

2021-2022

Master 1 – Etudes sur le Genre

Entrée dans la sexualité des adolescentes du cinéma français :

Normes, désirs et agentivité

Trilland Jasmine

Sous la direction de
Tuhkunen Taïna

Membres du jury

Tuhkunen Taïna | Professeure en littérature et cinéma américains
à l'Université d'Angers

Mullen Elizabeth | Maîtresse de conférences en études
américaines à l'Université de Bretagne Occidentale, Brest

Soutenu le 30 juin 2022



ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussignée Jasmine Trilland,
déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publiés sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce rapport ou mémoire.

Signature :



Remerciements

Mes remerciements vont à ma directrice de mémoire, Taïna Tuhkunen, pour sa disponibilité, sa patience, ses encouragements et sa bienveillance.

Je remercie également Elizabeth Mullen pour sa participation à mon jury de soutenance.

Toute ma reconnaissance à Mathis le best pour ses relectures et son soutien indéfectible.

Table des matières

Introduction	3
Présentation du sujet de recherche	3
Questions de recherche.....	7
Corpus	9
1. Société adolescente	11
1.1. Quand la sexualité produit le genre	11
1.1.1. Binarité et hétéronormativité.....	11
1.1.2. Entrée dans la sexualité et codes de la féminité	16
1.1.3. Corps normés.....	23
1.2. Entre adolescent·es.....	26
1.2.1. Violence des pairs	26
1.2.2. Relations entre filles : Rivalité, solitude amitié et sororité.....	30
1.2.3. Parole.....	35
2. Entrée dans la sexualité : contextes, motifs et symboliques	40
2.1. Quand la sexualité répond à un désir sexuel.....	40
2.1.1. Filmer l'éveil du désir sexuel	40
2.1.2. ...et les réactions qu'il suscite chez les adolescentes... ..	49
2.1.3. ...et chez les adultes	53
2.2. Sexualité cadrée, sexualité forcée	62
2.2.1. La « bonne » sexualité, un impératif : être amoureuse	62
2.2.2. Pression sociale : injonction à la sexualité	68
2.3. Sexualité comme expérience, métamorphose, passage à l'âge adulte	74
2.4. Vers une agentivité sexuelle ?	79
Conclusion.....	85
Bibliographie.....	87
Annexes	92
Tableau récapitulatif corpus	92
Présentation des films	94
Naissance des pieuvres	94
LOL (laughing out loud) ®	95
Jeune & Jolie	96
La vie d'Adèle - Chapitre 1 et 2	97
Bang Gang (une histoire d'amour moderne).....	98
Tamara.....	99
Grave	100
Dialogue scène lesbophobie <i>La vie d'Adèle</i>	101

Introduction

Présentation du sujet de recherche

« L'intime est politique », les féministes nous le rappellent depuis les années soixante-dix. Les pratiques sexuelles, loin d'être anodines et naturelles, sont éminemment politiques. On observe depuis quelques années, dans la mouvance #MeToo, que les féministes françaises s'attaquent de front à ce sujet essentiel qu'est la sexualité, notamment adolescente, levant peu à peu tous les tabous. En témoignent les débats concernant l'éducation sexuelle à l'école depuis 2018 ou les comptes Instagram et livres à destination des adolescentes¹ ne cessant de se multiplier. Cet intérêt pour la sexualité s'inscrit dans le « tournant génital du féminisme » (Froidevaux-Metterie, 2018), cette dernière étant au cœur des enjeux du féminisme dans la mesure où la sexualité est extrêmement liée au genre en tant que rapport de domination. Par extension, l'entrée dans la sexualité est particulièrement déterminante puisque c'est à cette période que se joue la majeure partie des apprentissages.

La pratique physique de la sexualité serait impossible dans l'espèce humaine sans un arsenal de prescriptions et d'apprentissages culturels, une ritualisation des interactions interpersonnelles et une élaboration mentale spécifique des individus, qui mettent le corps en route, structurent la sexualité physique et la saturent de significations. Dans le désir humain, les corps ne sont pas agis par l'instinct: ils font ce qu'ils savent (pour l'avoir appris) et savent (i.e. se représentent) ce qu'ils font (Bozon, 1999, p. 3).

La sexualité humaine découle ainsi de constructions sociales et culturelles et se trouve donc traversée par le genre en tant que rapport social de pouvoir et de domination. Les comportements sexuels sont ainsi définis selon des rôles de genre qui évoluent au fil des époques. Les personnes se réfèrent donc à des guides d'apprentissage, modèles et schémas différents selon leurs appartenances aux catégories femmes et hommes, ce qui implique asymétrie, inégalités et rapports de domination.

¹ On peut par exemple citer les récents livres de l'universitaire et critique de film Iris Brey, de la réalisatrice et militante Ovidie, de la gynécologue Ghada Hatem-Gantzer ou encore celui de l'association féministe Osez le féminisme :

Brey, Iris. *Sous nos yeux. Petit manifeste pour une révolution du regard*. VILLE BRULE, 2021.

Hatem, Ghada, et Clémentine Du Pontavice. *Le sexe et l'amour dans la vraie vie - Le sexe expliqué aux ados, sans tabous, ni clichés*. First, 2020.

Osez le féminisme. *Petit guide pour une sexualité féministe et épanouie*. Illustrated édition, First, 2021.

Ovidie, et Diglee. *Tu n'es pas obligée*. Illustrated édition, VILLE BRULE, 2022.

Cette différenciation genrée de ce que l'on peut appeler les scripts sexuels (Gagnon, 2008), s'illustre notamment par la dichotomie prégnante passivité/activité. Alors que le script traditionnel féminin en termes de comportements sexuels est défini par l'attente passive et donc l'absence de toute prise d'initiative, un désir de romance et d'amour plus que de sexe, la focalisation sur les besoins de l'homme etc., le schéma masculin est caractérisé par une démarche active, l'importance de la validation des pairs, le besoin sexuel « incontrôlable » etc. (Frith et Kitzinger, 2001, p. 214). Il y a donc bien un double standard qui, même s'il tend à s'effacer, reste extrêmement présent dans l'imaginaire collectif (Bajos et Bozon, 2008). En effet, les résultats de l'enquête « Contexte de la Sexualité en France » montrent que les représentations de la sexualité sont encore imprégnées de l'idée selon laquelle les hommes et les femmes auraient des rôles différents, et de la croyance en des besoins sexuels différents selon le genre (p. 547). Cette vision différentialiste de la sexualité oppose une sexualité masculine associée aux besoins physiques et une sexualité féminine liée à l'amour, la conjugalité. Par ailleurs, même si l'âge du premier rapport sexuel tend de plus en plus à être le même pour les femmes et les hommes, ce moment d'entrée dans la sexualité n'est pas vécu de la même manière selon le genre, et cela en grande partie à cause de la conception différentialiste présente dans les représentations. En effet, les femmes sont deux fois plus nombreuses que les hommes à regretter de ne pas l'avoir fait plus tard (p. 126) et lorsque les femmes ont leur premier rapport avec un homme plus âgé et déjà expérimenté, cette proportion augmente fortement, ce qui semble témoigner de la domination masculine (p. 370).

La persistance dans les représentations de schémas narratifs définissant la romance comme seule facette de la sexualité féminine inhibe et discrédite à l'évidence l'expression du désir sexuel féminin. Le cinéma participe dans cette entreprise d'invisibilisation de ce désir, lequel est très peu représenté en comparaison avec le désir masculin. En effet, celui-ci est au contraire au centre du dispositif cinématographique non seulement parce la libido des personnages masculins est montrée sans tabou mais surtout parce que le *male gaze* (Mulvey, 1975) est omniprésent, ce dernier étant tout entier construit pour satisfaire le plaisir visuel des spectateurs masculins. L'absence de représentation et de prise en compte de la libido/du désir féminin au cinéma n'encourage pas les adolescentes à nommer leur propre désir ni à le prendre en compte. Or, sans reconnaissance de leur désir, les jeunes filles ne peuvent faire preuve d'agentivité sexuelle.

L'agentivité sexuelle (*sexual agency*) est un concept assez récent (surtout dans sa traduction française) qui désigne la capacité à être maître·sse de son corps et de sa sexualité, conscient·es de ses désirs et de ses droits au plaisir, et qui conférerait une sensation de confort,

d'intégrité mais également de pouvoir (Lang, 2011). Cette capacité est évidemment déterminée par des structures sociales et est régie en grande partie par le genre. En effet, l'agentivité sexuelle est plus ou moins développée selon le genre assigné des individus, conformément à la différenciation de la sexualité créée par les normes de genre. Marie-Ève Lang, s'appuyant sur une revue des travaux abordant le sujet, soutient ainsi que « le développement de cette agentivité semble beaucoup plus problématique chez les femmes, en particulier chez les adolescentes » (p. 189). L'agentivité s'oppose aux schémas traditionnels dans la mesure où elle se traduit par des prises d'initiatives, une conscience du désir, le sentiment de se savoir être l'origine de ses actes. L'agentivité ne se résume donc pas à la simple capacité de dire non - certes, il s'agit en partie d'exprimer un refus - mais également et surtout à la capacité de faire preuve d'assertivité dans l'expression de ses désirs et d'être responsable de sa sexualité : « True sexual agency consists of more than the ability to simply say 'no.' It involves the negotiation of sexual desires, contextual factors, and the ability to assert the resulting decision, whether yes or no » (Bay-Cheng, 2003, p. 65). Il est donc davantage question de désir que de consentement. Les filles sont poussées à ignorer leurs besoins sexuels (Bachechi et Hall, 2013, p. 551). La syntaxe sociale guidant les comportements sexuels crée une pression sociale qui empêche les filles de reconnaître et de parler de leur désir, et par conséquent de faire preuve d'agentivité. On observe donc un cercle vicieux : sans reconnaissance de leur désir, les adolescentes n'ont pas d'agentivité et sans agentivité, il leur est difficile d'apprendre à écouter leurs désirs.

Or, si le cinéma montrait des images de désir et d'agentivité sexuelle des adolescentes, celles-ci pourraient développer la leur, interroger leur désir, et donc, entrer dans la sexualité sereinement.

Ce mémoire, partant du postulat que le cinéma est une technologie du genre (De Lauretis, 1987), se propose donc d'analyser les représentations cinématographiques du désir et de la sexualité des adolescentes.²

En effet, pour Teresa De Lauretis, le cinéma ne propose pas simplement des représentations du genre mais produit le genre, il est un vecteur de construction sociale des normes de genre. Ainsi, en s'appuyant sur la théorie de la sexualité de Foucault, elle considère que le cinéma est une technologie du genre : « Gender, too, both as representation and as self-representation, is the product of various social technologies, such as cinema, and of

² Il serait également intéressant d'analyser la sexualité des adolescents (masculins) et de faire des comparaisons mais cela me paraît trop ambitieux dans le cadre de ce mémoire.

institutionalized discourses, epistemologies, and critical practices, as well as practices of daily life » (De Lauretis, 1987, p. 2).

La sexualité des adolescentes est donc conditionnée (en partie) par les images auxquelles elles ont accès, le cinéma participe dans la construction des scénarios culturels d'entrées dans la sexualité (Gagnon, 2008). Comme le souligne Cécilia Germain, « La construction des imaginaires amoureux et sexuels se fait à l'aide de différentes sources de connaissances, qui sont autant de « scénarios culturels » » (Germain, 2019, p. 5), et « [les médias servent] de guide dans l'apprentissage de l'amour et de la sexualité. Il[s] donne[nt] également des éléments qui vont permettre aux adolescent.e.s de construire leurs scénarios de la première fois » (p. 14). Jane D. Brown estime même que l'on pourrait qualifier les médias de masse - dont le cinéma fait partie - de « *super peer* » : en effet, les jeunes adolescentes auraient tendance à se tourner vers les médias pour obtenir des informations sur la sexualité auxquelles elles n'ont pas accès dans leur groupe de pairs (Brown et al, 2005, p. 41).

Ainsi, le cinéma participe de la construction de scénarios culturels qui vont influencer les comportements sexuels des adolescentes. Les représentations de la sexualité adolescente cultivent également des imaginaires pour les parents et peuvent nourrir (ou pas) ce que Michel Bozon appelle la « panique morale des adultes » par exemple. Cet alarmisme sexuel des parents (dont nous ne détaillerons pas ici les causes) participe à la reformulation des normes et maintient un double standard (deux poids deux mesures), avec des rôles et une charge sexuelle toujours très asymétriques selon le genre. (Bozon, 2012, p. 131).

Il paraît donc utile d'analyser les discours portés par le cinéma français sur la sexualité des adolescentes dans la mesure où le cinéma n'est pas simplement un reflet des normes mais un agent de leur diffusion voire de leur création.

Le cinéma regorge de films d'apprentissage, de récits initiatiques adolescents, à tel point qu'on les rassemble sous l'appellation « *teen movie* », véritable genre cinématographique avec ses codes et thématiques spécifiques. Ces films traitent tous, chacun à leur manière, du passage à l'âge adulte, de l'émancipation, de la découverte de soi, du corps et de la sexualité, des désirs, premiers émois et sont basés sur des « coming-of-age plots focused on motifs like virginity, graduation, and the makeover » (Driscoll, 2011, p. 2). Le *teen movie*, qui a émergé dans les années 50 aux Etats-Unis, est cependant un genre difficile à définir : d'une part à cause de sa largesse (comportant beaucoup de sous-genres) (Boutang et Sauvage, 2011), et d'autre part pour l'incertitude quant au choix de prendre en compte ou non le niveau de la destination (Moine, 2008, p. 32) : faut-il qu'un film *sur* les adolescent·es soit obligatoirement fait *pour* les

adolescent·es afin être qualifié de *teen movie* ? Quoi qu'il en soit, le *teen movie* apparaît être un genre intrinsèquement américain.

Cependant, il est possible d'envisager un *French teen genre* (Edney, 2019, p. 30) comportant des spécificités. Gemma Edney soutient que les « films d'ados » français se divisent en deux types, qui réunis, forment le *French teen genre* (que l'on pourrait traduire maladroitement par genre du film d'ados français ?). Le premier type de films serait des productions plus américanisées, destinées à un public adolescent et le second rassemblerait les films dits « d'auteurs », non conçus spécialement pour les adolescent·es, bien mieux reçus par la critique et davantage analysés par les chercheuses (p. 22). Edney insiste sur la nécessité de ne pas exclure le premier type de film dans les analyses des représentations de la jeunesse du cinéma français. Ces dernières sont d'ailleurs assez rares, les principaux ouvrages étant *Les Adolescents dans le cinéma français: Entre deux mondes* de Karin M. Egloff paru en 2007 et *Screening Youth. Contemporary French and Francophone Cinema* (2019) dirigé par Romain Chareyron et Gilles Viennot. On peut également mentionner les travaux francophones portant sur les *teen movies* tels que ceux de Boutang et Sauvage (2011), Davenas (2013) ou Dupont et Paris (2013) mais ceux-ci ne se concentrent pas sur le cinéma français et ne font pas du genre (*gender*) un élément central de leurs analyses, les études filmiques étant encore assez « imperméables aux approches *gender* » dans les universités françaises (Sellier, 2005, p. 64).

Nous nous proposons donc d'investir ce champ en nous consacrant au cinéma français contemporain.

Questions de recherche

Ce mémoire a pour objectif d'observer les grandes tendances se dégageant des représentations de la sexualité adolescente féminine du cinéma français des années 2010³ afin de poser un regard critique sur les discours des films mis à disposition des adolescentes.

Quelles implications de l'entrée dans la sexualité des jeunes filles sur le monde adolescent le corpus met-il en scène ?

Les sexualités adolescentes mises en scène sont-elles conformes aux schémas narratifs traditionnels patriarcaux (passivité, romance etc.) ou bien en proposent-elles des remises en question ?

³ Plus spécifiquement de 2007 à 2017, soit juste avant l'élan féministe sur ce sujet évoqué en introduction.

Quelles représentations du désir sexuel féminin adolescent le cinéma français offre-t-il ?

Les protagonistes font-elles preuve d'agentivité ?

Les représentations du désir et des sexualités adolescentes sont-elles (encore) soumises à une forme de male gaze et/ou de regard moralisateur ou bien peut-on parler d'un regard féministe émergent ?

Voilà quelques-unes des questions qui guideront l'analyse.

Je fais l'hypothèse que le cinéma de ces dernières années s'inscrit dans la lente évolution du regard des cinéastes français·es sur le désir et la sexualité féminine juvénile tendant vers un effacement du double standard, et de fait, vers l'égalité.⁴ En effet les représentations ont bien évolué au fil des décennies, de façon non linéaire, marquées par quelques films avant-gardistes et suivant les perpétuelles reconfigurations des normes de genre telles que celles engendrées par la révolution sexuelle des années 70.

Le cinéma est ainsi passé d'une promotion de l'abstinence dans les années 50 à la progressive dédramatisation de la sexualité juvénile, à sa revendication au début des années 70 (Le Pajolec 2010, p. 137). Des reconfigurations s'opèrent donc, du discours sur la sacralisation de la virginité à la fascination pour la première fois (p. 138) par exemple. Par ailleurs, si la sexualité des adolescent·es a progressivement acquis une reconnaissance et une visibilité sur les écrans, cela n'a pas forcément impliqué un progrès pour les jeunes filles. En effet, l'érotisation de celles-ci et la mise en scène de leur sexualité a longtemps avant tout satisfait un regard masculin dominant dont la capacité à représenter ces sexualités avec acuité est discutable. La jeune fille a ainsi été beaucoup fétichisée (pour sa pureté notamment), objectivée, son corps morcelé par la caméra. Adrienne Boutang parle d'un « régime des jeunes filles bien élevées du cinéma français, suscitant malgré elles des obsessions érotiques » (Boutang, 2013, p. 15). Elle note également l'opposition archétypale entre l'innocence virginale et son potentiel renversement en dépravation et perversité (p. 16), à savoir « le mythe de l'innocence perverse ». Enfin, la « première fois » reste dans l'immense majorité des films un passage obligé, un rite de passage, et qui n'est ni joyeux ni comique, ce qui l'est bien davantage pour les garçons (p. 20). Il s'agira donc de voir si les films des années 2010 évoluent positivement par rapport à ces tendances.

⁴ Evolution des représentations plus ou moins parallèle au rapprochement des expériences en fonction du genre dans la société.

Corpus

Nous entendons par « contemporain » le cinéma du XXI^e siècle, et plus particulièrement celui de ces quinze dernières années. L'étude se fondera sur l'analyse de films ayant pour protagoniste une adolescente⁵ dans un cadre réaliste contemporain et dont l'un des enjeux principaux est l'éveil du désir, les premiers émois et la découverte de la sexualité. Notre corpus se veut représentatif de la diversité du « film d'ados français » (Edney, 2019), en prenant notamment en compte le box-office et non en se basant sur un certain « panthéon cinéphilique » (Sellier, 2011).

Ce corpus se compose de *Naissance des pieuvres* (2007) de Céline Sciamma, *LOL (laughing out loud)* ® (2009) de Lisa Azuelos, *Jeune & Jolie* (2013) de François Ozon, *La vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2* (2013) d'Abdellatif Kechiche⁶, *Bang Gang (une histoire d'amour moderne)* (2016) d'Eva Husson, *Tamara* (2016) d'Alexandre Castagnetti, et enfin *Grave* (2017) de Julia Ducournau.⁷

Nous avons ainsi sélectionné des succès populaires (donc impossibles à ne pas prendre en compte) tels que *Lol*, *La vie d'Adèle*, et dans une moindre mesure *Jeune & Jolie* et *Tamara* mais également des films plus confidentiels et indépendants : *Bang Gang* et *Naissance des pieuvres*. *Tamara* et *Lol* représentent le premier type de film dessiné par Gemma Edney. Le corpus comporte deux comédies, un film de genre (horreur) et quatre drames.⁸ Si tous les films retenus sont centrés autour d'une adolescente, les films de Sciamma et Husson présentent l'avantage d'avoir plusieurs protagonistes ou des personnages secondaires (féminins et masculins) suffisamment forts pour permettre des comparaisons. *Jeune & Jolie* a la particularité de mettre en scène une adolescente qui se prostitue, ce qui est tout à fait intéressant pour notre analyse, notamment sur les questions d'agentivité. *Bang Gang*, s'il a fait très peu d'entrées, nous semble tout de même important à analyser dans la mesure où son titre évocateur et son accessibilité (il a fait partie du catalogue Netflix), a probablement été vu par de nombreux.ses adolescent.es. Ce dernier traite par ailleurs de manière assez frontale la sexualité, avec des scènes de sexe explicites, tout comme *La vie d'Adèle* mais ce n'est pas forcément le cas d'autres films de ce corpus.

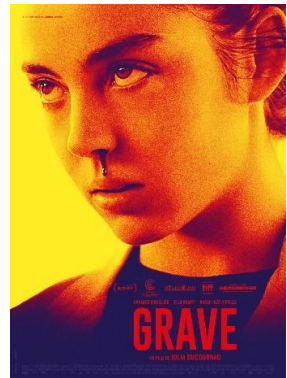
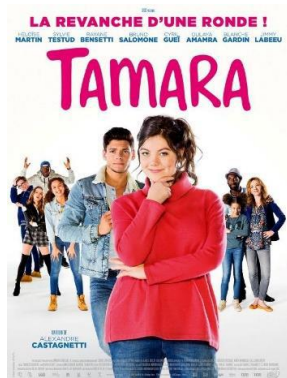
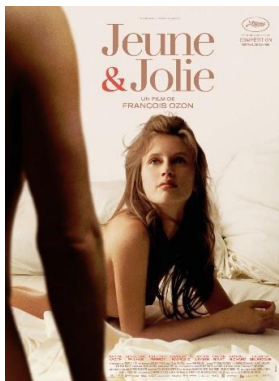
⁵ Nous n'avons pas fixé de limites d'âge précises, le critère principal de sélection étant la présence des enjeux exposés. En l'occurrence, les protagonistes du corpus ont entre 15 et 17 ans.

⁶ Nous nous concentrons uniquement sur le premier chapitre, qui dure 1h40, dans laquelle Adèle est lycéenne. (Le second met en scène une Adèle devenue institutrice, adulte, ce qui nous intéresse moins).

⁷ Le synopsis de chaque film est disponible en annexe.

⁸ Ces classifications génériques sont évidemment imprécises mais elles suffiront ici pour évoquer la diversité du corpus.

Si ce corpus ne comporte que des protagonistes blanches et en grande majorité hétérosexuelles, ce n'est évidemment ni un choix ni un manque de volonté mais bien le reflet de la réalité du cinéma français. En effet, les films d'ados français comportant des personnages racisés n'ont malheureusement pas pour enjeux principaux la découverte du désir et de la sexualité (on pense notamment à *Divines* et *Bande de filles*). Nous notons cependant que le corpus offre une certaine diversité en termes de classes sociales représentées.



1. Société adolescente

Afin d'étudier les discours sur l'entrée dans la sexualité des adolescentes, il est utile d'analyser le contexte dans lequel évoluent les personnages, à savoir une société adolescente traversée par le genre, la normativité, et dont les rapports entre pairs sont intéressants à plus d'un titre pour comprendre ce qu'il se joue lors de cette période.

1.1. Quand la sexualité produit le genre

L'entrée dans la sexualité révèle en premier lieu des dynamiques de genre et montre ainsi comment une pratique intime façonne des rapports de domination, une division genrée de la société et comment elle implique de multiples contraintes normatives de genre.

1.1.1. Binarité et hétéronormativité

Analyser les représentations de la sexualité adolescente c'est en effet d'abord constater le poids de l'hétéronormativité, et prendre la mesure d'à quel point la sexualité produit le genre. Nous reprenons la définition de l'hétéronormativité indiquée par Cynthia Kraus dans sa traduction de *Trouble dans le genre* :

Ce terme désigne le système, asymétrique et binaire, de genre, qui tolère deux et seulement deux sexes, où le genre concorde parfaitement avec le sexe (au genre masculin le sexe mâle, au genre féminin le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable (Butler, 2005 [1990], p. 24.).

Mis à part dans *Naissance des pieuvres* et *La vie d'Adèle*, l'hétérosexualité règne dans tous les films du corpus, elle est l'évidence. Le désir lesbien se résume au mieux à des figurantes s'embrassant à l'arrière-plan, et au pire, il est totalement inexistant, ou bien source d'inquiétude de la part de la mère. En effet, dans *LOL*, après avoir lu le journal intime de sa fille et vu une photo de cette dernière embrassant sa meilleure amie, la mère de Lola s' imagine que les deux adolescentes ont une relation plus qu'amicale. Dans la scène suivante, elle demande à sa psychologue avec un air très préoccupé « Vous pensez que ma fille est lesbienne ? ». Après que la psy lui rétorque « Vous trouvez ça plus choquant qu'elle ait des rapport avec une fille plutôt qu'avec un garçon ? », elle ne semble pas remettre en question sa réaction face à la possibilité que sa fille soit lesbienne : « Finalement j'aimais bien quand vous faisiez « hum hum » » (*LOL* : 1h01'46). Plus tard dans le film, sans qu'aucun motif autre que cette crainte du potentiel

lesbianisme de sa fille puisse le motiver, elle dit à Lola « Je suis pas très emballée que tu traines avec cette fille » (1h24'25).

Quoi qu'il en soit, le désir lesbien reste tout à fait inenvisageable pour les protagonistes principales qui ne se posent même pas la question. Ce genre de représentations participe au maintien de la « contrainte à l'hétérosexualité » (Rich, 2010 [1980]). Nous sommes ainsi plongé·es avec certains des films dans des « ghettos hétérosexuels » (Bourcier, 2001, p. 22). Dans *LOL*, Lisa Azuelos met en scène ce que je qualifierai de véritables « ballets hétérosexuels ». En effet, dans plusieurs scènes, on observe le groupe d'amies arriver ensemble et se disperser au contact des garçons, rejoignant chacune un de ces derniers dans une symétrie hétérosexuelle très chorégraphiée. Dans une des dernières scènes, la caméra tourne autour d'un banc en s'arrêtant sur chaque couple formé, esthétisant à outrance le triomphe de l'amour adolescent peut-être, mais surtout celui de l'hétérosexualité.



De façon générale, on assiste à une répartition spatiale extrêmement genrée donc binaire des adolescent·es. On comprend donc bien comment l'hétérosexualité participe à la production du genre. « Le concept de genre est lui-même déterminé par la sexualité, comprise comme système politique, en l'occurrence l'hétérosexualité reproductive, qui définit le féminin et le masculin par la polarisation sexuelle socialement organisée des corps » (Dorlin, 2008, p. 55).

L'ouverture de *Tamara* fonctionne sur cette opposition des genres, mettant un groupe de filles face à un groupe de garçons, mettant en scène une forme de *girl power* certes, mais surtout un rapport de séduction hétérosexuelle qui marque le genre de façon spatiale. La scène, filmée façon clip, est en réalité un « film » que se joue Tamara dans sa tête. Même si l'intention est de mettre en avant une forme d'*empowerment*, il n'en reste pas moins que toute la scène est construite sur cette binarité genrée que la matrice hétérosexuelle opère.

⁹ L'ensemble des images de ce mémoire sont des captures d'écrans des films du corpus.



Dans *LOL*, en voyage scolaire à Londres, les filles font du shopping, achètent des vêtements, pendant que les garçons vont dans un magasin de guitare, ce qui en plus de marquer la division genrée, joue sur des stéréotypes. La réalisatrice n'hésite d'ailleurs pas non plus à utiliser des dialogues de séduction et une imagerie hétérosexuelle extrêmement stéréotypées pour mettre en scène la rencontre amoureuse de la mère de Lola et un homme.



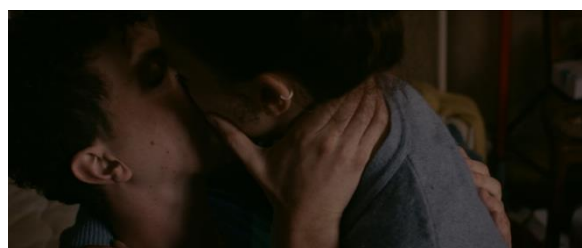
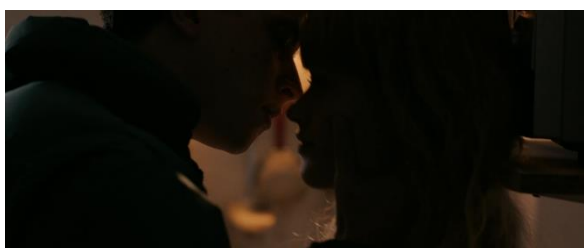
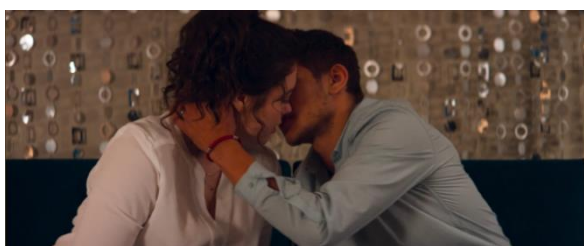
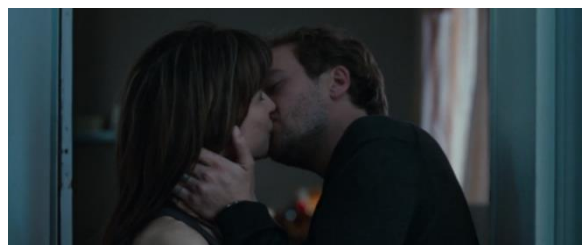
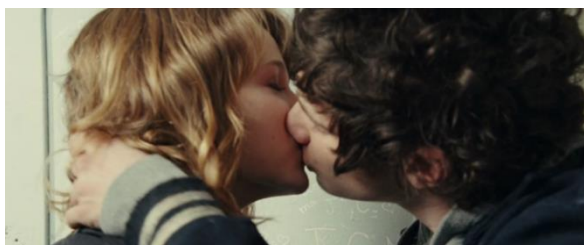
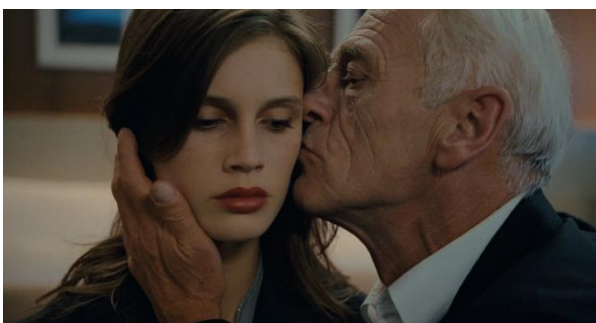
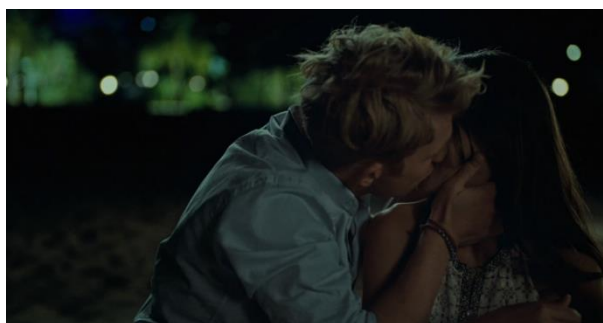
Dans *Naissance des Pieuvres* c'est une autre forme de marquage de la division des genres à laquelle on assiste : les garçons sont très secondaires et n'ont presque aucune ligne de dialogue. Dans plusieurs des films, en plus de la division spatiale, une réification des catégories hommes/femmes est explicitement effectuée. Dans l'une des premières scènes de *La vie d'Adèle*, Kechiche met en valeur un discours sur ce que c'est « d'être femme » : en classe de

français, une élève lit un extrait de *La vie de Marianne* de Marivaux. Le professeur lui demande de relire, avec plus de conviction le passage, en insistant sur la phrase « Je suis femme et je conte mon histoire », lui incitant à partir de sa propre « vérité ». Le parallèle est bien sûr évident avec Adèle, l'héroïne principale du film. Le réalisateur inscrit donc d'emblée son personnage dans une catégorie : « femme », qui va être source de curiosité, voire de fascination tout au long du film. Non seulement ces catégories hommes/femmes paraissent tout à fait naturelles aux yeux des protagonistes mais elles leur semblent également homogènes. Au cours d'un dialogue abordant la sexualité, les parents des adolescentes ont par exemple recours à ce genre de désignations « Vous les mecs... » (*LOL* : 21'40), « Non mais les femmes vous baisez pas comme ça ... » (24'20) ; « Je crois que je comprends plus rien aux femmes, je lâche l'affaire » (04'20) ; « Vous faites chier les mecs [...] » « Putain, les meufs [...] » (24') ; « C'est vrai ça, vous les mecs vous pouvez juger si une nana elle a des gros seins. Nous on voit jamais rien » (*Bang Gang* : 11'40) etc. (je souligne). Ces détails révèlent une pensée qui réifie ces catégories - qui ne sont pourtant que constructions culturelles - et qui les considère comme tout à fait homogènes, comme si on pouvait parler de la femme et de l'homme masquant ainsi toute les diversités que recouvrent ces catégories normatives. Dans cette idée, les filles sont à plusieurs reprises filmées comme une seule entité, uniformément désirante d'un sujet masculin. La scène de *LOL* dans laquelle le professeur de mathématiques suscite l'émotion de toutes les filles de la classe est assez révélatrice, elle gomme toutes les singularités de ces adolescentes.



