

Objet
Queer
Non
Identifié

Recherche d'une culture visuelle et matérielle queer

Mémoire de Lilli De Cao

OBJET QUEER NON IDENTIFIÉ

Recherche d'une culture visuelle et matérielle queer

Mémoire de Lilli De Cao

Sous la direction d'Emmanuel Guy
et la coordination d'Edith Hallauer.

ENSCI - les Ateliers



À l'attention du lectorat.

Ce mémoire est composé de **2** objets,
l'objet éditorial que vous avez dans les mains
et ***un film*** disponible à cette adresse :

[<https://objet-queer-non-identifie.neocities.org/>]

Ces deux objets sont indépendants,
vous pouvez les consulter dans l'ordre
que vous voulez.

Sommaire

Introduction	9
Tapez « film gay », appuyez sur « entrée »	11
Go Fish et le coupe-ongle	15
Faire mémoire ?	17
Collecter les archives	21
L'art de la « gayre » : se réapproprier les codes	41
Queer : se réapproprier l'insulte	43
De la théorie queer aux vécus queer	48
Objet de performance et code queer	51
Enjeux de représentations	63
Représentations et queer coding	65
Une industrie d'échelle mondiale	69
Une visibilité au nom de la « diversité » ?	72
Des films queer par des queers	78
Dissimuler le queer & regards obliques	87
Regarder autrement et percevoir les indices	89
Le cinéma comme cheval de Troie	97

Identifier l'objet	I03
L'objet dans la narration	105
Avez-vous vu un coupe-ongle ?	111
Queeriser l'objet	115
Conclusion : Objet Queer Non Identifié	I2I
Les objets queer ne sont pas des objets	123
Pour finir : se faire des films avec des films	I3I
Remerciements	I35
Filmographie & Bibliographie	I37

« Depuis longtemps, sans que je le sache, être gay signifie aimer la bite, mais aussi, quelque chose comme : prendre le cinéma très au sérieux. Mes VHS ont noirci, le magnétoscope est foutu. Didier Eribon dira que les œuvres d'art permettent aux jeunes gays « de se sentir autorisés à être ce qu'ils sont ». Et le cinéma, probablement depuis ses débuts, à sauver la peau des hommes et des femmes homosexuelles, au sens littéral : seconde peau. Les films leur ont permis de se réinventer, de reconquérir une fierté ; c'est pourquoi beaucoup sont cinéphiles. Je suis cinéophile. Plus précisément, je suis un cinéophile pédé, je suis un cinéophile qui considère sa position socialesexuelle comme importante, comme constitutive de son rapport à l'art, à la culture et aux moyens d'expression. Je suis un cinéophile qui fait un lien entre aimer les garçons et aimer les films très fort. Dans les deux cas, c'est une question de goût. C'est une question de mauvais goût. »^{♦-1}

Marguerin Le Louvier,
Le mauvais goût des femmes et des homosexuels

♦ 1. Marguerin Le Louvier, *Le mauvais goût des femmes et des homosexuels*, 2013-2016.



Introduction

Tapez « film gay », appuyez sur « entrée »

“Gay films”, “films thème LGBT”, “Lesbian film streaming”, “lgbt movies online”... À 14 ans, iel tape ces mots clés dans tous les sens dans sa barre de recherche Google. Iel commence à vouloir voir d’autres films que ceux que ses parents lui montrent. Les sites de streaming sont ses meilleurs alliés et tant pis si le film est en 144p. Dans son historique, on trouve également : « J’ai l’impression d’être un garçon dans le corps d’une fille » ou encore « Comment avoir l’air lesbienne ? ». Iel n’a pas le vocabulaire, iel ne sait pas bien quoi taper ; « non binaire » personne n’en a entendu parler en 2012. Des réponses, iel ne pouvait pas s’en douter, mais iel en trouve. Des tonnes.

Elleux disent : « Moi je porte une bague au pouce pour être visible », « Je me suis coupé les cheveux », « Je ressens exactement la même chose, des fois l’un, des fois l’autre, des fois j’ai l’impression de n’être ni un garçon, ni une fille », « Une lesbienne a bien une chemise de bûcheron dans son placard », « Moi je fais de la musculation pour rendre mon corps moins féminin ». Internet sera le premier lieu de validation qu’iel trouve, un soulagement. Les solutions ne semblent pas bien compliquées : pour être, il faut ressembler.

Iel se souvient très bien de la première fois qu'iel a vu deux femmes s'embrasser, sur la télé du salon, dans un film aujourd'hui impossible à retrouver. Peut-être qu'elle est là, la quête ultime : retrouver quel a été le premier film. Quelle a été la première représentation. Cette question l'obsède. Une chance d'être née à la fin des années 90 en France, iel grandit avec les réseaux sociaux. Iel traîne sur Tumblr pendant des heures jusqu'à croiser des gifs d'une série qu'iel ne connaît pas encore : Queer as Folk, qui met en scène les vies d'un groupe d'ami-es gays et lesbiennes dans la ville de Pittsburgh. Comme tout ça lui semble très subversif à l'époque, il faut s'organiser pour voir le premier épisode : être lae premier-e à rentrer du collège, seul-e à la maison, iel a un peu de temps avant que tout le monde ne rentre. La page met du temps à charger, zut il n'y a pas de sous-titres, bon tant pis on lance quand même, ah c'est bon ouf le générique commence.

Âge d'or du streaming, les années 2010 lui permettent de dévorer cette série. Les pièces du puzzle commencent à s'assembler. Est-ce que d'autres personnes ont vécu ça ?

Teresa de Lauretis, autrice et théoricienne des féministe et *queer* (ce terme sera expliqué dans le premier chapitre), parle du cinéma comme un médium stimulant notre capacité à fantasmer :

« En engageant le désir et l'identification du spectateur dans les scénarios et la progression du récit, le film nous émeut et nous fait avancer avec lui en liant fantasme et images ; en situant, en déplaçant et en repositionnant le spectateur comme figure dans cet imaginaire, ce monde imagé, comme s'il y était présent et y participe émotionnellement. Ce qui revient à dire que le film construit un

espace narratif et y dessine une place pour ceux qui le regardent. »^{✦-1}

En psychanalyse, on décrit le fantasme comme une production imaginaire qui représente le sujet dans un scénario déterminé et qui figure, d'une manière plus ou moins voilée, le désir. Le cinéma serait donc une technologie capable de mettre en images ces rêveries conscientes ou non. Dans ces espaces fictionnels gais, lesbiens, bi, trans, la projection est totale et enfin : on s'identifie.

La journaliste Aline Laurent-Mayard décrit très justement ce moment, dans son podcast *Free From Desire* (2021). Dans ce podcast, elle relate son parcours de personne asexuelle et aromantique dans un monde où l'amour nous est présenté comme le but ultime pour atteindre le bonheur. Dans le quatrième épisode, elle explique qu'une série produite par Netflix a été son point d'entrée pour comprendre réellement ce qu'elle traversait à l'époque. L'extrait du podcast ci-dessous pointe l'importance capitale des mots et de la nécessité de raconter des histoires qui sortent de la cis-hétéronormativité.^{✦-2}

« En janvier 2020, la série *Sex Education* introduit un nouveau personnage : Florence. Quand la lycéenne explique qu'elle ne trouve personne qui lui plaît, mon cœur se met à battre la chamade. Florence entre dans le bureau de la

✦ 1. Teresa De Lauretis, *Théorie queer et culture populaire, de Foucault à Cronenberg*, La Dispute, 2007, p.33.

✦ 2. La cis-hétéronormativité est le modèle normatif selon lequel toute personne est par défaut cisgenre (dont le genre attribué à la naissance est en accord avec le genre dans lequel la personne s'identifie) et hétérosexuelle.

sexologue du lycée, ferme la porte, et avant même de dire bonjour, sort d'une traite : « J'ai pas envie d'avoir de rapports sexuels, du tout, jamais, avec personne. Je crois que je suis cassée. » Quand elle dit ça j'éclate en sanglots, je chiale comme je l'avais pas fait depuis très très longtemps. Un truc viscéral, comme si toute la pression du monde s'envolait, comme si c'était moi qui arrivait à formuler ce constat au lycée. Quand la sexologue lui répond : « Vous connaissez l'asexualité ? », les larmes reprennent. La sexologue ajoute : « Le sexe ne nous définit pas, alors comment pourriez-vous être cassée ? ». J'ai l'impression que c'est à moi qu'elle dit ça, il y a comme quelque chose qui se répare en moi à ce moment-là, c'est comme si je recevais une validation, un câlin et une permission, tout ça en même temps. Je pleure de soulagement, pour moi, mais aussi pour les autres. »^{✦-3}

Le pouvoir de l'identification est hyper puissant. Iel écume internet pour tout voir, tout découvrir de cette culture que l'on ne lui avait jamais donnée ; des top films en listes IMDB, iel se construit une filmothèque mentale.

North Sea Texas, Shelter, Room in Roma, Romeos, Suicide Room, Les amours imaginaires, J'ai tué ma mère, Weekend, But I'm a Cheerleader, My own Private Idaho, The Normal Heart, Imagine me and you, Maurice, Le secret de Brokeback Mountain, Kill Your Darlings, Lost and Delirious, The Curiosity of Chance, A Single Man, Shortbus, C.R.A.Z.Y, Dallas Buyers Club, Philadelphia...

✦ 3. Aline Laurent Mayard, *Free From Desire*, Paradiso Media, Episode n°4, 2021.

Voir des films, c'est une manière de valider ses désirs, d'embrasser et de se projeter dans toute une culture qu'iel ne peut, à ce moment-là, partager avec quiconque.

En grandissant, iel sort de cette expérience souterraine solitaire. Iel rencontre des gens comme ellui, qui ont vu les mêmes films, qui sont allé-es sur les mêmes forums de discussion, qui se sont posés les mêmes questions. Iel entre alors petit à petit dans une quête de représentations, de codes et de private jokes à base de memes dans laquelle le monde possède un double fond. Bienvenue dans la queer-matrice.

Un jour, un film tombe dans sa liste à regarder. A peine trouvable en streaming, il faut aller acheter le DVD physique directement dans les bureaux du distributeur OutPlay.

Iel découvre Go Fish.

Go Fish et le coupe-ongle

Go Fish est un long métrage américain de Rose Troche sorti en 1994, tout droit issu de l'héritage des films expérimentaux et de la vague Nouveau Cinéma *Queer* des années 1990, théorisé par la critique de cinéma B. Ruby Rich (nous reviendrons sur ces termes dans le chapitre 2), qui propose un regard décalé sur les personnages issus de la communauté LGBTQIA+. *Go Fish* est un film d'auteur-ice réalisé par des lesbiennes, qui parle de lesbianisme pour des lesbiennes. Il dépeint le quotidien d'un groupe d'amies, d'amantes, leurs relations, leurs questionnements dans les années 1990 à Chicago. C'est une fiction tendre, drôle, réaliste et audacieuse qui met en avant des lesbiennes noires, racisées, des lesbiennes qui couchent

avec des hommes de temps en temps, des lesbiennes amies et anciennes amantes...

Les personnages de Max et Ely se tournent autour et le soir du date venu, alors qu'elles discutent côte à côte sur le canapé de Max, cette dernière observe que les ongles d'Ely sont longs ; elle le lui fait alors remarquer. À l'aide d'un coupe-ongle, elle commence à lui couper les ongles et alors que les deux personnages se rapprochent physiquement, la caméra se focalise sur l'objet entre leurs mains, la narration mettant au centre de l'image le coupe-ongle en gros plan.

L'objet, filmé ainsi, peut-être perçu comme un véritable OVNI, comme quelque chose qui n'a jamais eu sa place dans d'autres films et qui ici, prend tout son sens. Au-delà de son usage, l'objet semble invoquer d'autres choses, un imaginaire bien précis. Pourquoi ce coupe-ongle dans *Go Fish* semble être plus qu'un coupe-ongle et à quoi fait-il écho ? Pourquoi les objets prennent un sens particulier dans ces vécus ? Pourquoi sommes-nous aussi enthousiastes à l'idée de voir une bague au pouce, un mousqueton à la ceinture ? Pourquoi avons-nous tant besoin de créer un autre langage, d'autres images, d'autres codes ?

Cet exemple est particulier, il cristallise un objet filmé dans un film *queer*. Pour me réapproprier la citation du poète Marguerin Le Louvier qui ouvre ce mémoire : « Je suis une cinéphile *queer* qui fait le lien entre étudier le design et aimer les films très fort ». C'est donc à travers une approche à trois dimensions que j'entame ce travail de mémoire, lequel se trouve à l'intersection entre : cinéma- culture *queer*- objets.

Faire mémoire?

Ce mémoire a pour but de frôler ces liens si particuliers que le *queer* entretient avec le cinéma, ses représentations, ses objets, ses identités, ses esthétiques, sa théorie. C'est cette liste de mots clés qui ont suivi toute ma recherche.

Je l'expliquerais par la suite en détail, mais je vous propose pour commencer une rapide définition : *queer* est à l'origine une insulte anglophone à l'encontre de la communauté LGBT+ et est aujourd'hui un nom englobant toute personne se définissant hors de la norme cisgenre, blanche, hétérosexuelle.

Questionner l'objet *queer*, c'est aller chercher pourquoi cette culture éprouve une nécessité d'exister dans d'autres formes de langage, dans des souterrains sémiotiques et dans les images. Il sera question de comprendre pourquoi le jeu de réappropriation est si fort dans la culture *queer*, de son combat pour exister en dehors de la norme, mais également de définir qui est cette norme et de comment elle parasite ce qui s'épanouit à son insu. Nous verrons aussi comment le *queer* permet de créer d'autres regards pour ceux qui en ont besoin et de sa capacité à se mouvoir dans le visible ou l'invisible.

Chercher les objets *queer* se veut comme un geste de dépoussiérage d'archives et de célébration de nos objets du quotidien pour mettre en lumière une culture matérielle du *queer*.

Je vais donc partir à la recherche de ces objets *queer*, leur collecte, aussi vaste soit-elle, pourrait donner un aperçu d'une culture souvent mise en avant par les écrits, moins par les choses. Il sera question de convoquer les

films, les représentations, les expériences, les témoignages sur Instagram, les *memes*, les esthétiques.

Dans une volonté de raconter cet univers matériel, je me suis lancée à la recherche de ces objets, de ces anecdotes, de ces symboles pour essayer de faire le tour d'un lieu bien trop grand, trop prolifique. Il a donc fallu s'organiser.

Ce mémoire s'articule autour de deux objets : le présent texte et un film.

Le texte est le moyen choisi pour raconter l'origine de ces questionnements avec l'appui de références théoriques issues d'un corpus d'écrits féministes et *queer* de la seconde moitié du XX^e siècle, et du XXI^e siècle. Le corpus de lectures, de films et de références convoquées dans ce mémoire s'appuie en grande partie sur des ressources occidentales, car les études gays et lesbiennes, plus tard nommées études *queer*, sont issues des théories féministes occidentales, mais également des cultural studies et des gender studies de la fin du XX^e siècle en Amérique du Nord. Le point de vue institutionnel de la théorie *queer* dialogue cependant avec beaucoup d'autres voix de milieux différents : des vécus, des analyses situées, des récits militants, de la poésie, une approche journalistique, un travail autobiographique, des ressources du web et de la pop culture. C'est une manière de célébrer cette incarnation multiple dans différents registres. La théorie *queer* elle-même croise les registres, nous citons précédemment l'ouvrage *Théorie queer et culture populaire, de Foucault à Cronenberg* de Teresa de Lauretis, la pensée critique de l'autrice s'inscrit aussi bien dans le champ de la psychanalyse, de la sociologie comme dans celui du cinéma, c'est en s'inspirant de cette démarche que ce mé-

moire est construit. C'est montrer qu'il n'y a pas une voix plus importante qu'une autre et ainsi ne pas mettre en avant un savoir qui serait un support d'autorité auquel se référer par défaut.

Le film a été pensé comme un essai vidéo qui donne la parole aux personnes qui ont accepté de réaliser des entretiens avec moi. L'enjeu du film a été de prendre une méthodologie d'enquête à travers le format de l'interview. Comme un message posté sur un forum en 2012, le film a été construit sur une question ouverte « Partagez avec moi vos expériences, je veux connaître votre version de l'histoire ». Illustré par des extraits de films, l'essai vidéo interroge les représentations issues des médias *mainstream* (on entend des médias issus des cultures dominantes), donne la parole à des personnes concernées pour raconter leurs histoires, leurs anecdotes, leurs objets cachés dans leurs placards, leurs recherches d'images... Le film fait écho à la partie écrite et inversement, mais ce sont deux objets différents. Le chapitre intitulé « Pour finir : se faire des films avec des films » (de la page 131 à 134), explique la méthodologie de création du film.

Le film est consultable à cette adresse :

[<https://objet-queer-non-identifie.neocities.org/>]



Collecter les archives



1

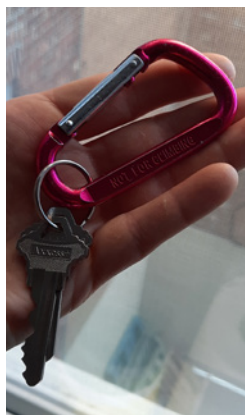
1. Capture d'écran du film *Go Fish* de Rose Troche (1994)



1



2



3

4



5



1



2

1. Archive personnelle / 2. Capture d'écran d'une story instagram de @hannelivictoire /
3. «Handkerchiefs», photographie issue du livre *Gay Semiotics* de Hal Fischer (1977).







