



**5. One Night Stand
d'Emilie Jovet, film
hybride pour le plaisir
des genres**

Pascal Génot

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

Cet article aborde certains points peu ou non détaillés lors d'une communication donnée par l'auteur au colloque international *Hypervisibilité II*, « Hyper-visible, oui, et dans la marge : Film porno, public privé, lecture politique. A propos de *One Night Stand* d'Emilie Jovet », le 27 juin 2008 à l'Université de Stirling, Ecosse ; il s'inscrit dans le cadre d'une recherche développée peu à peu par l'auteur sur les pratiques du film, les cultures minoritaires et leur patrimonialisation.

One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

Tout a été tellement vite. Un jour on se réveille et le Marais existe. Les milieux sont tout petits mais c'est à l'intérieur de chacun que se font les estimations véhiculées ensuite bien au-delà d'eux et qui les dépassent. Ce sont les gens de théâtre qui assistent aux pièces, les gens qui travaillent dans la nuit qui sortent en boîte, les gens de mots qui lisent, les artistes qui vont dans les galeries, etc. Il n'y a que le cinéma que tout le monde regarde. C'est pour ça qu'il faut en faire.

Guillaume Dustan, *Nicolas Pages*, Paris, Balland, 1999 (édition citée : J'ai Lu, 2003, p. 379)

One Night Stand (Pour une nuit) d'Emilie Jovet est un film porno queer lesbien et transgenre français. Sorti en 2006, il peut être considéré comme le premier, et probablement le seul à ce jour de sa « catégorie » : en France, l'expression lesbienne sur le champ du film pornographique reste exceptionnelle, *a fortiori* l'expression transgenre, et chaque réalisation constitue en quelque sorte un modèle unique. Pour qui s'intéresse à l'expression filmique de ces identités minoritaires, ou des identités minoritaires en général - et des capacités de l'idée même de s'exprimer en cinéma -, il peut être utile de situer ce porno d'un genre inhabituel sur son terrain culturel, artistique, esthétique, politique, etc. - ou, plutôt, de chercher à le suivre dans les lieux et les moments qui le composent et avec lesquels il interagit. Quoique très sommairement, c'est ce que propose cet article, en prenant comme fil conducteur la notion de catégorie générique.

1. (Dé)trouser le genre, ouvrir les catégories

La langue française disposant d'un seul terme pour désigner deux objets distincts - le genre comme catégories d'œuvres et le genre comme catégorie sexuée (en anglais, *genre* et *gender*) - il est tentant de faire jouer ensemble, ou l'une contre l'autre, ces deux significations d'un même mot, et de chercher à comprendre les liens entre ces deux objets. Mais, ce faisant, comme l'ont déjà constaté les études féministes du film [De Lauretis : 1987], on s'aperçoit vite que l'on a en un sens affaire à un seul et même objet, ou plus exactement à un agencement de codes et de normes historiquement, socialement et culturellement construits et situés qui, combinés les uns/les unes avec les autres, établissent un registre de rapports qui préfigure des attentes. L'assurance, sincère ou cynique, de savoir, et de pouvoir prétendre savoir, ce qui peut être dit féminin ou masculin, homme ou femme, privé ou public, politique ou non, fictionnel ou documentaire, pornographique ou pas, réel ou fantastique, etc., de même que la croyance qu'il existe objectivement une frontière ferme et définitive entre ces termes, sert ainsi des conflits sur le sens et les implications concrètes, comportementales, intellectuelles et/ou morales, voire législatives, de ces mots et de ces « choses », conflits que l'on peut connecter à des configurations sociohistoriques, à des rapports de forces, à des macro et à des micro relations de pouvoir. Construire une catégorie, nous rappelle Pierre Bourdieu en s'appuyant

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

sur l'étymologie [Bourdieu : 1997, 45], revient à porter une accusation publique : on ne classe pas sans raison, et la raison première peut être d'exercer une relation de pouvoir au sein d'un rapport de forces afin d'inscrire et/ou de réaffirmer un ordre dans le savoir. La notion même de genre, en ce sens, devient l'un des multiples vecteurs des flux de pouvoir, l'un des nombreux noms du pouvoir.

