

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'UTILISATION DU CINEMA EXPERIMENTAL PAR LES LUTTES ET LE CINEMA QUEER : FIREWORKS, NITRATE  
KISSES ET TOM

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

HUGO (HYEN) BARRET

JUILLET 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

L'écriture d'un mémoire est une expérience éprouvante et complexe. Cependant, étudier ces sujets qui me passionnent est un privilège et ce texte souligne la légitimité des recherches portant sur la communauté LGBTQIA+ ainsi que ma légitimité et ma singularité en tant que chercheuse transgenre. C'est un plaisir d'avoir l'opportunité de rédiger un mémoire par et pour les personnes *queer* et je suis fière de pouvoir partager ma passion à mes adelphe.s. La lecture des textes et le visionnement des films queer de ma bibliographie furent très enrichissants et rassurants. Voir que tant de personnes issues de notre communauté écrivent, réalisent, créent de plus en plus et depuis longtemps rend notre existence plus confortable et met en avant notre résilience et notre persévérance à travers les nombreuses persécutions auxquelles nous avons dû faire face. Malheureusement, il était difficile d'écrire dans le climat sociopolitique actuel. Lequel est parfois hostile à notre reconnaissance. Écrire sur nos droits et sur notre art alors que ces mêmes droits et vies LGBTQIA+ sont grandement menacés dans tout le continent nord-américain (et partout dans le monde) et que la haine envers les personnes LGBTQIA+ perdure, particulièrement envers les personnes trans, était une épreuve douce-amère.

Ainsi au travers de ces périple.s, je voudrais remercier mon directeur de maîtrise, Éric Létourneau, et les membres de mon jury, Diane Poitras et Dinaïg Stall pour leurs précieux conseils, corrections et instructions, tout cela malgré ma manière d'écrire misanthropique ! Ainsi que le corps enseignant de l'Université du Québec à Montréal, dont la passion m'a fait aimer l'université à nouveau, et les membres de l'administration qui m'ont soutenu dans mes déboires étudiants.

Et bien sûr, je voudrais remercier mes amoureux.ses, Alley, Rose et Juni pour leur soutien durant l'écriture de ce mémoire et Xan, Abe et Nicki pour leurs excellentes corrections et suggestions. Je remercie du plus profond de mon cœur mes camarades de lutte.s qui continuent à se battre pour les droits des personnes LGBTQIA+. Je remercie avec la même ferveur et le même respect les auteur.ices et théoricien.nes palestinien.nes des textes que j'ai utilisés, lus ou référencés dans ce dossier. Je voudrais également remercier ma mère et mon père pour leur confiance et leur capacité surprenante à me remotiver à écrire.

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------|----|
| REMERCIEMENTS .....                                                              | ii |
| RÉSUMÉ.....                                                                      | v  |
| INTRODUCTION .....                                                               | 1  |
| CHAPITRE 1 - PROBLÉMATIQUE.....                                                  | 4  |
| 1.1 La lutte LGBTQIA+ pour sa représentation dans les milieux audiovisuels. .... | 4  |
| 1.2 Objectifs et questions de recherche.....                                     | 11 |
| 1.3 Pertinence communicationnelle .....                                          | 16 |
| CHAPITRE 2 - CADRE THÉORIQUE.....                                                | 24 |
| 2.1 <i>Cultural studies</i> et l'étude des représentations LGBTQIA+.....         | 24 |
| 2.2 La culture, un lieu de lutte .....                                           | 25 |
| 2.3 Idéologie normative et hégémonie .....                                       | 26 |
| 2.4 <i>Gender studies</i> et <i>Queer theory</i> .....                           | 28 |
| 2.5 La performativité du genre et ses notions .....                              | 30 |
| 2.6 Analyse audiovisuelle : représentation et discours médiatiques .....         | 32 |
| 2.7 L'héritage d'une mythologie indépendante et expérimentale. ....              | 34 |
| CHAPITRE 3 - MÉTHODOLOGIE.....                                                   | 37 |
| 3.1 Corpus étudié.....                                                           | 37 |
| 3.2 Analyse textuelle.....                                                       | 40 |
| 3.3 Analyse inductive .....                                                      | 42 |
| 3.4 Méthodologie de l'échec.....                                                 | 43 |
| 3.5 Analyse de séquence : sémiotique et discursive .....                         | 44 |
| 3.6 Pertinence de l'analyse et ses limites.....                                  | 45 |
| CHAPITRE 4 - ANALYSE DES ŒUVRES .....                                            | 47 |
| 4.1 L'analyse de <i>FIREWORKS</i> .....                                          | 48 |
| 4.1.1 Présentation du récit .....                                                | 48 |
| 4.1.2 Imagerie chrétienne et rédemption.....                                     | 51 |
| 4.1.3 Les symboles patriotiques.....                                             | 53 |
| 4.1.4 Le lien privilégié entre l'auteur et l'audience .....                      | 54 |
| 4.1.5 Désir et violence.....                                                     | 56 |
| 4.2 L'analyse de <i>Nitrate Kisses</i> .....                                     | 59 |
| 4.2.1 Présentation du récit .....                                                | 59 |

|                             |                                                    |     |
|-----------------------------|----------------------------------------------------|-----|
| 4.2.2                       | Le dialogue des corps et de la sexualité .....     | 68  |
| 4.2.3                       | Images-sensation et cinéma vertical .....          | 71  |
| 4.2.4                       | Montage et recherche historique .....              | 73  |
| 4.3                         | L'analyse de <i>Tom</i> .....                      | 75  |
| 4.3.1                       | Présentation du récit .....                        | 75  |
| 4.3.2                       | Hommage et héritage .....                          | 82  |
| 4.3.3                       | Fragmentation d'espace, fragmentation de soi ..... | 82  |
| 4.3.4                       | Anomalies image-mémoire .....                      | 85  |
| CHAPITRE 5 - SYNTHÈSE ..... |                                                    | 87  |
| 5.1                         | La représentation... ..                            | 87  |
| 5.1.1                       | Des corps queers.....                              | 87  |
| 5.1.2                       | Des sexualités queers.....                         | 89  |
| 5.1.3                       | De la multiplicité des « identités » queer.....    | 91  |
| 5.2                         | Combattre... ..                                    | 92  |
| 5.2.1                       | La censure .....                                   | 92  |
| 5.2.2                       | La violence .....                                  | 95  |
| 5.2.3                       | Les normes hégémoniques cis-hétéronormatives ..... | 96  |
| 5.2.4                       | L'amnésie culturelle .....                         | 99  |
| 5.3                         | Développer... ..                                   | 100 |
| 5.3.1                       | La réflexion et la critique.....                   | 101 |
| 5.3.2                       | Les possibilités queers .....                      | 103 |
| CONCLUSION .....            |                                                    | 105 |
| BIBLIOGRAPHIE .....         |                                                    | 108 |

# RÉSUMÉ

Dans l'histoire du cinéma queer au sein du cinéma nord-américain, nous pouvons observer une utilisation récurrente de la forme expérimentale. Ce mémoire interroge la relation entre cinéma expérimental et cinéma queer, en faisant une analyse intertextuelle comparative entre : *Fireworks* de Kenneth Anger (1947), *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer (1992) et *Tom* de Mike Hoolboom (2002). Pourquoi cette association est-elle si répandue ? Qu'apportent les procédés expérimentaux au cinéma queer et à ses luttes ? Comment est-ce que l'utilisation de la forme expérimentale permet d'élever et de transformer les discours, les représentations et les luttes queers ? Ainsi, le cinéma expérimental partage avec le cinéma queer son pouvoir subversif, ils questionnent tous deux la nature de leur milieu et contestent la formation des présupposés et ce qui peut être représenté au cinéma. Le cinéma queer bénéficie de la forme expérimentale, car celui-ci le libère des contraintes du cinéma dominant. Les limites de la narration, du temps et de l'espace sont repoussées, les discours queers peuvent s'étendre librement et apparaître dans une forme non censurée complexe et véridique. De plus, la forme expérimentale soutient parfaitement la manière révolutionnaire dont le cinéma queer démantèle les relations de pouvoir au sein de l'histoire, des identités, de la sexualité, des tabous et du langage. Cette association élève les luttes en proposant de véritables alternatives au monde cis hétéronormé : un espace qui lui est propre; une temporalité qui exhume les disparitions du passé, soigne l'amnésie culturelle et imagine un futur libéré; des désirs et des corps visibles à l'agentivité transductive; et enfin, tout cela en transmettant ses discours, images, et sensation, à même le corps et l'esprit du spectateur, lui donnant les outils pour se transformer et transformer le monde autour de lui.

Mots clés : cinéma expérimental , cinéma queer, LGBTQIA+, activisme, possibilités queer

# INTRODUCTION

Le cinéma LGBTQIA+ est le sujet de nombreux travaux de recherches. C'est un objet d'étude particulièrement intéressant par son existence controversée et son histoire riche, traversant censures et discriminations, ainsi que pour son pouvoir politique et social. Nous nous intéressons particulièrement à son histoire tumultueuse au cœur de celle du cinéma nord-américain, dans lequel, aujourd'hui encore en 2025, il n'est pas impossible que cette censure réapparaisse. Depuis les années 1930, le cinéma LGBTQIA+ a dû mettre en place de nouvelles stratégies, parfois « clandestines », de sa production à sa diffusion, pour traverser ces embûches et évoluer à travers l'oppression.

L'étude du cinéma LGBTQIA+ explore des questions de représentation, de diversité et de minorités de genre et de sexualité au cinéma. La plupart des recherches se concentrent cependant sur la quantification des représentations LGBTQIA+ et la qualité relative de celles-ci plutôt que de procéder à des études plus poussées qui pourraient interroger la mise en discours de cette diversité de genre et de sexualité. Il est donc nécessaire de développer la recherche sur le cinéma LGBTQIA+ dans l'optique de mieux comprendre la complexité de ces représentations ainsi que les différents facteurs les influençant.

Le cinéma expérimental est un objet d'une richesse équivalente. Les métrages issus de ce domaine cinématographique questionnent la nature même du cinéma, interrogent sur sa formation, son contexte et ce qui peut être représenté à l'aide de ce médium. Le cinéma expérimental est donc lui aussi sujet de nombreux travaux d'études. En observant les différentes œuvres issues du cinéma LGBTQIA+ et particulièrement celles du cinéma queer, on peut remarquer une récurrence dans son utilisation des formes expérimentales et des questions inédites émergent lorsque l'on se pose à l'intersection de ces deux catégories.

Pour mieux comprendre ces liens, nous allons étudier trois œuvres situées à trois époques, trois moments différents dans l'histoire du cinéma LGBTQIA+ et qui se situent à l'intersection du cinéma expérimental et du cinéma LGBTQIA+ : *Fireworks* de Kenneth Anger, tourné en 1947, un court-métrage expérimental occulte et pionnier du cinéma LGBTQIA+ qui fut tourné au cœur des censures et de la mise en place du code Hays; *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer, sorti en 1992, un des premiers documentaires lesbiens, qui utilise de nombreux procédés expérimentaux et qui sort pendant la crise du VIH/SIDA des années 80-90;

et enfin, *Tom* de Mike Hoolboom, un moyen métrage expérimental biographique du cinéaste Tom Chomont, sorti en 2002, qui expose l'histoire de cet homme à l'aide de son interview, mais également de divers procédés. Ce film dresse ainsi un bilan du cinéma exploratoire des années 1980-1990 et de ses techniques, en même temps qu'il retrace la vie de l'artiste. Cette œuvre sort également dans les années où la crise du SIDA/VIH se stabilise, et offre une ouverture vers le cinéma LGBTQIA+ du 21<sup>e</sup> siècle.

Notre étude vise à combiner la recherche sur le cinéma expérimental et le cinéma LGBTQIA+ dans ces trois œuvres, afin d'y identifier des récurrences et des éléments complémentaires, pour comprendre comment l'application de procédés expérimentaux peut servir les luttes et l'expression des identités de genre et de sexualité minoritaires. Nous mobiliserons les *gender studies* et la théorie *queer* et leur posture critique, intersectionnelle et déconstructiviste afin d'appuyer notre recherche. Il s'agira également de faire ressortir le pouvoir subversif du cinéma expérimental et comprendre comment sa diffusion soutient le côté « queer » irrévérencieux et révolutionnaire des identités LGBTQIA+. Cette combinaison de recherches permet un nouveau regard sur ces œuvres et permet de développer les études déjà effectuées qui se limitent au traitement des personnages LGBTQIA+ et leur représentation d'un côté, et les études des procédés expérimentaux de l'autre.

À travers une analyse textuelle que nous déploierons pour chaque œuvre, puis une combinaison et une interprétation des résultats obtenus, nous proposerons une interprétation des éléments révélés afin de répondre à nos questions et hypothèses, mettant en lumière les techniques esthétiques et narratives qui influencent les représentations et les enjeux LGBTQIA+.

Dans un premier chapitre de ce mémoire, nous présenterons le contexte lié aux identités LGBTQIA+, les mouvements queers et leurs problématiques; puis, le contexte lié à l'analyse de ce sujet et des procédés utilisés par les réalisateurs qui font l'objet de notre étude. Nous présenterons la question de recherche, divisée en sous-questions qui guidera notre étude, suivi d'un rappel sur les recherches existantes qui ont traité de notre sujet. Nous justifierons également le choix et l'utilisation des trois films étudiés.

Le second chapitre de notre projet développera le cadre théorique mis en place pour réaliser notre analyse. Nous y définirons également les termes et concepts nécessaires pour appréhender notre étude, tels que la notion de genre, de discours ou bien de norme. Dans ce chapitre, nous montrerons également ce que la théorie queer apporte dans l'analyse des représentations audiovisuelles et des discours qui concernent les minorités de genre et de sexualité.



Dans le troisième chapitre seront présentés notre méthodologie et notre corpus, composé d'une analyse inductive et détaillée des œuvres. Nous mobiliserons également une analyse textuelle centrée sur les éléments narratifs, discursifs et sémiotiques de nos objets d'étude.

Ces méthodes seront mises en place dans le quatrième chapitre, où nous ferons l'analyse des trois œuvres constituant le corpus audiovisuel et où nous établirons les premières pistes de réponses aux questions de recherche. Nous ferons ensuite la synthèse des résultats obtenus dans le chapitre cinq afin d'apporter des réponses à notre question de recherche. Enfin, nous reviendrons sur les objectifs du mémoire dans une conclusion, où nous répondrons à la question et aux sous-questions de recherche.

Les chapitres présentés ici visent à donner au lecteur un aperçu des sujets et de leurs modes de traitements discursifs. Bien que ces objets d'études ne soient pas représentatifs de la totalité des œuvres réalisées dans le champ du cinéma expérimental LGBTQIA+ et que l'analyse possède des limites, notre corpus et l'explication des éléments découverts nous permettront de mettre en lumière certaines tendances qui pourraient éventuellement être associées à d'autres œuvres qui partagent des caractéristiques semblables.

# CHAPITRE 1 - PROBLÉMATIQUE

## 1.1 La lutte LGBTQIA+ pour sa représentation dans les milieux audiovisuels.

Selon Vito Russo, auteur de *The Celluloid Closet* (1987), le tout premier long métrage abordant l'homosexualité est *The Gay Brothers* ou *Dickson Experimental Sound Film* (1895). La représentation LGBTQIA+ à l'écran existerait ainsi depuis plus de 120 ans. Depuis lors, nous pouvons constater de nombreux rebondissements, revendications et transformations dans le domaine des films représentant les minorités de genre et de sexualité. Dans notre travail, nous allons observer cette histoire sous la lentille du cinéma occidental, plus particulièrement du cinéma nord-américain. La représentation des personnes LGBTQIA+ dans le cinéma américain a toujours été liée au danger de l'homosexualité et de la féminité. En 1987, le film *The Gay Brothers* développe l'image du « Sissy guy », et, dans ces films, il est souvent question de venir à la rescousse de la masculinité de ces pauvres hommes efféminés. Quant au lesbianisme, il existe principalement au travers de l'érotisme, au service de la sexualité masculine (Russo, 1987).

Bien que cette représentation se manifeste souvent à travers un regard masculin et hétéronormatif stéréotypique, jusque dans les années 1920-30 l'existence au cinéma des personnes LGBTQIA+ n'est pas interdite. Selon Harry M. Benshoff et Sean Griffin, dans *America on film : representing race, class, gender, and sexuality at the movies*, c'est lors de la Grande Dépression qui s'étend justement dans les années 1920 et 1930 que nous assistons à une amplification des représentations négatives de la communauté LGBTQIA+. Pendant la Première Guerre mondiale, l'Europe, qui domine alors l'industrie du cinéma, arrête complètement ses productions cinématographiques. Le cinéma américain en profite pour rattraper son retard, et développer l'hégémonie qu'on lui reconnaît aujourd'hui. Avec l'objectif de développer une production de masse et devenir une industrie, le cinéma américain uniformise les différents modes de production et de narration, lance le système de fonctionnement des studios, et va codifier les genres cinématographiques (Sklar, Cook, 1998). Cette nouvelle puissance dominante s'efforce, en cette période, de définir son identité, sa raison d'exister et ce qu'elle souhaite accomplir. Durant cette période, les minorités de genre et de sexualité sont utilisées comme ressort comique, à travers le trope de la « farcial impersonation », où des hommes et des femmes adoptent les caractéristiques du sexe opposé. L'industrie crée donc des films où les personnes issues des minorités de genre et de sexe sont représentées de

manière choquante, directe et irrévérencieuse pour affirmer les torts de ces comportements face à une masculinité exacerbée et soutenir les valeurs patriotiques américaines (Russo, 1987). C'est dans la promotion de ces valeurs que le cinéma américain des années 20 trouve sa raison d'être. En 1915, la Cour suprême des États-Unis explique le but du cinéma en ces mots : « the exhibition of motion pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit, like other spectacles, not to be regarded or intended to be regarded... as a part of the press of the nation or as organs of public opinion. », cela signifie que les films ne sont pas couverts par le premier amendement garantissant la liberté d'expression (Russo, 1987). Ces législations se multiplient dans différents états et aboutissent à une restriction des représentations. Des lois comme celles de New York en 1921 : « a film should be licensed by the State unless such a film or part thereof is of such a character that its exhibition would tend to corrupt morals or incite crime. » (Russo, 1987) soulèvent un certain flou et offrent une occasion d'agir en faveur des représentations des minorités de genre et de sexualité. C'est à cette période que sort *Manslaughter* film de Cecil B. De Mille (1922) dans lequel apparaît le premier baiser lesbien, ou *The Soilers* (1923) de Ralph Ceder où le trope du « sissy man » n'est pas péjoratif. Pour remédier à ces ambiguïtés législatives et pour développer un cinéma « moral », les mouvements religieux et l'église vont en demander une codification sévère (Russo, 1987). Ce code de bonne conduite, le *Code Hays* de mars 1930, interdit complètement la représentation LGBTQIA+, dont les mœurs sont considérées comme impures (section 2, paragraphe sur les principes de l'histoire : "[...] the case of impure love, the love which society has always regarded as wrong and which has been banned by divine law."). L'homosexualité fait ainsi partie des amours impurs. La représentation des minorités de sexualité et de genre persiste à travers cette censure, déguisée en « punitions divines » et en leçons de morales, comme dans le film *Lot in Sodom* de James Sibley Watson et Melville Webber (1933).

Après la Seconde Guerre Mondiale, les États-Unis et leurs officiels (comme le sénateur Joseph McCarthy) instiguent la période « Red Scare ». Principalement à la recherche des « communistes », ces officiels désirent purger tous ceux qu'ils estiment indésirables. L'homosexualité, qu'ils associent fortement avec le communisme, est une des cibles majeure de ce mouvement, une association décrite plus tard comme le « Lavender Scare ». Hollywood et son cinéma jouent un rôle majeur dans cette période en soutenant la paranoïa et l'oppression générale par leurs représentations des minorités de genre et de sexualité (Clark, Goswick, Imse, Keith, LeDonne, OCamb, Taylor, 2021). Ce climat accélère le développement des mouvements pour les droits LGBTQIA+ et c'est dans les années 1950-1960 que les premiers organismes de lutte vont se développer. S'inspirant du travail de Pauli Murray et de son ouvrage *State's Laws on Race*

*and Color* (1950), Harry Hay fonde la *Mattachine Society*, l'une des premières organisations militant pour les droits des personnes gaies. Ils vont utiliser le mot « homophile » au lieu d'homosexuel, un terme jugé moins orienté sur la sexualité et moins « clinique ». Malgré ce développement positif, la *Mattachine Society* se concentre sur les droits des hommes homosexuels, il faudra attendre le développement de l'organisation « ONE » par Dale Jennings et la publication de leur magazine (aussi intitulé « ONE ») pour avoir une association se concentrant sur les droits des femmes homosexuelles (Bullough, 2002). La représentation juste et réaliste des personnes queers au cinéma et le combat contre les stéréotypes LGBTQIA+-phobiques font partie de leurs revendications. Les années 50 sont également le théâtre de l'effondrement du système des studios, dû à la démocratisation de la télévision et des législations telles que la loi *De Havilland* de 1944 (conférant plus de libertés aux stars de cinéma) et le décret *Paramount* de 1948 (qui allège l'exclusivité des sorties au cinéma par les studios) (Goldberg, 2024). La Cour Suprême des États-Unis décrète en 1952 que le cinéma doit finalement bénéficier du premier amendement de la constitution (Hunt, 2018). Sans un pouvoir uni pour soutenir la main de fer que possède le code Hays sur les films nord-américains, elle rouille et le code se transforme en 1966 pour devenir le système de classification de la *Motion Picture Association of America* (Goldberg, 2024). Avec ces changements, les œuvres indépendantes émergent plus facilement, la censure est moins forte et puritaine et les organismes de luttes progressent. Par exemple, en 1956 à San Francisco, la première organisation politique lesbienne *Daughters of Bilitis* est fondée, elle devient une actrice majeure dans la lutte LGBTQIA+ dans les années 60-70. Progressivement dans les années 60, la diabolisation des personnes LGBTQIA+ s'amointrie, malgré le fait que leur représentation reste centrée sur des histoires tragiques et toujours violentes : « Visible again, this time with official sanction, such characters were once more placed in ghetto situations or created in terms of horror and fantasy. » (Vito Russo, 1987). On pourra citer le film de 1961 *The Children's Hour* de William Wyler dont la prétendue relation homosexuelle des personnages principaux est centrale au scénario du film, mais est considérée comme une malédiction.

Vers la fin des années 1960, de nombreuses évolutions ont lieu dans les mouvements LGBTQIA+. Les raids répétés de la police et les persécutions politiques accélèrent les demandes des communautés LGBTQ+, incitant les groupes militants à adopter des actions plus radicales, telles que les *Annual Reminder Pickets* de Barbara Gittings en 1965 ou les *Compton's Cafeteria Riot* de 1966. (Clark, Goswick, Imse, Keith, LeDonne, OCamb, Taylor, 2021). Et en 1969 à New York, les émeutes de Stonewall font prendre un feu dont les braises étaient longtemps couvées. En 1973, une grande victoire est établie, l'activisme et les manifestations de Barbara Gitting et des *Daughters of Bilitis* poussent l'Association Psychiatrique

d'Amérique à retirer l'homosexualité du registre des maladies mentales. Avec ces voix qui s'élèvent et les mouvements LGBTQIA+ qui prennent de l'ampleur, l'industrie du cinéma va produire plus de films contenant des personnages LGBTQIA+. On verra émerger des films tels que *Boys in the band* de William Friedkin, dont l'intrigue est basée sur l'homosexualité et les relations des personnages principaux, ou encore *That Certain Summer* de 1972, réalisé par Lamont Johnson, qui met en scène un père homosexuel qui élève sa famille. Ce long-métrage comporte très peu de stéréotypes négatifs sur l'homosexualité. Bien que les représentations des personnages LGBTQIA+ se multiplient, elles ne sont toujours pas idéales, et restent faussées, maladroites et stéréotypées. La majorité des personnages issus des minorités de genre et de sexualité « tombent comme des mouches » pour reprendre l'expression de Russo (1987)<sup>1</sup> et poursuivent la tradition des personnes LGBTQIA+ dans des rôles comiques et monstrueux. Les scénarios des films produits ne parlent pas non plus de réels enjeux et problématiques liées à l'identité LGBTQIA+ (Russo, 1987).

En parallèle à ces développements, comme l'observe Connolly (2018), à la télévision, la représentation des personnes LGBTQIA+ reste plutôt largement négative. Un épisode de la série *Marcus Welby* de 1974, va notamment représenter un personnage homosexuel comme étant un pédophile et l'homosexualité en tant qu'une maladie soignable. Le scénario de l'épisode ignore complètement les développements du registre des maladies mentales et provoque les militants de la *National Gay Task Force* (NGTF) qui vont faire ensuite campagne pour le retrait des ondes de l'émission. Les diffuseurs se plient aux revendications de la NGTF, qui organise un énorme réseau de militants pour combattre toute mauvaise représentation future. Inspirée par ces efforts, la *National Association of Broadcaster Code Authority* s'engage de garantir au bon traitement des représentations des personnes issues de la diversité de genre et de sexualité.

Après cette période de progrès et de victoires de nos mouvements viennent les années 1980-1990 et la période bouleversante de la crise VIH/SIDA. Cette crise ternit l'opinion publique et la représentation LGBTQIA+ dans les médias occidentaux et nord-américains. La maladie SIDA/VIH déclenche une vague de peur et d'hystérie. Des bribes d'informations qui ont pu laisser entendre que la maladie se transmettait par des rapports sexuels entre deux personnes du même sexe et le climat général d'homophobie de l'Amérique du Nord font de cette maladie « the gay disease » (M. Benshoff, Griffith, 2006). À la suite de ces événements et des rapports du journaliste Randy Shilts (un des premiers journalistes à faire la

---

<sup>1</sup> « [...] gays dropped like flies. » Vito Russo, *The celluloid Closet*, 1987.

chronique de cette crise), les politiciens conservateurs et les collectifs catholiques, comme la *Moral Majority*, *Coalition For Better Television* et la *American Family Association* soutiennent un narratif faussé tenant les personnes LGBTQIA+ comme les responsables de cette maladie. Ils boycottent l'apparition, le développement et la représentation positive des personnages et narratifs de ces personnes dans les médias (Benshoff, Griffith, 2006). Ce schisme entre la communauté queer et l'opinion publique est renforcé par les actions des politiciens, notamment la loi *Bowers Vs Hardwick* de 1986 (interdisant la sodomie privée), le discours de Reagan de 1987 et son opposition envers de nombreuses lois empêchant la discrimination des personnes LGBTQIA+, ainsi que le sensationnalisme des journalistes qui font la couverture du drame (Benshoff, Griffith, 2006). La réponse d'Hollywood à la crise est un écho de l'opinion qui prévaut dans l'espace public. Les premiers films qui traitent du sujet sont des œuvres composées avec minutie afin de ne pas offenser le public cis-hétérosexuel<sup>2</sup>. Ils se concentrent sur des sujets inoffensifs et sympathiques, des hommes riches blancs cisgenres qui se débattent avec la maladie (Hart, 2000). Face au grand écran, la télévision répond à la crise avec beaucoup plus d'adresse, notamment au travers du film « Made for television », où les réalisateur.ices représentent avec plus d'attention les personnages LGBTQIA+ qui vivent avec la maladie (Benshoff, Griffith, 2006).

Face aux représentations inadéquates et à l'inaction des politiciens, les personnes LGBTQIA+ formulent leur propre réponse : des groupes comme *Gay Men's Health Crisis* à New York en 1982, la *San Francisco AIDS Fontation*, *AIDS Project Los Angeles* ainsi que *ACT UP* en 1987. Ces organismes travaillent d'arrache-pied pour améliorer les conditions des personnes souffrant de la maladie, par leur collaboration avec des professionnels de la santé et leur travail communautaire. Au passage des années 80 et 90, le slogan « Silence = Death » de *ACT UP* va fleurir et va alimenter le partage de ressources sur la maladie, dans un but d'éducation, de protection, de prise de position politique et, surtout, de création d'une « contre-mémoire » (Benshoff, Griffith, 2006). Ainsi, le cinéma expérimental LGBTQIA+ explosent, les personnes LGBTQIA+ s'emparent des circuits alternatifs au cinéma et à la télévision dominante pour créer de nombreux films décrivant leur condition. Selon Jim Hubbard dans le volume 41 du *Millenium film Journal* (Automne 2023), *Buddies* de Artie Bressan (1985), *DHPG Mon amour* de Carl George (1989) et *An Individual Desires Solution* (1985) de Lawrence Brose comptent parmi les premiers films expérimentaux traitant de la maladie. Ces films révolutionnaires et politiques soutiennent le combat invoqué par « Silence = Death » et réinventent la représentation de la maladie et des personnes LGBTQIA+ affectées en prenant

---

<sup>2</sup> Contraction des termes « cisgenre » et « hétérosexuel » utilisé pour définir les personnes cisgenres et hétérosexuelles. Cisgenre : Personne qui s'identifie au genre qui lui a été associé à la naissance.

directement la parole et en la diffusant sur tous les supports possibles (Juhasz, 1995). On notera que l'émergence du format vidéo, aussi utilisé par les artistes LGBTQIA+, joue un rôle important dans ce combat. Dans les années 80 à 90, on peut observer un phénomène de réappropriation de termes péjoratifs, notamment du terme « queer », qui va devenir un mot important pour la communauté (ce terme est d'origine une insulte visant les personnes LGBTQIA+, signifiant « étrange », anormal ou déviant). L'une des premières organisations à utiliser ce terme est la *Queer Nation*, un organisme de lutte fondé par d'anciens membres d'*ACT UP* en 1990. Leur manifeste explique ainsi l'utilisation de ce terme :

Ah, do we really have to use that word? It's trouble. Every gay person has his or her own take on it. For some it means strange and eccentric and kind of mysterious [...] And for others "queer" conjures up those awful memories of adolescent suffering [...] Well, yes, "gay" is great. It has its place. But when a lot of lesbians and gay men wake up in the morning we feel angry and disgusted, not gay. So we've chosen to call ourselves queer. Using "queer" is a way of reminding us how we are perceived by the rest of the world. (Queer Nation, June 1990).

Ce terme utilisé par les personnes LGBTQIA+ implique donc depuis son origine une notion de colère, de révolte et d'opposition au monde cisgenre hétéronormé, une distinction nécessaire prise par les minorités internes à la communauté LGBTQIA+ qui déplorent le développement d'un libéralisme conservateur au sein de la communauté, comme le prouvent des articles comme celui d'Andrew Sullivan en 1989 : *Here Comes the Groom: The Conservative Case for Gay Marriage*. Ce faisant les personnes queers se distinguent de ce point de vue assimilationniste et libéral et affirment leur position politique radicale (Sycamore, 1989).

Les mouvements artistiques provenant des personnes queers possèdent ces mêmes qualités et vont faire évoluer le discours LGBTQIA+. En effet, un nouveau type de cinéma, véritable prolongement de la scène expérimentale LGBTQIA+ des années 80-90, se développe à travers les festivals et les circuits alternatifs de diffusion. Il devient un acteur majeur de la représentation des minorités de genre et de sexualité. Ce cinéma par les cinéastes issus des minorités LGBTQIA+ pour les spectateurs LGBTQIA+ est justement nommé le « New Queer Cinema » par la critique B. Ruby Rich dans le journal *Village Voice* de 1992. Elle le décrit comme tel :

Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist, and excessive. Above all, they're full of pleasure. They're here, they're queer, get hip to them (Rich, 1992)

On y retrouve le travail de Derek Jarman, Isaac Julien, John Greyson et Richard Fung ou encore Greg Arakki et Barbara Hammer qui réalisent de nombreux films révolutionnaires dans leur forme et leurs propos. Dans le circuit du cinéma dominant, on constate également un relâchement et les représentations LGBTQIA+ se font plus nombreuses après la crise du VIH/SIDA. Cependant, la communauté continue à faire face aux conséquences d'années de discrimination. Dans l'imaginaire collectif, les stéréotypes restent présents. Les personnages LGBTQIA+ plus positifs souffrent de la tendance meurtrière « Bury your gays », ils font face à des fins tristes, tragiques et meurent le plus souvent. Aussi appelé « dead lesbian syndrome » c'est à la télévision que cela s'étend le plus. Une étude du magazine *Autostraddle* fondé par Riese Bernard et Alexandra Vega en 2009 analyse 1799 scénarios de séries télé américaines et montre que, de 1976 à 2016, 11% des personnages de série sont des femmes bis ou lesbiennes et que 35% d'entre elles meurent, avec seulement 16% des personnages ayant une fin heureuse. Et même lorsque ces tendances sont évitées, les personnages LGBTQIA+ dans les films et séries restent des personnages secondaires ou de diversité et, quand ils sont des personnages principaux, il est rare que le narratif soit orienté autour des enjeux propres à leur identité queer. Les personnages LGBTQIA+ restent piégés dans un narratif par et pour le regard cis hétéronormatif. Ils ne sont pas montrés comme membres d'une communauté LGBTQIA+ plus large et existent dans un environnement purement hétérosexuel. De plus, leur sexualité et leurs désirs sont effacés.

De nos jours, la représentation LGBTQIA+ dans les médias audiovisuels est de plus en plus développée, les personnes LGBTQIA+ deviennent productrices de leur propre contenu, y compris dans les systèmes dominants. Des séries animées comme *Adventure Time* de Pendleton Ward (2010), *Steven Universe* de Rebecca Sugar (2013) et *She-Ra and the princess of power* de ND Stevenson (2018), des séries comme *Sense8* des Sœurs Wachowski (2015), *Sex Education* de Laurie Nunn (2019) ou *Heartstopper* de Alice Hosman (2022) et des films comme *Moonlight* de Barry Jenkins (2016), *Portrait d'une jeune fille en feu* de Céline Sciamma (2019) et *Rafiki* de Wanuri Kahui (2018) sont pionniers d'une représentation LGBTQIA+ juste, personnelle et propre à elle-même (les personnages sont représentés au sein de communautés queers et des narratifs queers). Tony Krijnen et Sofie Van Bauwel dans *Gender and Media, representing, producing, consuming*, décrivent également la place des réseaux sociaux dans le renforcement et la subversion des normes cisgenre hétéro-patriarcales : « So while new media reproduce and reinforce more conventional gender logic, simultaneously they allow for more varied gender performance due to their interactive nature. ». Les « Nouveaux médias » dont font partie les médias sociaux comme Youtube, Tumblr, Twitter (X), TikTok et Instagram jouent donc un rôle dans la diffusion des contenus, des images et



des productions queers. Leur accessibilité et les outils créatifs et de diversité qu'ils proposent permettent un développement rapide et facile d'accès d'une représentation LGBTQIA+ dans les médias.

Le cinéma nord-américain reste cependant un milieu hostile, les représentations justes des personnes LGBTQIA+ ne sont pas garanties et les minorités de genre et de sexualité font toujours face à de la discrimination. Bien que l'on ait pu observer de l'amélioration, les problématiques actuelles de la représentation LGBTQIA+ restent les mêmes que dans le passé : représentations non discriminatoire et véridiques, équité avec la représentation hétérosexuelle et représentations par et pour les communautés LGBTQIA+. La récente représentation positive crée de nouvelles questions portant sur le regard cisgenre hétérosexiste sur la communauté et la question de l'intersectionnalité et la place des personnes minoritaires au sein des communautés LGBT, les personnes trans, les personnes de couleur, etc. C'est avec ces questions en tête que nous devons développer les futures représentations LGBTQIA+.

## 1.2 Objectifs et questions de recherche.

La relation entre personnes LGBTQIA+ et les médias sont une relation de conflit, de lutte pour une représentation juste et une visibilité équitable. Nous avons pu constater que ce combat du regard dans les médias nord-américains a mené à de nombreuses revendications et à des initiatives créées en faveur d'une meilleure représentation de la diversité. Parmi les œuvres qui ont participé à cette évolution, on en compte un certain nombre issu du cinéma expérimental. Le cinéma expérimental, se développant en parallèle et à l'encontre du cinéma dominant, peut posséder des qualités complémentaires aux propos et sujets des films LGBTQIA+.

À lumière des études de Jonathan Petrychyn (2020), nous pouvons observer que les recherches réalisées sur la représentation LGBTQIA+ se font majoritairement sur le sujet des dimensions positives et négatives des communautés queers et sont moins portées sur les significations associées aux représentations ou à l'impact de l'inclusion des diversités sexuelles et de genre sur le développement des discours ou des récits. Nous avons besoin de développer les recherches qui visent à interpréter la diversité, dans son pouvoir de création (ses apports aux discours, ses effets culturels, etc.) et son pouvoir de déconstruction des normes de sexualité, de genre, etc. L'étude des confrontations et déconstructions des normes peut également inspirer la recherche à confronter les normes et leurs fractures archaïques pour laisser place à une vision plus juste qui permet un traitement plus adéquat des minorités de sexualité et de genre (Derrida, Jacques, and John D. Caputo, 1997).

Nous avons également constaté que les études cinématographiques ont tendance à privilégier les données provenant des cinémas hégémoniques. Ces données, surnommées « Big Data » par Petrychyn (2010), sont les favorites des chercheurs. Selon l’auteur, cette préférence peut être détrimentaire à la recherche, car elle ne laisse pas de place aux données minoritaires ou dissimulées : les œuvres moins populaires, les festivals, les projections privées, etc. Beaucoup de données concernant les œuvres et pratiques cinématographiques expérimentales et queers en font partie. Privilégier les données majoritaires du cinéma dominant crée alors une hétéronormativité structurelle. Affiner sa recherche sur le cinéma queer et expérimental demanderait alors de laisser la place aux anecdotes de l’histoire et aux études des pratiques cinématographiques « délibérément cachées ». Une étude qui ne prend pas seulement en compte les données majoritaires, mais aussi les données éphémères.