2

3

1. Capture d'écran de *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma (2018) / 2 et 3. Captures d'écran d'une story instagram de @lesbien.raisonnable



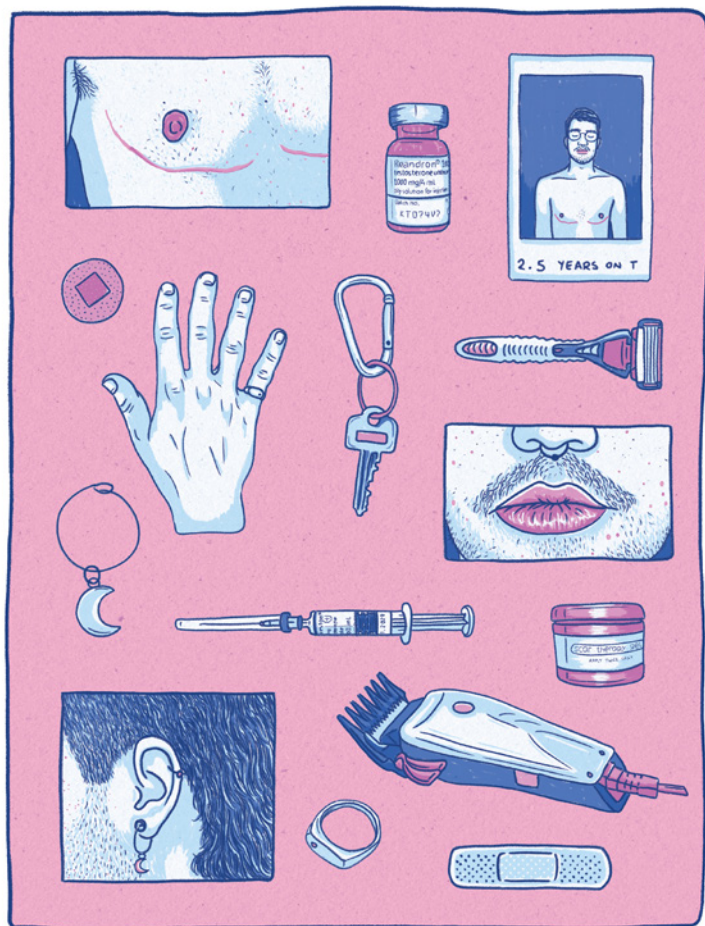
1



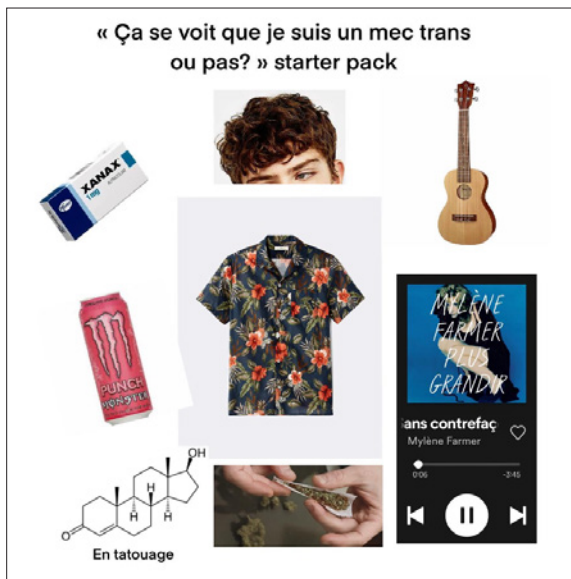
2

1. Capture d'écran d'une story instagram de @lesbien.raisonnable / 2. Archive personnelle (2022) / 3. Guides d'Auto-injection IM d'Oestrogènes créés par le FLIRT (2023)





TRANS MASC SEMIOTICS



2

1. «Trans masc semiotics» par Samuel Luke (2021) /
2. Capture d'écran d'un *meme* du compte instagram @ftomemlord.





3



4

1. Porte-voix de ACT UP Paris, scan du catalogue d'exposition *VIH SIDA, l'épidémie n'est pas finie!* (MUCEM) / 2. Campagne d'information sur le VIH avec une épingle à nourrice, AIDS Health Project (1985-1990) (UCSF Archives) / 3. La maison transparente d'Edith Farnsworth / 4. «Untitled» (1991), Félix Gonzalez-Torres, panneau publicitaire pris en photo par Peter Muscato et Alessandra Mannoni (MoMA).



Lesbian language, feminine language, what is Lesbian language?



i sword fight my ex gf in a denny's parking lot

754 views



20



1



Share



Download



Save



kazuhiramiller

so glad we're finally getting accurate lesbian representation in the media

1

2



3



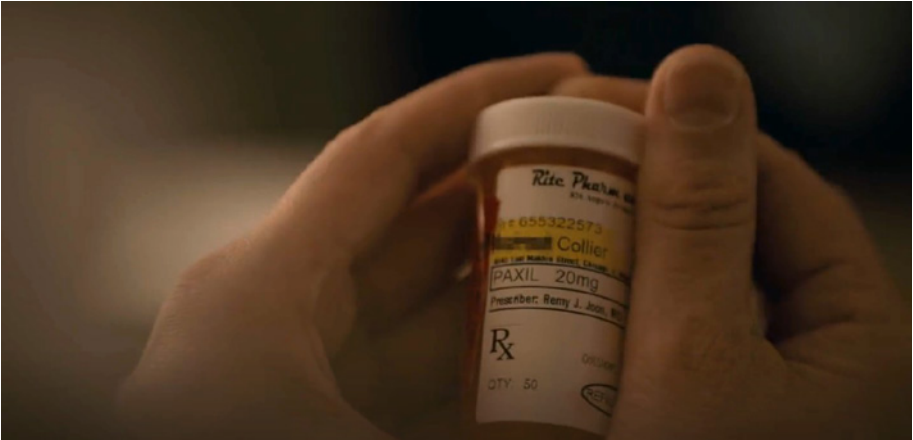
4

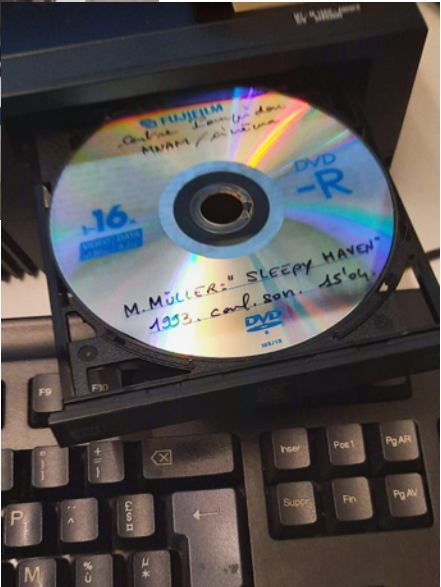
1. Image issue du film *Audience* de Barbara Hammer dont les images ont été tournées dans les années 80 aux Etats-Unis / 2. Post Instagram du compte @your_transmom_wendy / 3. Image issue du film *Herman@s* de Hélénealix Mourrier (2018)/ 4. Capture d'écran de la série *Sex Education* créée par Laurie Nunn (2018).



1

1. Capture d'écran du film *Red River* de Howard Hawk (1948) / 2. Image du film *Les démons de Dorothy* d'Alexis Langlois (2022) / 3. Capture d'écran de la série *Work in Progress* créée par Abby McEnany, Tim Mason et Lilly Wachowski.





STAND CLEAR OF THE CLOSING DOOR, PLEASE

CHRISTOPHE MARTET

Ce jeton est au croisement de mon histoire personnelle, de mon engagement et de l'histoire des luttes. Je pense que c'est durant l'hiver 1983-1984 que j'ai été infecté par le VIH. L'histoire commence là. Il n'y avait pas de test, donc, durant deux ans, je n'ai pas réalisé l'importance de cette épidémie. Le test est devenu accessible mi-1985. C'est alors que j'ai appris ma séropositivité. Quand mon résultat est arrivé, en septembre 1985, on ne parlait ni de VIH ni de sida, mais de virus T-lymphotrope humain, le HTLV. Les experts expliquaient que la présence d'anticorps ne signifiait pas nécessairement que l'on était « porteur » du virus. On ne savait pas encore que le VIH n'est pas naturellement éliminé du corps.

En quelques années, j'ai vu des proches, tous gays, mourir autour de moi. J'ai commencé à me demander si on nous avait bien tout dit sur ce syndrome. En 1988, je perds Olivier, l'un de mes meilleurs amis ; Laurent, mon coloc, meurt en 1990. Je pense que je suis le prochain sur la liste. Je décide de réaliser mon rêve avant de mourir : vivre à New York, ma ville préférée. New York, c'est Broadway, les comédies musicales, les musées, la culture américaine que j'apprécie. Ce sont aussi des amis que j'aime beaucoup et une culture gay florissante. Et c'est à New York que commence mon parcours militant dans la lutte contre le sida.

Je porte ce *token* toujours avec moi, puisqu'il est sur mon trousseau de clés : ce *token* était nécessaire à l'époque pour rentrer dans le métro ; sur une face il y a écrit « *New York City Transit Authority* » et sur l'autre « *Good for one fare* [Valable pour un trajet] ».

Cet objet est symbolique, car New York est la ville qui m'a fait connaître Act Up, l'association

qui a été pour moi le meilleur antirétroviral avant que n'existent les traitements puissants. Le jour où je suis rentré à Act Up-New York, en octobre 1990, un ami cinéaste qui connaissait Jacques Demy m'apprend que celui-ci était mort du sida, une information cachée pendant près de deux décennies. Demy, que je savais gay bien qu'il n'ait jamais fait son *coming out*, était l'un de mes cinéastes préférés.

C'est aussi durant les réunions d'Act Up-

New York que j'ai fait clairement le lien entre l'homophobie – mais aussi le racisme, le classisme et le

sexisme –, et le développement de l'épidémie de sida.

Même si la plupart de mes amis savaient que j'étais séropo, nous vivions au milieu de non-dits et de silences : ma famille ne l'a pas su avant 1992.

Avec Act Up-New York, le VIH devenait une affaire collective. Le sida ne mobilisait pas uniquement des hommes gays, mais aussi des femmes lesbiennes, des Latinos et

Latinas, des Noires, des personnes âgées et des jeunes... Il faut s'imaginer 600 personnes se réunissant toutes les semaines, suivant un rythme incroyable avec deux facilitateurs pour tenir un ordre du jour toujours conséquent, dans une ambiance chargée d'émotion mais aussi d'énergie et de résistance. J'y suis resté six mois avant de revenir à Paris et d'aller à ma première réunion d'Act Up-Paris. Le parcours associatif m'a évidemment appris énormément de choses, mais je n'ai pas de nostalgie de cette période, où tant de proches sont morts.



1. Coffret DVD d'occasion de la série *Queer as Folk* (US), archive personnelle / 2. Copie DVD de *Sleepy Haven* de Matthias Muller archivée par le centre Pompidou / 3. Jeton de métro, scan du catalogue d'exposition *VIH SIDA, l'épidémie n'est pas finie!* (MUCEM)

« Les rangers jouaient un rôle pratique autant qu'esthétique. Elles lui apportaient trois centimètres de plus, ce qui, même si ce n'était pas grand chose, l'aidait à se sentir moins gêné par sa courte taille, en comparaison avec la moyenne des garçons de seize ans. C'étaient de petits changements, comme de refléter la manière dont Diego -son frère- et ses amis s'habillaient ou se coiffaient, qui le mettaient plus à l'aise dans sa peau. » ♦⁻¹

Description de Yadriel,
un jeune homme trans de 16 ans,
personnage principal du livre
Les garçons du cimetière de Aiden Thomas

♦ 1. Aiden Thomas, *Les garçons du cimetière*, Ed. ActuSF, 2022, p.36.

1

L'art de la « gayre » : se réapproprier les codes

Queer : se réapproprier l'insulte

On trouve sur le réseau social TikTok (dont le contenu se base sur de courtes vidéos publiées par ses utilisateur·ices) depuis son explosion en 2018, une communauté *queer* très active. Les contenus publiés donnent des clés pour comprendre les codes *queer*, pour jouer avec et pour être visibles et fières, non sans une bonne dose de second degré. La vidéaste Ally Hills partageait déjà en 2015 sur sa chaîne YouTube le clip de sa chanson “*How To Know If A Girl Is A Lesbian*” (comment savoir si une fille est lesbienne) dans laquelle elle revenait sur tous les clichés humoristiques qui peuvent circuler à l'intérieur de la communauté, et qui sont devenus avec le temps de véritables codes. Ces codes sont des attitudes, des manières de croiser les jambes, des musiques (n'oubliez pas de demander à votre crush : “*do you listen to girl in red ?*” pour savoir si elle est lesbienne), des accessoires vestimentaires (pantalons à revers et casquettes, entre autres), des objets... C'est un véritable travail de réappropriation qui s'opère.

Notion importante, la réappropriation permet d'opérer une forme de réparation sur les vécus et sur les corps, dans une volonté de réaffirmation. On se réapproprie des

insultes par un retournement du stigmat. L'idée est de se réapproprier tout ce qui peut faire du mal verbalement à la communauté.

Queer, c'est à l'origine une insulte anglophone datant du XVI^e siècle signifiant « bizarre » et deviendra ensuite une insulte adressée plus particulièrement aux personnes homosexuelles. Sam Bourcier, militant et sociologue spécialisé dans les études *queer* en France revient, dans le chapitre « Le *Queer* Savoir » de son ouvrage *Queer Zones*, sur l'apparition et les significations du terme *queer* :

« La première re-traduction du terme *queer* part du centre définitionnel de « *queer* » : du terme « *queer* » synonyme de pédé, lopette et par extension gouine... Il s'agit d'une traduction littérale impossible ce qui est le propre sans doute de la traduction de l'injure en situation et de son corrélat : un pouvoir performatif exercé par une minorité stigmatisée sans qui la concaténation improbable « théorie *queer* » n'aurait jamais existé. Traduction donc : ordure, taré·e, pédé, anormal·e, gouine, trou du cul, malsain·e, vraiment bizarre ! » ♦⁻¹

Avec le temps, le terme est devenu un symbole politique fort qui permet d'englober la majeure partie des orientations sexuelles ou des identités de genre en dehors de la norme dominante blanche-cisgenre-hétérosexuelle-patriarcale.

C'est donc un terme qui est supposé englober toutes les identités présentes dans l'acronyme LGBTIA+ (Lesbienne, Gay, Bisexuel·le, Transgenre, Intersexe, Asexuel·le,

♦ 1. Sam Bourcier, « Le queer savoir », dans *Queer Zones*, Ed. Amsterdam, 2018, p.171-173.

le + permettant de signifier que le spectre est vaste et que d'autres identités sont les bienvenues).

Utiliser *queer* à la place de l'acronyme LGBT, c'est également politiser ces identités via l'utilisation de l'insulte, c'est donner du pouvoir aux personnes concernées de se réapproprier leurs termes. C'est grâce à la diffusion des mouvements militants notamment durant la crise du SIDA dans les années 1980-1990 que le terme *queer* arrive jusqu'en Europe et commence à s'immiscer dans le vocabulaire francophone.

« Il est important de souligner à nouveau ici que la base du militantisme *queer* consiste en une réappropriation de l'insulte en fierté. C'est un acte de langage, pour visibiliser les identités marginalisées et remettre en cause les normes de l'identité. » ♦²

C'est ce que rappelle la chercheuse Zoe Adam dans sa thèse sur la praxis *queer* publiée en 2018 et dirigée par Sam Bourcier.

Cependant, le terme *queer* n'est pas perçu comme une insulte dans un contexte francophone et si on a tendance à le traduire encore par « bizarre », il n'évoque pas la violence qu'il est censé représenter. Les insultes francophones ont donc toute leur place dans cette stratégie militante, car elles constituent un réel enjeu dans la manière dont nous nous percevons et sommes perçues. On

♦ 2. Zoe Adam, *Praxis Queer: les corps queers comme sites de création et de résistance*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Sam Bourcier, Lille, 2018, p.41.

percevra plus facilement la violence d'une insulte comme « pédé » ou « gouine » dans la bouche d'une personne cis hétéro, donc le geste de se réapproprier ces mots et de se nommer comme tels n'en sera que plus fort.

Pour aller plus loin, la réappropriation massive du terme *queer* par la mode, le marketing et la publicité tend à le dépolitiser peu à peu. Aujourd'hui, *queer* est un terme tendance utilisé même par des personnes hétérosexuelles.

Le philosophe Paul B. Preciado, dont les recherches s'inscrivent dans les théories du genre et des minorités sexuelles, pointe l'importance d'une vigilance face à la récupération des termes militants par la culture dominante, dont le terme *queer*, largement récupéré comme il l'explique dans un article en 2005 :

« [...] On ne peut plus continuer à utiliser aujourd'hui le mot « *queer* » pour parler d'un savoir mineur ou local. Récemment en Europe, et depuis déjà quelques années aux États-Unis, le mot *queer* s'est vu surcoder, recoloniser par le discours dominant : Ardisson avait déjà déposé le mot *queer* en à l'INPI, mais il faudra attendre pour voir apparaître toute une série de discours normalisants aussi bien médiatiques (pinkinisation des identités), qu'académiques qui vont s'annexer l'épithète *queer* pour le prendre dans leurs propres effets de savoir-pouvoir. L'actuel contexte de réappropriation exige un déplacement encore plus vertigineux. Ma propre formulation « multitudes *queer* » est aujourd'hui un agencement politiquement obsolète. *Queer* ne peut constituer un sol lisse pour soutenir l'ensemble des savoirs mineurs des genres, des sexes et des sexualités.[...] Il est nécessaire de maintenir la fragmentation de

l'énonciation en devenir : agencements transpédéfémistesmulsumanogouines... »^{♦-3}

Queer, c'est donc un terme que l'on retrouve partout. Dans le contexte francophone politique, on croise donc, de plus en plus, l'acronyme TPG : transpédégouine. En réponse à la dépolitisation de *queer*, c'est une manière de ne pas être consensuel·le, de quitter le très inclusif LGBTIA+, d'éviter d'utiliser à tort et à travers le mot *queer* et de s'assurer que l'insulte reste bien présente dans nos milieux. L'appellation « transpédéfémistesmulsumanogouines » présente dans la citation de Preciado, dérivée de TPG, résonne comme un appel à nommer les identités, à recréer de nouveaux mots pour éviter, comme il le rappelle, de se faire réutiliser dans les discours dominants.

Au cours d'interviews réalisées pour ce mémoire, je questionne plusieurs personnes sur la place des insultes dans le militantisme. Une des conversations aborde notamment le fait de voir revenir le terme « transsexuel·le » dans la communauté trans. Se dire transsexuel·le, c'est, en tant que personne concernée, se donner l'opportunité de s'appropriier également les termes inadéquats, de choquer, de ne plus paraître bienséant·e -de jouer de cette image de *freak* que les *straights* ont attribué aux personnes trans quand le monde médical les considérait malades. C'est faire de tout ce qui peut blesser, une force.

♦ 3. Paul Preciado, « Savoirs_vampires@war », *Multitudes*, n°20, 2005.

De la théorie queer aux vécus queer

Au-delà de l'insulte, c'est également tout un univers immatériel de savoirs qui s'ouvre avec les vécus et le militantisme *queer*. Mouvement intellectuel initié par les écrits des philosophes français Michel Foucault et Jacques Derrida et des recherches en psychanalyse de Jacques Lacan dans les années 1970, les *queer studies* est un terme que l'on voit apparaître aux États-Unis au début des années 1990. Il qualifie alors les travaux théoriques sur les minorités sexuelles, le genre et le féminisme de penseureuses comme Judith Butler, Teresa de Lauretis et Eve Kosofsky Sedgwick. Butler publie en 1990 *Trouble dans le genre*, un essai fondateur dans la compréhension du genre comme construction sociale et Sedgwick, au même moment, écrit *Épistémologie du placard* dans lequel elle s'intéresse à une relecture de la littérature du XX^e siècle sous un prisme des sexualités. Indissociables du militantisme *queer*, les penseureuses et activistes racisées comme bell hooks ou Marsha P. Johnson permettent de faire entrer dans la lutte les questions raciales et de classes. Ainsi, le *queer* devient une lutte intersectionnelle qui s'érige contre la domination blanche, masculine, cis-genre, hétérosexuelle.