L'usage d'un genre, ou d'une catégorie, et l'usage même des notions de « genre » et de « catégorie » n'est donc pas neutre : annonçant une classification - et non une typologie moins, voire non hiérarchisée -, elles annoncent aussi l'ordre qui maintient un état inégalitaire des rapports sociaux, culturels et politiques. User de l'idée même de « genre » implique de « devoir faire » avec cet ordre qui d'ores et déjà nous fait, c'est-à-dire bien souvent nous *défait*. Pour chaque existence, individuelle et collective, que l'ordre met en péril, *défaire le genre* [Butler : 2006] au lieu et au moment d'être défait par lui, ouvrir les catégories et les représentations dûment établies à une invasion de schèmes étranges, n'est ni plus ni moins qu'une question de survie sociale, mentale et, encore aujourd'hui, physique. Planter un drapeau sur la brèche du genre, ne fusse que localement et provisoirement, reste - pour s'amuser un peu avec Sartre - l'horizon d'attentes indépassable de *notre* temps.

Informatifs et performatifs, normatifs, les répertoires des catégories génériques et les énoncés qu'ils contiennent sont plus ou moins consciemment mobilisés pour construire et appréhender différentes grandeurs et leurs rapports, savoir ce que sont les multiples « il y a » qui composent les réalités du monde vécu, ce afin de donner une consistance interprétative à ces grandeurs et un sens à ces rapports, sens dont l'univocité, si elle peut être désirée, est illusoire et certainement indésirable. Les catégories génériques préfigurent nos attentes vis-à-vis d'un film, comme elles préfigurent nos attentes vis-à-vis d'un corps ; elles préfigurent également nos sensations et nos interprétations, sans pour autant les déterminer. Ainsi, puisque suivant Foucault [Revel : 2005, 117-214, *passim*] l'exercice d'une relation de pouvoir engendre son propre point de résistance, les catégories génériques peuvent servir à plier le sens et à renouveler les sensations, à exercer un rapport de forces sur les relations de pouvoir à l'œuvre dans et par ces catégories mêmes. Qu'une brèche s'ouvre dans une catégorie, ou plus justement dans une situation catégorielle, en un lieu et un moment où un discours catégorique s'anime et veut imposer sa raison d'être, et nous sommes sollicités à un nouveau seuil de conscience, invités à faire l'expérience d'un autre possible et à revoir nos interprétations. Beaucoup claquent alors la porte (ou sautent du lit, quittent la salle, changent de chaîne, arrêtent le film, etc.) ; d'autres, moins nombreux sans doute, mais non moins puissants [Moscovici : 1979], passent un moment agréable et jubilent de (dé)trouser un genre/le genre de ce qu'il a de plus précieux : son assurance à savoir dire - et à dire savoir - de quoi et comment le monde est fait, avec quoi et comment il doit être dit, fait pour être dit et dit pour être fait.

>>>

2. Post Porn Queer, une tactique de genre subculturelle

Parmi les catégories génériques du film, la pornographie est sans doute celle qui produit les identités parmi les plus nettement visibles et lisibles, du moins si l'on acquiesce à l'idée selon laquelle s'est mise en place durant le XIXe siècle et jusqu'à nos jours une « vérité » de l'identité fondée sur le choix de l'objet sexuel. Si l'identité, comme l'énonce Foucault, « est un des produits premiers du pouvoir » [Foucault : 2004, 112], la pornographie, machine à « faire des identités » particulièrement efficace, est un des hauts lieux de production du pouvoir. Par là, elle est le lieu d'une résistance possible, un terrain tactique (et tactile) où manœuvrer dans le sens qu'indique De Certeau : « l'action

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

calculée que détermine l'absence d'un propre » lorsque l'on doit « jouer avec le terrain qui [nous] est imposé » [De Certeau : 1980, 60]. Le « post porno queer », soit le fait d'ouvrir catégoriquement le porno à d'autres genres que la masculinité et la féminité standardisées, et/ou d'ouvrir avec lui d'autres genres de films, peut se concevoir ainsi comme une tactique générique, transmise et élaborée dans et par un courant subculturel.