« While such scholarship has been essential for understanding how cinema operates as a sociocultural institution, its focus on the highly public forms of cinema-going that often followed Hollywood film has left untouched the sometimes furtive and deliberately hidden cinema-going practices and micro-histories of queer audiences, curators, and exhibitors throughout the mid-to-late 20th century. » (Petrychyn, 2010)

Dans l’étude du cinéma, cela signifie observer avec plus d’attention les festivals, les projections privées et les films qui ont eu un impact émotionnel fort dans les discours queers, mais peut-être moins dans l’histoire générale du cinéma hégémonique, « a type of ephemeral data that can be used to write more adequate histories of queer cinema ».

En raison de la nature de son objet et des nombreuses niches qui existent dans le cinéma expérimental, il est parfois difficile d’analyser son développement et l’importance de son utilisation. Lorsque l’on parle également des conflits LGBTQIA+ dans les médias, les études montrent généralement le cinéma expérimental comme une pièce du puzzle sans considérer ses échos et son utilisation répétée dans l’histoire des représentations queers. Plus généralement, effectuer des recherches sur les représentations et le cinéma queer est très important, les droits des personnes LGBTQIA+ sont encore aujourd’hui un sujet controversé et la haine est toujours bien ancrée dans notre société. Écrire sur le cinéma queer, un objet fondamentalement révolutionnaire et anticonformiste n’est pas possible partout. Les chercheurs et chercheuses qui s’engagent dans ce domaine d’étude risquent d’être soumis à des censures ou d’être perçus comme ne traitant pas d’un sujet respectable.

Ces constats nous poussent à nous intéresser aux relations entre le cinéma expérimental et la lutte pour la représentation LGBTQIA+ dans les médias audiovisuels et le cinéma dominant, afin de mieux comprendre l'importance du cinéma expérimental et son impact potentiel dans les discours et la représentation des identités de genres ou de sexualités non normatives.

Dans le cadre de ce travail de recherche, nous utiliserons les termes « queer » et LGBTQIA+. Ces termes ne sont pas interchangeables. L'acronyme LGBTQIA+ regroupe les identités lesbiennes, gaies, bisexuelles, transgenres, queers, intersexes, asexuelles et autres, d'autres caractères peuvent s'ajouter à ce sigle pour inclure différentes réalités de la diversité sexuelle et de genre. Nous emploierons le mot queer selon son utilisation originelle par *Queer Nation* en 1989, pour sa vocation révolutionnaire, sa démarcation volontaire des politiques assimilationnistes et son positionnement radical, anticapitaliste, anticolonialiste, inclusif et intersectionnel. Nous précisons que le terme queer est un terme réapproprié par la communauté LGBTQIA+ et auparavant une injure, qu'il faut utiliser en connaissance de cause. Étant donné que ce terme a vu sa popularité augmenter dans les années 90, certains films dont nous allons traiter ou desquels nous allons tirer des données ne sont pas nécessairement classés comme des films queers à proprement parler. Notre question de recherche implique donc d'observer ces films sous un nouvel angle. Nous devons soit les classer rétroactivement dans la catégorie des films queers, soit en extraire des données ou des informations pouvant être catégorisées comme telles. De cette façon, nous voulons comprendre dans quelle mesure le cinéma expérimental queer vient bousculer, ou encore alimenter les normes relatives à l'identité LGBTQIA+. Il est également important de préciser l'utilisation d'acronymes étendus comme LGBTQIA2S+ visant à rendre la visibilité aux personnes issues de la bispiritualité autochtone. Nous utiliserons aussi l'expression « minorité de sexualité et de genre » de manière interchangeable avec l'acronyme LGBTQIA+.

Notre étude sera structurée autour de la question centrale : quelle est la place du cinéma expérimental parmi les œuvres du cinéma queer et quels sont ses apports aux mouvements et aux représentations queers ?

Avec cette question de recherche, nous allons tenter de comprendre la manière dont les identités et récits LGBTQIA+ s'expriment dans le cinéma expérimental queer, et ce, à travers l'analyse de trois films : *Fireworks* de Kenneth Anger (1947), *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer (1992) et *Tom* de Mike Hoolboom (2002).

En tant que femme lesbienne, trans et queer, ces films ont d'abord une importance personnelle. *Fireworks* était pendant longtemps l'un des plus vieux films gais que je connaissais, j'étais très intéressée par son audace dans la représentation de la violence, sa prescience par rapport aux films qui lui étaient contemporains et les tours que le film s'amuse à jouer au spectateur (les doubles sens, les traits d'humour, etc.). Cette œuvre qui fut ma porte d'entrée dans la filmographie d'Anger est pour moi l'une des plus importantes du réalisateur. Les thèmes qui lui tiennent à cœur s'y retrouvent tous : occultisme, violence, perversions fétichistes, uniformes, plaisir et métaphores. J'ai été également marquée par le côté « do it yourself » très prononcé de l'œuvre, Kenneth Anger tourne dans sa propre maison alors que ses parents sont en weekend, invite ses amis à jouer dans son film, utilise des effets spéciaux faits maisons, récupère des décors de films jetés et des œuvres d'art qu'il a fait lui-même. Tout est fait de ses propres mains, avec les quelques moyens du bord, avec beaucoup de cœur, de conviction et une certaine confiance communicative, ce qui m'a touché et rappelé mes propres techniques de création audiovisuelles. J'éprouve la même affection et proximité pour notre prochain objet d'étude, *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer. Je suis une grande admiratrice de Barbara Hammer, son travail guide mes études depuis longtemps, sa perspective sur l'identité et l'histoire queer à la fois punk et académique témoigne d'une grande compréhension de nos luttes et enjeux. *Nitrate Kisses* est mon film préféré de la filmographie d'Hammer. Le travail d'archive y est unique et m'inspire à vivre l'histoire plutôt qu'à y assister. Les entrevues qu'elle mène témoignent d'une identité queer persistante et transcendant les époques. La théorie qu'elle met de l'avant est remplie d'espoir et d'action. En tant que femme queer, dyke et lesbienne, il est difficile de trouver des représentations adéquates de mon identité dans les films et les médias, même au sein des œuvres LGBT. Avec *Nitrate Kisses*, j'ai eu l'impression d'être comprise et rassurée dans mon identité. Ce film est imprégné de réconfort, de moquerie des règles conventionnelles et d'empouvoirement queer. Le film *Tom* de Mike Hoolboom est un cas différent, car je connaissais peu le travail d'Hoolboom et de Chomont. J'ai donc découvert leurs œuvres lors de mes études, j'ai été convaincue par la sensibilité de leurs films, leur relation aux sentiments sombres du cœur et le chaos poétique dont ils font preuve. C'est lors de mes recherches sur *Tom* que j'ai remarqué les points communs importants entre les différentes œuvres et ces pistes ont nourri mon intérêt pour l'association des cinémas expérimentaux et queers. J'ai remarqué que ces trois films avaient des récurrences potentielles malgré leur distance dans le temps. Je me suis alors interrogée sur la raison de ces récurrences. Le contexte dans lequel ces films sont sortis m'a également intéressé, leur époque étant représentative de plusieurs tournants dans la représentation audiovisuelle et les luttes LGBTQIA+. Enfin, en visionnant ces films, la manière de représenter et de mettre en place le discours identitaire résonne avec beaucoup de

« queerness » et j’y ai vu une forte identité queer dans laquelle je me suis reconnue. La destruction des corps, la violence et le plaisir, l’irrévérence, le déni des normes sans rien compromettre de soi et le portrait de personnes marginales au sein de leur propre marge ainsi que la fragmentation et le kaléidoscope des identités sont pour moi des facettes importantes de l’identité queer, qui sont bien représentés dans ces films. Les trois films étudiés au cours de ce mémoire sont issus de trois périodes temporelles distinctes : le cinéma LGBTQIA+ au cœur de la censure dans les années 40; le cinéma LGBTQIA+ expérimental post crise VIH/SIDA des années 90 et le cinéma expérimental LGBTQIA+ dans sa transition entre pellicule et numérique des années 2000. Ces trois périodes nous offrent une ouverture sur la manière dont ces films queers et expérimentaux s’articulent au travers des époques, nous permettant de les comparer afin de constater des différences, spécificités, ou similarités. Cette observation sur plusieurs décennies nous donne une perspective sur l’importance du contexte culturel et historique qui accompagne les films et ancre les résultats de notre recherche dans une tradition historique plus vaste.

Nous allons comparer les recherches sur ces différents films afin de peindre un portrait plus large des significations et de la pertinence de ces œuvres dans l’histoire du cinéma queer et des luttes pour la représentation. Nous examinerons les méthodes expérimentales employées pour expliquer leurs rôles et leurs répercussions sur les récits et les discours queers. Nous étudierons comment ces films mettent en lumière la diversité sexuelle et de genre.

Cette thématique étant assez étendue, nous avons décomposé notre analyse en différents éléments qui nous aideront à la structurer. Ces sous-questions permettront de répondre de manière plus précise et exhaustive à la question de recherche centrale :

- Comment est-ce que les diversités queers sont représentées dans le corpus choisi?
- Quels sont les procédés expérimentaux utilisés ?
- Quel est l’impact des procédés expérimentaux au cinéma sur le discours et les représentations queers ?
- Quelle place occupent ces œuvres dans l’histoire du cinéma queer et LGBTQIA+ ?

L’examen de ces mécanismes sera effectué en adoptant une perspective sémiotique (étude des processus de signification et de la manière dont ces signes se manifestent en tant que symboles générateurs de sens), narratologique (étude des procédés de scénarisation et de narration du film) et historique (étude des

œuvres et de leurs procédés dans leurs contextes historiques respectifs). Ces éléments nous permettront de voir dans quelle mesure le cinéma expérimental au service du cinéma queer peut apporter de nouveaux éléments de compréhension, de représentation et de discours sur l'identité queer. Guidés par notre question de recherche, nous voulons faire l'inventaire, comprendre et exposer comment les systèmes de production et de réalisation alternatifs, ainsi que différents procédés expérimentaux visuels ou narratifs cinématographiques peuvent transformer les représentations LGBTQIA+ et, ultimement, s'ils sont capables d'en sublimer les stéréotypes. Nous allons tenter de découvrir si leur utilisation crée une diversité et une liberté autorisant le développement d'un univers subversif transcendant les normes du cinéma dominant à la manière dont les vies queers transcendent les normes et attentes de la société cis-patriarcale. Observer ces films avec un point de vue queer implique aussi de porter une attention accrue aux éléments présentant une résistance et une potentielle déconstruction du système hétéro-cis normatif.

### 1.3 Pertinence communicationnelle

Le cinéma expérimental a toujours eu une grande importance dans l'histoire du cinéma, c'est un élément qui fait l'objet de nombreuses études et articles. Le cinéma expérimental moderne continue d'innover et de se diversifier et peut prendre des formes différentes. Quant au cinéma LGBTQIA+ et son histoire, ils sont étudiés depuis leur émergence. Cependant cela reste un sujet sur lequel peu de recherches existe si l'on le compare au cinéma dominant. Le cinéma queer est également un objet d'étude de niche qui prend de l'ampleur dans le climat académique actuel, les articles qui en parlent se concentrent surtout sur les œuvres modernes et sur la période du New Queer Cinema décrit par Rich. Les études abordant les sujets des minorités de genre et de sexe peuvent être victimes des mêmes discriminations que leur sujet, ce qui réduit le corpus de texte disponible et les crédits nécessaires à la recherche. Il est également difficile pour certains chercheurs de se positionner de la manière la plus juste sur ces théories queers et de genre car, comme le décrit la « standpoint theory » de Sandra Harding : « One has to either live as a member of an oppressed group, or do the necessary work to gain a rich and nuanced understanding of what such life-worlds are like, in order to think within that group's standpoint. ». Ainsi, lorsque l'on vient soi-même de la culture queer, on risque de proposer un point de vue de recherche plus informé et précis. À l'opposé, il se peut que d'autres chercheurs ne soient pas positionnés de manière sensible pour traiter certains sujets qu'ils étudient. Une telle situation risque parfois de produire des incompréhensions ou un manque de contextualisation, ce qui peut influencer leur méthodologie et leur analyse.

Nous avons remarqué, au cours de la préparation de ce projet, que les travaux abordent ces sujets indépendamment, le cinéma queer en sa qualité de cinéma queer, et le cinéma expérimental de même. De plus, les recherches effectuées sur le cinéma queer ont besoin d'être étendues avec différents ajouts à leur corpus. Comme la réappropriation révolutionnaire du terme queer est récente, des films du passés de l'histoire LGBTQIA+ pourraient être étudiés comme étant de nature queer, peut-être en tant que « cinéma queer classique ». Ce sujet présente une véritable valeur qui doit être affirmée et développée pour son importance historique et son poids dans les études filmiques et des communications, tout comme le cinéma expérimental qui grâce à ses modes de transfert des discours, ses modes de diffusions et de représentation unique, présente un sujet de prédilection pour les études en communication. Concernant les études des systèmes de représentation LGBT, les analyses peignent généralement un portrait des représentations de manière à souligner les problèmes rencontrés ou les stéréotypes. Ce qui peut limiter l'analyse. Les articles traitant du cinéma queer et de son impact sur les luttes LGBTQIA+ sont plutôt orientés par luttes, ou par période, avec des textes parlant principalement de la crise AIDS/VIH des années 1980-1990. Il est intéressant d'étudier différentes périodes afin d'avoir une vue d'ensemble plus large et faire apparaître des récurrences. Nous souhaitons comprendre par l'analyse de trois œuvres du cinéma expérimental et du cinéma queer, la manière dont ses œuvres utilisent les procédés expérimentaux pour mettre en discours cette « queerness ». En essayant d'éviter ces écueils, nous analyserons l'importance des procédés utilisés et leur impact sur la transformation des modes de représentations. Nous allons également veiller à inscrire nos recherches dans la chronologie générale des trois œuvres étudiées. Comme le domaine de la recherche sur la représentation LGBTQIA+ et le cinéma expérimental queer reposent sur des œuvres concrètes, l'étude de cas est une bonne manière de présenter des éléments de réponse et de mettre en lumière une partie de l'histoire audiovisuelle éclipsée par le cinéma majeur.

Il importe de souligner que les trois objets d'études sur lesquels nous avons décidé de baser notre mémoire ont été peu traitées par la littérature scientifique. *Tom* de Mike Hoolboom est l'œuvre la moins traitée lorsqu'il s'agit d'articles pouvant être liés à notre questionnement. Les écrits qui en parlent se concentrent généralement sur son statut en tant que film expérimental comparé à l'ensemble du corpus expérimental, souvent utilisé comme exemple ou lors d'analyse parlant des procédés expérimentaux utilisés. Le film est rarement traité dans sa qualité d'œuvre queer et du propos queer qui peut y être trouvé, malgré le fait que ce soit une biographie de l'influent Tom Chomont. On peut notamment trouver l'article "Qu'est-ce que le cinéma expérimental aujourd'hui ? Trois cinéastes et experts répondent" de Calmin

Borel, Mike Hoolboom and Marina Kozul pour la revue numéro 134 de la revue *24 Images* qui cite le film *Tom*. L'article de Yann Beauvais, « Films d'archives », pour la revue *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* montre la manière dont Mike Hoolboom se réapproprie et utilise les films d'archives en prenant *Tom* comme exemple. Le film *Tom* est également décrit par Dirk De Bruyn dans sa lecture de *Postmodern cinema : the voice of the other in Canadian film*, de Mary Alemany-Galway, pour la revue *Senses of cinema*, no. 27 comme représentant idéal du film post-moderne. L'œuvre de Barbara Hammer, *Nitrate Kisses*, est étudiée plus fréquemment. L'influence de la cinéaste est indiscutable dans le cinéma et le discours des représentations queers et ses créations et écrits sont souvent traités dans les articles scientifiques. Dans l'étude d'Alessandra Chiarini "*Feeling-Images*" *Montage, Body, and Historical Memory in Barbara Hammer's Nitrate Kisses* l'autrice parle de l'utilisation des images d'archives et *found footage* par Hammer pour procéder à une reconstruction historique. L'article *Profile and Position* pour le journal *BOMB* numéro 43 écrit par Tina DiFeliciantino traite, dans son ensemble, des thèmes et images marquantes du cinéma de Barbara Hammer avec plusieurs questions portant sur le choix des images de *Nitrate Kisses*. Plusieurs analyses du film le décrivent dans son ensemble en gardant l'analyse large. Hammer est aussi interviewée dans de nombreux articles, et mentionne divers aspects de ses films, des procédés, images, inspirations et interprétations. Ces articles rejoignent notre étude bien qu'ils n'associent pas autant l'œuvre à d'autres métrage. Concernant le film *Fireworks* de Kenneth Anger, la concentration des recherches est similaire à celle de Barbara Hammer. La filmographie de Kenneth Anger est une contribution importante au cinéma queer et au cinéma expérimental, généralement analysée selon son statut de cinéma expérimental et moins sur son discours LGBTQIA+. Les articles parlent aussi fréquemment du film en relation au corpus général de Kenneth Anger, ou en l'analysant en lui-même. L'aspect psychologique et sexuel du court métrage et son impact sur la représentation de la sexualité au cinéma est étudié. Un des pans surprenant de la recherche sur Anger est qu'il est souvent cité comme un cinéaste ayant eu un impact majeur sur le cinéma américain dominant. Dans l'article de Matthew Hays : *Kenneth Anger, director : Fireworks at sixty* pour *The Gay & Lesbian Review Worldwide*, il interview l'auteur sur sa relation au cinéma Hollywoodien et mentionne l'inspiration qu'il a donné à des cinéastes comme Martin Scorsese. Nous porterons attention à son influence sur le cinéma expérimental queer plus que sur le cinéma dominant. Kenneth Anger, connu comme un amateur d'occultisme et admirateur de l'auteur Aleister Crowley, utilise de nombreux symboles et imageries magiques dans ses œuvres, *Fireworks* en est riche et quelques articles et interviews détaillent



leur présence et significations. On étudie également le style « camp »<sup>3</sup> que prennent ces œuvres, notamment dans *Puce Modern Moment : Camp, Postmodernism, and the Films of Kenneth Anger* un article de Vincent Brook pour le *Journal of Film and Video*. L'auteur relie dans cet article l'esthétique « camp » (et la culture « camp » dans la communauté LGBT) mais aussi le postmodernisme de ces œuvres. Pour notre recherche ces éléments seront étudiés en étant relié à leur qualité expérimentale et également leur lien avec l'identité queer. Un article d'intérêt : *"Not to Creation or Destruction but to Truth" : Robert Duncan, Kenneth Anger, and the Conversation between Film and Poetry* de Daniel Kane pour les *Texas Studies in Literature and Language* volume 50 étudie le lien de la dialectique poétique entre littérature et film en comparant Daniel Kane et Kenneth Anger, proposant que leur poésie révèle une vérité pure à travers symboles et prose. Ce texte rejoint notre hypothèse que les procédés poétiques expérimentaux permettent la mise en lumière d'une réalité plus claire, celui de la condition LGBTQIA+. D'autres connexions sont faites entre Kenneth Anger et les auteurs « magickiens » comme William Beckford, dans l'article de Jean-Claude Lebensztejn *Figures de Culte pour Vacarme. Fireworks* était sorti pendant une période de grande émergence des pratiques spirituelles alternatives, où Crowley était très populaire. Notre sujet se rapproche également de l'association faite dans l'article *De Kenneth Anger à Barbara Hammer, Marges cinématographiques et sexualités* de Samy Benammar paru dans la revue *24 images* qui paire Kenneth Anger et notre second sujet d'étude Barbara Hammer pour parler de leur manière de représenter la sexualité marginale et subversive. Il démontre également l'importance et l'impact de ces représentations dans le discours LGBTQIA+ actuel.

Notre premier objet d'étude est *Fireworks* de Kenneth Anger qui sort en 1947 et sera projeté pour la première fois lors d'une présentation de films d'art au Coronet Theatre (Anger, 2002). Le film sort dans un contexte d'oppression raciale, de propagande militaire et de paranoïa face aux minorités de sexualité et de genre. La censure du code Hays et les stéréotypes lgbtphobiques sont toujours bien installés mais le puritanisme du cinéma Hollywoodien est entrain de s'amoindrir. Dans ce film, Anger prend des risques qui aurait pu valoir la censure totale de son œuvre mais il a bien pu sortir et survivre à travers cette période. Il est donc intéressant d'étudier cette résilience et la manière dont le réalisateur a pu mettre en scène les thèmes LGBTQIA+ face à ces directives. Hors du domaine du cinéma, c'est seulement 3 ans plus tard en

---

<sup>3</sup> Le « Camp » désigne une esthétique caractérisée par l'exagération et l'artifice, qui utilise l'ironie et la joie pour bouleverser et se moquer des normes associées avec l'art élitiste. L'esthétique *camp* va inverser les valeurs traditionnelles du jugement de la beauté, de la valeur et du bon goût. Susan Sontag définit ces éléments clés dans son essai *Notes on Camp* de 1964.

1950 que les premiers organismes de luttes pour les droits LGBTQIA+ vont se former, avec la Mattachine society, ce qui va améliorer les conditions de la représentation LGBTQIA+ au cinéma. L'année 1947 est donc une période clé, entre persécutions et améliorations. *Fireworks* est considéré comme un des monuments du cinéma expérimental américain et il s'inscrit dans une tradition surréaliste inspirée de Jean Cocteau et du travail de Maya Deren sur *Meshes of the afternoon* (1943) (Sitney, 1974). Ce film est aussi un exemple de cinéma gai des années 40-50, il est auto-produit et réalisé par son auteur lui-même homosexuel. Dans sa représentation de la violence, son propos sur l'impérialisme américain, l'occulte et la sexualité, on peut observer une colère, un esprit contre-culturel et une irrévérence provocatrice qui me poussent, en tant que chercheuse queer, à considérer le court-métrage comme une œuvre queer. Sa description de la violence entre fascination et dénonciation place la philosophie de Kenneth Anger dans les marges des courants de pensées et discours LGBT qui lui étaient contemporain, margent une fois de plus caractéristiques de la pensée queer. Enfin, ce film est le premier de la filmographie d'Anger, il est plus personnel et plante les racines de ce qu'Anger va pouvoir créer par la suite, offrant une ouverture sur la filmographie controversée de l'auteur. Ces raisons me poussent à étudier *Fireworks* et son utilisation d'éléments queers et expérimentaux.

Notre second objet d'étude *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer, sort également dans une période importante. Au début des années 90 la crise VIH/SIDA est toujours la réalité de nombreuses personnes LGBTQIA+ et l'opinion publique est toujours meurtrière, accusant les personnes LGBTQIA+ comme responsables de cette maladie. 1992 c'est seulement 5 ans après la fondation des principaux organismes LGBTQIA+ de lutte contre le SIDA comme la *ACT UP* (1987), mais également 3 ans après la réappropriation du mot queer par la *Queer Nation* (1989). Le film sort alors dans un contexte de lutte, d'émancipation et de révolte face à l'oppression de l'hétérosexisme patriarcal américain. De plus, le long métrage poursuit la philosophie établie par le slogan « Silence = Death » d'*ACT UP*, Hammer va donner la parole aux images d'archives, référencer l'histoire du cinéma, la culture et les sujets LGBTQIA+ issus de minorités au sein de la communauté LGBTQIA+ afin de les faire parler, de les faire exister. L'année 1992 est également l'année de la parution du texte de B. Ruby Rich, décrivant l'émergence du New Queer Cinema. Hammer bénéficie alors d'un statut de précurseur au nouveau cinéma queer et en même temps se retrouve pleinement dans les descriptions du mouvement émises par Rich avec son irrévérence, sa célébration du plaisir queer, son objectif d'émancipation et de révolte ainsi que la parole donnée aux membres marginaux de la communauté LGBTQIA+. Un autre point d'intérêt se trouve dans le fait que *Nitrate kisses* sort au cœur de la vague d'œuvres expérimentales LGBTQIA+ qui va accompagner la crise VIH/SIDA tout en faisant

référence à d'autres films expérimentaux pionniers comme *Lot in Sodom* de 1933, établissant sa place dans une généalogie plus étendue. C'est un film dont la méthode, le ton et la portée m'ont beaucoup inspiré, et la contribution de Barbara Hammer à la théorie et aux discours queers est énorme. Son point de vue sur l'histoire et la définition de l'être par le langage fait de son œuvre un incontournable de la recherche en cinéma et communication.

Notre troisième objet d'étude est *Tom* de Mike Hoolboom, un film biographique sur le cinéaste Tom Chomont, sorti en 2002. Ce film paraît au cours des années 2000 alors que la crise du SIDA/VIH se stabilise et les luttes LGBTQIA+ avancent vers leurs objectifs, notamment grâce au travail communautaire acharné des différents organismes de luttes. La représentation LGBTQIA+ progresse également et, portés par l'influence du Nouveau Cinéma Queer, les années 2000 verront l'apparition d'un nouveau courant de films LGBTQIA+ très populaires issus du cinéma américain dominant comme *But I Am a Cheerleader* (2000) de Jamie Babbit ou *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee (Rich, 2013). *Tom* existe donc dans ce contexte où le cinéma LGBTQIA+ devient plus « mainstream » alors que le cinéma expérimental alternatif croît en popularité, notamment à cause de son association avec des groupes musicaux de la scène *indie* de l'époque<sup>4</sup>. Ce n'est pas le seul seuil sur lequel se tient le film car dans les années 2000 le cinéma nord-américain commence à passer de la pellicule argentique aux supports numériques. Cela touche autant le cinéma commercial que les œuvres expérimentales. Dans son film, Mike Hoolboom rend hommage à la tradition du film tourné à la pellicule en parlant du cinéaste Tom Chomont mais également dans les procédés qu'il met en place, tout en participant à cette vague de transfert vers le digital. Il est intéressant d'étudier comment ce contexte de passage au digital affecte l'œuvre d'Hoolboom et si cela a un impact sur son discours queer. Le sujet de cette biographie étant Tom Chomont, un homme gai participant à la scène du kink et fétiche BDSM, sa vie à travers la maladie et les récits de ses souvenirs aux sujets parfois tabou, on peut considérer le discours tenu dans ce film comme étant issu de la pensée queer (sujet marginal même au sein de la communauté, distance face à l'assimilationnisme, thèmes irrévérencieux et choquants). Le fait que Tom Chomont soit le sujet du film est également intéressant d'un point de vue historique car Tom est un cinéaste expérimental d'influence depuis les années 60. Cela nous donne ainsi une ouverture sur une personne ayant vécu à travers plusieurs ères des cinémas expérimental et queer.

---

<sup>4</sup> « On a structural level, the music videos are characterized by thin narrative elements and/or surreal segments, usually mixed with performance footage from the music artist(s) involved. This, in itself, is quite common within the form; as Vernallis has argued, the form of the music video tends to work against the employment of detailed narratives that are rarely developed, » Jamie Sexton, 2019 – A propos des clips vidéo des années 90-2000.

Comme avec *Nitrate Kisses* et *Fireworks* il est intéressant d'étudier cet écho à une généalogie dans leurs références, leur sujet et les procédés mis en place.

Ces recherches montrent que nos trois objets d'étude : *Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom* sont des choix pertinents pour une étude portant sur l'utilisation croisée du cinéma expérimental et du cinéma queer. Notre recherche propose ainsi une étude détaillée et comparative de ces trois œuvres, selon des thématiques d'expérimentation, de représentation, d'usage des symboles et de leur impact tout en étant conscient de l'histoire des représentations LGBTQIA+ et d'une chronologie filmique des années 1940 à 2000. Cette maîtrise pourra donc contribuer à étendre les connaissances et recherches faites sur ces trois objets d'étude spécifiques mais également sur les thématiques étudiées et sur l'histoire étroite du cinéma queer et du cinéma expérimental.

Au sein des études en communication, les recherches liées à la représentation de la diversité de genre et sexuelle, sa mise en discours et son importance dans les luttes LGBTQIA+ sont considérablement pertinentes. Selon Julliard et Quemener : « il semble aujourd'hui difficile d'analyser les objets de prédilection des sciences de l'information et de la communication sans interroger les rapports sociaux de genre qui les structurent. ». La relation entre les médias et l'identité LGBTQIA+ se rapproche d'ailleurs de l'intersection entre les études du genre et les sciences de l'information et de la communication proposées par ces autrices. Face aux retenues des chercheurs à étudier le domaine du genre, elles expliquent qu'il est de leur devoir de « dépasser le cadre binaire de l'appréhension du genre » et de toutes autres dimensions de l'identité sexuée pour considérer leur « dimension rationnelle » (2014, p.3). Pour Biscarrat le genre est même complètement « indissociable des processus communicationnels et médiatiques » (2013, p. 11) ce qui en fait un objet d'étude plus qu'approprié en communication.

En tant que chercheuse moi-même LGBTQIA+ transféminine, lesbienne et queer, mon point de vue sur ces œuvres bénéficie de mon expérience dans la communauté. Le choix d'étudier le cinéma queer et le cinéma expérimental me permet d'associer deux passions personnelles, d'amplifier mes connaissances (ainsi que les études en général) sur ces sujets simultanément. Nous traversons actuellement une nouvelle crise majeure et les droits des personnes LGBTQIA+ sur le continent nord-américain sont en danger, les personnes transgenres en particulier sont prises d'assaut comme étant responsables d'une décadence imaginaire de l'Amérique et deviennent les bouc-émissaires d'un certain nombre de problèmes d'ordre familial. Plus largement, dans la société actuelle, on constate une tendance que possèdent les

conservateurs d'utiliser certains discours LGBT pour convaincre certaines personnes issues des minorités de sexualité à rejoindre leur rang. On constate ainsi une augmentation du nombre de personnes LGBT qui sympathisent avec différents mouvements conservateurs. Ces stratégies ne sont pas nouvelles et nous avons déjà combattu des attaques similaires par le passé. Il est crucial d'étudier la manière dont le cinéma expérimental et les contre-cultures nous permettent de nous émanciper et de dépasser censures et persécutions afin d'armer la génération actuelle et celles futures. Il faut rappeler à nos contemporains notre force de résilience et de persistance et souligner que nous existons à travers une vaste généalogie révolutionnaire, pas seulement LGBTQIA+, même avant la réappropriation du terme queer. Ce point de vue et cet objectif venant de mon appartenance à la communauté queer lesbienne transféminine me permet d'étudier mon corpus avec une connaissance, une subtilité et une intuition d'« initiée ». Ma lecture des œuvres comme étant issues de la culture queer vient également de cette vision. Dans la lignée des *gender studies* et de la théorie queer et féministe, je vais prendre une posture critique dans le cadre de ce mémoire. Mon objectif est d'analyser, de comprendre et documenter ces interactions entre cinéma expérimental et cinéma queer, les systèmes de représentations invoquées par ces œuvres et leur impact sur le discours LGBTQIA+. Cette posture critique nous permettra de mettre en dialogue les enjeux du passé et du présent dans les luttes LGBTQIA+ et d'affirmer l'importance de leur revendications, notamment dans le développement des représentations. Bien que l'on constate que les identités LGBTQIA+ font quelques apparitions dans les séries ou œuvres du cinéma dominant comme *Brokeback Mountain* (par Ang Lee, 2005) ou *Euphoria* (par Sam Levinson, 2019), il est important de rappeler leur origine et leur iconographie *camp*, politique et irrévérencieuse venant des œuvres du cinéma underground. Donc, dans cette même optique critique je souhaite mettre en valeur les systèmes de représentations queers et contre-culturel.

Sachant que nos visions des sexualités et des identités de genre se construisent à l'aide de nos pratiques communicationnelles et que le cinéma et les médias audiovisuels dans leur ensemble sont des médias de discours et de représentation, que le cinéma expérimental et cinéma queer sont porteurs d'un pouvoir communicationnel unique et développé, réaliser ces recherches au sein des études en communication est donc un choix pertinent. Toutes ces œuvres sont porteuses de messages qui vont faire évoluer les discours sur les identités de genre et vont transformer le développement d'œuvres audiovisuelles modernes. Je vais ainsi tenter d'étudier, d'un point de vue communicationnel, par quel moyen ces œuvres aux systèmes de transmission uniques vont émettre leurs messages.

# CHAPITRE 2 - CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, nous présentons le cadre théorique qui nous permettra d'appréhender notre question de recherche. Notre démarche fera principalement appel aux cultural studies, aux études de genre et à la théorie queer. Nous détaillerons aussi les notions clés et concepts importants de notre recherche, comme les notions de genre ainsi que celle de discours et de représentation médiatique.

## 2.1 *Cultural studies* et l'étude des représentations LGBTQIA+

Ce mémoire s'inscrit dans le champ de recherche des études culturelles. Ces dernières sont un domaine interdisciplinaire regroupant différentes traditions de recherche dans une volonté d'identifier et articuler les relations entre cultures et société (Nelson, Treichler et Grossberg, 1992). Les études culturelles s'appliquent à l'étude des arts, des institutions, des croyances et pratiques de communication d'une société. Leur objectif est de mettre en lumière les rapports de pouvoir et les luttes sociales et idéologiques qui existent à travers les pratiques culturelles. En mettant ces rapports de pouvoir en valeur, les études culturelles appliquent une perspective critique des médias qui soutient notre thèse. Ott et Mack expliquent que les études culturelles sont pensées comme des ensembles de perspectives théoriques diverses, unies par leur scepticisme, leur approche humaniste, leur évaluation politique et leur engagement en faveur de la justice sociale (2014). Il faut préciser que la perspective critique des études culturelles n'a pas pour but de juger la valeur des médias ou la justesse des représentations qu'ils proposent, mais va plutôt servir à réfléchir aux liens entre médias et société ainsi qu'aux visions du monde et aux rapports sociaux s'articulant à travers les médias. Cette aspiration à la mise en valeur des inégalités sociales médiatiques et institutionnelles fait des études culturelles un champ de recherche social et politique.

L'analyse mise en place dans notre mémoire est elle-même politique et critique face aux discours médiatiques. Nous souhaitons mettre en lumière les rapports de pouvoir, les luttes idéologiques et les différentes visions du monde qui sont convoquées par nos sujets d'études et les procédés qu'ils utilisent ainsi que les comparer avec le discours du cinéma dominant.

## 2.2 La culture, un lieu de lutte

Les études culturelles considèrent la culture comme tributaire des changements sociaux et comme siège de construction de sens, de rapports de pouvoirs et de luttes idéologiques où tentent de s'imposer différentes visions du monde (Hall, 1980, p. 5, Mattelart et Neveu 2018, p. 3). La culture crée notamment des significations qui sont le produit d'une lutte entre idéologies dominantes et idéologies marginalisées.

Dans ses travaux, Stuart Hall va envisager la culture d'une manière plus complexe, ce qui influence le reste des études culturelles. Hall défend que la culture n'est pas seulement un produit de l'imposition de l'idéologie dominante. Comme elle ne reproduit pas exclusivement cette idéologie et va permettre l'articulation de luttes et de formes de résistances venant des idéologies marginalisées, elle est sujette à changement. Hall rappelle aussi le rôle de notre agentivité : « People are not cultural dopes » (1981). Nous ne sommes donc pas passivement soumis à l'idéologie dominante et nous pouvons adopter des postures interprétatives variées par rapport aux mêmes contenus médiatiques.

Les études culturelles conceptualisent la culture comme une clé de compréhension de la construction du monde social et ses significations, mais aussi comme un espace de résistance à l'idéologie dominante. C'est un lieu de transformations et de conflits constants : « The meaning of a cultural form and its place or position in the cultural field is not inscribed inside its form. Nor it is fixed once and forever » (1981, p. 190). Les significations d'une forme culturelle et sa position dominante ou dominée ne sont pas inscrites immuablement dans leur forme. De ce fait, lorsque se forment des idéologies résistantes, elles imposent également leur vision du monde et ont un pouvoir permettant de remettre en question l'idéologie dominante.

Toujours selon Stuart Hall, les médias tiennent une place particulière au sein des luttes idéologiques. Il les conçoit comme des constructeurs de la réalité sociale.

« C'est la première des grandes fonctions culturelles des médias modernes : la construction sélective du savoir social, de l'imagerie sociale à travers laquelle nous percevons les "mondes", les "réalités vécues" des autres, et la reconstruction, au moyen de l'imaginaire, de leurs vies et des nôtres en un "monde du tout" en une totalité vécue intelligible » (Stuart Hall, 2008, (1977).

Pour les études culturelles, les médias sont capables de produire des réalités sociales. Le discours idéologique unitaire serait donc un mythe, car il en existe une multitude. C'est ainsi que se construit le

front de la lutte idéologique, dans une frontière instable et mouvante entre les discours hégémoniques et les discours contre-hégémoniques. Le cinéma hollywoodien est actuellement le cinéma dominant et hégémonique, sa portée et sa renommée en font l'un des médias les plus influents en matière de construction de réalités sociales. Les normes et valeurs culturelles portées par ces films, principalement issues du monde cisgenre, hétéronormé et patriarcal, ont un impact écrasant sur la formation de la culture. Le cinéma expérimental et le cinéma queer existent tout de même dans cette lutte comme constructeurs de réalités et poursuivent un discours contre-hégémonique.

Grâce à cette conception de la culture, nous pouvons appréhender les discours des 3 œuvres qui composent notre corpus comme des éléments de construction de visions du monde, du genre et de la sexualité, qui peuvent renvoyer, combattre ou servir d'éléments de réponse à différentes idéologies.

## 2.3 Idéologie normative et hégémonie

D'après Stuart hall, l'idéologie dominante va trancher entre les discours et les significations des représentations sociales qui sont acceptables et celles qui ne le sont pas. L'idéologie dominante contribue ainsi à la normalisation de certains discours et visions du monde, critiqués ensuite par les études culturelles. Ce processus de standardisation est révélé par Chambers, qui explique que les normes construisent et renforcent de manière continue notre idée du "normal", ayant pour conséquence la stigmatisation de ce qui ne l'est pas (2009). Comme les normes agissent au cœur de pratiques sociales, il précise que leur survie dépend de la répétition de ces pratiques (2009). Tout comme l'idéologie dominante à laquelle elles sont liées, les normes ne sont pas fixées définitivement, la frontière entre « normalité » et déviance" est constamment redéfinie. Il est donc possible à travers la lutte de modifier ces normes et de repousser la limite norme/déviance pour potentiellement arriver à la suppression totale de cette frontière.