Il y a par ailleurs dans ces films non seulement une différenciation entre garçons et filles qui saute aux yeux mais également une hiérarchisation entre ces catégories, c'est le principe même du genre (Delphy, 2001). Dans *Lol*, *Tamara* et *Bang Gang*, les personnages féminins sont définis uniquement par leurs rapports aux garçons, par leurs besoins d'aimer et d'être aimées. Or, les personnages masculins, alors même qu'ils sont souvent secondaires, sont définis par d'autres choses : Diego (*Tamara*) fait beaucoup de natation, il envisage de faire sport étude, Gabriel (*Bang Gang*) compose de la musique, et la bande de garçons de *LOL* joue de la musique, se produit en concert. Ainsi, même dans la caractérisation des personnages, on assiste à une dévalorisation des filles qui sont définies de façon un peu réductrice en comparaison avec leurs pairs masculins.

Cette hiérarchisation se manifeste également dans des rapports de domination. Nous y reviendrons plus en détail ultérieurement, mais nous pouvons déjà mentionner que dans l'immense majorité des cas, lorsque deux personnes sont filmées en train de s'embrasser, c'est le garçon ou l'homme qui tient la nuque de sa partenaire. Cela peut paraître anecdotique mais je pense que c'est au contraire un geste hautement symbolique qui marque le contrôle qu'exercent les hommes sur les femmes.



De façon plus concrète, les adolescentes du corpus sont dans des rapports de domination qui leur sont défavorables. Paradoxalement, c'est dans *La vie d'Adèle* que cela est le plus marqué, alors même que c'est une relation lesbienne qui est mise en scène. Je soutiens que cela ne suffit pas à subvertir les normes, en effet, cette relation est très hétéronormée. Emma, bourgeoise, intellectuelle à l'allure plutôt masculine, au mépris de classe illimité semble incarner « l'homme de la relation ». Penser un couple lesbien en s'appuyant sur les codes hétérosexuels et sur des stéréotypes homophobes ne fait ainsi que conforter un imaginaire

hétéronormatif. Adèle est dans une position de pouvoir très déséquilibrée par rapport à Emma. Pourtant, le film semble parfois remettre en cause l'hétéronormativité : durant la scène chez les parents (de classe populaire) d'Adèle, alors qu'elle fait passer Emma pour une amie qui lui donne des cours de philosophie, la « pensée straight » (Wittig, 2018 [1978]) des parents est soulignée puisqu'ils opèrent une présomption à l'hétérosexualité à l'égard d'Emma. Cette scène est mise en contraste avec la scène chez les parents d'Emma, progressistes et très ouverts¹⁰. Cela témoigne d'une certaine conscience de ce que l'hétéronormativité implique pour les jeunes lesbiennes (difficulté à parler de ses désirs et relations à ses parents dans ce cas). Cependant, comme nous l'avons souligné précédemment, le film est tout de même traversé par ces normes, et les renforce via la représentation d'un couple inégal codé masculin/féminin.

Ainsi nous l'avons vu, les films de notre corpus, centrés sur des adolescentes hétérosexuelles qui ne questionnent pas cette hétérosexualité, renforcent la contrainte à cette dernière en invisibilisant le désir lesbien et en renforçant l'aspect « naturel » et évident de l'hétérosexualité. Mais cela va bien au-delà dans la mesure où ce régime politique (Wittig, 2018) implique des normes, des rapports de pouvoirs, et participe à la construction du genre, divisant ici la société adolescente dans une parfaite binarité. Comme le dit Isabelle Clair,

Non seulement l'hétéronormativité façonne le rapport différencié de toutes les filles et de tous les garçons à la sexualité, mais elle constitue aussi un ensemble de normes en fonction desquelles se construisent leurs identités sexuées et sexuelles pour l'ensemble de leur vie (Clair, 2012, p. 68).

Leurs identités sexuées, effectivement, sont complètement déterminées par l'hétérosexualité, en l'occurrence, nous observons une corrélation flagrante entre entrée dans la sexualité et performance des codes de la féminité hégémonique.

1.1.2. Entrée dans la sexualité et codes de la féminité

En effet, tous les films de notre corpus sans exception mettent en scène – de façon critique ou non – l'apprentissage de la féminité qui, s'il a commencé depuis l'enfance, s'accélère de façon radicale au moment d'entrer dans la sexualité (hétérosexuelle).

Un élément décisif dans cet apprentissage, dans cet accès à la féminité est bien sûr le maquillage.

¹⁰ Peut-être que cela reflète une certaine réalité, mais il peut paraître assez classiste d'accentuer ce manque d'ouverture de la part de la famille de prolétaires.

Le maquillage marque spécifiquement la féminité dans la société contemporaine occidentale, car en général les femmes se maquillent et les hommes ne se maquillent pas. Le maquillage fait partie d'un ensemble de pratiques corporelles de présentation de soi des femmes [...]. Dans certains cas, c'est non seulement un indice de féminité, mais aussi un indice de sexualité (Beausoleil, 2000, p. 231).

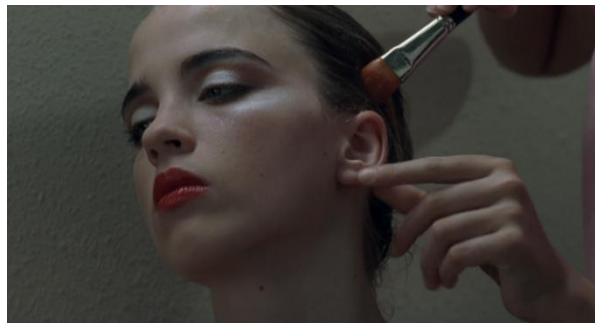
Dans *Grave*, juste après la scène dans laquelle Justine observe le corps de son colocataire avec un désir sexuel certain, Ducournau filme sa protagoniste devant un miroir, dans une robe prêtée par sa sœur, s'appliquant du rouge à lèvres au son (diégétique) de la chanson « Plus putes que toutes les putes » d'Orties. Justine s'observe dans le miroir/caméra, elle remue ses hanches. Nous l'observons, dans un gros plan de face, tester avec une certaine outrance un « outil de séduction », le rouge à lèvres, mais surtout un symbole iconique de la féminité. Le lien entre sexualité hétérosexuelle et féminisation est ici évident.



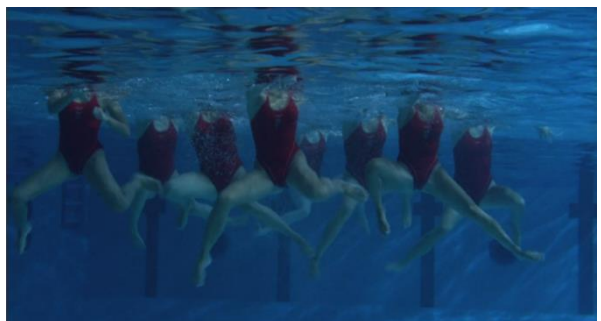
Idem pour Tamara, qui dès le lendemain du jour où elle décide de séduire Diego, se met du rouge à lèvres. Après avoir discuté de Diego avec Yoli, cette dernière lui propose de l'aider en lui tendant un article « Cinq truc pour draguer un mec ». Le deuxième « truc » indique « Je me démarque de la concurrence ». On voit alors Tamara se maquiller à cinq heures du matin. On notera l'ironie dans la mesure où le maquillage est ici davantage un outil de conformisation (dans ce cas particulier, dans la mesure où il n'a rien d'original). Quoi qu'il en soit, encore une fois, séduction et entrée dans la sexualité riment avec conformisation à la féminité hégémonique. C'est également le cas dans *Jeune & Jolie*, Isabelle ayant ses rituels de maquillage face à un miroir avant chaque rencontre avec un client.

La notion de ritualisation désigne « la manière dont les situations sociales nous servent de ressources scéniques pour élaborer dans l'instant le portrait visible de la nature humaine que nous revendiquons » (Goffman, 1977, p.38), en l'occurrence dans l'objet qui nous intéresse : la « nature » féminine (Goffman cité par Balley, 2017).

En tant que travailleuse du sexe, Isabelle a visiblement besoin de revendiquer une nature féminine en reprenant les codes classiques, à savoir notamment le rouge à lèvres rouge.



Avec *Naissances des pieuvres*, si le thème principal reste la naissance du désir, Céline Sciamma met en avant la conformisation aux normes de la féminité. Les nageuses de natation synchronisée sont filmées comme des « petits soldats maquillés comme des poupées » (Sciamma, 2006). Floriane, capitaine d'une équipe, essayant de correspondre à l'image que les autres adolescent·es ont d'elle (à savoir une « croqueuse d'hommes »), se maquille plusieurs fois dans le film, appliquant son rouge à lèvres avec assurance devant un miroir ou encore son maquillage waterproof pour ses compétitions. Les nageuses sont d'ailleurs lors d'une scène inspectées, passées en revue comme des militaires, par leur coach qui surveille le respect du maquillage, l'épilation, assurant ainsi l'uniformisation complète des nageuses. Ce sport lui-même symbolise la féminité et ses contraintes. En effet, les nageuses se doivent d'être impeccables, uniformes, très souriantes, cacher leur efforts, alors que sous la surface, les corps sont en lutte.

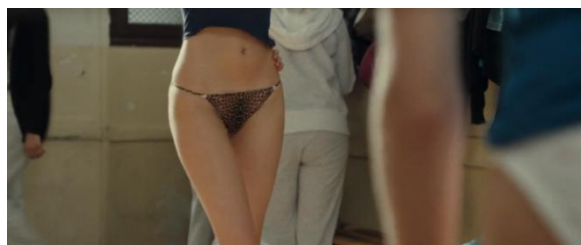


Il est intéressant de noter que Marie, seul personnage éprouvant un désir lesbien, ne se maquille pas et ne semble pas particulièrement soumis à cet apprentissage de la féminité, ce qui tend à montrer le rôle majeur de l'hétérosexualité dans la création de la féminité.

Comme nous l'avons vu, « le maquillage « sérieux » marque l'entrée dans la vie de femme et la sexualisation des jeunes filles » (Beausoleil, 2000, p. 241). D'autres aspects importants de la parure ne sont pas en reste, notamment les vêtements bien sûr.

Le passage de la petite fille à l'âge adulte est marqué par des étapes dans la construction des apparences, telles que la modification de la longueur de la jupe ou l'utilisation de textiles et de couleurs différentes. De la même manière, le choix et l'utilisation des sous-vêtements pour les filles — d'hier comme aujourd'hui — ne sont pas anodins. La culotte blanche en coton choisie par sa mère, le soutien-gorge noir en dentelle acheté avec son argent de poche, ou encore l'utilisation du string, sont autant d'étapes dans la construction du corps féminin et de l'identité féminine. Le vêtement fonctionne ainsi comme un indicateur pertinent de la construction du genre (Liotard et Jamain-Samson, 2011, p. 49-50).

LOL met explicitement en scène cette transition via les sous-vêtements. Alors que les amies sont dans un vestiaire, elles discutent de leur culottes. Charlotte qui, contrainte par sa mère, porte des sous-vêtements en coton de « petite fille », en tout cas non sexualisants, accepte avec soulagement la proposition que Lola lui fait de lui prêter des strings. Ce plan met en confrontation la culotte en coton blanche, symbolisant l'enfance, et le string, porte d'entrée vers la féminité et la sexualité.



Dans cette idée d'entrée dans la vie de femme et de féminisation, notons également que deux adolescentes de notre corpus empruntent des vêtements à leurs mères (Lola dans *LOL* et Isabelle dans *Jeune & Jolie*). Par ailleurs, comme pour le maquillage, les jeunes filles/femmes modifient leurs apparences en les féminisant dans un objectif de séduction ou en tout cas, en amont d'une interaction avec un garçon. Comme le dit David Lebreton, « Les garçons sont le public dont il faut capturer le regard » (Le Breton, 2005, p. 598). Virginie Despentes va dans le même sens en définissant la féminité comme « La putasserie », cette attitude conditionnant les femmes à « entrer dans une pièce, regarder s'il y a des hommes, vouloir leur plaire » (Despentes, 2007, p. 126). Abdellatif Kechiche met en scène ce changement d'attitude en proposant plusieurs fois le même plan, Adèle sortant de chez elle pour aller prendre le bus l'amenant au lycée.



Le contraste est saisissant, la première fois, alors qu'elle va normalement au lycée, Adèle porte un bonnet un peu enfantin, une doudoune, un sac à dos et a une allure assez neutre. La deuxième fois, Adèle va à son premier rendez-vous avec un garçon avec un jean slim, une veste plus ajustée, les cheveux détachés et un sac à main, autant de marqueurs de la féminité.

Un autre marqueur est mis en avant dans notre corpus : la robe. Ce vêtement n'a rien d'anodin car non seulement il est presque exclusivement porté par les femmes, il est donc un marqueur de féminité mais il est également un vêtement ouvert. Cette ouverture permet d'assurer la disponibilité sexuelle des femmes et les contraint dans leurs mouvements.

Les jupes, destinées à maintenir les femmes en état d'accessibilité sexuelle permanente, permettent de rendre les chutes (ou de simples attitudes physiques atypiques) plus pénibles pour l'amour propre, et la dépendance mieux installée par la crainte qu'elles ne manquent pas d'entretenir insidieusement (on n'y pense pas clairement) sur le maintien de l'équilibre et les risques de la liberté motrice. L'attention à garder sur son propre corps est garantie, car il n'est nullement protégé, mais au contraire offert par cette astucieuse pièce de vêtement, sorte de volant autour du sexe, fixé à la taille comme un abat-jour (Guillaumin, 1992, p. 86).

Pour Guillaumin, ces pièces du répertoire vestimentaire des femmes ne sont pas donc seulement destinées à différencier hommes et femmes, elles sont avant tout « des moyens techniques de maintenir la domination toujours présente au corps, donc à l'esprit, de celles qui sont dominées » (Guillaumin, 1992, p. 87). Le fait que plusieurs des adolescentes de notre corpus commencent à mettre des robes au même moment que leurs premiers pas dans la vie sexuelle n'a donc rien d'anodin. Justine, dans la même scène que celle du rouge à lèvres, enfle une robe que sa sœur lui avait prêtée. Justine lui avait demandé après qu'une aînée lui a dit :

Tu vas en boîte sapée comme ça toi ? T'as pas entendu la consigne ce matin ? Le *dress code* du jour c'est boîte de nuit. Allez va te changer. Et pour les filles c'est sexy hein, c'est pas juste un tee-shirt avec trois paillettes » (Grave : 28'20).

Justine avait donc déjà enfilé cette robe pour l'essayer (par-dessus ses vêtements) et était assez ridicule, montrant son ignorance des codes de la féminité - dont elle est consciente

« C'est pas trop mon style » (29'50). On souligne au passage qu'elle était d'ailleurs également sur des talons – autres marqueurs iconiques obligeant à se cambrer et à potentiellement se sexualiser tout en étant assez mauvais pour la santé - qu'elle ne maîtrisait pas du tout. La seconde fois, lorsqu'elle enfle à nouveau la robe, elle semble plus à l'aise, découvrant peu à peu les pratiques de la parade féminine. Justine semble accepter les diktats sans trop montrer de résistance. Cela s'explique certainement parce que la pression de ses pairs est forte, surtout en tant que bizut.

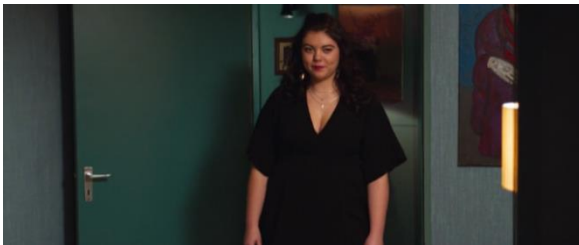
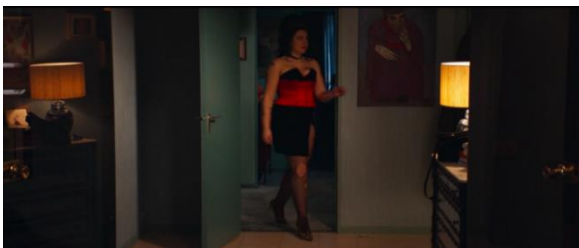


Idem pour l'épilation, lorsque sa sœur lui dit « Putain Ju, à ton âge je me faisais déjà le brésilien toute seule hein » (42'), elle répond (dans son ignorance encore soulignée) « C'est-à-dire ? » mais se laisse tout de suite faire puisque sa sœur l'épile dans la scène suivante. Cela étant dit, on voit plus tard dans le film les aisselles non épilées de Justine et sa féminité exagérée de la scène du miroir ne semble qu'être passagère, le film envoie donc des messages mixtes. On notera au passage que dans les autres films, Adèle a un sexe entièrement épilé (explicitement montré), et que Lola s'épile également, ce qui est un marqueur de plus de ce lien entre conformisation aux normes de la féminité et entrée dans la sexualité.

Ces transformations liées à la féminisation des adolescentes sont parfois saluées par leur entourage. La sœur de Justine lui fait ainsi remarquer « Ah c'est mignon t'as mis ma robe de cocktail. Tu comptes de faire dépuceler par Brian au bal de promo ? [...] T'as maigri ou quoi ? elle te va mieux ma robe ça fait moins pouffe ». On note ici aussi le lien explicitement fait entre vêtement ouvert et sexualité. Si sa sœur n'est pas particulièrement enthousiaste face à cette adoption des codes de la féminité, elle semble au moins la noter et la valider. Dans *Tamara*, lorsque l'adolescente éponyme enfle une robe, sort maquillée et adopte tous les codes, elle est encouragée, saluée, pour ne pas dire acclamée par son entourage : ce dernier souligne à quel point elle est belle « Ohh, jolie ! » « Trop belle ! » (*Tamara* : 1h38'26). Pour être belle il faut

donc se plier à ces normes selon ce film. La beauté est d'ailleurs un attendu pour ces adolescentes. « Il a été reconnu que les femmes subissent une socialisation différenciée qui les encourage, dès l'enfance, à soigner leur beauté et leur apparence physique, en se souciant de faire plaisir aux autres, ce qui ne vaut pas pour les hommes » (Ghigi, 2016, p. 88).

Les codes de la féminité sont par ailleurs très stricts et difficiles à maîtriser. Une féminité outrancière, « vulgaire » est réprimée, Tamara doit ainsi trouver le bon équilibre entre sexualisation et pudeur, éternelles injonctions paradoxales faites aux femmes. En effet, la première fois qu'elle sort en robe (elle est déguisée en Amy Winehouse), elle se fait réprimander par sa mère, visiblement choquée « Ça va pas non ? Tu vas pas sortir comme ça ?! [...] Halloween c'est la fête des morts, pas des prostituées ! » (Tamara : 32'). La nuance est fine, mais Tamara va apprendre, en bonne élève de la féminité, et va réussir sa découverte des codes de la féminité en étant récompensée par les compliments susmentionnés de son entourage à la fin du film.



Ainsi, toutes les adolescentes de notre corpus, (à l'exception de Marie qui n'est pas une femme (Wittig, 2018, p. 77) puisqu'elle se situe en dehors d'un cadre hétérosexuel) modifient leur parure (maquillage, vêtements etc.) selon les codes de la féminité en amont (ou en parallèle) de leur entrée dans la sexualité. Elles deviennent ainsi des femmes dans le sens où elles commencent, via la parure notamment, à performer leur genre (Butler, 2005).

Si, nous venons de le voir, la parure joue un rôle central, les corps ne sont pas en reste. Les corps de nos adolescentes sont en effet également marqués par la norme et sujets à transformation.

1.1.3. Corps normés

La question du corps est bien sûr omniprésente, nous l'avons ainsi déjà rapidement évoquée à travers la parure et la féminisation et nous en reparlerons quand il sera question d'éveil du désir. Cependant il me semble important de nous arrêter spécifiquement sur les représentations et discours à propos des corps d'adolescentes que les films de notre corpus offrent.

En premier lieu, il est frappant de voir à quel point les actrices principales sont en majorité excessivement conformes aux canons de beauté actuels. Marine Vacth, qui joue Isabelle dans *Jeune & Jolie* est par exemple mannequin. Sans vouloir définir maladroitement des critères de beauté, il semble quand même assez clair que la plupart de ces actrices sont assez peu représentatives des corps des adolescentes françaises, ayant pour la plupart un capital beauté bien supérieur à la moyenne. Par ailleurs, elles ne sont absolument pas représentatives des différentes carnations de peaux. En effet, dans notre corpus, la blanchité règne. Enfin, si la plupart sont minces, deux personnages sont un peu plus « gros » (je mets des guillemets car elles sont loin d'être obèses). Ces adolescentes du cinéma français ne reflètent de façon générale aucunement la diversité des adolescentes. Celles dont les corps ne sont pas représentés peuvent donc potentiellement souffrir de devoir s'identifier à des corps qui ne leur ressemblent pas.

Seuls deux personnages sont assez mal à l'aise avec leur corps. Ce sont les deux jeunes femmes plus grosses que la moyenne. Si pour Tamara, cela est justifié puisque qu'elle subit de nombreuses remarques grossophobes, ce n'est pas le cas d'Anne (*Naissance des pieuvres*), cela pose donc davantage de questions. C'est comme s'il était évident qu'une adolescente avec des « rondeurs » soit complexée par son poids, et ait honte. Elle attend notamment que les autres filles sortent du vestiaire pour se changer. Par ailleurs, cet embarrasement avec son corps est un ressort comique, notamment quand elle enfle un pantalon trop serré qui la force à faire des petits pas de façon assez ridicule. Ou encore quand elle se met du déodorant dans la bouche, ou bien quand elle cache maladroitement les auréoles de transpiration de ses aisselles. Toutes les adolescentes peuvent potentiellement ressentir ce genre d'inconfort, pourtant dans *Naissance des pieuvres* c'est surtout Anne que cela touche¹¹, comme si un poids supérieur à la norme était à l'évidence synonyme de mal-être corporel.

¹¹ Certes, Marie est très pudique et n'ose pas se déshabiller devant les autres mais ce n'est pas le même genre d'inconfort qu'Anne.



Dans *Tamara* le discours un peu différent. Le postulat de départ du film est entre autres de montrer comment une adolescente grosse va se débarrasser de ses complexes. Premièrement, le choix de l'actrice (qui a fait polémique) est très problématique dans la mesure où elle n'a pas un corps particulièrement hors normes, ce qui compromet déjà fortement le propos du film. Deuxièmement, alors même que le film essaye de dénoncer la grossophobie, il perpétue des clichés et discours normatifs assez abjects. Un festival de répliques grossophobes nous est proposé, certes, pour les dénoncer, mais elles semblent parfois gratuites et sont dans le pire des cas pas même critiquées, ce qui produit l'effet inverse : la pensée grossophobe est parfois complètement validée. Ainsi, lorsque Tamara dit à Jelilah sa meilleure amie « Samedi il s'entraîne à la piscine, je vais l'attraper là-bas. » et qu'elle lui répond « Tu veux draguer en maillot de bain ? Mais t'as fumé ou quoi ? » (15'58), Tamara n'est absolument pas choquée, elle est même tout à fait d'accord avec ce qui semble être une évidence : pour draguer Diego il faut qu'elle cache son corps légèrement en dehors des normes. Cela contribue évidemment à maintenir des complexes mortifères.

En outre, lorsque Tamara demande au compagnon de sa mère « Tu crois qu'un garçon pourrait tomber amoureux d'une fille comme moi ? », ce dernier lui répond « Les garçons ils le disent pas mais ils adorent les filles qui ont des formes, c'est plus excitant qu'une planche à repasser non ? D'ailleurs ta mère a un peu perdue, faudra qu'elle fasse gaffe ! » (38'29). Sous couvert de vouloir décomplexer les jeunes filles grosses, le film complexe donc celles qui n'ont pas de formes. Sans parler du fait que ce genre de discours perpétue l'idée que les femmes doivent modeler leurs corps en fonction des hommes. « Le corps et l'érotisme féminins restent présentés comme devant correspondre au désir masculin, auquel ils demeurent subordonnés » (Chollet, 2015 [2012], p. 258). Cela pousse les adolescentes à agir sur leur corps uniquement en fonction du désir masculin, ce qui est évidemment hautement problématique et encourage très peu l'agentivité des adolescentes sur leur corps. « Ce que les petites filles apprennent, ce n'est pas à désirer les autres, mais à désirer être désirées » (Wolf citée par Chollet, 2015, p. 258). Diego valide explicitement cette idée : lorsque Tamara lui demande « Tu me trouves pas trop grosse ? », il lui répond en fonction de ses désirs sexuels à lui : « Trop grosse ? Ça va pas

ou quoi moi j'adore tes formes, ça fait femme, moi je te vois j'ai envie de te manger, d'ailleurs je vais te manger » (1h01'43).

Par ailleurs, le réalisateur met en scène sans aucun regard critique son héroïne se soumettre aux normes afin de séduire Diego. Lors du plan d'attaque mentionné plus haut « Cinq trucs pour draguer un mec » qu'elle suit sous le coaching de sa demi-sœur Yoli, le « truc 1 » indique « : J'adopte la bombe attitude ». On voit alors Tamara courir, et faire du sport de façon intensive sous les encouragements de Yoli « Allez, bouge tes fesses ! ». Alors qu'on aurait pu se dire que Tamara fait du sport pour se sentir bien, pour se sentir puissante ou autre afin d'adopter cette fameuse « bombe attitude », il s'avère qu'il n'en est rien. C'est clairement la perte de poids qui est visée puisqu'un plan sur une balance indiquant « 81 kg » conclut la séquence. Elle dit plus tard à sa meilleure amie « Là je passe en mode commando [...] Objectif moins 5 kg pour halloween et là, j'attaque » (18'44). Un lien très malsain entre beauté, poids et séduction hétérosexuelle s'installe, produisant un effet totalement contraire au postulat de base du film. Le complexe de Tamara est matérialisé par une étiquette grosse qui apparaît sur son front. Elle l'explique elle-même : « Ça m'le fait tout le temps, dès qu'un mec me regarde plus de deux secondes j'ai l'impression d'avoir une étiquette grosse sur le front » (6'23). A la fin du film, après avoir embrassé Diego, elle jette l'étiquette à la poubelle, ce qui symbolise la fin de son complexe. La tentative de dénonciation de la grossophobie par les innombrables remarques violentes voire le harcèlement grossophobe montré dans *Tamara* est ainsi complètement invalidée par le scénario. En effet, on en retient donc que pour se débarrasser de ses complexes, il faut se faire valider par un regard masculin, belle leçon.



Ainsi, en plus d'être très peu représentatifs des corps des adolescentes, les films de notre corpus produisent des discours normatifs, et ce même quand ils essaient de les dénoncer. Les corps des jeunes filles aux portes de la sexualité sont ainsi pour la majorité modelés par et pour le désir masculin hétérosexuel.

« La sexualité est un foyer du genre et pas seulement un lieu de son expression » (Clair, 2012, p. 74). En effet, nous l'avons vu, dans tous ces films abordant l'entrée dans la sexualité d'adolescentes, le genre se construit sous nos yeux, comme conséquence directe de la sexualité.

Plus précisément, de l'hétéronormativité, qui binarise la société adolescente en deux catégories bien distinctes garçons/filles, et qui, pour bien distinguer ces catégories et satisfaire le désir masculin, oblige à performer une féminité et impose des normes corporelles très contraignantes. Aucun des films ne semble remettre en question ces effets de l'hétéronormativité, si ce n'est *Naissance des pieuvres*, qui en proposant un personnage lesbien, montre de fait comment échapper aux normes de genre et qui propose une mise en scène clairement critique de l'injonction à la féminité via les nageuses de natation synchronisée.

1.2. Entre adolescent·es

Si la société adolescente montrée dans les films subit les conséquences de la sexualité en termes de genre au même titre que le reste de la société, des dynamiques spécifiques entre adolescent·es nous semblent intéressantes à analyser. La violence des pairs à l'égard des adolescentes, les potentiels liens d'amitié ainsi que le rapport à la parole entre adolescent·es sont en effet des sujets importants dans les films de notre corpus.

1.2.1. Violence des pairs

Ce qui frappe d'abord, c'est de voir à quel point les réalisatrices filment des rapports violents entre adolescent·es.

Nous l'avons déjà rapidement évoqué, *Tamara* est ponctué de répliques extrêmement violentes à l'égard du personnage principal. Florilège : « Alors c'est la rentrée des grasses ? » (3') « Toi t'es rien, alors tu dégages » (4'), « Et toi tu viens faire quoi ? la bouée ? » (17'33), rires de la classe lorsque Tamara fait de l'escalade, bref tout ceci n'est qu'un minuscule aperçu de ce que reçoit Tamara durant tout le film. Cette dernière se défend plutôt bien, ce qui a le mérite de ne pas la laisser dans une position de totale victime mais présente le risque de minimiser les effets de ce genre de harcèlement sur des personnes ayant moins de répartie, harcèlement qui par ailleurs, sous couvert d'être dénoncé, permet un maximum de « blagues » grossophobes parfois gratuites pour le scénario.

De la même façon, Adèle se prend une avalanche d'insultes lesbophobes, en particulier dans une scène assez longue dans laquelle ses « amies » la prennent à partie, devant beaucoup de leurs camarades, l'enfermant dans un cercle oppressant (*La vie d'Adèle* : 1h02'30).¹² Ce dialogue a lieu le lendemain du premier rendez-vous entre Adèle et Emma. Ses camarades de

¹² Une retranscription partielle des dialogues est disponible en annexe.

classe l'attendent de pied ferme au lycée et jouent les inquisitrices pendant cinq longues minutes. De très rares personnes défendent très vaguement Adèle. Les garçons se délectent du spectacle, amusés. Ses « amies » lui reprochent de ne pas « assumer » d'être lesbienne tout en proférant nombres d'insultes et en lui témoignant le dégoût qu'elle leur évoque, et la suspectant notamment d'avoir profité de leur intimité amicale pour des raisons sexuelles. Ces lycéennes se sentent personnellement attaquées par la potentielle orientation sexuelle de leur amie. Face à ces insultes d'une violence extrême, Adèle ment, elle nie son désir devant les autres. Elle en vient à s'en prendre physiquement à son agresseuse verbale.