Ecrire, comme nous l'avons fait en introduction, que le film d'Emilie Jovet, *One Night Stand* (désormais désigné : ONS), « peut être considéré » comme le premier porno queer lesbien et transgenre français suppose, implicitement, qu'il n'est pas tout à fait le premier film à entrer ainsi *de travers* dans la catégorie du porno, ce y compris même en France. Concernant ce cadre national-culturel, *L'envers des corps* (Véronique Rosa et Valérie Guillerme, 1994) s'engageait déjà sur la voie du porno lesbien ; dans la veine très seventies d'une conjonction cinéma-pornographie-homosexualité-et-politique, les films de Lionel Soukaz (par exemple, en 1979, *Race d'Ep*, réalisé avec Guy Hocquenghem, et *Ixe*, suscité par la censure du précédent) œuvraient en précurseurs à « décoincer » les catégories, sans oublier le *Chant d'amour* de Jean Genet (1950). Plus récemment, *Baise-moi* (Virginie Despentes et Coralie Trinh-Ti, 2000) opéra publiquement un raid sur les catégories filmiques de la « Rep » (« Rep : ce qui reste quand la République française a tout enlevé des « différences » ». [Bourcier : 2005, 275]) : le « d'auteur », l'avant-garde, le porno, le commercial, l'amateur et autres genres furent *plaqués* à l'écran, bousculés dans leurs évidence, laissés à l'hystérie des commentateurs et des censeurs, les « bâtisseurs de morale » [Becker : 1985] s'efforçant de continuer à « faire genre » tout en *passant* aux yeux des (dé)trousseurEs pour de piètres *performers*, sans « classe » et sans style, ignorant tout de la « beauté du geste » [Bourcier : 2005, 70, et : 2006, 11-30 ; Brenez : 2001, 65-72]. De fait, *Baise-moi* était déjà un *post porn queer made in France*, qui marqua suffisamment les publics pour que l'on suggère être actuellement, sur ce point, dans le contexte d'un après *Baise-moi* (l'adaptation du roman de Despentes est une référence fréquemment mobilisée par les publics à la réception d'un film tel que ONS, plus fréquemment et avec plus de pertinence que, par exemple, les films de Catherine Breillat, moins « punks » ; par ailleurs, *King Kong Théorie*, « l'opuscule » féministe queer publié par Despentes en 2006, peu coûteux et bien exposé, est l'une des principales références des publics de ONS, notamment parmi les nouvelles générations). Avec relativement plus ou moins d'impact - *L'envers des corps* n'a été que peu diffusé, et quasi uniquement au sein de la « communauté » lesbienne, les films de Soukaz et celui de Genet « datent », mais justement assez pour faire l'objet d'une légitimation culturelle par les amateurs d'avant-gardes, tandis que *Baise-moi* a pu atteindre la sphère publique nationale et se maintenir en référence - ces films attestent d'un courant filmique queer français dont l'histoire, si elle reste encore à intégrer culturellement (notamment par les « chercheurs en cinéma et en audiovisuel » s'ils souhaitent mieux connaître les pratiques politiques du film postérieures aux années 1970) commence à s'écrire [Rees-Roberts : 2008(a)].

Pour autant, et sans surprise, c'est en Amérique du nord, aux Etats-Unis et au Canada, que l'on peut reconnaître le lit principal d'une subculture pornographique féministe, lesbienne et queer : sans remonter jusqu'au cinéma underground des années 1960 (par exemple, *Flaming Creatures* de Jack Smith, en 1963), dès les années 1980, le label de la réalisatrice et productrice américaine Candida Royalle, *Femme Productions*, celui des lesbiennes féministes « pro-sexe » Nan Kiney et Deborah Sundhall, *Fatale Video*, ainsi que les films du canadien Bruce LaBruce, sont les acteurs parmi les plus importants et les références parmi les plus connues de ce courant - à ce titre, nous devons noter que ONS est désormais distribué aux Etats-Unis par la société *Fatale Media* ; par ailleurs, Bruce LaBruce était membre du jury 2007 du festival de films gais et lesbiens de Copenhague, jury