Cette lutte illustre le concept de « l'hégémonie », une dominance de la culture d'abord théorisée par Karl Marx :

« Les individus qui constituent la classe dominante possèdent, entre autres choses, également une conscience, et en conséquence ils pensent ; pour autant qu'ils dominent en tant que classe et déterminent une époque historique dans toute son ampleur, il va de soi que ces individus dominent dans tous les sens et qu'ils ont une position dominante, entre autres, comme êtres pensants aussi, comme producteurs d'idées, qu'ils règlent la production et la distribution des pensées de leur époque ; leurs idées sont donc les idées dominantes de leur époque » (*De l'idéologie allemande*, p. 32).



Marx décrit ainsi que la classe dominante possède un contrôle total qui s'étend même à la production d'idées, qui deviennent elles aussi dominantes dans leur époque de production. Ce concept d'hégémonie est ensuite développé par Antonio Gramsci, qui s'attache plus spécifiquement aux modalités d'adhésions des classes dominées à cette hégémonie. Dans ses *Cahiers de prison*, il explique que des modalités implicites, comme des valeurs, des idées, des croyances et des comportements renforcent le pouvoir politique de l'élite en faisant passer leurs principes et valeurs comme naturels. Naturalisation qui devient un élément à priori immuable. Cette inflexibilité de l'hégémonie est contestée par Coladonato, qui la définit plutôt comme un équilibre toujours passible d'être bouleversé (2015), ce qui est soutenu par Milestone et Meyer la voyant comme une dominance fragile (2020). Au cours d'une analyse il est important de prendre en compte la notion d'hégémonie et d'idéologie hégémonique plutôt que de ne parler que d'idéologie dominante. Car cette ouverture permet de comprendre que la production des significations est un jeu de consentement provisoire et non l'imposition d'une vision unique et stable du monde. L'hégémonie est donc fondamentalement instable puisqu'elle doit lutter et s'adapter pour maintenir sa position. Ainsi, il arrive parfois que pour éviter une résistance trop grande dans un nouveau climat social, l'idéologie hégémonique incorpore des éléments venant de son idéologie opposée (Milestone et Meyer, 2020). C'est le cas pour les normes liées au genre, qui sont en constant changement : « afin d'être perçues comme naturelles, elles nécessitent d'être constamment réarticulées à d'autres éléments idéologiques contingents, au sein de chaque nouvelle hégémonie » (Coladonato, 2015).

Cela nous permet d'observer que les représentations subversives underground ne sont pas les seules réponses à l'idéologie dominante, que les discours et les représentations des minorités LGBTQIA+ dans les œuvres audiovisuelles dominantes possèdent une certaine nuance et permettent également un renversement des possibles en agissant au sein des idéologies hégémoniques. Elles ne servent pas uniquement à renforcer les normes cis-hétéro-patriarcales et possèdent aussi un potentiel de transformation des normes (bien que leur étendue et leur pertinence ne soient pas toujours aussi discernables que celles des représentations subversives). Milestone et Meyer appuient également que ce concept d'hégémonie permette d'entrevoir des possibilités de mutation des normes liées aux identités sexuelles et de genre (2020). Envisager la culture hégémonique et le cinéma dominant comme des territoires contestés où des transformations internes et externes sont possibles nous éloignent de leur immuabilité prétendue. La recherche peut ainsi ouvrir le pas à un champ des possibles et un dialogue entre le discours des représentations LGBTQIA+ dans le cinéma dominant et celui des représentations contre-hégémonique queers.

## 2.4 *Gender studies* et *Queer theory*

La lutte pour les représentations médiatiques des groupes marginalisés est de plus en plus étudiée par les chercheurs en études culturelles, ce champ de recherche a donc fini par rejoindre les études de genre et la théorie queer. Ces dernières suivent encore plus la pensée constructiviste et incitent « non pas à se passer de la référence au réel mais à ne plus envisager ce dernier hors du processus d'interprétation » (Maigret, 2015).

Les *gender studies* étudient les identités sexuées et la construction sociale de la différenciation sexuelle. Leur objectif est de mettre en lumière les rapports de pouvoir et de domination engendrés par une conception essentialiste, naturaliste et non-constructiviste des identités sexuées (Sellier, 2005 ; Bertini, 2007). Ces chercheurs, ainsi que Cranny-Francis, définissent les théoriciens et théoriciennes du genre comme des explorateurs de la manière dont nous pensons culturellement le genre, dont la conception binaire entre féminin et masculin construit notre perception des identités de sexe et de genre ainsi que la manière dont l'hétérosexualité détermine la conception de la masculinité et de la féminité (2017).

Les *gender studies* étudient différents médias. Elles proposent, comme explique Beugnet, « des analyses, des éclairages, des rapprochements entre les représentations et les mécanismes de domination sociale dont l'efficacité tient à ce qu'ils sont masqués » (2016).

La culture et les objets culturels comme les œuvres audiovisuelles sont donc appréhendées comme des lieux de luttes pour le sens, la construction et la déconstruction des significations. Utiliser l'approche des *gender studies* pour faire l'analyse de ces médias permet de mettre en lumière les mécanismes divers de construction et de déconstruction du genre et de la sexualité, ainsi qu'à mettre en valeur « la dimension performative du discours médiatique » (Sellier et Cervulle dans Beugnet, 2016) et donc son rôle constitutif dans la production et reproduction des identités et des discours de genre.

Dans les études de genre, il est courant de confronter différents paramètres de jeux de pouvoir et de construction qui vont intervenir sur l'identité de genre, les personnes racisées, la classe sociale et les discours qui les entourent. Pour faire face à ces croisements entre différents mécanismes d'oppression, les études de genre font appel au principe d'intersectionnalité. Développé par Kimberlé Crenshaw en 1989 pour lui permettre d'exprimer les oppressions vécues par les femmes noires aux États-Unis, l'intersectionnalité tient compte de l'intersection de l'identité sexuelle et de genre avec d'autres

paramètres, comme l'identité culturelle, la couleur de peau ou le statut socio-économique afin de visualiser et traiter les différentes formes d'oppressions qui s'exercent sur un individu. Dans un entretien avec le journal *The Guardian*, Crenshaw définit l'intersectionnalité comme « a lens through which you can see where power comes and collides, where it interlocks and intersects » (2017). Elle voit littéralement ce concept comme un outil permettant de reconnaître ces systèmes d'oppressions divers qui se nourrissent les uns des autres, afin de creuser l'écart entre opprimés et privilégiés. Harvey (2019) appuie également cette idée et explique que l'intersectionnalité appliquée révèle que les systèmes d'oppression tels que le patriarcat, le suprémacisme blanc, l'hétéronormativité et le capitalisme s'imbriquent, désavantagent et privilégient les individus sur de multiples axes identitaires. L'approche intersectionnelle permet ainsi de prendre en compte cette imbrication et surtout de comprendre les inégalités de représentation et de discours qui découlent de l'intersection entre l'identité sexuée et d'autres dimensions identitaires.

Permettant de s'éloigner d'une hiérarchisation simpliste des représentations de la diversité LGBTQIA+ dans les médias, de nombreux chercheurs adoptent désormais une posture queer dans leurs travaux. La théorie queer est appliquée dans les recherches en *gender studies*, mais aussi aux études de la temporalité, du rapport des individus à l'échec et à de nombreux autres champs d'étude (Joyrich 2014 ; Halberstam 2011). Elle prône de réfuter les connaissances normatives et de déconstruire les normes et rapports de pouvoir qui sont engendrés par la classification et la catégorisation des sexualités et des identités de genre (Ott et Mack, 2014).

Comme expliqué au précédent chapitre, le terme queer définissait auparavant "pervers" ou "anormal", puis fut réapproprié par la communauté LGBTQIA+ et utilisé pour la première fois dans le champ de la théorie sous la plume de Teresa De Lauretis en 1990 par sa conceptualisation de la « théorie queer ». Ott et Mack définissent le terme queer comme une notion référant aux personnes dont la sexualité ne correspond pas au schéma traditionnel de l'hétéronormativité, ou bien aux personnes qui rejettent une définition claire de leur sexualité et refusent d'y faire référence par des étiquettes qui ne seraient pas représentatives de leur réalité. Ces étiquettes attachées aux sexualités seraient finalement de simples raccourcis culturels donnant du sens à des pratiques sexuelles qui maintiennent un statu quo dans les rapports de pouvoir liés aux expressions du genre et de la sexualité. La pensée queer, elle, va à l'encontre de l'ensemble de ces rapports, et sont considérés comme « queer » les éléments de discours dont les propos ou la mise en place présentent une résistance et donc un potentiel de déconstruction des savoirs et discours normatifs (Coulomb-Gully, 2010, Boisvert, 2020). La théorie queer dans les travaux sur

l'identité sexuée dénonce ainsi la manière dont l'hégémonie s'articule dans les médias, lesquels se sont historiquement construits principalement à travers les systèmes binaires de genre et de sexualité.

Notre analyse s'intègre dans cette posture de déconstruction et dénonciation des systèmes binaires des normes de genre et de sexualité. Il sera important de garder l'analyse dans cet esprit et de ne pas soutenir de caractérisation binaire. L'objectif de notre étude n'est pas de mettre en lumière une simple dichotomie entre discours LGBTQIA+ et non-LGBTQIA+, mais bien de souligner l'ambiguïté, le côté expérimental et subversif du discours queer, qui peut être plus subtil qu'une fragmentation binaire et qui permet d'aborder des questions intersectionnelles et les nuances des discours. Ce travail consistera à expliquer, mettre en discussion et valoriser les parties ouvertement queer des trois œuvres étudiées. Il s'agira également de considérer tout élément offrant un potentiel de déconstruction de la cis-hétéronormativité et, comme mentionné précédemment, d'aborder des discours queer plus subtils qui peuvent révéler des questionnements de déconstruction internes aux communautés issues des minorités de sexe et de genre. Parmi ceux-ci, nous pouvons notamment penser à la représentation de la sexualité lesbienne et les rôles *butch/femme*, la place des membres plus âgés de cette communauté, le fétichisme et l'espace des personnes BIPOC<sup>5</sup> dans la communauté LGBT.

## 2.5 La performativité du genre et ses notions

Les chercheurs en *gender studies* partagent largement une posture constructiviste et conceptualisent le genre lui aussi comme une construction. Plus précisément, il est perçu « comme un ensemble construit des rôles et responsabilités sociales assignées aux femmes et aux hommes, à l'intérieur d'une culture donnée à un moment précis de son histoire » (Bertini, 2006). Le genre est donc un outil de construction et de hiérarchisation des identités sexuées, car ce sont les interactions sociales entre différentes identités de genre qui vont leur donner mutuellement du sens. En revenant à Bertini, elle explique que le genre est un rapport social entre les individus, « se construisant, se validant et se légitimant mutuellement » (2006). Judith Butler et d'autres théoriciennes féministes prennent une posture similaire en conceptualisant le genre non pas comme un attribut ou une caractéristique personnelle, mais plutôt comme un ensemble de relations se donnant du sens mutuellement (Butler 2002). Judith Butler est un·e théoricien·ne majeur·e de

---

<sup>5</sup> En langue anglaise, d'où il tire son origine, BIPOC est l'acronyme de « *Black, indigenous and people of color* ».

la théorie queer et des *gender studies*, iel explique « Gender reality is performative which means, quite simply, that it is real only to the extent that it is performed », une fiction qui existe tant qu'elle est racontée.

« Because there is neither an 'essence' that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires; because gender is not a fact, the various acts of gender creates the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis » (1990).

Le genre est donc fabriqué pièce par pièce par sa pratique et ce sont ces règles, dont on force la répétition, qui vont créer un « genre ». Loin d'être immuable et originel, il se superpose au sujet comme une seconde peau superficielle.

Comme mentionné précédemment, le travail de Judith Butler est fondamental pour les études de genre et décrit les mécanismes de construction de la relation causale entre sexe, genre et sexualité. Iel propose que le corps n'aurait pas de signification avant d'être genré, c'est plutôt notre position au sein du système de genre qui nous attribue une signification. C'est la cohérence et la continuité entre le sexe attribué à notre naissance, notre genre et notre sexualité qui nous rend intelligible (2002). Judith Butler décrit également le genre comme un phénomène performatif qui prend forme à travers son expression, par anticipation d'une essence binaire de l'identité sexuée. Comme le genre est performatif, plusieurs éléments extérieurs entrent ainsi en jeu dans sa construction. Les médias, directement définis comme des "technologies de genre" par De Lauretis en 1987, ont le pouvoir de contrôler les significations sociales de manière à pouvoir produire le genre et ses représentations. Dans notre étude, différents types de productions cinématographiques se font face afin de diffuser leurs significations sociales et leur propre définition du genre, avec le cinéma hollywoodien comme force hégémonique et les cinémas LGBTQIA+ et queer comme éléments alternatifs.

Le genre étant également en relation étroite avec l'orientation sexuelle, il est nécessaire de comprendre leurs liens mutuels dans notre analyse des discours LGBTQIA+ et de leur représentation à travers les procédés expérimentaux au cinéma. Butler écrit notamment que les pratiques sexuelles ne créent pas des genres, mais que la catégorisation des genres dans le système binaire joue un rôle de protection et de maintien de l'hétérosexualité. Le désir hétérosexuel est naturalisé, il renforce ainsi le système binaire des sexualités par le désir oppositionnel entre homme et femme. Cela amène à l'établissement de ces deux identités de genre comme les seules légitimes. Dans ses écrits, Foucault compare la catégorisation binaire

des sexualités (l'hétérosexualité face à toutes les autres) à la lutte des classes, en proposant qu'elle aussi permet de maintenir la différenciation entre privilégiés et opprimés (Ott et Mack, 2014).

## 2.6 Analyse audiovisuelle : représentation et discours médiatiques

Le concept de représentation est mentionné de nombreuses fois dans ce mémoire. Il possède une grande importance, car notre analyse vise à étudier la manière dont les procédés expérimentaux dans le cinéma queer et les films étudiés mettent en place et contribuent à la construction du discours des représentations LGBTQIA+. Nous nous intéressons donc particulièrement aux représentations médiatiques au cinéma.

Selon Stuart Hall, les représentations médiatiques sont des « pratiques signifiantes » dont le pouvoir est de donner du sens aux pratiques sociales en créant une illusion de vision objective, mais aussi en régulant les imaginaires sociaux. Les représentations « fournissent les ressources à l'aide desquelles nous forgeons nos identités » et sont « des idéologies qui donnent un sens au monde et à la place que nous occupons » (Martin, 2009). Étudier les représentations médiatiques, c'est donc étudier le débat public, révéler quelles sont les idéologies hégémoniques et quelles sont les idéologies marginalisées.

Selon Ott et Mack (2014), il existe deux types de connaissances : les connaissances acquises par expérience sensorielle (expérimentées nous-mêmes par nos sensations physiques) et les connaissances symboliques (qui composent la majorité de notre savoir), intégrées par des intermédiaires comme les représentations audiovisuelles et médiatiques, qui constitueraient la plus grande partie de ces connaissances symboliques. Le cinéma dominant y joue ainsi un rôle majeur par sa prévalence et sa portée mondiale. Significations et connaissances sont des constructions émanant des pratiques signifiantes créées pour représenter des objets ou des sujets, elles viennent encadrer la manière dont on accède au monde et participent même au développement de ce que Durkheim (2007) appelle la « conscience collective ». Par la diffusion de représentations, de normes et de valeurs négatives dans les médias, il est alors possible de transformer la conscience collective.

Pour les chercheurs qui étudient les représentations médiatiques et la société, la mission qui ressort le plus est celle de déterminer le réalisme (ou manque de réalisme) de ces représentations. L'approche socioconstructiviste répond d'une certaine manière à cette question de réalisme ou non en proposant de penser ces représentations comme des constructions sociales (Hall, 1997) qui ne seraient pas justes ou fausses, mais des produits de l'hégémonie. Papin (2010) explique que « toute fiction est une hypothèse

(plus ou moins) intelligente sur le monde représenté » et va appliquer un certain point de vue « vraisemblable » sur le monde. Ces chercheurs laissent place à l'ambiguïté entre le vrai et le fabriqué, « texte et contexte n'agissent jamais indépendamment » [traduction libre] (Moritz, 1988). Cela signifie que c'est à la fois un lieu où existe un certain reflet de la société (car inscrit dans une réalité sociale) et son miroir déformant, se tordant à cause des développements, inventions, biais et romances produites par l'objet médiatique. En étudiant les représentations médiatiques, nous accédons à des significations, des débats qui préoccupent et structurent la société, puisque leur contenu paraphrase la réalité (Esquenazi, 2014). On peut ainsi approcher les représentations LGBTQ+ et queer comme des pratiques signifiantes contribuant à médiatiser certaines visions et discours de la diversité sexuelle et de genre. Cela nous permet également de comprendre les films comme des outils de construction de réalités.

Au travers de ces œuvres audiovisuelles et médiatique sont donc diffusés des discours. Chaque film possède un pouvoir discursif, que ce soit dans sa production d'un discours, sa réponse à un autre discours ou la modification d'un discours existant. Stuart Hall (1997) conceptualise le discours premièrement comme « un système de représentation » : un ensemble de représentations de la connaissance d'un sujet ou d'un objet précis. Le discours va définir la manière dont on comprend, pense et parle d'un objet (Foucault dans Hall, 1997), son pouvoir réside donc dans sa capacité à construire l'existence significative d'un objet. Toujours selon Foucault, « nous ne pouvons connaître les choses que si elles ont une signification » (dans Hall, 1997). Les significations issues des discours que produisent le cinéma dominant et les cinémas alternatifs ont donc un pouvoir réel sur la compréhension de ce qui nous entoure et de concepts comme le genre et la sexualité. Comme le propose Cervulle, le discours médiatique a un caractère performatif et contribue donc à « la construction discursive d'identités de genre » (Cervulles, dans Beugnet et. al., 2016). Étudier les discours et les représentations des minorités sexuelles et de genre dans les œuvres audiovisuelles et les mettre en parallèle ou les confronter au discours cis-hétéronormatif permet d'accéder à de potentiels déplacements idéologiques. Esquenazi explique que « tout objet social n'a d'existence effective qu'à travers les discours qui circulent à son propos » (2000). À ce sujet il est possible de se rappeler le slogan d'ACT UP, « silence = death », qui s'applique ainsi à bien des niveaux, car en parlant et diffusant des discours queer, nous les maintenons en vie en tant qu'objet social. Notre recherche permettra de comprendre quelles significations et savoirs sur les représentations et discours LGBTQIA+ seront mobilisés et émergeront des différentes productions analysées et, lesquels, parmi ces éléments, proposeront une subversion potentielle du système hégémonique.

Comme rappelé au travers de cette section, notre recherche a pour but l'identification du pouvoir discursif du cinéma queer et du cinéma expérimental et la mise en lumière des points de vue idéologiques, des conflits et innovations sur la représentation de la diversité sexuelle et de genre dans les métrages et productions audiovisuelles étudiés. Dans notre analyse, nous considérons la culture (et les normes et valeurs qui lui sont attachées) comme un territoire de lutte dont les frontières évoluent au travers de confrontations d'idéologies. Le cinéma y joue le rôle de véhicule des idéologies et discours hégémoniques ou contre-hégémoniques et, de ce fait, permet des changements et des possibilités variées. Notamment, il permet de faire disparaître les frontières séparant cultures et contre-cultures ou encore en redéfinir les normes et les valeurs, repoussant les limites de ce qui est acceptable et offrant aux communautés marginalisées (ici de sexualités et de genres) un véhicule qui peut contribuer à leur reconnaissance sociale et à la revendication de leurs droits.

## 2.7 L'héritage d'une mythologie indépendante et expérimentale.

Barbara Hammer insiste qu'« un contenu radical mérite une forme radicale » (Hammer dans Gever, Greyson et Parmar, 1993, p. 70). Ces mots nous évoquent une association durable entre le cinéma LGBTQIA+ et l'avant-garde ainsi qu'un témoignage de l'importance du cinéma expérimental pour le cinéma queer. Cette proposition suggère l'importance de l'expérimentation filmique au sein de ce cinéma et sa capacité à le garder d'actualité, le développer et le renouveler constamment, la radicalité de la forme accompagnant et élevant la radicalité des discours queers.

Revenons un à dans la caractérisation du mouvement du New Queer Cinema proposé par B. Ruby Rich :

Call it « Homo Pomo » there are traces in all of (these films) of appropriation and pastiche, irony, as well as reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitely breaking with older humanist approaches and the film and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure. (1992, p.32)

Cette définition du nouveau cinéma queer nous donne des points importants : l'appropriation, la caricature/pastiche, la redéfinition de l'histoire d'un point de vue socio-constructiviste, la transgression et provocation, l'énergie, les moyens financiers limités (dans le sens d'avoir un budget et des moyens réduits par rapport au cinéma dominant), l'excessivité (dans la satisfaction des passions et désirs) et le plaisir. Je soutiens que tous ces éléments sont élevés et sublimés par l'expérimentation de la forme et les techniques issues du cinéma expérimental. Cette définition ne s'applique qu'au nouveau cinéma queer se



développant dans les années 1990, mais on peut rechercher et découvrir ces mêmes éléments clés dans les films queers précédant le mouvement, plus particulièrement - et non sans coïncidence - dans les œuvres expérimentales. Julianne Pidduck (2004) suggère également une unification de l'art vidéo queer : « queer art video is characterized by a singularity of form and content that unravel past discourses of identity politics and relationality », qui nous pousse à inscrire les films étudiés dans une continuité queer.

Le théoricien Edward Small (1994) développe une liste de traits correspondant au genre de l'expérimentation filmique et vidéo afin de mieux identifier et comprendre ce dernier : la construction collaborative, l'indépendance économique, un format bref, des structures non-narratives, des innovations technologiques, éviter le langage verbal au profit des images mentales et de la réflexivité. Ces caractéristiques ne sont pas toujours respectées par toutes les œuvres issues de l'expérimentation filmique et vidéo, mais c'est une piste importante permettant de saisir et de définir avec plus de précision l'ensemble des œuvres expérimentales. Dans notre cas, chacun de ces éléments est indispensable à la compréhension des trois œuvres étudiées. Avec ces informations, des parallèles sont immédiatement visibles entre les caractéristiques des cinémas queers et expérimentaux. Ces similarités suggèrent que l'alliance entre le cinéma queer et le cinéma expérimental est une tradition de longue date, présente depuis le début des mouvements LGBTQIA+ au cinéma.

Les trois films étudiés s'inscrivent dans une longue lignée de films expérimentaux et LGBTQIA+. Selon les recherches de Julianne Pidduck (2004), le New Queer Cinema existe à l'intérieur d'une tradition de cinéma queer empruntant beaucoup de leurs procédés au cinéma indépendant américain. Il s'agit d'une tradition qui associe le surréalisme excessif de Kenneth Anger avec le cinéma *underground* américain comme *Poison* de Todd Haynes (1991); l'avant-garde, particulièrement celle européenne avec les œuvres de Ulrike Ottinger et Rose Von Praunheim; une performativité flamboyante et des costumes excessifs rappelant Warhol et *Flaming Creatures* de Jack Smith (1963); la réécriture érotique des genres cinématographiques présente dans *The Living end* (Greg Arakki, 1992); une expression « criminelle » du désir, se retrouvant dans les oeuvres de Genet, Pasolini et Rimbaud reprise dans *Swoon* (Tom Kalin, 1991), *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *Les nuits fauves* (Cyril Collard, 1992) ou *Head On* (Ana Kokkinos, 1998) ; l'héritage queer du mouvement artistique de la « Harlem Renaissance » et des films « raciaux » américains des années 30 à 40, comme évoqué dans *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989) et *Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996). Ces emprunts sont témoins des racines et traditions esthétiques du nouveau cinéma queer, et de la longévité de l'association des procédés expérimentaux avec le cinéma LGBTQIA+.

Dans notre troisième sujet, *Tom* de Mike Hoolboom, on constate une connaissance historique du cinéma expérimental. Hoolboom utilise des techniques qui sont traditionnelles à l'avant-garde et l'expérimentation du film pellicule, qu'il migre en version digitale. Les techniques issues de cette tradition sont également utilisées dans *Nitrate Kisses* par Barbara Hammer (renversement, négatifs, accélérations, collages, etc.). La migration va permettre de poursuivre ces traditions, et de les implanter fermement dans le monde digital, aidant à la propagation et à la continuation d'une histoire expérimentale, même à travers les nouveaux médias. Cette tradition peut alors continuer à offrir ses moyens critiques d'expression de la condition humaine. L'œuvre d'Hoolboom est donc hybride entre vieux et nouveau média, historiquement informée par le travail de la génération précédente qui transmet alors un héritage de maîtrise technique et de langage mature et intellectuel et qui parle directement au spectateur.

Les collages audiovisuels que font Hoolboom et Hammer avec des flots d'images venant de toutes sortes de sources différentes rappellent également le travail de Dziga Vertov et son œuvre *Man with a moving camera*, que Lev Manovich (2001) décrit comme un « meta-film ». Le théoricien explique que Vertov a réussi ce qu'aucun cinéaste des nouveaux médias n'a réussi à faire : « merge database and narrative into a new form ». De Bruyn (2005) à son tour propose Hoolboom et *Tom* comme la dernière incarnation de cette unification entre la narration et la base de données. Cela est également fait par une incarnation précédente, *Nitrate Kisses*, où le travail d'archive et l'énorme base de données utilisées sont au service d'une narration unique. Ces deux œuvres sont un chaînon direct de la généalogie du cinéma expérimental provenant de leur « ancêtre » Vertov et proposent une version moderne du court-métrage. On peut aussi observer dans les deux œuvres des références au pré-cinéma dans l'utilisation du « found footage » recontextualisé et dans les scènes courtes se concentrant sur un sujet en mouvement.

Cet héritage partagé du cinéma expérimental et du cinéma queer légitimise leur partenariat. La symbiose entre cinéma queer et expérimental est une affaire historique.

# CHAPITRE 3 - MÉTHODOLOGIE

Ce mémoire tente d'apporter des éléments de réponse à la question de recherche suivante : « quelle est la place des procédés expérimentaux dans les œuvres du cinéma queers et quels sont leurs apports aux mouvements et aux représentations queers? ». Ce chapitre va expliquer comment nous procéderons à l'analyse et l'exploration de ces productions audiovisuelles. Nous détaillerons ensuite les grands axes de notre analyse. Suivant la méthodologie quantitative, inductive et comparative, nous allons analyser trois œuvres audiovisuelles : *Fireworks* de Kenneth Anger (1947), *Nitrate Kisses* de Barbara Hammer (1992) et *Tom* de Mike Hoolboom (2002). Tout d'abord, une analyse inductive des différents métrages individuellement comportant une analyse détaillée de certaines séquences en particulier sera réalisée afin de faire ressortir l'utilisation de procédés, discours et styles. Nous poursuivrons avec une analyse comparative des différents éléments nous permettant d'observer des motifs récurrents, de créer des liens entre les séquences et singularités observées et d'établir des conclusions ainsi que des éléments de réponses concernant notre question de recherche. Nous évoquerons également les difficultés liées à notre corpus, les limites et la pertinence de notre méthodologie.

## 3.1 Corpus étudié

Notre travail se démarque par le choix de ses objets d'étude, soit un corpus de trois films qui font l'objet de plusieurs recherches, que nous allons étendre et comparer. Nous allons également traiter le cas du cinéma expérimental et du cinéma queer, rechercher et analyser leurs liens et les apports de leur partenariat. Ces deux types de cinéma ayant plusieurs articles et textes écrits à leur propos, nous y ajouterons nos analyses et nous allons combiner ces recherches afin de mettre en évidence les associations entre cinéma queer et cinéma expérimental. Le cinéma queer est également un sujet niche auquel nous souhaitons apporter les résultats de nos études. *Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom* nous permettront de faire émerger des réponses à notre question de recherche. *Fireworks* est un court métrage de 14 minutes sorti en 1947. Très influent dans la filmographie de l'auteur, c'est son premier film qui obtient un succès critique. *Nitrate Kisses* est un long-métrage de 1992 de 67 minutes. C'est le premier documentaire dans ce format long par l'autrice et également un des premiers films documentaires réalisés par une cinéaste ouvertement lesbienne. Le dernier film, *Tom*, est un moyen métrage biographique et expérimental de 52 minutes de la vie du cinéaste Tom Chomont.

*Fireworks* est un film dont l'origine et les premières projections ont fait du bruit et nous avons beaucoup d'informations sur sa sortie grâce aux interviews de Kenneth Anger. C'est un film qui fut l'objet de plusieurs procès qui auraient pu valoir sa censure complète, notamment à cause de la fameuse scène de la chandelle<sup>6</sup>, mise en cause dans le cas Rohauer de 1957 (McDonald, 2002). Sa sortie est également entourée d'une aura de prestige, car selon les dires de Kenneth Anger (1992), des sommités du monde de l'homosexualité de la fin de années 40 était présentes à la première du film. Il raconte également que le célèbre sexologue Alfred Kinsey aurait acheté une des copies du film pour ses recherches. J'ai choisi cette œuvre pour sa persistance dans le temps, sa portée et la manière dont le réalisateur a pu mettre en scène les thèmes LGBTQIA+, notamment dans son rapport au corps et à la violence. L'intérêt du film se trouve également dans son contexte historique en lien avec les luttes LGBTQIA+, car le film sort 3 ans avant 1950, où les premiers organismes de luttes pour les droits LGBTQIA+ vont se former (avec la *Mattachine society*). Les organismes qui œuvrent pour la représentation réaliste des personnes LGBTQIA+ et la protection des droits des personnes LGBTQIA+ n'étaient donc pas encore en action. Il est alors intéressant d'observer comment ce contexte de 1947, entre persécutions et améliorations, influence les représentations queers. Je suis également intriguée par la généalogie du film, dont l'approche s'apparente au surréalisme. Outre sa représentation de la violence, on peut y trouver un propos sur l'impérialisme américain, l'occulte et la sexualité, on peut observer une colère, un esprit contre-culturel et une pulsion de révolte qui me permettent de rétroactivement insérer ce court métrage dans le corpus des films queers. La philosophie de Kenneth Anger se trouve dans les marges des courants de pensées et discours LGBTQIA+ qui lui étaient contemporains, ce qui s'aligne avec la marginalité de la philosophie queer. Je débattrais cependant de l'identité queer de ses autres œuvres, car il y fait parfois l'usage d'une imagerie fasciste alors que d'autres passages semblent presque célébrer certaines valeurs colonialistes, ce qui est drastiquement aux antipodes de la pensée révolutionnaire queer. Cela nous emmène à une autre raison du choix de ce film, son identité en tant que premier film de la filmographie d'Anger. En comparaison à ses films subséquents celui-ci est plus personnel et plante les racines de ce qu'Anger va pouvoir créer par la suite, offrant une ouverture sur la filmographie controversée de l'auteur. Ces raisons me poussent à étudier *Fireworks* et son utilisation des éléments cinématographiques queers et expérimentaux.

Notre second objet d'étude est *Nitrate Kisses*, qui paraît également dans un contexte historique important à prendre en compte : le début des années 1990. Pendant cette période, nous sommes encore en plein

---

<sup>6</sup> Scène où le marin sort une chandelle de son pantalon, avant de l'embraser, symbolisant l'érection et l'éjaculation.

dans la crise du VIH/SIDA et l'opinion publique est toujours meurtrière, accusant les personnes LGBTQIA+ comme responsables de la maladie. *Nitrate Kisses* sort seulement 5 ans après la fondation des principaux groupes LGBTQIA+ de lutte contre le SIDA, comme *ACT UP* (1987), et 3 ans après la réappropriation du mot queer par la *Queer Nation* (1989). Le film sort donc dans un contexte de lutte, d'émancipation et de révolte. Fortement influencé par ce climat, le long métrage va faire écho aux événements de cette époque et au slogan « Silence = Death » d'*ACT UP*. Hammer va par exemple « donner la parole » aux images d'archives, référencer l'histoire du cinéma, de la culture et des sujets LGBTQIA+ issus de minorités au sein de la communauté LGBTQIA+. La diversité des images et des sujets utilisées par Hammer et la manière dont elle les utilise sont un autre facteur qui m'ont fait choisir ce film. L'année 1992 est également l'année de la parution du texte de B. Ruby Rich, décrivant l'émergence du New Queer Cinema. Nous pouvons alors étudier le film de Barbara Hammer comme un précurseur au nouveau cinéma queer et en même temps un exemple de ce mouvement, car le long métrage est en plein dans les descriptions du mouvement émises par Rich avec son irrévérence, sa célébration du plaisir queer, son objectif d'émancipation et de révolte ainsi que la parole donnée aux membres marginaux de la communauté LGBTQIA+. Un autre point d'intérêt se trouve dans le fait que *Nitrate kisses* sort au cœur de la vague d'œuvres expérimentales LGBTQIA+ qui va accompagner la crise VIH/SIDA, tout en faisant référence à des films expérimentaux plus vieux, comme *Lot in sodom* de 1933, établissant sa place dans une généalogie plus étendue. C'est un film dont la méthode, le ton et la portée m'ont beaucoup inspirée, et la contribution de Barbara Hammer à la théorie et aux discours queers est énorme. Son point de vue sur l'histoire et la définition de l'être par le langage fait de son œuvre un incontournable de la recherche en cinéma et communication.

Pour le troisième objet d'étude, le choix était plus complexe, car après les années 90, nous entrons dans une période prolifique pour le cinéma queer et expérimental, mais paradoxalement, l'émergence de la vidéo digitale et d'internet crée un excès d'images. Il est alors difficile de faire ressortir un film en particulier qui peut s'avérer emblématique de sa génération. Mon choix s'est arrêté sur *Tom* de Mike Hoolboom, entre autres pour son sujet en tant que biographie du cinéaste Tom Chomont et sa période de sortie, le tout début des années 2000. J'ai aussi souhaité sélectionner ce film en raison de son contexte. Sa sortie chevauche les progrès du New Queer Cinema et l'apparition des films LGBT grand-public ainsi que la période de passation entre cinéma pellicule et cinéma digital. Je souhaite étudier comment ce contexte de passage au digital affecte l'œuvre d'Hoolboom et si cela a un impact sur son discours queer. Je considère cette œuvre comme un film queer par ses propos et son sujet, soit Tom Chomont, un homme gai participant à la scène du kink et fétiche BDSM, sa vie à travers la maladie et les récits de ses souvenirs

aux sujets parfois tabous. Le fait que Tom Chomont soit le sujet du film est également intéressant d'un point de vue historique. Effectivement, Tom étant un cinéaste expérimental d'influence depuis les années 60, cela nous permet donc une ouverture sur plusieurs ères du cinéma expérimental et queer à travers la vie de Tom.

Barbara Hammer est une réalisatrice majeure des mouvements lesbiens, queers et *dyke*, dont les films et écrits sont liés à la théorie queer et de genre. Mike Hoolboom est un cinéaste dont les films *Frank's cock* (1993) et *Letters from home* (1996) sont des œuvres révolutionnaires ayant eu un impact important sur les représentations des victimes du SIDA et de la communauté gaie lors de la crise du VIH/SIDA pendant les années 80-90. Le sujet de son film *Tom* est également un cinéaste majeur. En effet, Tom Chomont est une figure de proue de la scène du cinéma *underground* New Yorkais, en plus d'être lui-même un cinéaste LGBTQIA+. Kenneth Anger partage lui aussi ce statut de pionnier du cinéma LGBTQIA+ et du cinéma expérimental. Dans sa filmographie, on compte nombre d'œuvres influentes pour ces deux mouvements, comme *Scorpio Rising* (1963) ou *Invocation of my demon brother* (1969). Sa filmographie et celles des autres cinéastes étudié-e-s partagent l'amour du symbole, de l'image déconstruite et réappropriée ainsi que de l'érotisme, de l'interdit et surtout de l'occulte, qu'ils mobilisent à travers des procédés expérimentaux. Cette sélection nous permettra de découvrir de nombreux éléments de réponse et des pistes d'analyse grâce à leur mise en scène détaillée amenant à des développements de discours complexes sur l'identité de genre et la sexualité.

### 3.2 Analyse textuelle

La méthodologie principale que nous allons mettre en place est celle de l'analyse textuelle. Cette forme d'analyse est idéale pour approcher un corpus long et complexe. Elle est définie comme « une combinaison complexe de méthodes textuelles et de perspectives critiques » [traduction libre] (Creeber, 2006) et permet l'analyse du contenu, de la forme ou des représentations d'un texte. Bien que nous analysons des œuvres audiovisuelles, l'analyse textuelle est pertinente car le terme « texte » renvoie à toute production culturelle, pas seulement des écrits. Ainsi, l'analyse textuelle, comme expliquée par McKee (2001) consiste à faire « an educated guess at some of the most likely interpretations that might be made of that text », donc de faire des suppositions basées sur des connaissances concrètes, des différentes interprétations d'une œuvre. C'est une méthode spéculative qui est particulièrement adaptée à l'étude de thèmes et de problématiques représentationnelles (dans notre cas, la représentation LGBTQIA+). Additionnellement, elle permet une lecture plus compréhensive d'un texte (Creeber, 2006) et est donc une méthode de

recherche idéale pour notre étude principalement interprétative. Notre objectif est de faire ressortir les significations possibles des différents procédés mis en place par les trois films et des représentations LGBT.