La scène chaotique, filmée en caméra portée et qui nous plonge ainsi au cœur de la violence, est assez insoutenable à regarder. Nous notons que son ami avec qui elle est allée en boîte gay ne subit aucune remarque, il s'agit donc bien de lesbophobie et non uniquement d'homophobie. Ce rappel à l'ordre de l'hétérosexualité, s'il reflète probablement une réalité, surtout en 2013, peut potentiellement faire assez peur aux spectatrices concernées, d'autant plus qu'elle semble presque seule contre toutes.

Marie, autre lesbienne de notre corpus ne fait absolument pas face à ce genre d'agressions, son lesbianisme est un non-sujet, ce qui à défaut d'être réaliste (ou pas), présente l'avantage d'offrir une représentation plus « positive ». Pour autant, dans *Naissance des pieuvres*, la société adolescente n'est pas non plus un monde merveilleux dans lequel les adolescent·es seraient bienveillantes les un·es envers les autres. En effet, outre la grossophobie et la lesbophobie, c'est un jugement permanent des adolescent·es entre elleux qui est mis en scène, et cela dans tous les films du corpus.

Les filles sont jugées en permanence par les garçons comme les filles. Ce sont des regards, des commentaires entre amies, des attaques verbales directement adressées etc. Tamara, dans la séquence d'ouverture dans laquelle elle s' imagine arriver au lycée façon clip, inclut ainsi d'elle-même les regards outrés des autres filles, elle a donc totalement intégré ce jugement des pairs au point de le restituer dans ses rêves éveillés.



LOL est un monument en termes de surveillance et de jugement entre pairs. A propos des normes corporelles et de féminité évoquées précédemment, les filles font des remarques à plusieurs reprises qui ne sont que très peu critiquées par le film. « Et, regardez, De Peyrefitte elle a choisi sa nouvelle proie » / « Et, mais elle a pas un peu pris ? » / « Si , du cul » / « Elle a trop pris du cul hein » (3'20) ; « Putain regardez sa lingerie. Elle a toute la panoplie cette tepu » / « En attendant j'aimerais bien avoir son cul tu vois » / « Ouais si tu t'envoyais pas un kg de nutella par soir » (16'40) ; « Cette meuf là c'est le style de tous les mecs » / « Mais elle est ridicule ! T'as vu ses chaussures ? » (1h05'45). Nous notons que toutes ces remarques sont dirigées vers une seule adolescente. En effet dans presque chaque film il y a une adolescente qui est particulièrement visée. Cette dernière porte le stigmate de la « pute » et ce jugement est en lien direct avec sa sexualité (supposée). « Imputer une « réputation » à une fille, c'est la rappeler à l'ordre des normes de genre et donner l'impression d'instituer une catégorisation fondamentale entre « filles bien » et « putes » (Clair, 2012, p. 72). Son pendant masculin est l'insulte « pédé » : « Ces deux figures servent à nommer les stigmates (Goffman, 1975) susceptibles de s'abattre sur les filles et les garçons dont la mise en scène du sexe et de la sexualité ne correspond pas à ce qui est attendu d'elles ou d'eux. » (Clair, 2012, p. 69). Le mot « pute » revient des dizaines de fois dans *LOL*, parfois dans sa forme verlan, très souvent pour désigner De Peyrefitte, l'adolescente ennemie du groupe de Lola (qui n'a même pas droit à un prénom d'ailleurs). Lola la présente ainsi de la sorte : « La blonde hyperoxydée [...] ouais, je sais, vous la trouvez canon. Bah c'est normal elle fait tout pour qu'on la remarque. Et quand je dis tout, on se comprend. Grosse tepu ouais » (1'40) ; « Il y a cette pute de De Peyrefitte » ; Arthur à Lola : « Mais vas-y barre toi grosse pute » (31'06) ; Lola : « Mais putain, tout le monde sait que cette grosse pute suce dans les chiottes » (46'03) etc. Lors d'une scène en classe, Stéphane (amie de Lola), découvre « Stéphane = grosse tepu » gravé sur sa table. Lola, pour la soutenir, cache avec une feuille le prénom de son amie et montre du doigt De Peyrefitte. Stéphane identifie Medhi comme étant l'auteur de cette gravure mais à aucun moment du film elle ne reviendra là-dessus avec lui, cette insulte n'entraînera aucune conséquence, Stéphane passe outre et est à la fin du film en couple avec lui. Dans ce film, ce qui frappe, c'est que l'omniprésence de ce stigmate ne semble pas vouloir dénoncer le *slutshaming*, elle semble

simplement assurer sa fonction réelle, à savoir définir les limites de la sexualité des femmes. La réalisatrice est dans une certaine complaisance, en tout cas certainement pas dans une posture critique face à cette insulte inlassablement répétée pourtant extrêmement violente et problématique¹³.

Il en va de même dans *Tamara*, l'insulte est très souvent proférée par les deux amies principales - sans que cela soit critiqué - à l'égard d'Anaïs, double de De Peyrefitte dans *LOL*, à savoir l'ennemie des adolescentes principales dont la sexualité présumée très active mérite qu'elle soit jugée. « La pute ! » (8'10) ; « Je t'avais dit que l'autre tepu c'était une dangereuse » (18'30) Elle est dans la même idée qualifiée de « tentatrice ».

Dans *Naissance des pieuvres*, c'est Floriane qui est victime de ce *slutshaming*. A propos de Floriane : « Elle fait encore la pute ta copine » (27'). Cependant, dans ce film, cette stigmatisation fait l'objet d'un regard critique, elle est dénoncée. Alors même que Floriane n'a jamais eu de relations sexuelles, Floriane est interpellée par une adolescente dans un vestiaire après l'entraînement alors qu'elle mange une banane.

Jeune fille : Tous les mecs regardent quand une fille mange une banane à la cantine [...] 'fin remarque toi tu t'en fous, t'es passée de l'autre côté.

Floriane : Du côté des filles qui mangent des bananes ?

JF : C'est ce qu'on raconte, c'est tout, que tu l'as déjà fait, et avec pleins de mecs

F : ouais c'est vrai, j'adore ça. (20'40)

Au lieu d'avoir honte, Floriane se sert de ces « accusations » pour en faire une forme de force puisque juste après avoir dit qu'elle adorait ça, elle prend une bouchée de banane, fièrement, plantant ses yeux dans ceux de la jeune fille, la forçant à détourner le regard et à partir. Cependant, au fond, Floriane vit assez mal ce stigmate et toute sa trajectoire est fondée sur ce jugement des pairs comme nous le verrons plus tard. Ce jugement est violent et l'isole de ses camarades. En effet, « La première cause d'exclusion pour les filles, c'est qu'on puisse les imaginer sans entrave sexuelle, se laissant aller à une sexualité visible, active et en dehors de cadres contraignants » (Clair, 2012 p. 69).

Nous pourrions encore énumérer pour d'autres films toutes les fois où des filles sont jugées par leur camarades en raison de leur sexualité, il est donc clair que de façon générale, la société adolescente mise en scène dans les films de notre corpus, et assez étonnamment particulièrement les filles, n'ont de cesse de surveiller la sexualité des adolescentes.

¹³ Il faut bien sûr préciser qu'en plus d'avoir un effet normatif sur la sexualité, ce stigmate est putophobe : en faisant de ce mot une insulte, ce sont les travailleuses du sexe qui sont fortement stigmatisées.

Parler de la sexualité des filles est un élément ordinaire dans la discussion, chacun doit affirmer son désaccord si cette dernière « affiche » une sexualité active ; lyncher devient une affirmation de l'assimilation des pratiques et des normes du groupe. S'abstenir de faire de même reviendrait au fait de montrer une forme de désaccord à la norme sexuelle des pairs (Germain, 2018, p. 176).

Le fait que ce soient des filles elles-mêmes qui sont les plus virulentes, violentes et les plus obsédées par les corps et la sexualité des autres filles n'est pas anecdotique. Cela en dit long sur les discours que portent ces films à propos des relations féminines, les rapports à l'amitié et à la solitude qu'entretiennent les adolescentes durant cette période d'entrée dans la sexualité.

1.2.2. Relations entre filles : Rivalité, solitude amitié et sororité

Les scénarios des films de notre corpus font souvent d'une autre fille que l'adolescente principale la cause d'un conflit entre cette dernière et un personnage masculin, ce qui ne facilite pas leurs relations entre elles. Dans *Tamara*, c'est ainsi Anaïs qui est à l'origine de la dispute entre Diego et Tamara puisqu'elle a voulu les piéger en se mettant en scène en sous-vêtements auprès de Diego, laissant penser à Tamara que quelque chose s'était passé entre eux. Précisons tout de même qu'à la fin du film, Anaïs éprouve des remords et avoue à Tamara que c'était un piège. Point de réconciliation cependant puisque Tamara lui répond (lui adressant la parole pour la dernière fois du film) : « T'es vraiment qu'une garce » (1h33'45). Si le film tente donc d'adoucir et d'humaniser le personnage d'Anaïs, il perpétue l'hostilité entre filles en empêchant la réconciliation : le mal est fait, une adolescente a été la cause d'un conflit avec un homme, c'est impardonnable. De la même façon, dans *LOL*, alors que Charlotte, amie de Lola, a une relation sexuelle avec un garçon dans les toilettes, Lola, qui entend les gémissements, en déduit que Maël est en train d'avoir une relation sexuelle avec De Peyrefitte. Quand cette dernière sort, Lola lui demande des comptes. De Peyrefitte, amusée, fait comme si Lola avait raison, lui laissant penser qu'elle a effectivement couché avec Maël et sans donner au garçon le temps de démentir. La caméra insiste sur le machiavélisme de De Peyrefitte, à l'origine de la dispute entre Lola et Maël. Dans *Bang Gang*, quand George décide de lancer le jeu sexuel collectif, c'est parce qu'elle vient de comprendre que sa meilleure amie Laetitia vient de coucher avec le garçon dont elle est amoureuse, Alex, ce qui va d'ailleurs mettre sérieusement à mal leur amitié. Souvent, ce sont donc les filles les responsables du malheur d'autres filles. Derrière cette idée et ces exemples se cache bien sûr la mise en scène d'une concurrence et

d'une rivalité permanentes entre adolescentes hétérosexuelles. C'est une caractéristique qu'Adrienne Boutang repère également dans les *teen movies* américains :

Les *chick flicks* ados, ces films sur et pour des adolescentes, réactivent par ailleurs un autre fantasme récurrent, l'idée selon laquelle les jeunes filles seraient entre elles dans un rapport permanent de rivalité et de manipulation hostile, notamment à travers la récurrence du personnage de la « garce cruelle » martyrisant ses camarades de classe. [...] Pas – ou peu – de récit populaire pour adolescentes qui ne soit d'une manière ou d'une autre pétri de sadisme et de cruauté – autre fantasme qui régit la représentation des rapports entre filles (Boutang, p. 20).

Justine (*Grave*) craint ainsi fortement que sa sœur lui « pique » sa proie (Adrien) : « Lui tu touches pas » (1h01') alors même que sa sœur ne semble pas spécialement intéressée, elle lui répond d'ailleurs « Je sais pas j'crois qu'il était pd » (ce qui est vrai). Pour bell hooks, « Entre les femmes, les valeurs suprémacistes masculines s'expriment à travers la suspicion, la jalousie et la compétition. C'est le sexisme qui amène les femmes à se sentir menacées par d'autres femmes sans raison apparente » (hooks, 2017 [1984], p. 125).

La rivalité féminine marque fortement *Tamara*, film dans lequel l'héroïne n'a de cesse de voir les autres filles comme des rivales, des obstacles pour atteindre un garçon. A leur arrivée au lycée, son amie Jelilah lui dit par exemple : « T'sais quoi on va faire comme en prison, premier jour où t'arrives faut qu'tu défonces une fille ». Plus tard, Tamara exprime sa peur de ne pas réussir à séduire Diego : « Toutes les meufs les plus canons du lycée sont sur lui, Diego c'est pas un mec pour moi c'est tout » (6'30), ce à quoi son amie lui répond « Ouais t'as raison [...] à tous les coups il va finir avec l'autre tepu là. » « Qui ça, Anaïs ? Ça me fouterait bien les boules ça par contre ». Cette concurrence est présente au sein même du groupe d'amies d'Anaïs, qui quand Diego sort de l'eau, leur dit ceci : « On se calme les filles il est pour moi » (17'51). Même entre amies, la rivalité et la concurrence règnent dans ces films, ce qui résonne avec ce que faisait remarquer Simone de Beauvoir : « Elles échangent des confidences, par moments elles se font complices ; mais il y a aussi entre elles une rivalité hostile » (Beauvoir, 2011 [1949], p. 245). Mettre en scène cette rivalité n'est pas anodin, c'est perpétuer l'idée que les filles n'agissent qu'en fonction des hommes. L'hétérosexualité passe avant tout, même avant l'amitié.

Au-delà même de cette rivalité engendrant potentiels conflits, tous les films montrent des héroïnes qui font l'expérience de la solitude au moment de leur entrée de la sexualité. Le cas *Jeune & Jolie* est le plus frappant, Isabelle n'ayant pas d'amie à qui confier ce qu'elle vit.

Alors que le sujet de la prostitution est abordé une fois par son amie, elle comprend vite qu'elle va se faire juger, et qu'elle va être incomprise par ses pairs :

Amie : Tu te souviens le vieux qui nous avait abordées en sortant du lycée ?

I : Euh...oui.

A : Une copine de ma sœur en fac a vécu la même chose. Mais elle, elle y est allée.

I : Ah bon ?

A : Tout ça pour se payer un sac Prada t'imagines ?

Isabelle se trouve donc forcée à rester dans le silence et à ne pas partager ses expériences. L'entrée dans la sexualité est ainsi souvent synonyme d'éloignement (momentané) avec les amies dans la mesure où chacune ne vit pas les mêmes choses au même moment. Jelilah (*Tamara*) va par exemple reprocher à Tamara qu'elle ne la considère plus depuis son histoire avec Diego. Le film lui-même délaisse d'ailleurs ce personnage au profit de Tamara qui se retrouve donc soit seule, soit avec Diego. Pour George (*Bang Gang*), étant donné qu'un conflit éclate entre elle et sa meilleure amie à propos d'un garçon, elle se retrouve de fait seule et ne peut partager ce qu'elle ressent, c'est donc dans la solitude (ou aux bras d'un autre garçon) qu'elle éprouve ses premiers émois. Pour Adèle (*La vie d'Adèle*), après l'agression lesbophobe que lui font subir ses amies, elle se retrouve bien sûr très seule et ne peut partager avec ses amies la passion qu'elle vit avec Emma. On note quand même qu'elle a un ami (homme) sur qui elle peut compter (surtout présent au début du film). Nous en profitons pour noter que cette amitié homme femme est quasiment la seule représentée dans le corpus, ce qui participe de la partition binaire évoquée plus tôt et ce qui est par ailleurs très problématique : présenter si peu de relations amicales mixtes entraîne évidemment des conséquences sur l'imaginaire collectif des adolescent·es concernant l'amitié. Justine (*Grave*) n'a tout bonnement aucune amie. Sa relation avec sa sœur peut sous certains angles ressembler à de l'amitié, mais globalement c'est également dans une grande solitude qu'elle vit ses premiers désirs de chair. Dans *Naissance des pieuvres*, une dispute éclate entre Marie et Anne :

Marie : On est pas obligées de tout faire ensemble [...] J'en ai marre de tes conneries de gamine

Anne : C'est toi la gamine madame j'ai pas de seins.

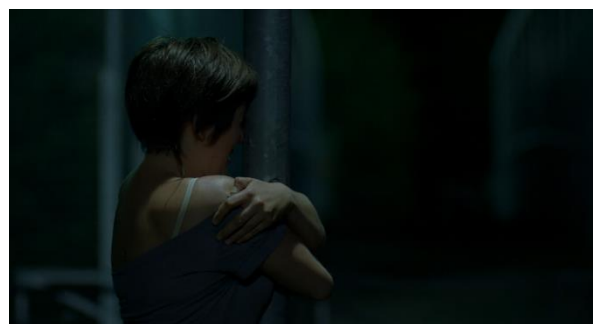
M : Toi t'as des seins depuis le CP, et c'est pas des vrais, c'est que de la graisse.

A : T'es dégueulasse.

M : J'en ai marre de te trainer. T'es qu'un boulet (55').

Marie, alors obsédée par son désir pour Floriane se retrouve en décalage avec les préoccupations plus infantiles d'Anne qui l'agacent. Elle vit ses premiers émois seule, sans les partager avec son amie qu'elle repousse avec violence dans ce dialogue. Cette absence de communication (dont nous reparlerons plus en détail plus tard) les pousse chacune à vivre leurs expériences parfois douloureuses de leur côté, dans une solitude qui n'est pas franchement saine. Après une soirée, Anne enlace par exemple un poteau - alors qu'on aurait pu imaginer Marie à la place du poteau – comme pour canaliser toutes les émotions ressenties.

Le film est critique de cet éloignement des amies puisqu'il se clôt sur leur réunification, lorsqu'elles se retrouvent toutes les deux dans l'eau, formant une étoile. Quelques minutes plus tôt, Anne dit également à Marie « Faut plus qu'on se sépare. Je fais des conneries quand je suis toute seule ». C'est donc l'amitié qui est remise au centre par la réalisatrice, après la solitude, le duo est reformé et semble heureux alors même qu'aucune des deux amies ne finit en couple.



Cette vision de l'amitié n'est pas anodine. Pour le féminisme,

L'amitié est envisagée comme solidarité politique, comme élément constituant des mouvements féministes et base de l'identité collective, et elle est également considérée comme porteuse d'un soutien personnel, d'intimité et de sollicitude, et, comme telle, productrice de l'identité individuelle (Roseneil, 2011, p. 57).

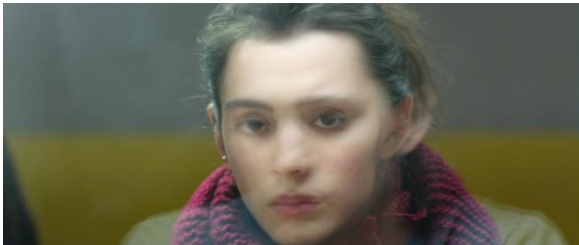
Les films de notre corpus, s'ils montrent – on l'a vu – beaucoup d'hostilité entre filles et beaucoup de solitude, mettent donc tout de même parfois en scène, à l'image de *Naissance des pieuvres*, une amitié qui s'apparente à de la sororité. Pour bell hooks toujours,

La sororité [...] devient la réponse à cette hostilité des femmes entre elles qui manifeste et perpétue leur domination. Reste que la sororité est aussi [...] une rupture avec un agencement des rapports de genre tel que ce qui est à conquérir parmi les femmes, ce qui est objet de concurrence, n'est jamais que l'approbation, l'attention, l'estime masculine. Une des raisons d'être de la sororité serait donc de rompre le charme évoqué par Jacques Derrida dans *Politiques de l'amitié* : la femme, exclusivement amour, est refusée à l'amitié ; elle est débordement amoureux et maternel s'excluant du même coup à la fois des amitiés mixtes et des amitiés féminines (Derrida 1994, p. 266). (Ferrarese, 2012).

Des instants de pseudo-sororité et d'empathie nous sont proposés dans *LOL*. Alors que Lola a passé la grande partie du film à insulter de Peyrefitte, lorsqu'Arthur traite cette dernière de « tepu », elle s'exclame « Arthur tu veux pas arrêter de traiter les meufs de putes ? Ça devient relou. » et sourit, complice, à De Peyrefitte. La réalisatrice tente donc de réconcilier les deux adolescentes en montrant une solidarité féminine contrant la domination masculine, essayant de faire valoir une forme de féminisme, or, cela ne peut marcher. L'incroyable violence entre les deux personnages tout au long du film ne peut être effacée en une ligne de dialogue qui n'est pas crédible et non justifiée.

S'il paraît impossible de parler de sororité pour *LOL*, *Tamara*, *Bang Gang*, et *La vie d'Adèle* tant l'amitié reste soit absente soit très secondaire par rapports aux relations amoureuses et sexuelles et en aucun cas une arme de résistance à la domination masculine, ce mot peut être évoquer pour aborder la relation mise en scène par Julia Ducournau dans *Grave*. Les deux sœurs ont un lien très particulier, parfois rival, on l'a vu, mais surtout très fort et solidaire. En effet, si elles se mordent et se mangent (littéralement), elles se soutiennent également. Leur sororité est par exemple symbolisée par cette scène dans laquelle où d'abord en confrontation, elles finissent par se soutenir sous le regard des autres, seules contre toutes ou encore dans un des derniers plans du film, alors qu'Alexia est en prison, où leurs visages se mélangent dans la vitre du parloir.





Plus concrètement, lorsqu’Alexia découvre que, comme elle, Justine est cannibale, elle la prend sous son aile, elle l’initie aux techniques pour se procurer de la viande. Cependant, nous pouvons aussi dire que la sœur de Justine l’entraîne avec elle dans sa chute de façon assez malsaine, ce n’est donc pas la sororité la plus claire et explicite qui nous est montrée : elle est très ambiguë. Pour *Naissance des pieuvres*, nous l’avons vu, la sororité n’arrive qu’à la fin, ce n’est que son commencement, elle n’est donc pas à proprement parler mise en scène, nous l’imaginons simplement.

Ainsi, les relations entre filles sont majoritairement marquées par le conflit, l’hostilité, la concurrence et la jalousie. La solitude tient également une place centrale dans les films de notre corpus. Des relations amicales sont toutefois mises en scène mais restent très timides d’un point de vue politique : aucune n’est véritablement subversive, sororale et permettant de combattre les effets du patriarcat et l’hétéronormativité sur l’entrée dans la sexualité.

Après avoir abordé les relations complexes entre filles au moment de l’entrée dans la sexualité, il nous semble par ailleurs important d’évoquer le rapport à la parole qu’ont les personnages des sociétés adolescentes proposées par les films.

1.2.3. Parole

La solitude lors de cette période charnière vécue par les adolescentes évoquée précédemment place ces dernières souvent davantage du côté de la rétention plutôt que de la logorrhée. Les exemples les plus frappants sont *Naissance des pieuvres* et *Jeune & Jolie*, dans lesquels les personnages communiquent très peu entre eux, ou sont presque mutiques. Ce sont ainsi des jeunes filles qui gardent tout pour elles, qui vivent uniquement intérieurement ces émotions fortes liées à l’entrée dans la sexualité, sans les partager verbalement à d’autres. Les adolescentes de *Naissance des pieuvres* ont ainsi très peu de dialogues, ou quand elles parlent,

ne parlent pas vraiment d'elles, la parole se fait superficielle. La difficulté à communiquer est explicite lorsque dans l'une des dernières scènes, quand Floriane demande à Marie ce qui ne va pas. Cette dernière est dans l'incapacité de lui répondre. Juste après l'avoir embrassée, Floriane la quitte en lui disant « Bon j'y retourne » (1h14'). Elles ne discuteront donc pas de ce qui vient se passer, laissant planer des non-dits. Lorsque Marie et Anne se retrouvent en étoile dans la piscine, réparant leur amitié, la scène se passe de mots, comme si les mots étaient trop impuissants pour décrire ce qu'elles ressentent. Isabelle (*Jeune & Jolie*) n'explique pas pourquoi elle se prostitue, elle ne met pas de mots sur ce qu'elle vit, refuse de se justifier auprès de son entourage. Elle semble même amusée et prendre du plaisir face au désarroi que son silence provoque chez les adultes. Tous les films du corpus n'ont pas des adolescentes aussi mutiques, pour autant, aucun ne met une scène une communication très développée entre pairs, surtout quand il s'agit du dialogue garçons / filles.

En effet, de façon générale, les dialogues entre adolescent-es des deux genres sont soit inexistants (*Naissance des pieuvres*), soit éludés, sous-entendus, soit très superficiels, au point de montrer des relations dont on ne sait sur quoi elles reposent. C'est le cas pour la relation Lola-Maël dans *LOL*. Les spectateurices n'ont aucun indice sur ce qu'ils peuvent bien se raconter. La naissance de leur relation et de leur complicité nous est ainsi signifiée par un montage-séquence qui ne permet pas de comprendre le contenu de leurs discussions. Il en va de même pour le début de la relation Tamara-Diego, elle aussi montrée par un montage-séquence. Si Diego parle un peu de sa vie à Tamara, on ne verra jamais celle-ci lui parler de tous ses problèmes qu'elle traverse par ailleurs. Idem pour *Bang Gang*, on ne sait pas vraiment sur quoi se fonde intellectuellement la relation George-Gabriel. Le peu de dialogue montre également des discussions assez superficielles. Tous ces films¹⁴ semblent donc d'accord pour dire qu'une relation avec un garçon ne se fonde absolument pas en priorité sur un échange intellectuel stimulant. En tout cas, ce n'est certainement pas à travers la parole que les relations se nouent. Cela se tient peut-être, en tout cas cela ne permet pas de montrer et de favoriser une communication entre partenaires, pourtant essentielle, notamment lors des rapports sexuels. Cette absence de communication durant les rapports sexuels est même romantisée dans *LOL*. En effet, lors du montage alterné dans lequel Lola couche avec Maël en même temps que sa mère couche avec son nouveau conjoint, c'est le même refus de la parole qui est mis en scène. Lorsque Lola dit à son partenaire « Maël, il faut que je t'avoue un truc. En fait c'est la première fois » (1h20'34), celui-ci de réagit pas, ne lui adresse pas un mot et l'embrasse comme pour la

¹⁴ Sauf *La vie d'Adèle*, dans lequel Emma et Adèle ont des discussions bien plus approfondies.

faire taire (en exagérant un peu). Pire encore, lorsque la mère dit à son partenaire « C'est la première fois que je fais l'amour avec un autre homme que mon mari » (1h20'50), ce dernier lui met un doigt sur la bouche en la faisant littéralement taire et en lui disant « chut », geste patriarcal très romantisé sapant toute possibilité de communication pourtant souhaitable pour garantir un rapport consenti, serein et égalitaire.

Nous ne voyons que très rarement une conversation « sérieuse » entre garçons et filles à propos de sexualité. Des discussions mixtes sur le ton de la provocation ou même révélatrices du contrôle des hommes sur les femmes ou bien stigmatisantes sont mises en scène dans *LOL*, cependant nous ne considérons pas cela comme étant un vrai dialogue sur la sexualité :

Arthur : Je voulais que tu me racontes tes exploits sexuels, tes histoires, tout ça quoi ?

Lola : Mais vas-y mais lâche l'affaire là !

A : J'espère que t'as joui au moins parce que ça serait bête sinon quand même hein.

L : Tu me dégoutes, mais vas te faire foutre.

A : Ouais ouais c'est et tu parles en spécialiste en plus, c'est bien, tu sais de quoi tu parles. (4')

Ou encore :

Stéphane : Mehdi, t'as du feu ?

Medhi : Ouais celui que t'as au cul ça te suffit pas ?

S : Putain mais t'es chiant » (14').

Ce genre de représentations maintient l'absence de dialogue constructif dans la réalité. Comme l'explique Célia Germain dans sa thèse d'étude sociologique sur l'entrée dans la sexualité, « Tout pousse à croire que la construction d'un espace de dialogue sur la sexualité ne peut se faire en contact avec le sexe opposé » (Germain, 2018, p. 173).

Si les conversations avec les garçons restent donc pour la plupart très superficielles, c'est également assez vrai entre amies. Dans *Tamara*, *LOL*, *Jeune & Jolie* et *Bang Gang*, l'unique sujet de discussion est bien sûr « les garçons », l'amour, la sexualité. Alors même que l'on sait que les adolescentes ont par ailleurs des (petits) problèmes familiaux, on ne les voit jamais en parler entre elles, ce qui semble complètement surréaliste. Les amies ne parlent jamais entre elles de leurs rapports à leur mère (alors même qu'ils sont développés et sujets d'enjeux dans les films) ou même de leurs centres d'intérêts (autres que les garçons). En somme, la parole est uniquement au service de l'hétérosexualité.

Les adolescentes parlent donc de séduction, d'amour et de sexualité entre elles. Elles en parlent entre amies, spécifiquement. « L'échange de paroles sur la sexualité est conditionné par

les conséquences que pourraient avoir la diffusion d'informations intimes. Ainsi, les confidents et amis tiennent une place privilégié » (Germain, 2018, p. 169).

La sexualité n'est donc pas taboue. On entend ainsi ce genre de répliques : « Euh franchement ouais, si ya moyen de niquer tu vois aussi mais je vais pas mettre trois mois tu vois [...] normalement en quatre jours c'est fait quoi, t'as pas besoin de [inaudible] trois mois pour niquer quelqu'un quoi » (*La vie d'Adèle* : 4'38), ou même un dialogue entier dans lequel les « amies » d'Adèle demande des détails explicites sur sa sexualité :

Amélie : T'as une vieille tête meuf t'as pas dormi ou quoi ?

Adèle : Si.

Am : Ouais c'est ça ouais t'as niqué ? ça se sent. Raconte avec thomas, c'était comment ? T'as couché avec ? [...] Allez, les détails.

Ad : Y'en a pas.

Am : Comment ça y'en a pas vous avez fait quoi ? je comprends pas.

Ad : On a passé l'aprem ensemble c'est tout.

Am : Et l'aprem tu niques pas toi ? donc tu nies.

Ad : Je nie pas, putain on dirait la PJ du sexe quoi !

Am : Non mais je veux les détails quoi ça se voit sur ta gueule que t'as niqué donc pourquoi tu me dis pas ?

Ad : Parce que j'ai pas niqué sinon je te l'aurais dit.

Am : Ouais mais t'as pas dormi là t'as fait quoi alors ? Allez franchement, c'est parce que c'était naze que tu nous racontes pas ?

Ad : Non je te le dirais quoi qu'il arrive, je te le dirais je te promets.

Am : Je te crois pas trop hein. [...] Regarde sa tête [...] Ah je le sens d'ici même (19').

Outre le fait que ce dialogue aurait également pu illustrer la violence entre pairs évoquée plus tôt, il témoigne de discussions assez explicites entre amies qui paraissent banales. Dans tous les films, la sexualité n'est effectivement pas taboue entre adolescent·es, elle est au moins évoquée une fois entre amies. Cependant, si dans certains films, les discussions sont explicites, dans d'autres, tout en se targuant de montrer des adolescentes qui parlent de sexualité, le contenu des discussions est finalement très implicite et timide. On entend ainsi une jeune fille dire « J'ai rencontré un mec » / « Balance, balance ! » / « En tout cas au lit c'est une bête j'te jure il m'a fait des trucs de ouf » (*Tamara* : 4'), sans que ne soient explicitement décrits ce que sont ces « trucs de oufs ». Après la « première fois » de Tamara avec Diego, Jelilah son amie lui dit :

J : Ah me raconte pas là je vais avoir des images porno dans la tête !

T : Mais ça n'a rien à voir, bon la première fois c'était pas top mais après c'était comme dans un rêve, c'était doux c'était fort c'était puissant, tu devrais tellement essayer avec Zak ! (1h00').

Cette réplique est intéressante à plus d'un titre. Premièrement, le fait que Tamara ne dise rien de concret à son amie, préférant utiliser des métaphores révèle encore une fois l'absence de dialogue explicite sur la sexualité dans ce film. Deuxièmement, elle met en scène ce que Célia germain appelle la « transmission d'un savoir sexuel par les pairs ». Quand Tamara dit « c'était pas top », elle normalise le fait que la première fois n'est pas agréable et prépare Jelilah à ce que la sienne ne le soit pas non plus, comme si c'était évident.

Face aux rumeurs entendues au sein du groupe de pairs, les jeunes filles angoissent. Elles craignent de débiter leur sexualité dans la douleur. De là, se forme un sentiment mitigé sur la perte de la virginité mêlant à la fois désir et peur. Cette crainte explique en partie le choix de certaines jeunes filles d'attendre davantage avant de franchir cette étape (p. 228).