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

qui décerna un prix spécial à ONS. Non seulement ces faits représentent pour Emilie Jovet une « reconnaissance des pairs » et confirment l'affiliation de ONS à un courant subculturel queer, mais ils montrent également combien ce « courant » est national et transnational, à la fois fonction de pôles de production, de relais et de réception inscrits dans différents cadres nationaux, et circulant en deçà, au-delà et au travers de ces cadres pour former l'un des reliefs du *Queer Scape* (l'idée de « *queer scape* » peut s'entendre ici dans le sens où Appadurai parle d'*ethnoscape*, de *mediascape*, etc., donc d'une spatialité culturelle à la fois fragmentée et cohérente, visible et codée, dé- et reterritorisée continûment en local et en global [Appadurai : 2001] ; « *queer scape* » est aussi, et à la différence des dits -*scapes*, une formule visible et intelligible dans l'espace de communication « LGBT » (Lesbien, gai, bi et trans), avec d'ailleurs une signification pratique qui rejoint le sens analytique pris chez Appadurai : le *queer scape* est ce paysage, à la fois souterrain et de plus en plus visible, qu'on a compétence à voir et à lire lorsque l'on acquiert la culture minimale qui le permet, devenant ainsi soi-même en puissance un vecteur et un acteur potentiel, susceptible de faire de ce paysage un monde que l'on peut habiter en personne). L'importance de la culture anglophone, et plus précisément des Etats-Unis, est manifeste dans le *queer scape* ; cependant, « l'hégémonie américaine » n'explique pas à elle seule le fort impact des subcultures queers californiennes et new-yorkaises : à dater du *placard* et de sa globalisation [Kosofsky Sedgwick : 1990 ; Chauncey : 1994 ; Wittig : 1997], les pratiques, cultures, savoirs, représentations, identités et subjectivités queers émergent partout là où elles le peuvent et se diffusent partout là où elles le peuvent (donc, après guerre, fortement aux et depuis les Etats-Unis où le « mouvement noir », notamment, offre un modèle pratique et analytique aux minorités). Historiquement, ONS relève ainsi de l'*aggiornamento*, inachevé, conflictuel et bienvenu, que vit la France depuis la fin des années 1990 en intégrant peu à peu, et souvent contre son gré, une conscience des dimensions transnationales des processus culturels. Dans sa production et sa réception, ONS, en tant que « processus » [Esquenazi : 2007], atteste également de l'efficacité et de l'efficacé des « catégories-réseaux » [Brubaker : 2001, 79] subculturelles pour fabriquer des représentations contre-hégémoniques qui, depuis leurs sphères publiques locales [Macé : 2005 ; Fraser : 2001], préfigurent les sorties minoritaires dans les sphères publiques de la majorité.

>>>

3. La tectonique du réseau, ou la réalisation d'un monde en famille

La formation d'un groupe auquel et avec lequel peuvent s'identifier, durablement ou provisoirement, des individus et des collectifs est à la fois une évidence de la vie sociale et une énigme que l'analyse et la théorie n'ont pas fini de chercher à élucider et à modéliser. Sans doute faut-il pour « faire groupe » une certaine « communalité », c'est-à-dire partager avec d'autres un ensemble d'attributs, eux-mêmes fonction de la construction préalable d'une catégorie ; probablement faut-il également une certaine « connectivité », c'est-à-dire des « attaches relationnelles qui lient les gens entre eux » [Brubaker : 2001, 79]. La conjonction d'un fort degré de communalité et de connectivité peut alors engendrer une forme de « groupalité » qui donne à des individus et à des collectifs interconnectés entre eux suivant leurs rapports à une, ou à des catégories, le sentiment et l'efficacité d'appartenir à un groupe « particulier, limité et solidaire » [Idem]. Si elles ne peuvent expliquer toutes formations d'un groupe, et si les groupes ainsi formés sont relativement « flottants » dans leur composition, les « catégories-réseaux », ensembles de personnes reliés sur la base de l'adhésion plus ou moins forte à une culture catégorielle commune (i.e. d'un ensemble de rapports à une catégorie identitaire objectivés dans des représentations et des pratiques), permettent de concevoir comment un

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

processus filmique tel que ONS peut être enclenché et maintenu.