L'analyse textuelle peut prendre différentes formes (Creeber, 2006) et il est nécessaire de déterminer quelles approches vont être mobilisées au sein de cette étude. Notre méthodologie sera structurée en différentes étapes : nous commencerons notre travail par un résumé des films étudiés, suivi d'une analyse inductive des éléments récurrents et des différentes particularités qui émanent de ces éléments. Cette analyse sera ensuite divisée en sections selon les arguments soulevés par notre étude. Dans un chapitre suivant, nous ferons une analyse comparative entre les différentes œuvres afin d'interpréter leurs liens ou leurs différences dans le but de répondre à nos questions de recherche. La grille d'analyse utilisée par notre recherche comporte différents éléments qui vont faire émerger les différents points importants et arguments de notre analyse :

- Procédés ou éléments expérimentaux : À quel procédé ou élément expérimental avons-nous affaire, description de comment il se présente, quelle est sa nature, s'agit-il d'un élément provenant du montage, de la manière de tourner du réalisateur, de jouer des acteurs, ou de la méthode de distribution ou de projection ?
- Affiliation queer : Le procédé analysé est-il un élément appartenant à la culture queer, est-il affilié à une minorité de genre ou de sexualité particulière et comment y est-il affilié ?
- Récurrence du procédé ou de l'élément : L'élément analysé est-il utilisé fréquemment dans l'œuvre étudiée ou dans les trois œuvres dans leur ensemble ?
- Propos du procédé ou élément : Que disent les éléments qui constituent le film ? Quel est le sens des procédés utilisés dans l'œuvre ?
- Statut historique du procédé ou de l'élément : Le procédé a-t-il une récurrence dans l'histoire du cinéma expérimental nord-américain ? A-t-il abouti à une pratique ou à une récurrence historique ? S'il y a lieu, quel est le statut de l'élément dans l'histoire du cinéma nord-américain ?
- Subversion ou déconstruction mise en place : Le procédé propose-t-il une déconstruction ou une subversion du système dominant ? Et quelle est cette subversion ?
- Hypothèse sur l'utilisation et l'argument du procédé ou de l'élément : Pourquoi ce procédé est-il utilisé ? Qu'apporte-t-il à l'œuvre ? quelle réponse apporte-t-il aux questions de recherche ?

- Impact du procédé ou de l'élément ! Quel est l'impact général d'un tel procédé sur l'œuvre ?  
Quel est l'apport du procédé sur le discours LGBTQIA+ et sur les paradigmes des luttes des minorités de genre ?

### 3.3 Analyse inductive

Notre corpus filmique contient trois œuvres : un long-métrage de 67 minutes, un moyen-métrage de 52 minutes et un court métrage de 14 minutes, pour un total de 2 heures et 13 minutes. Ces films contiennent de nombreuses références à d'autres objets filmiques et culturels (comme des images du film *Lot in Sodom* de Melville Webber et James Sibley Watson paru en 1933, dans *Nitrate Kisses*). Pour analyser de la manière la plus efficace possible ce corpus long et détaillé ainsi que pour avoir une vision d'ensemble des discours contenus dans les œuvres, nous allons utiliser l'analyse textuelle inductive.

L'analyse inductive va « permettre aux résultats de la recherche de faire émerger des thèmes fréquents, dominants ou significatifs inhérents aux données brutes » (Thomas, dans Blais et Martineau, 2006, p.2). Ce type d'analyse interprétative est principalement guidée par les intérêts de la recherche et elle ne suit pas une méthodologie stricte, elle suit la question de recherche. L'utiliser consiste à prendre en compte des éléments précis et spécifiques afin d'aboutir à des résultats généraux (Blais et Martineau, 2006, p.5-6). Elle s'attarde particulièrement à la narration, aux éléments discursifs et aux procédés utilisés. Nous analyserons les données brutes des œuvres étudiées, elles-mêmes triées selon leur pertinence par rapport à nos questionnements. Nous noterons quels sont les procédés expérimentaux utilisés, comment ils sont utilisés et s'ils servent la thématique queer et la représentation LGBTQIA+.

Cette méthode d'analyse nous permettra de dégager les significations centrales grâce à la condensation des données brutes afin d'aboutir à une catégorisation des procédés récurrents et des discours queers. Nous pourrions donc comparer avec plus de précision les résultats et découvrir quelles sont les données récurrentes entre les trois œuvres, tout en simplifiant la comparaison de ces résultats avec les thèmes, discours et procédés mis en place par le cinéma dominant et les courants hégémoniques majeurs. Cette méthode d'analyse laisse aussi l'espace pour que d'autres éléments significatifs surgissent de la recherche alors qu'ils n'étaient pas anticipés. Autrement, si nous partons d'une hypothèse plus précise, l'analyse textuelle pourrait être teintée de notre volonté de découverte et corrompre ainsi un résultat naturel qui émanerait des objets d'analyse.



De plus, la démarche inductive privilégie les faits observés sur le terrain afin de comprendre les phénomènes analysés (Balslev et Saada-Robert, 2002). En tant que chercheuse queer et transféminine, mon expérience et mes observations au cœur de la communauté LGBTQIA+ me permettent un regard aiguisé et personnel dans l'analyse de films queers et LGBTQIA+. Les représentations, les luttes, les discours LGBTQIA+ et les discours et valeurs de l'opposition ne sont pas qu'une donnée abstraite pour les chercheurs provenant des minorités sexuelles et de genre, de même que la perspective queer et sa différence avec le reste de la communauté LGBT. Les représentations et les discours ont un impact matériel direct sur le quotidien et l'expérience vécue des personnes queers. Il se peut que, lors du visionnage et de l'analyse d'une donnée, nous trouvions une variable importante qui aurait pu échapper à des chercheurs n'ayant pas l'expérience de « terrain » qu'une personne LGBTQIA+ pourrait posséder.

### 3.4 Méthodologie de l'échec

Dans le chapitre précédent, nous avons décrit les notions, concepts et perspectives que nous allons mettre en place lors de notre analyse. Parmi ceux-ci, nous avons expliqué que nous conceptualiserons la culture comme un lieu de lutte où s'affrontent les différentes hégémonies, dont les normes et valeurs sont elles-mêmes des lieux de luttes en constant changement. Ce concept intervient également dans nos méthodes d'analyse.

Ce champ de bataille s'aggrave et évolue aussi à travers la notion de « subordination du savoir » décrite par Foucault. Foucault (1980) nous apprend que la vérité et le pouvoir sont deux éléments que l'on ne peut distinguer. Nous sommes ainsi soumis à la production de la vérité à travers le pouvoir et nous ne pouvons exercer ce pouvoir qu'à travers la production de vérité. Les cultures hégémoniques, les institutions et les médias créent des connaissances et des pensées qu'il appelle « unités de connaissances globales » qui, par leur dominance, subjuguent les autres modes de pensée, les traitant comme des savoirs inférieurs, non-intellectuels et non-scientifiques. La subjugation des connaissances est inquiétante, car elle peut subvenir à grande échelle avec des institutions et des médias. De plus, elle peut également se manifester au niveau local. Par exemple, une unité de connaissance globale comme l'Association Psychiatrique Américaine et son ex-classification de l'homosexualité comme étant un trouble mental intervenait au niveau économique et social, mais également au plus local des niveaux, soit la relation patient-médecin. Dans notre étude, nous prenons le cinéma dominant et les discours qu'il met en place comme une de ces unités de connaissance au pouvoir de subjugation à la fois global et local.

Cette hégémonie d'un savoir est très dangereuse, car elle peut subjuguer des connaissances au point de les faire disparaître. Cependant, elle permet aussi de guider notre analyse. Halbertsam (2011) guide sa recherche en cherchant et écoutant délibérément les connaissances subjuguées, car si elles sont écrasées par la culture dominante, c'est qu'elles forment des possibilités et des alternatives. Pour comprendre de manière adéquate les discours et représentations queers ainsi que les œuvres du cinéma expérimental, qui sont deux domaines contre-culturels, il est nécessaire de se tourner vers les connaissances reniées et délaissées par les modes de pensée dominants. Halbertsam part de la notion d'échec et de la condition de subjugation pour montrer le potentiel de transformation sociale dont elles sont porteuses.

En effet, dans le cadre d'une étude sur un domaine social se trouvant au cœur de luttes, comme les discours et représentations LGBTQIA+, il peut arriver de faire face à davantage de zones d'ombre, d'absence et d'échec des luttes que de victoires et d'avancées. Effectivement, beaucoup de données concernant les personnes LGBTQIA+ et queers sont cachées ou ont été détruites. La manière dont nous luttons affecte aussi les données disponibles. Nous connaissons alors victoires et défaites, toutes deux des données nécessaires à la recherche. En écoutant les données subjuguées, les échecs et les défaites, nous pouvons former une forme alternative du savoir qui n'est pas fondée sur l'optimisme ni sur une critique excessivement nihiliste (Halbertsam, 2011). L'histoire LGBTQIA+ est marquée par l'échec, mais pas seulement d'une manière tragique. Être lesbienne est, aux yeux du système dominant, l'échec d'être hétérosexuelle. Être queer, c'est l'échec d'une conformité (Heather Love, 2009). Lorsque le système hégémonique domine et subjugue, il crée les propres conditions de sa destruction, car il nous apprend ce qui doit être caché, ce qui doit être renié ou effacé, dans l'ombre qu'il trace, nous pouvons agir et évoluer en utilisant les perspectives de l'échec et des connaissances reniées pour les faire remonter à la surface.

### 3.5 Analyse de séquence : sémiotique et discursive

Notre recherche sera basée sur une analyse filmique. Nous observerons les trois films dans leur ensemble. Nous focaliserons également sur certaines séquences pour illustrer et approfondir notre recherche lorsqu'elles contiendront des données pertinentes dans l'association du cinéma expérimental et queer.

Nous mobiliserons principalement l'analyse sémiotique qui appréhende le texte comme un ensemble de signes producteurs de différentes significations, permettant d'accéder aux différents niveaux de sens d'une production. Comme notre but est de découvrir l'association de différents procédés expérimentaux

et des discours queers et de comprendre leur apport et leur signification, une analyse sémiotique est la voie idéale pour notre étude.

Nous utiliserons également l'approche discursive (l'analyse critique de discours), qui nous permettra de prendre en compte les discours des trois films. Nous désirons analyser quels éléments présentent un potentiel de déconstruction de discours et de formes ainsi que ce qui est dit et montré de la diversité sexuelle et de genre. Une attention particulière est donc portée sur le rôle du visuel, les couleurs, la constitution et le choix d'images dans la construction de significations concernant les discours queers, mais également les liens entre dialogues et images.

Notre analyse est basée majoritairement sur le contenu visuel et les procédés mis en place. Les éléments extradiégétiques et le contexte des œuvres seront aussi importants et analysés en détails s'ils sont estimés pertinents. Comme mentionné dans la partie précédente, certaines œuvres font appel à de nombreuses images et références issues d'autres œuvres et il est important dans l'étude de ces métrages de situer et de comprendre ces éléments extérieurs. Nous utiliserons ainsi une analyse intertextuelle.

Cette recherche n'aspire pas à produire une description objective des trois films étudiés, mais à proposer une interprétation de leurs textes dans une démarche compréhensive des discours sur la diversité sexuelle et de genre qu'ils construisent (Sepulchre, 2017; Macé, 2006).

### 3.6 Pertinence de l'analyse et ses limites

La posture socioconstructiviste de notre analyse ainsi que les interprétations des trois métrages étudiés ne représentent « qu'une signification parmi d'autres des phénomènes [que l'on] entend comprendre » (Manidi et Parini, 2001). Dans une analyse textuelle, le texte est en effet considéré comme le produit d'une interprétation. Bien que notre analyse soit rigoureuse et basée sur des éléments concrets du texte étudié, les significations qui en émergent ne composent pas l'ensemble des significations possibles. D'après McKee (2001), il n'existe pas non plus qu'une seule bonne interprétation, car la réception du texte par le public peut mener à une multitude de nouvelles significations. De plus, un chercheur non-queer ou issu d'autres minorités intersectionnelles aux luttes LGBTQIA+ pourrait découvrir des significations additionnelles. Il est donc important de garder à l'esprit que notre analyse reste une interprétation subjective.

Cette pluralité des interprétations ne doit pas mener à relativiser les apports et la légitimité des résultats d'une analyse textuelle, nous apprend Creeber. Il faut plutôt envisager les significations possibles comme des éléments instables dont la mise en dialogue crée des discussions critiques (Creeber, 2006). C'est pourquoi il est important de prendre en compte les interprétations et propositions d'autres chercheurs dans notre analyse afin de mettre en dialogue ces interprétations et créer une perspective critique plus aiguisée. Même si la multiplicité des textes rend impossible une interprétation généralisée des films étudiés, elle n'entrave pas notre analyse. L'objectif de l'analyse textuelle n'est pas de déterminer des significations certaines, mais d'établir des possibilités de significations et de révéler le « potentiel idéologique » [traduction libre] (Fürsich, 2009) des textes. Face à nos résultats, nous adopterons une perspective critique qui nous permettra de proposer des réponses et pistes de réflexion concernant la relation entre le cinéma expérimental et le cinéma queer.

# CHAPITRE 4 - ANALYSE DES ŒUVRES

Dans ce chapitre, nous présentons les résultats de notre analyse inductive et de l'analyse de différents procédés utilisés dans les films *Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom*.

Dans un premier temps, nous ferons un résumé de l'œuvre et de son sujet, puis nous présenterons l'analyse de *Fireworks* concentrée sur les procédés narratifs et sémiotiques. Nous allons discuter tout particulièrement de l'importance des symboles et de la transformation et perversion de l'imagerie traditionnelle chrétienne et patriotique, l'association entre douleur et désir et les nombreuses références à l'univers gai de Los Angeles au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

La seconde partie va porter sur un résumé de *Nitrate Kisses*, les résultats obtenus lors de notre analyse sur les procédés narratifs et sémiotiques de cette œuvre. L'utilisation singulière du montage et des images d'archives, liée à des témoignages poignants de minorités de genre et de sexualité à l'intérieur même de la communauté LGBTQIA+, constitueront une partie de notre analyse, mais également le côté théorique et discursif du long métrage, avec lequel Barbara Hammer déconstruit et reconstruit la manière dont on perçoit l'Histoire.

Enfin, la troisième partie constituera en un résumé du film de Mike Hoolboom et détaillera les résultats de l'analyse de *Tom*, avec comme point d'intérêt la représentation de l'individu en relation à son espace et à son corps, le rapport entre montage, mémoire et construction d'une identité, ainsi que la symbolique du deuil, de la perte et de sa relation avec la sexualité et la maladie.

L'analyse de ces trois films nous permettra d'obtenir les premières pistes de réflexion et arguments nécessaires à la réponse à notre question de recherche. Nous allons établir les détails des thèmes, des procédés utilisés et des principaux éléments relevant de l'utilisation du cinéma expérimental et du cinéma queer afin de comprendre comment ils sont utilisés et dans quel but. Nous obtiendrons, grâce à ces découvertes, un catalogue plus vaste de ces procédés et de leurs interactions, ainsi que des ressemblances et récurrences entre les éléments du corpus étudié.

## 4.1 L'analyse de *FIREWORKS*

### 4.1.1 Présentation du récit

*Fireworks* est un court-métrage de 14 minutes sorti en 1947, réalisé par Kenneth Anger, dans lequel il joue également le personnage principal. Il fut projeté au Coronet Theatre pour sa première publique en 1947. (Anger, 1996 ; McDonald, 2002) Conspué par la critique à sa sortie, le film va faire couler l'encre par son sujet tabou et la qualité artistique et technique de sa réalisation.

Kenneth Anger, lors d'une interview en 1966, va résumer le film en ces mots : « A dissatisfied dreamer awakes, goes out in the night seeking "a light" and is drawn through the needle's eye. A dream of a dream, he returns to a bed less empty than before. », ce que l'on peut traduire par « un rêveur se lève et explore la nuit à la recherche d'une "lumière" avant d'être attiré à travers l'œil de l'aiguille. Un rêve d'un rêve, à son retour, son lit est moins vide qu'auparavant. » Il ajoute également : « [t]his flick is all I have to say about being 17, the United States Navy, American Christmas and The Fourth of July. », soulignant quelques-uns des thèmes et des symboles utilisés dans sa réalisation. *Fireworks* a été inspiré par un événement violent très réel, le phénomène des *Zoot Suit Riots*, où des marins blancs de Los Angeles poursuivaient des personnes d'origine latine ou mexicaine pour les agresser, les déshabiller et les rouer de coups. Une violence raciste extrême qui a fortement marqué Kenneth Anger et produit dans le sommeil de l'auteur un cauchemar qui, à son tour, a inspiré le film. (Anger, 1992)

Ce court-métrage raconte donc l'histoire d'un jeune homme gai de 17 ans qui, dans son sommeil, rêve qu'il recherche un coup d'un soir. Il va rencontrer un groupe de marins dans un bar qui vont l'agresser physiquement et sexuellement, avant de se réveiller dans son lit avec un homme à ses côtés, ayant réussi à combler sa solitude. Ce film aux nombreuses couches de lecture associe dans un narratif onirique un désir humain de compagnie et une histoire de transcendance et de renaissance via des rites initiatiques occultes et une abondance de symboles religieux et patriotiques.

Le film s'ouvre sur le protagoniste dans les bras d'un marin, reproduisant la figure de la *Pietà*, statue célèbre de Michel-Ange qui représente le thème biblique de la « Mater dolorosa », la Vierge Marie douloureuse. Cette statue dépeint le corps du Christ descendu de la croix, et porte des symboliques de compassion, de pitié (littéralement « Pietà ») et de rédemption par la douleur (Harris et Zucker, 2012). Cette image est un des symboles du film et représente le rêve qui nous est montré, elle encapsule ce rêve,

car lorsque le protagoniste se réveillera, ce sont des photographies de cette scène en particulier qui vont brûler, signifiant la fin de ce rêve. Elle évoque ce qui nous sera montré après, la rédemption par la sexualité, la réappropriation des imageries chrétiennes et patriotiques, la violence des marins et la catharsis du protagoniste à travers la douleur.

Le film reprend sur le visage d'Anger et son corps, puis sur une érection aux proportions exagérées, qui se révèle être un gag visuel lorsque le rêveur enlève de sous les draps une statuette phallique. La caméra s'attarde sur une sculpture (réalisée par Anger) représentant une main aux doigts coupées, symbole occulte évoquant l'image des « mains de gloire », censées exaucer les vœux (généralement avec un prix à payer, ou en pervertissant le vœu pour en faire une leçon). Dans notre cas, la main brisée prélude la violence ainsi que le thème de la destruction et la mise à siège du corps (Osterweil, 2017).

Anger découvre autour de lui les photos de la scène de la *Pietà* et des allumettes de la « United State Navy ». Jusqu'alors, le court métrage nous poussait à croire que le protagoniste avait rêvé de la première scène, mais ces détails nous plongent dans l'incertitude, nous montrant que rêve et réalité ici sont mêlés, refusant le narratif classique associé au rêve. « These intrusions of the real insist on the film's relation to the world beyond its frame. » (Osterweil, 2017) En effet, cette frontière indéfinie entre le rêve et la réalité rappelle au spectateur la condition du film en tant que fantasme lui-même et ce voile similairement ténu entre le film et son extérieur. Le film va rester sur le seuil du réel et du rêve pendant toute sa durée.

La scène suivante ne fait pas exception, le protagoniste passe à travers une porte de toilettes et atterrit dans une scène de nuit, plongé dans le noir et les lumières des bars et des lampadaires de Los Angeles. Ces références aux différents lieux et leur imagerie sont une introduction au monde clandestin des bars, des salles de sports et des toilettes, hauts lieux de *cruising* (nom de code donnée à la recherche de partenaires pour les personnes LGBTQIA+) où les personnes issues des minorités de genre et de sexualités étaient confinées pendant la période de l'après-guerre (Suarez, 1966). De l'autre côté de la porte, la version rêvée d'Anger rencontre un jeune marin qui pose tel un modèle de magazine de culturisme, rappelant encore cette culture clandestine des magazines gays. Lorsqu'il fait sa démonstration de force, Anger choisit d'inverser la pellicule verticalement. Le film se trouve alors brièvement à l'envers, soulignant l'attention portée à la musculature du marin.<sup>7</sup> Attiré par cette démonstration, le rêveur demande au marin

---

<sup>7</sup> Selon mon observation personnelle, et le fait qu'Anger apprécie les jeux de mots traduit en langage cinématographique, cela pourrait être une référence à l'expression « turned my world upside down » (traduit

si ce dernier peut allumer sa cigarette, coutume classique de *cruising* qui est un moyen de lancer une conversation et de voir si l'autre personne est intéressée. En revanche, ce marin ne l'est pas il va frapper Anger avant de lui offrir une gerbe de bois enflammée, un autre gag visuel de l'auteur, car un ballot de bois se dit également « faggot » en anglais. Une fois de plus, Anger fait un clin d'œil au spectateur, à son public homosexuel, car n'importe qui ayant déjà entendu cette insulte va immédiatement comprendre la référence (Osterweil, 2017). Dans le détail du flamboiement des branches, on peut voir un certain paradoxe, car le marin va bel et bien allumer la cigarette du protagoniste. On pourrait interpréter ici que même si ce militaire a eu une réponse homophobe ou a refusé les avances du protagoniste, cela attire tout de même Anger et attise son désir.

Après un moment de répit, le rêveur va faire face à une horde de marins qui le menacent armés de chaînes et de bâtons. La réalité et le film se croisent à nouveau, car selon les dires d'Anger (1966), ce sont bien de vrais marins (qui étudiaient pour devenir cadreur à l'université) qui jouaient ces personnages. La foule hostile se déchaîne sur Anger et le roue de coups, du sang gicle de son nez et de nombreux gros plans nous montrent l'agonie du protagoniste. Celle-ci est filmée d'une telle manière qu'il est facile pour le spectateur de l'associer à la jouissance. Anger insiste avec ces images sur le paradoxe entre brutalité et désir, répression et relâche. L'extase de cette véhémence est également soulignée par l'une des nombreuses références que le réalisateur fait à l'éjaculation lorsqu'une bouteille de lait se brise à ses côtés, que les marins vont utiliser pour le blesser. Cet événement mène à l'une des séquences les plus marquantes du film, où les assaillants vont éventrer le rêveur et creuser à l'intérieur de son poitrail. Cette scène est d'une violence impressionnante pour l'époque, car avec les restrictions du Code Hays il est normalement interdit de montrer une telle férocité graphique. Du « gore » montré aussi clairement témoigne bien de l'audace de l'auteur et du caractère pionnier de ce court métrage<sup>8</sup>. Suivant l'éviscération perpétrée par les marins, le cœur du rêveur est exhumé. Cependant, ce n'est pas un organe que l'on découvre, mais un électromètre dont l'aiguille oscille à son paroxysme. Une fois de plus, il y a une forte association au désir et au plaisir dans cette destruction du corps, l'aiguille de l'électromètre pourrait symboliser l'érection et l'extase du personnage principal, alors qu'il est littéralement pénétré par ses assaillants. Anger et son film atteignent

---

littéralement : mettre mon monde à l'envers) qui est utilisée notamment dans le lexique de la romance pour décrire une personne tellement significative qu'elle change entièrement notre perception des choses.

<sup>8</sup> Cette représentation du gore dépasse largement le caractère graphique des films surréalistes précédents *Fireworks* comme *Un chien Andalou* de Luis Buñuel, sorti plus de 15 ans plus tôt, et sa scène du rasoir découpant un œil. Elle est également en avance sur ces successeurs, de tels films graphiques n'apparaîtront que 20 ans plus tard (comme *Blood Feast* de 1963 par Herschell Gordon Lewis).



tous les deux leur climax dans la poursuite de cette scène, où le corps du rêveur est liquéfié par du lait, représentant encore un fois de manière peu subtile le liquide séminal. Son corps entier en est recouvert dans différents gros plans. On découvre ensuite un plan rapide du protagoniste gisant nu dans les toilettes des hommes, son corps est mystérieusement intact malgré les coups subit plus tôt.

La scène suivante est celle qui donne son nom au film, la scène du feu d'artifice, qui a fait beaucoup parler d'elle lors des procès qui suivront la projection du film. On y voit un marin, seul, posant héroïquement avec une érection, qui se révèle être une chandelle romaine sortant d'entre ses jambes. Il allume ce feu d'artifice qui explose dans une pluie d'étincelles. Le personnage d'Anger apparaît à nouveau portant un sapin de Noël entièrement décoré, comme le Christ portant sa croix. L'arbre sacré de la tradition de Noël va s'enflammer et avec lui s'enflamment également les photos de la *pietà*. Le rêve se dissipe, emportant la dernière archive queer de ce fantasme.

La réalité et le rêve s'entrecroisent encore dans la séquence suivante : alors que le rêveur émerge, on le voit dormir dans sa chambre aux côtés d'un homme torse nu dont le visage est raturé. L'auteur modifie la pellicule directement en rayant de gribouillis chaque plan contenant le visage de l'homme qui dort. Ces ratures ont presque l'apparence d'une couronne de lumière. Anger rappelle à la matérialité du film, il utilise un procédé expérimental qui dépasse les limites du médium qu'il utilise et ainsi, en allant plus loin que le cadre de l'image et de la diégèse, il appelle à la transcendance de son personnage. Le visage de l'homme est également obscurci par ces rayons, on peut y voir une volonté de protéger l'identité du jeune homme et de montrer la nature anonyme des coups d'un soir, qu'on ne perce pas à jour à chaque fois, et qui peuvent s'enchaîner sans nécessairement revoir un autre soir les personnes impliquées. Cela pourrait aussi représenter l'auréole d'un Saint. Le film se termine sur l'image de la main brisée se réparant, le vœu ayant été exaucé et la leçon apprise, mais elle semble aussi adresser un geste obscène à l'audience.

#### 4.1.2 Imagerie chrétienne et rédemption

Dans le court-métrage de Kenneth Anger, un voile occulte de symboles magiques, traditionnels, chrétiens et patriotiques américains vient draper le rêve surréaliste du protagoniste. Ayant été élevé par un foyer traditionnel chrétien américain, il n'est pas surprenant que le christianisme soit si présent dans le film et l'imaginaire d'Anger. La première rencontre avec ces thèmes se fait dès la première image du film. La figure de la *pietà* est l'ouverture du film et la représentation du rêve du protagoniste. C'est le protagoniste joué par l'auteur qui prend la position du Christ et c'est le marin qui le porte (la figure de l'assaillant dans

ce court métrage) qui prend la position de la Vierge Marie. En utilisant la *pietà* comme ouverture, Anger établit immédiatement le ton du film et semble demander pour son protagoniste (et tous les autres hommes gais dans cette situation) de la compassion face à la violence extrême qu'ils endurent, tout comme la Vierge Marie demandait de la compassion pour Jésus après l'acceptation des péchés de l'homme et sa crucifixion. On peut aussi y voir le thème christique de la rédemption par la douleur, la violence et la destruction subie par le protagoniste du court métrage serait honnie et convoitée à la fois, car c'est une étape nécessaire vers la résurrection et le pardon.

Tout comme son modèle Jean Cocteau, Kenneth Anger porte une attention particulière à l'art qu'il utilise dans ses œuvres. Les statues sont importantes, celles présentes dans le court métrage ont d'ailleurs été sculptées par l'auteur. Mise en évidence lorsque le rêveur s'observe dans son miroir, on peut voir la figure qu'il a nommé « The Enraged Christ » (Anger, 1966). Cette figure est également présente dans plusieurs plans du film et dans la scène du sapin embrasé. Comme cette statue apparaît le plus clairement dans la scène où le rêveur se contemple, une interprétation possible serait l'identification du personnage principal avec la figure christique, soutenant encore ce thème de violence menant à la rédemption. Dans le nom de ce fétiche, littéralement « le Christ enragé », évoquant une colère divine, on peut reconnaître l'hostilité de la religion chrétienne aux personnes issues des minorités de genre et de sexualité. En s'observant devant le miroir, le personnage principal fait face à ce Christ en colère et s'expose à son regard. Avoir cette statue dans sa chambre, c'est être en constant rappel de ce regard extérieur, même au sein d'un espace censé être loin des yeux du public. Cependant, ce n'est pas dans l'angoisse que le héros se pavane et se montre à ces figures christiques, il prend plaisir face à ce regard de jugement et on ne décèle pas d'angoisse dans ses traits vis-à-vis de ces imageries traditionnelles chrétiennes.

L'image récurrente de l'embrasement, avec les fagots de bois en premier, suivis du sapin de Noël, pourrait également rappeler la figure biblique de l'embrasement du buisson. N'oublions pas que dans la tradition de Noël, le sapin est l'arbre sacré. Dans la Bible, dieu va brûler un buisson afin d'annoncer à Moïse qu'il doit retourner en Égypte pour libérer le peuple hébreu. (Exodus 3:1-6) Moïse remarque que le buisson brûle, mais n'est pas consumé par le feu et ce détail va marquer les théologues et les historiens qui étudient la Bible. Certains font le parallèle entre cette figure et la Vierge Marie, ayant donné naissance à Jésus sans avoir perdu sa virginité, mais également au Christ lui-même, dans le fait qu'il soit mort sans en avoir été affecté. (Chrysostom, 347-407 CE) Ce lien à la l'image christique est déjà mis de l'avant par la position d'Anger dans sa récréation de la *Pietà*. Ces scènes d'embrasement confirment également le

thème de rédemption et de résurrection par la douleur et la destruction, car selon Milan (1955) et Langston (2006), le buisson représenterait l'intention divine de détruire le péché et d'apporter la grâce. Kenneth Anger s'approprie les images sacrées pour les habiter littéralement, les thèmes du court métrage, la salvation par la destruction, la grâce par le péché, sont clairs. Le protagoniste, qui, selon les mots du réalisateur, « is looking for a light » (recherche l'illumination) la trouve dans un parcours aux mêmes traits que celui du Christ, terminant lui aussi par une crucifixion dans la douleur. De plus, la réappropriation de figures non-LGBTQIA+ et le fait d'y trouver un sens se liant aux identités LGBTQIA+ est l'un des traits caractéristiques du cinéma queer.

#### 4.1.3 Les symboles patriotiques

*Fireworks* est tout autant imprégné de symboles religieux que de représentations patriotiques. La figure du marin y est centrale et il y a plusieurs références aux traditions des États-Unis ainsi qu'à leur fête nationale. Tout comme la présence des figures chrétiennes saintes, on peut expliquer la présence de ces symboles grâce au contexte accompagnant la création du film.

Les références aux traditions américaines apparaissent avant même que les premières images du film ne soient visibles. Le titre, littéralement « feux d'artifices », en annonce la couleur. Le protagoniste trouve lors de ses pérégrinations des allumettes du 4 Juillet dans sa poche, célébration au pinacle du patriotisme où l'on peut voir de nombreux feux d'artifices illuminer le ciel américain chaque année. Dans le dernier acte du court métrage se trouve la scène qui, selon Anger, donne son nom au film. Un marin ouvre ses pantalons, révélant une chandelle romaine qu'il embrase. La symbolique de ces feux d'artifices, outre la référence patriotique, est celle du plaisir, représentant une explosion de joie et de désir. Dans la scène de la chandelle romaine, cette dernière est très facilement reconnaissable comme la représentation du pénis du marin et son embrasement représente l'éjaculation.

La figure fantasmée du marin est également présente partout dans le film. Le court métrage de Kenneth Anger existe dans une période très particulière pour les États-Unis, qui sortent de la Seconde Guerre mondiale et entrent tout juste dans la Guerre Froide. Kenneth Anger vivait alors à Los Angeles, qui, après le bombardement de Pearl Harbor, était considérée comme une base navale majeure pour l'armée américaine (Hutchison, 2004). La population de Los Angeles s'imaginait la première ligne de défense dans la guerre du Pacifique et les tensions étaient nombreuses. Les événements des *Zoot Suit Riots* dont la violence a inspiré Anger étaient eux-mêmes présentés comme des actes « patriotiques » et les journaux

encourageaient à la violence raciale, la transformant en service rendu au pays. (Osterweil, 2017) Les soldats et les marins étaient partout, se retrouvant même dans les bars gais et dans les lieux de *cruising* typiques. (Vining, 1979) Cette présence militaire accrue pourrait expliquer l'identification croissante du désir gai avec certains aspects militaires, la culture « physique » (body building, modèles à la musculatures parfaites, etc.) et l'iconographie du marin gai, cette même iconographie qui est centrale dans le film d'Anger. Les marins vont être la principale figure « antagoniste » et forment la foule véhémement qui va l'agresser, mais ils sont également le sujet du désir du rêveur. Leur musculature, leur force et leurs défilés de violence sont mis en avant et sexualisés. Anger se saisit de la manière dont est présentée la figure du marin dans la propagande et les valeurs des États-Unis : une ultra-masculinisation et une exagération des valeurs du soldat (stoïcité, force, résilience, etc.). Il les fétichise, les transformant en objet de désir.

Toutes ces références au patriotisme des États unis révèlent sans filtre ce qui se passe réellement à cette époque dans les rues de Los Angeles et montrent l'hypocrisie du rêve américain. Kenneth Anger transforme et pervertit le politique en stupre sulfureux. Il va confronter le sadisme de l'impérialisme américain et son pouvoir oppressif avec le masochisme de son sujet queer, dans le rêve érotique le plus politique jamais filmé. (Osterweil, 2017)

#### 4.1.4 Le lien privilégié entre l'auteur et l'audience

L'œuvre de Kenneth Anger est volontairement occulte et l'on peut y trouver différents niveaux de lecture. En premier plan, on y trouve l'histoire d'un homme gai à la poursuite d'un partenaire sexuel, qui fait face aux dangers inhérents du *cruising* à cette époque, extrêmement hostile aux minorités de genre et de sexe. Une telle insistance sur le désir homosexuel était bel et bien inédite dans les années 40-50, mais elle n'existe pas pour autant dans un vide culturel. Ce court métrage fait partie de l'émergence d'une culture gaie bien présente à Los Angeles, une œuvre qui ne pouvait sortir que précisément à cet instant de l'histoire de la communauté queer de Los Angeles : un produit de sa « queer time and place » (Halbertsma, 2005). On peut donc observer dans l'œuvre d'Anger de nombreuses références à la culture gaie locale, le réalisateur sait à qui il s'adresse et fait plusieurs clins d'œil à son audience.

Le simple fait que le court-métrage soit centré autour du désir homosexuel est la preuve de la relation intime entre le réalisateur et son public, puisque déjà, sa représentation au cinéma est rare, moquée et censurée. Kenneth Anger prend le risque d'être transparent sur ce thème, car il s'adresse directement à ses pairs. La première du film est ainsi diffusée dans un « gay male social club », selon Alice L. Hutchison :

le *Coronet Theatre*. Le film va parler du désir gai comme une force torride qui vous emporte dans des fantasmes, il est bien réel et présent, mais réprimé. Le rêveur, bien qu'ayant pu le vivre pleinement, va se faire retirer son désir de manière abrupte alors qu'il retourne à la réalité, où ce désir est refoulé. Cependant, cela laissera des traces au réveil (les allumettes, la main réparée et le partenaire dans le lit d'Anger) et changera à jamais le protagoniste (comme le spectateur). Ce narratif rappelle la réalité vécue par les personnes LGBTQIA+ à cette époque, qui ne peuvent vivre leur désir que caché, dans le cadre de rêves ou de trêves de quelques soirs et qui, au retour de ces moments de liberté, devront les garder pour eux, leurs expériences les changeant cependant à tout jamais.

La projection d'Anger au *Coronet Theatre* attira une foule qui savait quel genre de film serait projeté, le théâtre ayant une réputation de montrer des « art films with queer overtone » (Strub, 2010). On peut donc réellement parler d'une production par un réalisateur queer pour une audience queer, et si ces œuvres aux « queer overtones » avaient la même sincérité de représentation de sujets interdits et de visuels choquant et inédits, cela soutiendrait notre proposition que *Fireworks* est également une œuvre queer destinée d'abord à public queer. Ce lien privilégié entre auteur et public s'incarne aussi à travers l'un des objectifs du métrage qui, selon son auteur, serait son film de « *coming out* ». De plus, lors de la première du film se seraient retrouvées plusieurs éminences du monde d'Hollywood. On peut noter la présence du sexologue Dr. Alfred C. Kinsey, qui aurait interviewé Anger et acheté son film (selon les dires de l'auteur dans le commentaire audio de son court métrage, 2010). Le film aurait donc eu un impact direct sur les recherches sur les minorités de sexualités et de genre.

Dans le court métrage d'Anger, plusieurs scènes sont significatives concernant la relation intime entre l'auteur et son public. Au début de son rêve, le protagoniste marche à travers la porte des toilettes « Gents », les toilettes étant un lieu significatif de la culture du *cruising*. En passant cette porte, il atterrit dans des rues en pleine nuit, ce sont celles de « Cahuenga Pass ». Il rencontre ensuite le premier marin et son physique imposant, qu'il montre tel une « Muscle Queen », ou un modèle de magazine. Cette imagerie du monde clandestin gai des années 50 était très d'actualité pour les spectateurs du film et il était facile pour la communauté de s'y identifier. Dans les clins d'œil plus subtils, il y a la blague visuelle des fagots de bois enflammés, compréhensible pour tout membre de la communauté ayant été sujet à de telles injures.

La représentation aussi flagrante des plaisirs et périls du désir homosexuel était révolutionnaire pour une époque qui diabolisait et persécutait toutes minorités de genre et de sexualités. Le film était réellement

un acte de prescience, anticipant de quelques années la lutte et les mouvements pour les droits LGBTQIA+. Anger ne décrit pas son monde et ses périls avec timidité et il reste très graphique dans les scènes de violence et de sexualité. Il établit un lien personnel entre son public, sa communauté et son art.