La décennie des années 1990 constitue un tournant dans la perception des identités. On sort du terme « théories gay et lesbienne » pour entrer dans un discours plus englobant avec les « études *queer* ». Eve Kosofsky Sedgwick propose, dans un entretien de 1998 avec Didier Eribon, sociologue français du genre et des sexualités et spécialiste de Michel Foucault, de sortir de la politique identitaire basée sur la dichotomie homosexualité versus hétérosexualité, et de l'ouvrir à d'autres identités margi-

nalisées^{♦-4}. Il n'est plus question de penser la sexualité comme l'unique socle de différenciation à la norme : à présent, toute identité différente de la norme cis blanche hétérosexuelle monogame s'inscrit dans l'identité *queer* ; on fluidifie les identités pour mieux les englober. Elle parle de l'identité *queer* comme d'une « matrice ouverte des possibilités ». C'est encore aujourd'hui un terme qui évoque la multitude, qui rassemble les identités marginalisées et les luttes pour créer une communauté, dans une volonté intersectionnelle.

Mais, être *queer* ou transpédégouine, au-delà d'un savoir théorique trop souvent désincarné dans les contextes universitaires, est avant tout faire partie d'une communauté dont les modes de vie prolifèrent à la marge, qui s'inventent et se réinventent et qui se nomment : gouine, trans, *freak*, bi, *dyke*, fem, *butch*, pédé-es, *twink*, asexuel·les, *futch*, *femboy*...

C'est un mouvement militant avant tout forgé dans les savoirs, les vécus des luttes transgenres, du féminisme noir, pour les droits des travailleureuses du sexe, dans les luttes des personnes minorisées, racisées, qui sont indissociables de cette histoire commune. Et ces modes de vie s'ancrent également dans un univers matériel qu'il est nécessaire d'identifier et d'archiver, surtout quand on sait l'invisibilisation dont cette communauté est sujette. Vêtements, livres, accessoires, objets de luttes, objets symboliques, DVD de films, œuvres d'artistes ou objets de soins, l'archive matérielle constitue une part impor-

♦ 4. Eve Kosofsky Sedgwick et Eribon Didier (dir.), « Construire des significations queer », *Les Études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109-116.

tante de l'histoire *queer*. Avec l'obsolescence des supports DVD, par exemple, il est difficile de garantir une archive pérenne des images produites par les cinéastes *queer* et cela crée une dépendance de ces archives aux sites de *streaming* ou aux plateformes VOD, à l'immatérialité donc.

Aujourd'hui, on retrouve notamment ces éléments dans de la documentation sur les réseaux sociaux, dont, comme mentionné dans l'ouverture de ce chapitre, le phénomène TikTok, qui a un grand impact sur les minorités sexuelles et/ou de genre. Là où la culture *queer* de l'objet comme symbole était diffusée il y a quelques décennies par des « on dit », et donc, par une transmission orale, l'arrivée d'Internet a permis d'écrire et de représenter les choses. Les jeunes personnes *queer* semblent avoir besoin de mettre en scène leur identité, de jouer des codes avec humour et autodérision pour continuer à perpétuer une culture matérielle en constante évolution. On trouve des *memes* (images humoristiques et reproductibles à l'infini, destinées à être virales sur le web) qui, au-delà de la *private joke*, permettent d'identifier quels objets gravitent autour de la communauté. Une blague récurrente dans ces images est d'illustrer tout un tas d'éléments, d'accessoires, d'objets qui permettent aux personnes concernées de s'affirmer. A la manière d'une performance, les identités se construisent aussi avec des éléments matériels.

Objet de performance et code queer

Sofia Versaveau, autrice, réalisatrice et cofondatrice de la plateforme transféministe *XY média*, explique, dans l'épisode sur la mode de son podcast *En Transition*, que se reconnaître dans un genre passe énormément par les vêtements et donc par la réappropriation de codes vestimentaires.

« Les vêtements et la mode sont extrêmement moteurs et puissants dans la construction des normes de genre et de comment les gens vont te percevoir, on est obligé-es de se réapproprier énormément les vêtements et investir ce champ-là pour arriver à passer d'une classe de sexe à l'autre. » ♦⁵

Ce phénomène s'applique aux personnes transgenres, mais également aux communautés gay et lesbiennes. Judith Butler écrit à ce propos dans son essai *Trouble dans le genre*, que le genre n'est pas un attribut inné, qu'il est à dissocier du sexe biologique attribué à la naissance et qu'il est construit en fonction de ce que la société normative nous impose♦⁶. La société nous attribue donc le rôle social féminin ou masculin en fonction de nos comportements, de notre manière de parler, de nous habiller, de se coiffer, etc... Le genre est donc une construction sociale ; nous passons notre vie à répéter des gestes et des comportements relatifs à un genre et ainsi à le performer. Cela ne s'applique pas seulement au

♦ 5. Sophia Versaveau, *En Transition- La mode*, Episode 4, Paradiso Media, 13 décembre 2021.

♦ 6. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, 1990.

genre, la performance est un outil que l'on retrouve également dans d'autres identités, par exemple les identités sexuelles. Eleanor Medhurst, journaliste spécialisée dans la culture populaire gouine, écrit, dans un article sur son blog *Dressing Dykes*, que la question n'est pas de savoir à quoi ressemble une lesbienne, mais plutôt d'identifier quel accessoire est un signal lesbien^{♦-7}. Lucie Bouchet, artiste et réalisatrice, explore également cette dimension dans son documentaire *Habiter la marge* (2022), en allant interroger des personnes s'identifiant comme lesbiennes et dont les processus de politisation et de présence visuelle passent par les vêtements. Les témoignages recueillis dans ce documentaire montrent que les sexualités en tant qu'identités se performant socialement. On ne cherche pas à « ressembler à une lesbienne », mais à « s'identifier et se signaler comme lesbienne » à d'autres personnes *queer*.

Les vêtements sont une manière de performer son identité sexuelle et/ou de genre, mais ils font avant tout partie d'une industrie normative, basée sur le consumérisme. L'industrie de la mode a très nettement compris qu'il existe des enjeux de profit économique liés à la communauté *queer* et n'hésite pas à s'emparer des esthétiques comme celles autour du mois des fiertés, des drapeaux, de manière plus ou moins catastrophique, on peut penser notamment à la commercialisation de t-shirts aux

♦ 7. Eleanor Medhurst, «Lez Accessorize: Carabiners and Rings as Lesbian Signals», *dressingdykes.com*, 14 mai 2021.

couleurs du drapeau non binaire^{♦-8} ironiquement disponibles en modèle « homme ou « femme ».

Au-delà des échecs monumentaux de la *fast fashion*, qui veut attirer les jeunes *queer* à tout prix, mais également du *queerwashing* (utiliser les luttes des personnes *queer* pour en faire une stratégie marketing) dont font preuve les grandes marques de luxe à l'approche du mois des fiertés (Balenciaga, Ralph Lauren...), la mode et la beauté normative sont présentes à l'intérieur même de la communauté. Costanza Spina, journaliste et fondatrice du journal *queer* et féministe *Manifesto 21*, a consacré un article aux violences normatives, liées, notamment, à l'apparence que s'imposent les personnes *queer* entre elles. Elle pointe l'obsession d'une partie de la communauté *queer* à avoir l'air *queer* plutôt qu'à l'être, en créant des codes stylistiques précis et prescriptifs.

« S'habiller comme les losers du collège, piquer dans le vestiaire des geeks et des marginaux·ales, voire fétichiser le vêtement des classes populaires (coucou les claquettes Lidl, bonjour le faux sac Ikea, et j'en passe), c'est le symptôme absolu de la beauté *queer* normative... précisément, car, en réalité, on n'est ni losers, ni pauvres, ni exclu·e·s. » ^{♦-9}

Ce que la journaliste sous-entend, c'est qu'il est beaucoup plus aisé de se sentir bien dans n'importe quel vêtement quand on a le capital de beauté normatif qui

- ♦ 8. La non binarité est une identité de genre dans laquelle les personnes non binaires se défissent et s'identifient hors des cadres binaires sociaux femme/homme.
- ♦ 9. Costanza Spina, «Les queer ont un problème avec le capital beauté et il est temps d'en parler», *Manifesto 21*, 24 juin 2022.

va avec. Le vêtement est donc, pour certaines, un moyen de créer de l'euphorie identitaire, mais pour d'autres, il devient une injonction lourde à performer un style pour « en être ». Le regard cisgenre a, par exemple, attribué à la communauté non binaire une apparence très androgyne et très mince, imposant, avec la mode et la publicité, une normativité des corps et une ambivalence masculin/féminin dans le style qui est, en fait, peu représentatif de la communauté non binaire.

Les vêtements ne sont pas les seuls éléments à avoir le pouvoir de nous donner un rôle social. La performance des identités passe également par d'autres types d'objets.

Fabrice Bourlez montre dans son article « La sexualité par les objets, vers un *queer design* ? » que les objets ont également le pouvoir de nous socialiser dans un genre.^{★10} L'objet utilisé pour la démonstration, dans l'article de Bourlez, est le barbecue. Central dans la conception occidentale de la fête estivale, le barbecue est un objet rattaché au feu, à la viande et, immanquablement, à la masculinité. Dans nos imaginaires télévisuels, par exemple, on représente les scènes de barbecue toujours avec des hommes au centre, face aux braises : *Fast and Furious* (2001), *Me, myself and Irene* (2000)... Bourlez analyse alors qu'au-delà d'une technologie capable de braiser des aliments, le barbecue aurait le pouvoir de nous assigner un rôle : si vous êtes affairée au barbecue, vous avez plus de chances d'être perçue comme un homme, alors que si vous êtes du côté de la table et du

★ 10. Fabrice Bourlez, « La sexualité par les objets, vers un *queer design* ? », revue *Figures de l'art*, n°25, 2013.

service, vous serez plutôt perçue comme une femme. Objet symbole de virilité, comme le rappelait, fin août 2022, la députée EELV Sandrine Rousseau lors d'une polémique sur la consommation excessive de viande des hommes, le barbecue est ancré dans un imaginaire profondément patriarcal et, comme d'autres objets avant et après lui, il peut être détourné ou réapproprié pour devenir un symbole de lutte ou de reconnaissance.

Un objet typiquement attribué au masculin a, par exemple, vécu une réappropriation dans le monde lesbien : le mousqueton. À l'instar de beaucoup de codes, on connaît son existence sans savoir vraiment d'où il vient. Grandir avec Internet a certainement contribué à étoffer ce savoir à travers les forums ou les journaux en ligne, mais on retrouve également ces codes dans la littérature ; Constance Debré y fait allusion dans son roman *Love Me Tender* (2020) :

« Elle aussi m'a passé sa clé. J'en ai autant qu'un maton, des clés, avec tous les appartements que je squatte. Je les mets sur le mousqueton rouge qu'elle m'a donné, elle dit que c'est un vrai truc de lesbienne. Je l'accroche à un passant à l'arrière de mon jean, je glisse les clés dans la poche du cul, je me mate dans la glace, c'est vrai que c'est bien. » ♦¹¹

L'objet est issu des milieux ouvriers et manuels, et les lesbiennes *butch* s'en seraient emparées dans le milieu du XX^e siècle pour accrocher leurs clés à leurs ceintures lorsqu'elles ont pu accéder à des postes de manutention. Aujourd'hui, la communauté lesbienne l'utilise comme

♦ 11. Constance Debré, *Love me tender*, Flammarion, 2020.

accessoire d'identification de ses pairs. Le compte Instagram @amicalementgouine qui se consacre à l'explication et la diffusion de la culture lesbienne pointe dans une de ses publications la présence d'un mousqueton à la ceinture d'un personnage lesbien dans le film *Crush* réalisé par Sammi Cohen. Alison Bechdel, autrice de bandes dessinées qui a donné son nom au test de Bechdel^{♦-12}, parle du mousqueton à clés comme « un indice, une manière de se rendre visible auprès des autres lesbiennes non pas dans un sens sexuel, mais d'une manière à créer de la connexion et de trouver sa communauté »^{♦-13}. Ou encore, un article très cynique de la journaliste Natalia Joseph pour le site *underthebutton.com* établit même un top 4 des plus beaux mousquetons pour éloigner les hommes cis qui auraient l'audace de venir te draguer, concluant avec humour qu'il n'y a que les *queers* pour comprendre ce code et que porter une ceinture entière de mousquetons -à l'instar de l'ail pour se protéger des vampires- reste malheureusement insuffisant pour éloigner les relous^{♦-14}.

Dans ces objets de signification, de performance, et de réappropriation, il y a donc bien l'idée de créer un code vestimentaire, du vocabulaire, des outils pour se

- ♦ 12. Le test de Bechdel consiste à identifier si un film possède au moins deux personnages féminins nommés, qui parlent entre eux et qui ne parlent pas d'un homme. Aujourd'hui encore, trop peu de films réussissent le test.
- ♦ 13. Christina Cauterucci, « Lesbian and Key Rings: a Cultural Love Story », *Slate*, 21 décembre 2016.
- ♦ 14. Natalia Joseph, « 4 Carabiners to Let That Guy in Your Econ Lecture Know You're Not Interested », *underthebutton.com*, 2 dec. 2018.

faire comprendre et se faire reconnaître. Une sorte de « code *queer* », expression que j'utiliserai ici.

La notion de code vient du champ de la sémiotique, l'étude des signes et des significations. Un code correspond à un système de symboles rattachés à des objets, des mots, des gestes qui signifient quelque chose. Le linguiste Ferdinand de Saussure décompose au XIX^e siècle, une chose en trois points, posant les bases de la sémiotique : le référent qui est la réalité physique de la chose (ex : l'objet), le signifiant qui permet de contenir le signe, la partie visible et matérielle de l'objet, et le signifié qui est le sens de la chose, son concept. Grâce à son approche linguistique, Saussure s'intéresse particulièrement aux différences entre la sonorité d'un mot et l'image qu'il renvoie. Un siècle plus tard, le sémiologue Roland Barthes travaille sur les réseaux de signes et les liens qu'ils entretiennent, la sémiotique n'est plus qu'une question linguistique, elle est partout : dans nos objets, dans nos gestes, dans notre lexique... Dès lors, les objets sont à comprendre dans leur dimension matérielle, mais également dans un ensemble de signifiants.

Le sociologue Dick Hebdige, spécialisé dans la réappropriation des sous-cultures par la société mainstream, ouvre son essai *Sous culture, le sens du style* publié en 1979, sur la signification d'un tube de vaseline dans le livre *Le journal du voleur* de Jean Genet. Arrêté par des policiers, le protagoniste du livre s'inquiète de la présence du tube dans ses affaires, car il est, selon lui, un signe révélateur de son homosexualité. L'objet devient subversif dans les significations qu'on lui prête.

« Et tout comme Genet, nous portons notre attention sur les objets les plus triviaux - une épingle à nourrice, une chaussure à bout pointu, une motocyclette - qui, pourtant, à l'instar du tube de vaseline, se chargent d'une dimension symbolique, d'une valeur de stigmaté, d'emblèmes d'un exil involontaire. »^{★-15}

C'est bien à une attention particulière aux objets déviants et symboliques que nous nous prêtons ici. L'épingle à nourrice (*safety pin* en anglais) mentionnée dans la citation de Hebdige, à l'origine un symbole de sécurité et d'éducation à la santé sexuelle dans la lutte contre le sida, en est un exemple important. La campagne *AIDS Health Project*, active de 1985 à 1990 aux États-Unis, produit une carte d'information délivrant des outils de soutien aux victimes de l'épidémie à épingle. Ce symbole a été largement récupéré en 2016, par les personnes se disant « alliées » qui utilisaient l'épingle comme symbole de soutien et de protection pour les communautés marginalisées et précarisées par le programme de Donald Trump. Cette réappropriation a été critiquée par la suite : à défaut d'un réel impact, c'est le côté performatif du geste qui a été pointé du doigt.

Autre code subversif, le *Handkerchief Code*, ou code du foulard, est un système de couleurs de bandanas destinés à être portés dans la poche arrière du pantalon : la couleur permettant d'indiquer les préférences sexuelles de la personne. Le foulard est, à l'origine, un code datant du XIX^e siècle, utilisé pour identifier les rôles de meneurs et

★ 15. Dick Hebdige, *Sous culture*, le sens du style, Ed. Zones, 2008, p.6.

de suiveurs dans une danse en duo d'origine américaine, appelée « danse carrée ». La danse était prévue pour être dansée par un homme et une femme, mais éventuellement, le manque de participantes a donné lieu à l'invention de ce code visuel pour permettre aux hommes de danser entre eux. Dans les années 1970 à San Francisco, le code devient un symbole gay : chaque couleur de foulard est rattachée à une préférence sexuelle et porter le foulard à droite ou à gauche donne une information sur le rôle de la personne dans l'acte sexuel (*top* / *bottom*, que l'on traduit maladroitement en français par « actif / passif »).

La bague au pouce est, quant à elle, incontournable quand on fait des recherches sur le style lesbien. En 2012 déjà, on pouvait trouver cette référence sur les forums où la bague était indiquée comme une façon de gagner en visibilité. Comme le dit Eleanor Medhurst dans son blog, la bague au pouce est un signal d'une « possibilité lesbienne »^{♦-16}. Cet objet, identifié comme accessoire féminin, ne l'est plus quand il est porté au pouce. Dans une interview effectuée pour ce mémoire, une personne me rapporte qu'elle a réussi à comprendre implicitement la sexualité du personnage de Kalinda Sharma, dans la série *The Good Wife* (2009) de Michelle et Robert King, grâce à la bague qu'elle porte au pouce. Dans un temps plus récent, courant 2022, le canapé vert en velours s'est inscrit dans l'histoire matérielle *queer* grâce à TikTok. De nombreuses vidéos de personnes s'identifiant comme bisexuelles ont révélé, par coïncidence, leur goût partagé pour ce canapé. Le hashtag *#bisexualgreencouch* est devenu viral

♦ 16. Eleanor Medhurst, « Lez accessorize: carabiners and rings as lesbian signals », sur le site *dressindykes.com*, article du 14 mai 2021.

sur la plateforme et a permis à des personnes de faire leur *coming out* bisexuel d'une manière un peu détournée.

Outre les objets symboliques mentionnés ci-dessus, le code *queer* passe également par des formes plus immatérielles. Le film de Céline Sciamma *Portrait de la jeune fille en feu*, sorti en 2019, est à l'origine d'un code qui se popularise peu à peu suite à son succès auprès d'un public assez large. Le film raconte une histoire d'amour se déroulant au XVIII^e siècle entre Marianne, une peintresse, et Héloïse, une jeune femme sortant du couvent pour se marier. Pour cette occasion, Marianne est missionnée de peindre le portrait d'Héloïse pour le futur époux. Les deux femmes savent que leurs jours ensemble sont comptés. Héloïse demande à Marianne de se dessiner pour avoir, elle aussi, un souvenir, et Marianne entreprend de croquer son autoportrait à la page 28 du livre d'Héloïse. Dans l'avant-dernière scène du film, alors que les deux femmes ne se sont pas revues depuis des années, Marianne tombe sur le portrait d'Héloïse dans une exposition de peinture, représentée un livre à la main, son doigt glissé à la fameuse page 28 : une manière de lui signifier qu'elle l'aime toujours.