ONS est un film dont la production relève d'une pratique du film « *Do It Yourself* », pratique aujourd'hui suffisamment manifeste pour que le sigle « DIY » soit significatif en lui-même auprès de publics, de praticiens et d'analystes du film [Rees-Roberts : 2008(b)] : à ce titre, ONS est présenté aux publics comme un « porno queer lesbien et transgenre DIY ». Film « fait à la maison », sans aucune intervention d'une société de production avant l'achèvement du film (écriture, tournage et montage), la réalisation d'ONS repose intégralement sur la motivation et l'engagement d'individualités animées par un projet commun : au premier plan, les *sex-players* qui, non professionnels, ont accepté de « jouer un porno », personnes à la fois précédés et « suivies de près » par Emilie Jovet qui porte sur son nom l'initiative et la responsabilité artistique du projet (les *sex-players*, invités à s'exprimer dans des entretiens précédant la partie à proprement parler « porno » de ONS, affirment également leur geste, apparaissant ainsi comme des actrices/acteurs à part entière du processus) ; hors cadre, ensuite, mais certainement d'une importance égale, l'ensemble des amiEs, connaissances, rencontres, « anonymes », etc., qui ont rejoint et alimenté ce processus en donnant leur avis, encourageant le projet, prêtant un lieu pour un tournage, etc., ainsi qu'en faisant connaître ce projet auprès des publics en publiant un « post » sur un blog ou sur un forum, voire en rédigeant un article de presse. Durant le temps de sa réalisation, de la fin de l'année 2004 au début de l'année 2006, ONS a mobilisé les ressources et les compétences d'une pluralité d'individus et de collectifs (notamment, les Très Très Méchantes filles, collectif lesbo-queer féministe cofondé à la même période à Paris par Emilie Jovet, initialement et toujours photographe, avec Denyse Juncutt, photographe elle aussi) qui ont rendu possible la réalisation du film et l'ont accompagnée d'un « bruit » circulant dans les sphères publiques internes aux « milieux » lesbiens, queers et transgenres via l'Internet, la presse écrite (« communautaire », mais aussi parfois « généraliste ») et, *last but not least*, les conversations privées. Par la suite, une fois le film achevé, c'est de nouveau la dynamique d'une « catégorie-réseau » qui en permit la diffusion auprès de ces publics, avec l'intervention d'une jeune société de production (Hystérie Prod) et celle des circuits de diffusion, plus larges et établis de plus longue date, des « festivals de films gais et lesbiens » (San Francisco, Paris, Copenhague, Berlin, etc.). Enfin, c'est aussi l'information et la communication au sein de la catégorie-réseau « LGBT » qui mena concrètement les publics de ONS à se constituer en assistant à une de ces projections, en achetant son édition en DVD, ou en le téléchargeant sur les « routes grises » des « pirates » du « P2P » [Allard : 2005, 163] - nous pouvons faire l'hypothèse, hypothèse qui semble se vérifier à l'observation, que, sans une connexion suffisante aux catégories-réseaux concernées, il est fortement improbable de connaître l'existence même de ONS (ce y compris pour l'auteur de cet article, qui n'en aurait sans doute jamais entendu parler sans le point de contact individuel qui lui permit d'apprendre l'existence de ce projet au début de l'année 2005). Non seulement ce film n'est distribué, volontairement et par contrat entre la réalisatrice et les *sex-players*, que dans des espaces « LGBT », mais sa « catégorisation » le rend difficilement identifiable sans la compétence communicationnelle issue culturellement de ces espaces : un consommateur de porno standard, par exemple, connaît bien la sous-catégorie « lesbienne » du genre « porno », mais il ne connaît fort probablement pas la catégorie du « porno lesbien », *a fortiori* du porno queer, ce qui réduit considérablement ses « chances » de « découvrir » ONS en surfant sur l'Internet, seul endroit où il pourrait *a priori* aboutir à ce film ou à l'une de ses scènes (par ailleurs, si quand bien même cela était, nous pouvons supposer que ce spectateur « malvenu » claquerait vite la porte du monde de ONS, laissant derrière lui la vision de corps, d'identités et de pratiques bien trop éloignés de ce qu'il recherche ; seule lui resterait une information qui, elle, gagne sans doute à être diffusée : désormais, en France, les lesbiennes et les trans savent faire leur propre film porno et

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

(dé)troussent le genre allègrement).