#### 4.1.5 Désir et violence

*Fireworks* est un film indissociable de son contexte. Comme énoncé précédemment, ce court métrage est l'écho d'un rêve de Kenneth Anger et est aussi inspiré des *Zoot Suit Riots*, qui l'ont marqué profondément (Anger, 1966). La période d'entre-deux-guerres (Seconde Guerre mondiale et guerre froide) joue elle aussi un rôle important dans la construction et les symboliques de ce film. Alors qu'on peut se demander si un évènement aussi violent que les *Zoot Suit Riots* ne devrait pas aboutir à l'inspiration d'un cauchemar plutôt qu'un rêve, pour Anger les distinctions entre fantasme et horreur ne sont pas nombreuses et son œuvre propose un regard complexe entre désir et violence.

Le court métrage fait usage de ce désir et de la haine afin de montrer les fantasmes sadomasochistes d'un jeune homme qui rêve d'être agressé par un groupe de soldats de la marine. Les scènes de sexe y sont choquantes et brutes et les scènes de violences, tout aussi crues, sont filmées telles celles d'un film pornographique. Dans la vraie vie, les marins qui ont commis de tels actes sont la figure de la suprématie blanche, du pouvoir de l'oppression militaire et du fascisme américain. Pourtant, leurs crimes de haine sur les *Zoot Suiters* issus des communautés latines et mexicaines ont été applaudis par la ville de Los Angeles, les médias et le grand public. Cet évènement a transformé les tensions raciales et de sexualités qui pesaient sur la ville en un spectacle violent. Anger et les communautés LGBTQIA+ n'étaient pas étrangers à une telle haine sur des minorités et les communautés des minorités de sexualités et de genre ce sont identifiées à ce trauma historique. Pourquoi alors le protagoniste de *Fireworks* prend-t-il autant de plaisir dans la destruction de son propre corps, dans la haine d'une agression ? Osterweil (2012) lie ce désir pervers et ces tendances au sadomasochisme au néo-réalisme du film et à son statut de film d'après-guerre. Elle explique que les enfants qui grandissent et naviguent à travers un monde brisé se développent dans des modèles biscornus d'évolution, ce que Stockton (2009) définit comme des « sideways form of growth ». Selon cette autrice, pour éviter d'arriver aux mêmes seuils d'hétéronormativité qui les entourent, les enfants doivent ainsi se construire de biais (littéralement : queer). En effet, dans le monde d'après-guerre, les repères, normes et valeurs qui structurent habituellement la société sont brouillés, toute identité en construction doit confronter ces valeurs corrompues. Il n'est donc pas surprenant que ces identités en développement fassent face à d'étranges énergies érotiques, qui ne sont plus bridées par

ces normes (Osterweil, 2012). Selon l'auteure, Anger va transformer son annihilation en acte érotique, il va embrasser l'interdiction et l'effacement de son futur en célébrant avec extase sa soumission à la violence. Il semble ainsi créer une nouvelle forme queer de survie à ces oppressions et offre son corps adolescent à l'ordre social oppressif. Néanmoins, de ce fait, il se façonne une identité définie par les termes de sa destruction, la peur de la violence devient le désir de la subir.

Stoller (1975) propose une approche différente. L'auteur appuie d'abord nos observations en expliquant que la perversion est le résultat d'un jeu entre l'hostilité et le désir sexuel. Cependant, il poursuit en décrivant que la perversion se renforcerait par l'hostilité portée par la société à l'égard des déviants, pointés du doigt comme étant une menace aux citoyens « normaux ». Cette nécessité de faire du pervers un criminel viendrait du besoin de la société de camoufler ses propres tendances perverses en pointant du doigt des boucs émissaires. Ce cercle vicieux se renforce automatiquement. Stoller lie également la perversion à l'anxiété, les menaces de violences subies par les personnes queers alimentent une anxiété qui crée un désir de protection de son plaisir chez l'individu queer. L'auteur formule ainsi une hypothèse : « This hypothesis, then, is that the perversion is a fantasy put into action, a defensive structure raised gradually over the years in order to preserve erotic pleasure. » (Stoller, 1975). L'érotisation de l'attaque des marins serait donc un système de défense inconscient afin de pouvoir continuer à éprouver un plaisir sexuel sans être bridé par la peur ou l'anxiété due à la promesse de destruction. Ainsi, sa proposition principale est celle-ci :

« Perversion, the erotic form of hatred, is a fantasy, usually acted out but occasionally restricted to a daydream. [...] It is a habitual, preferred aberration necessary for one's full satisfaction, primarily motivated by hostility. [...] The hostility in perversion takes form in a fantasy of revenge hidden in the actions that make up the perversion and serves to convert childhood trauma to adult triumph. To create the greatest excitement, the perversion must also portray itself as an act of risk-taking.» (Stoller, 1975)

Le court métrage de Kenneth Anger illustre parfaitement la définition de la perversion faite par Stoller. C'est un fantasme ayant lieu dans un rêve éveillé, où la violence et la haine subie deviennent érotique. Le personnage principal prend des risques en flirtant avec les marins et en s'exposant à leur haine. Malgré la douleur, le rêveur triomphe en trouvant un partenaire sexuel à la fin et en exorcisant la violence à travers le désir. L'acte traumatisant des *Zoot Suit Riots* se transforme en victoire.

On peut également y voir des parallèles avec la pensée de Jean Genet sur la sublimation et l'abjection. Genet possède une certaine fascination pour les personnes jugées abjectes par la majorité, et les décrit

souvent avec de très nobles mots. Pour lui, l'abjection a rapport à la morale et à la religion, ce lien lie le mal et le sacré, car l'abjection peut aussi signifier l'humilité devant Dieu, « de sorte que ce qui relève de la dégradation morale la moins rémissible peut se trouver lié à l'humilité de la sainteté » (Corrado, 2022, p.133). Un homme abject peut alors renverser son abjection de différentes manières, notamment par la beauté même de l'abjection et par l'acceptation de ses actes.

L'insulte la plus grave parmi les durs [...] c'est le mot « enculé », et Bulkaen avait choisi d'être cela justement qui est désigné par le mot le plus infâme. [...] Il existe donc des gars qui, volontairement, et par leur choix, sont, dans le plus intime d'eux-mêmes, ce qui est exprimé par l'insulte la plus outrageante dont ils se servent pour humilier leur adversaire. Bulkaen était un ange pour arriver à se tenir si élégamment en équilibre au-dessus de sa propre abjection (*Miracle de la rose*, Jean Genet, 1951, p. 329).

Dans cette citation, le personnage de Bulkaen (son homosexualité pensée en tant que crime) est élevé au rang d'ange, car il n'est pas atteint par le « mal » qu'il fait et la bassesse qu'on lui attribue. Le personnage de Kenneth Anger dans *Fireworks* rappelle Bulkaen, il est en pleine exaltation de son homosexualité et, bien que son acte est perçu comme criminel, il assume pleinement son abjection. Son acceptation transforme toute honte qu'il pourrait subir en fierté.

Comme mentionné précédemment, Genet associe à sa réflexion sur l'abject la notion de sainteté. L'auteur voit la sainteté comme un rejet profond de l'humanité, pour se rapprocher du divin, il faudrait alors se détacher des morales et vertus humaines, mêmes si cela nous rapproche de l'abject.

Si l'habituelle sainteté consiste à monter dans un ciel vers son idole, la sainteté qui me menait vers Harcamone en étant exactement le contraire, il était normal que les exercices m'y conduisant fussent d'un autre ordre que les exercices qui mènent au ciel. Je devais aller à lui par un autre chemin que celui de la vertu. [...] L'abjection [...] nous enfonçai[t] la tête en bas, à l'opposé du ciel. (*Miracle de la rose*, Jean Genet, 1951, p.445).

La sainteté « par le bas » est donc une voie presque plus noble que la sainteté conventionnelle, car, pour renoncer aux valeurs morales et humaines, on renonce à beaucoup plus que si l'on se rangeait du côté du propre et bon saint de convention. Chez Genet, le mal demande un effort plus important que le bien. Le sacré et l'abject se mélangent bien dans le court métrage de Kenneth Anger dans sa représentation du plaisir et de l'érotisme de sa propre destruction. En s'extasiant de sa « bassesse », il accepte tous ses maux et accède à la sainteté Genetienne, rejoignant les motifs de transcendance et de religion du court métrage.



Kenneth Anger s’imagine en rêveur aux fantasmes destructeurs. En fétichisant la violence et le fascisme des marins des *Zoot Suit Riots*, il emprunte alors un sentier périlleux, mais cathartique. Il propose dans ce court métrage un témoignage psycho-sexuel très personnel de ce drame historique, chargé d’extase et de désir. L’alter ego de l’auteur va trouver le salut et la grâce à travers sa soumission à la violence homophobe et « finds sexual fulfillment through a masochistic surrender to gay bashing » (Rayns, 2009, p34).

## 4.2 L’analyse de *Nitrate Kisses*

### 4.2.1 Présentation du récit

*Nitrate Kisses* est un long métrage de 67 minutes réalisé par la pionnière du cinéma lesbien Barbara Hammer, sorti en 1992. Cette réalisatrice prolifique est l’auteur de plus de 80 longs métrages, courts métrages, photographies, performances, projets web, peintures, sculptures et installations sur une période de 40 ans d’activité. Elle est reconnue pour son approche féministe queer et radicale de la représentation ainsi que son empouvoirement du corps des communautés minoritaires LGBTQIA+. (Comer, 2012) Le pouvoir discursif et les théories mises en place dans ses films sont des exemples de la théorie du genre et la théorie queer, faisant appel à des notions d’inclusivité, d’intersectionnalité ainsi que des opinions révolutionnaires demandant de repenser notre relation à l’histoire, au langage et aux systèmes de pouvoir dominants. Son penchant pour l’expérimentation l’a menée à utiliser de nombreuses techniques artistiques et de nombreuses technologies. *Nitrate Kisses* possède un statut particulier dans l’œuvre de l’auteur, car c’est son premier long métrage. Il recevra le « Grand Jury Prize » au Festival Sundance de 1993 et le « Polar Bear Award » au Festival International de Berlin. Ce documentaire expérimental associe des témoignages et interviews de couples gays et lesbiens avec des images hétérogènes et disparates venant créer un véritable collage vidéo.

*Nitrate Kisses* est découpé en plusieurs parties, chacune se concentrant sur une interview différente. Le long métrage commence alors sur un carton présentant une citation de Adrienne Rich :

Whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is misnamed as something else made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language---this will become, not merely unspoken, but unspeakable. (Rich dans *Nitrate Kisses*, 1992).

Cette citation encapsule entièrement l'intention de Barbara Hammer dans son œuvre et est une parfaite introduction aux thèmes et à la théorie misent en place lors du long-métrage. Cette citation souligne l'importance du langage, comment il structure l'oppression et le pouvoir de la représentation directe. Ce carton précède donc la première partie, une biographie de l'artiste Willa Cather. Elle nous décrit la vie de cette écrivaine américaine célèbre en mettant l'accent sur ses rôles et sa présentation de genre masculin. Hammer utilise cette écrivaine comme exemple d'une artiste lesbienne oubliée de l'histoire, car malgré sa reconnaissance, les biographes ne mentionnent jamais son homosexualité. Hammer réfléchit aux raisons pouvant expliquer cet « oubli » et en identifie deux : le vœu de Willa Cather d'être connue seulement pour son art et la discrétion nécessaire pour éviter la persécution pour toute personne homosexuelle. Cette discrétion eut raison de nombreuses preuves de l'homosexualité de l'autrice, car après la mort de Willa, sa partenaire brûla toutes leurs lettres et correspondances. La réalisatrice se sert de cet exemple pour parler du manque de biographies ayant pour sujet des femmes et la tendance qu'elles ont de disparaître aux yeux de l'histoire. La réalisatrice lie cette première partie introductive à des images historiques, des gros plans de différents objets et leur texture et des paysages de l'Amérique rurale, donnant aux images de Willa une identité culturelle et historique refabriquée.

La partie suivante du film se concentre sur l'interview d'un couple de lesbiennes septuagénaires qui racontent leur passé, leur sexualité et les interdits qu'on leur imposait. On retrouve encore ce thème de la biographie et de la disparition des écrits avec le témoignage des deux femmes qui expliquent qu'à leur époque, personne n'écrivait sur leur vie et que la plupart des gens ne faisaient aucune chronique, aucune archive; c'est la raison pour laquelle, lors du décès, il ne restait plus rien. Elles rappellent l'importance de la biographie, en particulier celles faites par les personnes LGBTQIA+ elles-mêmes, puisqu'elles apportent une meilleure perspective. Dans cette partie, nous alternons entre les sentiments des deux femmes concernant leur homosexualité : « I feared as I loved », un point de vue sur leur histoire très émotionnelle, avec le côté plus factuel et historique de leur expérience. Ces femmes qui n'ont jamais fait de *coming out* expliquent l'inéquité qui existe dans le traitement des femmes lesbiennes de leur époque : « you get to be queer, but you don't get to be female, you get to be female, but you don't get to be queer », déplorant le fait que les systèmes dominants, l'histoire avec un grand H, mais également la communauté lesbienne, laissaient peu de place à l'intersectionnalité. Elles identifient la tendance à réduire l'existence des personnes issues des minorités de genre et de sexualités à l'une seule des catégories dont elles sont issues. Le couple parle aussi de leur identité queer, leur expression de genre non-conformiste, leur utilisation d'adhésif médical pour créer un effet de torse plat, tout en portant des jupes, leur changement de nom

pour un « passing » plus masculin (sans vouloir être un homme pour autant). Elles décrivent aussi leur impression de solitude face à ces expérimentations. « I was the only one », nous disent-elles, ainsi que l'importance du regard de l'autre : « part of what matters is who gets attracted to it ».

L'une des deux femmes nous raconte ensuite son expérience de lutte au travail, ayant été la première femme à accéder au même emploi qu'un homme dans l'usine où elle travaillait. Après avoir longtemps combattu et ayant été soutenue par de nombreuses autres femmes, aucune mention n'était faite de son identité lesbienne dans les journaux, même lorsque les articles étaient écrits par des femmes. Ce détail de son histoire est resté invisible. Elle avertit ensuite que les lesbiennes disparaissent de l'histoire, car elles n'écrivent pas personnellement à leur propos et qu'il est crucial de faire la chronique de nos vies, nos expériences et nos codes secrets (dont elle souligne la valeur).

Leurs discours se poursuit à propos des pertes qu'elles ont subies à cause de la crise du SIDA, les quinzaines d'amis décédés et l'histoire touchante d'un jeune garçon gai qu'elles avaient pris sous leur aile. L'entraide était fréquente à cette époque et elles partagent leurs souvenirs des boîtes de nuit où lesbiennes et gais se protégeaient mutuellement lors des raids. Revenant aux thèmes de l'auto-chronique, elles rappellent le poids qu'avaient les biographies des figures de proue des mouvements sociaux. Elles indiquent que c'est lorsque paraît la biographie de l'une de ces figures que celle-ci devient un modèle pour les autres, démontrant ainsi l'importance de la représentation dans la communauté LGBTQIA+. Il faut donc écrire une biographie juste, ce qui n'est pas tâche simple considérant que plusieurs membres des communautés LGBTQIA+ ont un statut marginal intersectionnel. Elle explique que pour les femmes lesbiennes BIPOC, la situation est d'autant plus complexe, car ces éléments peuvent subjuguer leur identité tout entière. Elle craint qu'advienne dans ces situations une « disappearance of the subject » et que l'histoire ait tendance à les réduire à un « bare canvas where people are projecting these issues ».

Pour le couple interviewé, elles vivent leur position intersectionnelle et leur rapport à l'identité queer dans leur expérience en tant que lesbiennes *butch*<sup>9</sup>. Cette identité distincte vient avec ses propres problématiques et elles ont été victimes de beaucoup d'ostracisation de la part du reste de la communauté

---

<sup>9</sup> Butch est une identité utilisée dans la sous-culture LGBTQIA+ pour décrire quelqu'un, généralement une femme lesbienne ou saphique, qui a une présentation de genre masculine. Le terme "butch" a tendance à désigner un degré de masculinité au-delà de ce qui serait considéré comme typique d'un garçon manqué. Certains membres de la communauté LGBTQIA+ utilisent le terme Butch comme une identité de genre adjacente à la non-binarité. (*Butch is a Noun*, Bergman, 2010)

lesbienne. Selon elles, les temps ont changé et aujourd'hui, les lesbiennes « look more like women ». L'histoire dans son ensemble a tendance à effacer celle des catégories intra-communautaires et leur expérience révèle la réalité des personnes queers à cette époque. Le couple oscillait en effet entre une expression de genre *butch* ou féminine et une sexualité parfois lesbienne, parfois hétérosexuelle. Les catégories *lesbienne*, *gai*, *hétérosexuel*, *homme* et *femme* sont perçues comme limitées en comparaison à une fluidité dans le genre et de la sexualité bien plus réaliste. Après avoir évoqué d'autres souvenirs des *clubs* qu'elles fréquentaient, elles expliquent que lors des raids, la police arrêtait majoritairement les femmes portant des vêtements (et sous-vêtements) masculins, cette fluidité et cette identité queer non-conformiste étant très réprimée. L'histoire dominante va effacer ces catégories qui ne rentrent pas dans des cases binaires et rendre tout homogène, alors que factuellement, les identités et les sexualités sont bien plus éclectiques et complexes.

Pendant l'interview des deux femmes, Barbara Hammer va associer des gros plans des sujets faisant l'amour avec des images de bâtiments abandonnés, des séquences en *stop-motion* où elle déchire des photos et des documents, des images d'albums photo et de la vie des sujets interviewés dans la rue et dans des *clubs* de danse. Elle utilise également des éléments de la culture tels que des affiches de pornographie lesbienne, des romans *pulp* et des couvertures de magazines. Elle y présente aussi des éléments aux textures mises en valeur comme des documents détruits par le feu et des séquences en négatif, créant ainsi une texture au témoignage des deux femmes, les réinsérant dans une culture et une histoire et mettant l'accent sur l'incomplétude des archives queers grâce aux images de destruction et d'abandon.

Un nouveau carton vient conclure la première partie du film, avec une citation expliquant qu'un érotisme lesbien particulier a été oublié, refusé, et que celui-ci aurait en contrepartie créé ses propres codes, sa propre culture.

Le long métrage continue avec l'entrevue d'un couple gai en mixité de racialisation, dont le discours est lié au cinéma et à la performance. Elle est associée avec des images du film *Lot in Sodom* de 1933. Ce court métrage muet, réalisé par Melville Webber et James Sibley, est un film pionnier dans l'histoire du cinéma LGBTQIA+ et expérimental. Il dépeint l'évènement biblique de la chute de Sodome et Gomorrhe avec beaucoup de sensualité et d'érotisme. L'interview s'ouvre donc sur une discussion à propos du cinéma expérimental. Le couple nous explique qu'il y a une raison pour laquelle le grand public n'est pas à l'aise

face au cinéma expérimental. Selon eux, c'est parce qu'il ressemble trop à la vraie vie, car il est sans structure narrative précise et, comme elle, il est impossible d'en avoir le contrôle : « people get uncomfortable with experimental film because it makes us uncomfortable, it's more like life. Things fly past us that we don't have control over. »

Ils décrivent également la culture clandestine gaie des années 20-30 et la situation complexe qu'entraînait une telle double vie, notamment le fait que de nombreux homosexuels étaient contraints de s'engager dans des mariages hétérosexuels. Ils précisent que cela ne signifiait pas pour autant que les mariages étaient malheureux ou forcés. Pour le couple, les qualifications *hétérosexuel*, *homosexuel* ou *bisexual* ne sont pas suffisantes pour représenter la réalité et la complexité des minorités de genre et de sexualités. Pour avoir une vision plus authentique de l'Histoire, il faut se distancer des étiquettes trop contraignantes. Ils décrivent une culture plus fluide que ce que l'on pourrait s'imaginer de nos jours : « people's sexuality is complex, and they come up with a lot of strategies to make these sexualities work. »<sup>10</sup>

Le couple décrit ensuite l'homoérotisme que la culture gaie pouvait réinterpréter depuis la Bible et les figures chrétiennes. Les Saints, que ce soit à l'église ou dans les illustrations bibliques, sont représentés de manière assez dévêtue. Ces portraits permettaient ainsi aux hommes gais, d'une manière détournée, de voir d'autres hommes nus ou presque. Dans le cas de films ou d'adaptations visuelles bibliques, cela permettait également aux acteurs de se montrer dévêtus. L'acte de dévotion aux Saints et à Jésus évoque également un certain romantisme. Les récits sacrés jouent cependant un rôle important dans la persécution de l'homosexualité. Le couple explique que, alors que la culture gaie peut s'approprier des significations homoérotiques dans la Bible, les récits bibliques sont également appropriés et déformés pour servir une culture homophobe. Leur témoignage est donc orienté autour de la réinterprétation et la réappropriation d'œuvres non-LGBTQIA+ par les communautés LGBTQIA+ afin d'y créer de nouveaux discours. Barbara Hammer souligne jusque dans sa réalisation l'importance de ces phénomènes. Le couple donne ensuite l'exemple du cinéma muet où les gestes exagérés, le maquillage expressif, l'érotisme, la sensualité et la théâtralité sont devenus une part importante de la culture gaie et de l'esthétique *camp*. Ces performances sont essentiellement des performances de genre (il est intéressant de constater que l'art du *drag* repose sur les mêmes principe). Ils comparent également les performances théâtrales aux

---

<sup>10</sup> En poursuivant sur la culture gay, ils décrivent également la présence abondante de Marines à San Francisco à cette époque et les codes de *cruising* qui en découlaient. Offrant un parallèle intéressant au court-métrage de Kenneth Anger.

gestes exagérées à la manière dont eux-mêmes jouent le rôle de l'hétérosexualité grâce à des mouvements exagérés et des masques cachant ce qu'ils sont en réalité.

Pendant cette interview, comme avec celle du couple lesbien, les témoignages du couple gai sont illustrés par des images hétéroclites, soit des extraits du film *Lot in Sodom* et plusieurs gros plans des deux hommes faisant l'amour. Le discours et les images dansent ensemble durant toute l'interview et culminent lorsque le couple va évoquer le code Hays. Hammer filme en gros plan les pénis des deux hommes, indubitablement en plein ébat, alors que le texte du code Hays défile en transparence sur cette image. Les deux hommes racontent qu'encore aujourd'hui, la discrimination du code influence les relations LGBTQIA+ et les discours sur les minorités de genre et de sexualité. Ils rappellent aussi qu'entre 1940 et 1950, le code empêcha toute représentation LGBTQIA+. Lorsqu'elles se firent plus courantes dans les années 60, les personnes LGBTQIA+ étaient toujours représentées comme des monstres dans des positions d'antagonistes. Avec ces témoignages, Hammer met l'accent sur l'importance de la représentation directe et montre le pouvoir structurel du langage cinématographique, puisque des films datant des années 40 influencent encore les discours et identités LGBTQIA+.

Revenant sur des expériences plus personnelles, ils parlent de l'importance de l'homosexualité dans certaines cultures afro-américaines, où est célébré le « sissy man ». Ils expliquent que les chansons d'amour dédiées aux hommes gais sont nombreuses et que leur présence est célébrée et normalisée. Hammer utilise lors de cette séquence des exemples audio de différents musiciens. Dans les paroles des chansons, les artistes décrivent que s'ils ne peuvent pas trouver de femme, ils préfèrent qu'on leur présente des « sissy men ». Dans une autre, datant des années 20, le chanteur pleure le fait que son « sissy man » a été volé par un autre homme. Le couple raconte ensuite comment il se sont rencontrés et la présence ironique de leurs épouses lors de ce moment. Ils mentionnent également l'importance de la sexualité dans la culture gaie.

Parlant du cinéma à nouveau, ils décrivent la tension intéressante entre ce que le cinéma dominant essaie de censurer et ce qu'il finit par raconter. On peut trouver de véritables représentations de l'homosexualité cachées dans beaucoup de films censés être des leçons de morale ou des films condamnant les comportements déviants. La manière dont la déviance et les actes interdits étaient montrés les rendait érotiques et plaisants, même la punition pouvait sembler agréable. Ils utilisent l'exemple de *Lots in Sodom*, où les pécheurs ne semblent pas vraiment regretter leurs « péchés ». Pour les deux hommes, les acteurs

devaient forcément savoir ce qu'ils faisaient et utilisaient ces situations à leur avantage pour donner à travers ce camouflage une performance par des personnes LGBTQIA+ pour des personnes LGBTQIA+.

Le sujet de la fluidité dans le genre et la sexualité revient plusieurs fois dans leur discours, y compris celui de l'importance des codes secrets de la culture gaie. Les subtilités et les codes cachés du mode de vie LGBTQIA+ se perdent, car la plupart des hommes gais (qui, pour beaucoup, ne sont toujours pas *out*) les connaissant ne veulent en parler sous aucune circonstance. Il y a plusieurs facteurs qui peuvent expliquer ces refus. Selon le couple gai, la crise du SIDA a joué un rôle non-négligeable dans ce mutisme à cause du traitement négatif de l'homosexualité par les médias, mais aussi car la maladie a fait disparaître ceux qui aurait pu en parler. Ils se remémorent alors le décès de leurs amis à la suite de la maladie : « even the world war couldn't prepare me for this. » Ils font enfin un ultime parallèle entre cinéma expérimental et réalité. Ils expliquent que les pertes brutales dues au SIDA et les horreurs soudaines qui nous désorientent et nous surprennent complètement c'est ce qui se passe réellement dans la vie. Selon eux, un cinéma brutal qui désoriente est plus proche de la réalité. De plus, la tendance à laquelle nous habitue le cinéma dominant à vouloir un début et une fin pour que l'on puisse comprendre ce que l'on ne pourra jamais maîtriser est complètement différent de la réalité.

Après cette séquence, Barbara Hammer marque une pause dans son long métrage à l'aide de plusieurs nouveaux cartons. Cette fois, elle utilise une citation de Foucault expliquant que, comme la répression est une partie intégrante des langages, des connaissances et du pouvoir, il est raisonnable d'imaginer que le prix à payer pour la révolte contre ce système sera considérable, car elle devra se faire dans la transgression des lois et des interdits. Pour se libérer, il faudra interrompre des discours, recentrer le plaisir dans la réalité et créer une nouvelle économie des mécanismes de pouvoir.

L'entrevue suivante est avec un autre couple de lesbiennes, cette fois-ci avec des questions centrées sur le traitement des femmes sous le joug du Troisième Reich et ce qui a mené à la définition de comportements féminins sociaux et asociaux. Cette séquence s'ouvre sur des images d'une personne utilisant un détecteur de métal sur une plage, sous un ponton de port. Le contraste lumineux y est fort et on peut voir la lumière entre les planches projeter une ombre sur le sable, rappelant des tombes que la personne au détecteur serait en train de fouiller. En arrière-plan, on entend *Alabama Song* de Kurt Weil, qui répète les paroles « don't ask why, I tell you, we must die », renforçant cette notion de mort ou de disparition; la chanson rythmera l'entrevue des deux femmes. Ces dernières vont parler des femmes

lesbiennes dans les camps de concentration, expliquant que ce sont les voix que l'on entendait le plus dans les luttes dans les camps. Ces informations sont arrivées jusqu'à nous grâce aux biographies écrites par les femmes hétérosexuelles présentes dans les camps, pas directement des lesbiennes. Selon les sujets de l'interview, pendant cette époque, on séparait les femmes selon deux catégories précises : les « political women » et les criminelles, (dont les *butch* faisaient souvent partie) ces « asocial women » qui représentaient leur opposé et qu'il fallait faire disparaître.

Plusieurs cartons vont couper cette entrevue, ceux-ci vont venir confirmer les propos des femmes et du film dans son ensemble. La manière dont ils soulignent chaque point important et décrivent les arguments principaux du film pourrait servir de manifeste personnel d'Hammer. Ces cartons nous demandent de « unravel the knot of history, of narratives and desires » et poussent le spectateur à l'action, à retrouver lui-même la véritable histoire, la « genealogy of survival » que décrit Hammer.

Hammer associe ensuite au montage un souvenir du couple : la première fois qu'elles ont vu une relation sexuelle entre une *butch* et une *femme* (une autre catégorie identitaire lesbienne qui désigne une personne à l'attitude générale très « féminine ») et la description des catégories séparant les femmes à cette époque. La division se faisait entre l'amour ordonné : « orderly love », et désordonné (l'amour lesbien en faisait partie) : « disorderly love ». Les documents de l'époque décrivaient les lesbiennes comme « being male in their behaviour » et condamnées à la prison car asociales. Un carton souligne alors ces mots : « Asocial is a woman ».

Elles parlent ensuite des codes que les lesbiennes utilisaient pour trouver des partenaires. Il y avait des rues particulières où les femmes affichaient des petites annonces et lorsqu'elles avaient rendez-vous, il fallait porter une rose pour être reconnue. Ces détails de l'histoire sont presque complètement perdus, car les nazis ont brûlé la plupart des documents et ont renforcé une persécution présente bien après leur défaite. Les lesbiennes qui restaient ont alors préféré cacher leur histoire. Les survivantes des camps de concentration ne voulaient pas révéler qu'elles y avaient été enfermées et, 40 ans plus tard, quand elles pourraient enfin en parler, elles ne savaient même plus comment le faire. Ici, Hammer renforce encore cette double disparition de l'histoire queer causée par l'oppression à la fois forcée et volontaire.

Dans la séquence suivante, elles décrivent le cas de Claire Waldoff, une chanteuse populaire très célèbre à Berlin, une icône lesbienne de l'époque. Elle vivait avec sa femme, portait des vêtements d'homme et organisait beaucoup de soirées pour la communauté gaie et lesbienne de la ville. Pourtant personne ne



savait qu'elle était lesbienne. Son pouvoir et son influence lui permettait d'être *out* dans ses sphères sociales (et elle n'était pas la seule à avoir cet avantage), mais l'histoire « ate them », comme nous dit le couple, et l'homosexualité de ces femmes qui ne cachaient rien a disparu. Les deux femmes expliquent que pour que notre vécu de personne queer<sup>11</sup> atteigne la postérité, il faut « noyer le monde entier » de notre histoire personnelle. Le mot « détail » est inséré au montage plusieurs fois dans l'interview, soulignant l'importance de ces vies secrètes, des détails de l'histoire qui ont pourtant un poids considérable.

C'est alors que Hammer s'interroge sur la nature de l'histoire et un autre carton apparaît avec la phrase : « Who is the angel of history ? ». Ce carton est une référence à « l'ange de l'histoire » de Walter Benjamin, une théorie qui interroge sur l'intentionnalité de l'histoire, ce qui est choisi d'être mentionné dans l'histoire avec un grand H et ce qui est oublié. Comme l'explique Benjamin (1940, p.257), l'ange de l'histoire voit le passé dans son intégralité comme une énorme pile de débris, il veut s'arrêter, exhumer les morts et rétablir ce qui est oublié, mais la tornade violente du progrès le pousse en permanence plus loin de cette pile de débris, le forçant à la considérer dans son ensemble. Cet ange rejoint la méthode et la conviction archiviste de Hammer. Les deux femmes parlent de leur perception de l'Histoire et du fait qu'elles n'ont jamais connu l'histoire LGBTQIA+. Elles expliquent que ce n'est que plus tard qu'elles ont compris ce qu'elles étaient : des *dykes*<sup>12</sup>. Elles insistent sur l'importance de connaître la « gay history » afin de nous ancrer, de savoir qui l'on est et d'où l'on vient. Elles expliquent que les *dykes* ont été « airbrushed out of history », effacées de l'histoire, mais aussi, qu'elles ont délibérément gardé des détails cachés. Le montage dans cette partie se fait plus chaotique, les réponses aux questions s'entremêlent à d'autres dialogues et Hammer utilise comme support visuel à l'interview des gros plans des deux *dykes* faisant l'amour.

Le discours qui se retrouve cousu à l'interview du couple lesbien est celui d'une femme française parlant de Gertrude Stein et de Nathalie Barney, pendant que Barbara Hammer filme les lieux où elles ont vécu. On nous évoque l'espoir d'avoir un jour un musée dédié à cette artiste et de l'initiative des « Archives lesbiennes ». Ces archives recueillent tout élément de la culture lesbienne dans toutes les langues et

---

<sup>11</sup> Reprise ici du mot *queer* selon les dires des femmes interrogées par Barbara Hammer.

<sup>12</sup> Réappropriation de l'injure « Dyke » dirigée aux femmes lesbiennes d'apparence masculine, ce mot définit aussi une identité lesbienne proche de l'identité *queer*, avec une expression ambiguë entre masculinité et féminité, des codes se rapprochant du mouvement punk avec un accent sur la non-conformité et la rébellion.

venant de tous les pays. Certaines pièces sont même les premières traces de vie lesbienne dans l'histoire de leur pays et ces pièces uniques en font un lieu de pèlerinage pour certaines lesbiennes. Cette séquence est brièvement interrompue par un carton disant « language organizes sexuality », une position constructiviste du langage qu'Hammer partage avec Foucault. La phrase « lesbian history archive » est également répétée plusieurs fois au montage.

La réalisatrice poursuit avec un nouveau discours, cette fois-ci prononcé par une femme s'adressant à une foule, celle-ci parle de ces archives et de la relation à l'Histoire que les lesbiennes entretiennent. Elle explique que l'on devrait « think of yourselves as history » : réaliser que nous sommes notre propre histoire. Elle prend l'exemple d'une femme afro-américaine lesbienne nommée Susan pour parler des méthodes d'oppression que les systèmes dominants utilisent, comme la mise en place de notions scientifiques banales telles que la phrénologie ou l'étude de la taille des seins et du clitoris pour les lesbiennes. Les systèmes d'oppression, en créant de fausses différences biologiques pour justifier leur existence, entraînent des conséquences bien réelles. Cette séquence est entrecoupée d'images de films en noir et blanc et d'images d'une boxeuse noire se préparant. L'oratrice explique ensuite que, grâce au souvenir lesbien, Susan ne sera plus réduite à sa corporalité et son identité physique. Désormais, elle sera son corps, son âme et son esprit. Grâce à ces images et ces discours, Hammer nous montre que la mémoire et la sauvegarde permettent de rendre leur entièreté et leur complexité aux individus oubliés.

De nouveaux cartons viennent conclure le long métrage de Hammer, les citations choisies font office de bilan, décrivant la nécessité d'être des artistes rebelles et irrévérencieuses. Plusieurs voix *off* déclament également une sorte de manifeste, de poème ou de règlement, dédié à cette même idée d'art irrévérencieux, inscrivant cette œuvre dans une pensée queer affirmée.

Ce long métrage complexe de Barbara Hammer ouvre notre esprit à de nouvelles formes d'histoire et nous éclaire sur la construction de l'histoire, montrant la centralité du corps et des souvenirs personnels ainsi que le pouvoir de détermination du discours. Elle crée un vitrail chaotique d'images et de sons qui nous pousse à agir pour notre propre postérité et celle de la culture queer.

#### 4.2.2 Le dialogue des corps et de la sexualité

Au centre de ce film et de chaque entrevue, venant rythmer le flot des images et illustrer les mots de chaque sujet, se trouvent des gros plans sur les corps des couples questionnés, capturés dans des actes

intimes de sexualité. Ils montrent sans timidité la réalité de cette sexualité, que l'on soit habitué à la voir ainsi ou non. Par exemple, le couple de femmes septuagénaires est filmé exactement de la même manière que le couple gai interracial et les deux femmes *dykes*, contrairement à la représentation de la sexualité dans le cinéma dominant américain, où la sexualité des femmes âgées est complètement invisible. Le couple gai est représenté avec beaucoup de tendresse, leurs ébats ne sont pas linéaires et le couple s'arrête même pour jouer avec leurs chiens. Tous ces couples partagent une non-conformité queer qui n'est pas seulement spirituelle, leurs caractéristiques uniques et intersectionnelles sont visibles jusque dans leur corps. Les plans de leurs ébats se concentrent sur la sensualité de l'échange, la texture des corps et les gestes des amants. Ces scènes ne sont pas chorégraphiées et elles représentent une sexualité protégée et responsable (utilisations de digues dentaires, de condoms et de gants). La caméra est également très proche du corps des sujets et nous place au sein de l'intimité des couples. Ces facteurs en font des scènes extrêmement réalistes, on nous représente une sexualité authentique qui ne laisse aucun doute sur l'identité et la sexualité des sujets. Hammer montre ces corps comme elle filme ses images d'archives et enregistre ses interviews, ce sont des témoignages où les corps de ses sujets parlent aussi clairement que leur discours. De plus, la représentation aussi flagrante, réaliste et évidente de la sexualité lesbienne rejoint une des causes majeures du cinéma queer. Il faut montrer cette sexualité sans rien omettre, car les zones d'ombre permettent des interprétations des faits qui peuvent faire disparaître les significations queers, comme nous l'explique Chris Straayer : « As long as the film does not explicitly depict sexual activity, viewers can fill in missing elements of the script with their preferences and assumptions. » (1996)

La centralité du corps féminin est un élément récurrent du cinéma de Hammer. Alessandra Chiarini (2016) nous explique que ces corps ont un double sens :

On the one hand it is a landscape of the ego, a territory of self-knowledge that needs to be explored in its function and natural rhythms, and on the other it is a symbolic accord between the intimate and the collective through which to meditate on reality and social relations. (Chiarini, 2016).