Le code, outil de signification, permet à toutes de se réapproprier les symboles et d'en faire un véritable lexique de signalisation. La fluidité du terme *queer* se retrouve dans le processus de création du code : on ne cesse de réinventer, de complexifier, de rajouter des couches de significations pour créer des espaces de partages.

La réappropriation des objets occupe une place importante dans les parcours lesbiens, gays, trans, bi... Outils de socialisation, les objets font écho à des moments

précis, à des gestes ou des postures que l'on adopte pour se signaler ou discrètement laisser un indice.

Cette culture matérielle de l'objet a besoin d'être diffusée pour que l'on continue à reproduire ces codes, dans le chapitre suivant, nous allons voir comment la culture *queer* se diffuse à travers le cinéma.

«j'ai été lesbienne avant d'être féministe. j'ai été une lesbienne avec un imaginaire hétéro. il n'y avait pas de modèle. où sont les lesbiennes ? où vivent-elles ? à quoi ressemblent-elles ? sur quoi je devais me baser pour devenir gouine. il fallait le féminisme, le militantisme, là où il n'y avait eu que *The L Word* et pour seul exemple de butch, Shane, la croqueuse de fems. Shane et sa peur de l'engagement. Shane la baiseuse compulsive. Shane et son incapacité à parler de sentiments. produit dérivé pur jus d'une virilité mutique et nocive.» ♦⁻¹

Al Baylac dans son essai autobiographique *Colza*.

♦ 1. Al Baylac, *Colza*, Blast, 2022, p.91-92.

2

Enjeux de représentations

Représentations et queer coding

Si le code *queer* est un outil à l'intérieur de la communauté pour « se repérer », les films mettent également à l'image ces codes. Le chapitre précédent mentionnait la présence - clin d'œil - d'un mousqueton à la ceinture du personnage principal du film *Crush* de Sammi Cohen (2022). Moins subtilement, un film comme *Cruising* (1980) de William Friedkin donne une explication succincte du *handkerchief code* à Al Pacino, cherchant à « se déguiser » comme un homosexuel pour intégrer le milieu. Les représentations filmées sont une archive importante de la communauté, elles permettent elles aussi de faire circuler les codes et de maintenir le processus d'identification. À l'image de la vision de l'homosexualité dans la société, sa représentation filmée est un enjeu de luttes, de censure et de contrainte à la normativité.

Le cinéma *queer* occidental passe, au XX^e siècle, par quelques décennies de censure. En 1934 à Hollywood, le sénateur William Hays applique un code de production pour la régularisation de certaines représentations : le Code Hays. Le texte imposait de respecter une décence, une hétérosexualité sans nudité, sans adultère, sans

rapports sexuels explicites, sans mixité raciale et sans expression physique de la passion, et interdisait également de prononcer les mots « gay » et « lesbienne ». Les personnages homosexuels de ces films sont dès lors caricaturés, tournés en ridicule, punis, ou tués à la fin du film, avec une intention morale.

Le Code commença à voir son déclin dans les années 50, mais entre temps, il était question de créer des procédés narratifs qui contournaient cette impossibilité de dépeindre l'homosexualité de manière explicite^{✦1}.

« Les connotations disséminées dans les films devaient, au moment de la réception, être décodées par le public, qui, au fur et à mesure des années d'application du Code Hays, a développé ses stratégies de lecture et a appris à lire entre les lignes. »^{✦2}

Note la chercheuse en langues et littératures anglo-saxonnes, Emilie Marolleau, dans son article sur les représentations *queer* au temps du Code Hays.

Le documentaire *The Celluloid Closet* (1995) de Rob Epstein et Jeffrey Friedman, issu du livre éponyme de 1981, du cinéaste et auteur Vito Russo, revient sur les représentations gay, lesbiennes et trans du cinéma hollywoodien au temps du Code Hays. Le film illustre, à travers de

✦ 1. Barbara Mennel, *Le cinéma queer*, Ed. L'Arche, 2013, p. 51.

✦ 2. Emilie Marolleau, « Représentation des lesbienne et autocensure au cinéma : quelle visibilité pour l'homosexualité féminine dans les films de l'ère du Code Hays aux Etats-Unis ? », revue *Circé*, n°6, mars 2015.

nombreux témoignages, la tension qui existait dans les attentes du public LGBT+. Une personne remarque dans le documentaire : « C'est dingue, quand tu es gay, tu peux regarder le pire des films juste pour voir des miettes d'une représentation gay suggérée par une tenue. Le film peut être vraiment nase, mais tu restes devant, attendant que Joan Crawford porte à nouveau sa chemise noire de cowboy »^{◆-3}. La personne fait référence au personnage de Joan Crawford, implicitement lesbienne, dans *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray.

Cette suggestion est communément appelée *queer coding* : une manière de d'écrire et de donner des indications sur la sexualité d'un personnage de fiction à travers une attitude, un look, des accessoires, sans mentionner cette sexualité. Le *queer coding* n'est pas nommé ainsi dans le livre, mais ce processus d'écriture et le traitement à l'écran des personnages *queer* est longuement analysé dans *The Celluloid Closet* de Vito Russo^{◆-4}.

Si le *queer coding* est un outil d'écriture qui a permis de contourner la censure à Hollywood pendant le Code Hays et de construire ce mécanisme de double lecture, la levée officielle de celui-ci en 1963 n'a pas été accompagnée d'une attention particulière à améliorer les représentations dans les productions *mainstream*. En fait, ce processus d'écriture est encore aujourd'hui très présent, codifiant encore les personnages *queer* au lieu de leur donner une réelle place/présence et une complexité.

◆ 3. Rob Epstein et Jeffrey Friedman, *The Celluloid Closet*, 1981, traduction personnelle, 31'.

◆ 4. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Harper Collins, 1981.

Les dessins animés sont un exemple populaire d'illustration et de perpétuation du *queer coding* notamment à travers l'écriture des méchant·es. Chez Disney, par exemple, énormément de villaines « *queer codés* » sont représentés comme des personnages maniérés, aux gestes efféminés, qui sont charmant·es et calculateur·ices (Ursula dans *La petite Sirène* ou Jafar dans *Aladdin*). Ces personnages *queer codés* sont issus du stéréotype du Sissy Villain -comprendre *sissy* comme une insulte envers les personnes gay performant une sexualité et un genre plus efféminé que ce que la normativité masculine impose. *The Celluloid Closet* consacre son premier chapitre à cet archétype de personnage et revient sur l'origine de cette représentation fondamentalement négative. D'abord associé aux garçons trop couvés par leurs mères, l'insulte a peu à peu été assimilée à l'homosexualité masculine. C'est un archétype profondément lié au mythe que la masculinité doit être une performance de virilité^{♦-5}.

Ce stéréotype peut être perçu comme un *trope*. Le *trope* est un concept issu de la théorie de la sémiologie du cinéma que le livre *The Art Direction Handbook for Films* décrit comme « une image récurrente et reconnaissable qui possède ses différentes couches de signification ».^{♦-6} Le terme s'est vu quelque peu modifié puisqu'on considère plus communément le *trope* comme une sorte d'outil de *storytelling* permettant de caractériser des procédés narratifs récurrents dans les histoires. Par exemple, un *trope* connu de la littérature romantique s'appelle « *ene-*

♦ 5. Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, Harper Collins, 1981, p.5.

♦ 6. Michael Rizzo, *The Art Direction Handbook for Films*, Ed. Routledge, 2005, p.321, traduction personnelle.

mies to lovers” et renvoie à une histoire dont l'intrigue va s'appuyer sur la construction d'une relation amoureuse entre le protagoniste et l'antagoniste (Elizabeth Bennet et M. Darcy dans *Orgueil et Préjugés* (1913) de Jane Austen, ou plus récemment -et plus *queer*- Alex et Henry dans *My Dear F***ing Prince* (2019) de Casey McQuiston).

Les tropes sont une manière de créer des schémas narratifs en fiction, et ceux rattachés aux personnages LGBTQIA+ sont particulièrement limités. Le trope *Bury Your Gays* caractérise les films mettant en scène des personnages homosexuels qui sont systématiquement amenés à mourir dans l'histoire (*Le secret de Brokeback Mountain* (2005), *Lost and Delirious* (2001)...). Les tropes témoignent d'une difficulté à représenter et à écrire des personnages hors de la norme, surtout dans les médias *mainstream*. Pour ne citer que le plus connu : le trope *Gay Best Friend* met en scène un personnage gay au second plan, dont la présence ne sert qu'à aiguiller les choix du personnage principal hétérosexuel et à lui apporter du soutien (Stanford dans *Sex and the City*, Nigel dans *Le diable s'habille en Prada...*).

Ces représentations vides des personnages appartenant à la communauté *queer* sont omniprésentes dans les productions *mainstream*. On a plus affaire à des caricatures qu'à des personnages nuancés auxquels chacune peut s'identifier.

Une industrie d'échelle mondiale

La question de la représentation des minorités est un sujet plus que nécessaire à examiner dans l'industrie cinématographique. Dans les discours d'analyse de médias,

il est mis en évidence que la communauté *queer* n'arrive jamais à obtenir une représentation audiovisuelle satisfaisante, d'une part parce que cette représentation est manipulée par le regard cis hétéro aux commandes des projets, et d'autre part, parce que le marketing actuel surfe sur la mode de la diversité. D'un autre côté, la présence de personnages *queer* dans le paysage audiovisuel démocratise cette question.

La chroniqueuse, enseignante et vidéaste Jade Almeida, donne une méthodologie d'analyse de ce que l'on pourrait catégoriser comme « bonne » ou « mauvaise » représentation dans l'audiovisuel *mainstream*, en prenant l'exemple de la série *First Kill*^{✦-7} produite par Netflix en 2022 et issue de la nouvelle éponyme de l'autrice V.E. Schwab^{✦-8}. La série raconte une romance entre deux lycéennes que tout oppose : l'une est issue d'une famille de vampires et l'autre d'une famille de chasseurs-ses de vampires. Les deux familles étant ennemies, leur amour semble impossible, et pourtant, les jeunes filles vont essayer de confronter la tradition. Admettant que la série copie grossièrement les enjeux de *Roméo et Juliette* et est très mauvaise cinématographiquement parlant, Jade Almeida soutient « qu'elle n'en reste pas moins une bonne représentation lesbienne ».^{✦-9}

✦ 7. Victoria Elisabeth Schwab, *First Kill*, Netflix, 8 épisodes, 2022.

✦ 8. Victoria Elisabeth Schwab, *First Kill*, nouvelle présente dans le recueil *Vampire Never Get Old*, Titan Books, 2020.

✦ 9. Jade Almeida, « *First Kill* : une représentation qui a du mordant ? », Youtube, 15 juillet 2022.

Elle construit son raisonnement en s'appuyant sur l'historique des représentations lesbiennes jusqu'alors. Un des points principaux est que la série ne centre pas les enjeux narratifs autour de la romance homosexuelle, mais autour de la nature des deux protagonistes : l'une est considérée comme un monstre et l'autre appartient à une lignée de chasseuse de monstres. Là où il est coutume de mettre en avant les questions de *coming out*, d'homophobie, transphobie ou rejet des personnages *queer* par leurs familles, la série ne laisse aucune place à ces lieux communs, permettant aux personnages lesbiens de se développer dans une intrigue en dehors de leur sexualité.

Cette production pourrait s'inscrire dans la liste infinie des séries pour ados un peu gênantes et *cheesy*♦-10 mais elle permet, malgré ses défauts, de mettre en scène, et pour le grand public, un couple lesbien entre une femme noire et une femme blanche à une époque contemporaine, ce qui est, en soit, une avancée majeure. « Le fait que cette série existe est déjà une preuve d'une bonne représentation », conclut Almeida dans son essai vidéo.

L'existence de cette série doit, néanmoins, être comprise dans son contexte économique de production et l'on peut se demander ce que Netflix cherche à obtenir en proposant un contenu comme celui-ci.

♦ 10. Se traduit par «mielleux» en français.

Une visibilité au nom de la «diversité» ?

Dans sa volonté d'inclusivité, la plateforme Netflix offre une représentation dépolitisée et capitaliste des histoires marginalisées. C'est en quelque sorte le prix à payer pour une visibilité à grande échelle, comme l'avance Benjamin Delaveau, journaliste chez *Manifesto 21*, dans son article «Diversité à l'écran: Après Netflix, la lutte est-elle finie ?». Il y analyse ce qui se cache derrière ces représentations dites «révolutionnaires», comme *Black Panther* produite par Disney, *Sex Education*, ou encore *Queer Eye* produites par Netflix. L'article pointe les récurrences morales de ces productions dites «inclusives»: *Queer Eye*, par exemple, est un programme de relooking par un groupe d'hommes ouvertement gays. On assiste à la «transformation» des participant·es à travers des cours de cuisine, de décoration intérieure, d'estime de soi pour accéder à l'accomplissement personnel, qui prône ainsi des valeurs néolibérales dans le parcours d'acceptation de soi.♦⁻¹¹

Du côté du cinéma, le film *Love, Simon* de Greg Berlanti sorti en 2018, met au cœur de l'histoire les problématiques de *coming out* par lesquelles passe le personnage principal. Simon dit être un ado normal, avec une famille normale, dans un lycée normal. Seul «écart» à cette normalité: il est gay. La question de la sexualité est posée comme un obstacle à une vie paisible d'adolescent blanc issu d'une famille américaine relativement bourgeoise. Le film est un *teen movie* plus comique que dramatique, mais

♦ 11. Benjamin Delaveau, «Diversité à l'écran: Après Netflix, la lutte est-elle finie ?», *Manifesto 21*, 25 janvier 2021.

certains éléments restent assez violents : Simon est victime de *blackmailing* de la part d'une personne anonyme, mais il outrepassa rapidement le problème en décidant de faire son *coming out*. Il fait de cet événement une force, mais se pose alors la question : « comment performe-t-on une sexualité marginalisée ? » Il entame des recherches sur Internet sur la manière de s'habiller, de se visibiliser, mais on comprend vite que le personnage ne se retrouve pas dans le jeu des codes gays. Vient alors le message du film : « être gay c'est être comme tout le monde », donc rentrer dans la normativité sans questionner les injonctions qu'amène la norme. Illustrant l'universalisme blanc comme la bonne voie à prendre, le film renvoie à une homonormativité obligatoire pour accéder à l'assimilation.

La série *Sex Education*, imaginée par Laurie Nunn et produite par Netflix depuis 2019, est rapidement devenue un programme incontournable quand on recherche une série adolescente dédramatisant le sexe ; on y suit les histoires amoureuses et sexuelles de lycéens. La série ayant misé sur la pluralité des représentations, il y est question d'asexualité, de bisexualité, de handicap, de non binarité tout en mettant au cœur de la série un homme cis-blanc-hétérosexuel, donnant, encore une fois, une place secondaire à la diversité. On se retrouve à la fin de la saison 4 avec les séparations du couple cis lesbien (Lily/Ola) et du couple cis gay (Eric/Adam) là où, au contraire, la relation amoureuse hétéro centrale de la série (Maeve/Otis) ne fait que prendre de l'ampleur.

À travers des biais universalistes, ces films et séries prônent une vision capitaliste du bien, de la beauté et de la sexualité. C'est ce qui rend le catalogue aussi lisse, normatif, et, de fait, dépolitisé. À ce sujet, Benjamin Delaveau ajoute :

« La puissance du « soft power » américain a pénétré les productions qui commencent à comprendre les marchés possibles qu'ouvrent les produits culturels LGBTQ+. Les minorités ont toujours raconté leurs histoires et auto-produit leurs plateformes afin de survivre dans un monde qui les invisibilise. Pourtant, les exemples cités dans cet article montrent que les grands studios ne cherchent pas ces pépites cachées pour leur permettre une plus grande exposition. L'idée n'est pas de mettre en valeur le travail fait « en bas » pour le ramener à la surface, mais plutôt de faire écrire des histoires dans un cadre socio-économico-culturel approuvé par les dominants. Les producteurs travaillent activement à créer un nouveau contenu, une nouvelle culture des minorités qui promeut la compatibilité avec le capitalisme et les codes normatifs et esthétiques de ce système. »^{★-12}

C'est peut-être le plus gros problème de ces plateformes de production et diffusion. Elles ne permettent pas de promouvoir un cinéma qui ne voudrait pas rentrer dans la machine industrielle. Encore une fois, la série *Sex Education* est un très bon exemple de cette tension. La série - notamment la saison 3 - accorde une petite place à la représentation trans et non binaire avec une scène de prêt et d'essayage de *binder*^{★-13} entre deux personnages non binaires. Il est possible que de jeunes personnes trouvent dans ces représentations des images réconfortantes et elles contribuent à changer les modes

★ 12. Benjamin Delaveau, « Diversité à l'écran : Après Netflix, la lutte est-elle finie ? », *Manifesto* 21, 25 janvier 2021.

★ 13. Brassière servant à comprimer la poitrine pour aplatir un torse.

de pensées, mais elles sont également le vecteur d'une vision lissée des luttes marginalisées. Cette scène met les personnages trans dans une position didactique, les personnages ne peuvent exister que pour elleux-même, iels sont systématiquement mis·es en scène dans des moments où iels expliquent un des aspects de leur transidentité. Au final, la scène du *bind*er semble s'adresser beaucoup plus à un public cisgenre qui ne connaîtrait rien à la transidentité qu'à un public transgenre - lequel est sans doute déjà bien renseigné via Internet.

En mégalodon de la production sérielle, les industries massives que sont Netflix ou bien Disney sont finement élaborées pour capitaliser ainsi sur des contenus « à la mode », créant une impossibilité de proposer un contenu *queer*. Le terme « cinéma *mainstream queer* » est finalement quasiment antinomique, les deux ne peuvent exister, car le cinéma *mainstream* est régi par une ambition capitaliste avant tout. C'est un milieu où le pouvoir et l'argent sont omniprésents et il est impossible d'ignorer que dans une société patriarcale, les dominants sont les hommes cisgenres majoritairement hétérosexuels et dont le travail et l'ambition ne consistent non pas à renverser cette domination, mais de l'asseoir encore plus à travers des contenus dépolitisés. À travers cette récupération des enjeux *queer* par la norme, cette visibilité-là amène peu à peu, à une invisibilisation des histoires hors des cadres normatifs.