Dans son mode de production, de présentation, de diffusion et de réception, l'espace de communication de ONS est ainsi étonnamment proche de celui d'un film de famille [Odin : 1995]. Réalisé par, pour et parlant de la « famille » lesbienne, queer et transgenre, difficilement communicable et communicant en-dehors d'elle, ONS ressort d'un mode de production de sens et d'affects « privé », centré sur le vécu individuel et sur celui du groupe auquel appartiennent les publics [Odin : 2000]. Néanmoins, il ne faudrait pas, dans une conception figée des frontières entre le « privé » et le « public », minimiser la pratique politique du film à l'œuvre dans ONS, pas plus que son intérêt « esthétique », c'est-à-dire le « partage du sensible » [Rancière : 2000] auquel il procède. En effet, ONS éclôt dans un espace de communication global où les pratiques et les représentations engagent *systématiquement* un rapport au « placard » : apparu en Occident au XIXe siècle et s'appuyant sur le choix d'objet sexuel comme clé de voûte de l'identité du sujet et sur un binarisme homosexualité/hétérosexualité, binarisme instable et régulièrement en crise, ce « dispositif » [Agamben : 2007] s'est mondialisé pour devenir progressivement la discipline et le contrôle général de ce qui peut et doit être vu, ou tu, et de ce qui peut ou doit être montré, ou caché. « L'épistémologie du placard » [Kosofsky Sedgwick : 1990], loin de disposer des seules catégories d'identités sexuelles et/ou genrées, s'est ainsi combinée avec de nombreux binarismes qui régulent nos représentations et nos pratiques (privé/public, savoir/ignorance, naturel/contre-nature, etc.), formant le sujet dans un réseau de savoirs et de pouvoirs où le fait de solliciter l'un des termes binaires peut se répercuter immédiatement vers d'autres, et où le fait de solliciter le binarisme homo/hétéro se répercute « de lui-même » sur l'ensemble du dispositif. La « famille » de ONS, tantôt jouant « à la marge », au centre de son propre espace, tantôt s'affirmant publiquement [Delorme : 2007, et sur ONS : 128-131], en-dehors donc de son cadre initial, participe ainsi de la « profanation » du dispositif [Agamben : 2007], d'une réappropriation du placard aux fins de sa mise à plat (utopique, sans doute, mais là n'est pas la question). La pornographie, esthétique clé du placard, est alors l'une des catégories dont l'ouverture est des plus bénéfiques. Flux minoritaire conduit dans une perspective universalisante - suivant le rapport indiqué par Kosofsky Sedgwick - de cohabitation (en l'occurrence, la cohabitation de lesbiennes et de trans *Female To Male* au sein d'un même espace filmique, cohabitation qui n'est pas sans se heurter à de nombreux préjugés dans le champ identitaire lesbien), ONS, dynamisant la tectonique d'une catégorie-réseau, cartographie et archive l'imaginaire non fictionnel d'un monde plus égalitaire et qui gagne en réalité. Au final, nous avons voulu voir un genre, le porno, ou un film, ONS, là où il serait plus approprié (et appropriant, ou « appropriable ») de voir une perspective fuyante parmi celles qui permettent de *vivre-dans-un-monde-réel* [Arendt : 2001, 91-94].

>>>

Pour conclure cet article, quelques précisions méthodologiques et théoriques peuvent être bienvenues.