Idem dans *Jeune & Jolie*, Lorsque l'amie d'Isabelle lui raconte sa première fois « ratée », elle lui dit « Pleure pas, c'est normal la première fois c'est toujours comme ça » (1h11'05). Si dans ces films l'accent n'est pas forcément mis sur la douleur, le discours perpétue l'idée qu'il est absolument normal et fréquent que la « première fois » ne soit pas satisfaisante, agréable, ce qui est pour le moins questionnable.

Ainsi, la parole, quand elle ne se fait pas rare, est globalement très superficielle entre pairs. Les discussions sur la sexualité au sein de la société adolescente des films sont suggérées et en aucun cas éludées, cependant leur contenu reste pour la plupart assez peu concret. C'est là tout le paradoxe. La sexualité n'est pas un sujet tabou chez les adolescent·es, pour autant, cela ne garantit absolument pas une communication « sérieuse », constructive et ancrée dans le réel à propos des pratiques sexuelles, ce qui serait pourtant bénéfique pour une entrée sereine dans la sexualité.

Les sociétés adolescentes des films du corpus sont ainsi toutes entières définies sur les implications de l'entrée dans la sexualité. Nous l'avons vu, en plus de binariser, d'imposer des normes de féminité et corporelles, ce moment charnière implique un certain nombre de conséquences dans les relations entre adolescent·es. La stigmatisation des filles en fonction de leur sexualité, le jugement permanent drainent une violence assez forte entre jeunes gens, sans que cela soit systématiquement remis en question par les films. Les liens entre filles sont des

modèles de relations particulièrement peu désirables, souvent fondées en fonction des garçons, donc très peu stables et saines. Quelques liens d'amitié forts sont mis en avant, sans toutefois proposer une réelle sororité pouvant limiter les conséquences de l'hétéronormativité. Enfin, les films offrent des relations entre adolescent·es dans lesquelles la parole et la communication ne sont pas fondamentales, qui sont pourtant à mon sens des paramètres essentiels au bon fonctionnement d'une relation et dont l'intérêt serait plus qu'important durant cette période de nouvelles sensations physiques et émotionnelles.

2. Entrée dans la sexualité : contextes, motifs et symboliques

Si les protagonistes de nos films débutent toutes leur sexualité à la même période (entre 15 et 17 ans), elles le font pour des raisons bien différentes selon les films. L'analyse du corpus fait en effet apparaître plusieurs motifs d'entrée dans la sexualité : le désir sexuel, la pression des pairs, l'installation dans une relation amoureuse, le passage à l'âge adulte. Les films offrent en ce sens des discours très différents sur la sexualité féminine adolescente.

2.1. Quand la sexualité répond à un désir sexuel

Débuter sa sexualité pour satisfaire un besoin/désir sexuel pourrait sembler être une évidence, or, il n'en est rien, comme nous le verrons par la suite. L'orgasme et/ou le plaisir comme fins en soi sont en effet étonnement des motifs d'entrée dans la sexualité très minoritaires dans notre corpus. Nous tenterons d'analyser comment les désirs sexuels (s'ils existent) sont mis en scène et ce qu'ils suscitent chez les personnages (adolescentes elles-mêmes et leur entourage).

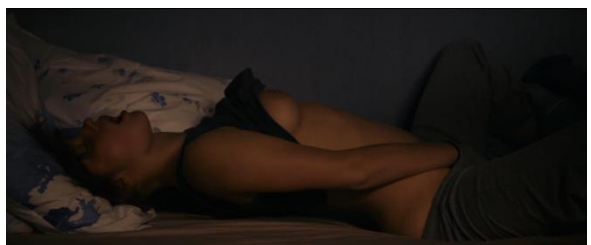
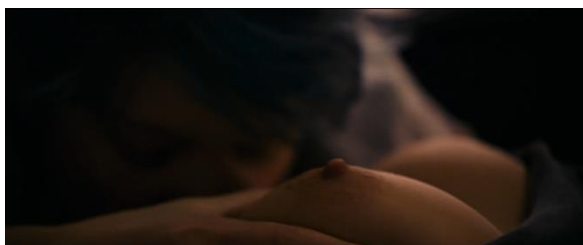
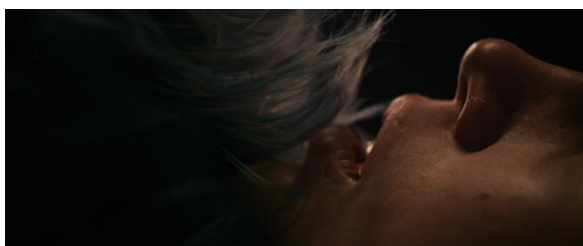
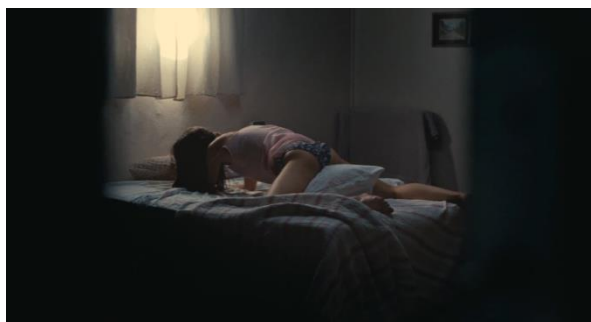
2.1.1. Filmer l'éveil du désir sexuel ...

Brigitte Rollet et Carrie Tarr écrivaient ceci en 2001 dans leur ouvrage sur le cinéma et les réalisatrices dans les années 80-90 :

The adolescent girl, a frequent trope of mainstream French cinema, is most frequently represented as a Lolita-like-child-woman, an object of sexual desire designed to titillate the male voyeur and circumvent the challenge and threat of adult female sexuality (Tarr et Rollet, 2016 [2001], p. 37).

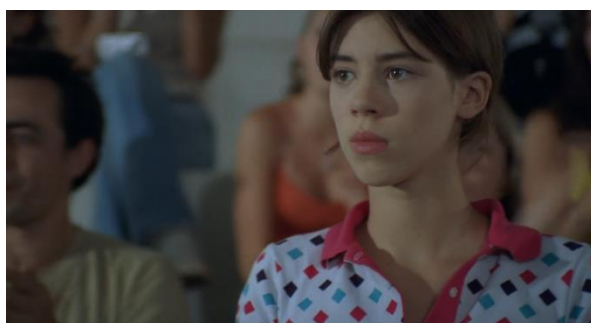
Il est clair que dans la dernière décennie que nous étudions, les choses ont bien changé. En effet, certain·es réalisateurices mettent en scène des adolescentes qui ne sont pas objets sexuels mais bien sujets sexuels, ce qui change tout. Le désir féminin semble peu à peu sortir de l'ombre, ce qui est bien sûr fondamental : sans reconnaissance de ce dernier, l'agentivité sexuelle est impossible (Cf Introduction, partie sur l'agentivité).

Un premier indicateur concernant la prise en compte du désir sexuel des adolescentes est la mise en scène (ou non) de la masturbation. Cette dernière, longtemps restée taboue pour les femmes (et qui l'est peut-être encore un peu), est la preuve même de l'existence de besoins sexuels des femmes et brise l'association présentée comme évidente entre sexualité féminine et romance. Mettre en scène des adolescentes qui se masturbent c'est donc leur reconnaître des besoins sexuels qui vont potentiellement les mener vers des relations sexuelles (ou pas). Une seule protagoniste de tout le corpus se masturbe de façon explicite, ce qui est peu, voire problématique. En effet, sur sept films traitant de l'entrée dans la sexualité d'adolescentes, le fait qu'un seul de ces films montre clairement une jeune fille se masturbant révèle bien le peu de prise en compte des désirs sexuels de leurs protagonistes et cela participe de l'invisibilisation de cette pratique. C'est Isabelle, dans *Jeune & Jolie*, que l'on voit se masturber à travers le regard de son petit frère, ce qui n'est pas anodin. Nous observons la scène d'un point de vue extérieur, nous n'accédons pas au point de vue d'Isabelle, dont le visage n'est même pas filmé. Cette mise en scène, si elle a au moins le mérite de montrer explicitement une adolescente qui se masturbe, n'en fait donc pas pour autant quelque chose de vraiment banal. La position de voyeureuses dans laquelle sont plongé·es les spectateurices fait de cette pratique une curiosité pour les autres et non quelque chose d'important pour Isabelle. Il faut tout de même noter que dans ce film, Isabelle semble n'éprouver de besoin sexuel à aucun moment (comme nous le verrons après), sauf, donc, à ce moment-là, puisqu'elle se masturbe. Cette représentation permet donc de montrer qu'un besoin sexuel peut se satisfaire sans relation sexuelle et qu'une relation sexuelle peut ne pas avoir pour but de satisfaire un besoin sexuel. Un autre personnage de notre corpus se masturbe mais de façon non-consciente. Il s'agit d'Adèle (*La vie d'Adèle*), qui après avoir croisé Emma dans la rue pour la première fois, fait un rêve érotique (dans lequel apparaît Emma) et se touche. La séquence alterne plans réels, dans lesquels Adèle est seule dans son lit et plans symbolisant le rêve d'Adèle, Emma présente. Même si elle n'est pas éveillée et ne le fait donc pas consciemment, cette scène permet la reconnaissance du désir sexuel d'Adèle et ce dernier apparaît comme central dans sa relation avec Emma.



Si la masturbation est un indicateur important, son absence n'est évidemment pas pour autant signe de non prise en compte du désir des adolescentes. Ce dernier passe par d'autres aspects, notamment par les jeux de regards.

La naissance du désir de Marie (*Naissance des pieuvres*) est ainsi mise en scène par une alternance entre plans de l'équipe de natation synchronisée et particulièrement Floriane et gros plans sur Marie, qui l'observe, happée. Le désir se fait également ressentir quand elle observe les yeux grands ouverts la natation synchronisée sous l'eau, fascinée par le sport mais surtout par Floriane, ou encore lorsque de dos, elle observe Floriane et son « copain » sous la douche, sur lesquels la mise au point se fait. L'angle de la caméra permet d'embrasser le point de vue de Marie et la profondeur de champs permet de marquer la distance entre elle et Floriane, synonyme de désir encore inaccessible.



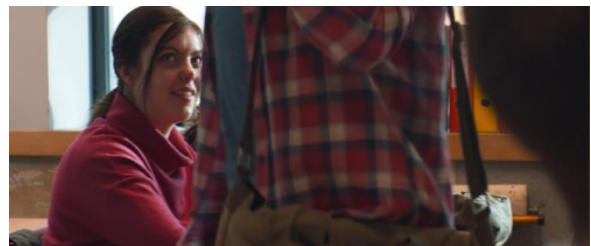


C'est également par le regard que passe la mise en scène du désir dans *La vie d'Adèle*. Alors qu'Emma et Adèle sont au musée, le regard d'Adèle glisse d'une toile à la nuque d'Emma, symbolisant tout son désir en un seul plan. Le motif de la nuque est également repris dans *Grave*, lorsque Justine fixe avec insistance celle de son colocataire Adrien. Le fait que ce soit une partie du corps qui attire l'attention du regard n'est pas anodin : le désir est ici ramené au corps, et se distingue d'un désir amoureux (même s'ils peuvent se mêler).



Cette focalisation sur la nuque fait également partie de toutes les techniques permettant de mettre en scène le désir sexuel des adolescentes via le morcellement des corps désirés, et plus globalement l'objectification.

Dans *Tamara*, le seul moment où le désir physique du personnage éponyme pour Diego est donné à voir passe par une forme d'objectification de ce dernier. En effet, quand Diego entre dans la salle, son visage reste hors-champs pendant plusieurs secondes, tandis que la caméra se concentre sur les émois qu'il suscite auprès des adolescentes. Nous sommes donc introduit·es à Diego d'abord par son corps. Par ailleurs, lorsqu'il se présente à Tamara, celle-ci bégaye, ce qui apparaît comme une conséquence physique du désir.



Dans une scène qui a également lieu en classe dans *LOL*, le professeur de mathématiques n'est pas vraiment objectifié mais au moins très érotisé. L'enseignant est filmé en très gros plan, au ralenti, sur une chanson extradiégétique dont le refrain est « Fais-moi l'amour comme à 16

ans » écrivant un « x » au tableau. Charlotte, l'élève dont le point de vue est adopté, se passe - également au ralenti - sa langue sur ses lèvres.



Dans *Bang Gang*, alors que les personnages principaux regardent un film pornographique, la discussion va les mener à ce que Nikita exhibe son sexe à la demande des filles qui l'observent, l'objectifient, le réduisant un instant à son sexe.

Nikita : Rien que de l'entendre gueuler ça me file la gaule c'est incroyable.

Alex : Bah ouais je vois ça ouais.

George : Mais on voit rien là, à moins qu'elle soit trop petite.

Laetitia : C'est vrai ça, vous les mecs vous pouvez juger si une nana elle a des gros seins. Nous on voit jamais rien. C'est pas juste !

N : Mais ya qu'à demander.

Nikita enlève ses habits, s'exhibe nu devant les trois autres.

N : Et là tu te sens libre.

A : Mais là tu bandes plus c'est pas drôle.

N : Non mais on peut pas tout avoir non plus.

L : C'est une manie chez toi.

G : De débander ?

N : Comme disait le général de Gaulle, vive le froid en hiver, la quéquette n'est pas en l'air.

G : Non mais vas-y lève toi et tourne toi moi je veux voir ça en 360 s'il te plaît hein.

N : Alors c'est une spéciale dédicace pour toi.

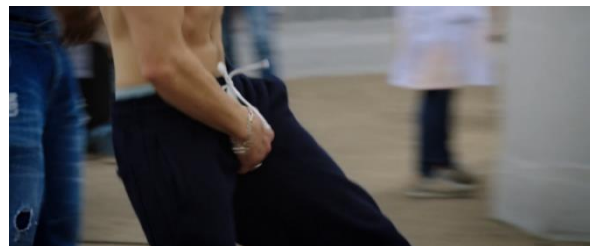
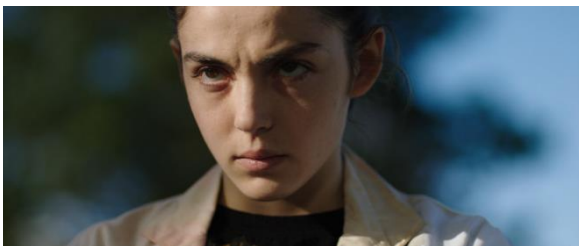
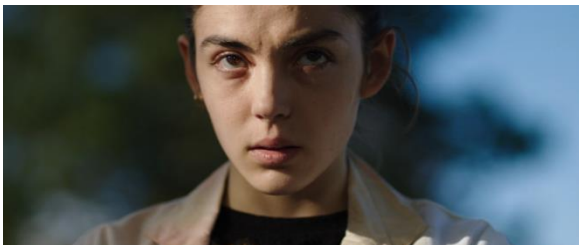
A : Fais pas l'hélico s'il te plaît.

Nikita se lève, fait « l'hélico », son sexe est filmé en plan assez serré.

Si l'objectification de Nikita par les deux adolescentes ne symbolise pas le désir qu'elles ont pour lui spécifiquement, elle témoigne de leurs désirs sexuels naissants qui passent par le besoin de connaître le corps de l'autre.

C'est dans *Grave* que la mise en scène du désir sexuel d'une adolescente passe le plus explicitement par l'objectification d'un garçon. Lors d'une scène d'une minute trente, le montage alterne entre plans fixes sur Justine observant Adrien jouant torse nu au foot et plans très courts filmés nerveusement en caméra épaulement d'Adrien, suivant le mouvement du jeu et

adoptant le point de vue de Justine. On note une gradation de la valeur des plans sur Adrien : plus la scène avance, plus le corps d'Adrien prend la place dans le cadre, menant à un morcellement total du corps désiré par Justine. Celle-ci, le sourcil froncé, la lèvre tremblante, est filmée en gros plan et le haut de sa tête, maintenu hors-champ lui donne un caractère assez effrayant, du moins inquiétant. Elle est clairement dans une position de domination, de chasseuse, qui observe sa proie. Adrien est ainsi réduit à de la chair, il est l'objet du désir, elle en est le sujet.



Julia Ducournau s'inscrit ici dans ce que décrivaient déjà Tarr et Rollet en 2001 :

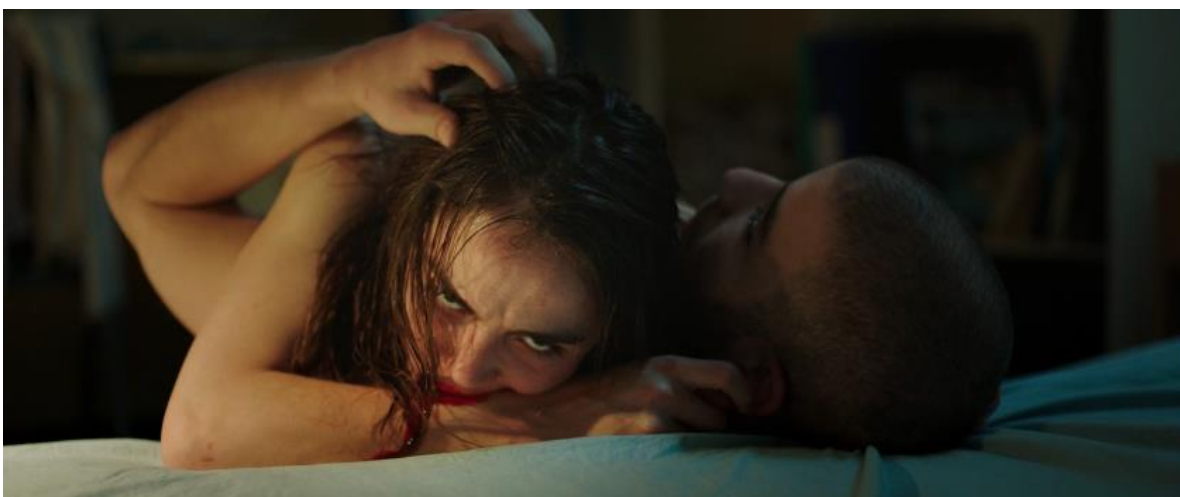
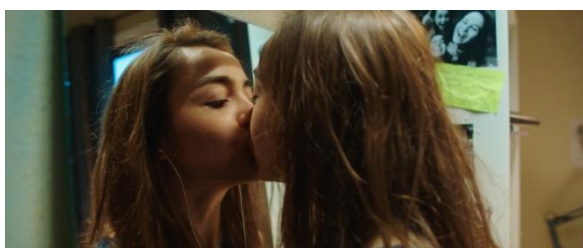
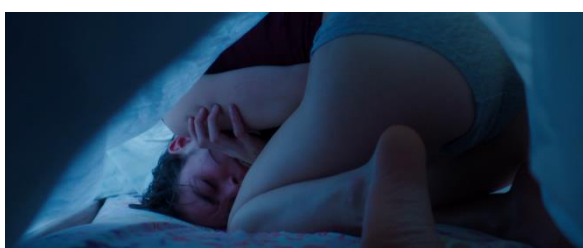
Films which address women's heterosexuality are often characterized by a reversal of gendered cinematic roles, positioning women as active agents of desire and men as objects of a female gaze. To a greater or lesser extent, they extend the limits of the way women's sexual desire is represented in the cinema, appropriating a domain hitherto reserved to men. (Tarr et Rollet, 2016 [2001], p. 83).

En effet les codes traditionnels du cinéma sont ici subvertis, en particulier le *male gaze*. Le *male gaze*, processus d'objectification des femmes à des fins de scopophilie, théorisé par Laura Mulvey en 1975 est structuré autour de trois regards masculins : celui du personnage masculin, celui de la caméra et celui du spectateur (Mulvey 1989 [1975], p. 25). Elle explique : « The cinema offers a number of possible pleasures. One is scopophilia (pleasure in looking). [...] Freud associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a

controlling and curious gaze » (p. 16). Or, dans cette scène, tout est bousculé : c'est Justine qui fétichise et ce n'est pas un plaisir visuel masculin qui est visé. La réalisatrice prend en effet les outils (notamment l'objectification via le morcellement du corps) du regard masculin et inverse les rôles. Cette scène est un des moments clés du film, et cela est mis en valeur par la musique qui l'accompagne, qui est une variation du thème principal du film. Le désir sexuel est donc bien au cœur de *Grave*. Il faut d'ailleurs noter que ce désir semble être complètement autonome, il ne s'accompagne pas de sentiments amoureux, d'affection particulière ni même de sympathie intellectuelle très développée : il est purement physique, chose unique dans le corpus. La scène se conclut par un saignement de nez pour Justine, inscrivant alors ce désir dans la corporéité de l'adolescente : le désir provoque des réactions physiques, se joue dans le corps et non dans le cœur ou la tête pour la protagoniste de ce film.

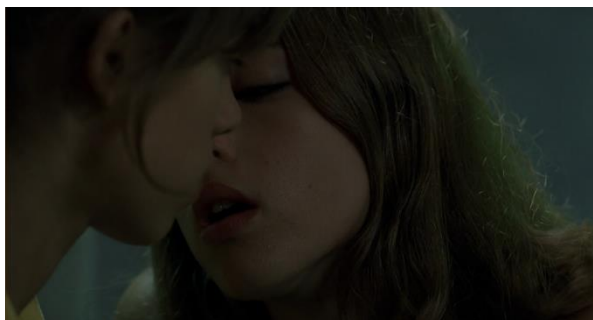
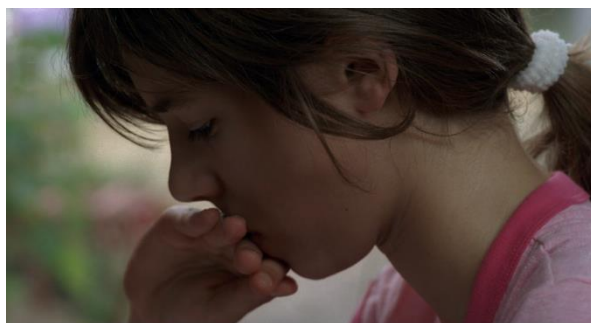
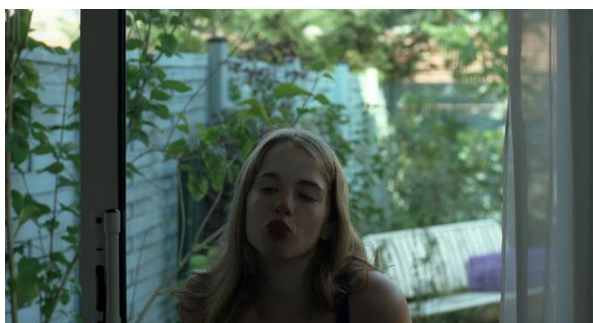
En effet c'est une approche très viscérale qui est adoptée dans *Grave* pour mettre en scène la naissance du désir. Justine découvre ses pulsions sexuelles en même temps qu'elle découvre son cannibalisme, la question du corps est donc centrale. S'il ne s'agit pas de confondre son anthropophagie et sa sexualité, les deux sont très liés et font dans tous les cas de Justine un sujet et un corps désirant. Cette montée du désir s'accompagne de transformations physiques. Après avoir mangé un rein de lapin cru dans le cadre du bizutage, Justine éprouve de violentes démangeaisons, elle se gratte sous la couette et se réveille avec de grosses plaques rouges. Elle pèle et fait peau neuve, ses désirs de chair lui provoquant des réactions physiques, en l'occurrence une mue. Plus tard, elle vomit des quantités de cheveux, son corps devient en quelque sorte incontrôlable. Idem lorsqu'elle tremble et frissonne sous les draps, rien n'est intellectualisé, tout passe par le corps qui subit les effets du désir. Au-delà de ces réactions physiques, le désir sexuel est évidemment très lié à l'oralité, à l'ingestion. Lors d'une épreuve de bizutage, elle est recouverte de peinture bleue et enfermée dans une salle avec un garçon peint en jaune de laquelle iels ne peuvent sortir tant qu'iels ne sont pas verts pour les forcer à entreprendre des rapprochements physiques. Justine va finir par l'embrasser / le mordre, le laissant un bout de lèvres en moins. Durant la scène déjà évoquée pendant laquelle elle se maquille et danse devant son miroir, Justine, après s'être appliqué son rouge à lèvres, embrasse son reflet sur le miroir, elle lèche le miroir/caméra de façon très sexuelle. Cela pourrait d'ailleurs peut-être presque s'apparenter à de la masturbation. Lors du rapport sexuel entre elle et Adrien, marqué par une certaine brutalité, après avoir essayé de le mordre, elle se mord son propre bras jusqu'au sang au moment où elle jouit. Julia Ducournau s'inscrit ici dans ce que Tim Palmer appelle le « cinéma du corps », mouvance française née dans les années 2000 :

The core of what we will define here as the *cinéma du corps*, whose basic agenda is an on-screen interrogation of physicality in brutally intimate terms. This *cinéma du corps* consists of arthouse dramas and thrillers with deliberately discomfiting features: dispassionate physical encounters [...]; intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, devoid of romance, lacking a nurturing instinct or empathy of any kind (Palmer, 2011, p. 57-58).



Grave travaille en effet la physicalité du désir, notamment par l'oralité, le désir passe par la bouche donc, comme dans *Naissance des pieuvres*. Après que Floriane a déposé ses lèvres rouges sur la vitre de la chambre de Marie, laissant une trace, cette dernière expérimente son désir en appuyant à son tour ses lèvres de l'autre côté de la vitre. Plus tard, Marie vole la poubelle de Floriane et la ramène chez elle et passe en revue tout son contenu pour trouver des

traces de l'être désiré. Elle passe son doigt sur des papiers portant l'écriture de Floriane, sent des cotons de démaquillage usagés portant des traces de son rouge à lèvres, et finit par mordre dans un trognon de pomme. Même si elle a l'air un peu dégoûtée, elle pose ses doigts sur sa bouche comme pour sentir les lèvres de Floriane sur les siennes via ces supports intermédiaires. La mise en scène du désir est donc, comme dans *Grave*, très centrée sur les corps. Au-delà de l'oralité, ce sont des peaux et des bouches qui s'effleurent, la présence notoire de différents fluides, la moiteur de la piscine qui font de Marie un corps désirant. Les spectateurices sont amené·es à ressentir les effets physiques de la naissance du désir sexuel.



Ainsi, quand le désir sexuel des adolescentes est mis en scène – il ne l'est pas toujours, il est parfois complètement absent, notamment pour le personnage principal de *LOL* nous y reviendrons –, cela passe par des scènes (très rares) de masturbation, mais surtout par des jeux d'observations et de regards, le jeu des actrices, éventuellement par l'objectification des corps masculins et enfin, dans le cas de *Grave* et *Naissance des Pieuvres*, par une approche corporelle, via un travail sur l'oralité et l'absence d'intellectualisation du désir avec une focalisation sur ses effets physiques.

2.1.2. ...et les réactions qu'il suscite chez les adolescentes...

Il est intéressant d'analyser comment l'adolescente elle-même et son entourage réagissent à la naissance du désir : est-il affirmé, contrôlé, honteux etc. ?

En premier lieu, peu d'adolescentes du corpus mettent de mots sur leurs désirs. Leur expression verbale est donc assez limitée. Comme nous l'avions relevé lorsque nous abordions la question de la parole, la sexualité n'est pas taboue dans les discussions mais ces dernières restent superficielles, et parler de sexualité ne veut pas forcément dire affirmer ses désirs sexuels. Il apparaît seulement dans *Tamara* et *Bang Gang* des répliques d'adolescentes laissant transparaître explicitement leurs désirs sexuels : Tamara écrit ainsi à Diego par message « Je sors de ma douche je suis toute moite » (Tamara : 1h10'02), mais cela reste quand même limité. Dans *Bang Gang*, les désirs sexuels sont forcément oralisés puisque les adolescent-es organisent des jeux sexuels collectifs. George prononce ainsi ces mots lorsqu'elle lance ce qu'elle appellera plus tard les « bang gang » :

Ça vous dit un jeu les baltringues ? Vous êtes chauds ? Ouais ? Par contre je vous préviens c'est pas pour les boloss genre c'est un peu comme action ou vérité sauf que ya que l'action. [...] Vous êtes chauds ? Bah quoi on n'est pas à l'école maternelle non ? On peut se chauffer un peu quoi. Un peu de contact non ? On est entre potes là ! (*Bang Gang* : 43').

En revanche, une scène notable contredit cette liberté d'expression de leur désir des filles dans ce même film. En effet, alors que plusieurs jeunes sont sur une plage, un garçon demande à Alex, l'hôte des bang gang : « Dis-moi, y'a Gaya qui aimerait savoir si tu comptes refaire un bang gang ? » (52'). Ce qui est frappant, c'est que Gaya est présente, elle est juste à côté, mais ne dit rien, c'est un garçon qui parle pour elle, comme si elle avait un peu honte et était incapable de parler. L'expression verbale du désir se fait donc très rare pour les filles de notre corpus. Que ce soit dans *Naissance des pieuvres* (avec le mutisme déjà évoqué des personnages), *Grave*, ou *LOL*, les adolescentes ne communiquent pas à la personne/au corps qu'elles désirent ce qu'elles ressentent. Beaucoup ne l'affirment pas non plus devant les autres.

Un autre exemple marquant est sans doute celui de Charlotte, dans *LOL*, qui tait pendant une bonne partie du film sa relation avec un garçon auprès de ses amies. Elle l'ignore – le met donc dans une position très inconfortable – pour ne pas avoir à dire à ses amies qu'elle a régulièrement avec lui des relations sexuelles. Cela est probablement dû à une peur du *slutshaming* (déjà évoqué spécifiquement pour ce film) qui plane tout le long du film via l'insulte « pute ». C'est surtout la honte qui ressort de ce type de représentations.

Les spectateurices voient en effet avant tout une adolescente qui a honte, du moins n'affirme pas ses désirs sexuels avec facilité, tout comme Gaya dans *Bang Gang* ou Adèle dans le film de Kechiche. Ce dernier est un cas particulier puisque que c'est la question du lesbianisme qui est l'enjeu principal de l'acceptation de son désir. Premièrement, après qu'elle a essayé avec un garçon et compris que cela ne lui plaisait pas, Adèle pleure énormément, elle a dans un premier temps du mal à accepter son lesbianisme. Elle nie même ses désirs puisqu'après la fameuse scène d'insultes lesbophobes proférées par ses amies, elle dit à son meilleur ami : « Bah ouais, ouais, c'est la fin du monde putain tout le monde croit que je suis lesbienne et que je broute des chattes [...] » (*La vie d'Adèle* : 1h07'). Elle ne met par ailleurs jamais de mots sur son identité et n'utilise pas les mots « lesbienne » « gouine » ou autre pour se définir. Cette honte et cette difficulté d'acceptation de ses désirs, de son orientation sexuelle paraît assez compréhensible au vu de son environnement lesbophobe :

Les discours qui nous oppriment tout particulièrement nous lesbiennes féministes et hommes homosexuels et qui prennent pour acquis que ce qui fonde la société, toute société, c'est l'hétérosexualité, ces discours qui nient toute possibilité de créer nos propres catégories, ils nous empêchent de parler sinon dans leurs termes [...] (Wittig, 2018, p. 70).

L'hétérosexisme explique donc en grande partie pourquoi elle a du mal à ne pas avoir honte de ses désirs. Cependant, cela donne quand même une représentation assez négative de la découverte de l'identité lesbienne, pensée comme forcément compliquée et douloureuse à accepter, ce qui n'est pas forcément le cas. Heureusement, la question est peu à peu évacuée par le film, Adèle vit pleinement ses désirs, et, par ailleurs, dans l'autre film du corpus comprenant une adolescente lesbienne (*Naissance des pieuvres*), la question n'est pas du tout posée : Marie n'est pas du tout perturbée par le fait d'être attirée par une fille.