Le corps est donc, dans le cinéma d'Hammer, un paysage qui possède des fonctions et des rythmes complexes qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas familier pour son possesseur. Il faut apprendre à le connaître et explorer sa topographie, sa nature. Dans les images qui accompagnent les gros plans sur les corps des sujets, on trouve la volonté de représenter tous les détails de cette topographie : les plans associant de vieux bâtiments aux corps queers évoquent leurs vécus, leurs années de vie et de

survie; les plans des tissus, de la plage et des textures de différents matériaux appellent aux aspérités et aux sensations tactiles de la peau et les plans montrant les contrastes de lumière font écho aux formes abstraites que les corps des sujets prennent dans leur mouvement et, évidemment, aux jeux de lumière projetés sur la peau des couples. Le corps est également l'intersection même de l'intime et du collectif, il est personnel et nous le façonnons à notre guise, l'utilisant pour tout ce qui est intime et propre à notre monde intérieur. C'est aussi l'outil avec lequel nous interagissons avec le monde extérieur. La société définit notre corps et nous définit par lui, autant que nous le faisons de manière personnelle. Ce seuil entre privé et public nous permet de réfléchir à la nature de la réalité et des relations sociales, qu'est ce qui les définit et quels facteurs notre enveloppe apporte à ces discours. Le corps apparaît donc et se ressent dans le langage cinématographique d'Hammer, orienté vers le tactile, la matérialité et l'émotion.

Lors de la représentation d'actes sexuels, il est important de combattre le « male gaze », une position cis-hétéro normative patriarcale qui structure de manière plus ou moins invisible la représentation des corps et de la sexualité selon les goûts, les désirs et l'imaginaire que l'homme cisgenre hétérosexuel projette sur la réalité. Le « male gaze » est une notion provenant du champ des théories féministes, définie en premier par Laura Mulvey en 1975 dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Cela décrit l'acte de représenter les femmes dans les arts visuels et la littérature en les sexualisant à outrance et en les objectifiant pour le plaisir de l'homme hétérosexuel (Mulvey, 1975). Comme nous explique Oliver (2017) : « [...] the male gaze limits the possibilities for the female spectator imagining herself as a woman with agency, on the one hand, and escaping identifying herself as a passive object, on the other. ». Le « male gaze » prive donc ses sujets de leur agentivité en les réduisant à l'état d'objet passif et impose un contrôle sur leur corps. C'est une notion particulièrement importante pour le sexe lesbien, qui a beaucoup souffert du regard masculin. Dans ce long métrage où l'on passe beaucoup de temps à observer ces corps nus au cœur de leurs ébats, Hammer fait bien attention à éviter et contourner ce regard masculin, au profit, comme énoncé précédemment, d'une réalité (et donc d'une vérité) queer. Ces représentations réalistes et sensuelles servent de questionnement sur la façon dont les corps et la sexualité sont représentés. Hammer met en parallèle sa réflexion sur la manière dont l'Histoire choisit qui a le droit d'y apparaître ou non, avec la représentation des corps dans le cinéma dominant subissant la même sélection oppressive.

La réalisatrice emprunte à différents auteurs des éléments de réflexion. Dans la troisième partie du film, on peut observer plusieurs citations et références au travail de Michel Foucault, notamment sa trilogie *Histoire de la sexualité* (*La volonté de savoir*, *L'usage des plaisirs* et *Le souci de soi*). Dans ces textes, il

conceptualise la sexualité comme un de ces « savoirs-pouvoirs », il s'agit d'un mécanisme stratégique qui structure et organise notre réalité. Le système de connaissance/pouvoir établi par Foucault décrit que le pouvoir est construit par des connaissances communément acceptées, que ce soit culturellement, scientifiquement ou par notre compréhension commune de « la vérité ». En décrivant la sexualité comme l'un de ces modes de pouvoir/connaissance, il encourage à la réflexion et à l'imagination de différentes possibilités.

En gros : plutôt que de rapporter à la forme unique du grand Pouvoir, toutes les violences infinitésimales qui s'exercent sur le sexe, tous les regards troubles qu'on porte sur lui et tous les caches dont on en oblitère la connaissance possible, il s'agit d'immerger la production foisonnante des discours sur le sexe dans le champ des relations de pouvoir multiples et mobiles. Foucault (2018 p82).

Dans sa représentation des corps et de leur ébats, Hammer applique la réflexion proposée par Foucault et encourage le spectateur à réfléchir à la manière dont le langage et les représentations organisent et répriment la sexualité.

Dans *Nitrate Kisses*, le corps est un outil précieux qui se fait véhicule de questions importantes sur la répression des corps et de la sexualité, une pièce à double sens qui est à la fois un lieu intime, sensuel, de découverte et de réalisation personnelle, mais également un élément social porteur de ces réflexions et de discours majeurs de la lutte queer. Sa représentation est importante et doit être réalisée avec soin, car c'est un objet discursif dont les reliefs, les sensations et les mouvements sont aussi expressifs et radicaux que les dialogues utilisés dans le film.

#### 4.2.3 Images-sensation et cinéma vertical

La réalisatrice définit ses œuvres audiovisuelles à l'opposé du formalisme, ses films sont basés sur l'intuition qu'elle a acquise à travers ses propres expériences. C'est une approche profondément phénoménologique. « Form is directly determined by content », nous dit Barbara Hammer. Elle ajoute : « My films begin in what I call *feeling-images*. An inseparable unity of emotion and thought/idea/image and internal bodily states of excitement. » (2010). Avec ces nouvelles formes d'images, Hammer propose un cinéma à l'antithèse du cinéma dominant, un cinéma qui se réapproprie l'imaginaire et refuse la narrativité du langage filmique. Plus proche de la poésie, son but n'est pas la dramatisation du contenu, mais la création de groupes d'images chargées de sens, d'intuitions et de sensations.

Ce cinéma plus poétique se rapproche du concept du « cinéma vertical », proposé par Maya Deren dans les années 1940-1950. Pionnière du cinéma d'avant-garde américain, Deren décrit cette nouvelle approche de l'image comme étant une exploration phénoménologique de la substance émotionnelle d'un moment donné. Elle s'oppose directement à l'approche narrative du cinéma dominant ou « horizontal », caractérisé par une continuité nette et un développement linéaire de l'action. Dans la conférence « Poetry and the Film » de 1953, Deren explique que les caractéristiques de la poésie peuvent être présentes dans d'autres milieux que la littérature, puisque la structure poétique émerge de son exploration verticale d'une situation et de la recherche des ramifications d'un moment défini, sa qualité et sa profondeur. La poésie ne s'attarde pas sur ce qui se passe dans un sens factuel, mais ce que cela peut signifier ou évoquer. La logique horizontale étant celle de l'action, la logique verticale, elle, est celle de l'émotion. Deren ajoute que, comme le cinéma est essentiellement un montage, c'est un milieu naturellement poétique. *Nitrate Kisses* est composé de nombreuses images disparates qui font émerger des sensations et des émotions et qui bénéficient de l'approche verticale. Celle-ci fait en sorte que les images s'attirent à travers le noyau commun d'idées et d'émotions qu'elles partagent malgré leur nature hétéroclite. Le montage est l'élément principal qui va créer cette verticalité, le choix de l'association des images, des sons et leur placement va permettre le développement poétique du langage filmique.

Barbara Hammer est d'ailleurs inspirée directement par les notions de verticalités et les œuvres de Maya Deren :

Finally... there appeared on screen the black and white 16mm of one Maya Deren. Something radically different. The screen was filled with images that were created from a different sensibility, an aesthetic I intuitively understood. For the first time, a woman's cinema filled the screen in this dark, cavernous lecture hall. (...) (Maya Deren's) explanation of a "vertical cinema" a poetic cinema built by creating emotional layers and depths rather than linear stories, made perfect sense to me. (Hammer, 2009)

Cette citation de l'autrice confirme ainsi son intérêt pour un cinéma vertical et poétique. Dans *Nitrate Kisses*, elle utilise le montage pour produire des articulations de sens qui ne sont pas dépendantes de la narration linéaire (de conséquence en conséquence). La juxtaposition des images et des témoignages crée des symboles et émotions, se synchronisant dans une œuvre lyrique. Ainsi, par cette méthode verticale directement opposée au cinéma hégémonique, elle devient une œuvre à l'ADN profondément radical. Dans le cas du long métrage, l'autrice se sert du cinéma vertical afin de recomposer et de recoudre le patchwork des « biographies jamais écrites » des exclus de l'histoire.

#### 4.2.4 Montage et recherche historique

*Nitrate kisses* est une série de témoignages et d'images qui vont permettre de redécouvrir, par bribes d'informations, l'histoire perdue des personnes queers au fil des époques, tout en s'interrogeant sur le concept même de la recherche historique. Hammer (dans Gwendolyn Audrey Foster, 2004) explique qu'elle nous interroge spécifiquement sur « what it is like to investigate, to look for traves, to uncover and find forgotten or misleading paths. »

La réalisatrice va donc assembler au montage des fragments disparates et hétérogènes : des photographies, des documents d'archives, des éléments historiques concernant des figures célèbres, des séquences de film réappropriées, des images de Berlin, de la deuxième Guerre Mondiale, des images de romans *pulp*, des archives de bâtiments en ruine, des images personnelles de l'autrice ainsi que de la documentation bibliographique et visuelle venant des *New York Lesbian Herstory Archives*. Ces éléments vont enrober la présence des sujets de l'interview qui, elle, alterne entre les scènes d'ébats entre les couples gais et lesbiens et les témoignages verbaux des sujets. Ces fragments sont les restes d'une histoire et d'une mémoire qui a été réprimée ou intentionnellement oubliée par les recherches. La position d'Hammer sur les études historiques se fait plus claire dans l'utilisations de cartons portant des citations de Michel Foucault et Walter Benjamin. Elle exprime ainsi le besoin vital de retrouver les traces de ces oublis afin de faire une « historical counter-discourse » (Chiarini, 2016), une contre-discussion historique de l'homosexualité. Cette nouvelle recherche « an-institutional » (dans l'absence de l'institution) permettra de déjouer les discours historiques officiels.

Cette stratégie d'association d'images originales et dénichées permet à l'autrice de réaliser une documentation de l'homosexualité à la fin du 20<sup>ième</sup> siècle tout en destinant ces images à devenir elles-mêmes les archives de demain. Ce type de montage permet aux spectateurs de faire aisément le lien entre images contemporaines et circonstances passées dans une « constellation dialectique », ce qui crée une image authentique au plus proche de la dialectique temporelle. En effet, Benjamin (1999) nous explique :

Image is that wherein *what has been* comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. Only dialectical images are genuine images. (Benjamin, 1999)

L'approche de Barbara Hammer suit cette logique proposée par Benjamin de dialectique entre passé et présent. Le montage en est l'instrument principal, devenant une matrice discursive, une forme de collage rappelant l'Atlas Mnémosyne d'Aby Warburg, qui fait émerger du sens et révèle la nature paradoxale du *found footage* (et du montage en lui-même) : la capacité de créer des connexions stables et un sens puissant à travers des unités discontinues, parfois possédant déjà leur propre signification.

Ainsi, la redécouverte et re-création de l'histoire LGBTQIA+ perdue ne se fait pas par une reconstitution chronologique avec une frise linéaire et des dates précises, mais par la mise en avant de la réflexivité et de l'émotion. Benjamin, dans ses *Theses on the philosophy of history* (1940) et sa métaphore de l'*Angelus Novus*, explique le besoin de repenser la recherche historique et de se distancer de l'histoire linéaire, proposant plutôt une conception de l'Histoire qui prend en compte les données émotionnelles. L'histoire dominante, dans son profond désir de déterminer un passé le plus global possible, ne prend en compte que les événements majeurs, ces derniers poussant sans cesse « l'ange de l'histoire » dans la direction du progrès, sans pour autant qu'il puisse identifier ou reconstituer les détails perdus des événements passés. Le mode de recherche historique exprimé par *Nitrate Kisses* permet de remettre ces détails et leur poids au centre du discours historique. Hammer va ainsi poser directement la question : « qui est l'ange de l'histoire ? ». Tout en motivant le public à agir, elle nous implore donc de devenir nous-même l'ange de l'histoire et de recomposer par nos propres moyens les archives perdues des vies queers, en plus de réfléchir à la nature de l'histoire et à la manière dont elle est construite. Elle demande aux spectateurs d'utiliser une chronologie personnelle indépendante de toute inspiration institutionnelle. Dans sa biographie, elle détaille ce processus en nous expliquant qu'il ne suffit pas d'acquérir et d'archiver simplement le matériel historique, il faut comprendre le processus de l'histoire. « I searched for movement and congealment, stasis and change, marks and traces, margins, holes and blurs, marked remnants of this marginalized history » (Hammer, 2009). C'est en cherchant la silhouette et les contours de l'histoire queer qu'Hammer a pu découvrir ce qui était caché. Ainsi, avec son essai-documentaire, c'est désormais au tour de l'audience de devenir archéologue.

Le problème de l'histoire dominante est son obstination dans la fondation d'une objectivité et une universalité virtuelle, garantissant l'exclusion de toute perspective ou expérience des minorités. Le mode de biographie discuté dans *Nitrate Kisses*, en réponse directe à l'histoire hégémonique, est fragmenté, matériel et performatif. Selon Chiarini (2016), « [s]he allows the documents she uses to free themselves from any inspiration to objectivity ».



L'approche proposée par Foucault et mise en place par Hammer s'accorde parfaitement aux notions de verticalité du cinéma vues précédemment et permettent effectivement de redécouvrir la mémoire historique LGBTQIA+. *Nitrate Kisses* est également fondamentalement connecté aux réflexions historiques et méthodologiques de Walter Benjamin dans sa contestation des tromperies de l'histoire officielle. Benjamin et Hammer proposent une histoire alternative qui ressuscite le point de vue des « perdants ». Les deux auteurs mettent l'accent sur l'importance du tactile et de la fragmentation intentionnelle (qui, pour Benjamin, se ressent principalement dans la technique du montage visuel) et demandent une profonde révolution de l'Histoire officielle. La juxtaposition d'images d'archives et d'éléments contemporains permet à Barbara Hammer de créer une tension entre passé et présent, révélant la marge inachevée de l'histoire dans laquelle on peut finalement intervenir. *Nitrate Kisses* ne s'encombre pas des relations de causalités, elle met en place le « now of knowability », un montage morcelé qui condense le passé et les connaissances historiques en un instant rendu possible dans un flash d'images. (Benjamin, 2002)

Les techniques expérimentales mises en place par Hammer vont être au service de la création d'émotions et de la fondation d'une histoire plus juste. Si l'on doit s'éloigner d'un format linéaire pour réécrire l'Histoire, le cinéma expérimental, dans sa forme ne découlant d'aucune causalité, serait donc idéal pour accomplir ces transformations. Le montage expérimental mis en place par la réalisatrice dans son long métrage invoque la mémoire perdue de l'Histoire et la réapproprie grâce à une juxtaposition d'images originales et d'images d'archives. Grâce à ce procédé, cette mémoire prend une nouvelle dimension physique et émotionnelle. En contraste à la linéarité et la causalité de l'historiographie dominante, Hammer et son utilisation déstructurée du passé, des archives et des corps nus à travers sa caméra, révèle l'histoire perdue des minorités de genre et de sexualité avec une texture que l'on ressent physiquement. Sa perspective unique fait du film un exemple de cinéma poétique et « vertical » dont la dialectique s'oppose fondamentalement aux films hégémoniques horizontaux.

## 4.3 L'analyse de *Tom*

### 4.3.1 Présentation du récit

*Tom* est un moyen-métrage expérimental biographique sorti en 2002 et réalisé par Mike Hoolboom, réalisateur expérimental canadien indépendant, dont l'activité s'étend de 1980 à aujourd'hui. Ses œuvres furent particulièrement importantes pendant les années 80 et 90 lors de la crise du SIDA/VIH. Lui-même

diagnostiqué avec le VIH dans les années 90, il réalisa les courts-métrages expérimentaux, *Frank's Cock* en 1993 et *Letter From Home* en 1996, deux œuvres majeures dans la lutte pour la représentation et les droits LGBTQIA+ dans la crise SIDA/VIH qui remporteront tous les deux le prix du meilleur film Canadien du Festival du Film de Toronto.

*Tom* est une œuvre biographique du cinéaste expérimental Tom Chomont, composée de témoignages, poèmes, souvenirs et entretien entre Hoolboom et Chomont. Ce réalisateur survivant du VIH et de la maladie de Parkinson était une figure proéminente de l'univers du film underground de New York et réalisa des films pendant plus de 40 ans. Ses œuvres sont poétiques et très personnelles dans leur forme et leur sujet, parlant de thèmes comme l'instabilité de l'existence humaine, les pôles de l'imagination, la mort et le néant (Camper, 2015). Sa filmographie contient majoritairement des films très courts au format vidéo d'une à 16 minutes essayant de capter le réel en y superposant la parapsychologie. Ses films montrent le monde ordinaire avec lyrisme, tout en révélant un monde parallèle sexuel et spirituel. Il utilise de nombreuses techniques que l'on va retrouver dans *Tom* comme les forts contrastes de noir et blanc, les images en négatif et les offsets de couleurs, ajoutant à ses images une aura surnaturelle.

Le film s'ouvre sur un ton sinistre avec des images en noir et blanc et des flashs mécaniques, avant de faire apparaître le titre brutalement, suivi de Tom parlant directement à la caméra, ses traits sont marqués et contrasté par le noir et blanc. « I look rather gone » sont les premiers mots qu'il prononce, il est hésitant et demande à Hoolboom (au téléphone avec lui) ce qu'il doit faire. Il se présente ainsi : « My name is Tom and this is my city ». Cette phrase est particulièrement significative et va immédiatement lier le corps et l'âme de Tom à sa ville : New York. C'est également un des thèmes majeurs du film qui va associer beaucoup d'images d'archives de la ville, ses rues et ses bâtiments à des gros plans et images de Tom. On enchaîne donc sur des images d'archives de New York, ses rues et leur trafic ainsi que des vues historiques de la ville, en noir et blanc toujours. La musique électronique qui accompagne cette séquence est puissante et a toujours ce ton sinistre. En transparence et grâce à l'utilisation de fondus, des images de Tom dans son quotidien sont superposées à des plans de constructions. Des ouvriers en mouvement sur des poutres en métal, au travail sur des bâtiments à des hauteurs vertigineuses sont mis en parallèle avec des plans de Tom faisant du montage à la pellicule dans la rue, unifiant leurs gestes de labeur mais aussi leur capacité à construire des édifices les dépassant. Nous voyons ensuite des plans de Tom allongé, de son évier et de la ville de New York en vue aérienne. Au cours de cette partie le spectateur est bombardé d'images très différentes, venant de médias divers comme les images d'archives déjà évoquées mais

également des images de films issus du cinéma dominant, des films expérimentaux (dont ceux de Chomont) et des prises de vues réalisées par Hoolboom. Cette séquence qui semble évoquer la construction, la naissance, continue avec des gros plans d'échographies colorées, un scan digital d'un humain vu en coupe et des corps de femmes sur lesquels Hoolboom superpose des volutes de fumées et différentes textures qui vont leur partager leurs caractéristiques éthérées et volatiles. Des plans de doigts entrecroisés et de mains sont aussi posés en transparence sur ces images, pouvant évoquer les mains tremblantes que cause la maladie de Parkinson et celles d'un artiste créateur. Un corps émerge d'un tunnel et la séquence se transforme, revenant à des plans de vieux films en noir et blanc et des images historiques.

Une porte s'ouvre, on voit une gare sous la neige et une femme débarque. Hoolboom utilise ici un champ lexical visuel de la famille. Cela correspond au discours de Tom qui raconte son enfance, parle des passions de sa mère et de événements qui l'ont amenée à se marier. N'étant pas éduquée, ni sur les méthodes contraceptives, ni sur le fait que l'acte sexuel pouvait produire un enfant, elle tomba enceinte du frère de Tom. Elle s'est ensuite mariée à un homme bien plus âgé qu'elle, dont l'insistance abusive de ne pas utiliser de protection a entraîné la naissance de la sœur de Tom. Il explique ensuite l'évènement tragique qui entraîna la mort de sa sœur étant bébé, dû à la négligence de sa mère. Pendant cette séquence pesante, Hoolboom continue à utiliser des images d'archives et des plans de films en noir et blanc. Des images qui évoquent la tristesse, des images de bébés, de danse, des enfants qui courent et un ballet artistique entre un homme et une femme. Divers effets y sont appliqués tels des négatifs, des coupes et des répétitions. La musique solennelle utilisée soutient cette atmosphère et transforme la sexualité de la mère de Tom et la naissance de ses adelphees en un acte de conception sinistre. Les plans utilisés par Hoolboom sont émotionnellement liés aux témoignages de Tom.

La séquence suivante est centrée sur des plans de Tom en train de se raser, il explique la difficulté qu'il éprouve face à ces actes quotidiens à cause de la maladie. Hoolboom lui demande alors s'il regrette des moments de sa vie. Tom répond que oui et cela depuis son enfance. Il raconte la frustration liée à la perte de ses sens, celle de sa vie passée et des souvenirs de sa maison d'enfance. On voit alors des images d'archives d'enfants masqués, des plans de films surnaturels ou de science-fiction auxquels Hoolboom donne une teinte de couleur verte et bleue. Il fait également se répéter un plan d'un enfant se levant de son lit, donnant à l'acte des connotations sexuelles. Dans cette partie cela sera un thème récurrent, tout comme celui du voyeurisme. Tous ces éléments vont suggérer un thème global de la découverte de la sexualité interdite. Cette symbolique va infecter les images suivantes, des enfants se battant et jouant

dans les rues, des spectateurs assis au cinéma et des danseurs acrobatiques. La musique d'ambiance utilisée pendant cette séquence décrit une atmosphère sombre et mystérieuse.

Dans la séquence suivante, Tom est montré allongé sur le sol et dit : « When you are young, you put pictures on your walls. When you die, you realise they showed the details of your own face ». Cette philosophie où l'identité est une collection hétéroclite d'images est essentielle au court-métrage. Les plans utilisés ici montrent des jeux de regard et d'observateur/observé. Des gens contemplant New York et Tom filme la ville avec sa caméra tout en expliquant que les images qu'il a choisi de filmer montrent les reliefs de son être. On voit ensuite des travailleurs installer des décors et des plateaux de cinéma pendant que Tom nous parle de son expérience dans le cinéma érotique. Il raconte à quel point la vulnérabilité d'un des acteurs, qui gardait un extérieur froid, impassible et professionnel, l'a touché. Cet homme que tout le monde adulait comme un exemple de beauté, tout en le dépréciant et le traitant d'être vénal, souffrait car personne ne s'intéressait à lui pour autre chose que son physique. L'apparence qu'il devait maintenir était pesante et il n'arrivait pas à se trouver beau lui-même. Durant cette séquence l'auteur utilise un assortiment de plans d'imprimeries, de Tom marchant dans les rues, de bâtiments en train d'être démolis et d'images diverses montrant des silhouettes et des ombres. L'acteur confia également, en pleurant avec Chomont, ses sentiments amoureux pour un autre homme avant de sécher ses larmes et reprendre sa façade. Face à ce souvenir Chomont partage que tomber amoureux est très difficile, la vulnérabilité et les risques que l'on prend sont énormes.

Les plans suivants montrent un jeune garçon en transparence dans la tête de Chomont, des feuilles et des enfants jouant ensemble, des plans représentant la sexualité, ainsi que le motif récurrent de portes se fermant en boucle. On retrouve aussi les plans évoquant le voyeurisme, ainsi que des plans aux connotations étranges comme un plan de deux femmes nues adultes jouant avec un enfant et plusieurs plans d'enfant dans leur lit étant visité par des femmes spectrales et des hommes. Ces images qui pourraient symboliser la découverte de la sexualité en font un acte pervers et déviant, marqué par le fantôme de la pédophilie, ce qui va en quelque sorte préparer et accompagner le témoignage suivant. La musique durant cette séquence est hachée et les instruments très simple, soutenant l'impression d'étrangeté, de rêve et d'irréel. Hoolboom utilise aussi plusieurs plans de foules marchants dans des escaliers, un enfant prit dans cette foule qui essaie d'aller à contre-sens mais se fait finalement emporter. La figure féminine est très présente dans cette séquence. Des paysages sont projetés en transparence sur des images d'enfant qui courent, avec des plans artistiques à la couleur orange prononcée, des images

chaudes, du feu et des flammes embrasent l'écran avant de révéler une silhouette masculine marchant dans un terrain vague. Sur une musique dramatique, on voit ensuite une rivière, des enfants marchant dans la rue et des plans de cimetière, un enfant prend la pose avec un homme prêt d'une tombe, puis des flashes explosent et vont couper brutalement la séquence.

Après cet arrêt brutal, un gros plan sur le regard sérieux d'un jeune Tom Chomont nous toise, des dessins d'yeux et de regards, d'autres gros plans de Tom, plusieurs photographies en noir et blanc sur des fonds noirs et des billes de verres. Hoolbloom choisit une fois de plus des plans de portes s'ouvrant et se fermant, des plans évoquant le thème du voyeurisme et des échanges de regard. Un éclair de lumière brise le rythme et fait apparaître d'autres photos, un portrait d'un homme mûr, d'une famille et des photos du jeune Tom. Ces images sont associées à celles de machines utilisées dans le processus filmique et des plans en miroir déformant. La musique de cette séquence est très expérimentale et accompagne ces fragments visuels aux temporalités éclectiques se bousculant sous nos yeux. Hoolboom utilise également les images d'un zootrope, suivi de Tom en habits de cuir, des flashes de nombreuses images de Tom jeune, des plans « behind the scene » du moyen-métrage en train d'être tourné et de Tom nettoyant la caméra. Un jeu de cadres dans le cadre revient plusieurs fois dans cette partie du film, ainsi qu'un découpage chaotique où le présent et le passé s'entrechoquent.

Tom se confie dans cette partie sur son homosexualité qu'il décrit intrinsèquement liée à la relation incestueuse qu'il a vécue avec son frère. La musique devient alors triste et les plans représentent l'intimité entre des hommes en parallèle avec des images de familles et des bâtiments vides et détruits. Le thème de l'eau se répète dans ce film et des images de Tom nageant et s'allongeant dans l'eau font suite à d'autres visuels de New York City. Des teintes orange sont utilisées pour donner aux plans aquatiques une aura surnaturelle. L'auteur inverse également les images à 90 degrés et utilise des images en noir et blanc d'archives et de films. On voit aussi des gros plans de mains et de visages dans un montage emprunté aux films noirs. Tout cela culmine sur un plan de Tom prenant son traitement médical.

La séquence suivante montre des vidéos de Tom marchant dans la rue en habits de cuir, filmé par diverses caméras alors qu'une musique rétro modifiée électroniquement retentit d'un son nostalgique. Les plans de la mer reviennent alors que Tom monte des escaliers sur un toit de New York, le ciel prenant le pas sur l'eau. On voit également Mike Hoolboom, des plans de montagnes russes et une utilisation forte des techniques de montage comme les répétitions, les superpositions et les blocs de couleurs. Il y a aussi

plusieurs gros plans de mains et de parties du corps. Tom témoigne à nouveau et cette fois explique que lors de ses voyages dans les pays dont il ne parlait pas la langue, il se mit à entendre les pensées des gens autour de lui car il devait tout capter par l'esprit pour pallier la barrière du langage. Par la mobilisation d'images variées pour créer des émotions et sensation, les paroles de Tom imprègnent le film qui essaye lui aussi de transmettre les pensées de son sujet sans utiliser la parole. Les images accompagnant ce témoignage sont des plans du métro de New York, des tunnels et des portes qui s'ouvrent. Puis des plans de fourmillements divers, des microbes et bactéries, des gens marchant dans des rues bondées en accéléré, la bande son semble composée de bruits médicaux et de bips de machines. Le thème médical se poursuit et l'on voit Tom à l'hôpital, des médecins et des infirmiers et des collages numériques apparaissent dans des plans aux forts clairs-obscur.

Tom dit alors « One of the pleasures of the fetish scene, you don't have to be pretty to be a narcissist », suivi de plans le montrant allongé avec différentes textures et des miroirs déformants. Les plans continuent avec des hommes nus, des personnes qui dansent et bougent rapidement, ainsi que des images provenant de pellicule hautement travaillée (avec un grain et des effets forts). On voit ensuite des plans de personnes nageant, des vidéos de Tom portant de la lingerie, de fenêtres s'ouvrant et des plans de pellicules se faisant rembobiner. On revient aussi aux plans larges montrant la ville, puis le réalisateur utilise des images du court-métrage *Razor Head* (1984) réalisé par Tom. Il explique son expérience inédite lors du tournage du film avec cet artiste célèbre que beaucoup d'hommes venaient voir à San Francisco pour se faire raser. Ces moments intimes se déroulaient comme une cérémonie où le barbier lavait, colorait et emmenait la personne se faisant raser boire un verre. Ce moment a déclenché un changement spirituel pour Tom et en méditant il pouvait voir les auras de lumières et de couleur qui teintaient les deux hommes. Pendant cette séquence la bande son est relaxante et progressive.

Des tunnels et images de Tom avec un fort contraste transportent les spectateurs vers la séquence suivante, dans laquelle Tom va raconter ses souvenirs au lit de mort de son frère, à l'hôpital à cause de la maladie du VIH. Hoolboom joint à ce témoignage des images de planètes, de l'espace et des plans de Tom dans sa chambre prenant son traitement. Tom raconte qu'il tenait la main à son frère lors de son décès qu'il lui conseillait d'aller vers la lumière si c'était ce qu'il voulait, sinon il pouvait les rejoindre ici où les gens qui l'aiment sont. Il lui montrait en même temps toutes sortes de photos. « Everything in this world is continuously changing, eventually everything is gone. Attachments cause pain, joy, satisfaction and frustration » décrit Tom, conseillant ainsi de se détacher de toute chose afin de pouvoir affronter le

sentiment de perte totale. Il lit ensuite une lettre qu'il a écrit : « I write this as one who cried and wailed with grief at the death of my cat Spider, I write this because it relates to when we speak in my kitchen and what happened to us, hope to talk to you soon, all my love, Tom ». Cette phrase poétique semble dirigée vers les fantômes des personnes qu'il a connues, auquel il continue de parler. Les plans suivants contrastent avec la tristesse du témoignage et montrent Tom en habit de cuir, les bars de New York et la vie nocturne gaie, les bâtiments aux néons éclairés et des hommes couchants ensembles. Ensuite d'autres plans semblent symboliser une aube nouvelle, avec des images très naturelles rejoignant le thème récurrent de l'eau mais aussi des plans de la ville, de l'Empire State Building, avec plusieurs images retouchées pour avoir une teinte orange.

Tom raconte ensuite un de ses rêves où il discutait avec son père lors d'un voyage en voiture. Au réveil il se souvient que son père est décédé et regrette de ne plus pouvoir lui parler. Il raconte également des souvenirs des funérailles de son père. La bande son devient plus triste et les plans représentent des mouvements techniques, mécaniques et brutaux. Des plans de bâtiments en construction, des gens marchant comme dans une procession funèbre, des plans d'usine d'assemblage et des plans de Tom faisant du montage pellicule dans la rue. On entend une variété de sons dans cette séquence, des chœurs religieux, des explosions et sifflets, de la musique joyeuse et des bruits de foules en pleine célébration. Alors qu'un homme escalade des gratte-ciels sous le regard des passants, Tom est représenté volant au-dessus de la ville, observé lui aussi, et dans un montage successif rapide on peut voir des seringues. Tom déclare alors « that wasn't even a frontier anymore » pendant que le montage le représente nageant dans les nuages, allongé dans les airs, « just something he drifted across while walking ». Un gros plan final sur Chomont le montre allongé sur le sol, l'image au fort contraste fait de son crâne une tête de mort et en surimpression des nuages semblent l'emporter. Une personne marche dans le vide avec un yoyo avant de disparaître. « Everything was suddenly white, he realized it was snowing ».

Ce moyen-métrage biographique sert d'hommage qu'Hoolboom érige pour Chomont, sa personne et son travail, qu'il lie intimement à ses souvenirs, les images qui le compose mais également la ville qu'il a arpentée. Ce film est également une biographie funéraire et un portrait fragmenté, une nécrologie qui capture l'aura de Tom et lui construit une mythologie à travers les émotions que provoquent les images chaotiques utilisées.

### 4.3.2 Hommage et héritage

Un des thèmes importants du film de Mike Hoolboom est l'héritage et la généalogie, il y est décrit plusieurs héritages de violence, de peine, de maladie et de visions artistiques. On retrouve cette notion de généalogie jusque dans la réalisation de l'œuvre. En effet ces notions de traditions et de transfert générationnel se ressentent dans les techniques utilisées par l'auteur et l'identité du film. Son œuvre est issue du mouvement du Nouveau Cinéma Queer, qui s'inscrit lui-même dans un long héritage technique et formel empruntant au cinéma underground et indépendant américain (Julianne Pidduck, 2004).

Hoolboom met en évidence son propre patrimoine dans *Tom*, notamment grâce à une imagerie surréaliste rappelant notre autre sujet, Kenneth Anger, et un érotisme et une expression du désir amoral se rapprochant du travail de Genet, Pasolini et Rimbaud. Richard Dyer situe aussi l'œuvre de Chomont comme étant un « aftermath » du cinéma underground gai américain, inspiration soulignée par Hoolboom dont la représentation de l'intimité exacerbée rappelle les films de Jack Smith ou de Gregory Markopoulos. L'auteur de *Tom* définit sa propre pratique filmique comme étant du « fringe film » (film marginal) s'inscrivant dans une tradition où « from the cinema's very inception, a scatter of artists have trained their sights to other ends – sometimes as provocation, or political exposition, or material demonstration » (Hoolboom, 1997, p.4). Un esprit indubitablement queer.

Cette continuité dans les auteurs queer underground avec le cinéma d'Hoolboom est aussi liée au travail de Chomont. Dans *Tom*, Mike Hoolboom utilise les techniques du cinéaste, comme le négatif et la surimpression, des séquences directement découpés des films de son sujet, ainsi que des images de Chomont entrain de filmer ou d'observer. On peut aussi remarquer un plan récurrent de Tom Chomont faisant du montage pellicule à la main sur une table dans les rues de New York, insistant ainsi sur l'aspect artisanal, le facteur humain et la créativité de la pratique audiovisuelle. Mike Hoolboom utilise des vieilles techniques du cinéma expérimental qu'il migre vers un renouveau digital. Son film est hybride entre digital et analogique et sort pendant une période de convergence des médias (moment où la plupart des productions médiatiques se retrouvaient toutes disponibles sur les mêmes plateformes). C'est un témoignage de la capacité d'adaptation et de survie des pratiques du cinéma expérimental qui se transmettent sans problème vers des productions digitales.

### 4.3.3 Fragmentation d'espace, fragmentation de soi

Mélangeant documentaire historique, séquences de films de fiction et d'œuvres surréalistes, films familiaux et vidéos digitales bien plus récente du cinéaste et de son corps vieillissant, *Tom* crée un



portrait dense et intertextuel de son sujet. Cette représentation de Tom est intense, en perpétuel mouvement, soutenu par un montage erratique dont les images se transforment, passant en négatif ou à l'envers, changeant de vitesse et de colorimétrie. Une bande-son d'égale complexité accompagne le moyen-métrage, créant des couches de son qui mêlent les interviews de Chomont avec des bruits industriels et des inflexions musicales soudaines de Jazz, de notes solitaires et d'arpèges jouées au piano. L'objectif de cette imagerie vaste et chaotique n'est pas de réifier l'identité, mais plutôt de la désassembler, dans une perspective que j'identifie comme profondément queer. Selon Goeff Pevere (1997) l'un des principes esthétiques principaux d'Hoolboom est la mise à nu des limites du discours; comment les pratiques filmiques narratives éliminent l'ambiguïté, l'infini et l'inconnu de l'image. Désosser l'identité et rendre visible les images, personnes, souvenirs et pensées, récurrences et singularités multiples qui la composent, les contextes et les lieux physiques ou spirituels qui l'ont façonné, permet de montrer les traits du squelette de l'artiste tout en révélant une âme en constante métamorphose et expansion. Contrairement aux nombreuses biographies qui se cantonnent à un narratif qui vient emprisonner une personne dans des traits de caractère limité, Hoolboom montre Chomont dans toute sa complexité et sa myriade de détails, une identité floue qui ne peut pas être comprise dans toute son étendue et qui est définie par sa fragmentation plutôt que son unité. *Tom* partage avec le mouvement du Nouveau Cinéma Queer son goût pour le pastiche et la reconstruction socio-constructiviste de l'histoire. Il présente une réflexion sur l'intersection et la vie éphémère de la mémoire, de l'histoire et du corps humain. Le portrait de Chomont ne suit pas une structure biographique « standard », mais est plutôt ancré à travers son visage, sa voix et ses bribes de souvenirs.

Le film associe des plans de Tom et de son corps avec des images de l'Empire State Building et de la statue de la Liberté, nous montrant que Tom et le New York des années 2001 ne font qu'un.

Manhattan is a small island which changes constantly in its quest for the new... It rips down buildings and makes new ones. The destruction of New York has been imagined many times, not only in cinema, and the September 11 attacks are (a particularly horrible) part of this continuum... The body of Tom is framed by images of New York's destruction. And in this image of a city constantly refigured lies a metaphor for personality itself, as we see Tom incarnated as a drag queen, as S/M top, S/M bottom, as brother and son, as film then video maker, always changing appearance, interests, sexual predilections. (Hoolboom, 2002)

Au cœur du film existe donc une dialectique entre création et destruction, soutenue par des images de films apocalyptiques, des films documentaires de construction et de démolition de gratte-ciels et des scènes de vie des rues de la ville. Ce portrait viscéral et abstrait de la ville semble être une version

alternative des films *Man with a movie camera* de Dziga Vertov (1929) ou *Berlin, Symphony of a great city* de Walter Ruttmann (1927). La bande-son faite de bruits industriels et de musique est juxtaposée avec les souvenirs déclamés par Chomont (servant de narration) de manière asynchrone avec les images. Cela va renforcer le lien entre la mémoire, l'identité et la ville, et donner à leur parallèle une légitimité à la fois historique et intime.