La recherche exposée ici (en partie) s'est appuyée sur plusieurs sources : 1° Le DVD du film *One Night Stand*, qui comprend le porno en tant que tel, des entretiens avec les *sex-players*, un bêtisier et deux scènes bonus ; 2° L'Internet, où l'on trouve de nombreuses informations sur la production, la présentation et la réception du film ; 3° Des entretiens informels avec la réalisatrice, avec quelques-unes de ses amies proches qui ont suivi son projet et avec quelques membres des publics du film ; 4° Une observation directe, mais toute aussi informelle, de discussions autour de ce film au sein d'un micro-réseau lesbien, ainsi que des réactions suscitées par l'annonce de mon intérêt pour ce film, c'est-à-dire de l'intérêt porté par un homme à un porno lesbien (« Explique-toi ! » ayant été,

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

sous une forme verbale ou non, souriante, généreuse, dubitative ou plus agressive, l'énoncé réactif témoignant en toute intelligence d'un légitime mécanisme de défense du groupe ; cet article, en un sens, avait donc aussi pour but une « explication » plus aboutie). L'enquête s'est ainsi limitée à une forme « préparatoire », notamment en ce qui concerne l'exploration fort peu méthodique du terrain. Nonobstant, ceci ne devrait pas réduire outre mesure la pertinence des hypothèses et/ou de l'analyse - surtout, l'auteur de cet article a voulu tenter une performance critique, éprouver une capacité à adopter un point de vue, à acquérir une compétence communicationnelle lui permettant de parler d'après une « famille » qui n'est pas la sienne, mais avec laquelle il s'est senti « en affinité ». Concernant l'approche théorique, nous dirons volontiers qu'elle est « tordue », ce qui peut être l'une des façons de traduire en français l'intraduisible queer ; plus précisément, ce travail pense s'inscrire dans *l'interzone* des études minoritaires, à partir d'un parcours de « jeune chercheur » menant, via le champ des études cinématographiques et audiovisuelles, successivement en sections d'Arts et d'Information-Communication. Enfin, concernant l'exposé, il n'a pas paru indispensable de référencer les sources issues de l'Internet, aisément accessibles à partir de quelques sites [cf., *infra*, les orientations « webographiques »], pas plus qu'il n'a semblé indispensable de donner une description du film, estimant qu'il suffisait de laisser, aussi par souci de limiter la taille de l'article, l'imaginaire des lectrices/lecteurs, s'il n'ont jamais vu ONS, opérer à sa guise.

Lorsque l'on souhaite (et prétend) faire l'analyse d'un film, il est délicat de choisir les meilleurs outils pour le faire, de même qu'il est difficile de considérer quels approches méthodologiques et théoriques paraissent pour cela les plus pertinentes ; tout comme il est complexe (et souvent conflictuel) de décider quelles approches se combinent de manières opératoires avec telles ou telles autres, ou laquelle nous assure le plus de Vérité (ou de « scientificité »). Naviguant à vue entre esthétique, « philosophie de non philosophe », études de production et de réception, sociologie du film et sémio-pragmatique, études et théorie queer, ou encore anthropologie, voire médiation culturelle ; la « méthode » a consisté ici à cultiver la liminalité et la promiscuité, partant de l'idée que « avec la promiscuité, l'avantage, c'est qu'on ne sait pas à l'avance qui se retrouvera avec qui » [Bourcier : 2005, 32]. L'axe, pour ainsi dire éthique, de cette recherche part du principe qu'une approche analytique doit aller vers le terrain de la pratique, et adopter la langue la plus fine et la plus précise usitée sur ce terrain, y compris lorsque cette langue se fait « vulgaire » ou, à l'inverse, « érudite ». Qu'ensuite, nous ne nous comprenions pas toujours ne semble pas devoir être un problème insurmontable, pas plus que le fait, directement lié au précédent et par ailleurs plutôt heureux et salvateur, que nous n'ayons pas tous les mêmes problèmes à penser.

Note

Le terme *queer* n'ayant pas d'équivalent en français, il n'est plus à considérer comme un mot d'emprunt ; c'est pourquoi nous avons opté ici pour un abandon de l'italique.