Grave est en revanche un autre exemple de cas où l'adolescente a honte de ses désirs. Comme la sexualité est très liée au cannibalisme dans ce film, Justine cache sa monstruosité et tous ses désirs confondus. Elle pique et mange de la viande en cachette (lorsqu'elle prend un steak à main nue et le glisse dans sa poche à la cantine mais se fait prendre, ou quand elle mange agenouillée devant son frigo de la viande crue en pleine nuit), elle vit ses désirs dans la culpabilité. Après avoir mordu le jeune homme dans la scène mentionnée plus haut, son colocataire lui pose des questions :

Adrien : Tu le kiffes ce mec ?

Justine : j'sais pas.

A : Bah il t'excite ?

J : Mais je sais pas !

A : T'es encore excitée là ?

J : Bon c'est quoi ces questions ?

A : J'sais pas c'est pour comprendre comment ça marche ton truc.

J : Quel truc ?

A : Bah si t'es dans un délire SM ou si c'est plus grave que ça.

J : Mais tu comptes m'embrasser ?

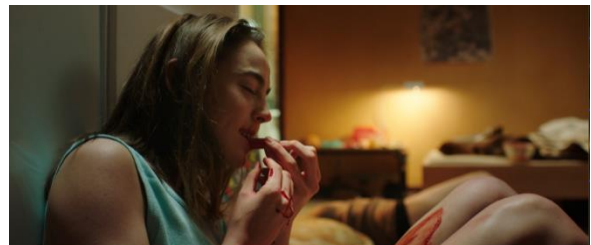
A : Non.

J : Bah pourquoi tu flippes alors ?

A : Je flippe pas. Pourquoi, je devrais ? (1h07'26)

Justine s'en va, et revient quelques instants après pour lui dire « C'est grave » (1h08'45), avec un air grave de circonstance. Le titre du film fait donc lui-même écho à cette honte du désir, à la culpabilité que ressent Justine. Le fait d'associer cannibalisme et sexualité est donc un peu maladroit dans ce film puisque cela conduit à une forme d'amalgame : tous ses désirs sont confondus et tous traités comme monstrueux et qu'il faudrait contrôler. Or, si nous sommes d'accord que les désirs anthropophages sont un peu problématiques, les désirs sexuels ne le sont pas et ne méritent pas d'être honteux et cachés, et le film en associant les deux, envoie donc un message ambigu.

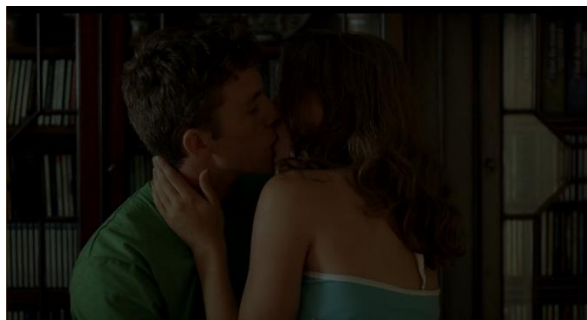
Le film met par ailleurs en scène le rapport ambivalent qu'entretiennent les adolescentes, entre attraction et répulsion de leur propres désirs. Justine est tantôt fascinée par la chair (comme dans la scène dans laquelle elle passe en bus au ralenti devant un accident de voiture et se précipite à la fenêtre), ou quand elle mange goulument le doigt de sa sœur mais elle est parfois complètement dégoûtée, comme lorsque sa sœur lui fait découvrir comment provoquer un accident et pouvoir ainsi manger des humain-es, donc assouvir ses désirs, ou quand après avoir mordu un camarade, elle semble dégoûtée d'elle-même.





Ce rapport d'attraction répulsion est également évoqué dans *Naissance des pieuvres* lorsque Marie mange le trognon de pomme, elle a un mouvement de recul, dégoûtée par ce qu'elle fait et en même temps, elle le fait. Les adolescentes acceptent donc leurs désirs, mais seulement dans une certaine mesure, ils ne leur semblent pas si évidents et naturels, font souvent l'objet d'une retenue, ils ne sont pas embrassés pleinement.

En outre, le désir, spécifiquement dans *Naissance des pieuvres*, est synonyme de douleur pour les adolescentes. En effet, au-delà du désir, c'est surtout la violence de voir ses désirs inassouvis, l'incapacité à les satisfaire complètement qui sont mis en scène. Ainsi, lorsque Marie et Anne voient Floriane et François (respectivement les personnes désirées par elles) s'embrasser, c'est en ressentant à quel point cela leur fait mal que nous comprenons leur désir.



Par ailleurs, le désir de Marie pour Floriane la conduit à accepter des choses qui ne la satisfont pas vraiment, voire qui la rendent triste. En effet, tout au long du film, Floriane utilise Marie pour divers services : lui servir de couverture auprès de ses parents pour voir François, pour l'accompagner se faire dépuceler, se faire dépuceler par elle etc., en échange de quoi elle permet à Marie de venir à la piscine et tout simplement de passer du temps avec elle. Leur relation est donc presque contractuelle, c'est un échange de bons-procédés auquel Marie consent mais dans lequel elle n'y trouve pas exactement son compte. Le scénario lui-même fait

ressentir la douleur que peut susciter ce désir chez Marie face à la difficulté de le satisfaire. En effet, un suspense est maintenu durant tout le film pour savoir si Floriane l'utilise purement et simplement, la manipule ou si elle ressent effectivement quelque chose pour Marie.

Ainsi, la réception de leur désir par les adolescentes est assez complexe, l'acceptation rarement facile, l'affirmation timide et les mots souvent absents. Et ce désir et la sexualité de manière générale des jeunes femmes provoquent des réactions également chez les adultes (personnages du film et personnes ayant conçu le film) qui ont la plupart du temps un avis sur la question, même s'il n'est pas sollicité.

2.1.3. ...et chez les adultes

Hormis *Naissance des Pieuvres*, dans lequel les parents sont complètement absents, tous les films du corpus mettent en scène - avec plus ou moins d'importance - le regard des parents et des adultes de manière générale sur la sexualité et les désirs des adolescentes.

En premier lieu, c'est souvent la naïveté des parents à l'égard de la vie sexuelle de leur fille qui mise en avant. Dans *Tamara*, le déni est plusieurs fois souligné, du moins l'absence de réalisation de la part de la mère que sa fille va entrer dans la sexualité et que cela est normal (elle est dans la moyenne) : « Tamara les garçons ça l'intéresse pas » (14'3). Quand elle demande à sa fille qui discute avec son amie de quoi elles parlent et que celles-ci lui répondent « De sexe », elle s'exclame « Non mais attends tu déconnes là ? » (18'34), comme si c'était une réponse complètement saugrenue. Plus tard, alors que Tamara et Diego ont déjà eu un rapport sexuel, elle lui dit « Tu crois que c'est sérieux avec ton petit copain ? [...] vous faites attention hein, pas de bêtises, pas de sexe ! » (1h07'12). Sa naïveté et son refus d'accepter que sa fille ait des relations sexuelles est donc très nettement soulignée. C'est également le cas pour d'autres parents du corpus, comme ceux de *Bang Gang* ou de *La vie d'Adèle*. Les parents d'Adèle sont loin de se douter que leur fille entretient une relation amoureuse et sexuelle avec Emma, iels pensent simplement que cette dernière lui donne des cours de philosophie. Lors d'une scène de repas, la mère dit ainsi à Emma « En tout cas c'est très gentil de l'aider à préparer ses devoirs de philosophie. [...] Elle s'en sortait vraiment pas puis maintenant ça a l'air de bien fonctionner hein. T'as bien remonté ta moyenne grâce à vous » (1h35'36). Cette scène de repas est juxtaposée avec une scène de sexe, renforçant le contraste et la naïveté de la mère. Les deux femmes en rient d'ailleurs juste après : « Tu les aimes tes cours de philo ? » / « Je les adore. C'est vraiment très enrichissant, très profond, très intense. Je jouis du savoir [inaudible] » (1h38'22).

Une scène éloquente de *Bang Gang* montre Laetitia visionnant la vidéo - son coupé - de sa première relation sexuelle, filmée et postée en ligne par son partenaire Alex, à quelques centimètres de son père qui regarde la télé. Elle le quitte en lui disant « Bonne nuit papa » (51'), ce qui contraste fortement et met ainsi en valeur à quel point le père ne se doute de rien. Cette insistance sur la naïveté des parents témoigne certainement de l'incapacité générale à penser et à normaliser le fait que les adolescentes ont des relations sexuelles, au même titre que les garçons, comme en témoigne le tabou persistant sur la masturbation féminine. Bien sûr, les parents finissent par l'accepter mais leur naïveté montre que ce n'est pas si évident. Si dans *Jeune & Jolie*, la mère ne se doute pas que sa fille se prostitue, cela est beaucoup plus compréhensible étant donné que se prostituer à 17 ans n'est évidemment pas la norme. Par ailleurs, contrairement aux adultes des films susmentionnés, elle s'attend tout à fait à ce que sa fille entre dans la sexualité, comme le montre son insistance auprès d'Isabelle pour qu'elle leur présente son amoureux estival ou encore lorsqu'elle met bien en vue des préservatifs. Cette mère semble tout à fait progressiste, ouverte, et consciente qu'il est normal que sa fille entre potentiellement dans la sexualité.

Cependant, cela ne l'empêche d'avoir un regard pour le moins normé sur les désirs et la sexualité de sa fille. En effet, lorsqu'elle apprend qu'elle se prostitue, elle ne comprend pas sa fille, et réagit de façon très violente. Elle la tape, s'en prend donc à elle physiquement tout en lui assénant des phrases assez brutales : « Pourquoi tu m'as rien dit ? [...] de ce que tu fais, la pute ! C'est ça la pute » ; « T'es dégueulasse ! » ; « Est-ce que tu te rends compte ? Tu réfléchis pas, t'as quoi dans le crâne ? Qu'est-ce qui t'a pris ? Pourquoi tu fais ça ? » (50'04). Elle va également la « surveiller et la punir », comme le préconise son conjoint (« Elle a besoin de plus d'autorité je me demande si tu devrais pas l'envoyer chez son père » (53')) en la privant « d'ordinateur, de téléphone et de sorties » (53'45), ou en la menaçant de l'envoyer en pension ou en institut. Cela fait écho à la réaction de la mère de George dans *Bang Gang* :

En hurlant. C'est terminé les conneries c'est terminé. [...] Tu pars en pension, je veux plus te supporter. Tu t'es bien foutue de nous. Tu pars en pension lundi. [...] Je veux plus te voir. Tu me rends malade. Tu me donnes ton portable (1h27'32).

Par ailleurs, dès lors que les adultes de son entourage savent qu'Isabelle s'est prostituée, elle devient rapidement à leur yeux un danger, une tentatrice. La mère panique ainsi lorsqu'elle voit sa fille et son conjoint trop proches, ou encore l'amie de la mère ne souhaite pas que son mari raccompagne Isabelle qui faisait du baby-sitting chez elle, probablement de peur qu'elle tente son mari. Les adultes ont donc beaucoup de difficultés à ne pas réduire l'adolescente

qu'est Isabelle à soit une provocatrice, soit une victime, iels sont incapables de penser un autre statut pour la jeune femme. Iels la pensent en effet également comme une victime puisque, malgré le fait qu'elle soit presque majeure, iels dramatisent immédiatement la prostitution d'Isabelle, comme si elle était forcément victime des hommes, comme s'il était impossible que cela eut pu être un choix libre, conscient, réfléchi de la part de la jeune femme. Iels dénie ainsi toute capacité d'agir à Isabelle. La mère tombe dans une panique à l'égard de la sexualité de sa fille que l'on retrouve chez d'autres parents du corpus. Les films mettent en scène une certaine réalité, à savoir l'intérêt souvent inquiet des parents (surtout des mères, les pères étant plus absents dans le corpus) pour la sexualité de leurs filles en particulier.

La sexualité des filles, particulièrement, suscite beaucoup d'inquiétude de la part des parents, des spécialistes de la recherche et de la société. Souvent perçues comme « vulnérables » devant le désir masculin, considéré comme inévitable et naturel, les filles sont élevées avec la mentalité que ce sont elles qui doivent contrôler des relations sexuelles, et donc restreindre leur avènement en repoussant le jour où le couple aura des relations sexuelles. Elles apprennent ainsi à être passives. Or, la passivité sexuelle est l'opposé de l'agentivité sexuelle (Lang, 2011, p. 195).

La mère de Tamara est un exemple de cette vision alarmiste, considérant souvent sa fille uniquement comme la potentielle victime du désir masculin : « Et si un garçon insiste, tu fais pas de conneries hein ? » (31'45) ; « Ça va pas non ? tu vas pas sortir comme ça ?! [...] Halloween c'est la fête des morts, pas des prostituées ! [...] Avec tous les tarés qui trainent dehors ! » (32') ; « T'aurais pu te faire agresser, droguer » « C'est un mec qui t'as emmerdée c'est ça ? Il t'a fait boire. Tu me le dis hein c'est quoi ? Moi je le défonce t'as compris ? » (37'03). La mère, qui a installé un logiciel espion sur le téléphone de sa fille, ce qui en dit déjà long sur le contrôle qu'elle exerce sur la sexualité de sa fille, intercepte une conversation entre Tamara et Diego. Elle lit ainsi des messages témoignant non seulement de l'activité de sa fille mais également de ses désirs, de son ressenti tels que « Trop bien ce que tu m'as fait hier ! Oueske que t'as appris ça ? ». Elle pousse un cri et va en discuter avec la voisine. Celle-ci lui conseille de s'affirmer auprès de Diego pour lui faire comprendre qu'il ne faudrait pas qu'il touche trop à sa fille. Elle se met donc dans une posture de surprotection, comme s'il fallait qu'elle défende sa fille « J'aurais plutôt envie de le tuer oui ! » (en parlant de Diego) (1h11'22).

Elle tente par ailleurs de leur faire peur en leur présentant les risques de grossesses : « Tiens d'ailleurs à propos d'assez grand, vous auriez dû regarder le documentaire hier soir. En Angleterre, une adolescente, 16 ans, enceinte, 16 ans comme vous, c'est dingue, leur vie est

fichue » (1h12'23). Derrière cette menace de la grossesse, c'est surtout un rappel à l'ordre de la sexualité morale qu'opère la mère, comme l'explique Célia Germain :

De même, la contraception est associée à toutes sortes d'incidents [...] déclenchant des peurs familiales (et toutes féminines), des récits apocalyptiques de grossesses inacceptables, permettant aux mères de rappeler les filles à l'ordre de leur vertu. [...] Suspicion permanente d'oublis et discours récurrents sur d'irréparables conséquences du côté des mères révèlent la morale derrière la logique contraceptive (Germain, 2018, p. 328).

La mère de Tamara a ainsi peur que sa fille s'engage dans une sexualité immorale, sous-entendue qui ne serait pas mesurée : « Je comprends pas ce que tu fais en ce moment, tu me dis plus rien ! Tu te jettes dans le lit du premier venu. Tu fumes des joints, tu fais que des conneries en ce moment » (1h13'50). Si la réaction de la mère est bien montrée comme disproportionnée par le film, sa position est paradoxalement légitimée par le scénario. En effet, Tamara va limiter sa sexualité à une sexualité conjugale, uniquement avec Diego.

LOL insiste aussi beaucoup sur cette inquiétude des parents. La réalisatrice met en scène les contradictions internes de la mère qui se débat entre ses convictions féministes et son inquiétude incontrôlable à l'égard de sa fille :

Tu vois on s'est battues toute notre vie pour avoir les même droits que vous, dire qu'une femme peut avoir la même sexualité que vous. [...] Moi j'ai défendu ça, oui absolument, bon, quoi qu'il en soit, quand tu vois ta ptite comme ça, pff, qui part mener sa vie de petite femme libérée mais t'es plus du tout d'accord avec ça quoi, enfin je sais même plus ce qu'il faut penser (56'40).

Tout au long du film Anne (la mère) fait ainsi preuve d'une panique, elle est complètement obsédée par les faits et gestes de sa fille. Lorsqu'elle prend un bain avec sa fille, elle lui fait une remarque sur son épilation qui paraît complètement contradictoire avec ses prétendues convictions féministes, ce que lui fait d'ailleurs remarquer Lola :

Anne : Non mais Lola comment tu t'épiles là ?

Lola : Ça va, c'est mon corps, je fais ce que je veux avec !

A : Bah non...enfin...Tu fais pas ce que tu veux, t'es ma fille quoi, tu vas pas te transformer en actrice porno là ?

L : Mais trop pas non mais maman ça va là.

A : Dis donc ma chérie tu vas pas faire les affreuses bêtises avec les affreux garçons, tu dirais à maman ?

L : Tout de suite, non c'est juste que j'aime pas les poils c'est tout.

A : Mais ceux-là personne les a vus hein ?

Ce dialogue au début du film annonce la couleur, Anne ne cessant de s'inquiéter tout au long du film, ce qui agace fortement - à raison - Lola. Lorsque cette dernière lui raconte qu'elle a dit à Arthur qu'elle l'avait trompé durant l'été, Anne s'empresse de lui demander « C'est vrai ? » et Lola de lui rétorquer « Non c'est pas vrai mais il y a vraiment que ça qui t'intéresse ? Voir si oui ou non j'ai couché avec un garçon ? » (32'30). Anne se justifie : « C'est juste que je voudrais pas que tu fasses de bêtises, surtout par dépit », sans que l'on comprenne véritablement ce qu'elle entend par « bêtises ». On comprend tout de même qu'Anne tente de faire passer une certaine morale sexuelle. Elle s'inscrit parfaitement dans la « panique morale des adultes » évoquée par Michel Bozon :

La panique morale contemporaine à l'égard de la sexualité des jeunes ne traduit pas une simple peur du changement ou une anxiété sexuelle vague ; elle met en avant un double standard de sexe, et fonctionne comme rappel à l'ordre de genre. Selon cette représentation, partagée par les conservateurs et par la « gauche morale », les jeunes femmes sont et doivent continuer à être un élément responsable et sexuellement modéré. L'autonomie privée dont bénéficie la jeunesse des années 2000 s'inscrit dans une division implicite du travail amoureux et relationnel, qui fait des femmes les gardiennes privilégiées de la morale sexuelle (Bozon, 2012, p. 132).

Les contradictions avec son autoproclamé féminisme apparaissent également lorsque, pendant une scène durant laquelle elle lit le journal intime de sa fille et projette un rapport sexuel, fruit de son imagination entre Lola et Maël, des paroles qu'elles avait prononcé durant une conversation entre ami-es lui reviennent : « Ça va c'est pas parce qu'une femme a des amants que c'est forcément une pute non plus ». Après s'être remémoré ses paroles, elle se dit à elle-même « Qu'est-ce que je suis con, c'est pas possible » (54'19). Il est donc sous-entendu qu'Anne réalise que ses discours ne tiennent pas la route et qu'il serait légitime de s'inquiéter. Le fait même qu'Anne lise le journal intime de sa fille révèle bien à quel point elle panique. Elle va même jusqu'à faire des propositions assez absurdes pour tenter de contrôler la sexualité de sa fille : « Je crois qu'il faut la changer d'école il faut la mettre dans le privé » (1h03'34). L'alarmisme de la mère trouve son apogée lors de la scène de confrontation avec sa fille au cours de laquelle elle lui révèle qu'elle a lu son journal, sans pour autant présenter ses excuses. Le dialogue commence avec le témoignage de son inquiétude lesbophobe quant à ses fréquentations déjà évoquée, Anne ayant donc peur d'une sexualité débordante et/ou non hétérosexuelle pour sa fille.

Anne : Je suis pas très emballée que tu traines avec cette fille

Lola : D'abord c'est pas cette fille, c'est ma meilleure amie. Puis je traine avec qui je veux, c'est ma vie.

A : Quoi ? [...] tu es Ma fille, et tu es sous MA responsabilité et t'as pas encore 18 ans alors ya deux ou trois choses que j'ai le droit de pas accepter tu vois ?

L : Mais oui mais genre quoi ?

A : Genre quoi ?! que tu ne foute pas ta vie en l'air ! »

L : Mais je la fous trop pas en l'air ma vie !

A : Ah oui ? tu fumes des pétards, tu bois, tu couches avec n'importe qui et t'appelle ça pas foutre sa vie en l'air toi ?

L : Mais c'est toi qui dis n'importe quoi, mais d'où tu sors ça ?

A : Je sais, je sais tout Lola

L : Comment ça tu sais tout ?

A : Et arrête de mentir, arrête de me prendre pour une conne, on dirait ton père là.

L : T'es vraiment nulle de dire ça

A : J'ai lu ton journal ok ?

L : Pardon ?

A : Ouais, j'ai pas fait exprès, il est tombé [...] Ouais bah au moins, on sait de quoi on parle, là c'est clair maintenant.

L : Mais t'as pas besoin de savoir ma vie, c'est ma vie privée ça tu peux pas le comprendre deux secondes. C'est ma vie privée t'as pas à te mêler de ça. J'en ai marre mais putain t'as pas le droit de faire ça. T'es vraiment qu'une salope.

Anne frappe Lola.

A : Tu pourras la mettre dans ton journal celle-là, idiote (1h24'25).

Toutes les réactions de la mère de Lola s'inscrivent encore une fois parfaitement dans ce que décrit Michel Bozon à propos de la panique morale des adultes :

L'autonomie sexuelle de la jeunesse fait surgir de nombreux objets de crainte, voire de fantasmes. On peut voir les jeunes comme particulièrement vulnérables aux risques sexuels [...] on peut les voir comme soumis à des risques de violence (pédophilie). On peut les voir comme en danger moral et nécessitant une protection, exposés à une perte totale de repères sociaux, parce qu'ils ne connaissent pas leurs limites ou les différences entre fiction et réalité, et qu'ils transformeraient leurs loisirs et plaisirs en addictions. [...] Dans tous les cas, les mauvaises influences sont redoutées : l'influence des pairs, les mauvaises rencontres sur Internet (Bozon, 2012, p. 130).

Comme avec *Tamara*, si le film donne en apparence raison à Lola en montrant finalement qu'Anne à tort et que son comportement est un peu déplacé et injustifié, *LOL* donne d'une certaine façon quand même raison à Anne en légitimant son alarmisme puisque la sexualité de Lola reste soumise à une morale sexuelle : elle n'a de rapports sexuels qu'avec le garçon qu'elle aime (nous y reviendrons), elle s'inscrit donc dans une sexualité conjugale mesurée, raisonnable et acceptable. La discussion qu'Anne a avec son nouveau conjoint est très éloquente : lorsqu'elle lui fait part de ses inquiétudes, il lui répond :

Non elle couche pas avec des garçons elle couche avec un garçon, elle se drogue pas elle fume des pétards de temps en temps, c'est quand même pas la fin du monde. [...] Je sais faire la différence entre une ado qui va mal et une ado qui teste ses limites, tant que ça reste occasionnel et avec des gens de son âge c'est pas très grave quand même (56'20).

Ce discours extrêmement normatif décrit les codes de la morale sexuelle des jeunes filles, définissant les limites de leur sexualité en sous-entendant que coucher avec un garçon est acceptable mais que le faire avec plusieurs le serait beaucoup moins, et qu'il faudrait que cela reste « occasionnel ». Lola va entièrement se conformer à ces limites, donnant ainsi raison à sa mère. Evidemment, en inscrivant Lola dans le cadre bien limité de cette sexualité acceptable, tout discours sur son désir sexuel disparaît. Il se produit exactement la même chose dans *Tamara*, avec une mère paniquée et une fille qui finit heureusement par rentrer dans une sexualité inoffensive conjugale et mesurée. Ces films n'envisagent pas que les adolescentes pourraient avoir une sexualité plus libérée, moins normée et ne permettent donc pas de remettre réellement en question les inquiétudes des mères. Ces films vont donc dans leurs sens.

On remarque par ailleurs dans les dialogues cités plus hauts que la sexualité est souvent associée par les parents à la consommation de drogue et d'alcool, et ce dans plusieurs films du corpus. Cela renforce la panique morale des adultes qui font ainsi un amalgame sidérant entre pratiques sexuelles et consommation potentiellement dangereuse de drogue. Le père de *Tamara* dit ainsi à son ex-femme « En tout cas bravo l'éducation : drogue, sexe mensonge, non tu fais les choses bien » (*Tamara* : 1h06'), les parents de Lola font également la confusion : « Lola se drogue [...] des pétards enfin pas encore des... » / « Si tu laissais pas trainer toutes tes merdes à la maison aussi. Je te rappelle que t'es son modèle sur terre. Si elle commence à te suivre sur la route du cul... » (*LOL* : 1h03'25).

Au-delà des personnages de parents des films du corpus, nous pouvons observer un certain regard adulte, un *adult gaze* pour reprendre le modèle du *male gaze*, sur les désirs et la sexualité des adolescentes. En effet, si dans certains films, les désirs ne sont absolument pas

jugés et ne font pas l'objet d'un regard extérieur surplombant (*Naissance des pieuvres*, *Grave*, *Jeune & Jolie* ¹⁵), d'autres en font les frais. En témoigne ce que nous avons déjà commencé d'expliquer et que nous développerons dans une autre partie à propos de la légitimation du point de vue des parents via la moralisation de la sexualité des filles par le biais de la conformisation aux codes d'une sexualité très normée qui peut être observé dans *Bang Gang*, *Tamara* et *LOL*. En outre, spécifiquement dans *LOL*, nous observons une certaine ridiculisation du désir sexuel des adolescentes, en l'occurrence de Charlotte. Son désir est plusieurs fois l'objet de moqueries et subit ainsi un regard assez condescendant de la part de la réalisatrice qui l'utilise plusieurs fois comme ressort comique. En témoignent la scène déjà décrite durant laquelle le professeur de mathématiques est fortement érotisé, scène filmée dans un ralenti ridicule qui ne prend pas réellement au sérieux les sensations de Charlotte. Dans une autre scène, Charlotte, en visio avec Paul-Henri, mime une pénétration en insérant sa webcam dans une poule morte. La mère cherchant le poulet pour le cuisiner et Charlotte cherchant à s'en débarrasser produit un effet comique qui empêche de prendre Charlotte pour un véritable sujet désirant.

Par ailleurs, nous notons que la sexualité des adolescentes est dans certains films abordée avec un regard masculin (Mulvey, 1975). Ce regard extérieur, voyeur, ne permet pas de faire émerger une véritable expérience féminine de la sexualité puisque celle-ci est pensée pour le spectateur masculin. Au lieu d'être sujet de son désir, Adèle se retrouve donc objet du désir du réalisateur et du spectateur. Le male gaze de *La vie d'Adèle* a déjà très largement été analysé, nous nous contenterons donc de citer Geneviève Sellier :

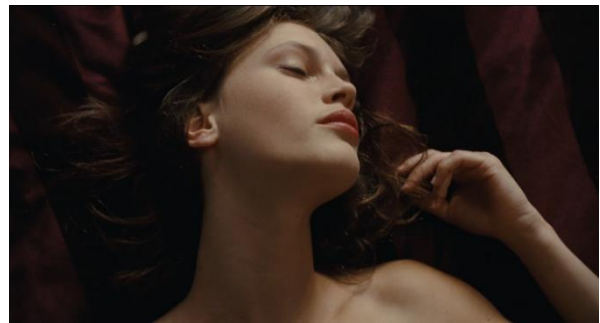
Le style de Kechiche se caractérise par l'utilisation systématique du (très) gros plan pour filmer ses actrices, construisant un point de vue qu'on pourrait qualifier à la fois de fétichiste et de voyeuriste, qu'il s'agisse de filmer le visage ou d'autres parties de l'anatomie féminine : fesses, ventre, sein, sexe. Par rapport aux conventions du cinéma dominant, qui ne dédaigne ni le voyeurisme ni le fétichisme, le style de Kechiche se distingue par l'excès dans l'utilisation de ce type de plan, aux dépens de la trame narrative et de la construction d'un univers diégétique identifiable par les spectateurs/trices (Sellier, 2020, p. 68).

Pour autant, nous nuancerons un peu ces propos. En effet s'il est évident que les corps des actrices sont très clairement filmés à travers un regard masculin durant des scènes très longues à la grammaire pornographique, il faut quand même relever que la mise en scène est parfois ambiguë et permet tout de même de ressentir l'expérience subjective d'Adèle à certains

¹⁵ Pour la vie d'Adèle, les désirs de la protagoniste principale ne sont pas spécifiquement vus avec un regard adulte mais davantage avec un regard masculin, nous en reparlerons.

moments (certes rares). Lors de sa « première fois » avec Thomas, même s'il y a des plans qui semblent complètement gratuits sur ses fesses, la spectateurice est tout de même de son côté et ressent son malaise.

Ce même genre d'ambiguïté est présent dans *Jeune & Jolie*. Si nous embrassons également le point de vue d'Isabelle durant sa première fois (que nous décrirons plus bas), on ne peut s'empêcher de remarquer que sa sexualité est souvent filmée via un regard masculin. Le personnage, très mystérieux, ne dit pas grand-chose et le film l'observe souvent à travers le point de vue d'autres personnages (son frère, sa mère notamment). Le film s'ouvre sur un plan subjectif du frère observant sa sœur en maillot de bain, seins nus sur la plage à travers des jumelles. L'ombre de sa main passe sur son corps presque nu, érotisant d'entrée l'adolescente. L'allemand qui la dépucèle dit à son frère « Elle est bizarre ta sœur [...]. J'ai jamais vu une fille comme elle » (13'10). Son frère fait à plusieurs moments office de regard extérieur, un regard masculin (notamment la scène de masturbation déjà évoquée), par exemple lorsqu'il valide ou non le maquillage de sœur. Après s'être maquillée, elle lui demande « J'te plais ? » « On dirait une pute » « Tu trouves ? » « Bah ouais. Regarde-moi » (6'44). Il lui enlève son gloss avec un mouchoir. Des mois après, avant d'aller en soirée, elle demande à son frère si elle n'est pas « trop moche », ce dernier lui répond cette fois « Tu te maquilles pas ? [...] Bah ouais un peu quand même » (1h12'02). Il incarne donc vraiment ce regard masculin qui contrôle le corps et la sexualité des femmes. En outre, le male gaze est très présent lors des scènes de sexe toujours très esthétisées : l'actrice est sublimée pendant les rapports sexuels avec ses clients.



Ainsi, la sexualité et les désirs des adolescentes sont dans certains films surveillés, jugés, contrôlés, délimités par les personnages d'adultes mais également scénaristes et réalisatrices. Mis à part dans *Naissance des pieuvres* et *Grave*, les désirs font ainsi l'objet d'un regard surplombant, parfois extrêmement voyeur et l'avis des adultes est systématiquement mis en scène ce qui témoigne bien du contrôle officieux toujours présent sur la sexualité des filles.

2.2. Sexualité cadrée, sexualité forcée

Nous venons de le voir avec la forte pression qu'opèrent certain·es adultes du corpus à rentrer dans une forme de morale sexuelle, les sexualités des adolescentes sont parfois excessivement contraintes par un cadre normatif. Les désirs sexuels et une pratique de la sexualité ayant pour finalité le plaisir physique sont mis en scène et ne sont pas tabous dans plusieurs films de notre corpus, cependant, nous sommes obligé·es de constater que les motifs d'entrée dans la sexualité des adolescentes sont souvent autres qu'un simple besoin sexuel. L'entrée dans la sexualité est premièrement très souvent indissociable d'un cadre amoureux et se fait deuxièmement parfois sous la pression des pairs et de la société, bien loin donc de répondre à ce qui pourrait sembler l'évidence, à savoir du désir.

2.2.1. La « bonne » sexualité, un impératif : être amoureuse

Avec *Grave* et *Naissance des pieuvres*, les réalisatrices proposent des représentations d'un désir sexuel qui n'est pas confondu avec un désir amoureux, or c'est primordial, comme l'explique Isabelle Clair :

Le fait de *ne pas s'autoriser* à dissocier sexualité et sentiments amoureux est une caractéristique récurrente du discours des filles [...] Il révèle combien leur sexualité ne va pas de soi. Tout en racontant souvent une sexualité active, elles ne cessent de se justifier sur les raisons de leur « passage à l'acte » » (Clair, 2010, p. 324).

