenges to understandings of sexuality and kinship, all through a meditation on very contemporary modes of living and loving that nevertheless draw on ancient norms » (Coavoux, 2009 : 3). Notre traduction.

avancée par la philosophe, car elle met à nu le caractère construit, (« scénarisé » dirait Gagnon) du modèle biologique hétéronormatif :

Affirmer que tout genre est semblable au travestissement, ou est un travestissement, c'est suggérer que l'« imitation » est au cœur du projet *hétérosexuel* et ses binarismes de genre, que le travestissement n'est pas une imitation secondaire qui présupposerait un genre intérieur et original, mais que l'hétérosexualité hégémonique est elle-même un effort constant et répété d'imitation de ses propres idéalizations [...] Le travestissement est ainsi subversif dans la mesure où il met en lumière la structure imitative par laquelle le genre hégémonique est lui-même produit et contesté par la prétention de l'hétérosexualité à la naturalité et au statut d'origine (Butler 2009 : 133).

Dans *Une femme fantastique* de Sebastian Lelio, film chilien de 2017 primé à Berlin puis oscarisé, c'est justement l'authenticité de l'amour que porte un homme divorcé pour son amante transgenre qui est opposée à la fausseté des « vraies » valeurs véhiculées par l'hétérosexualité hégémonique, propos déjà amorcé dans la polysémie du titre. Car si pour Orlando, la belle et lumineuse Marina est une femme « fantastique » au sens premier du terme, il n'en est pas de même pour le milieu bourgeois et bienpensant dont il est issu, qui refuse d'admettre – ni même de percevoir – la sincérité de leur rapport : « Marina est fantastique. Mais à la mode des dragons [...] des contes : on a beau l'avoir sous les yeux, on se refuse à croire à son existence » (Sotinel : 2017). Le décès inattendu d'Orlando, victime d'une rupture d'anévrisme, contraint Marina à se confronter à la famille du défunt et à faire exister une histoire d'amour que la société bienséante et hétéro-normée – dont la famille du défunt représente le prototype –, dénigre avec tant de violence. Traitée de « chimère » par l'ex-femme d'Orlando, Marina semble incarner la monstruosité et l'épouvante dans leur forme mythique, inconcevable pour la raison : c'est « un être bizarre, composé de parties disparates », bricolage du masculin et du féminin « sans unité » aucune⁸. Comparée également à un « lézard », elle renvoie à la théorie pseudo-scientifique du « cerveau reptilien » qui la situe au plus bas d'une évolution humaine là encore impensable. Bien au contraire, le choix du prénom Orlando – emprunté au mythique personnage littéraire woolfien qui change de sexe au gré de sa vie et de ses amours –, renvoie au caractère précisément insaisissable, chimérique et fantasmé de *toute*

8. Selon la définition que nous propose le dictionnaire Larousse de ce terme.

identité sexuelle, qu'elle soit cis- ou trans- genre. À l'image de *Strella*, habitée par un sens poétique de la fantaisie qui désoriente le jugement et met à mal tous les codes :

L'on ne peut pas traiter des constructions sociales et culturelles de la sexualité comme si elles n'étaient que des réponses à un impératif biologique ou comme si elles relevaient d'un développement personnel qui s'exprimerait en tout temps et en tout lieu (Gagnon 2008 : 73).

Marqués par la traversée des genres tant artistiques que sexués, *Strella* et *Une femme fantastique* nous rappellent que le cinéma est une « technologie du genre » selon la formulation de Teresa de Lauretis : « le produit de diverses technologies sociétales, telles le cinéma, ainsi que de discours institutionnels, d'épistémologies [...] comme les pratiques de la vie quotidienne » (De Lauretis 1987 : 2)⁹. Le genre « est une représentation » et cette représentation est en « construction » permanente ; il ne découle pas d'un « impératif biologique », n'est pas « la vérité ultime de l'identité », ni encore « le propre des corps depuis toujours », mais bien « un ensemble d'effets produits sur et par les corps, les comportements et les relations sociales » (Fassin 2005 : 14)¹⁰.

Ainsi, la représentation cinématographique du corps participe-t-elle à la construction-reconstruction incessante des identités, permettant certes « la ré-citation d'idéaux de genres normatifs, d'une masculinité et d'une féminité qui ont justement besoin de se répéter pour exister » (Bourcier 2006 : 36), mais ouvrant surtout une voie vers l'émergence de nouveaux « corps qui comptent »¹¹, à savoir de nouvelles incarnations de l'amour. Ainsi sont-ils les « corps-témoins » (Fontanille 2007 : 99) d'une époque et de la manière dont

9. « The product of various social technologies, such as cinema, and of institutionalized discourses, epistemologies [...] as well as practices of daily life ». Notre traduction.

10. « [...] gender is not a property of bodies or something originally existent in human beings, but the set of effects produced in bodies, behaviours and social relations ». Notre traduction.