Dans le moyen métrage, le Tom qui nous fait face est pâle, calvitie, souffrant du SIDA/VIH et de Parkinson. Ses mains et son corps sont tremblants et sa voix est emplie d'émotion. Hoolboom met en parallèle ces images avec celles d'enfants étranges, de fœtus, martiens et organismes microscopiques. Les visions de la ville hyperactives à travers des époques différentes sans liens ou narration logique font écho à l'enfance, l'adolescence et la vie d'adulte tumultueuse du sujet. Lorsque Chomont parle de son homosexualité et la lie à la relation intense qu'il a vécue avec son frère (seul compagnon d'une jeunesse itinérante) Hoolboom choisit des séquences de films historiques montrant des garçons jouant dans la rue et explorant des bâtiments vides. Ces visions sont transformées par les répétitions, les changements de vitesse et les procédés utilisés, les teignant d'attraction homosexuelle et d'attirance incestueuse. *Tom* utilise également un montage cumulatif, avec de nombreux plans d'enfants et d'adultes entrants et quittant des bâtiments, ouvrant et fermant des portes et des fenêtres. Une stratégie qui soutient les thèmes de l'exploration, la transgression, le voyeurisme et, plus largement, le cycle des seuils et des passages de la vie. Chomont décrit aussi comment son frère a exploré le monde BDSM et fétiche avant lui, et sa mort paisible, mise en abîme de son propre décès. Ce sujet changeant et fragile rappelle le passage instable du temps et la manière dont chaque instant est hanté par les images-mémoire, la maladie et l'expérience. En utilisant ce flot hétéroclite d'images mouvantes, il rejoint les réflexions de Deleuze sur l'image-pensée. En effet, Deleuze explique que la pensée est toujours précédée d'images mentales implicites, des préconçus qui viennent conditionner la pensée (*Dialogues*, 1977, p19-21). Il considère le cinéma comme un milieu qui représente parfaitement ce concept, car le cinéma tente en permanence de créer des liens entre les images et les pensées. Les images-pensées formées par le cinéma pourraient ainsi être révélatrices de notre impossibilité de former une pensée sans images attachées. Dans *Tom*, Mike Hoolboom nous fait découvrir toutes les images associées aux pensées de Chomont : les corps, les désirs, l'histoire, la ville, etc.

Le travail de Mike Hoolboom s'intéresse à la relation entre identité et lieu (Darrell Varga, 2001), cela est représenté tout particulièrement dans *Tom* entre le sujet et sa ville-miroir. Il est mis en évidence, dans l'entrechoc de chair et d'espaces cinématographiques que propose le réalisateur, que tous ces éléments

sont des constructions sociales. L'identité est une collection de fragments en constante réinvention, déterminée par notre espace, notre mémoire et la société qui nous entoure.

#### 4.3.4 Anomalies image-mémoire

Comme établi précédemment, *Tom* partage avec le mouvement du New Queer Cinema son désir de reconstruction socio-constructiviste de l'histoire. On retrouve dans sa réalisation une réflexion sur l'intersectionnalité historique et la vie éphémère de la mémoire et du corps humain. Le temps lui-même se déforme dans le film d'Hoolboom. Les séquences linéaires, les suites d'évènements, l'histoire conventionnelle et la narration biographique se dissolvent. Selon Gilles Deleuze le cinéma narratif (ou image-mouvement) est un présent perpétuel gouverné par l'intentionnalité et l'agentivité humaine. Les images de ce type de cinéma vont dans une direction, elles suivent toutes le principe de causalité afin de raconter une histoire cohérente. Elles sont également soutenues par les images-action qui centre le corps humain dans le cadre et en fait le véhicule de transformations et de changement dans un milieu déterminé. Ce mouvement narratif hégémonique est préservé en enlevant tout mouvement dit « aberrant » qui pourrait perturber ou faire diverger le flot de causalité. Le mouvement aberrant est l'incarnation de la capacité du temps à se transformer pendant et après le présent perpétuel de l'image-mouvement : « D'une part il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. » Gilles Deleuze (1989, p.54). Selon le théoricien, l'image-temps décrit une trajectoire cinématographique différente, où l'ordre spatial donné au temps de la narration laisse place à des situations optiques et sonores pures où le temps n'est plus la mesure du mouvement, mais le mouvement est la perspective du temps.

Hoolboom use de plusieurs aspects de l'image-temps et des mouvements aberrants dans son travail (Darrell Varga, 2002, p.80-101). On y trouve de fausses continuités, un montage surréaliste abondant, des greffes de souvenirs créant des bribes de mémoire inattendues ainsi que des mélanges de causalité et de sens. La narration de Chomont et les images vertoviennes mobilisées par Hoolboom (ressemblant au travail de Dziga Vertov) créent une dialectique frénétique de la désintégration et de la reconstruction qui matérialise, à son tour, les résidus visuels des espaces collectifs historiques et leurs habitants disparus, tout en dépersonnalisant et en accentuant les anomalies que l'on trouve dans la mémoire individuelle.

Leur sexualité, que ce soit pour Chomont ou Hoolboom, fait partie intégrante de leur art, et dans *Tom*, comme dans la plupart des œuvres du Nouveau Cinéma Queer, le réalisateur configure sa propre histoire de la sexualité. Son utilisation fréquente de « dream-images » (image-rêves), composées de fondus, de surimpressions, de décadrement et d'effets spéciaux, transforme la perception. La réappropriation et la réécriture de ce symbolisme intense et de la culture populaire banale font un portrait inquiétant de la mortalité, l'héritage générationnel et le corps queer. À travers ce barrage d'image-temps et de leur intensité optique et sonore, le « sens » cinématique se dissout en même temps qu'il désagrége les frontières biographiques et géographiques du corps.

# CHAPITRE 5 - SYNTHÈSE

Dans le chapitre précédent, nous avons mis en lumière des points importants et des axes de discours majeurs des films *Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom*. Au cours de ce processus, nous avons déjà pu voir émerger des thèmes communs, des éléments récurrents concernant leur participation et leur représentation de la culture queer et leur statut important en tant qu'objet de lutte. Dans ce chapitre, nous allons mettre en évidence les similarités des trois œuvres dans leur participation et leur représentation de la culture queer, tout en soulignant les thèmes qui les unissent. Nous traiterons également du potentiel d'objet de lutte que possèdent les trois films et les différents développements que leurs thèmes, procédés et discours apportent aux revendications queers. Nous allons tout d'abord observer le pouvoir de représentation des trois œuvres, puis la manière dont ces œuvres combattent les valeurs hétéronormatives hégémoniques, et enfin ce que ces trois œuvres apportent dans le développement des discours queers. En utilisant les récurrences présentes dans nos trois sujets d'étude comme exemple et en soulignant comment les procédés expérimentaux y interagissent nous pourrons alors tenter de répondre à notre question de recherche.

## 5.1 La représentation...

Les trois œuvres étudiées sont unies dans leur représentation et leur participation à la culture queer. On peut y constater de nombreuses représentations des corps queers, des sexualités queers et des identités queers.

### 5.1.1 Des corps queers

L'un des thèmes principaux qui unissent *Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom* est celui des corps. Les trois œuvres mettent sans hésitation au premier plan les corps queers, représentés dans des états variés d'intégrité, de plénitude et de jouissance. Dans *Fireworks*, le corps du personnage principal est pris d'assaut et ses entrailles exhumées révèlent un cœur-machine et une des œuvres d'art d'Anger représente une main, brisée au début, puis complète à la fin du court métrage. Dans *Nitrate Kisses*, les corps sont rendus visibles et font l'objet de nombreuses séquences où ils sont filmés de près. Les discours d'Hammer dans ses cartons ou ses interviews évoquent également les assauts extérieurs que ces corps subissent par la violence, l'oppression ou la maladie, les lois qui régissent les corps et le pouvoir du langage sur les corps.

Dans *Tom*, le corps de Chomont est un des éléments centraux du court métrage et apparaît, filmé en gros plan, de nombreuses fois.

Nous pouvons immédiatement remarquer que les trois films représentent des corps queers dans des états variés d'intégrité. Les corps qu'on nous montre et décrit sont en danger de destruction ou déjà détruits. *Tom*, *Fireworks* et *Nitrate Kisses* représentent des corps fragmentés volontairement ou non, subissant des attaques provenant d'autres êtres humains, ou indirectement en subissant la maladie, la perte et la mort. Ces représentations sont renforcées à l'aide de gros plans découpant le corps, se concentrant sur les mouvements et les textures, qui sont associés à des flots d'images variés. Les textures et bâtiments en ruines de *Tom* et *Nitrate Kisses* et le corps-machine d'Anger se retrouvent associés aux corps de leurs sujets, transmettant leur rugosité et leur incomplétude. Cette représentation de corps en morceaux peut être comprise à travers la théorie des « Panic bodies » d'Arthur Kroker. Cette théorie (Kroker, 1987) mise en évidence par la crise du SIDA-VIH, décrit la condition du corps dans le monde post moderne. En effet, le monde post-moderne et ses traumatismes variés créés un sentiment de vivre au bord de la fin du monde. Sous l'assaut incessant de forces invisibles et des normes et valeurs du monde post-moderne, le corps devient un piège pour la conscience. À la fois une chambre de torture et un palais des plaisirs. La vie publique prend de plus en plus de place et transforme les cris étouffés des angoisses privées en agonie psychologique publique. La crise du SIDA renforce également la méfiance des populations hétérosexuelles envers les membres de la communauté LGBTQIA+. Leur angoisse se tourne vers la sexualité, dorénavant potentiellement mortelle, et les liquides corporels, porteurs de virus invisibles. La sexualité et le corps sont désormais ultra-surveillés, et doivent obéir aux politiques qui lui sont imposées. Ils doivent devenir inoffensifs, bienséants, « marketable ». Les images de ces sexualités et de ces corps censurés et assujettis se multiplient à travers l'art, l'audiovisuel et les nouveaux médias. Dans le monde post-moderne, le corps est défini par sa négation à travers censure et interdits, alors que la sexualité est détachée de tout organe et fluide, lesquels promettent une fin tragique. Les corps queers sont particulièrement affectés par cette construction à travers la négation, ils sont ainsi menacés, invisible, fétichisés, contrôlés. Dans les trois films, la manière de représenter les corps nous donne un véritable sens de corps en ruines.

Même si les corps queers sont représentés avec texture et ruine, ce n'est pas pour les prendre en pitié, *Nitrate Kisses*, *Tom* et *Fireworks* la fragmentation du corps est transformée en pouvoir. La maladie présente dans les films d'Hoolboom et Hammer et la violence présente dans le film d'Anger sont vécues, intégrées et transcendées par leurs sujets et cette victoire est célébrée. Les cicatrices y sont des symboles

de résilience et de persévérance et les corps sont vus avec bienveillance. En effet, dans les trois films, les corps queers sont utilisés pleinement, que ce soit pour marcher, danser, travailler, filmer, faire de l'art ou faire l'amour.

La représentation des corps dans les œuvres étudiées se veut la plus proche possible de la vérité. Ceux-ci sont montrés dans toute leur complexité et dans leur état véritable : abimés, endommagés, vivants ; et mis au cœur de l'image. Comme évoqué dans la section 4.2.2 de notre mémoire, pour ces films, le corps n'est pas seulement un véhicule, c'est un témoignage. Le corps des sujets est aussi important que leurs paroles et décrit leurs expériences personnelles avec autant de force. Dans ces trois films, le corps apparaît et se ressent à travers le langage filmique grâce à l'utilisation d'images variées, de lieux et de textures. Ce sont des espaces intimes de découvertes, de réalisation personnelle et de sensualité, mais aussi des lieux publics construits et affectés par les regards et les normes extérieurs. La représentation des corps queers permet aux réalisateur.ices des trois films d'interroger le spectateur sur ce qui fait un corps queer, notre relation à notre corps, par quoi il est régi ou défini et s'il est un obstacle ou une extension de nous-mêmes.

### 5.1.2 Des sexualités queers

Lié au thème des corps, le thème de la sexualité à une place centrale dans les trois films étudiés, et la sexualité queer est représentée de plusieurs manières. Dans *Fireworks* la motivation principale du protagoniste est sa sexualité, tout ce qui s'accomplit dans le rêve et la réalité est le produit de son désir d'obtenir un partenaire sexuel. L'acte sexuel, le désir et l'éjaculation sont des motifs récurrents qui sont suggérés à l'aide de métaphores visuelles, sans oublier la violence des marins qui est elle-même sexualisée. Dans *Nitrate Kisses* les interviews s'organisent autour de séquences montrant les sujets interviewés en pleins ébats, filmés de manière directe et sensuelle. La sexualité queer est un sujet récurrent dans les discours d'Hammer et de ses sujets qui veulent recentrer les luttes sur la sexualité, parlent de sexualités disparues, de la définition de la sexualité par le langage et de formes érotiques personnelles aux personnes queers. Dans les discours d'Hammer et de ses sujets d'Interview est également souligné la fluidité de la sexualité. Dans le film d'Hoolboom, la sexualité est un des sujets principal des souvenirs de Tom, qui va parler de la sienne, celle de sa mère et de son frère et ses conséquences. Elle est suggérée grâce aux procédés de répétitions, d'inversement et de superpositions d'images sur des séquences provenant de sources différentes.

Nous pouvons donc remarquer que les trois films représentent la sexualité comme une extension aux corps. Elle est un élément important de l'identité queer dont on exige le droit de pratiquer librement mais différentes forces en font un acte dangereux. La sexualité des protagonistes est marquée par la violence, pour Anger elle est littérale dans l'assaut des marins : la recherche d'un partenaire sexuel y est une promesse de destruction, tout comme sa sexualité qui tient sa parole et aboutit à une annihilation sanglante. Pour Hammer et Hoolboom c'est la crise du SIDA/VIH et le fantôme de la maladie qui se retrouve dans chaque démonstration. Hammer prend le soin de montrer chaque précaution prise dans l'acte par ses sujets. On y voit les gants, les condoms, les digues utilisées pour éviter la maladie. Dans *Tom*, la sexualité maudite est exprimée avec plus de force, chaque souvenir de Chomont à ce sujet est sinistre. Le sexe y est le responsable de la mort de sa sœur qui n'était pas voulue et de son frère à cause de la maladie, d'oppression et de violences sur sa mère et d'interdits via la relation incestueuse qu'il entretient avec son frère. Cela rejoint également les « panic theories » de Kroker (1987) décrites plus haut, dont la sexualité est un pan majeur, à travers sa description des « panic sexualities », formées par cette même négation et les violences qu'elles subissent. Au sein de la mélancolie et du fatalisme émergent donc les « panic sexualities », où la sexualité est marquée par la peur de la ruine qu'elle soit du corps ou de l'esprit. La sexualité devient un symbole de nihilisme cynique, un lieu d'accumulation de pertes et de sacrifice. Sa représentation devient ainsi hyper-réelle, et ses acteurs oscillent entre fascination, séduction et répulsion pour cette destruction prophétisée. « Sex, like power, history, money and the unconscious before it – is always triumphally suicidal as the sign of its darkest seduction » (Kroker, 1987).

Le « triomphe suicidaire » exprimé ainsi se retrouve dans les trois œuvres, la sexualité est certes un élément marqué par la perte et la douleur, mais c'est aussi un acte complexe de victoire et de rébellion. Dans *Fireworks* on observe ce paradoxe quand le personnage principal s'extasie de sa propre destruction, son homosexualité est libératrice et punitive. Dans *Tom* c'est un acte participant à la réalisation de soi, comme nous le démontrent les mentions plurielles de la culture BDSM et les images de Tom en uniforme BDSM ou en lingerie. Dans *Nitrate Kisses* le risque en vaut la chandelle et la sexualité est principalement un acte de révolte et de triomphe. Hammer représente également la culture BDSM à travers le couple de Dykes dans la dernière partie du long métrage.

La représentation d'une sexualité complexe, hantée par la perte, mais finalement triomphale, permet de poser plusieurs questions aux spectateurs. Dans les cartons utilisés au cours de *Nitrate Kisses* on en voit clairement l'expression, l'autrice révèle ainsi qu'un pan de la sexualité lesbienne a disparu, que le langage



organise la sexualité et que les lesbiennes ont créé leur propre paradigme de la sexualité. Dans ces trois œuvres, les réalisateur.ices nous questionnent sur ce qui définit la sexualité et nous montrent des formes de sexualités créées par les personnes queers, prenant en compte le danger qui y est intégral. La visibilité et la centralité de la sexualité nous permettent de questionner qui décide de la légitimité d'une certaine sexualité et qui en est exclu. Enfin, on nous démontre que la sexualité queer, jointe aux corps queers, fait partie de la formation des identités queer.

### 5.1.3 De la multiplicité des « identités » queer

Nous avons pu remarquer à travers les sections précédentes que les auteur.ices lient l'identité queer aux corps et à la sexualité. Leur représentation de l'identité queer est également faite grâce à de nombreux procédés. Dans *Fireworks*, sorti dans les années 40, l'identité queer est moins affirmée (la réappropriation du mot « queer » comme une identité LGBTQ+ n'ayant pas encore été mise en place), nous pouvons cependant observer dans la manière de représenter le corps et la sexualité un partage des valeurs faisant partie de l'identité queer. Dans *Nitrate Kisses* l'identité queer se ressent dans la nature même du film, Hammer représente des couples en marge des identités de genres et de sexes, décrit des identités sous-représentées comme les *butchs*, et les *dykes* et fait plusieurs références à la fluidité des identités et de la sexualité. Elle montre aussi l'importance de fonder ses propres définitions de l'identité, la sexualité et le genre. Dans *Tom* l'identité est le thème principal du film par son statut biographique. Hoolboom révèle l'identité de son sujet à travers la collection d'images, de souvenirs et de témoignages qu'il utilise.

Dans ces trois œuvres, l'identité est complexe et composée de multitudes de facteurs, les flots d'images de *Nitrate Kisses* et *Tom* nous présentent des identités fragmentées qui ne peuvent s'observer qu'à travers la multitude d'images, de lieux et de souvenirs qui en font l'essence. Dans *Fireworks* c'est à travers les symboles, les métaphores, les objets d'art, les décors de cinéma et les lieux visités que cette identité est perceptible. On nous exprime ainsi l'importance des facteurs historique, du langage et de l'espace dans la création et déconstruction d'une identité. Au cœur des trois œuvres, la chair, l'identité, et l'espace cinématographique se rencontrent. Doreen Massey (1994) explique que l'on réfléchit à l'espace de la même manière que l'identité, dans un processus de création constant et formé par les interactions sociales, jamais fixe, ni stable. Sara Ahmed (2006) lie également le corps, l'espace et le social. Elle décrit le concept de « l'orientation », qui révèle les différentes manières d'appréhender notre proximité aux objets et aux autres : « Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as “who” or “what” we direct our energy and attention toward » (Ahmed, 2006, p.

16). Les corps sont transportés par cette orientation, elle forme les contours de l'espace qui nous entoure en agissant sur la proximité et la distance des corps. Elle ajoute que l'on ne peut comprendre sa véritable orientation sans la déstabiliser, la désorientation précède donc l'orientation. Les kaléidoscopes d'images et de références déconstruisent et reconstruisent ainsi l'identité queer, qui, lors de sa formation et son développement, subit les mêmes désorientations et fragmentations pour pouvoir s'accomplir.

Le film d'Anger et celui d'Hammer, comme celui d'Hoolboom, s'intéressent plus à la déconstruction de ce qui compose l'identité plutôt que son homogénéité (De Bruyn, 2005). *Tom*, *Nitrate Kisses* et *Fireworks* représentent ainsi des identités multiples, incertaines et changeantes qui n'apparaissent qu'en silhouette à travers la collection d'éléments qu'elles contiennent. Elles sont marginales, complexes et persistantes.

## 5.2 Combattre...

Les différentes représentations faites par les trois œuvres sont unies dans leurs valeurs queers, elles sont développées avec beaucoup de soin et de réflexion et révèlent les enjeux qui les entourent. À travers les thèmes de la sexualité, la mort, le traumatisme, l'identité et le surréalisme, les auteur.ices établissent des arguments importants qui font de *Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom* des objets de lutte. Les procédés qui y sont mis en place, leurs discours et leurs représentations participent à la lutte queer en combattant l'oppression.

### 5.2.1 La censure

Dans l'histoire du cinéma nord-américain et encore aujourd'hui, les studios ont une main de fer sur le système de production et diffusion des films. Comme l'explique Augros (2003, p. 20) : « L'étude au long cours de la structure de l'industrie américaine démontre donc la permanence du contrôle oligopolistique de Hollywood, du Trust Edison aux majors actuelles en passant par le *studio system*. ». Beaucoup de films au cours de l'histoire du cinéma se sont vu refuser les portes de cette institution dominante. L'impact du Code Hays et des motions de censure contre les films jugés indécents à la diffusion fut dévastateur pour les représentations et les discours des minorités de genre et de sexualités et, comme nous le confirment les interviews de Barbara Hammer dans *Nitrate Kisses*, les représentations de la sexualité et des corps dans *Fireworks* et les interdits de *Tom*, on ressent encore aujourd'hui les conséquences de telles règles de conduite et de bienséance filmique. Cependant, les procédés mis en place par les trois œuvres vont lutter contre les interdictions, les tabous et la censure.

Les trois œuvres sont tout d’abord unies par leur méthode de diffusion alternative. *Fireworks* a été diffusé dans les cinémas d’art pendant des projections spécialement dédiées aux films gais et *Nitrate Kisses* et *Tom* ont été diffusés dans les festivals de films expérimentaux et LGBTQIA+. Le fait que leur diffusion se produise dans des lieux dédiés à cette niche de film est une conséquence du cinéma dominant, refusant de faire la distribution de films ne s’alignant pas avec leurs valeurs mais c’est également une protection. Grâce à une diffusion dans un lieu dédié, il est facile pour les œuvres de trouver leur public (qui participent au « par et pour », par des personnes queers pour des personnes queers). Les spectateurs viennent assister en connaissance de cause aux projections et portent ainsi le film. La diffusion dans des cercles plus restreints permet aux œuvres d’échapper à la censure qu’aurait nécessitée une diffusion au sein du système dominant. Les procédés expérimentaux peuvent être surprenants, leur nature rebute parfois les spectateurs peu avisés ou peu familiers, comme nous le confirme l’un des sujets interviewés par Barbara Hammer dans *Nitrate Kisses*: « people get uncomfortable with experimental film because it makes us uncomfortable », faisant une sorte de tri naturel entre ceux qui ne souhaitent pas faire face à cet inconfort et ceux qui le peuvent.

Les trois œuvres combattent aussi la censure par les procédés expérimentaux et surréalistes qui soutiennent leurs thèmes. La structure du rêve que l’on retrouve dans *Fireworks*, la narration fantasmée et fiévreuse de *Tom* et l’anti-narrativité et les sensations privilégiées dans *Nitrate Kisses* contribuent à empêcher la censure. Les structures rêvées sont utilisées par de nombreux films expérimentaux, car la manière dont sont fabriqués les rêves, fantasmes et sensations se prête naturellement au surréalisme et à l’expérimentation. Les rêves et cauchemars permettent notamment d’introduire le surréalisme dans une narration plus standard, c’est aussi un lieu où l’inconscient se révèle et erre librement. C’est une stratégie efficace pour éviter la censure, car le rêve et le fantasme permettent aux personnages et aux spectateurs d’explorer ensemble les tabous et les interdits de l’intimité, de l’amour ou de la sexualité en toute sécurité, car elles ne sont que sensations volatiles, irréelles, qui disparaissent quand on en sort.

Dans leur pratique du surréalisme et de l’anti-narration, les trois films vont affirmer leur valeur « artistique ». Dans le cas de *Fireworks*, il sera présenté comme une œuvre profondément artistique et cette qualité permet d’échapper à la censure et au bannissement total des circuits de diffusion. En particulier la « scène du pénis », comme le fut surnommée la scène où un marin allume une chandelle sortant de son pantalon, entraîna un procès à son réalisateur, mais, grâce aux procédés utilisés et à la qualité artistique du film, ce procès n’aboutira à aucune conséquence désastreuse. Une telle esquivance des

interdictions a pu permettre l'ampleur de la diffusion du film. Pour *Nitrate Kisses* et *Tom*, leur narration innovante permet de bénéficier de la même protection.

La manière de représenter les « panic-bodies », « panic sexualities » et « panic identities », la violence subie et les risques qu'encourent les personnes queers, permet également de contourner la censure. Comme nous l'explique le couple d'hommes gais mixte interviewé par Hammer, pendant longtemps l'une des méthodes les plus efficaces pour permettre aux personnes LGBTQIA+ de se montrer dans le cinéma dominant était de faire passer leurs œuvres pour des leçons de morales et des fables sur les dangers de l'homosexualité. Bien que ce ne soit pas le but des œuvres étudiées, pour le regard de ceux qui ne sont pas initiés à ce monde la violence extrême montrée par Anger et les risques de maladie et de mort exprimés par Hoolboom et Chomont pourraient être présentés comme des leçons de morale et des témoignages de danger. C'est la même chose avec les procédés du rêve qui peuvent être montrés comme des excursions mortelles, punitions d'un désir impie, ou extase inconditionnel et accomplissement d'une nature secrète.

La centralité des corps queers et la représentation de scènes de sexes frontales permettent également d'éviter une censure par omission. Comme expliqué plus haut dans le chapitre 4 (section 4.2.2), en utilisant *Nitrate Kisses* comme exemple, la représentation explicite de la sexualité ne laisse aucun doute sur le fait que ce sont des relations sexuelles queers. Straayer (1996) explique l'importance de représenter une sexualité et des corps sans rien omettre car toute zone d'ombre permet une interprétation qui peut faire disparaître les significations queers.

Soutenues par des systèmes de distribution alternatifs, les trois œuvres atteignent leur audience directement sans avoir à affronter les modes de diffusions discriminatoires du cinéma dominant. Les choix des réalisateurs (les procédés expérimentaux, le surréalisme et la représentation claire et soulignée d'identités, de corps et de sexualités queers) vont également contribuer à contourner la censure, les interdictions ou les mésinterprétations. Les procédés du cinéma expérimental permettent une liberté aux réalisateurs d'exprimer plus efficacement leurs messages. La diffusion via des systèmes alternatifs permet aux œuvres de s'étendre et de créer un suivi plus grand par la communauté qu'elles souhaitent atteindre.

### 5.2.2 La violence

Comme nous avons déjà pu le constater, la violence et l'oppression sont des éléments très présents dans les trois films étudiés. Ils montrent la réalité des personnes queers sans omettre la brutalité subie. Cependant cette réalité n'est pas sans espoir et les procédés, discours et représentations mis en place permettent d'affronter la violence en canalisant le traumatisme vécu pour en faire une expérience cathartique.

Nous avons pu observer que les procédés narratifs surréalistes présents dans les trois films et décrits plus haut, comme le rêve et la déconstruction du réel en fantasme incertain, vont permettre au spectateur de faire face à la véhémence de l'assaut des marins dans *Fireworks* ainsi qu'à la perte et la maladie dans *Nitrate kisses* et *Tom*. Ensuite, dans la section 4.1.5 en prenant *Fireworks* comme exemple, nous avons défini la perversion selon la théorie de Stoller (1975). Il explique que la perversion est le procédé dans lequel la haine est érotisée et transformée en excitation et en triomphe. Cette perspective de la perversion permet de comprendre comment les trois œuvres utilisent les procédés expérimentaux pour se réapproprier et transformer la violence subie en triomphe personnel et collectif. En procédant ainsi, le réceptacle du traumatisme le recrée dans un espace contrôlé, où le sujet peut choisir ce qu'il désire, arrêter l'expérience, la renverser, etc. Ce qui va réapproprier le traumatisme pour en faire un moment de victoire et non de perte. Dans les trois films, les protagonistes se réapproprient leur traumatisme. Pour *Anger* il devient une naissance et son baptême métaphorique. Pour *Tom*, il est canalisé à travers sa sexualité et les facettes de l'identité. Pour *Nitrate Kisses* il s'agit d'un processus similaire avec le traitement des femmes lesbiennes dans les camps de concentration, la violence et l'oppression quotidiennes que les personnes LGBTQIA+ subissent et le traumatisme historique de la disparition.

Les observations faites sur les concepts d'abjection et de sublimation de Genet développent une autre perspective de cette réappropriation de la violence. En effet, dans la pensée genettienne, nous avons expliqué que la pleine acceptation de notre immoralité (notion placée sur nous par la société humaine) permet de sublimer son abjection pour en faire un élément noble et admirable. Le rejet complet des valeurs humaines de moralité et de bonté permet aux immoraux d'atteindre une sainteté « par le bas », une sombre ascension qui fait du « criminel » un être beaucoup plus divin qu'un Saint de la lumière. Le protagoniste de *Fireworks*, tout comme Tom dans le film d'Hoolboom, subit des pertes et épreuves violentes avant de les transcender pour atteindre un état supérieur et sacré. Dans *Nitrate Kisses* il y a une célébration de la résilience et de la force des personnes queer à travers cette violence, les personnages ne

sont pas directement représentés subissant la violence, mais leurs pertes et les attaques vécues sont mentionnées et racontées. Dans les interviews, l'utilisation de termes comme *dykes*, *butches* et *queers*, qui étaient utilisés comme insultes, est en elle-même un témoignage de l'acceptation de l'immoralité placée sur la communauté par le monde extérieur. Et cela transforme ces termes en déterminants sacrés.

Dans les trois films, la revanche sur la violence est apparente et les procédés expérimentaux permettent de décomposer cette violence, d'en accepter la présence et d'en triompher à travers sa perversion. Accepter pleinement que la société considère la culture queer comme amoral et inhumaine permet également de transcender cette abjection pour en faire un élément divin. Les trois réalisateurs montrent dans leur long-métrage des images de luttes et de manifestations, ils utilisent également des discours encourageant les spectateurs à affronter la violence et les normes cis-hétéronormatives.

### 5.2.3 Les normes hégémoniques cis-hétéronormatives

*Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom* vont poursuivre leur lutte en affrontant non seulement la violence, mais plus généralement les contraintes cisgenres hétéronormatives. Les trois films incorporent à leurs discours de fortes critiques du monde cis-hétéros et de la culture hégémonique oppressive. Dans *Fireworks*, Anger fait un pastiche des célébrations et du patriotisme américain. La vision d'extase nihiliste qui s'y trouve renforce cette critique efficace de la société américaine et souligne son hypocrisie. Dans *Nitrate Kisses*, Hammer valorise les identités aux antipodes des normes cis-hétéros et présente des discours et des images de manifestations confrontant directement le système hégémonique. Dans *Tom*, Hoolboom raconte la vie de Chomont, elle-même non normative, et représente à l'aide d'images d'archives et de films, des valeurs qui seraient jugées tabous par le système dominant.

Les trois films combattent également les normes hétéros cisgenres grâce à leur réappropriation d'éléments extérieurs aux valeurs queers. Bryant (2022) définit l'appropriation comme étant : « [...] the act of an individual or organization taking a cultural marker, such as a symbol, identity, phrase, etc., that does not belong to them and using it in a way that it was not intended and/or using it without explicit authorization or permission. » (Bryant, 2022). Cet acte d'appropriation est, dans le cas des trois films étudiés ici, un acte de rébellion car, il s'agit d'appropriation par des artistes queers de référents et de symboles appartenant à la culture hégémonique. Ces éléments y sont présentés dans une perspective de détournement, parfois de dénonciation. Cette appropriation n'est pas un acte d'écrasement, car elle se fait depuis la marge et directement à l'encontre de la norme dominante. Elle se produit sans l'autorisation

des auteurs ou organisations dont ils proviennent. Cela rejoint une optique similaire au piratage, pour créer une signification personnelle. Un procédé que Hall appelle « the simplest form of empowerment » (2020). À cet effet, les trois réalisateur.ices utilisent des champs lexicaux visuels extensifs, des images d'archives historiques ou contemporaines, des séquences tournées eux-mêmes, des photos et documents, des extraits de films classiques ou plus récents et des séquences uniques où l'accent est mis sur la texture et la matérialité. Kenneth Anger fait lui-même des références et des rappels à d'autres œuvres par son utilisation de décors hollywoodiens abandonnés, de lieux reconnaissables et de symboles aux nombreuses significations (comme la pitié). À travers leur utilisation, les procédés expérimentaux autorisent une recontextualisation et une réappropriation des images, les images d'archives et documents dénuées originellement de sens queers, de films invisibilisant ou diabolisant les minorités de genre ou de sexualité. Ceux-ci prennent alors une nouvelle dimension. Les techniques d'assemblage d'images, de répétition, de changement de vitesse, d'inversement, de recolorisation ou de solarisation vont en empreindre l'essence queer. Cette réappropriation permet de combattre directement les normes cis-hétéros, l'invisibilisation et l'oppression des minorités de genres et de sexe en réinventant une représentation queer rétroactive ou inversant complètement des significations queerphobes. Les œuvres s'appropriant les mêmes symboles existent désormais dans un chœur de significations (Tanna, 2022), se contaminant l'une et l'autre de leurs idées respectives.

Dans la vie des personnes LGBTQIA+, construction et déconstruction se côtoient et s'entrechoquent. Les normes et valeurs hégémoniques refusent aux personnes LGBTQIA+ d'être elles-mêmes et elles sont agressivement implantées dans les esprits. Les personnes issues des minorités de genre et de sexe passent donc par une période de déconstruction de ces normes et valeurs, où iels doivent examiner et considérer chaque élément appris pour pouvoir s'en détacher ou en comprendre l'origine. Changer de sexe et d'apparence demande également une déconstruction du corps, puis une reconstruction selon notre présentation de genre préférée. Les luttes queers et la théorie de genre et féministe s'attellent également à la déconstruction du langage et à sa reconstruction en modes plus inclusifs et moins oppressifs. Nos trois films, à travers l'utilisation de divers procédés, font un processus similaire dans leur déconstruction des normes et techniques du cinéma dominant.

Henri Lefebvre (1991), décrit qu'un espace donné est toujours sujet à la contestation de ses limites et qu'il est toujours compris via le social, le social est donc superposé aux espaces. L'espace du cinéma forme ainsi un espace public particulier à travers des normes et des conventions qui aident à déterminer les limites

de la représentation. Le fait que ces frontières soient en constante redéfinition en fait également un lieu des possibles, car elles auraient le potentiel d'être transformées selon nos besoins. Varga (2001) lie Lefebvre et Deleuze dans leur vision commune de l'espace comme un lieu de possibilités illimitées, dont les frontières peuvent être dépassées. Lefebvre (1991) en effet explique que l'expérience de l'art permet de dépasser toutes frontières spatiales construites par des moyens de représentations préexistants. Dans l'utilisation de procédés expérimentaux redéfinissant l'espace cinématographique, le cinéma queer permet d'échapper à la fixité du cinéma dominant. C'est un moyen de reterritorialisation qui exploite les possibilités de l'espace cinématographique pour créer un espace propre à la communauté queer et renverser les préjugés normatifs de cause et d'effet, la cohérence fondée sur le réalisme et les préjugés culturels dictant comment il est approprié ou non d'utiliser l'espace cinématographique. L'espace onirique de Kenneth Anger crée une bulle où il est possible de poursuivre ses désirs, peu importe leur nature, et si un élément de violence apparaît dans les rêves, il est « queerifié ». L'espace de Barbara Hammer est intimement lié au temps et laisse parler les vérités queers et réunit dans le même espace les histoires et événements queers qui ont été occultés. Une dimension de poche où l'espace cinématographique expose une histoire d'affect, de détails, et d'archives personnelles. Pour Mike Hoolboom, l'espace cinématographique est lié à la psyché de Tom Chomont, et nous permet d'accéder à un espace où les éléments du monde intérieur, comme les sentiments, pensées et souvenirs s'entrechoquent avec les éléments du monde extérieur, comme le corps et la ville. L'espace cinématographique devient dans ses œuvres un lieu où l'identité, l'histoire et les désirs ne sont plus liés aux normes contraignantes de l'hétéronormativité.

Pour comprendre le processus de représentation de manière critique, il faut comprendre que l'identité, les sexualités et les espaces sont produits de processus sociopolitiques complexes, tout comme les images projetées sur l'écran de cinéma. L'utilisation des stratégies expérimentales par les films d'Hammer, Anger et Hoolboom et leur réflexivité autour de l'espace et des identités affrontent directement les généralités et les absolutismes, ce que David Harvey (1996) appelle « the totalizing vision » (ou « vue de nulle part »). De plus, les trois œuvres développent une diversité dans la construction sociale de l'espace-temps, tout en révélant l'interconnectivité de ces processus sociaux. Les trois films mettent ainsi en lumière les relations étroites entre la cartographie de la résistance et la mise en ordre des espace-temps.

Mettant en lumière les relations étroites entre la cartographie de la résistance et la mise en ordre des espace-temps produits.



L'étude de ces principes, avec les écrits de Darrell Varga (2001) sur les « panic-bodies » et à travers le prisme de la théorie des espaces permet de comprendre comment le cinéma expérimental et le cinéma queer s'imbriquent afin de détruire la tyrannie régulatrice des catégories d'identités spatiales et des normes et valeurs hégémoniques.

#### 5.2.4 L'amnésie culturelle

Les trois œuvres s'illustrent donc comme des objets de luttes contre la violence et les valeurs hétéronormatives, en critiquant la manière tyrannique dont elles régulent les espaces, les identités et les discours. *Nitrate Kisses*, *Tom* et *Fireworks*, interrogent également la manière dont l'Histoire est construite et combattent l'amnésie culturelle subie par les personnes queers.