Dissocier la sexualité de l'amour c'est en effet reconnaître les désirs sexuels, et donc permettre plus d'agentivité aux adolescentes (Lang, 2011). Ces films montrent qu'il est tout à fait possible de ne pas faire l'amalgame : Justine (*Grave*) désire avoir un rapport sexuel avec Adrien alors qu'elle ne ressent aucune attirance romantique pour lui. *Naissance des pieuvres* est peut-être moins radical mais opère tout de même également une forme de déromantisation de la sexualité adolescente en mettant bien plus en avant le désir physique qu'amoureux. Cela est assez subversif dans la mesure où encore aujourd'hui, selon Célia Germain, « Pour les femmes,

la sexualité sans amour est prohibée » (Germain, 2018, p. 289), ce qui implique que « La sexualité féminine n'a pas de sens en soi : c'est l'amour qui lui donne un sens, et le couple un cadre légitime d'expression. » (Clair, 2010, p. 324). L'entrée dans la sexualité n'est plus liée au mariage mais les jeunes filles sont tout de même soumises à de nouvelles normes, en l'occurrence, l'obligation d'éprouver des sentiments amoureux pour leur partenaire : « Si elles ont des pratiques sexuelles plus libres, cette liberté est conditionnée par certaines contraintes, le fait notamment de devoir être amoureuses et en couple pour « coucher » » (Clair, 2012, p. 75). Les sociologues expliquent que cette injonction à une sexualité conjugale n'est pas sans conséquences :

La sexualité des filles se trouve très souvent enserrée dans une conjugalité qui la rend possible en même temps qu'elle la contraint. D'abord, l'obligation à faire couple souligne le fait que cette sexualité ne puisse être une fin en soi ; ensuite, le couple constitue une instance de surveillance dont le partenaire mais aussi le public du couple, amical mais plus encore familial, se font les gardiens quotidiens. [...], il procure à la surveillance dont la sexualité des filles fait l'objet un espace borné : il territorialise leur corps dans un espace symbolique et physique observable, matérialisant une relation légitime et définissant des obligations dont la transgression est condamnable » (Clair, 2010, p. 325).

Ozon (*Jeune & Jolie*) formule quant à lui une critique explicite de l'injonction à une sexualité conjugale, dans un cadre forcément amoureux. En effet, après que sa mère a découvert ses activités de travailleuse du sexe, Isabelle tente peu à peu de retrouver une vie « normale », de se fondre dans le moule en imitant ses pairs. Elle va à une soirée avec des jeunes de son âge, se fait draguer par un camarade classe qui lui demande s'il peut l'embrasser, elle accepte et s'ensuit un montage-séquence extrêmement stéréotypé reprenant les codes de la romance. On voit ainsi le jeune couple sur un pont remplis de cadenas de Paris, la nuit, au son d'une chanson de Françoise Hardy « Première rencontre ». Les paroles de la chanson renforcent l'insistance sur l'aspect romantique (et exclusif) de cette nouvelle relation : « Je restais seule dans ma chambre / Rêvant de celui qui viendrait / Me sortir un jour de l'enfance / Et avec qui je partirais [...] Mais j'ai su que c'était celui-là / Et pas un autre ». Lorsque le jeune homme lui demande si elle veut venir chez lui, elle lui répond « Pas le premier soir » (1h18'30), enfonçant le clou de ce tableau d'un retour à la vertu, à la morale sexuelle. Evidemment, ce changement est si brutal et dessiné à de si gros traits que la spectateurice n'y croit pas une seule seconde. Quatre minutes plus tard, après une ellipse, Isabelle le quitte. Avec une adolescente qui ne s'épanouit pas dans une relation sentimentale idéalisée, pourtant attendue par la société, le réalisateur montre que

toutes les adolescentes n'y trouvent pas leur compte et qu'une sexualité conjugale ne vaut pas forcément mieux qu'un autre type de sexualité : Isabelle ne semble dans aucun des cas ressentir une forme de plaisir.

La vie d'Adèle n'est ni critique de cette injonction à une sexualité conjugale ni spécialement apologisant. En revanche, pour ce qui est de *Tamara*, *Bang Gang* et *LOL*, nous observons un discours très moral, hiérarchisant les sexualités et sous-entendant que « pour les filles, l'injonction à être expérimentées sur le plan sexuel ne se fait pas sans régulation : il faut avoir des pratiques sexuelles mais de manière « respectable », c'est-à-dire dans un cadre amoureux » (Amsellem-Mainguy et al., 2015, p. 68). Ce qui est très paradoxal dans *LOL*, c'est que l'on sent une volonté de s'opposer à ce discours, de montrer que les filles sont aussi préoccupées par la sexualité que les garçons et qu'il n'y aurait pas de différence. Or, il semblerait que le film s'autosabote avec un scénario et surtout une fin qui vont complètement à l'encontre de ces tentatives de positionnements féministes. En effet, on entend plusieurs fois la mère de Lola défendre un discours qui se veut féministe » notamment dans cette discussion entre ami·es :

Ami (homme) : Non mais les femmes vous baisez pas comme ça euh...Non mais je sais pas vous avez besoin de sentiments !

Amie : De senti quoi ?

Ami : Ah quand même, vous allez pas aux putes ? Vous pouvez quand même pas dire que, toutes « ni putes ni soumises » que vous êtes, que la sexualité est la même pour hommes que pour les femmes !

Anne : Et en quoi il y aurait de différences ?

[...]

Amie : Ah non on n'est pas tarées, regarde, Lucie elle s'éclate. Attends, depuis qu'elle est séparée, elle a rencontré une tonne de mecs, et même pas sur Meetic. Elle baise à tout va et elle se fait plus chier avec un quotidien qui pue le bouc.

Autre amie : Welcome in the 21e siècle, chéri.

Ami : Enfin, Lucie c'est une pute !

Anne : Et ça va, c'est pas parce qu'une femme a des amants que c'est forcément une pute non plus.¹⁶ (24'20)

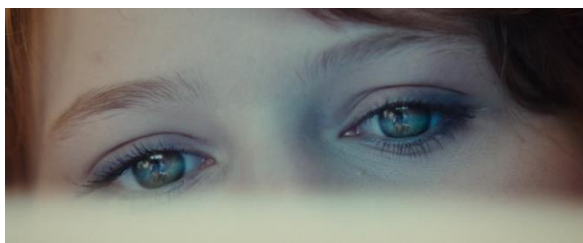
Lorsque la mère d'Anne (grand-mère de Lola) lui dit « Tu sais pas chérie, il serait grand temps de refaire ta vie non ? », elle lui répond « Ah non je déteste cette expression, refaire sa

¹⁶ Cette phrase montre déjà que même si elle apparaît comme « féministe », Anne fait preuve de putophobie. C'est un avant-goût la contradiction du discours « féministe » de ce film.

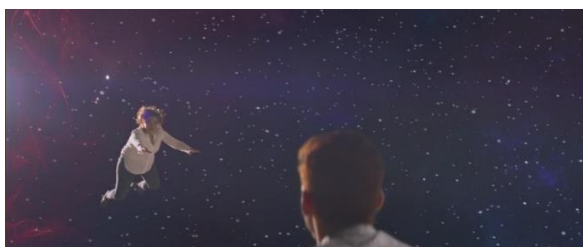
vie, comme si on était perdues sans hommes, c'est vraiment... » et la grand-mère obtient le dernier mot, annonceur du véritable discours du film : « C'est la vérité » (1h14'). Avec de tels propos de la part d'Anne, on pourrait s'attendre à la représentation d'une femme indépendante qui aurait des rapports sexuels avec des personnes hors relations romantiques. Il n'en n'est pourtant rien. Lors de son premier avec rapport sexuel avec l'homme qu'elle rencontre durant le film, elle lui dit « C'est la première fois [*marque une pause*] que je fais l'amour avec un autre homme que mon mari » (1h20'48). A rebours de tout ce qu'essayait de défendre le personnage, et comme pour légitimer ce rapport, la fin du film romantise à outrance cette relation. Une scène montre ainsi le couple enlacé dans un bateau sur la seine. Anne finit donc dans une sexualité conjugale la moins subversive possible. Si nous insistons sur la mère de Lola, c'est que sa trajectoire est très similaire à celle de sa fille¹⁷. Plusieurs montages-alternés mettent en parallèle leurs relations amoureuses et sexuelles respectives. Lola finit elle aussi aimée d'un homme, avec qui elle a son premier rapport sexuel. Elle attend donc d'être amoureuse pour « faire l'amour » et pense que cela a plus de valeur, au point de ressentir le besoin d'en informer ses amies qui elles, ne sont pas forcément amoureuses. On l'entend ainsi dire dans une voix off pour le moins condescendante « Faudra peut-être que je lui dise un jour à Charlotte, que ça doit être différent de faire l'amour avec quelqu'un qu'on aime » (1h21'). Une hiérarchisation se fait entre la « bonne » sexualité de Lola, respectable, mesurée, restreinte à un cadre amoureux (avec une première fois dans une chambre, dans un lit) et les sexualités plus actives, moins sentimentales mais moins valorisées de Charlotte ou Stéphane (dont les rapports sexuels ont lieu dans les toilettes ou à côté d'une grand-mère etc.), sans parler de la sexualité supposée débordante de De Peyrefitte qui se fait insulter de « pute » tout le long du film sans que cela soit réellement remis en cause comme nous l'avons déjà vu. Lola étant le personnage principal, c'est elle le modèle, c'est sa sexualité (sentimentale) qui est la plus valorisée et rendue désirable. Contrairement à *Grave* ou *Naissance des pieuvres*, *LOL* se concentre donc non pas sur le désir physique mais sur le sentiment amoureux qui conduirait naturellement – comme si c'était une évidence – au premier rapport sexuel. Ce dernier, dont on ne voit pas grand-chose si ce n'est Maël passant au-dessus d'une passive Lola, se fait au son d'une chanson qu'on pourrait qualifier de romantique, avec des vers tels que « I need your loving / Like the sun shine ». A aucun moment du film nous ressentons le désir sexuel de Lola, sa première fois apparaît donc vraiment comme seulement un passage obligé de la relation amoureuse, sans que cela soit questionné, ce qui est assez problématique. L'accent est donc

¹⁷ Nous ne développerons pas cette question mais il faut noter que plusieurs films traitent le parcours vers la sexualité des adolescentes en le mettant en parallèle avec la vie affectivo-sexuelle de leur mère.

mis sur la romance, comme avec ce très gros plan sur les yeux de Lola dans lesquels on aperçoit Maël, ou lorsqu'elle écrit dans son journal intime et répète en voix off « je l'aime, je l'aime, je l'aime, je l'aime » (18'50). Le montage-séquence déjà évoqué dans lequel Maël et Lola nourrissent une complicité est typique des comédies romantiques, montrant des images de joie et de bonheur.



On retrouve ce même genre d'insistances sur la dimension presque uniquement romantique de la relation entre adolescent·es dans *Tamara*, avec le même type de montage-séquence avec l'insertion dans le cadre d'un chanteur kitsch chantant « *You are my treasure* » ; une scène de fin des plus clichée : une course dans un aéroport pour retenir Diego qui s'apprête à s'envoler pour lui faire une déclaration d'amour des plus sirupeuses : « Je sais que quand je suis avec toi je me sens belle comme un cœur, légère comme une plume, et je nage dans le bonheur, on dirait des clichés mais c'est vrai, c'est ça que je ressens. Tu veux bien me pardonner, tu veux bien m'aimer encore ? » (1h36'33). La scène précédant leur premier rapport sexuel condense à elle seule toute cette apologie d'une sexualité forcément romantique. Tamara et Diego sont assis sur un canapé, iels sont nerveux, soudain des mains se touchent, la musique va crescendo, et le décor laisse brutalement place à un arrière-plan étoilé, les deux adolescent·es étant projeté·es dans l'espace. Tamara se trouve aspirée, Diego, flottant littéralement dans l'univers lui tend la main pour la rattraper, ce qui romantise encore une fois à outrance leur relation. Après cette envolée astrale et une ellipse, un plan montre des habits par terre, signifiant aux spectateurices que les deux adolescentes ont eu un rapport sexuel dont nous ne verrons donc rien. Cette ellipse et cette forme de métaphore du rapport sexuel sont révélatrices d'à quel point la romantisation est mise au centre, laissant complètement de côté le désir sexuel et le potentiel plaisir physique.





Par ailleurs, avec *Tamara*, nous avons le sentiment qu'une relation amoureuse avec un garçon suffit à régler tous les problèmes. A la fin du film, le personnage principal n'a plus de complexes, sans qu'on ait vu le moindre travail pour les faire disparaître, il semblerait juste que le simple fait d'être aimée par un garçon puisse les faire disparaître, ce qui paraît un peu surréaliste. La dernière image du film présente une Tamara dansante, heureuse, qui vient de jeter son étiquette « grosse », et tout ceci à priori uniquement parce qu'elle s'est réconciliée avec Diego qui l'aime. Ces deux films font donc l'apologie de la sexualité hétérosexuelle conjugale en la faisant passer pour ce qu'il y a de plus désirable et comme solution unique et évidente à tous les éventuels tourments de l'adolescence. Dans ce cadre-là, le désir sexuel n'a peu de place, son existence est à peine questionnée tant la sexualité paraît évidente, comme un passage obligé de la relation amoureuse. Ce genre de sexualité conjugale triomphe également dans *Bang Gang*, qui malgré une volonté de montrer une sexualité libre et plutôt égalitaire, s'autocontredit, comme *LOL*, avec une fin extrêmement moralisatrice. En effet, alors que tout le long du film, les protagonistes expérimentent des formes de sexualité qui sont tout sauf conjugales (jeux sexuels collectifs), la syphilis s'abat sur les jeunes, comme une punition divine, imposant un retour à la morale. George, qui avait lancé le jeu par dépit amoureux (ce qui est déjà révélateur : c'est moins par désir sexuel que par envie d'attirer l'attention du garçon dont elle est amoureuse qu'elle va lancer dans le jeu), finit amoureuse de Gabriel, (on les voit dans une des dernières scènes ayant un rapport sexuel très esthétisé, dans un appartement nimbé de lumière), pratiquant donc une sexualité exclusive avec celui qu'elle aime, retournant ainsi sagement dans la norme. Si on a pu croire durant le film que George était une adolescente ayant une sexualité un peu subversive, guidée par ses désirs, la fin du film nous rappelle qu'elle n'est au fond qu'une fille amoureuse dont la sexualité a bien plus de valeur lorsqu'elle est mesurée et conjugale.

Ainsi, malgré la déromantisation de la sexualité adolescente opérée par certains films, une bonne partie du corpus valorise très fortement l'injonction à être amoureuse pour entrer dans la sexualité en faisant passer la sexualité conjugale pour ce qu'il y a de mieux, faisant fi des désirs physiques laissés de côté par ces films au profit de sentiments romantiques. Pour *Tamara* et *LOL*, le motif d'entrée dans la sexualité est donc principalement l'amour sans que

cela ne soit questionné. A aucun moment les adolescentes se demandent si elles en ont envie, c'est simplement le passage obligé dans la relation amoureuse. Cette absence de réflexion sur leur désir témoigne d'un certain manque d'agentivité.

2.2.2. Pression sociale : injonction à la sexualité

Un autre motif d'entrée dans la sexualité mis en scène par les films du corpus est la pression des pairs. Célia Germain explique bien dans sa thèse que cette injonction à entrer dans la sexualité a des effets concrets :

Que ce soit lié aux médias et/ou aux discussions entre pairs, plusieurs récits féminins attestent que le sentiment d'être une « tardive » peut conduire à passer à l'acte avec une personne que l'on n'aime guère et pour laquelle on n'éprouve pas de désir » (Germain, 2018, p. 28).

On notera que cette injonction est évidemment assez paradoxale avec le stigmatisme de la pute : encore une fois, les adolescentes doivent trouver le juste milieu, montrer qu'elles sont sexuellement actives mais mesurées. Ni prude ni pute semble être le mot d'ordre, ce qui laisse peu d'espace de liberté pour les filles. On ressent cette injonction à entrer dans la sexualité dans la quasi-totalité des films du corpus. Anne explique ainsi à Marie :

J'ai pas mis trop de rouge à lèvres parce que je voulais pas lui en mettre de partout. J'veux pas coucher tout de suite hein mais franchement embrasser je suis grave en retard. Tu vois les pays où ils marient les filles à 14 ans ? Moi je trouve ça cool, si j'habitais là-bas j'en serais pas là ! » (*Naissance des pieuvres* : 11').

L'effet comique produit par le côté hyperbolique des propos d'Anne ne fait pas illusion sur le fait qu'Anne ressent une réelle pression, et même si c'est pour l'instant « juste » pour « embrasser », on devine que cette pression ne va pas tarder à arriver sur la sexualité génitale. La pression est également et surtout lisible à travers le personnage de Floriane qui cherche à tout prix à se débarrasser de sa virginité pour correspondre au statut que ses pairs lui prêtent (à savoir une « vraie salope »). Lorsqu'elle en parle avec Marie, on comprend bien qu'elle ne voit pas d'autres options que de se plier à la norme :

Floriane : J'étais avec François. C'est toujours la même chose. A chaque fois que ça devient chaud je me barre. Il comprend pas le pauvre.

Marie : T'as qu'à lui dire.

F : Non je peux pas .

M : Si t'as pas envie de le faire tu le fais pas.

F : Bah si.

M : T'as vu ça où ?

F : Sur ma gueule apparemment ok ? Si jamais il sait qu'suis pas une vraie salope c'est fini.

M : T'as qu'à faire du cheval.

F : Le cheval c'est pour avorter. Non je vais le faire avec un vieux qui m'connait pas.

M : Tu vas le trouver où le vieux ?

F : J'sais pas. En boîte ?

M : C'est horrible.

F : En dix minutes c'est torché. Tu pourras venir avec moi ?

M : Pour te regarder te taper un vieux mec ? (44')

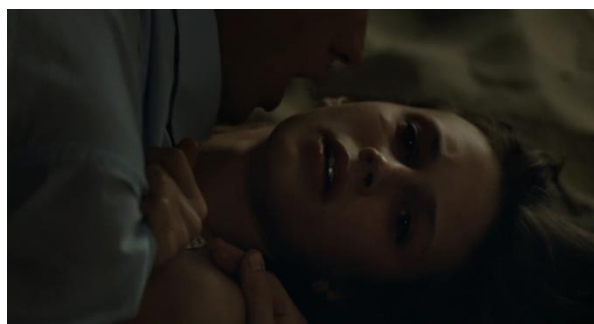
Les deux adolescentes vont effectivement aller « en boîte », Floriane va même jusqu'à se retrouver dans la voiture d'un homme, Marie vient la tirer d'affaire avant qu'il ne se passe quoi que ce soit. Floriane ne renonce pas pour autant à son projet de perdre sa « virginité » en demandant à Marie que ce soit elle qui s'en occupe : « Attends. Je voudrais te demander un truc. C'est pas très normal. [...] Je voudrais que ce soit toi Marie. Je voudrais que...que tu sois la première, que tu me débarrasses, que tu m'opères d'un coup comme ça ce sera vrai » (52'02). Après avoir refusé, Marie accepte. La mise en scène de ce dépucelage installe une certaine distance, l'acte est filmé dans un cadre immobile, de façon très froide, les gestes de Marie sont presque chirurgicaux et se font sous les draps, les spectateurices voient ainsi seulement deux jeunes filles concentrées à se débarrasser d'une « virginité » devenue trop encombrante pour correspondre aux normes. Malgré les sentiments de Marie pour Floriane, la scène n'est absolument pas érotisée, elle n'est pas voyeuriste et complètement déromantisée.



La « première fois » de Floriane se fait donc en l'absence totale de désir, sa seule motivation étant de se plier aux pressions sociales. Son comportement correspond tout à fait à ce que décrit Célia Germain :

Autre modalité spécifiquement féminine, celle où le passage à l'acte ne résulte pas d'une décision personnelle mûrement réfléchie, mais du fait de se « plier » à la pression d'un groupe de pairs [...]. Il est dès lors question d'être comme les autres, et donc, presque malgré soi, de se conformer » (Germain, 2018, p. 28).

Le film pose un regard critique sur cette pression, ce qui n'est pas forcément le cas dans les autres films. Isabelle sous-entend plusieurs fois que la « première fois » est une étape à franchir, une case à cocher. Ainsi lorsque de retour chez elle après un moment passé avec « son allemand », son frère lui demande « Alors ? », elle lui répond simplement « C'est fait » (*Jeune & Jolie* : 11'40). Plus tard, lorsqu'elle discute avec son amie de la première fois de cette dernière qui ne s'est pas très bien passée, elle lui dit « C'est pas grave, comme ça tu l'as fait, t'es débarrassée » (1h10'50), sans que ce qui paraît être une évidence pour elle ne soit remis en question. La première fois d'Isabelle est très symptomatique de cette pression à entrer dans la sexualité : elle prend le premier venu, un allemand pour qui elle ne ressent rien et qui ne sera juste bon pour la « débarrasser ». En effet lorsque sa mère lui propose de l'inviter à la maison, elle n'est pas du tout enthousiaste et sur le chemin du retour et ne lui lancera même pas un regard : elle se moque éperdument de cet allemand. La mise en scène de sa « première fois » est très éloquente : il est évident que ce n'est pas par désir qu'elle consent à ce rapport sexuel, c'est uniquement pour que cela soit « fait ». Isabelle est excessivement passive, elle semble même souffrir, elle détourne la tête. Elle se dissocie et se voit de l'extérieur, assistant à son dépuceage en tant que spectatrice. Un plan sur une deuxième Isabelle s'observant – à la silhouette de petite fille avec sa jupe et les bras ballants – permet d'incarner cette dissociation et de se placer du point de vue de l'adolescente. L'idée de mise en scène met donc bien en valeur la passivité d'Isabelle et témoigne bien de la pression qu'Isabelle a pu ressentir pour que ce rapport sexuel ait lieu.



Lola (*LOL*) demande à son ami Julien, alors qu'elle ne ressent rien pour lui : « Dis Julien, je voulais te demander un service. Tu veux pas qu'on fasse l'amour ? » (24') Elle lui demande ce service (qu'il refuse) parce qu'elle a fait croire à son ex Arthur qu'elle avait « couché ». Lola serait donc prête à avoir un rapport sexuel motivé uniquement par le besoin de correspondre à l'image que les pairs ont d'elle, ce qui témoigne encore une fois de l'immense pression sociale que les adolescentes subissent.

Cette pression est également très présente dans *La vie d'Adèle*. Adèle, sous la pression de ses amies, va ainsi vivre sa première fois avec un garçon qu'elle ne désire pas. Cela

correspond à une réalité pour les lesbiennes : « La première expérience est presque toujours hétérosexuelle. Seulement 0,4 % des femmes [...] déclarent avoir eu leur premier rapport avec une personne du même sexe » (Bozon, 2008, p. 124). Juste après la scène déjà mentionnée de harcèlement de ses amies (« la PJ du sexe ») pour savoir comment s'était passé son rapport sexuel avec Thomas (qui n'avait pas encore eu lieu), Adèle embrasse Thomas et couche avec lui dans la scène suivante. Cette juxtaposition de scènes établit clairement le lien entre cette première fois et la pression des pairs. La scène de sexe en elle-même retranscrit bien l'absence de désir et de plaisir d'Adèle (le contraste avec les scènes de sexe avec Emma renforce encore plus cette absence de plaisir pour ce premier rapport) : c'est un rapport consenti mais non désiré ou en tout cas, désiré pour répondre à la pression des pairs. Adèle simule très probablement, à l'air triste, elle détourne le regard (on notera la similitude avec *Jeune & Jolie*), et quand son partenaire lui demande si « c'était pas bien », elle lui ment de façon évidente, lui tournant le dos « Si, c'était trop bien même » (24'08). Non seulement Adèle s'est pliée à la pression des pairs, mais elle s'en veut également de ne pas réussir à prendre du plaisir et de ne pas arriver à se conformer. Elle se confie à son ami, les yeux pleins de larmes :

J'ai l'impression de faire semblant, de faire semblant de tout. [...] Non mais c'est moi. Lui il a tout pour lui c'est pas le problème, c'est moi il me manque un truc. Je sais pas je suis tordue je te jure je suis perchée je suis une malade » (24'32).

Au-delà de l'injonction à la sexualité, dans le cas d'Adèle c'est aussi le poids de l'injonction à l'hétérosexualité qui pèse sur elle. Elle subit de plein fouet ce qu'Adrienne Rich appelle la « contrainte à l'hétérosexualité » (« Compulsory heterosexuality ») (Rich, 2010 [1980]).



Le cas du film *Tamara* est certainement le plus éloquent puisque tout le scénario et l'histoire de la relation Diego-Tamara sont fondés sur une pression sociale. Le synopsis officiel parle de lui-même :

Tamara, 15 ans, complexée par ses rondeurs, décide à son entrée en seconde de se débarrasser de son étiquette de « grosse ». Pour clouer le bec des mauvaises langues, elle fait le pari avec sa meilleure amie de sortir avec le premier garçon qui passera la porte de la classe.¹⁸

Passons sur le lien aberrant déjà relevé entre complexes, grossophobie et validation par un garçon. Tamara fait donc un « pari » pour entamer une relation avec un garçon. Le désir est évidemment absolument absent, si les deux amies font ce pari, c'est uniquement pour prouver qu'elles sont bien dans la norme.

Tamara : Si on veut se faire respecter c'est maintenant que ça se joue !

Jelilah : T'sais quoi on va faire comme en prison, premier jour où t'arrives faut qu'tu défonces une fille.

T : Ouais sauf que là l'objectif c'est plutôt de choper un mec

J : Bah déjà faut qu'on arrête de trainer à deux. Faut qu'on se trouve une tribu [...] un groupe de filles populaires. Tiens elles là.

[...]

T : Bon, deuxième règle : on choisit un mec, n'importe lequel et on l'chope le plus vite possible.

[...]

T : T'sais quoi on va faire un jeu : le prochain mec qui rentre il est pour toi, et celui d'après il est pour moi (3'40).

Avant que Tamara ne tombe amoureuse de Diego (sans que l'on sache vraiment pourquoi d'ailleurs), c'est donc sur le mode d'un véritable plan d'attaque que va se mener une opération séduction avec tout un champ lexical de l'attaque, de la stratégie. « Là je suis en mode observation, stratégie « je te fuis tu me suis » : plus tu gardes tes distances avec un mec plus il s'intéresse à toi. » (15'40) ; « Samedi il s'entraîne à la piscine, je vais l'attraper là-bas. » (15'55) ; « T'façon c'était trop tôt pour attaquer » (18'25) ; « Là je passe en mode commando. Objectif moins 5 kg pour halloween et là, j'attaque » (18'40). Lorsqu'elle commence à suivre le programme « 5 trucs pour draguer un mec » sous la supervision de Yoli, une musique de batterie fanfare se déclenche. Après sa dispute avec Diego, Tamara persiste dans cette volonté de prouver aux autres qu'elle est dans la norme en trouvant un autre garçon : « Je vais lui faire comprendre que je suis pas une pauvre meuf, [...] je vais aller choper un autre mec » (1h26'15). Nous l'avons vu, la relation qu'elle va nouer avec Diego est motivée par le désir de prouver quelque chose aux autres, c'est une relation qui, sans la pression des pairs, n'aurait pas forcément eu lieu : Tamara n'aurait pas cherché à séduire Diego à tout prix. Etant donné qu'elle

¹⁸ Synopsis tiré du site <https://www.allocine.fr>

l'a choisi aléatoirement (« le prochain mec qui rentre [dans la classe] »), c'est un sacré coup de chance qu'ils aient pu nouer une relation. Cette fin heureuse masque donc totalement les effets destructeurs qu'aurait pu avoir ce comportement. Qu'aurait fait Tamara si elle n'était pas tombée amoureuse ? Se serait-elle forcée à poursuivre une relation juste pour prouver aux autres qu'elle n'est pas une « pauvre meuf » ? Le fait qu'ils tombent amoureux efface complètement cette pression et ainsi ne permet pas une critique de cette injonction à avoir des relations amoureuses et sexuelles avec un garçon, au contraire, le film y témoigne une forme de complaisance par son happy-ending.

Par ailleurs, la présence ou non de personnages secondaires moins intéressés par la sexualité que les autres est assez révélatrice d'à quel point une grande partie des films du corpus semble aller dans le sens de cette pression à la sexualité en éludant la possibilité que certaines adolescentes puissent ne pas être intéressées par la sexualité. Pour bell hooks, cette pensée est sexiste dans la mesure où reconnaître qu'une femme n'ait pas envie d'avoir de relations sexuelles serait incompatible avec la notion - centrale dans la pensée patriarcale - de disponibilité sexuelle des femmes :

Les normes sexuelles, telles qu'elles sont socialement construites à l'heure actuelle, ont toujours fait passer l'expression active de la sexualité avant la notion de désir sexuel. On considère comme naturel et normal le fait d'avoir une activité sexuelle, et anormal et contre nature le fait de ne pas en avoir. De telles idées collent parfaitement aux schémas de genre sexistes (hooks, 2017, p. 270).

Dans *Bang Gang*, lorsque le jeu sexuel collectif est lancé, Julia exprime le fait qu'elle n'est pas intéressée par le jeu. Elle se fait immédiatement stigmatiser par ses pairs, elle passe pour la fille prude et « pas drôle » : « Julia c'est un jeu, c'est bon » (42'42). Le personnage de la meilleure amie de Tamara, Jelilah, noue une relation asexuelle avec Zak, et semble d'abord ravie : « Je suis désolé en fait j'ai pas trop envie » / « Sérieux ? merci , moi aussi ! » (*Tamara* : 1h01'56) ; « Bon je crois que je suis en train de passer un cap avec Zak, ça se trouve c'est le mec de ma vie, en plus il est exactement comme moi il aime pas le sexe » (on apprend plus tard qu'il est gay). Tamara ignore son amie et fait subir à Jelilah les effets de sa dispute avec Diego, préoccupée par ses histoires à elle et accordant moins de valeur aux histoires de son amie, apparemment au seul motif que celles-ci n'impliquent pas de sexe. Jelilah lui fait à juste titre remarquer :

J : Tu m'écoutes pas là en fait depuis tout à l'heure.

T : Bah c'est bon, c'est pas parce qu'il se passe rien avec Zak que tu dois me reprocher de voir Diego.

J : Comment ça il se passe rien ? Il se passe qu'on couche pas, c'est pas parce qu'Anaïs elle te chauffe que tu dois m'agresser hein (1h08'10).

Le film montre donc quand même assez bien l'acephobie¹⁹ que subit Jelilah. Pour autant, et paradoxalement, le scénario délaisse (comme Tamara) Jelilah qui disparaît peu à peu du film vers la fin, comme si le fait qu'elle ne désire pas avoir de relations sexuelles la rendait soudainement moins intéressante.

Hormis dans ces deux films, les adolescentes asexuelles ou simplement désintéressées par la sexualité brillent par leur absence. Cette absence de représentations ne fait que renforcer la pression sociale à entrer dans la sexualité à cette période. Si les films mettent en scène cette pression, ils y participent donc également eux-mêmes.

2.3. Sexualité comme expérience, métamorphose, passage à l'âge adulte

Pour Yvonne Kniebiehler,

Même apparemment désacralisée, désocialisée, la défloration garde encore, en ce début de XXIème siècle, les caractères d'un rite de passage. C'est un seuil à franchir, dont la signification symbolique reste considérable : adieu à l'enfance, entrée dans l'âge adulte, confirmation de l'identité féminine » (Kniebiehler, 2012, p. 181).