11. Sorti depuis peu en salle, *Une femme fantastique* semble déjà avoir un certain retentissement auprès du public et dans les médias *mainstream* y compris au Chili. Comme le constate le cinéaste lui-même, « le film a frappé très fort et a suscité de nombreux débats [...] mais a aussi été très bien accueilli par un large public. Daniela [l'actrice principale] a même fait la couverture d'un magazine féminin extrêmement populaire qui n'avait mis que des mannequins en Une auparavant. C'est la première fois qu'une personne transgenre fait la Une d'un magazine populaire au Chili ». (Vely 2017).

celle-ci élabore un « ethos discursif », de nature « sensible », capable de surmonter la réalité des limites, d'investir l'impensable et de réinventer le possible.

BIBLIOGRAPHIE

ALLOA Emmanuel, 2009 : « Le corps est-il silencieux ? », in Barbara FORMIS Ed., *Penser En Corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, p. 113-132.

BOLOGNE Jean-Claude, 1986 : *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette.

BOURCIER Marie-Hélène, 2006 : *Queer Zones*, Paris, Amsterdam.

BUTLER Judith, (1993) 2009 : *Ces corps qui comptent*. Trad. Charlotte Nordmann. Paris, Amsterdam.

---- 2013: *Dispossession: The Performative in the Political. Conversations with Athena Athanassiou*, Cambridge, Polity Press.

CIXOUS Hélène, 1975 : *La jeune née*, Paris, Union générale d'éditions.

COQUET Jean-Claude, 2007 : *Phusis et logos : une phénoménologie du langage*, Presses Universitaires de Vincennes. Commenté dans la Postface d'*Ethique et Significations. La Fidélité en art et en discours*, L. KURTS-WÖSTE, M.-A. RIOUX-WATINE et M. VALLESPER (eds), Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant.

DAMASIO Antonio, 1999 : *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob.

DELPHY Christine, 1998 : *L'Ennemi principal*, Paris, Syllepse.

DEONNA Julien A et François Meynard, 2008 : « Raisons d'être et mises en pratique de l'interdisciplinarité au Collège des Humanités de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne », in DARBELLAY F. et PAULSEN T. (eds.), *Le Défi de l'interdisciplinarité et transdisciplinarité*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p. 126-127.

DEPRAZ Natalie, 1999 : « Délimitation de l'émotion. Approche d'une phénoménologie du corps », in *Emotion et affectivité. Alter*, Revue de phénoménologie, n° 7, p. 121-148.

DE LAURETIS Teresa, 1987 : *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

DE SOUSA Ronald, 1987: *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass., MIT.

ELLE (magazine), 2017 (16 juin) : "Les bras, c'est le nouveau décolleté", page de couverture.

FASSIN Eric, 2005 : *L'inversion de la question homosexuelle*, Paris, Amsterdam.

- FONTANILLE Jacques, 2004 : *Sema et Soma*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- 2007 : « Ethos, pathos et persuasion : le corps dans l'argumentation. Le cas du témoignage », in L. KURTS-WÖSTE, M.-A. RIOUX-WATINE et M. VALLESPİR (eds), *Ethique et signification. La fidélité en art et en discours*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant.
- GAGON John, 2008 : *Les scripts de la sexualité : Essais sur les origines culturelles du désir*, trad. Marie-Hélène Bourcier. Paris, Payot-Rivages.
- GIDDENS Anthony, (1992) 2004 : *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, trad. de l'anglais par Jean Mouchard, Paris, La Rouergue/Chambon.
- HALL Edward, (1959) 1984 : *Le Langage silencieux* trad. de l'anglais (US) par Jean Mesrie et Barbara Niceall, Paris, Seuil.
- HOCHSCHILD Arlie Russell, 2003: *The Commercialization of Intimate Life: Notes from Home and Work*, Oakland, University of California Press.
- HOUELLEBECQ Michel, 1998 : *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion.
- ILLOUZ Eva, 2007: *Cold Intimacies, The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge, Polity.
- (2011) 2012 : *Pourquoi l'amour fait mal : l'expérience amoureuse dans la modernité*, trad. de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Seuil.
- IRIGARAY Luce, 1984 : *Ethique de la différence sexuelle*, Paris, Ed. Minuit.
- KAUFFMANN Jean-Claude, 2010 : *Sex@mour*, Paris, Armand Colin.
- KAUFMAN Pierre, 1967 : *Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris : J ; Vrin.
- KORICHI Mériam, 2000 : *Les Passions*, Paris, Garnier-Flammarion, « Vade-Mecum ».
- LACAN Jacques, 1975 : *Le Séminaire XX : Encore*, Paris, Seuil.
- LEROI-GOURHAN André, 1964 : *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, vol. 1.
- LE BLAY Frédéric, 2005 : Ovide. *Les Métamorphoses (X-XII)*, Bréal.
- LE BRETON, David (1992) 2012 : *La sociologie du corps*, Paris, PUF, Que Sais-je ?
- MOIX Yann, 2015 : *Une simple lettre d'amour*, roman, Paris, Grasset.
- NUSSBAUM Martha, 1995 : « Les émotions comme jugements de valeur », in *La Couleur des pensées, Raisons pratiques*, n° 6, EHESS, p. 19-32.
- SHALMANI Abnousse, 2015 (6 mars) : Entretien avec Sophie Mignon in *Le Vif l'Express*, Belgique, n° 10, p. 11.