L'essence du film de Barbara Hammer réside dans son questionnement de l'Histoire, Hammer interroge notamment la manière dont elle est construite et se laisse guider par les notions de négations et disparitions, tout comme le propose Kroker (1987). Hammer et ses différents sujets interviewés réfléchissent à l'histoire queer, sa fondation faite sur des amnésies plus ou moins volontaires et comment construire une histoire stable avec des fragments et des affects épars. *Fireworks* et *Tom* procèdent à une interrogation similaire à travers leur contre-narration et leur utilisation du rêve, du fantasme et de la mémoire déstructurée. Dans le film d'Anger nous perdons les repères de ce qui est l'histoire réelle et le fantasme, et, dans le film d'Hoolboom la mémoire, le passé et le présent s'entremêlent. À travers ces œuvres, iels représentent effectivement une « panic history » fondée sur la destruction et l'oubli et nous interrogent sur comment la combattre.

Les techniques de montage utilisées par les trois auteurs rappellent inévitablement celle mentionnée par Walter Benjamin (1927/1940) lorsqu'il recherche une manière de concevoir l'histoire en incorporant et améliorant les principes de l'histoire matérialiste proposée par Marx.

How would it be possible to link heightened visibility with the carrying out of the Marxist method? The first step of this way will be to incorporate the principle of montage in history. Thus, to erect the largest constructions from the smallest, most sharply and keenly tailored elements. Thereby, to discover the crystal of the total event in the analysis of small individual moments.

Dans notre cas, cette technique de montage est appliquée à l'histoire queer face à l'histoire dominante. Anger, Hammer et Hoolboom utilisent le montage pour faire la reconstruction de leur « total event » une histoire queer personnelle et précise, faite par un amoncellement de détails sélectionnés avec soin, des

éléments plus proche de l'affect, de l'abstrait, des rêves, des réappropriations et des chroniques personnelles. Les auteurs découvrent ainsi ce fameux « crystal of the total event » décrit par Benjamin.

Dans les trois œuvres étudiées, le temps n'est plus le seul véhicule de l'histoire. Cette dernière se forme également à travers l'espace. On y observe une dialectique où aucun des deux n'est privilégié, refusant absolus et synthèses universelles. L'espace onirique de *Fireworks* est producteur d'histoire personnelle, et intègre les éléments historiques qui ont amené à sa création (les *Zoot Suit Riot*). Dans *Nitrate Kisses*, de nombreux lieux sont mentionnés et montrés, des lieux de cruising, des bars, « Le salon de l'Amazone » à Paris, etc. Ces lieux sont porteurs de l'histoire queer, et ont aidé à la former. Dans *Tom*, on observe des images historiques des rues et bâtiments de New York, des bars gais et des appartements ainsi que des sets de films, qui sont intimement liées à l'histoire de Tom et sa communauté. La relation entre l'espace et le temps est ainsi comprise en tant que procédé interrelationnel, rejoignant les écrits de Massey (1966) « Correlatively, the temporal is imbued with spatiality. The two dimensions are not counterposed but mutually constitutive. ». Dans cette conception du temps et de l'espace, les trois œuvres invoquent le passé, le futur et le présent dans un même lieu, cette dialectique permet de mettre en jeu le potentiel transformatif du présent et combattre la fixité du passé : « The past was no more static than is the present » (Massey, 1996). Le passé peut être travaillé et modifié autant que le présent. Hammer, Hoolboom et Anger remettent en contexte les disparitions du passé et déploient des images et des œuvres afin de retrouver ces souvenirs disparus. Innis (1972) avertit que la culture queer aurait un besoin vital : celui d'une impulsion culturelle vouée à retrouver le temps perdu et soigner l'amnésie historique. On peut reconnaître un tel effort dans les filmographies personnelles d'Hammer, Anger et Hoolboom qui honorent l'historicité perdue, développent un discours historique authentique et qui procède à un rappel culturel. Les structures résultantes des stratégies expérimentales mises en place par ces réalisateurs deviennent l'architecture d'une histoire du corps et du cinéma remémorée de manière phénoménologique. Ces procédés permettent de retrouver l'âme queer se cachant dans les détails de l'histoire. Ces images chaotiques liant l'identité, le corps et la mémoire, procède finalement à l'ouverture d'une brèche révolutionnaire dans l'hégémonie capitaliste des images devenues commodités.

### 5.3 Développer...

Barbara Hammer insiste qu'« un contenu radical mérite une forme radicale » (Hammer dans Gever, Greyson et Parmar, 1993). Ces mots nous évoquent une association durable entre le cinéma LGBTQIA+ et l'avant-garde ainsi qu'un témoignage de l'importance du cinéma expérimental pour le cinéma queer. Cette

proposition suggère l'importance de l'expérimentation filmique au sein de ce cinéma et sa capacité à le garder d'actualité, le développer et le renouveler constamment. La forme radicale employée accompagne et élève la radicalité des discours queers. Les trois œuvres participent ainsi au développement des discours queers, aiguissent la critique et la réflexion des spectateurs, créent de nouveaux espaces pour le cinéma queer et produisent de nouvelles possibilités de futur queer.

### 5.3.1 La réflexion et la critique

Par leur représentation et leur perspective critique, les trois œuvres vont développer la réflexion et la critique des spectateurs, leur permettant de comprendre et de participer aux discours queers. Nos trois sujets, ainsi que la plupart des films queers, essaient de transmettre des émotions et situations complexes, parfois contradictoires.

Dans *Tom* et *Nitrate Kisses*, les révélations et bribes de souvenir que nous partageant leurs auteurs sont asynchrones avec la piste son et les images qui l'accompagnent, Anger procède à une asynchronicité similaire entre le réel et le rêve. Les images ne sont jamais des illustrations littérales et la narration orale n'est jamais assujettie à un système de causalité. Même l'ambiance et les effets sonores ne sont pas nécessairement liés aux événements qui apparaissent à l'écran. Pourtant, ces images vont élever et poursuivre ce flot oral (en ce qui concerne *Nitrate Kisses* et *Tom*). On commence donc avec la « révélation », un choc, une exposition, une déclaration faite par les sujets interviewés, des témoignages et souvenirs. Pour Chomont nous avons par exemple le mariage forcé de sa mère adolescente, la mort de sa sœur due à la négligence maternelle, sa relation incestueuse avec son frère, le monde BDSM/fétiche de New York, la mort de son frère, son travail de cinéaste ou encore son traitement du VIH et son corps, etc. Pour *Nitrate Kisses* nous avons les témoignages variés des sujets d'interview. Dans le cas de *Fireworks* on pourrait considérer que ce sont les actions entreprises par le protagoniste. Puis on fait face à un flot dense d'images hétéroclites représentant les conséquences ou les implications qui sont habituellement misent au silence ou exprimées en non-dit, ce qui produit des révélations. Pour *Fireworks* ce seraient les éléments surréalistes rêvés qui tranchent la narration. Dans les trois films, le flot d'images hétéroclites asynchrones permet de sublimer ce qui est dit et d'accéder à un nouveau niveau de compréhension.

Ces collages visuels traitent ces événements émotionnellement, corporellement et historiquement. Ce ne sont pas simplement des visions que l'on nous montre, mais des émotions faites manifeste et exorcisées à l'écran. Ces images sont directes et intimes et dans le champ des nouveaux médias on les décrit comme

« immersives » (De Bruyn, 2005). Elles font partie d'un espace préreflexif et fonctionnent donc exactement comme des images mentales de pensées externalisées. L'utilisation de ces procédés expérimentaux va permettre aux questions complexes partagées par les personnes queers (représentations, lutte, genre, construction du langage, traitement historique, intersectionnalité, etc.), ainsi que leurs émotions, d'être représentées dans la totalité de leur ambiguïté et de leurs détails. Le fait de créer des images faisant écho aux modes de pensées naturels de l'être humain les rends plus accessibles, elles vont être internalisées et assimilées par un spectateur en totale immersion. Il ne se contente pas de voir l'image, il la ressent, facilitant le développement de pistes de réflexion. Edward Small (1994) développe une théorie de cette communication directe, qu'il explique être une pièce fondamentale de l'expérimentation filmique et vidéo, faisant partie intégrante de ce qui la définit. Donc, les images directes émergent grâce aux différents procédés expérimentaux mis en place dans les trois films étudiés.

*Fireworks*, *Nitrate Kisses* et *Tom* développent le dynamisme et les dimension de l'image mouvante pour en faire un examen réflexif. Ils documentent et articulent les connexions changeantes entre les images. Ils ont une conscience accrue que chaque image est hantée de significations et des images qui les précèdent où les suit. Le flot subtil d'images et le jeu de séquences présentent des fils d'images mentales et des pensées externalisées. Hoolboom, Anger et Hammer déploient l'image mouvante des corps en ruine ou invisibles. Ces artistes souhaitent créer un effet direct sur le corps de leur audience. Iels emploient des techniques de défamiliarisation (comme le décrit Shlovsky dans De Bruyn, (2005) en prenant l'exemple d'Hoolboom), iels tordent, brisent et déconnectent le familier pour aller au-delà des apparences et cette distorsion ramène leurs représentations à leur origine : un portrait juste et personnel. Small traite aussi ces principes comme étant des opérations critiques du cinéma expérimental (pour sa réflexivité et ses innovations techniques). Selon Bacon (1975) une communication puissante et directe au corps du spectateur nécessite un rejet de la narration, ce faisant, le cinéma expérimental en serait le véhicule idéal.

La nature préreflexive de ces images, et leur pouvoir de transmission d'émotions complexes directement aux spectateurs sont bien différents d'une narration classique. Il existe une tension naturelle entre les impacts visuels viscéraux et le récit. Ces derniers vont y intégrer des émotions sans donner spécifiquement de clés de compréhension ou d'explications narratives. Les voix des sujets de Hammer et celle de Tom Chomont, ainsi que les rêves du protagoniste d'Anger interviennent de manière intermittente pour briser le flot d'images, offrant un élément de récit exploitable qui va nourrir les images.

Les questions et affirmations posées dans les films, au travers de cartons, d'actions ou de témoignages, n'y sont pas directement expliquées. Les réalisateurs donnent des pistes de recherche, des indices pour que le spectateur puisse agir et commencer son enquête. C'est particulièrement visible dans l'œuvre d'Hammer qui souhaite transformer le spectateur en chercheur ou en chroniqueur. L'histoire n'est pas directement élaborée par le flot des images, mais elle nous emmène là où les images pourront affecter directement notre système nerveux, nous aidant à accéder aux discours sous-jacents. Contrairement à une narration de causalité et des images représentant littéralement une action ou un mouvement, ces images directes communiquent immédiatement leurs sensations et leurs significations au spectateur, qui les intègre aussitôt dans son corps et son esprit. Cela pousse le spectateur à réfléchir aux idées faisant désormais partie de lui et ainsi le motive à passer à l'action.

En développant la réflexion des spectateurs, elle offre le pouvoir critique nécessaire à l'affrontement de l'oppression hégémonique. L'assemblage d'images devient un moyen expérimental dont le but est à la fois d'exciter les sensations et émotions tactiles du spectateur tout en l'intégrant dans de nouvelles formes de connaissances révélatrices.

### 5.3.2 Les possibilités queers

Aiguiser la réflexion du spectateur et développer la critique des systèmes hégémoniques permet aux œuvres d'avoir un impact direct sur les possibilités queers. Les procédés, les discours et les représentations présentes dans les trois films vont participer à la lutte directement en donnant aux spectateurs les armes leur permettant d'imaginer de nouveaux futurs.

Dans *Tom* on observe un corps fragmenté lié à la ville de New York, dans *Fireworks* il est fragmenté par la violence subie et, dans *Nitrate Kisses* ils sont fragmentés par leur disparition de l'histoire. Comme expliqué précédemment, les segments qui composent les films ne sont pas confinés à eux-mêmes ou à un espace narratif conventionnel. Cette structure rappelle la conception des images de Lefebvre, qui les décrit comme des fragments d'elles-mêmes et des fragments d'espaces, à travers lesquels l'art peut transgresser les limites du social. Il est nécessaire de sortir des espaces prédéfinis et de les contester à l'aide des procédés expérimentaux, car, quand l'idéologie hégémonique demande un contrôle et une régulation des espaces, l'identité est parallèlement préétablie, régulée et surveillée.

Dans leur représentation de la violence et de la perte apparaît une force d'espoir et de changement. Les stratégies mises en place par les réalisateurs transmettent aux spectateurs le sentiment personnel de perte que subissent les protagonistes, perturbant leurs sens. Iels communiquent directement au niveau corporel avec leur public. Pour comprendre les traumatismes vécus par les personnes queers et les intégrer, le spectateur a besoin de ces procédés expérimentaux, ces images divergentes qui canalisent ce traumatisme en une forme impactante et l'invitent à l'exorciser à la manière des sujets des trois œuvres.

Dans leur représentation de la sexualité, les trois films, mais particulièrement celui d'Hammer (qui traite de manière centrale de la relation sexualité/histoire), joignent au dialogue de la répression historique celui de la répression des corps. Ces deux discours sont interconnectés. Lorsqu'Hammer demande qui fait l'histoire et qui en est exclu, elle demande avec tout autant de poids qui décide de la légitimité d'une certaine sexualité et qui en est exclu. De plus, la représentation de la sexualité, des identités et des discours queers dans les trois films étudiés permet de resituer les pertes qui ont été subies. Cette perspective est soutenue par la biographie d'Hammer où l'autrice révèle que dans *Nitrate Kisses* l'expression réaliste et libérée de la sexualité contemporaine sert à remettre en contexte les disparitions et négations du passé : « hard-core sequences dedicated to the four couples call into question the “horizontalité” of official historical time, in order to contrast it with the « verticality » of an erotic and liberating temporality » (Hammer, 2009). La représentation de sexualités et d'identités libérées dans *Fireworks* et *Tom* suit le même principe. Selon Chiarini (2016), le montage de *Nitrate Kisses* va servir à exprimer dans des termes kinesthétiques l'énergie érotique dont le film est empreint. Les questionnements développés dans ces films encouragent la production de définitions alternatives, ils nous proposent de former de nouvelles historicités, sexualités, identités et langages, fondamentalement queer.

Ensuite, les trois œuvres envisagent l'identité comme une construction sociale qui dépend de plusieurs facteurs : l'espace, le temps, le langage, les images, le corps et la sexualité. Elles nous motivent à développer une perspective critique à leur sujet et à les envisager comme des éléments politiques. Or, l'émergence d'une conscience radicale qui prend en compte la construction politique de ces facteurs est nécessaire afin de les reconnaître comme étant des performances culturelles, première étape vers une transformation sociale.

# CONCLUSION

Nous avons pu observer que l'accompagnement du cinéma queer par les procédés expérimentaux est historique. C'est un héritage continu qui s'étend depuis le début du cinéma queer avec une tradition visible et un apprentissage qui permet aux apports du cinéma expérimental de passer de cinéaste en cinéaste et ainsi possèdent un double effet de préservation de ces techniques, même à l'ère du digital, et de soutien continu au cinéma queer.

À travers l'utilisation des pratiques expérimentale, le cinéma queer conteste le fonctionnement et la conception de l'identité, du langage et de l'Histoire pour révéler leur défaut et les structures de pouvoir qui les composent. En ce qui concerne l'Histoire dominante, le cinéma queer associé au cinéma expérimental met en lumière l'invisibilisation, la négation et la destruction de l'histoire queer. Il est important dans nos luttes de combattre sur le front de l'histoire, une communauté sans historicité est vulnérable à la violence et à la subjugation, elle perd sa légitimité aux yeux de l'hégémonie oppressive. Le cinéma expérimental arme et combat l'oppression en donnant aux cinéastes et aux spectateurs queers le pouvoir de se réapproprier l'histoire et de transformer les oublis en souvenirs. Il nous ouvre la porte pour imaginer une nouvelle manière, plus intime, émotionnelle et personnelle d'envisager une autre déclinaison de l'Histoire, laquelle serait queer jusque dans sa construction.

Les stratégies expérimentales combattent directement les valeurs hétéronormatives. Elles recentrent les expériences queers au sein de la pellicule et les extirpent de l'hétéronormativité oppressive du cinéma dominant. Les flots d'images et effets variés contribuent à décrire et honorer les identités, la sexualité et les narratifs queers dans toute leur fluidité et leur ambiguïté. Les personnes queers et leurs corps sont extraits d'une vision hétéronormée d'un être parfait, valide et intact, elles sont représentées avec complexité dans une beauté anticonformiste ne taisant pas les marques ou les maladies. La représentation de la sexualité queer à travers le cinéma expérimental est faite dans le plaisir et l'irrévérence, se servant des procédés pour créer un espace cathartique où le sujet peut accomplir ses désirs dans l'extase d'un côté et affronter et triompher de la violence et des contraintes du monde hétéronormatif de l'autre.

Les identités queers, sont complexes et détaillées, leurs expériences sont singulières, fluides et personnelles et, alors qu'elles sont plus facilement compréhensibles pour leurs pairs, elles sont plus

opaques pour ceux qui sont extérieurs à la communauté queer. Le cinéma expérimental, grâce à des stratégies de cinéma vertical, d'images émotions et images directes, permet de transmettre aux spectateurs ces émotions et détails à un niveau spirituel, émotionnel et corporel. Les stratégies expérimentales permettent de représenter avec le plus de précision les traumatismes, la destruction et surtout la dépossession que subissent les personnes queers, tout cela en évitant de passer par les écueils de la pitié ou de la fétichisation de la souffrance. Comme le propose Grant (1969) "Only in listening for the intimations of deprivation can we live critically in that dynamo". Kroker (1987), rejoint cette proposition et explique le besoin d'articuler un monde de mortes identités, de mortes visions, emplies d'un sentiment d'anxiété et de détresse interne. Le pouvoir d'innovation et de destruction/reconstruction du cinéma expérimental est idéal pour représenter des luttes, des identités et une histoire queer en constante redéfinition et au cœur de nombreux conflits. En examinant attentivement les représentations de la perte et de l'oppression, nous pouvons développer des discours critiques efficaces contre ces phénomènes. Nous pouvons également utiliser directement les dépossessions et les fragmentations dans leur potentiel transformateur et subversif. Dans sa représentation des corps fragmentés, la forme expérimentale les fait persister, peu importe leur état, ces fragments ne perdent pas leur agentivité et ne sont plus limités par une intégrité et une pureté hétéronormée.

L'utilisation des procédés expérimentaux marquent, transforment et reconstituent la surface du cinéma, l'insufflent de l'essence des corps et des sexualités queers. Les barrières sont repoussées et brisées pour faire de l'espace cinématographique un lieu de contestation, d'intimité personnelle, imbibé d'éléments issus de la psyché. Lorsqu'on en devient spectateur, ce cinéma nous insuffle à notre tour ces mêmes éléments, ils traversent nos esprits, nos yeux et nos corps. Le cinéma expérimental queer nous colle à la peau, et ses idées deviennent indélébiles, nous offrant les outils nécessaires à notre réinvention, ainsi que celles des règles les plus rigides, que ce soit l'Histoire, la sexualité, l'identité ou l'espace-temps. Ce qui évoque les « new disturbances » de Kroker (1987) : « unlike billboards in the age of pavement, these advertisements are injected directly into the veins of the post-flesh body like bar codes burned into flesh ». Les identités queers sont par nature transgressives et radicales et combattent directement les préjugés et les absolus du système hégémonique, se transmettent et se comprennent avec plus d'impact à travers une forme cinématographique qui repousse et se révolte également contre les conventions du cinéma hégémonique. Le mode de narration dominant au cinéma « straightens queerness » à travers la rigidité de la séquence : elle discipline ce qui est queer pour en faire une identité devant être révélée, comme l'argumente Foucault dans son Histoire des aveux de la chair (2018). Selon Rohy « [I]t is narrative that



turns queerness into LGBT identity, normalizing deviance into a difference that makes no difference and domesticating sexuality to fit the marriage plot » (2019, p177-178). Ainsi, si la narration et l'hétéronormativité sont des structures constitutives, alors, on pourrait proposer que la « queerness » soit une forme opposée à la narration, ce que propose Bersani (1986, p.101) en la décrivant comme « inherently antinarrative ». Les cinéastes queers expérimentaux offrent, avec leurs images subversives et leur refus de la cohérence narrative conventionnelle, un territoire alternatif, ouvert aux possibilités, un lieu de mobilisation, de remise en question et de destruction des normes qui n'est enchaîné à aucune règle préétablie, à l'image de l'identité et des luttes queer.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ahmed, Sara. (2006). *Queer Phenomenology : Orientations, Objects, Others*. Duke University Press
- Allison, Deborah. (2014). Chapter on Kenneth Anger. *The occult world*. Routledge.
- Augros, Joël. (2003). Leçon 6 : Le cinéma américain et la loi anti-trust II. *Cours libre d'histoire du cinéma : faut-il réécrire l'histoire du cinéma ? (II)*.
- Atkinson, Michael. (2017) Nitrate Kisses. *Film Comment*, Numéro de janvier-février 2017. P. 63. Publication académique.
- Beauvais, Yann. (2003). Films d'archives. 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze, N. 41*. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Benammar, Samy. (2020). De Kenneth Anger à Barbara Hammer, Marges cinématographiques et sexualités. *24 Images*. N. 196. P. 38-43 « Sexe / pour un cinema subversif ».
- Benjamin, Walter. (1927-1940). *The arcade projects*. Belknap Press.
- Benjamin, Walter. (1940). *On the concept of history*. P.IX.
- Benshoff, M. Harry et Griffin, Sean. (2004). *America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. Wiley-Blackwell.
- Benshoff, M. Harry et Griffin, Sean. (2006). *Queer Images, A history of gay and lesbian film in america*. ROWMAN & LITTLEFIELD PUBLISHERS, INC.
- Bergman, Bear S. (2010). *Butch is a noun*. Arsenal Pulp Press.
- Bersani, Leo. (1986). *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*. Columbia UP.
- Bertini, Marie-Joseph. (2006). Un mode original d'appropriation des Cultural Studies : Les études de genre appliquées aux sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux. *Etudes culturelles et Cultural Studies*, MEI, 24(25), 115-125. L'Harmattan.
- Bertini, Marie-Joseph. (2009). Le Gender Turn, ardente obligation des sciences de l'information et de la communication françaises. *Questions de communication n.15*. P. 155-173
- Beugnet, M ; Cervulle, M ; Coulomb-Gully, M ; Sellier, G ; Lefebvre, M et Jullier, L. (2016). Une discussion à propos des gender studies. *Mise au point*, 8, 25.
- Blais, M. et Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale : description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2). 1-18. Erudit.

Borel, C., Hoolboom, M. & Kozul, M. (2007). Qu'est-ce que le cinéma expérimental aujourd'hui ? Trois cinéastes et experts répondent. *24 images*, (134), 15–17. Erudit.

Bullough, Vern L. (2002) *Before Stonewall: Activists for Gay and Lesbian Rights in Historical Context*, Harrington Park Press.

Butler, Judith. (1991). « Imitation and gender insubordination », dans *Inside/Out : Lesbian theories, Gay theories*, Diana Fuss. New York Routledge.

Butler, J. (1998). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre journal*, 40(4), 519-531. The Johns Hopkins University Press.

Butler, Judith. (1993). *Critically Queer. GLQ, Vol. 1*, P. 17-32. Duke University Press.

Butler, J. (2002). *Gender trouble* (2e éd.). New York : Routledge.

Butler, Judith. (2009). *Performativity, Precarity and Sexual Politics*. [Transcription d'une conférence tenue à l'Universidad Complutense de Madrid].

Bradway, Tyler. (2021). Queer Narrative Theory and the Relationality of Form. P.711-712. *PMLA* 136.5 Cambridge University Press.

Brook, Vincent. (2006) Puce Modern Moment : Camp, Postmodernism, and the Films of Kenneth Anger. *Journal of film and video*. Vol. 58, N. 4. P. 3-15. Englewood.

Brooks, E. Dwight et Hébert, P. Lisa. (2006). Gender, Race, and media representation. *The SAGE Handbook of Gender and Communication*. Sage.

Bryant, Derek. (2022). *A Feminist Rhetorical Analysis of Queer Appropriation in Digital Spaces*. UNLV.

Chambers. (2009). From representation to norms : reifying heteronormativity. *The queer politics of television* (p. 85-104). Bloomsbury Publishing.

Cervulle, M. et Quemener, N. (2018). *Cultural studies. Théories et méthodes* (2<sup>e</sup> éd.) Armand Colin.

Chiarini, Alessandra. (2016). "Feeling-Images", Montage, Body, and Historical Memory in Barbara Hammer's Nitrate Kisses. *Feminist media histories*, Summer 2016. P.90-101. University of California Press.

Coladonato, V. (2015). Genre et formes d'hégémonie dans les études sur les stars. *Genre, sexualité et société*, (13).

Connolly, Matt. (2018). Liberating the Screen: Gay and Lesbian Protests of LGBT Cinematic Representation, 1969–1974. *Cinema Journal*, Volume 57, Number 2, Winter 2018, P. 66-88 (Article) University of Michigan Press.

Coulomb-Gully, M. (2010). Féminin/Masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques. *Questions de communication*, (17), 169-194. Presses universitaires de Lorraine.

- Creeber, G. (2006). *Tele-visions : an introduction to studying television*. London British Film Institute.
- De Bruyn, Dirk. (2003). Postmodern cinema: The voice of the other in Canadian film, by Mary Alemany-Galway. *Senses of cinema*, no. 27, P. 1-4. Scarecrow Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender : essays on theory, film and fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa. (1988). Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal*, May, Vol. 40. N. 2. P. 157-177. Johns Hopkins University Press.
- Deleuze, Gilles. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press)
- Derrida, Jacques, and John D. Caputo. (1997). *The Villanova Roundtable: A Conversation with Jacques Derrida*. (New York: Fordham UP), 17
- Dickson, Williams. (1985). *The Gay Brothers* (The Dickson Experimental Sound Film).
- DiFelicianantonio, Tina et Hammer, Barbara. (1993). Profile and positions. *BOMB*, No. 43 (Spring, 1993), P. 22-24. New Art Publications.
- Doherty, Thomas. (1999). *Pre-Code Hollywood*. Colombia University Press.
- Edelman, Lee. (2004) *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke UP.
- Edwards, Thomas Pearson. (2016). *Yours truly : Fireworks and it's psychosexual passage*. University of Texas Electronic Theses and dissertations.
- Esquenazi, J-P. (2014). *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : A. Colin.
- Fejes, Fred et Petrich, Kevin. (1993). Invisibility, homophobia, and heterosexism: Lesbians, gays, and the media. *Critical Studies in Mass Communication* 10(4), 395-422.
- Ferris, S. David. (1999) *The Shortness Of History, Or Photography In Nuce: Benjamin's Attenuation Of The Negative*. Walter Benjamin and history. Bloomsbury Publishing.
- Foster, Gwendolyn Audrey. (2015). *Barbara Hammer, an interview: re/constructing lesbian auto/biographies in tender fictions and nitrate kisses*.
- Foucault, Michel. (1976). *Histoire de la sexualité, vol 1. La volonté de Savoir*. Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel. (1972-1977) (1980). *Power/Knowledge : Selected interviews and other writing*. P.11-12/55-62/109-133/183-193/194-228. The Harvester Press.
- Foucault, Michel. (1984). *Histoire de la sexualité, vol. 2 : L'Usage des plaisirs*. Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel. (1984). *Histoire de la sexualité, vol 3 : Le Souci de soi*. Paris, Gallimard.

- Foucault, Michel. (2018). *Histoire de la sexualité, vol 4 : Les Aveux de la chair*. Paris, Gallimard.
- History.com. *Gay rights* <https://www.history.com/topics/gay-rights/history-of-gay-rights>
- Genet, Jean. *Miracle de la rose*. P. 329-445. Gallimard.
- Glassman, Marc. Mike Hoolboom's *From home*. [Critiques de film pour *Cinema Canada*].
- Goldberg, Matt. (2024). *The Hays Code: A History of Hollywood's Self-Censorship + Its Influence on Film*. Backstage.com. <https://www.backstage.com/magazine/article/hays-code-rules-history-77748/>
- Gramsci (Antonio), *Gramsci dans le texte. De l'Aventi aux derniers écrits de prison (1916-1935)*, Paris, Éditions sociales, 1975, réédité sur le site de la collection « Les classiques des sciences sociales ».
- Grant George *Technology and Empire*: p 142. House of Anansi.
- Halbertsam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York university Press.
- Halbertsam, J. (2011). *The queer art of failure*. London : Duke university Press
- Halbertsam, J. (2006). Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance. *Tumultes*, 2(2), 89-107.
- Hall, N. (2020). *Exploring Gender Disparity in the Public Reappropriation of LGBTQ+ Slurs*.
- Hall, S. [1977] (2008). La culture, les médias et l'« effet idéologique ». Dans H. Glevarec, E. Macé et Maigret (dir.), *Cultural studies : Anthologie*, p.41-60. Le bord de l'eau.
- Hall, S. [1981] (2002). Notes on Deconstructing "the Popular". Chap. Dans S. Duncombe (dir.), *Cultural resistance Leader*. Londres/New York: Verso.
- Hall, S. (1997). The work of representation. Chap. Dans *Representations: Cultural Représentations and Signifying Practices* (p.13-74). Londres : Open University.
- Hall, S. (1980). Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture and society*, 2(1), 57-72. SAGE.
- Hallas, Roger. (2003). The Resistant Corpus: Queer Experimental Film and Video and the AIDS Pandemic. *MFJ No. 41 Lesbian and Gay Experimental Cinema/Stam Brakhage Remembrances*.
- Harding, Sandra. Standpoint theory : Productively controversial. *Symposium on standpoint theory*. Cambridge University Press.
- Hart, Kylo Patrick. 2000. *The AIDS Movie: Representing a Pandemic in Film and Television*. New York: Haworth.
- Harvey, A. (2019). *Feminist Media Studies*. Cambridge : John Wiley and Sons.
- Harvey, David. (1996). *The condition of postmodernity*. Oxford Blackwell.

Haug, Kate. (1996). An interview with Kenneth Anger. *Wide Angle*. Volume 18, N. 4. P. 74-92. Johns Hopkins University Press.

Hays, Matthew. (2007). Kenneth Anger, director : Fireworks at sixty. *The gay and lesbian review worldwide* (vol. 14, Issue 2). Arsenal Pulp Press.

Hogan, Heather. Ultimate infographic guide to dead lesbian TV Characters. *Autostraddle*. <https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>

Hoolboom, Mike. (2002) Echange de courriels, interview.

Hoolboom, Mike. (1997) *Inside the Pleasure Dome: Fringe Film in Canada* (Toronto: A Pages Book for Gutter Press)

Hunt, Ian. (2004) Reviews: Film – Kenneth Anger. *Art Monthly (archive : 1976-2005)*. London. N. 280. 39.

Hutchison, Alice. (2011). *Kenneth Anger: A Demonic Visionary*. Black Dog Press.

Innis, H.A. and M.Q. (1972). *Empire and Communications*. University of Toronto Press.

Innis, H.A. (1952). *The Bias of Communication*. University of Toronto Press.

Joyrich, L. (2014). Queer Television Studies : Currents, Flows and (Main)streams. *Cinema Journal* 53(2), 133-139. University of Texas Press.

Juhasz, Alexandra. (1995). AIDS TV : Identity, Community and Alternative Video. *Duke University Press*.

Juhasz, Alexandra. (2019). The Words and Worlds of Carolee Schneemann and Barbara Hammer with Two Thoughts by Agnes Varda. *Another Gaze: A feminist film journal*. P. 25-35

Kane, Daniel. (2008). "Not to creation or destruction but to truth": Robert Duncan, Kenneth Anger, and the conversation between film and poetry. *Text studies in literature and language*. University of Texas Press. V. 50, N. 1. P. 34-57.

Krijnen, Tonny et Van Bauwel, Sofie. (2015). *Gender and media: representing, producing, consuming*. Routledge.

Lallouz, Rachel. (2022). Historical Trauma, Queer Sex, and Physical Touch in Barbara Hammer's *Nitrate Kisses*. *Frames Cinema Journal*, Issue 19.

LGBTQ+ Victory Institute. <https://www.prideandprogress.org/>

Lebensztejn, Jean-Claude. (2003). Figures de culte, Beckford avec Anger. *Vacarme* N. 24. P. 66-71.

Lefebvre, Henri. (1991). *The production of space, trans*. Donald Nicholson-Smith Oxford: Blackwell.

Macdonald, Scott. (2002). *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press.

- Maigret, E. (2013). Ce que les cultural studies font aux savoirs disciplinaires. Paradigmes disciplinaires, savoirs situés et prolifération des studies. *Questions de communication*, (24), 145-167. Presses universitaires de Lorraine.
- Maigret, E. (2015). Chapitre 10 – Les *cultural studies* (études culturelles) : De la critique à la réception et au-delà. Dans E. Maigret, *Sociologie de la communication et des médias* (p. 145-162). Presses universitaires de Lorraine.
- Maillé, C. (2017). Approche intersectionnelle, théorie postcoloniale et questions de différence dans les féminismes anglo-saxons et francophones. *Politique et Sociétés*, 36, 163–182.
- Manidi, M. J. et Parini, L. (2001). Constructivismes et Etudes de Genre. *Swiss Journal of sociology*. 27 (1), 79-89.
- Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media* Cambridge, Mass.; London: MIT Press, p. 243
- Martin, L. (2009). Culture et médias : quelles approches aujourd’hui ? *Le temps des médias*, (1), 261-277. INSP.
- Marx (Karl) & Engels (Friedrich) (1845), *L'idéologie allemande*. Première partie : Feuerbach. Collections les essentielles, SOCIALES, 2012.
- Mattelart, A. et Neveu, E. (2018). *Introduction aux cultural studies*. Paris : La Découverte.
- Milestone, K. et Meyer, A. (2020). *Gender and popular culture*. Cambridge : John Wiley and Sons.
- Massey, Doreen. (1994). *Space, Place and Gender*. Cambridge UK : Polity Press 138.
- Nelson, C; Treichler, P, A; et Grossberg, L. (1992). Cultural studies : an introduction. *Cultural studies*, 1(5), 1-19. Routledge.
- Oishi, Eve. (2014) New Queer Cinema: The Director’s Cut, by B. Ruby Rich. *Women's Studies*, 43:5, 673-677 Duke University Press.
- Oliver, K. (2017). The male gaze is more relevant, and more dangerous, than ever. *New Review of Film and Television Studies*, 15(4), 451–455.
- Osterweil, Ara. (2017), Close up: America Year Zero. *ARTFORUM*, vol55. No.5.
- Ott, B. L. et Mack, R. L. (2014). *Critical media studies: an introduction* (2e éd.). Wiley Blackwell.
- Papin, B. (2010). Introduction. Dans B. Papin (dir), *Images du siècle des lumières à la télévision : construction d’une culture commune par la fiction* (p. 9-21). Communication.
- Petrychyn, Jonathan. (2020). Queering New Cinema History: Affective Methodologies for Comparative Histories. *TMG Journal for media history* 23 (1/2).
- Pitrus, Andrzej. (2017). Eat like a Republican and you won’t get AIDS - a conversation with Barbara Hammer. *Transmissions: the journal of film and media studies* 2017, VOL.2, NO. 1, PP. 150-160.
- Promey-Fallot, Anna. (2008) *Interview de Barbara Hammer*. Sophia Smith Collection, Smith College Northampton, MA.

- Queer Nation. (June 1990). "Queers read this". Archived from the original on 2023-06-15. Retrieved 2010-02-04.
- Rayns Tony. "Inflammable Desires," *Sight & Sound* 19, no. 7 (July 2009): 34.
- Rohy, Valerie. (2019). *Chances Are: Contingency, Queer Theory, and American Literature*. Routledge.
- Rohy, Valerie. (2015). *Lost Causes: Narrative, Etiology, and Queer Theory*. Oxford UP.
- Rohy, Valerie. (2018). "Queer Narrative Theory." *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, edited by Matthew Garrett, Cambridge UP, pp. 169–82.
- Russo, Vito. (1987). *The Celluloid Closet*. Harper Collins.
- Sellier, G. (2005). Gender studies et études filmiques. *Cahiers du genre*, 38(1), 63-85.
- Sexton, J. (2019). Low-Budget Audiovisual Aesthetics in Indie Music Video and Feature Filmmaking: The Works of Steve Hanft and Danny Perez. Lori A. Burns and Stan Hawkins, Eds, *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*.
- Sitney, P. Adams (1974). *Visionary Film - The American Avant-Garde 1943-2000* (3rd ed.). New York, New York: Oxford University.
- Sklar, Robert et Cook, A. David. (1998). History of Film, The Silent Years 1910-27. <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/>
- Small, Edward. (1994). *Direct Theory: Experimental Film as Major Genre*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sylvester, David. (1975). *Interviews with Francis Bacon* Thames and Hudson London. p. 30
- Suárez, A. Juan. (1996). *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Suárez, A. Juan. (2015) *Queer Space and Cultural Memory in the Films of Barbara Hammer, Katrina Del Mar, and Fadia Abboud*.
- Stockton, Kathryn Bond. *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century* (Durham, NC: Duke University Press, 2009), 8.
- Stoller, Robert J. (1975). *Perversion, the erotic form of hatred*. Karnac Books.
- Straayer, Chris. (1996). *Deviant Eyes, Deviant Bodies : sexual re-orientations in film and video*. Colombia University Press.
- Strub Whitney. (2010). *Perversion for Profit: The Politics of Pornography and the Rise of the New Right* (New York: Columbia University Press).
- Sycamore, Mattilda Bernstein (2008). *That's Revolting!: Queer Strategies for Resisting Assimilation*. Soft Skull Press.



The Guardian (8 Juin 2017). *Kimberlé Crenshaw on intersectionality, more than two decades later*. Columbia Law School.

Varga, Darrell. (2002). Panic Bodies and the Performance of Space, *Canadian Journal of Film Studies*, 10:2

Willis, Holly et Hammer, Barbara. (1994). Uncommon History: An Interview with Barbara Hammer. *Film Quarterly*, Vol. 47, No. 4 (Summer, 1994), pp. 7-13. California University Press.

Wood, M. J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), 43–62.

Wyler, William. (1961). The Children's hour.