Bibliographie

- ALLARD, Laurence (2005) : « Express yourself 2.0 ! Blogs, pages perso, fansubbing... de quelques agrégats technoculturels ordinaires à l'âge de l'expressivisme généralisé », in E. Maigret et E. Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, INA, coll. Médiacultures, pp. 145-172.
- AGAMBEN, Giorgio (2007) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Rivages poche/Petite bibliothèque, Paris, Payot.
- APPADURAI, Arjun (2001) : *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

- ARENDDT, Hannah (2001) : *Qu'est-ce que la politique ?*, trad. de l'allemand par S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, coll. Points Essais.
- BECKER, Howard (1985) : *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, A.M. Métailié.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2006) : *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Editions Amsterdam.
- (2005) : *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La fabrique.
- BOURDIEU, Pierre (1997), « Quelques questions sur la question gay et lesbienne », in D. Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, pp. 45-50.
- BRENEZ, Nicole (2001) : « Le grand style de l'époque. *Baise-moi*, les filles mieux que les Ménades, plus obscures que les Erinyes », in *Trafic*, n° 39, pp. 65-72.
- BRUBAKER, Roger (2001) : « Au-delà de l'« identité » », trad. de l'anglais par F. Junqua, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 2001, Volume 139, Numéro 1, pp. 66-85.
- BUTLER, Judith (2006) : *Défaire le genre*, trad. de l'anglais par M. Cervulle, Paris, Editions Amsterdam.
- CHAUNCEY, Georges (1994), *Gay New-York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New-York, Basic Books (trad. française de D. Eribon, Paris, Fayard, 2003).
- DE CERTEAU, Michel (1980) : *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, coll. Folio Essais.
- DE LAURETIS, Teresa (1987) : *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis (trad. française du premier chapitre par M.H. Bourcier, Paris, La dispute, 2007).
- DELORME, Wendy (2007) : *Quatrième génération*, Paris, Bernard Grasset.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2007) : « Eléments de sociologie du film », in R. Odin (dir.), « La théorie du cinéma, enfin en crise », *CiNÉMAS*, vol. 17, numéros 2-3, pp. 117-141.
- FOUCAULT, Michel (2004) : *Entretiens*, in R.P. Droit, *Michel Foucault, entretiens*, Odile Jacob.
- FRASER, Nancy (2001) : « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », trad. de l'anglais par M. Valenta, in *Hermès*, n°31, pp. 125-156.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (1990) : *Epistemology of the Closets*, University of California Press (trad. française de M. Cervulle, Editions Amsterdam, 2008).
- MACE, Eric (2005) : « Mouvements et contre-mouvements culturels dans la sphère publique et les médiacultures », in E. Maigret et E. Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, INA, coll. Médiacultures, pp. 41-66.
- MOSCOVICI, Serge (1979) : *Psychologie des minorités actives*, Paris, PUF.
- ODIN, Roger (2000) : « La question du public. Approche sémio-pragmatique », in J.P. Esquenazi et R. Odin (dir.), « Cinéma et réception », *Réseaux*, n°99, CNET/Hermès (cette référence correspond à la version numérique de l'article, sa pagination lui est donc propre).
- (dir.) (1995), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- RANCIERE, Jacques (2000) : *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique.
- REVEL, Judith (2005) : *Expériences de la pensée. Michel Foucault*, Paris, Bordas, coll. Philosophie présente.
- REES-ROBERTS, Nick (2008a) : *French Queer Cinema*, Edinburg University Press, à paraître en novembre 2008.
- (2008b) : « The Emergence of Queer DIY Films », séance plénière au colloque international *Hypervisibilité II*, Université de Stirling, Ecosse, juin 2008. WITTIG, Monique (1997), « A propos du

5. One Night Stand d'Emilie Jovet, film hybride pour le plaisir des genres

contrat social », in D. Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, pp. 57-64.

Orientations webographiques

SITE OFFICIEL DU FILM ONS : <http://www.onenightstand-lefilm.com>

BLOG D'EMILIE JOUVET PHOTOGRAPHE : <http://www.emyphotography.20six.fr>

MOTEUR DE RECHERCHE GENERALISTE : google.fr (mots-clés : « emilie jovet » « one night stand »)