D'un autre côté, il est quand même intéressant de voir qu'il est possible, aujourd'hui pour des personnes *queer*, d'intégrer ce système, ne serait-ce pour gagner sa vie et pour, peut être, faire changer les choses de l'intérieur. C'est le cas par exemple d'Alice Oseman, autrice

et illustrateurice du webcomic *Heartstopper*, qui raconte l'histoire d'amour de Charlie et Nick, deux lycéens britanniques, et a été adapté en 8 épisodes sur Netflix. Cette série a mis un point d'honneur à caster des actrices *queer* pour camper les rôles des personnages, mais également à engager une équipe de tournage majoritairement *queer* comme on peut le voir dans les *vlogs* de Tobie Donovan^{★14}, lui-même acteur dans la série. Autre exemple, la série *Sense 8*, a fait sensation à sa sortie en 2015, et a permis à Lilly et Lana Wachowski, créatrices du programme et cinéastes, d'écrire des personnages gays, lesbiens, trans sans que ces identités soient le cœur de la série, implantant dans le paysage cinématographique des personnages *queer*. Grâce à leur renommée internationale dans le cinéma de grosses productions (*Matrix*, *Cloud Atlas...*), elles sont à l'origine de projets toujours plus puissants dans leurs représentations comme avec leur série *Work In Progress*, racontant l'histoire d'Abby, qui se définit comme grosse et gouine et va tomber amoureuse de Chris, un homme trans. La série est pleine de créativité et d'humour, et elle traite très justement de beaucoup de sujets délicats : dans un épisode, Abby découvre sans le vouloir le *deadname* de Chris sur une de ses boîtes de médicaments, mais comme les créateurices du programme ont conscience que cet élément est particulièrement critique, le *deadname*^{★15} de Chris est à chaque fois flouté, jamais montré au public. Pirouette visuelle pertinente quand on

★ 14. Chaîne Youtube de Tobie Donovan [En ligne :

<https://www.youtube.com/channel/UCYu5k1hidYWe33FfsKY2NQ>]

★ 15. « Le *deadname* est le prénom de naissance qu'on a tué pour le remplacer par un nouveau nom, choisi, désiré, consenti ». Définition donnée par Al Baylac dans son livre *Colza*, p.93.

voit que bon nombre de productions traitant de la transidentité n'hésitent pas à donner au public le *deadname* du personnage pour illustrer le « avant » et « après » de la transition (comme si une transition était quelque chose de systématiquement linéaire), comme dans *A Good Man* (2021) de Marie-Castille Mention-Schaar.

Un article du cinéaste Jules Rosskam, dans le journal universitaire *Somatechnics*, retranscrit une discussion entre les réalisatrices trans Felix Endara, Chase Joynt, Reina Gossett, Madsen Minax, et Jess Mac concernant la place du corps trans et des corps normatifs dans le cinéma. ♦¹⁶

Minax émet l'idée que dans le cinéma en tant qu'institution ne fait qu'accentuer une pression sur les corps qu'il produit. Il explique que, peu importe, la démarche d'ouverture dont l'industrie se targue, l'état actuel des choses n'est toujours pas satisfaisant. On voit toujours une majorité d'acteurices cisgenres incarner des personnages transgenres, et des personnes racisées castées uniquement pour les seconds rôles...

Un peu plus loin dans la discussion, Rosskam pose la question de l'avenir du cinéma trans. Pour Minax, un pas aura été franchi quand le cinéma parlera de transidentité ou sera fait par des personnes trans sans qu'on ne le mentionne comme quelque chose d'exceptionnel. Il y a une nécessité de faire du cinéma *queer* une forme de cinéma mainstream, orchestré par des personnes *queer*, afin de réussir à faire bouger les représentations tout en visant une visibilité.

♦ 16. Jules Rosskam, « Making Trans Cinema: A Roundtable

Discussion with Felix Endara, Reina Gossett, Chase Joynt, Jess Mac and Madsen Minax », *Somatechnics*, 8.1, 2018, p.14-26.

Des films queer par des queers

Être *queer*, c'est donc avoir un vécu que l'on ne retrouve pas véhiculé par les médias *mainstream*. Au final, on voit fleurir dans le catalogue Netflix tout un tas de contenu au mieux didactique pour les *straights*, au pire complètement effarant de vacuité pour les *queers*, à base de personnages secondaires non binaires et de *coming out* comme seul trait de personnalité, d'où l'importance de promouvoir un cinéma pour des personnes *queers* par des personnes *queers*.

Le Nouveau Cinéma *Queer* est un mouvement indépendant du cinéma américain des années 1990. Mouvement théorisé par la critique de cinéma B. Ruby Rich dans la revue *Sight and Sound*^{♦-17}, il a permis de faire croître la popularité de réalisateurs gays comme Pedro Almodovar ou Gus Van Sant et avec eux, de rendre grands publics toute une série de récits autour de la fluidité du genre ou du travestissement chez Almodovar, ou des films dépeignant une Amérique du nord marginalisée précaire chez Van Sant. Cinéma aux fortes inspirations expérimentales, les films réalisés pendant cette période ont cette particularité de rompre avec les représentations habituelles des personnages gays et lesbiens. C'est un cinéma qui met en scène des personnages homosexuels sans que l'intrigue ne soit basée que sur cet élément. Barbara Mennel, pro-

♦ 17. B. Ruby Rich, « New Queer Cinema », *Sight & Sound*, Septembre 1992.

fesseuse d'études cinématographiques à l'université de Floride, écrit dans son ouvrage *Le Cinéma Queer* :

« Le Nouveau Cinéma *Queer* lie un désir sexuel déviant à une esthétique cinématographique délibérément différente. Le terme « *queer* » assume l'acception péjorative, mais il ouvre pour inclure toute la série de désirs et de comportements sexuels échappant aux normes. »^{♦-18}

Le Nouveau Cinéma *Queer* reste un cinéma blanc, cisgenre et masculin et c'est à travers une direction majoritairement masculine que les récits lesbiens se popularisent. Le film de Gus Van Sant *Even Cowgirls Get the Blues*, sorti en 1993, raconte l'histoire de Sissy, une auto-stoppeuse aux pouces démesurés, qui possède le pouvoir de faire arrêter toutes les voitures qu'elle croise. Au cours de son périple sans fin, elle se retrouve à rejoindre un groupe de cowgirls lesbiennes en insurrection contre un ranch peuplé de bourgeois-es en cure. Elle y tombe amoureuse de Bonanza Jellybean et se joint au mouvement pour tenter de prendre le contrôle du ranch. Illustrant une histoire d'amour lesbien, le film présente une héroïne solitaire, en mouvement constant. C'est un film qui jouit d'une certaine notoriété à sa sortie, l'amenant à être nommé au Lion D'or de la Mostra de Venise en 1993.

Notoriété dont jouissent beaucoup moins les réalisatrices bi et lesbiennes du Nouveau Cinéma *Queer* comme Lizzie Borden (réalisatrice de *Born In Flames* sorti en 1983), Rose Troche ou Cheryl Dunye, dont les films extrêmement personnels sont principalement autoproduits et n'ont pas eu accès à une grosse distribution. Les récits

♦ 18. Barbara Mennel, *Le cinéma queer*, Ed. L'Arche, 2013, p.107.

lesbiens par des lesbiennes sont peu visibles, mais ils existent. *The Watermelon Woman* de Dunye, sorti en 1996, met d'ailleurs en abîme cette recherche de représentation des lesbiennes noires dans le show-business des années 40. Ce film se présente comme un faux documentaire parodique, qui suit le personnage de Cheryl Dunye à la recherche de la “*Watermelon Woman*”, une actrice noire créditée uniquement sous ce nom dans un film que la protagoniste regarde. Elle décide alors de partir dans une recherche de la véritable identité de l'actrice, en quête d'images trop longtemps invisibilisées.

Aujourd'hui, les regards *queer* permettent de contribuer à créer un cinéma *queer* indépendant aux multiples facettes, héritant des mouvements esthétiques et cinématographiques de la fin du XX^e siècle. Le court métrage d'Alexis Langlois, *Les démons de Dorothy*, sorti en 2021, reprend notamment l'esthétique *camp* qui émerge dans la première partie du XX^e siècle^{♦19}. La théoricienne du cinéma, Barbara Mennel, situe l'apparition du style *camp* dans une esthétique liée à la figure et au mode de vie du *dandy* parisien et londonien du XVIII^e siècle. L'esthétique du *dandy* se trouve ensuite réadaptée dans la production cinématographique hollywoodienne pour suggérer l'homosexualité pendant le Code Hays, créant ainsi une esthétique qui s'infuse non seulement dans le cinéma de l'époque, mais également dans tout un panel d'objets et de modes de vies.

La photographe et essayiste féministe Susan Sontag décrit le *camp*, dans *Notes On Camp* publié en 1964, comme une esthétique que l'on ne mesure pas en termes de

♦ 19. Barbara Mennel, *Le cinéma queer*, Ed. L'Arche, 2013, p.47.

beauté, mais en degré d'artifice et de style^{♦-20}. C'est une culture qui touche les arts, les objets, mais aussi les comportements humains ; sans parler de « communauté *camp* », il est plutôt une sorte de style de vie précis à l'intérieur de la culture gay. Le *camp* est naïf, maladroit, extravagant et absolument sérieux dans sa performance ; être *camp* c'est performer un premier degré tout en autodérision.

Les démons de Dorothy s'empare de cette culture tout en appuyant sur les influences *trash* et horribles qui coexistent avec le *camp* dans les films à petit budget hollywoodiens du XX^e siècle.

En ouverture du film : des ultra fem^{♦-21} lesbiennes sur leurs motos, des strass, des armes roses factices et du hard rock. Les plans sur les tenues et les corps des actrices se succèdent au rythme des motos lancées à toute allure. Dans une parodie du regard masculin sexualisant les corps, on s'attend à voir un film imaginé par un homme cisgenre hétérosexuel, mais il n'en est rien. On découvre quelques instants plus tard que ces images viennent de l'imagination de Dorothy, qui écrit au fur et à mesure ce que l'on voit à l'écran.

Le film nous plonge dans les idées d'une scénariste lesbienne qui se bat pour faire exister ses personnages et ses histoires de « bikeuses amoureuses ». Dans la chambre de Dorothy, on plonge dans une ambiance *nerd* soulignée par une myriade de détails de la culture pop, entre des poupées Bratz, des photos de Judy Garland dans *Oz* et un épisode de *Buffy contre les vampires* lancé sur l'ordinateur.

♦ 20. Susan Sontag, *Notes on Camp*, Ed. Penguin Modern, 2018.

♦ 21. Fem est une identité à l'intérieur de la communauté lesbienne.

Les personnes fem revendiquent une féminité exacerbée.

C'est dans cet antre que l'héroïne écrit et ne rêve que de remise de prix. S'ajoutent à ce tableau une mère omniprésente sur les réseaux sociaux, une parodie des films de Xavier Dolan et une grosse teinte de loose. Truffé de références et d'humour, le film fait cependant un état des lieux de la réalité du cinéma *queer* fait par des *queers* aujourd'hui : une bataille constante avec les institutions et l'urgence de trouver un moyen d'exister sans elles.

Les démons de Dorothy réussit peu à peu à entrer dans les sphères institutionnelles du cinéma – il est récemment nominé dans la catégorie court métrage de fiction des César 2023, mais cette sphère reste difficile d'accès pour beaucoup de réalisateur·ices *queer*. « Aujourd'hui encore, il est très difficile pour des personnes *queers* d'avoir un budget pour faire des films », me raconte Lawrens, dans un entretien pour ma recherche^{♦-22}. Il travaille dans le collectif *What's your flavor ?*, qui œuvre à créer des partenariats avec les festivals pour montrer des films expérimentaux faits par des personnes *queers* et racisées.

L'histoire du cinéma expérimental est intrinsèquement liée aux enjeux *queer*. On nomme cinéma expérimental une pratique filmique née hors des codes régis par l'industrie du cinéma commercial. À la frontière de l'art vidéo, qui trouve également ses origines dans les années 60, le cinéma expérimental se distingue de cette pratique artistique par l'utilisation de la technique traditionnelle du cinéma, là où l'art vidéo est issu d'une pratique de captation par caméscope.

Dans le cinéma expérimental, on trouve un foisonnement de films gays, lesbiens, trans, *queers* faits par

♦ 22. Interview de @lawrens_shyboy sur Instagram le 09/05/2022.

les personnes concernées. Le cinéaste Stéphane Marti l'explique dans un texte issu de son film *Lettre à un public introuvable* :

« Le désir homosexuel, plus intense peut-être d'être peu toléré, trouve, même ainsi, difficilement à se libérer dans le cinéma dominant. Le cinéma expérimental, plus confidentiel, plus marginal, presque clandestin - plus libre, donc - lui offre par contre cette aubaine vitale. On pourrait même dire [...] qu'il est, en bonne partie, né de la poussée de ce désir minoritaire, ailleurs bridé. »^{✦-23}

Lieu d'expérimentations sans limites, il repousse les codes de la narration et permet de produire des images plus politiques. En 1974, la cinéaste Barbara Hammer réalise *Dyke Tactics*, un court métrage tendre, un hommage aux amours saphiques. Le film montre des femmes nues, en train de faire l'amour sous l'œil d'une caméra qui ne cherche pas à mettre en avant certaines parties du corps, elle montre l'acte dans son ensemble. Le film arrive dans un contexte où les scènes d'amour lesbien sont soit censurées, soit réservées au cinéma de *sexploitation*, des films à petits budgets dans lesquels la nudité gratuite et le sexe étaient tolérés sans pour autant être de la pornographie. C'est là où le cinéma expérimental puise sa force : sans budget, il prône une liberté totale.

C'est un cinéma politique qui sait tisser des histoires parallèles à partir d'images ultra grand public, comme, par exemple, la figure du cyborg. Figure majoritairement investie dans le cinéma *mainstream* hollywoodien des

✦ 23. Stéphane Marti, *Lettre à un public introuvable*, 2011, 45 min 31.

années 80 (*Robocop* de Paul Verhoeven (1988), *Terminator* de James Cameron (1985)), le cyborg s'intègre dans les imaginaires mainstream via un cinéma ultra-masculin dans lequel il possède une apparence virile augmentée par la technologie.

À l'opposé de ce cinéma *mainstream*, le film *I.K.U (L'orgasme)* de l'artiste Shu Lea Cheang, est une véritable ode à l'espace numérique qu'amènent les années 2000 et de tout ce qu'il apporte en termes de sexualité, d'étrangeté, de danger. Dans un Tokyo du futur déjà obsolète, Reiko, un cyborg de la société Genom, est conçu pour réaliser tous les fantasmes de leurs client·es. Dans cette fiction, les corps des cyborgs sont modulables. À l'aide des images 3D, l'artiste ajoute des membres supplémentaires à ces corps que l'on identifie comme féminins. Le cyborg peut alors pénétrer, et faire jouir, grâce à un corps fluide pour lequel il n'est plus question de genre. Les cyborgs dans ce film sont à l'image d'un corps féminin hypersexualisé, mais ils ne sont pas en position de soumission, ils ne sont plus les proies ; ils sont les prédateurs.

Le cyborg remet en question l'attribution binaire genre/sexe. C'est l'objet-corps auquel on peut retirer des parties, en ajouter d'autres, créer des extensions. Ce territoire peut être refaçonné comme bon nous semble. La fiction cyborgienne, notamment théorisée par la philosophe du genre Donna Haraway dans son essai de 1985 *Le manifeste cyborg*, permet au corps de devenir une machine agenre, en dehors des formes de dominations imposées par le déterminisme biologique^{♦-24}.

♦ 24. Donna Haraway, *Le manifeste cyborg et autres essais*, Ed. Exils, 2007.

Pour conclure, ces questions de représentations sont loin d'être résolues et l'évolution de nos images vers le mieux n'est pas acquise. Comme nous l'avons vu, la récupération des histoires *queer* par les médias *mainstream* n'est pas forcément bénéfique tant le *queer* est devenu un argument commercial. C'est en continuant à chercher à voir et à diffuser des contenus plus indépendants que les vécus se transmettent et il est primordial de conserver cette pratique pour visibiliser ces histoires. Le cinéma expérimental est un cinéma sans moyens, mais qui se révèle être une véritable mine de regards, de vécus et d'images hors de toutes les normes. Peut-être que pour mieux comprendre pourquoi Rose Troche filme, dans *Go Fish*, un coupe-ongle avec tant d'attention, il faudrait interroger quel regard elle pose sur l'objet. Un regard sur des vécus à la marge, un regard oblique.

Iel a rendez-vous avec des ami·es dans un bar féministe. À sa gauche, iel discute avec l'un·e d'entre elleux qui a fait une thèse sur le cinéma. Iel lui parle de son projet de mémoire à cette époque encore à ses balbutiements. Ielles évoquent le queer gaze à l'écran. Un regard interdit, qu'un personnage ose lancer à l'autre (objet de son désir) quand iel ne regarde pas. C'est un regard dérobé, oblique, que la caméra capte. Comment regarder quand on ne peut pas le faire frontalement ?

Témoignage de l'auteurice.

3

Dissimuler le queer & regards obliques

Regarder autrement et percevoir les indices

Mentionné dans le chapitre précédent, le code de production dit Code Hays mis en application en 1934 à Hollywood a été une mesure d'invisibilisation des vécus lesbiens, gays, et transgenre par la censure. Il a donc fallu redoubler d'ingéniosité pour créer d'autres manières de montrer pour suggérer l'homosexualité sans la nommer.

La rivière rouge d'Howard Hawks est un western états-unien sorti en 1948 dont l'intrigue se déroule pendant la guerre de Sécession. Montgomery Clift incarne Matthew Garth, un orphelin recueilli par le propriétaire de bétail cherchant à faire fortune, Tom Dunson, joué par John Wayne. Lors de leur traversée du Texas jusqu'au Missouri, les tensions entre le fils adoptif et le père deviennent de plus en plus grandes. Matthew Garth remet en question l'autorité abusive de son père adoptif, installant dès lors dans le film un climat de domination et de démonstration du pouvoir entre hommes. L'ouvrage *The Celluloid Closet* de Vito Russo relève une scène de ce film particulièrement intrigante tant elle convoque une tension homosexuelle implicite entre le personnage de Matthew Garth et un cowboy joué par John Ireland. On

voit les deux cowboys descendre de cheval de manière presque simultanée puis engager une conversation joyeuse sur leurs pistolets respectifs. Ils les échangent, les essayent en tirant sur une cible, les comparent tout en se complimentant mutuellement. Si l'on se détache de la volonté de lire entre les lignes, on ne peut y voir qu'un échange léger entre deux amis qui s'amuse à tirer sur un morceau de métal, ponctuant la scène de mentions aux plaisirs de la vie : les femmes et les montres suisses. En soi, une belle démonstration d'amitié virile. C'est là où la subtilité de lecture intervient : si l'on prête attention aux pauses dans leurs répliques, les regards de Matthew envers son comparse, les hésitations, le pistolet comme symbole phallique, tout porte à croire, pour ceux qui souhaitent le voir ainsi, que cette tension sexuelle existe, sans pourtant être nommée. Dans l'espace de cette conversation, le sous-texte devient l'espace dans lequel se loger pour se sentir représenté, comme un endroit secret que l'on pourrait voir uniquement si on le cherche. C'est ce qui rend la double lecture si précieuse, mais également complexe, si elle n'est pas assumée, comment peut-on être sûr qu'elle existe vraiment et que nous ne nous faisons pas -l'expression prend alors tout son sens- des films ?