SHUSTERMAN Richard, 2008: *Body Consciousness*, Cambridge University Press.

SIBONY Daniel, 1991 : *L'Entre-Deux*, Paris, Seuil.

VASSEUR Nadine, 2004 : *Les Incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Paris, Seuil.

V.O., été 2017 : « Mélange des genres », p. 4-5.

ZAHND Frederic, 2012 : « Ma Suisse bouddhiste. Spirituel, sexe, libéralisme... et littérature » in *Esprit*, n° 386, juillet 2012, p. 100-113.

FILMOGRAPHIE

AZARBAYJANI Negar, 2011 : *Une femme iranienne*, (Iran), Outplay, 102 min.

DOLAN Xavier, 2012 : *Laurence Anyways*, (Franco-Québécois), Lyla Films, MK2, 168 min.

ENYEDI Ildikó, 2017 : *Corps et âme (Teströl és Lélekröl/ On Body and Soul)*, (Hongrie), 116 mn.

JONZ Spike, 2013 : *Her*, (U.S.), Annapurna Pictures, 126 min.

KOHAN Jenji, 2013- : *Orange is the New Black*, (U.S.), Netflix, 55-107 min.

KOUTRAS Panos, H. 2009 : *Strella*, (Grec), Memento Films, 113 min.

LELIO Sebastian, 2017 : *Une femme fantastique*, (Chilien), Fabula, 104 min.

PIERCE Kimberley, 1999 : *Boys Don't Cry*, (U.S.), Hart-Sharp Entertainment, IFC Films, Killer Films, 110 min.

RESNAIS Alain, 1959 : *Hiroshima mon amour* (Franco-Japonais), Argos Film, 1h32 min. <http://www.dvdclassik.com/critique/hiroshima-mon-amour-resnaïs>

SCIAMMA Céline, 2011 : *Tomboy*, (Français), Hold Up Films, Arte, France Cinéma, Canal+, 82 min.

SOLOWAY Jill, 2014-2017 : *Transparent*, (U.S.) Amazon Video, 30 min.

VALLEE Jean-Marc, 2013 : *Dallas Buyers Club*, (U.S.), Truth Entertainment/ Voltage Pictures, 117min.

SITOGRAPHIE

COAVOUX Sophie 2009 : « *Strella* (film de Panos Koutras, 2009), une version queer du mythe d'Œdipe », *Transtext(e)s Transcultures*, n° 8, 2013,

- [consulté le 24 juillet 2017]. Disponible à l'adresse : <http://transtexts.revues.org/487>.
- J AUSSET Violaine, 2012 : « Pourquoi la robe de Cécile Duflot excite certains députés », *France Info* 19/07/2012, [consulté le 05/07/2017]. Disponible à l'adresse : http://www.francetvinfo.fr/france/pourquoi-la-robe-de-cecile-duflot-excite-certains-deputes_120165.html
- K ANT Emmanuel, (1781) 1967 : *Critique de la raison pure*, Paris, PUF. Extraits en ligne dans le Vocabulaire théorique de Kant, consulté le 29/08/2017 sur <http://kant.chez.com/maquette/html/dico/theorique/s.html>
- M IJOLLA-MELLOR Sophie, 2003/1 : « Idéalisation et sublimation », *Topique. Revue freudienne*, (n° 82 Les Idéaux et le féminin), 93-108. Consulté le 24/08/2017 sur <https://www.cairn.info/revue-topique-2003-1-p-93.html>
- « Pornographie », [consulté le 25/04/2016]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/pornographie>
- « Report of the American Psychological Association Task Force on the Sexualization of Girls », 2008 [consulté le 05/07/2017]. Disponible à l'adresse : <https://calio.dspacedirect.org/handle/11212/2201>
- R EY-FLAUD Henri, 2002/2 : « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », *Figures de la psychanalyse*, n° 7, 137-148. Consulté le 24/08/2017 sur <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-137.htm>
- R IMBAUD Arthur, 1886, « A une raison », *Illuminations* [consulté le 23/7/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Raison.html>
- S OTINEL Thomas, 2017. « 'Une femme fantastique' : le deuil de la chimère », *Le monde*, 12.07.2017 [consulté le 26.07.2017]. Disponible à l'adresse : http://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/07/12/une-femme-fantastique-le-deuil-de-la-chimere_5159353_3476.html
- T ISSERON Serge, 2014 : « Les pouvoirs de la pornographie : du porno chic au porno citoyen », [consulté le 21 octobre 2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.sergetisseron.com/blog/les-pouvoirs-de-la-pornographie-du-porno-chic-au-porno-citoyen>
- V ELY Yannick, 2017 : « Sebastian Lelio nous raconte "Une femme fantastique" », interview, *Paris Match* 15/07/2017, [consulté le 27/07/2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Sebastian-Lelio-nous-raconte-Une-femme-fantastique-1309187>
- W A G N E R Anne-Catherine, « Habitus », *Sociologie* [En ligne], Les 100 mots de la sociologie, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 23 août 2017. URL : <http://sociologie.revues.org/1200>