Or, nous observons que globalement, dans notre corpus, cette signification symbolique de la perte de virginité est finalement assez peu présente. La seule exception reste *Tamara*, dans lequel le personnage éponyme, après avoir eu son premier rapport sexuel, dit à sa meilleure amie « T'as pas remarqué que je marche différemment ? [...] Bah comme une femme quoi ! » (1h00'02). Un tel lien entre première fois et accession au statut de « femme » n'est présent que dans ce film. Les autres films insistant sur la « première fois » ne produisent pas ce genre de discours et préfèrent se concentrer sur d'autres aspects et significations. En l'occurrence, dans *Naissance des Pieuvres*, *Jeune & Jolie*, et *La vie d'Adèle*, la première fois symbolise surtout (comme nous l'avons vu) l'injonction à entrer dans la sexualité. Les premières fois mises en scène *Tamara* et *LOL* mettent quant à elles l'accent sur l'aspect romantique. Le premier rapport sexuel de Justine dans *Grave* n'est aucunement le symbole de son passage au statut de femme,

¹⁹ Rejet, discriminations envers les personnes du spectre asexuel.

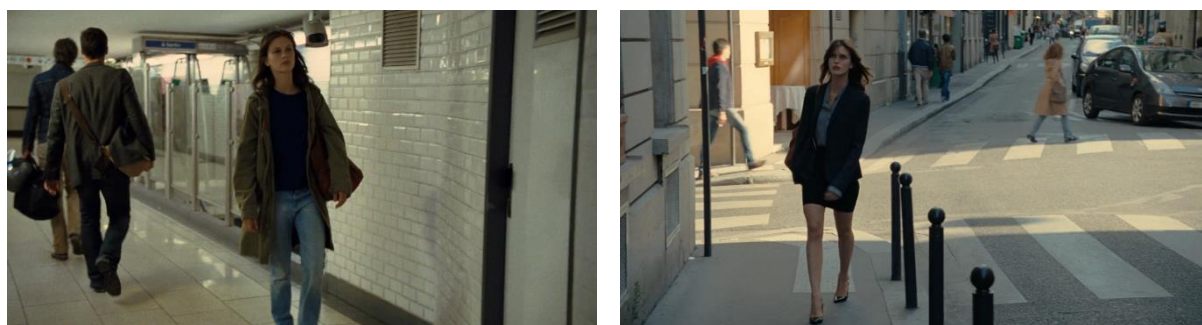
c'est simplement l'aboutissement de son désir sexuel. Enfin, dans *Bang Gang*, on ne sait même pas si le premier rapport sexuel que nous voyons de George est sa « première fois » et la première fois de Laetitia ne met absolument pas l'accent sur un prétendu passage du statut de fille à femme. Il faut aussi souligner que le premier rapport sexuel, la « première fois » n'est pas si centrale dans tous les films, souvent c'est la période d'entrée dans la sexualité qui est traitée dans sa globalité sans forcément mettre l'accent sur le premier rapport qui a lieu à un instant t. De ce fait, la « perte de virginité » perd déjà de sa puissance symbolique puisque que c'est d'une période assez longue, non uniforme et non datable dont il est question : le changement, s'il y en a un, est très progressif.

Hormis dans *Tamara*, les premières fois, et surtout la période d'entrée dans la sexualité de façon générale donc, semblent être davantage des rites de passage à l'âge adulte que le symbole du devenir femme. Comme le bien-nommé genre cinématographique l'indique, ce sont des *coming-of-age*. C'est ainsi moins le passage de fille à femme que celui d'enfant à adulte - mots épïcènes -, qui est traité dans ces films²⁰. Les personnages des films sont ainsi souvent caractérisés dans un entre-deux, entre enfance et âge adulte que ce soit par leurs comportements ou leur parure. Anne et Marie (*Naissance des Pieuvres*) sont ainsi plusieurs fois montrées comme des adolescentes encore très ancrées dans l'enfance. Elles s'amusent à se cracher dessus et s'arrosent avec des bouteilles d'eau ; Anne fait un scandale parce qu'elle veut le jouet MacDo qu'on lui refuse au motif qu'elle serait trop grande et s'extasie ensuite devant le jouet obtenu ; Marie grimpe sur une araignée (jeu pour enfants en extérieur). Marie semble grandir un peu plus tôt qu'Anne et à l'arrivée de ses désirs pour Floriane, elle commence à être excédée par les préoccupations et maladresses juvéniles d'Anne. Ce balancement entre enfance et âge adulte est aussi très présent dans *Grave*. Justine commence le film avec un tee-shirt licorne très enfantin qui laisse place dans la suite du film à des vêtements plus « adultes ». Le visage de l'actrice (Garance Marillier) incarne aussi cet entre-deux, tantôt poupon, enfantin tantôt grave, marqué. La juxtaposition de certains plans est assez éloquente.

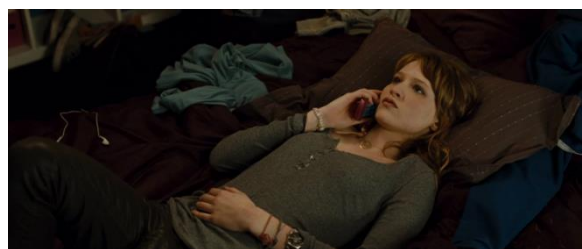
²⁰ Tout ceci peut paraître très paradoxal avec ce que nous avons développé en première partie à propos de la féminité. Cependant il y a une nuance. Dans ces films, ce n'est pas l'acte sexuel en lui-même qui confère un statut de femme de façon endogène, immanente. L'entrée dans la sexualité s'accompagne certes souvent d'une féminisation, de l'apprentissage de la performance du genre féminin, mais elle n'est pas en elle-même le symbole d'un accès au statut de femme.



La musique joue également un rôle particulier dans cette mise en scène du flottement entre enfance et âge adulte. Le compositeur Jim Williams propose deux ambiances principales : la première, qu'il intitule « Child music », consiste en des mélodies sur un mode majeur lumineuses, insouciantes, presque enfantines jouées par une guitare acoustique. Le thème principal du film, en mineur, crée une ambiance tout autre, lugubre. Ce thème reprend les codes classiques de la musique de films d'horreur par ses emprunts à l'esthétique baroque (instrumentation (guitares électriques, orgue et clavecin,), basse obstinée etc.). Plus le film avance, plus la première ambiance laisse bien sûr la place au thème principal, synonyme de transformation, de mue, d'adieu à l'enfance et à l'innocence. Dans *Jeune & Jolie* cette transformation passe par les vêtements. Isabelle ne cesse d'osciller entre ses habits de lycéenne et son « uniforme » qu'elle enfle pour se prostituer, à savoir des habits de femme adulte classiques : chemisier, tailleur, blazer.



Dans les autres films, les signes de l'enfance sont parfois très discrets mais toujours présents, c'est par exemple Adèle qui dort comme un bébé dans le film éponyme, le visage poupon de son actrice (Adèle Exarchopoulos) comme pour *Grave* ; c'est George qui demande une sucette comme une enfant lorsqu'elle est dans le cabinet médical après avoir attrapé la syphilis (*Bang Gang*) ; ce sont encore des adolescentes affalées par terre ou prostrées dans leur lit.



Cette présence de signes toujours mixtes entre monde juvénile et monde adulte montre bien que l'accent est mis sur le passage à l'âge adulte qui se fait conjointement à l'entrée dans la sexualité (dans un rapport de causalité qui reste à définir). La transition n'aboutit jamais pour autant complètement, chacune des jeunes filles n'est pas à la fin du film véritablement adulte bien sûr, toutes restent dans une forme d'adulthood. Quoi qu'il en soit, c'est bien la question de la transformation du passage à l'âge adulte, même inabouti, qui est travaillée.

Les films du corpus insistent par ailleurs beaucoup sur les thèmes de l'exploration, expérience, ainsi que sur la transgression. Pour plusieurs des adolescentes, l'entrée dans la sexualité se fait en effet sur le mode de l'expérimentation : elles testent des choses, leurs limites notamment. Le lien déjà évoqué que font les parents entre sexualité et drogue/alcool est également un lien qu'opèrent les réalisatrices. Il révèle cette idée de penser la sexualité comme quelque chose à « tester », une expérience à connaître au même titre que la consommation d'alcool et dans certains cas de drogue par exemple (c'est notamment le cas dans *Tamara*, *LOL* et *Bang Gang*). Si l'expérience de la transgression se fait pour Justine par le cannibalisme (avec l'acceptation de sa monstruosité et le contrôle de ses pulsions comme aboutissement), elle se fait pour Isabelle par la prostitution (*Jeune & Jolie*), pour George et Laetitia par la participation à des jeux sexuels collectifs (*Bang Gang*). Lorsque Isabelle donne

les seules explications du film quant à ses motivations, elle dit « Au début ça m'a dégouté mais après j'ai eu envie de recommencer. [...] Je sais pas, c'était une expérience comme ça » (55'). Son beau-père va dans le même sens : « Je pense que tu traverses une période d'adolescence où on a envie d'essayer des nouvelles choses, de tester ses limites, de transgresser » (1h04'). Si Isabelle débute sa sexualité de façon peu commune, en se prostituant, c'est donc *a priori* ni pour le plaisir sexuel (elle ne jouit jamais), ni pour des raisons économiques (elle appartient à une famille bourgeoise), mais bien pour le jeu, pour expérimenter des choses : « Ce que j'aimais c'était prendre rendez-vous, discuter, sur internet, parler au téléphone, écouter les voix, imaginer des choses. Et puis y aller, découvrir l'hôtel, pas savoir sur qui j'allais tomber. C'était comme un jeu » (1h07'40). Elle joue d'ailleurs avec le feu en augmentant ses tarifs (alors qu'elle n'a pas besoin d'argent) et les prises de risques.

La démarche d'Isabelle s'apparente enfin et surtout à un rite de passage, tel que le définit David Le Breton : « La ritualisation est une symbolisation, elle est une entreprise de fabrication personnelle de sens pour pouvoir rejoindre la compagnie des autres » (Le Breton, 2005 jeunesse, p. 102). Dans notre société actuelle, les rites de passages ne sont pas officiels, clairement définis et communs à toutes. Le Breton explique donc que chaque adolescente choisit ses rituels et lui confère une symbolique (qui peut être le passage à l'âge adulte) :

Parler de rite individuel de passage pour les jeunes générations d'aujourd'hui appelle le recours à une forme clandestine et solitaire de symbolisation du goût de vivre. L'acte est singulier, il n'a de valeur que pour celui qui l'ose, l'individu n'est pas toujours lucide sur l'objet de sa quête, et s'il en réchappe, son statut social n'est en rien modifié (Le Breton, 2005, p. 106).

Ainsi, dans le cas d'Isabelle, il semblerait qu'elle ait choisi la prostitution comme rite de passage. Le film met bien en scène cette ritualisation en montrant l'aspect répétitif de chacun des gestes et déplacements d'Isabelle, notamment lorsqu'elle se rend à ses rendez-vous : plusieurs séquences similaires la montrent dans le métro, les escalators, dans les couloirs des hôtels etc. A la fin du film, Isabelle ne se prostitue plus mais elle a changé, cette expérience l'a transformée, c'était son rite de passage à elle. C'est la chanson « Je suis moi » de Françoise Hardy qui conclut le film, signant l'aboutissement d'une certaine quête identitaire.

Pour Laetitia (*Bang Gang*), plutôt réservée au début du film, c'est la participation aux jeux sexuels collectifs qui va révéler sa nature extravertie. Ce sera pour elle un rite de passage. Le désir qu'elle évoque avec Alex d'avoir une première fois « spéciale » (45'45) témoigne aussi de ce besoin de se créer son propre rite de passage, via la sexualité (en l'occurrence, elle propose de faire quelque chose de la vidéo tournée durant ce premier rapport sexuel).

On retrouve enfin ce même besoin chez Anne et Floriane (*Naissance des pieuvres*). En effet, Anne procède à toutes sortes de rituels parfois un peu absurdes : elle prie gauchement avant sa compétition, elle enterre son soutien-gorge pour que François tombe amoureux d'elle, etc. Quant à Floriane, même si c'est sous la pression des pairs qu'elle décide de perdre sa « virginité », l'option qu'elle choisit n'est pas anodine. Alors qu'elle aurait pu se déchirer l'hymen toute seule, elle demande à Marie de le faire : « Comme ça ce sera vrai » (52'). Ce dépucelage s'apparente bien à un rite de passage : Floriane éprouve visiblement le besoin de sacrifier ce moment, ce qui a d'ailleurs pour conséquence de presque automatiquement transformer ce qui est également une première fois pour Marie (certes subversive puisqu'elle pénètre, mais cela reste une première fois) en un rite de passage pour elle aussi.

Ainsi, l'entrée dans la sexualité des adolescentes du corpus semble souvent revêtir le symbole d'une période de transformation, d'adieu à l'enfance, de découverte de soi via l'exploration voire la transgression. A rebours d'une conception conservatrice, la majeure partie des films semble vouloir dire qu'entrer dans la sexualité, ce n'est pas tant devenir femme que de devenir soi²¹.

2.4. Vers une agentivité sexuelle ?

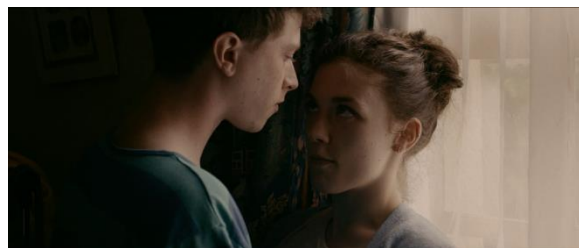
Pour autant, c'est bien en tant que femmes - avec tous les rapports de domination que cela implique - que les adolescentes du corpus entrent dans la sexualité. Cela signifie qu'elles sont soumises (ou pas, c'est ce que nous verrons) à certaines normes de genre qui influencent leur comportement.

Comme nous l'avons vu en introduction, la question de la passivité, notamment, est centrale. « Tout le comportement sexuel est perçu à partir de ces catégories d'activité et de passivité, de masculin et de féminin » (Bozon, 2001, p. 173). Dans les films de notre corpus, il semble que la passivité soit encore bien d'actualité pour les adolescentes. Un premier marqueur, que l'on retrouve dans *Tamara* et *LOL* est cette tendance non-remise en question à ce que les filles soient dans l'attente d'une validation de la relation de la part du partenaire. Ainsi, au lendemain de leur premier rapport sexuel, Tamara déclare « S'il m'embrasse pas direct c'est mort » (58'), comme si c'était forcément à lui de décider ce genre de chose, comme si elle ne pouvait pas décider de l'embrasser elle-même. Se produit exactement le même genre de situation dans *LOL*, quand une amie de Lola lui dit « Bah s'il t'embrasse sur la bouche c'est

²¹ Cette vision peut être critiquée dans la mesure où elle sous-entend que l'entrée sexualité est une étape primordiale dans la vie, ce qui est problématique.

qu'il assume, sinon bah c'est mort » (1h22'25), ce qui place là aussi Lola dans une situation de passivité extrême. Par ailleurs, dans ce même film, c'est Maël qui dicte la temporalité de la relation en faisant tous les premiers pas. Lors de la scène de sexe c'est évidemment lui qui initie les mouvements. Il va sans dire qu'une telle passivité de la part de Lola ne permet de qualifier son comportement d'agentique dans la mesure où la passivité renvoie à l'absence d'action et d'initiative et place dans une position d'objet plus que de sujet, ce qui est tout à fait contraire à la capacité d'agir. Pour les autres films, c'est un peu plus nuancé. Tamara est certes dans l'attente de la validation de Diego mais elle est aussi bien active dans une certaine mesure puisque c'est elle qui entreprend de le séduire. En revanche, en termes d'entreprises physiques, c'est bien lui qui mène la danse : c'est lui qui touche sa main et l'embrasse en premier.

De façon générale, dans tout le corpus pour les relations hétérosexuelles, ce sont systématiquement les garçons les plus actifs (hormis dans *Grave*) : l'assertivité est très rare pour les filles. L'exemple le plus parlant est dans *Bang Gang* avec la façon qu'Alex a de faire reculer George et Laetitia pour les plaquer contre un mur afin d'initier un rapport sexuel, les embrassant également le premier.



En outre, certains gestes ne sont pas réellement consentis. Ainsi, Nikita prend par exemple la main de Laetitia et lui fait toucher son sexe sans aucune demande de consentement, il l'embrasse un peu plus tard, et prise par surprise, elle a un mouvement de recul. Le film ne semble pas particulièrement montrer l'aspect problématique de ces comportements. Autre exemple avec George, qui lorsqu'une vidéo la filmant pendant un rapport sexuel est mise en ligne sur internet, reste totalement passive et se laisse dicter ce qu'il serait bon de faire de façon extrêmement condescendante par Gabriel, le jeune homme dont elle tombe amoureuse. Gabriel va se charger lui-même d'aller le voir le garçon qui avait mis en ligne la vidéo, le menaçant de façon excessivement brutale et viriliste, se plaçant dans une posture active et bien sûr, George dans une position de passivité.

Gabriel: Tu sais que ya des vidéos et des photos en ligne ? *George ne réagit pas.* Bah je sais pas, ça te dérange pas ?

George: mais qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Je vais pas aller voir la police. Enfin de toute façon je vois pas bien la différence avec les photos que tout le monde publie. Vous me faites chier sérieux.

Gabriel : La différence George, c'est que d'un côté t'as des crétins qui s'envoient en l'air les uns avec les autres et de l'autre si j'ai bien compris t'as une nana qui a fait sa tournée à tous les mecs qui passent. Et tu la saisis pas la différence ? Tu réalises que ça ça va rester sur internet à vie ? Qu'ici tu vas rester comme la fille chaleur bonheur qui était tellement défoncée que tout le monde... (1h16'30).

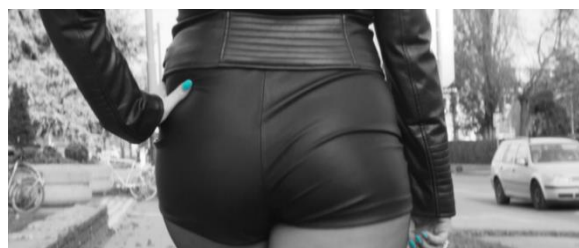
Les filles sont donc assez voire très passives et elles subissent. Cependant, d'un autre côté, elles font tout de même preuve d'initiatives dans la mesure où George lance le jeu sexuel collectif et se trouve à ce moment précis très active : elle enlève le pantalon de Nikita qui est dans un fauteuil, assis, elle s'installe sur ses cuisses etc. A une autre soirée, elle fait entrer un par un les garçons dans une chambre pour « distribuer le bonheur » (1h05'), cependant, on ne sait pas si elle le fait pour son plaisir à elle ou pour un autre motif...

Dans *Naissance des pieuvres*, Marie est très passive, elle subit beaucoup et tente très peu de rapprochements. Au contraire, Anne, plus entreprenante, va payer cher ses initiatives. En effet, elle se fait violer par François et se retrouve complètement passive durant le rapport. Heureusement, à la fin du film, elle reprend possession de son corps en crachant dans la bouche de François quand celui-ci tente d'initier un nouveau rapport sexuel. Quant à Floriane, elle n'est pas si passive que cela dans la mesure où se sert de son statut et de son pouvoir d'attraction pour capitaliser dessus et s'en servir. Par ailleurs, même si elle veut se faire dépuceler sous la pression des pairs, le fait qu'elle choisisse que ce soit Marie qui le fasse, ce qui est une méthode peu commune, relève d'une certaine façon d'une capacité à prendre en charge sa sexualité.

Du côté d'Isabelle (*Jeune & Jolie*), c'est très ambigu. A la fois nous pouvons dire qu'elle s'approprie sa sexualité, qu'elle est maîtresse de son corps puisqu'elle n'est pas une victime, elle a *choisi* de se prostituer, mais à la fois, nous pouvons soutenir que ce genre d'auto-objectification sexuelle ne témoigne pas forcément d'une capacité d'agir. En effet, pour Marie-Ève Lang « Le fait de tirer du plaisir à se présenter comme des objets sexuels ne concorde pas avec la définition de l'agentivité sexuelle, car le simple fait d'agir sexuellement ne rend pas un comportement agentique » (Lang, 2011, p. 193). Sharon Lamb va dans le même sens :

Of course, performing porn acts can feel empowering to girls. The question is whether feeling empowered and being empowered is the same thing and whether empowerment is merely a feeling or should be connected to power and autonomy in other spheres. Feeling emboldened sexually is not the same as empowered (Lamb, 2010, p. 301).

Le fait de se soumettre aux normes patriarcales dans le cadre de la prostitution n'est ainsi pas si empouvoirant que cela selon ces autrices. Dans une bien moindre mesure, Tamara fait procède également d'une forme d' « auto-sexualisation ». Smolak et al. définissent comme ceci ce processus : « Self-sexualization refers to intentionally engaging in activities expressly to appear more sexually appealing » (Smolak et al., 2014, p. 379). L'ouverture du film, qui est le fruit de l'imagination de Tamara, présente une adolescente assez sexualisée. Etant donné que c'est ce qu'il se passe dans sa tête, c'est bien l'adolescente qui s'auto-objectifie. On voit ainsi des gros plans sur ses fesses et ses seins.



L'aspect « girl power » de cette séquence pourrait faire croire ici aussi à une forme d'*empowerment*, d'appropriation de sa sexualité or, toujours selon Lang,

Le véritable pouvoir dont on parle lorsqu'on aborde l'agentivité sexuelle des filles et des femmes est plutôt construit sur la base de choix faits à l'intérieur d'une sexualité vécue de façon « authentique », c'est-à-dire que la femme ou la fille agit selon des désirs qui sont les siens, et non selon ceux qui sont dictés par un système patriarcal qui lui prête les siens. (Lang, 2011, p. 193)

Cette auto-sexualisation a en effet plus tendance à faire passer ces adolescentes pour des objets de désir que pour des sujets désirants. Ainsi, soit les adolescentes sont passives, soit elles sont actives mais dans un cadre patriarcal incompatible avec la capacité d'agir. Deux exceptions subsistent. La première c'est Justine (*Grave*), qui est très active : c'est elle qui lance le rapport sexuel et qui le mène : elle initie la pénétration, c'est elle qui gère les positions etc. La deuxième exception c'est Adèle, qui, après avoir subi une immense pression, prend en charge sa sexualité en la vivant pleinement avec Emma. Malheureusement, un rapport de classe calqué sur un rapport de genre va au fur et à mesure du film amener Adèle vers la passivité et à subir complètement, renonçant à toute capacité d'agir.

En outre, pour savoir si les adolescentes du corpus font preuve d'agentivité sexuelle, il faut se pencher sur la notion centrale de plaisir (Lang, 2011). Il semblerait malheureusement qu'elle ne soit pas si présente dans ce corpus. Dans *Bang Gang*, *La vie d'Adèle* et *Grave*, George, Adèle et Justine ressentent clairement du plaisir. Néanmoins, on ne peut pas vraiment en dire autant pour les autres adolescentes. Isabelle ne semble strictement rien ressentir : elle

ne jouit jamais, pour *LOL* et *Tamara*, l'accent est tellement mis sur la romance que la notion de plaisir physique est absente et dans *Naissance des pieuvres*, les désirs restent inassouvis, sources de souffrance uniquement. Par ailleurs, l'absence systématique de « préliminaires » et la présence obligatoire de pénétration dans les représentations de la sexualité en disent beaucoup sur le peu d'intérêt accordé à la question du plaisir. On voit mal comment mettre en scène une sexualité uniquement pénétrative pourrait bien mettre en valeur le plaisir féminin. Cela s'inscrit dans une conception hétérosexiste de la sexualité.

Dans la construction sociale et théorique de la sexualité, la pénétration vaginale est conçue comme la position sexuelle « normale » et donc seule susceptible de procurer du plaisir aux femmes. Le vagin est dès lors appréhendé comme le lieu et la source du plaisir sexuel des femmes, édulcorant totalement le clitoris envers et contre toute réalité anatomique » (Andro et al., 2010, p. 9).

Par ailleurs, les positions sexuelles sont également intéressantes à relever. Comme l'explique Michel Bozon,

Que les hommes occupent une position supérieure lors de l'acte sexuel justifie le fait qu'ils «doivent gouverner». Imaginer un monde où les femmes chevauchent les hommes serait aussi absurde qu'imaginer un monde social où les femmes gouvernent. La bonne sexualité est celle qui met socialement les femmes à leur vraie place. (Bozon, 2001, p. 71).

Or dans le corpus, les hommes sont certes souvent au-dessus mais les adolescentes le sont également dans une part non-négligeable, ce qui est peut-être le signe qu'elles maîtrisent un minimum leur sexualité (*Grave, Bang Gang, Jeune & Jolie*).

Cependant, au regard de ce que nous avons analysé sur la passivité et l'importance de la notion de plaisir, nous pouvons affirmer que l'agentivité sexuelle des adolescentes est de façon générale très limitée. Cela ne s'arrange pas si l'on regarde la notion de désir sexuel, autre élément central :

L'agentivité sexuelle renvoie à l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité – en termes simples, se sentir « agent » ou « agente » de sa sexualité. Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité. Les notions de « contrôle » et du sentiment d'avoir le « droit » (to feel entitled) au désir et au plaisir sont également centrales. (Lang, 2011, p. 191)

Non seulement le désir sexuel est primordial mais c'est aussi et surtout sa reconnaissance par l'adolescente qui est importante. Or, comme nous l'avons étudié,

premièrement, le désir est finalement assez peu présent dans le corpus, du moins ce n'est pas le motif principal d'entrée dans la sexualité (hormis dans *Grave*) et deuxièmement, lorsqu'il est présent, les adolescentes n'en ont pas une pleine conscience, elles le subissent. En outre, elles ne l'affirment pas particulièrement, elles en ont même parfois un peu honte (*Grave*) ou le cachent (*Naissance des pieuvres*), ce qui est contraire avec la définition d'agentivité :

Cette prise en charge de son propre corps et de son propre plaisir donnerait l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir (*to feel empowered*) sur la situation de même que sur son corps (body ownership), et ce, sans sentiment de honte ni impression de devoir s'excuser (p. 192).

Par ailleurs, la sexualité est rarement vécue de façon très positive : elle est douleur dans *Naissance des pieuvres*, sanglante et honteuse dans *Grave*, réprimée dans *Jeune & Jolie*, excessive et moralisée dans *Bang Gang*. Elle semble tout de même agréable dans *La vie d'Adèle*. Pour *Tamara* et *LOL* elle vécue positivement car dans un cadre amoureux. Nous l'avons vu, la sexualité est la plupart du temps très contrainte ou même imposée pour les adolescentes de ces films, nous sommes donc assez loin d'une agentivité. En outre, les regards adultes très présents sur la sexualité adolescente n'aident pas non plus ces dernières à agir toutes seules en fonction de leurs désirs propres. Enfin, l'absence totale de réflexivité sur leur sexualité empêche définitivement de parler d'agentivité sexuelle pour ces adolescentes. En effet,

L'agentivité du sujet se manifesterait par sa capacité à agir, une qualité émergente de sa conscience réflexive. Si on retient comme définition la capacité d'agir, *agency* conduit à interroger d'une part l'agir, d'autre part l'Agentivité, conscience de soi d'un sujet. » (Haicault, 2012, p. 14).

Or, non seulement les protagonistes n'agissent pas vraiment, mais en plus, elles n'ont visiblement très peu de conscience réflexive sur leur sexualité. En témoigne l'absence notable de dialogues et de réelles discussions (autres que superficielles) à ce propos entre adolescentes. Pour reprendre le cas d'Isabelle : nous nous posions tout à l'heure la question de savoir si son comportement relevait d'une forme d'agentivité. Si c'était le cas, elle saurait certainement expliquer sa démarche or ce n'est pas le cas, pour elle c'est juste un « jeu », une expérience, elle ne maîtrise donc pas tout à fait ce qu'elle fait.

En résumé, aucune adolescente du corpus, si ce n'est Adèle à partir du moment où elle sort de l'hétérosexualité (seulement au début du film, et encore), ne vit pleinement sa sexualité

en ayant conscience de ses désirs, en agissant en fonction d'eux et ce, sans culpabilité et en s'affranchissant des cadres normatifs.

Conclusion

Je formulais l'hypothèse que le cinéma français s'inscrivait « dans la lente évolution du regard des cinéastes français·es sur le désir et la sexualité féminine juvénile tendant vers un effacement du double standard, et de fait, vers l'égalité » (p. 10). Après analyse du corpus, il semblerait que le mot important soit « lente ». En effet, s'il est clair que les personnages d'adolescentes ne sont plus de simples objets sexuels, elles sont encore très soumises à des normes de genre très pesantes et sont loin d'être à égalité avec les garçons.

Certes, le désir sexuel n'est dans plusieurs films absolument pas tabou, il en est même le cœur, faisant ainsi des adolescentes des sujets désirants. Cependant, d'une part, c'est loin d'être le cas dans tous les films, or, pour un corpus de films qui traitent de l'entrée dans la sexualité, cela paraît quand même aberrant que ce désir soit si peu mis en scène. De surcroît, les films mettant en avant ce désir n'impliquent pas une représentation de la sexualité qui serait positive (à savoir bien vécue, joyeuse, agréable, non honteuse etc.). En outre, une partie du corpus opère une forme de moralisation de la sexualité en sous-entendant qu'elle n'est acceptable – du moins valorisée – uniquement dans un cadre conjugal, ce qui a pour effet de contraindre forcément les désirs, et par extension, la capacité à être maîtresse de sa sexualité. Par ailleurs, l'injonction à la sexualité n'est pas systématiquement remise en question, au contraire, les films y participent parfois avec une absence totale de réflexivité sur l'aspect inévitable de cette entrée dans la sexualité. De plus, si certains films ne posent pas de jugements, plusieurs films traitent de la sexualité juvénile avec un regard adulte et parfois masculin qui empêche toute identification à l'adolescente. Enfin, nous l'avons démontré, les personnages ne font preuve d'aucune agentivité, du moins, leur capacité d'agir et à être pleinement en maîtrise consciente de leur sexualité est extrêmement limitée.

En outre, nous avons observé en première partie que les sociétés adolescentes mises en scène sont avant tout marquées par les normes corporelles, l'hétéronormativité et l'intégration des codes de la féminité, sans que cela ne soit décrit avec un regard critique, si ce n'est dans *Naissance des Pieuvres*. Enfin, c'est la violence entre pairs qui marque le corpus, ainsi que

l'absence de sororité durant cette période d'entrée dans la sexualité, et, c'est lié, l'absence de réelle communication entre adolescent-es, ce qui est quand même hautement problématique pour vivre cette période sereinement.

Alors certes, sur certains points, on peut dire que ces films représentent une réalité, mais c'est oublier que le cinéma n'est pas un simple reflet du réel, il le crée. L'absence totale de film dont les représentations de la sexualité adolescente sont vraiment positives et non moralisatrices est tout de même questionnable. Comment espérer sexualité positive et agentivité pour les adolescentes si les seuls modèles auxquels elles ont accès dans le cinéma français sont aussi pessimistes et/ou normatifs ?

Par ailleurs, c'est une piste que nous n'avons pas explorée, mais la question de l'apprentissage est aussi intéressante : les scènes de sexes – quand elles ne sont pas ellipsées – montrent systématiquement des adolescentes qui savent exactement comment procéder, avec un savoir-faire qui semble tomber du ciel, ce qui d'une part, naturalise encore la sexualité et qui d'autre part, paraît bien peu réaliste. Ce genre de représentations témoigne ainsi peut-être encore une fois d'un regard adulte et auquel les adolescentes ont probablement du mal à s'identifier.

Ce travail de recherche, forcément limité, pourrait être enrichi en se posant la question des liens entre genres cinématographiques, publics visés et discours produits. Par ailleurs, il serait pertinent de comparer avec les représentations de l'entrée dans la sexualité des adolescentes dans une technologie du genre en certains points comparable et d'une certaine façon bien différente du cinéma : les séries, qui touchent de surcroît en 2022 certainement davantage les adolescent-es. Un autre travail de comparaison serait enfin bien sûr de faire la même analyse pour l'entrée dans la sexualité des garçons. Enfin, la question de la réception est primordiale (Sellier, 2011). Un travail sur la réception de ces films par des adolescentes pourrait être très enrichissant afin de comprendre plus concrètement les effets de ces représentations.