Au-delà des films auxquels on associe la production d'images et de narrations, d'autres champs comme la littérature, l'architecture, l'art ont été investis de cette même nécessité : créer un regard détourné pour faire exister des vécus invisibles.

Une lecture féministe du travail de l'architecte Eileen Gray par Jasmine Rault, chercheuse sur les liens entre l'architecture, le design et le genre et les sexualités, montre comment l'architecte a été influencée par des artistes et autrices lesbiennes comme Djuna Barnes ou Radcliffe Hall. La relation conflictuelle entre Eileen Gray et l'architecte Le Corbusier a souvent été au centre de la médiatisation de sa vie et la thèse de Rault, *Eileen Gray: new angles on gender and sexuality* (2006) permet de donner une vision alternative de son travail.^{♦-1}

Dans la villa *E-1027* qu'elle imagine avec son compagnon de l'époque Jean Badovici, construite en 1929 sur la côte méditerranéenne française, elle fait de l'intimité et de l'indépendance dans l'espace domestique un point central du projet. Elle porte une attention particulière aux problématiques qu'offrent les fenêtres dans les rapports public/privé, mais aussi aux cloisons pour délimiter les espaces^{♦-2}. Elle imagine des portes enfoncées, cachées par des cloisons, des pans de murs pour limiter la portée du regard et pour obstruer une vue totale sur tous les espaces^{♦-3}. En somme, dévier le regard voyeur ou persécuteur (que l'on pourrait attribuer à un homme) pour créer une forme d'architecture qui protège les femmes et leurs secrets. Il a souvent été rapporté que Eileen Gray entretenait des relations lesbiennes avec d'autres femmes sans que son homosexualité n'ait été revendiquée. Il est peut-être ici question de s'inventer une histoire pour faire vivre celles qui sont invisibilisées.

♦ 1. Jasmine Rault, *Eileen Gray: new angles on gender and sexuality*, Thèse d'Histoire de l'Art et Communication, McGill University, 2006.

♦ 2. Ibid, p.115.

♦ 3. Ibid, p.136.

À l'inverse, mais d'une manière tout aussi curieuse, la particularité du cas de la *Farnsworth House* commandée par Edith Farnsworth et imaginée par l'architecte Mies van der Rohe réside dans la réalisation d'une maison entièrement en verre, transgressant les rapports des espaces publics et privés. Paul Preciado, dans son article *Mies-conception : la maison Farnsworth et le mystère du placard transparent*, s'interroge sur le statut particulier d'une maison dont toutes les cloisons seraient transparentes à l'exception de celle du placard et de la salle de bain^{✦4}.

L'article raconte, comme une enquête, les indices qui suggèrent que la maison aux murs transparents permettrait d'occulter le secret, de faire écran, concernant les relations que la propriétaire entretiendrait avec d'autres femmes (comme le mentionnait son journal d'après ce que raconte l'article). Preciado place le centre de son attention sur cette singularité de transparence, la cage de verre semblant cacher beaucoup plus qu'elle n'y paraît.

Le projet de construction de cette maison, qui s'étend de 1946 à 1951, se place dans un contexte états-unien particulier : les chasses aux communistes pendant la guerre froide et les révélations publiques des identités sexuelles des personnes dans les institutions instaurent une politique forcée de la transparence dans la pratique du *outing* (le fait de révéler quelque chose de l'identité de quelqu'un·e).

Ce processus de verbalisation et de visibilisation se fait également par les personnes concernées et devient

✦ 4. Paul Preciado, « Mies-conception : la maison Farnsworth et le mystère du placard transparent », *Multitudes*, n°20, 2005, p. 47-56. [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-1-page-47.htm>]

l'expression « *to come out of the closet* » donc « sortir du placard » que la sociologue du genre Eve Kosofsky Sedgwick décrit non pas comme une confession ponctuelle et unique, mais comme un processus constant de gestion des informations personnelles que l'on donne ou non à voir dans l'espace public. Ainsi le concept du placard n'est pas seulement un dispositif d'occultation de la connaissance, mais un filtre qui permet de faire en sorte qu'on n'ait pas connaissance qu'il y a une connaissance. Ce n'est donc pas une boîte noire, c'est peut-être une boîte complètement à priori transparente qui fait grandement écho à celle de Farnsworth.

C'est le trouble que Preciado cherche à décrire dans cet article : une somme de coïncidences sur ce fameux placard opaque au centre d'une maison qui semble montrer publiquement que le privé qui l'habite n'a rien à cacher. Il conclut d'ailleurs l'article par « la transparence totale de la maison Farnsworth s'est convertie en écran parfait derrière lequel la possible excentricité - ses relations saphiques - de la célibataire pouvait être occultée.^{✦-5} »

Il est assez troublant de voir à quel point les espaces peuvent être des points de tensions, concernant les identités. Les espaces domestiques imaginés par Gray et Farnsworth révèlent, si l'on veut bien le voir, les tensions qui existent dans leur rapport à l'intime. Dans un cas comme dans l'autre, la question du regard est hyper présente. Chez Gray, le regard est dévié pour laisser de

✦ 5. Paul Preciado, « Mies-conception : la maison Farnsworth et le mystère du placard transparent », *Multitudes*, n°20, 2005, p. 47-56. [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-1-page-47.htm>]

la place à l'intime alors que chez Farnsworth, le regard est attiré directement dans l'artifice de la transparence, le détournant de la connaissance d'un potentiel secret. À cette époque, il n'est pas vraiment question de considérer le lesbianisme ou la bisexualité comme une position politique - les politiques identitaires apparaissent à la fin du XX^e siècle - et les relations saphiques des deux femmes ont d'ailleurs été grandement facilitées parce qu'elles appartenaient à la classe bourgeoise, rendant relative toute potentielle position politique. Cependant, ce sont deux exemples qui révèlent l'importance de la relecture de vécus aux indices finement dissimulés. L'article de Preciado part d'une intuition et raconte une enquête, à la manière d'un fait divers dans un journal, pour satisfaire le besoin dévorant de voir que les personnes appartenant à l'acronyme LGBTQ+ existent partout. D'une certaine manière, c'est rassurant. Le travail de Jasmine Rault part de la même intuition, mais opère comme une réparation d'une histoire que l'on nous aurait trop racontée sous le prisme hétérosexuel. Cela fait partie de la mémoire *queer*, nous sommes sans cesse en train de chercher les minuscules indices pour reprendre cette censure systématique des sexualités marginalisées.

Il semble donc intéressant d'aller chercher quelles stratégies de visualisations sont consciemment mises en place par une personne engagée dans la politique des identités *queer*.

C'est le cas de l'artiste contemporain Félix Gonzales Torres, qui place la question de l'identité au centre de sa pratique à travers ce que nomme le chercheur américain spécialisé dans les études culturelles, José Esteban Muñoz, « la stratégie de la désidentité ». Muñoz consacre

un article à la lecture du travail de Félix Gonzalez Torres qui pointe la tactique de l'artiste concernant les représentations des sujets présents dans son travail^{✦-6}.

Artiste cubano, gay et ayant perdu des proches à cause de l'épidémie du SIDA, Gonzalez-Torres explore ces thèmes dans des œuvres abordant la séparation des sphères publiques et privées, mais aussi le déplacement de l'identité, en questionnant celle que la culture *mainstream* peut lui imposer. Il construit une œuvre politique qui trouve sa place dans le marché de l'art tout en tissant un récit qui se voudrait invisible à ceux qui ne seraient pas concernées.

Résolument engagé, il lutte pour ne pas devenir le *token*^{✦-7} de la culture dominante et élabore des formes de représentations fondées sur une désidentité, une identité invisible, complexe et multiple, compréhensible par les personnes sachant lire le sous-texte. José Esteban Muñoz parle alors de création d'images obliques, des images qui impliquent d'être initiée pour en comprendre le sens. Pour expliquer comment cette stratégie opère, il prend l'exemple du logo de ACT UP, association militante dans la lutte contre le SIDA, un triangle rose pointant vers le haut au-dessus du message « SILENCE = MORT ». Il explique que le triangle implique d'avoir connaissance que le triangle rose vers le bas était un signe d'identi-

✦ 6. José Esteban Muñoz, « Felix Gonzalez Torres, la stratégie de désidentité », revue *Multitudes*, n° 82, 2021, p. 177-182.
[En ligne : <https://www.multitudes.net/performer-la-desidentite/>]

✦ 7. Le mot *token* est un mot anglophone que l'on traduit par « jeton ». Cet anglicisme s'utilise pour parler d'une minorité tolérée dans un cadre pour afficher une soi-disant « diversité ».

cation des personnes homosexuelles dans les camps de concentration nazis et que la réappropriation du triangle pointant cette fois vers le haut opère comme une forme de lutte. En créant un logo et en l'affichant, on fait entrer l'intimité de la sexualité et l'urgence de la situation dans l'espace public. L'article aborde les panneaux d'affichage sur lesquels une photographie géante de l'artiste présentait un lit vide aux draps froissés et aux empreintes des corps dans le matelas :

« Vue d'un point de vue latino ou *queer* [...], cette image vague, indirecte, commente la crise qui affecte ces identités. Pour certain-es spectateur·ices, ce qui est suggéré n'est rien de plus qu'une image banale de la vie quotidienne. Et pourtant, il y a quelque chose dans cette image, agrandie et resituée dans la sphère publique, qui laisse planer une ombre de mystère sur la scène. Les spectateurs·ices qui ne sont pas « au fait » sont placés dans une position où iels « doivent demander », s'iels ne sont pas « déjà au courant » : « Qu'est-ce que cela veut dire ? » Pour les autres, ceux qui ont été touchés par la catastrophe du sida et d'autres épidémies génocidaires, l'image renvoie à la perte, à l'absence, à la négation des vies *queer*, latinxs et d'autres communautés à risque ou d'autres personnes qui partagent la même structure de sentiment. »^{♦-8}

En transgressant les rapports d'espace privé et d'espace public, l'intime devient quelque chose que l'on met sous les yeux de tous. En usant de panneaux pu-

♦ 8. José Esteban Muñoz, « Felix Gonzalez Torres, la stratégie de désidentité », revue *Multitudes*, n° 82, 2021, p. 177-182.
[En ligne : <https://www.multitudes.net/performer-la-desidentite/>]

blicitaires, Gonzalez-Torres permet d'afficher en grand et dans l'espace public la question du SIDA, forçant les personnes non au courant à s'interroger sur la signification de l'affiche. À la manière de la double énonciation au théâtre, procédé dans lequel l'acteurice, avec la même phrase, s'adresse à deux publics distincts, l'image s'impose comme un soutien et une urgence de sortir du silence.

Ces regards obliques sur les espaces, les objets, les gestes ou les attitudes, sur les mots même sont des témoignages que la culture *queer* n'est pas uniquement arcs-en-ciel et paillettes, c'est un univers symbolique complexe majoritairement invisible pour la norme.

Le *queer* ne cherche pas systématiquement à intégrer les espaces dominants, nous l'avons vu avec le cinéma dans le chapitre précédent, il s'épanouit mieux en marge de la norme. Cependant, il peut user de stratégies pour parasiter les espaces dominants. Monique Wittig, théoricienne française des sexualités et du genre, mais également cofondatrice du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), nomme cela « Le cheval de Troie », une stratégie (encore !) de séduction puis de destruction.

Le cinéma comme cheval de Troie

La Pensée straight est un essai féministe de Monique Wittig paru en 1992 analysant l'hétérosexualité comme un régime politique et un système de domination de la classe sociale des hommes sur celle des femmes. C'est un essai fondateur qui permet de sortir d'une vision essentialiste du genre (comme quoi il serait « naturel »)

pour en donner une lecture sociale et politique. Selon Monique Wittig, le genre « femme » n'est pas dû : il est créé et correspond à la classe sociale qui se définit par l'appartenance à un homme. La première partie de son essai explicite cette définition.

La deuxième partie de l'essai est consacrée à la question du langage et du genre dans l'écriture et un chapitre, en particulier, aborde la question de la double lecture. Le chapitre 8 de l'essai, intitulé « Le cheval de Troie », entreprend d'expliquer le pouvoir de la littérature dans sa faculté à s'immiscer dans la culture *mainstream* et la compare à cette machine de guerre qu'est le cheval de Troie, créé par les Grecs pour assiéger la ville de Troie dans la mythologie grecque.

Le cheval de Troie y est décrit comme une forme « étrange [...], sans couleur précise, énorme, barbare »^{♦9} à première vue, mais auquel les Troyens s'habituent, s'attachent par la suite. Le cheval de Troie est conçu pour plaire, mais il n'est pas neutre et lorsqu'il sort de sa phase de sommeil, il a pour but d'anéantir. Wittig expose qu'avec un effet à retardement similaire, une œuvre littéraire peut donc renverser les conventions. Elle illustre cet effet avec l'exemple d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

« L'œuvre de Proust est un des meilleurs exemples que je connaisse de machine de guerre avec un effet à retardement. Pour commencer, tout le monde a cru avoir affaire à un simple roman à clés, une description minutieuse de la haute société parisienne. Et les mondains de chercher avec fièvre à mettre un nom sur les personnages. Par la

♦ 9. Monique Wittig, *La Pensée straight*, Ed. Amsterdam, 2018, p.123.

suite, il leur a fallu bousculer les noms puisque la plupart des femmes dans le livre correspondaient à des hommes dans la réalité. Ce qui revient à dire que bon nombre de personnages sont des homosexuels. [...] Proust a réussi à transformer le monde « réel » en un monde uniquement homosexuel. »^{♦10}

Cette stratégie repose sur une forme d'assimilation : la culture dite en marge se « camoufle » dans les attentes de la culture dominante afin de l'intégrer plus aisément. C'est une sorte de jeu intériorisé, une percée dans la culture dominante. Néanmoins, il est important de rappeler que cette stratégie dont parle Monique Wittig est réservée à des productions littéraires ou artistiques qui ont déjà un certain succès auprès d'un public *mainstream*.

Portrait de la jeune fille en feu est un bon exemple de cheval de Troie. Nominé puis décoré du prix du scénario à Cannes en 2019, le film semble correspondre aux attentes de festivals de la culture dominante tels que Cannes ou les Césars avec ce drame romantique lesbien d'époque mettant en scène deux actrices blanches.

La plupart des représentations lesbiennes des films issus de l'industrie se retrouvent dans des drames d'époque : *Ammonite* de Francis Lee (2020), *Tell It to the Bees* d'Annabel Jankel (2018), *The Handmaiden* de Park Chan-wook (2016). La chercheuse et vidéaste Jade Almeida explique que les films d'époques lesbiens permettent de dépeindre une histoire d'amour entre deux femmes correspondant aux normes du genre féminin à base de corsets, de robes donc de ne pas amener une représentation

♦ 10. Monique Wittig, *La pensée straight*, Ed. Amsterdam, 2018, p.129.

subversive des sexualités et des identités lesbiennes^{♦-11}. Ces films, à travers cette esthétique, rentrent dans un cadre hétéronormatif, donc plaisant au public *straight* tout en représentant des femmes qui aiment des femmes, donc en touchant également au public *queer*. À travers la compréhension des codes « qui marchent » auprès d'un public ou d'un jury de festival cisgenre et hétérosexuel, Céline Sciamma opte pour en quelque sorte « rentrer dans un moule ». Mais la puissance du film se trouve autre part, à commencer par le choix de n'y avoir aucun protagoniste masculin. La relation entre Héloïse et Marianne n'illustre pas de domination et le *male gaze* est absolument absent du film. La théoricienne du cinéma Laura Mulvey, dans son article publié en 1975, « Plaisir visuel et cinéma narratif » définit le concept du « regard masculin » (*male gaze*) comme une manière de poser un regard sur le monde qui nous entoure en sexualisant et réifiant les femmes ainsi que d'autres objets de désirs^{♦-12}. Le *male gaze*, c'est la manière de regarder par défaut et notre œil y est entraîné en évoluant dans un monde cisgenre, hétérosexuel et patriarcal. Le *male gaze* ce n'est pas le regard de l'homme, c'est le regard normalisé qui veut que notre désir est créé par une forme de domination. C'est l'œil voyeuriste qui observe à travers une caméra qui filme à l'insu du personnage, imposant un rapport inégal entre la spectateurice et le protagoniste.

Dans le film de Céline Sciamma, il n'est pas question de filmer les personnages à leur insu ni de créer une ten-

♦ 11. Jade Almeida, « First Kill : une représentation qui a du mordant ? », Youtube, 15 juillet 2022.

♦ 12. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and narrative cinema », Revue *Screen*, 1975.

sion dans les rapports de pouvoir que les personnages peuvent avoir entre eux.

« Le geste révolutionnaire de Sciamma est de considérer que le désir peut éclore sans domination, sans humiliation, sans rapports de pouvoir »^{♦-13}, écrit la journaliste et autrice Iris Brey dans son essai *Le regard féminin*, consacré à la théorie d'un regard qui permettrait de représenter une expérience du désir à l'écran sans *male gaze*. C'est un film dont la caméra filme une vulve et des doigts ensanglantés par les menstruations, une scène d'avortement qui sera ensuite, une scène plus tard, jouée par les personnages dans la chambre de Marianne pour qu'elle puisse peindre les gestes et ainsi documenter à travers les arts des pratiques médicales interdites par les mœurs. Le film montre également des moments de complicité, de joie, de sororité, des chants entre femmes, des échanges de regards, de la transmission de savoir pour tout déjouer : le patriarcat, la domination. C'est la force de ce film, c'est le feu dans le ventre, c'est tout ce qu'il faut lire entre les lignes, c'est la double énonciation que le concept du cheval de Troie propose.

Bravo les lesbiennes.

Du regard interdit du désir *queer* aux stratégies de visibilité, la question de comment nous sommes perçues et de ce que nous voulons que les autres perçoivent de nous est au cœur de l'expérience *queer*.

Nous avons vu que les industries et autres institutions s'emparent de manière incessante des questions

♦ 13. Iris Brey, *Le regard féminin*, Ed. de L'Olivier, 2020, p.63.

LGBTQIA+. Les stratégies de dissimulation évoquées chez Gonzalez-Torres ou chez Wittig ont permis de mettre en évidence la nécessité du *queer* à exister tout en restant invisible pour ne pas se faire totalement récupérer. Être déviant·e par rapport à la norme serait donc le biais qui nous permettrait de comprendre et de voir les signes. Adopter un regard oblique, pour reprendre les termes de José Estéban Muñoz, peut amener à percevoir les récits et donc les objets de ces récits.

Les perceptions et la narration seront les questions du chapitre suivant. Quelles narrations accompagnent l'objet filmé et peut-on rendre *queer* un objet ?

« Je porte ce token toujours avec moi, puisqu'il est sur mon trousseau de clés : ce *token* était nécessaire à l'époque pour rentrer dans le métro ; sur une face il y a écrit « New York City Transit Authority » et sur l'autre « Good for one fare [Valable pour un trajet] ». Cet objet est symbolique, car New York est la ville qui m'a fait connaître Act Up, l'association a été pour moi le meilleur antirétroviral avant que n'existent les traitements plus puissants. »

Témoignage de Christophe Martet,
journaliste et militant, pour l'exposition
VIH-SIDA, l'épidémie n'est pas finie !
au MUCEM (2021-2022).

4

Identifier l'objet

L'objet dans la narration

Le philosophe Jean Baudrillard aborde les principes de sémiotique des objets dans l'introduction de son ouvrage *Le système des objets*. Il pose la question de « savoir comment les objets sont vécus, à quels besoins autres que fonctionnels ils répondent, quelles structures mentales s'enchevêtrent avec les structures fonctionnelles et y contredisent, sur quel système culturel, infra- ou transculturel, est fondée leur quotidienneté vécue »^{✦-1}. Il tente de décrire les processus par lesquels les gens entrent en relation avec l'objet et des conduites et relations humaines qui en résultent. Il décrit alors un système « parlé » des objets, un système de significations plus ou moins cohérent qu'ils instaurent.

Dans le premier chapitre du mémoire, nous abordons la sémiotique des objets initiée par Ferdinand de Saussure qui permettait de définir les trois niveaux de compréhension d'un objet entre son référent (sa réalité physique), son signifiant (ce qui contient le signe) et son sens (le signifié). Néanmoins, nous n'avons pas encore évoqué l'objet filmé. Statut qu'il me semble intéressant d'aborder puisque le premier objet qui lance le mémoire

✦ 1. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Ed. Gallimard, 1968, p.9.

est le coupe-ongle filmé par Rose Troche dans *Go Fish* (mentionné en introduction). Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la question du regard est très importante, si l'on peut voir dans un espace un objet sous toutes ses coutures, l'objet filmé n'est montré que d'une seule manière, à travers l'œil de la caméra. Pour continuer cette recherche sur les objets *queer*, nous nous intéresserons ici aux différentes perceptions d'un objet filmé.

Joséphine Jibokji, docteure en Histoire de l'art, pose la question, dans son ouvrage *Objets de Cinéma*, du statut des objets créés spécialement pour les films. Elle interroge le caractère éphémère des objets conçus uniquement pour le cinéma dont on ne percevra donc que l'image le temps du film. Elle évoque alors, comme Baudrillard, que ces objets sont un langage à base de signes :

« Les objets occupent l'horizon intellectuel en tant que nouveau système de signes à explorer. Les intellectuels comprennent avec les artistes que l'objet, si banal soit-il, n'est pas innocent et porte un ensemble de significations. [...] Les objets ne sont plus seulement préhensibles mais deviennent un réseau sémantique dans lequel l'esprit peut se noyer. »♦-2

Mais qu'ils soient imaginés spécialement pour le cinéma ou des objets issus de nos quotidiens, il est intéressant de trouver des modes de traduction de l'objet et de voir jusqu'à quand l'on peut considérer que l'objet filmé est un objet.

♦ 2. Joséphine Jibokji, *Objets de cinéma*, INHA, 2019.

Le chercheur en design Saul Pandelakis consacre à ce propos une intervention lors d'une édition du colloque CinéDesign (qu'il co-crée avec le maître de conférences Anthony Masure et la docteure en études cinématographiques Mélanie Boissonneau en 2013) dans laquelle il questionne le statut d'un plan-objet^{♦-3}. Il nomme ainsi un plan qui ne se consacrerait qu'à la mise en scène d'un autre sujet qu'un être humain ou animal et s'interroge alors sur les différentes interprétations qu'un plan objet peut convoquer. Il l'explique dans son intervention, ses recherches l'amènent à aborder le théoricien du cinéma Jacques Aumont, qui recense dans son article «L'objet cinématographique et la chose filmique», quatre types d'objets mis en scène que l'on retrouve dans les films^{♦-4} :

Type 1 : L'objet trouvé. Aumont définit l'objet comme « peut devenir objet tout ce qui est isolé assez nettement et assez longtemps, par un geste, un regard, un rapport instauré »^{♦-5}. Ce peut donc être l'approche la plus simple que l'on a de l'objet, on l'identifie, on le présente à la caméra. Mais la définition d'Aumont souligne aussi que les choses « deviennent objet » selon l'attention qu'on leur porte, ce qui veut dire que ce que l'on regarde peut devenir objet et que ce sont les perceptions tactiles, visuelles ou spatiales qui confèrent cette fluidité que tout peut être objet tant qu'il est objet d'attention.

- ♦ 3. Saul Pandelakis, « Le plan objet au cinéma : vocabulaire, enjeux et formation d'un concept théorique », colloque Ciné Design, 6 octobre 2016.
- ♦ 4. Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *CiNéMAS*, n°14(1), p.179-203.
- ♦ 5. Ibid, p.185.

Type 2 : L'objet utile. Dans cette catégorie l'objet est mis en scène, il joue un rôle dans l'histoire. Au théâtre, on doit l'expression « fusil de Tchekhov » au dramaturge Anton Tchekhov, lequel aurait déclaré à plusieurs reprises et comme un conseil d'écriture qu'aucun élément d'une histoire ne doit être superflu. Le procédé scénaristique prend comme exemple que si une arme est présente dans le décor, elle sera forcément utilisée. Ce concept appuie le fait qu'aucun objet n'est là par hasard dans le décor et qu'il est signifiant. Il existe également des objets utiles que l'on ne donne pas à voir comme le MacGuffin : un objet souvent matériel prétexte à l'histoire, mais que l'on ne voit jamais. Au-delà d'un objet, c'est un prétexte scénaristique théorisé par Alfred Hitchcock qu'il explique avec une histoire :

« Deux voyageurs se trouvent dans un train en Angleterre.

L'un dit à l'autre :

- Excusez-moi Monsieur, mais qu'est-ce que ce paquet à l'aspect bizarre qui se trouve au-dessus de votre tête ?
- Oh, c'est un MacGuffin. À quoi cela sert-il ?
- Cela sert à piéger les lions dans les montagnes d'Écosse.
- Mais il n'y a pas de lion dans les montagnes d'Écosse.
- Alors il n'y a pas de MacGuffin »^{♦ 6}.

Le MacGuffin, c'est l'objet ou le prétexte qui lance l'intrigue, ce peut être les « lettres de transit » dans *Casablanca* de Michael Curtiz (1947), la mallette dans *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (1994)... Les MacGuffin sont des objets

♦ 6. « Alfred Hitchcock on the Dick Cavett Show », 8 juin 1972, 45'45".

qui permettent de lancer un récit, mais s'effacent petit à petit pour laisser place à l'histoire.

Type 3 : L'objet investi. L'objet devient signe ou indice et donne des précisions sur l'environnement dans lequel se déroule le film. La scène d'ouverture militaire du film *Jeunes filles en uniformes* de Léontine Sagan (1931) enchaîne les plans sur des colonnes, les statues de soldats puis d'hommes nus qui luttent, aucun doute sur l'univers répressif dans lequel va se dérouler l'intrigue. Quelques instants plus tard, une dizaine de personnages marchent d'un pas cadencé dans leurs uniformes, le ton du film est donné. Le film joue sur des rapports de pouvoirs entre les enseignantes et les élèves et cette domination s'incarne notamment dans l'escalier que les jeunes filles empruntent pour monter dans les étages de l'internat, comme l'explique Barbara Mennel dans son ouvrage *Le cinéma queer* : « Au centre de la composition architecturale du film se trouvent deux escaliers ; l'un symbolise le flux officiel du pouvoir au sein de l'institution et il est interdit aux jeunes filles ; dans l'autre, auquel les jeunes filles ont accès, circulent les désirs secrets et les informations interdites »^{★-7}. Encore plus tard, M^{lle} von Bernburg offre à Manuela un chemisier, traitement de faveur que Manuela interprète comme une déclaration d'amour, son institutrice jouant précisément sur l'ambiguïté de leur relation. L'objet devient ainsi investi d'un désir interdit.

Type 4 : L'objet chosifié. Cette dernière catégorie d'objet filmé existe quand il s'affranchit de son usage ou de son rapport à un être humain et c'est ici particulièrement

★ 7. Barbara Mennel, *Le cinéma queer*, Ed. L'Arche, 2013, p.33.

que la définition de l'objet se trouble. Aumont illustre ce type avec la statue à l'effigie de Macbeth fabriquée par les sorcières en scène d'ouverture du film *MacBeth* d'Orson Welles (1948). Entre informe, objet-statue, objet symbolique d'un personnage c'est par son caractère indescriptible qu'il devient chose.

Cette matrice est le premier tremplin pour créer des bases de lectures des objets filmés. La tentative de typologie d'Aumont est intéressante, car elle laisse une grande place à la mutabilité des formes d'objets. Dire que l'objet devient chose et choisir comme exemple un objet qui représente un corps c'est donner à l'objet l'opportunité d'être informe, étrange, dévié de son sens strict et surtout indéfinissable. C'est ce qui fait que cet article permet de sortir d'un point de vue universel pour approcher l'objet au-delà d'une rationalité et de toucher du doigt une approche plutôt *queer* de perception des objets filmés et des objets d'une manière générale.

Dans un deuxième temps, comme ces objets sont filmés, ils entrent systématiquement dans une narration plus ou moins influencée par leurs imaginaires. Ce n'est donc pas totalement l'objet que nous cherchons à identifier mais l'objet dans sa narration.

Maintenant que nous avons vu que les objets filmés peuvent être signes, choses, prétextes à l'histoire, nous pouvons aller voir ce que la narration du coupe-ongle de *Go Fish* dit de cet objet.

Avez-vous vu un coupe-ongle?

Le coupe-ongle est un outil de soin et d'hygiène qui, par extension, renvoie aux ongles et aux différents imaginaires qu'ils évoquent. On peut d'abord penser aux ongles courts des travailleuses, aux ongles longs et vernis de la féminité exacerbée, aux ongles rognés attribués aux personnes anxieuses, aux déchets humains générés par l'utilisation de l'objet. A contrario des mains et des ongles qui s'inscrivent dans des imaginaires très définis, le coupe-ongle est un objet que l'on retrouve peu filmé, je propose d'aller regarder différents coupe-ongles filmés pour comprendre dans quelles narrations ils s'inscrivent.

On trouve un coupe-ongle filmé de très loin dans *Play-time* (1967) de Jacques Tati, on le devine au geste que fait l'homme, mais jamais il n'apparaît en gros plan. Dans un enchaînement de gestes chorégraphiés, l'homme range son *suitcase*, ajuste ses manches, se recoupe les ongles dans des gestes rapides et précis dans le but de paraître présentable lors d'un entretien d'embauche. L'objet est perdu dans une multitude d'autres détails, les actions s'enchaînent, on ne s'attarde pas sur la matérialité de l'objet, il se confond dans une suite d'éléments témoignant de l'hygiénisme et le maniérisme du personnage.

Le film hongkongais de Jason Kwan *A Nail Clipper Romance*, sorti en 2017, à l'inverse, met en scène le fameux objet d'une manière bien plus excentrique. Le film raconte l'histoire de Sean qui tombe éperdument amoureux d'Emily, une jeune femme intrigante dont le régime alimentaire est uniquement constitué de coupe-ongles. À travers cette comédie romantique, le film aborde la notion de confiance à l'autre, de retournement du stigmat

et de *coming out* ; Emily se désignant elle-même comme un *nail clipper monster* (monstre mangeur de coupe-ongle). Dans une séquence, Sean, qui décide de croire Emily, lui demande pourquoi elle se désigne elle-même comme un monstre, cette question restera sans réponse de sa part. Le coupe-ongle est dans ce film peut être investi de désir par le fait qu'il soit ingéré, convoquant un savoir psychanalytique que nous n'analyserons pas ici, mais il fait quand même office d'objet symbole d'une sous-culture à ne surtout pas dévoiler au monde extérieur. Dans une autre séquence du film, l'objet coupe-ongle devient le centre d'une discussion entre Sean et une jeune femme pour savoir si elle aussi est un monstre mangeur de coupe-ongle. Il observe la jeune femme contempler les coupe-ongles dans une boutique et tente d'entrer en discussion avec elle à travers des phrases à double sens pour savoir si, à l'instar d'Emily, « elle en est ». Le film racontant une romance hétérosexuelle, on ne peut pas à proprement parler de film *queer* et cet exemple est surtout à comprendre à titre d'anecdote, car le coupe-ongle n'est en aucun cas un objet signifiant une homosexualité, mais dans un drôle de hasard (ou non ?) il est quand même rattaché à des questions de vies marginalisées et opprimées.

L'objet est donc empreint d'une multitude d'imaginaires qui enveloppent l'objet de différentes lectures. Qu'en est-il de ce coupe-ongle dans *Go Fish*, quelle narration accompagne l'objet pour qu'il soit autant déviant ?

Objet symbolique fort dans une partie de la culture lesbienne, le coupe-ongle est incontestablement un objet sentimental pour que Rose Troche décide de le filmer en gros plan dans son film *Go Fish*, mentionné en introduc-

tion. Rappelons-le, *Go Fish* est un film d'auteur américain sorti en 1994 réalisé par Rose Troche. C'est une fiction racontant les vies entrecroisées de plusieurs femmes lesbiennes à Chicago.

En montrant cet objet et en le faisant intervenir dans une séquence de séduction, le film joue avec les codes de la communauté, créant une véritable zone de confort hors des clichés du cinéma commercial. Dans plusieurs séquences, on voit les différents personnages de la bande d'amies choisir leurs tenues avec attention pour leurs rendez-vous, l'une lace ses rangers, l'autre enlève ses bagues, une autre encore porte un ensemble composé d'une chemise de flanelle et d'une casquette portée à l'envers. Les moments où les personnages s'apprêtent sont galvanisants car il n'est pas question de voir une femme se préparer pour un homme, on peut enfin voir des femmes s'habiller pour d'autres femmes. Le jeu des stéréotypes en devient alors jubilatoire : on se reconnaît, on voit nos habitudes (dans la cuisine d'Ely, la caméra passe sur un amoncellement de boîtes de thé pour douleurs menstruelles « Menstrual-T »), nos objets, nos manières d'être (la scène où Ely se fait couper les cheveux en brosse par une amie est hyper représentative de l'émancipation des lesbiennes *butch* par les cheveux courts) et on ne cherche pas à performer autre chose que des codes que nous nous sommes données. On perçoit dans ce film une insistance sur la puissance de l'autoparodie comme forme de réappropriation.

La scène de coupe-ongle initie le rapport sexuel entre les deux personnages à l'écran. Les personnages de Max et Ely sont en rendez-vous amoureux chez Max. Cette dernière constate que les ongles d'Ely sont longs et elle attrape alors un coupe-ongle pour les couper. L'attention

que Rose Troche met à filmer un coupe-ongle est tout à fait intrigante. On a affaire ici à un véritable « plan objet » chargé de significations pour reprendre les mots de Saul Pandelakis. Si l'on reprend la matrice d'Aumont, le coupe-ongle est « objet trouvé » (type1), car on le présente à la caméra, mais il devient également « objet utile » (type2) en engageant un rapprochement physique entre les personnages de Max et d'Ely et via le contexte du film, il devient « objet investi » (type 3), illustrant le poncif lesbien selon lequel on distingue aisément une gouine d'une hétéro, car une gouine a les ongles plus courts pour éviter de griffer les muqueuses vaginales de ses partenaires à vulve lors d'un rapport sexuel^{♦-8}. Dans cet exemple, l'objet pourrait être considéré comme un objet lesbien dans sa symbolique et son usage dans le milieu, il fait plus que couper des ongles pour l'hygiène, il sert de préparation aux doigts qui pénètrent.

L'objet est ici au cœur de l'imaginaire du désir, mais d'un désir déviant de la norme. L'image et la narration ne nous amènent pas à fantasmer sur des ongles rouges, manucurés, impeccables qui sont en général rattachés à la féminité exacerbée et donc au désir normatif selon le regard masculin. La narration inverse les codes, renverse nos regards habitués à sexualiser les corps hyper féminisés pour laisser place à d'autres formes d'expressions de

♦ 8. En dehors du film, il est peut être important de rappeler que cette private joke concernant les ongles courts ne peut être entendue comme un systématisme à prendre tel quel. A outrance, la blague peut être perçue comme vecteur d'invisibilisation des vécus fem (des lesbiennes souhaitant performer les codes de la féminité) mais également des lesbiennes transféminines (dont certain-es ne possèdent pas de vulve).

l'érotisme. Dans cette scène d'ailleurs, on voit les personnages ensemble, se couper mutuellement les ongles, c'est un acte à deux à rapport égal filmé dans une tendresse infinie.

Ce coupe-ongle existe dans *Go Fish* parce que la narration et le regard sont vecteurs d'un vécu lesbien. Les autres coupe-ongles dans d'autres narrations ne résonnent pas comme cette scène pour une personne lesbienne et on ne trouve pas non plus de coupe-ongle dans un rapport cisgenre hétérosexuel filmé, car le regard n'est pas le même. Finalement, ce plan est aussi bien un clin d'œil de la réalisatrice à la communauté qu'un témoignage d'un geste commun dans les rapports sexuels lesbiens. Filmer cet objet est une manière de célébrer des regards qui dévient de la norme et de créer des images de désir en dehors des codes hétéronormatifs pour des personnes qui auraient besoin de s'identifier autrement.

C'est donc peut-être cela un objet *queer*, un objet qui aurait été perçu par la bonne personne. Une question de lecture en somme. Dans cette tentative d'identification d'objets *queer*, nous nous heurtons à une question : puisque ce n'est pas la forme qui prime et que l'objet *queer* est multiple, qu'est-ce qui pourrait englober cette notion d'objet *queer* ?

Queeriser l'objet

En 2006, la philosophe et théoricienne féministe, Sara Ahmed publie l'essai *Queer Phenomenology* dans lequel

apparaît le terme « objet *queer* »^{†9}. L'essai est particulièrement complexe à comprendre, il croise une approche phénoménologique de la philosophie -dont le philosophe du XIX^e siècle Edmund Husserl est l'une des figures majeures - et une approche féministe et *queer*.

La phénoménologie, selon Edmund Husserl, est une étude de la perception consciente des événements qui adviennent entre les différentes composantes d'un environnement en fonction de leurs interactions et de leurs positions. C'est une philosophie qui insiste sur l'orientation dans les espaces et l'expérience vécue.

En jouant sur le terme « d'orientation » et en convoquant l'essai du philosophe Emmanuel Kant « Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ? »^{†10}, Sara Ahmed ouvre son essai sur la question « Que signifie être orientée ? ».