Bibliographie

- Amsellem-Mainguy, Yaëlle, et al. *Entrée dans la sexualité des adolescent(e)s : la question du consentement*. Rapport d'étude, INJEP n° 2015-06, 2015.
- Andro, Armelle, et al. « La sexualité des femmes : le plaisir contraint ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 29, n° 3, 2010, p. 4-13. <https://doi.org/10.3917/nqf.293.0004>.
- Bachechi, Kimberly N., et Matthew Hall. « Purity, Presumed Displeasure and Piety in the 'Big Three': A Critical Analysis of Magazine Discourse on Young Women's Sexuality ». *Journal of Gender Studies*, vol. 24, n° 5, septembre 2015, p. 549-60. <https://doi.org/10.1080/09589236.2013.861344>.
- Bajos, Nathalie, et al. « La sexualité à l'épreuve de l'égalité ». *Enquête sur la sexualité en France*, La Découverte, 2008, p. 545-76. <https://doi.org/10.3917/dec.bajos.2008.01.0545>.
- Bajos, Nathalie, et Michel Bozon. « Sexualité, genre et santé : les apports de l'enquête "Contexte de la sexualité en France" ». *Enquête sur la sexualité en France*, La Découverte, 2008, p. 579-601. <https://doi.org/10.3917/dec.bajos.2008.01.0579>.
- Balleys, Claire. « L'incontrôlable besoin de contrôle ». *Genre, sexualité & société*, n° 17, 17, juin 2017. <https://doi.org/10.4000/gss.3958>.
- Bay-Cheng, Laina Y. « The Trouble of Teen Sex: The Construction of Adolescent Sexuality through School-Based Sexuality Education ». *Sex Education*, vol. 3, n° 1, avril 2003, p. 61-74. <https://doi.org/10.1080/1468181032000052162>.
- Beausoleil, Nathalie. « Marquage Du Corps, Discipline, Résistance et Plaisir : Les Pratiques de Maquillage Des Femmes. » *Du corps des femmes: Contrôles, surveillances et résistances*, University of Ottawa Press, 2000, p. 231-54. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ckpg06>.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe, tome 2*. Editions Gallimard, 2011.
- Bourcier, Sam. *Queer zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*. Balland, 2001.
- Boutang, Adrienne. « De vraies jeunes filles ? : Le cinéma et ses adolescentes ». *Vertigo*, vol. 45, n° 1, 2013, p. 14-23. <https://doi.org/10.3917/ver.045.0014>.
- Boutang, Adrienne, et Célia Sauvage. *Les Teen Movies*. Vrin, 2011.
- Bozon, Michel. « Autonomie sexuelle des jeunes et panique morale des adultes: Le garçon sans frein et la fille responsable ». *Agora débats/jeunesses*, vol. 60, n° 1, 2012, p. 121-34. <https://doi.org/10.3917/agora.060.0121>.

- . « Chapitre 8. Sexualité et genre ». *Masculin-Féminin questions pour les sciences de l'homme*, vol. 2e éd., Presses Universitaires de France, 2001, p. 169-86.
<https://doi.org/10.3917/puf.laufe.2001.01.0169>.
- . « Les significations sociales des actes sexuels ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 128, n° 1, 1999, p. 3-23. <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3288>.
- . « Premier rapport sexuel, première relation : des passages attendus ». *Enquête sur la sexualité en France*, La Découverte, 2008, p. 117-47. <https://doi.org/10.3917/dec.bajos.2008.01.0117>.
- Breton, David Le. « La scène adolescente : les signes d'identité ». *Adolescence*, vol. 233, n° 3, 2005, p. 587-602. <https://doi.org/10.3917/ado.053.0587>
- Brown, Jane D., et al. « Mass Media as a Sexual Super Peer for Early Maturing Girls ». *Journal of Adolescent Health*, vol. 36, n° 5, mai 2005, p. 420-27.
<https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2004.06.003>.
- Butler, Judith. *Trouble dans le genre*. La Découverte, 2006.
- Chareyron, Romain, et Gilles Viennot, éditeurs. *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema*. Edinburgh University Press, 2019.
- Chollet, Mona. *Beauté fatale*. La Découverte, 2015.
- Clair, Isabelle. « 3. France. Des filles en liberté surveillée, dans les espaces ruraux et périurbains aujourd'hui : » *Les jeunes et la sexualité*, Autrement, 2010, p. 321-29.
<https://doi.org/10.3917/autre.blanc.2010.01.0321>.
- . « Le pédé, la pute et l'ordre hétérosexuel ». *Agora débats/jeunesses*, vol. 60, n° 1, 2012, p. 67-78. <https://doi.org/10.3917/agora.060.0067>.
- Davenas, Olivier. *Teen !: Cinéma de l'adolescence*. Les Moutons Électriques, 2016.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.
- Delphy, Christine. *L'ennemi principal - tome 2: Penser le genre*. 3e édition, Syllepse, 2013.
- Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié: Suivi de L'oreille de Heidegger*. Editions Galilée, 1994.
- Despentes, Virginie. *King Kong théorie*. Le Livre de Poche, 2007.

- Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualités: Introduction à la théorie féministe*. 2nd edition, Presses Universitaires de France, 2021.
- Driscoll, Catherine. « Introduction – The Adolescent Industry: ‘Teen’ and ‘Film’ ». *Teen Film : A Critical Introduction*. Bloomsbury Collections. 1^{re} éd., Berg, 2011, p. 1-6.
- Egloff, Karin M. *Les Adolescents Dans Le Cinema Francais: Entre Deux Mondes*. Edwin Mellen P., 2007.
- Ferrand, Michèle, et al. « Accords et désaccords : variations autour du désir ». *Enquête sur la sexualité en France*, La Découverte, 2008, p. 359-80.
<https://doi.org/10.3917/dec.bajos.2008.01.0359>.
- Ferrarese, Estelle. « bell hooks et le politique. La lutte, la souffrance et l’amour ». *Cahiers du Genre*, vol. 52, n° 1, juin 2012, p. 219-40. <https://doi.org/10.3917/cdge.052.0219>
- Frith, Hannah, et Celia Kitzinger. « Reformulating Sexual Script Theory: Developing a Discursive Psychology of Sexual Negotiation ». *Theory & Psychology*, vol. 11, n° 2, avril 2001, p. 209-32. <https://doi.org/10.1177/0959354301112004>.
- Froidevaux-Metterie, Camille. *Le corps des femmes: La bataille de l’intime*. 1er édition, Philosophie magazine éditeur, 2018.
- Gagnon, John. *Les scripts de la sexualité: essais sur les origines culturelles du désir*. Payot, 2008.
- Germain, Cécilia. *La « première fois » : étude sociologique sur l’entrée dans la sexualité*. Université Grenoble Alpes, 2018. <http://www.theses.fr/2018GREAH002>.
- . « L’expérience sérielle des adolescent.e.s, d’une initiation à la grammaire amoureuse à la construction d’un idéal de la première fois ». *Genre en séries*, n° 9, mai 2019.
<https://doi.org/10.4000/ges.376>.
- Ghigi, Rossella. « Beauté ». *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, 2016.
<https://www.cairn.info/encyclopedia-critique-du-genre--9782707190482-page-77.htm>.
- Goffman, Erving. « La ritualisation de la féminité ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 14, n° 1, 1977, p. 34-50. <https://doi.org/10.3406/arss.1977.2553>.
- . *Stigmate : Les usages sociaux des handicaps*. Les Editions de Minuit, 1975.
- Guillaumin, Colette. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L’idée de nature*. Côté-Femmes, 1992.
- Haicault, Monique. « Autour d’agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre ». *Rives méditerranéennes*, n° 41, février 2012, p. 11-24. <https://doi.org/10.4000/rives.4105>.

- hooks, bell. *De la marge au centre : théorie féministe*. Cambourakis, 2017.
- Knibiehler, Yvonne. *La Virginité féminine: Mythes, fantasmes, émancipation*. Odile Jacob, 2012.
- Lamb, Sharon. « Feminist Ideals for a Healthy Female Adolescent Sexuality: A Critique ». *Sex Roles*, vol. 62, n° 5-6, mars 2010, p. 294-306. <https://doi.org/10.1007/s11199-009-9698-1>.
- Lang, Marie-Ève. « L'« agentivité sexuelle » des adolescentes et des jeunes femmes : une définition ». *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, 2011, p. 189-209. <https://doi.org/10.7202/1007759ar>
- Le Breton, David. « Rites personnels de passage. Jeunes générations et sens de la vie ». *Hermès, La Revue*, vol. 43, n° 3, 2005, p. 101-08. <https://doi.org/10.4267/2042/23995>.
- Le Pajolec, Sébastien. « 2. France. Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses ». *Les jeunes et la sexualité Initiations, interdits, identités (XIXe-XXIe siècle)*, Autrement, 2010, p. 129-43. <https://www.cairn.info/les-jeunes-et-la-sexualite--97827467136666-page-129.html>.
- Liotard, Philippe, et Sandrine Jamain-Samson. « La « Lolita » et la « sex bomb », figures de socialisation des jeunes filles. L'hypersexualisation en question ». *Sociologie et sociétés*, vol. 43, n° 1, mai 2011, p. 45-71. <https://doi.org/10.7202/1003531ar>.
- Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Armand Colin, 2008.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press, 1989.
- . « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol. 16, n° 3, octobre 1975, p. 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Palmer, Tim. *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*. Wesleyan University Press, 2011.
- Rich, Adrienne, et al. *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*. Mamamelis, 2010.
- Roseneil, Sasha, et Françoise Armengaud. « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes ». *Nouvelles Questions Feministes*, vol. 30, n° 2, 2011, p. 56-75. <https://doi.org/10.3917/nqf.302.0056>
- Sciamma, Céline. *Dossier de presse Naissance des pieuvres*. Entretien réalisé par Thierry Jousse, 2006.
- Sellier, Geneviève. « Gender studies et études filmiques ». *Cahiers du Genre*, vol. 38, n° 1, 2005, p. 63. <https://doi.org/10.3917/cdge.038.0063>.

- . « Implications d’une approche gender : repenser les corpus, prendre en compte la réception ». *Lignes de fuite. La revue électronique du cinéma*, vol. Question de genre. Cinéma, télévision, arts plastiques, 2011, p. 14.
- . « La Vie d’Adèle. Laura Mulvey et le « male gaze » sont toujours d’actualité ... ». *Décadrages*, n° 43, juillet 2020, p. 63-75. <https://doi.org/10.4000/decadrages.1565>.
- Smolak, Linda, et al. « Sexualizing the Self: What College Women and Men Think About and Do to Be “Sexy” ». *Psychology of Women Quarterly*, vol. 38, n° 3, septembre 2014, p. 379-97. <https://doi.org/10.1177/0361684314524168>.
- Tarr, Carrie, et Brigitte Rollet. *Cinema and the Second Sex: Women’s Filmmaking in France in the 1980s and 1990s*. Bloomsbury Academic, 2016.
- Wittig, Monique. *La Pensée straight*. 1ère édition, Amsterdam, 2018.

Annexes

Tableau récapitulatif corpus

<p><i>Naissance des pieuvres</i> 2007</p> <p>Céline Sciamma 1h25</p>	<p>L'été quand on a 15 ans. Rien à faire si ce n'est regarder le plafond. Elles sont trois : Marie, Anne, Floriane. Dans le secret des vestiaires leurs destins se croisent et le désir surgit. Si les premières fois sont inoubliables c'est parce qu'elles n'ont pas de lois.</p>	
<p><i>LOL (Laughing Out Loud)</i> 2009</p> <p>Lisa Azuelos 1h47</p>	<p>Une comédie sur les adolescents d'aujourd'hui. Une mère entretient des rapports difficiles avec sa fille de 16 ans qui découvre le monde des adultes...</p>	
<p><i>Jeune & Jolie</i> 2013</p> <p>François Ozon 1h35</p>	<p>Le portrait d'une jeune fille de 17 ans en 4 saisons et 4 chansons. [Prostitution enjeu principal.]</p>	
<p><i>La vie d'Adèle (Chapitres 1 et 2)</i> 2013</p> <p>Abdellatif Kechiche 3h</p>	<p>À 15 ans, Adèle ne se pose pas de question : une fille, ça sort avec des garçons. Sa vie bascule le jour où elle rencontre Emma, une jeune femme aux cheveux bleus, qui lui fait découvrir le désir et lui permettra de s'affirmer en tant que femme et adulte. Face au regard des autres Adèle grandit, se cherche, se perd, se trouve...</p>	

<p><i>Bang Gang (une histoire d'amour moderne)</i></p> <p>2016</p> <p>Eva Husson</p> <p>1h38</p>	<p>Les faubourgs aisés d'une ville sur la côte atlantique. George, jolie jeune fille de 16 ans, tombe amoureuse d'Alex. Pour attirer son attention, elle lance un jeu collectif où sa bande d'amis va découvrir, tester et repousser les limites de leur sexualité.</p>	
<p><i>Tamara</i></p> <p>2016</p> <p>Alexandre Castagnetti</p> <p>1h43</p>	<p>Tamara, 15 ans, complexée par ses rondeurs, décide à son entrée en seconde de se débarrasser de son étiquette de « grosse ». Pour clouer le bec des mauvaises langues, elle fait le pari avec sa meilleure amie de sortir avec le premier garçon qui passera la porte de la classe.</p>	
<p><i>Grave</i></p> <p>2017</p> <p>Julia Ducournau</p> <p>1h39</p>	<p>Dans la famille de Justine, 16 ans, tout le monde est vétérinaire et végétarien. Dès son premier jour à l'école vétérinaire, Justine dévie radicalement des principes familiaux et mange de la viande. Les conséquences ne tardent pas et Justine révèle alors sa véritable nature.</p>	

(Synopsis officiels issus d'allocine.fr)

Présentation des films :

Naissance des pieuvres

Résumé²² :

Durant l'été, Marie, 15 ans, va voir [son amie] Anne à la piscine. Elle assiste à un spectacle de natation synchronisée et se prend de passion pour ce sport. Mais c'est moins le sport que Floriane, la star des nageuses, qui guide le désir de Marie. À tel point que celle-ci en vient à délaisser sa meilleure amie, mal dans sa peau à cause de son poids. Décidée à assister à tous les entraînements, Marie tente timidement d'approcher Floriane, qui, dans un premier temps, la toise du haut de son physique avantageux. Marie pourra finalement admirer les jeunes danseuses, mais à une condition : servir d'alibi à Floriane quand celle-ci veut rencontrer son petit ami, François. Subjuguée par l'apparente maturité de Floriane, Marie accepte de se plier au jeu. Petit à petit, elle devient sa confidente. De son côté, Anne est éperdument amoureuse de François, qui reste indifférent à ses approches. Accumulant les déconvenues, elle se mure dans la tristesse. Pour sauver sa réputation de fille "qui a déjà couché", Floriane demande à Marie de la dépuceler avant qu'elle ne s'offre à François. Après un premier refus, Marie accepte, de peur de perdre sa nouvelle amie. Mais finalement, rien ne se passe avec François. Dépit, celui-ci couche avec [viole (?)] Anne. Les trois filles se retrouvent à une soirée. Tandis que Marie embrasse Floriane et comprend qu'elle ne pourra jamais être plus qu'un faire-valoir, Anne ridiculise son amant d'un soir. Anne et Marie finissent par retrouver leur complicité.

Eléments de contexte : Le film, sorti en 2007, a fait 78 477 d'entrées²³ et a reçu un accueil critique très favorable. C'est le premier film de la désormais célèbre cinéaste Céline Sciamma. Le film est très accessible, souvent proposé à la diffusion sur les plateformes. On note la présence au casting d'Adèle Haenel, élément de plus participant à l'intérêt pour ce film encore aujourd'hui.

²² Ce résumé et les autres sont tirés du site http://www.cineressources.net/recherche_t.php
Les modifications apportées à ces résumés sont entre crochets.

²³ Les chiffres du box-office sont issus du site <http://www.jpbox-office.com>

LOL (laughing out loud) ®

Résumé :

C'est la rentrée : Lola retrouve ses copines de lycée et son petit ami Arthur, avec lequel les relations se dégradent, car il a couché avec une autre pendant l'été [Lola lui fait croire qu'elle a fait de même]. Retards en cours, sorties en cachette et petits mensonges aux parents rythment le quotidien. Anne, la mère de Lola, est plutôt laxiste. Divorcée, elle vit seule avec ses trois enfants, fume volontiers un pétard avec ses amis et entretient secrètement une relation avec son ex-mari. Jusqu'au jour où elle rencontre Antoine, séduisant commissaire de police. Lola se rapproche de Maël, musicien doué et meilleur ami d'Arthur. Cette proximité freine leurs élans, mais ils succombent lors de la fête d'anniversaire de Lola [rapport sexuel initié mais panne sexuelle pour Maël]. Lorsqu'Anne rentre le lendemain, elle découvre avec stupeur qu'alcool et cannabis ont circulé lors de la fête. Furieuse, elle s'emporte contre Lola puis rompt avec son ex dont elle ne supporte plus les infidélités. Un quiproquo sépare Maël et Lola. La fin du trimestre est l'occasion de nouveaux règlements de compte parentaux. Anne trouve le journal intime de Lola, elle tombe des nues et confie son inquiétude à Antoine. Les lycéens partent en voyage en Angleterre : Lola et Maël se retrouvent [et ont un rapport sexuel avec pénétration], tandis qu'Anne officialise sa relation avec Antoine. Au retour, Anne avoue à Lola la lecture de son journal. Un vif conflit éclate, Lola se réfugie chez son père. Mais le concert de Maël sonne l'heure de la réconciliation pour tout le monde.

Eléments de contexte :

Sorti en 2009, LOL est un immense succès populaire avec ses 3 660 204 entrées. Le film s'inscrit clairement dans la filiation de *La Boom*. Le film a marqué une génération et fait encore parler de lui, en témoigne l'attention médiatique à l'occasion de sa diffusion sur Netflix début mars 2022.

Jeune & Jolie

Résumé :

Été. En vacances avec sa mère, Sylvie, son petit frère, Victor, et son beau-père, Patrick, Isabelle, 16 ans [de famille bourgeoise], fait la connaissance d'un jeune Allemand. Avec lui, elle fait l'amour pour la première fois. Isabelle fête ses 17 ans. Les vacances finies, elle quitte son petit ami sans un mot. Automne. Isabelle est au lycée, à Paris. Régulièrement, elle reçoit sur un second portable des SMS d'hommes inconnus, qu'elle retrouve dans des hôtels, et avec lesquels elle couche contre de l'argent. Certaines rencontres se passent très bien, en particulier avec Georges, un homme d'affaires âgé. Isabelle cache l'argent gagné dans sa chambre et ne le dépense pas. Un soir, au théâtre avec sa mère, Isabelle croise Georges. Isabelle gagne de plus en plus d'argent. Un jour, alors qu'ils font l'amour, Georges a une attaque et meurt. Paniquée, Isabelle s'enfuit. Hiver. Un jour, la police avertit Sylvie qu'Isabelle a été identifiée, grâce aux caméras de surveillance de l'hôtel. Elle ne sait comment réagir [elle réagit avec une certaine violence à l'égard de sa fille]. L'argent est saisi. Isabelle voit un psy et s'efforce d'avoir une vie «normale». Elle fait la baby-sitter pour Véronique et Peter, des amis de ses parents, et entame une relation avec Alex, un camarade de classe. Printemps. Isabelle quitte Alex. Elle rallume son second portable, qu'elle avait caché. Parmi les messages, elle répond à celui d'Alice, la veuve de Georges. Elle la retrouve à l'hôtel, parle avec elle, s'endort et se réveille seule dans la chambre.

Eléments de contexte : Le film de François Ozon sorti en 2013, présenté en compétition à Cannes, réalise 712 767 entrée et reçoit un accueil critique assez favorable.

La vie d'Adèle - Chapitre 1 et 2

Résumé :

À Lille, Adèle, élève en première, est séduite par Thomas, un garçon de son lycée. En le retrouvant en ville, elle croise, fascinée, le regard d'une jeune femme aux cheveux bleus. Elle couche avec Thomas mais le quitte très vite. Une amie, Béatrice, l'embrasse, puis l'éconduit. Valentin, son meilleur ami, l'emmène dans le quartier gay, où elle rencontre la fille aux cheveux bleus, Emma, en quatrième année aux Beaux-Arts. Emma vient la chercher au lycée. Le lendemain, Adèle est prise à parti par ses amies, qui la soupçonnent d'être [lesbienne]. Adèle revoit Emma et l'embrasse. Elles font l'amour. Emma l'invite à dîner chez sa mère et son beau-père. Adèle fête ses 18 ans. Elle invite Emma, qu'elle présente comme une amie qui l'aide en philosophie, chez ses parents. [Ellipse de plusieurs années] (Emma a fait d'Adèle, désormais institutrice, sa muse. Elles vivent ensemble. Lors d'une soirée qu'elle a organisée pour Emma, Adèle, mal à l'aise parmi ses amis artistes, sympathise avec Samir. Emma, elle, se rapproche de Lise, enceinte. Emma pousse Adèle à avoir plus d'ambition. Emma travaillant tard avec Lise, Adèle rejoint son collègue Antoine à une fête et l'embrasse. Un soir, alors qu'Antoine la raccompagne, Emma les surprend. Adèle avoue avoir couché avec lui. Emma la met violemment à la porte. Trois ans plus tard, dans un café, Adèle tente de reconquérir Emma, qui vit désormais heureuse avec Lise et sa fille. Adèle se rend au vernissage d'Emma, dans une galerie réputée. Elle part précipitamment. Samir la suit, puis renonce.)

Eléments de contexte : Palme d'or à Cannes, le film d'Abdellatif Kechiche a beaucoup fait parler de lui. Avec ses 1 036 811 entrées et les nombreuses polémiques l'entourant (conditions de tournage, scènes de sexe sujettes à discussion etc.) le film reste un évènement majeur du cinéma français. Il fait également partie des rares films français de la décennie à mettre en scène une relation lesbienne.

Bang Gang (une histoire d'amour moderne)

Résumé :

George et Laetitia, deux copines lycéennes, passent leur temps libre avec Alex et Nikita, très populaires dans leur lycée. George est amoureuse d'Alex. Alors qu'ils passent l'après-midi chez ce dernier, elle finit par faire l'amour avec lui sous les yeux des deux autres adolescents. Les jours suivants, Alex l'ignore. Le voisin de Laetitia, Gabriel, est renfermé depuis l'accident de son père. Au cours d'une soirée, George surprend Alex et Laetitia dans le même lit. Blessée, elle lance un jeu, le Bang gang, sorte de "Action ou vérité" sexuel. La soirée dérape vite et de nombreuses vidéos d'ébats sont tournées. Le lendemain, Alex et Nikita ont l'idée de créer un réseau social secret où chacun pourrait poster et voir les vidéos. Laetitia, en froid avec George depuis qu'elle a couché avec Alex, cherche à se réconcilier avec elle et l'invite à un Bang gang. Elle essaie aussi de convaincre Gabriel de se joindre à eux, mais l'adolescent refuse. George se présente à la soirée mais ignore son ancienne amie. Elle prend de la drogue avec Nikita et couche avec tous les garçons présents, y compris Gabriel, qui a fini lui aussi par venir et qui perd sa virginité avec elle. Le lendemain, une vidéo de George se retrouve sur YouTube. Gabriel, amoureux d'elle, intimide l'auteur de la vidéo qui la retire d'internet. Mais George découvre qu'elle est atteinte d'une MST. Tous les participants des Bang gang doivent se faire dépister et le réseau social est découvert [les adolescent·es ne se reverront plus].

Eléments de contexte : Le film d'Eva Husson, probablement le moins connu du corpus, sorti en 2015, a fait 29 341 d'entrées et a reçu un accueil critique mitigé. Il a pendant un certain temps appartenu au catalogue Netflix.

Tamara

Résumé :

Tam, quelques kilos en trop [pour la norme], entre en Seconde. Elle y retrouve son amie Jelilah. Elles parient qu'elles sortiront avec les deux premiers garçons entrant dans la classe. Mais Tam tombe sur Diego, le plus beau mec du lycée. Chico, percussionniste brésilien et ami de sa mère Amandine, s'installe avec la petite Yoli, 9 ans, dans leur appartement. [L'enfant] comprend vite le désarroi de Tam et lui donne des conseils pour draguer Diego. Lors d'un cours de sport, Diego vient en aide à Tam, ce qui vexe le suffisant Wagner et la cynique Anaïs. Wagner se venge en la filmant, pour Facebook, ivre lors d'une soirée où Diego n'est pas venu. En allant chercher Yoli à l'école, Tam se rend compte que Diego s'occupe beaucoup de sa fratrie quand leur mère travaille. Elle l'aide à faire les devoirs. Elle se fait prêter l'appartement de son père pour fêter ses 16 ans. Mais Wagner pirate son téléphone et détourne ses invités. Seul Diego vient. Ils s'aiment [Ils s'embrassent et ont un rapport sexuel (non montré à l'écran)]. Leur relation s'approfondit. Le père de Tam l'ayant découverte sur sa vidéo de surveillance, il alerte Amandine, qui espionne à son tour le smartphone de sa fille. Alors que la relation entre Amandine et Chico bat de l'aile, Tam surprend, pendant une classe verte, Anaïs dans la chambre de Diego. Ils se disputent, ont des mots durs et se séparent. Un jour, ne voyant pas Diego en classe, Tam apprend qu'il part au Chili enterrer sa grand-mère. Elle se fait conduire par son père à l'aéroport, à temps pour se réconcilier avec lui.

Eléments de contexte : Adapté d'une bande-dessinée, le film avait fait polémique en raison du choix de l'actrice principale loin d'être en surpoids, contrairement à l'héroïne de la bd, ce qui est problématique pour un film voulant dénoncer la grossophobie. Sorti en 2016, il a réalisé 792 242 entrées.

Grave

Résumé :

À 16 ans, Justine entre à l'école vétérinaire, comme ses parents et sa sœur, Alex, avant elle. Sa famille est végétarienne. Quand, parmi d'autres épreuves prévues au bizutage, elle doit se plier au supplice d'ingurgiter un rein de lapin, les effets ne se font pas attendre. Tandis que les repères de la jeune fille vacillent, son corps se couvre de plaques rouges et urticantes. Les cours se poursuivent et alimentent son trouble. Un professeur lui reproche l'excellence des copies qu'elle lui rend. Le garçon qui partage sa chambre, Adrien [qui est gay], devient son ami. Le comportement de Justine se fait de plus en plus carnassier : elle vole un steak à la cantine, mange son premier kebab puis fouille le frigo la nuit, en quête de viande. Un soir qu'elle est restée dormir chez Alex, celle-ci entreprend de lui épiler le maillot. Elle se coupe accidentellement le doigt avec des ciseaux. Justine sauve le morceau de la gueule de leur chien, le lèche puis le mange. Dans le but d'initier sa sœur au cannibalisme, Alex provoque un accident de voiture et en dévore les victimes sous les yeux de Justine. Son désir de chair s'accompagne de pulsions sexuelles. Adrien et celle-ci [ont un rapport sexuel], en prenant garde aux pulsions de Justine qui se sont révélées lors d'une nouvelle épreuve de bizutage. Un matin, Justine trouve Adrien mort à ses côtés. Alex est là, la bouche en sang. Elle est arrêtée. Justine rentre chez ses parents. Son père lui dévoile son torse plein de morsures [dont sa femme/mère de Justine est responsable], mais lui dit être sûr qu'avec elle, l'atavisme ne fera pas loi.

Eléments de contexte : Premier long-métrage de Julia Ducournau (palme d'or 2021), Grave avait été salué presque unanimement lors de sa sortie en 2017. Interdit aux moins de 16 ans, il avait fait 149 239 entrées et reste aujourd'hui dans les mémoires, non sans lien avec le récent coup de projecteur sur sa réalisatrice récemment palmée.

Dialogue scène lesbophobie *La vie d'Adèle*

Amélie (une amie) : C'est qui la meuf qui est venue te chercher la dernière fois ? Type gouinasse ?

Adèle : Pff n'importe quoi.

Am : Bah si.

Ad : C'est pas parce qu'elle a les cheveux bleus qu'elle est gouine.

Am : Mais c'est même pas ça, ça se voit à sa tête quoi qu'elle lèche des chattes.

[...]

Adèle ment et dit qu'elle l'a rencontrée dans un café. Son amie sait qu'elle est allée dans un bar gay avec Valentin, elle la confronte alors à cette information.

Am : pourquoi tu traînes dans des endroits comme ça ? Je comprends pas.

Ad : Mais je vais pas là-bas moi

[...]

Am : Et tu lui lèches déjà la chatte ?

Ad : Tu dis n'importe quoi.

Am : T'es rapide toi. Arrête vous étiez collées comme ça, assume au moins.

[...]

Ad : Mais ya rien à assumer, c'est une copine, on était proches parce qu'on parlait.

Am : Ça sonne faux je trouve comment tu parles en fait c'est juste ça. On veut juste que t'assume que tu lèches des chattes.

Laetitia (autre amie) : après moi j'men fous tu vois que tu sois gouine, tu fais ce que tu veux de ta vie. Mais le truc c'est que t'es venue chez moi plusieurs fois dormir à poil dans mon lit tu vois. Là c'est un peu plus dur. Moi je suis ta pote hein.

Ad : Mais je sais, pourquoi tu dis n'importe quoi ?

L : je préfère être claire. Mais c'est juste assume c'est juste ça.

Ad : Mais je vais pas assumer un truc que je sais pas, faut arrêter de dire n'importe quoi

L : Bah arrête adèle, voilà, ya une gouinasse qui vient te chercher devant le lycée genre tu lui lèches pas la chatte.

Ad : Elle est pas gouine.

Il ya de plus en plus de monde dans le cercle, Adèle est littéralement entourée par la pression de ses pairs.

L : Nous dit pas qu'elle est pas gouine, ça se voit à 300 km qu'elle est lesbienne ptn. T'es gouine ? Juste assume. Après je m'en fous tu vois c'est ton monde, tant que tu me mêles pas à ça moi sache que je suis ta pote, jamais tu lècheras ma chatte tu vois, jamais.

Ad : Je te toucherai jamais arrête de dire n'importe quoi je suis pas lesbienne putain. *Adèle commence à s'énerver sérieusement.* Arrête de dire que je suis agressive c'est elle qui m'agresse depuis une heure et demi en me disant n'importe quoi je me défends c'est tout. Je suis pas lesbienne faut que je te le dise comment putain ?

[...]

L : Mais vous vous rendez compte ou pas ? La meuf c'est une pute, elle vient dormir chez moi à poil dans mon lit, elle me mate le cul quand elle est chez moi.

Ad : J'ai jamais maté ton cul ptn arrête de dire n'importe quoi.

L : Mais ouais t'es une pute, toutes les putes elle matent les culs d'accord ? est-ce que ta meuf elle a aussi la chatte bleue ? ouais hein elle à la chatte bleue ta meuf ? *Elle fait un mouvement suggestif avec sa langue.*

Adèle perd le contrôle, et s'en prend physiquement à elle.

Ad : Sale pute je suis pas gouine ok ?

L : Sale gouinasse ! Va lécher des chattes !

Les autres les séparent.

A l'écart du groupe,

Adèle dit à son ami : Mais c'est toi t'es sérieux pourquoi t'es allé dire à tout le monde qu'on était dans des bars gays bordel en plus tu l'assumes [...] pourquoi tu fais ça ptn ?

Ami : Mais qu'est-ce que tu veux que je te dise on est allé dans des bars gays, on dirait ça la fin du monde.

Adèle : Bah ouais ouais c'est la fin du monde putain tout le monde croit que je suis lesbienne et que je broute des chattes et elle croit que j'ai maté son cul.