Son approche inclut donc l'orientation spatio-temporelle, mais également une dimension sociale à travers le prisme de l'orientation sexuelle et romantique. Elle émet l'hypothèse que notre orientation sexuelle-romantique (tout comme notre position sociale) nous oriente vers les choses qui nous entourent. En proposant alors une alternative à l'orientation qu'elle nomme « désorientation », Sara Ahmed ouvre une réflexion sur la perception *queer* des espaces et des objets. En prenant l'orientation *straight* (littéralement « droit », mais également « hétérosexuel ») comme ligne de conduite et orientation « par défaut », elle tisse une réflexion sur l'orientation *queer*

† 9. Sara Ahmed, *Phénoménologie queer*, Ed. de la rue Dorion, 2022, p.10.

† 10. Emmanuel Kant, *Qu'est ce que s'orienter dans la pensée*, 1786.

qui deviendrait une déviance par rapport à l'orientation normative, le *queer* permettrait donc une désorientation.

En analysant la phénoménologie de la table d'écriture que Husserl propose dans son essai philosophique *Idées* (1913), Sara Ahmed entreprend de repenser l'objet à travers les différents rapports de pouvoir qu'il cristallise. *Idées* aborde notamment l'exemple de la table d'écriture du philosophe qui se trouve face à lui et sur laquelle il rédige. À partir de l'environnement qu'est sa pièce de travail, Husserl analyse l'espace, l'orientation des choses par rapport à lui et à sa table... La lecture féministe de Sara Ahmed vient apporter une nouvelle manière de comprendre les espaces et les objets : si le philosophe écrit sur sa table à propos de sa table, c'est qu'il possède du temps pour le faire et qu'il peut le faire matériellement et c'est sûrement que, par exemple, sa femme s'occupe des enfants dans une autre pièce ou qu'il a demandé à ne pas être dérangé.

C'est comme si Sara Ahmed autorisait la caméra à prendre de la distance par rapport à la table, par exemple dans un travelling arrière, comme au cinéma. Nous -la caméra- nous éloignerions de la table, traverserions les murs pour observer tous les phénomènes qui font que le philosophe peut écrire en toute sérénité sur sa table d'écriture à propos de sa table d'écriture. C'est une question de regard et de privilège. La table devient donc un lieu où jouir du pouvoir patriarcal parce que toutes les conditions pour que Husserl puisse écrire sur sa table proviennent de sa position sociale et de ses conditions matérielles.

L'orientation dépend également de la position sociale des personnes interagissant avec l'objet. Sara Ahmed prend alors l'exemple de l'expérience d'écriture de la

penseuse féministe Adrienne Rich : souvent dérangée par ses enfants pendant son temps d'écriture, elle se retrouve arrachée à son activité pour s'occuper d'eux, perception qu'Edmond Husserl, ne peut relater dans son expérience de la table d'écriture♦-11.

À travers cet exemple, Ahmed suppose qu'une position et une orientation sociale-sexuelle influencent notre perception des environnements et donc notre orientation par rapport aux objets. Et l'attention que nous pouvons porter à une table de travail dépend de l'orientation d'autres au même moment. Dans cet entremêlement d'orientations, les choses, les objets deviennent plus ou moins accessibles en fonction de nos orientations sociales et sexuelles.

Dans le chapitre 2 de l'essai, Sara Ahmed propose alors une phénoménologie *queer* en se référant au terme *queer* d'une manière double : *queer* dans le sens « étrange », mais aussi désignant les identités sexuelles et de genre hors de la norme blanche-cisgenre-hétérosexuelle. Cette deuxième définition nous intéresse particulièrement puisque le *queer* est une orientation et que c'est une orientation déviante par rapport à la norme. L'orientation *queer*, analyse-t-elle, devient la direction oblique, déviée ; le *queer* c'est ce qui « n'est pas droit » a contrario de l'orientation *straight* qui prend une direction rectiligne, droite. C'est donc une orientation qui nous permet de nous positionner de manière oblique face aux objets composants nos environnements. Elle dit à ce propos que le désir *queer* se déplace vers un objet hors de la sphère du désir normatif. Le désir *queer* s'oriente vers des objets

♦ 11. Sara Ahmed, *Phénoménologie queer*, Ed. de la rue Dorion, 2022, p.53.

qui sont hors des lignes directrices. Elle parle de « passer hors-ligne »^{♦-12}. Pour donner la possibilité aux objets d'être *queer*, il implique donc de se désorienter par rapport à eux.

Dans la conclusion de son essai, Sara Ahmed revient sur ce que peut être l'objet *queer*. Reprenant toujours l'exemple de la table dont elle parle tout au long de l'essai, elle avance que les tables *queer* ou autres objets *queer* ne sont pas des tables auxquelles se rassemblent simplement les personnes *queer*. Ces objets deviennent *queer* car ils sont le support de proximité entre des personnes qui ne sont pas censées se rencontrer, qui sont déviants de la ligne directrice normative^{♦-13}. Elle ajoute alors qu'un objet *queer* rend donc le contact possible et que c'est cette proximité des *queer* vers les objets qui leur donne cette possibilité de devenir des objets *queer*. Faire de la phénoménologie *queer* c'est dévier les objets pour les comprendre dans un environnement donné.

Je repense alors à ce coupe-ongle de *Go Fish* qui m'obsède tant, car c'est précisément à cela qu'il sert dans le film, il crée le rapprochement entre Max et Ely, il permet le contact entre les corps.

« Pour moi, la table constitue un tel support pour les rassemblements *queer*, ce qui fait de la table elle-même un dispositif plutôt *queer*. »^{♦-14}

♦ 12. Sara Ahmed, *Phénoménologie queer*, Ed. de la rue Dorion, 2022, p.108.

♦ 13. Ibid, p.249.

♦ 14. Ibid, p.263.

Conclut Sara Ahmed à la fin de l'essai. C'est peut-être la force de l'objet *queer*. Dévier l'objet, le déplacer et troubler son usage comme un acte de désobéissance^{★-15} semblent être des modes d'opération pour « queeriser ». Ainsi, chaque objet, lieu, film, s'ajoute à cette longue liste et c'est ce qui fait qu'il nous arrive de nous dire cette phrase étrange « C'est tellement *queer* ! » sans savoir vraiment quelles sont les limites de ce qui l'est ou de ce qui ne l'est pas. Une forme instinctive de reconnaissance, étudiée - célébrée ! - et retranscrite dans nos imaginaires collectifs grâce aux images, aux histoires, aux témoignages qui constituent un héritage précieux.

Un coupe-ongle, une chemise, une bague, une boucle d'oreille, une table, un livret de mots croisés, un bonnet, un camion... C'est la présence des personnes *queers* qui fait l'objet *queer*. C'est l'histoire autour de l'objet aussi. C'est la manière dont il est perçu par les personnes concernées. C'est la manière dont il reste invisible, récupéré - et on l'espère irrécupérable le plus longtemps possible - par la norme.

★ 15. Terme emprunté à l'article de Daphné Pons et Emma Bigé, «Orientation : vers une phénoménologie transpédégouine», revue *Trou Noir*, n°13, 28 mars 2021.

« J'ai l'impression que ce sont des objets tout le temps
partagés et que c'est en contexte qu'ils peuvent
devenir *queer*. [...] comme un symbole, comme un reflet,
comme un clin d'œil. »

Témoignage issu du film *Objet Queer Non Identifié*
à 00;15;41;24

5

Conclusion : Objet Queer Non Identifié

Les objets queer ne sont pas des objets

La question initiale derrière ce mémoire était : pourquoi Rose Troche filme ce coupe-ongle en gros plan dans *Go Fish* ? Avec cette interrogation, un tas de questions se sont ouvertes.

Le film s'inscrivant dans le mouvement des films indépendants *queer*, il a d'abord été question de définir ce que l'on entendait par ce terme. Nous avons vu que le *queer*, mouvement de pensée comme modes de vie situés, fonctionne par réappropriation : de l'insulte comme revendication politique jusqu'aux objets. Nous avons vu que les vêtements permettent de performer des modes de vie et d'être perçues comme nous le souhaitons. Les objets nous attribuent des rôles sociaux. Ces objets entrent dans un système de signes que nous avons nommé « code *queer* » qui existe pour se signaler, se reconnaître, mais également tout objet qui a du sens pour la communauté. Cette partie a permis de mettre en évidence que certains objets résonnent particulièrement pour la communauté *queer* et que ces objets peuvent être véhiculés par des images.

Actuellement, les images et les références *queer* passent en grande partie par le cinéma et les séries -nous abordions la question de l'identification à travers le cinéma en introduction- nous nous sommes donc ensuite penchées sur l'état des productions audiovisuelles occidentales traitant de enjeux *queer*. À travers un historique des représentations *queer* dans le cinéma mainstream du Code Hays jusqu'à aujourd'hui, nous avons questionné la soi-disant inclusivité dont toutes les grandes plateformes de diffusion s'emparent. Nous avons abordé la force des images et la justesse des représentations jusqu'au besoin de trouver d'autres regards pour véhiculer des imaginaires et un langage visuel propre au *queer*. Aborder le cinéma nous a permis de voir que les films *queer* faits par des personnes *queer* sont la clé pour donner la parole et des images à des vécus invisibles. Nous concluons que ces regards situés sont primordiaux pour créer d'autres formes de narrations.

C'est donc ces regards que nous avons interrogés dans le chapitre suivant. Regard du/de la spectateurice, le regard de la norme sur le *queer*, regard de la personne concernée sur un indice invisible pour d'autres, regard *queer* et regard féminin... Nous avons parlé de la manière dont il faut comprendre et voir le sous texte dans les films soumis à la censure, de relire l'architecture pour imaginer des histoires, de la visibilité des artistes *queer* dans l'art et de la place du sous-texte dans des stratégies d'invisibilisation pour une partie du public. En prenant ensuite l'exemple de la stratégie du cheval de Troie, nous avons questionné la possibilité des œuvres faites par des personnes *queer* à se dissimuler dans les institutions et à les parasiter. Aborder les regards était primordial pour comprendre que l'objet *queer* que nous cherchons est

queer parce qu'il est soumis au regard particulier d'une réalisatrice lesbienne.

Ainsi, à ce stade, nous savons que les objets entrent dans un quotidien *queer* comme signal, indice et performance et que c'est via les images de personnes concernées que cet univers visuel se développe. Cependant voir et comprendre ces images demande de dévier son regard.

Avec ces trois notions en tête, il restait maintenant à comprendre pourquoi le coupe-ongle dans *Go Fish* retient notre attention et c'est par la mise en narration de l'objet que nous avons essayé de le comprendre.

Nous nous sommes demandées si ce coupe-ongle était oui ou non, un objet *queer* et quelle était la narration qui l'accompagne. Filmé seul, l'objet n'évoque pas nécessairement le désir lesbien, c'est un objet lié à l'imaginaire de l'hygiène et du soin, mais, comme nous l'avons vu dans certains films, l'objet peut devenir le centre d'une intrigue aux significations plus complexes. Filmé avec l'œil et le vécu de Rose Troche, dans le contexte du film, dans le jeu de séduction qu'il précède et regardé par des spectateurices concernées, l'objet devient lesbien, l'objet devient déviant. Finalement, l'objet devient *queer*. En terminant avec Sara Ahmed, nous tentons de comprendre que l'objet *queer* est un objet vers lequel nous nous positionnons de manière *queer* et pour avoir cette position spatiale, il faut aussi l'avoir de manière sociale et / ou sexuelle.

Tout compte fait, il est probable qu'il n'y ait pas d'objet *queer* fixe et qu'il n'y ait que des manières *queer*. Manière d'utiliser, manière de voir, manière d'interpréter, manière d'être, manière de vivre. C'est être oblique

face aux choses qui permettra aux choses d'être déviées et déviantes.

En constante mutation, les objets, les lieux, les mots, les images continuent de devenir des points d'ancrage, une sorte de phare dans la nuit, toujours allumé, mais absolument mutant. Le *queer* trouble la notion d'objet, la pousse à l'extrême de la bizarrerie, de ce que l'on ne veut pas voir, de ce qui ne se vend pas ou ne plaît pas au monde *mainstream*. Il n'y a pas d'objet *queer*, il n'y a que des manières *queer* de voir les objets. Tout est question de multiplication, de propagation.

Agathe Charnet, autrice et dramaturge française, écrit très justement, dans *Ceci est mon corps*, sur sa perception de la mutabilité du parcours *queer* alors qu'elle découvre son lesbianisme :

« [...]

Avec elle, nous prenons un aller simple

Pour le monde dédoublé

Dans nos nuits je murmure

Pour la première fois :

Quelque chose a changé en moi

Je sais désormais que rien ne se fige

Que le monde peut être mouvant poreux fluide

Que dans cette complexité intrinsèque et
merveilleuse

Tout est vraiment à réinventer

[...] » ♦⁻¹

♦ 1. Agathe Charnet, *Ceci est mon corps*, Ed. L'Œil du prince, 2022, p. 125-126.

Cette citation résonne comme un appel à récupérer nos images, à en construire d'autres, à performer nos modèles, à aller à l'encontre de tout ce que nous avons appris, à parler; pour savoir, pour se reconnaître, pour être visibles ou invisibles, parce que nous l'aurons choisi.

J'aimerais dans un dernier temps nuancer cette question du choix qui au final a été au cœur de mes questionnements lors de ce travail de mémoire.

Travailler sur la notion du *queer* m'a permis de comprendre tout ce qu'il implique en termes d'anticapitalisme, de non-conformisme, de remise en question de toutes normes et schémas oppressifs. Pourtant j'ai été tiraillé entre cette force si radicale qu'est le *queer* et la joie de découvrir que les représentations s'améliorent, qu'être *queer* c'est de plus en plus cool (dans les milieux privilégiés tout du moins) et que peut être qu'en continuant sur cette lancée, il serait possible de rendre encore plus normal la visibilité de personnes *queer* dans les médias *mainstream*. Le choix de rentrer dans la normalité s'appelle l'assimilation. L'assimilation c'est le processus d'intégration d'une culture dans une autre dominante et majoritaire. Elle se caractérise, par exemple, dans l'histoire LGBTQ+ par l'adoption du mariage pour tous. Certes c'est un combat important pour l'égalité des droits, mais qui ne remet pas en question l'institution du mariage et ce qu'il représente symboliquement et économiquement.

C'est un choix et en même temps pas totalement. Le choix de s'assimiler ou non relève des possibilités économiques et sociales d'une personne.

L'essayiste lesbienne et féministe Maggie Nelson relate un moment de désaccord qu'elle a eu à ce propos avec son compagnon Harry, un artiste et cinéaste qui se définit comme agenre :

« [...] dans notre luxueux lit Sheraton Sweet Sleeper, nous avons commandé *X-Men : le commencement*. Après nous avons débattu : assimilation contre révolution. Je ne milite pas pour l'assimilation comme telle, mais dans le film les assimilationnistes défendaient la non-violence et l'identification avec l'Autre sur une tonalité pseudo-bouddhiste, je me fais prendre à chaque fois. Tu [Harry] as exprimé ta sympathie pour les révolutionnaires, qui disaient : Reste bizarre et fais-les tous sauter avant qu'ils t'attrapent ; peu importe ce qu'ils disent, la vérité c'est qu'ils veulent ta mort, et tu fermes volontairement les yeux si tu ne vois pas ça. » ♦⁻²

Le rapprochement entre les mutant·es de *X-Men* et les personnes *queer* est intéressante. Ce passage illustre très simplement les multiples questionnements présents dans les vécus *queer* concernant la violence, la volonté de faire de l'entre soi pour se protéger, la célébration de la différence (définie par rapport à la norme). Cela ne va cependant pas assez loin, il manque une nuance sur la possibilité matérielle, concrète, d'entrer en révolution ou non.

♦ 2. Maggie Nelson, *Les Argonautes*, Ed. Points, 2015, p.126.

Alors à cet extrait je mettrais en écho la conclusion de *Queer Phenomenology* de Sara Ahmed dans laquelle elle aborde la possibilité d'adopter une orientation *queer* :

« Résister à l'impulsion de faire de la déviance un sol pour la politique *queer* n'est donc pas dire que suivre les lignes que nous suivons n'importent pas. Car cela importe. Certaines lignes, nous le savons, sont des lignes qui accumulent des privilèges, et qui reçoivent « en retour » reconnaissance et récompenses. D'autres lignes sont considérées comme des échappatoires à une vie éthique, comme des déviances du bien commun. Malgré cela, le *queer* n'est pas disponible en tant que ligne que nous pouvons suivre, et si nous adoptions une telle ligne, nous commettrions une certaine injustice à l'égard des *queer* dont les vies sont vécues à des fins différentes. Selon moi, la question n'est pas tant de trouver une ligne *queer*, que de se demander quelle sera notre orientation vis à vis de moments de déviance *queer*. » ♦³

Aujourd'hui, iel fait le choix de rester bizarre, c'est peut être parce que sa situation sociale et économique le lui permettent, c'est aussi parce qu'iel sait qu'iel ne peut pas faire autrement. Les queers continueront d'être queer, d'écrire, de prendre la parole, de filmer, de se mettre en scène, de s'affirmer, de s'afficher, d'aimer, de dire et de prendre place ou de créer les leurs, loin de la norme.

♦ 3. Sara Ahmed, *Phénoménologie queer*, Ed. rue Dorion, 2022, p.263.



Pour finir : se faire des films avec des films

J'ouvre et je termine ce mémoire avec une citation du poète Marguerin Le Louvier :

« Dans son livre dédié aux spectateurs pervers, Janet Staiger décrit les icônes gay et les films cultes de la culture gay comme des moments gay. Staiger s'intéresse aux dissonances d'interprétation d'un même texte à fin de distinguer une lecture dominante et des lectures alternatives. D'après elle, le public gay et/ou féministe est un public qui aime se faire des films avec les films : il élabore des stratégies de lecture face aux formes culturelles dominantes, à fin de permettre à son imaginaire de s'y implanter. Leur expérience de spectateur et spectatrice a lieu en souterrain, dans des canaux d'informations cryptés. »^{✦-1}

Le film a été un moment de création cinématographique à partir d'images récupérées. Réutiliser des films et des images pour créer la narration visuelle des his-

✦ 1. Marguerin Le Louvier, *Le mauvais goût des femmes et des homosexuels*, 2013-2016.

toires qui m'ont été racontées me permet d'opérer une forme de détournement.

J'ai décidé de jouer avec les images, de les déformer, de n'en donner qu'une partie, de recouper à l'intérieur ; un travail de bricoleur-se-monteur-se. On ne trouve pas aussi facilement des extraits vidéos que des extraits de textes. C'est comme à l'époque, en 2012 ou avant, quand on cherchait nos films en *streaming* et qu'il fallait se contenter d'un film pixellisé et sans sous titres parce qu'il y avait que ça de disponible sur le web. Avec un petit savoir faire, on peut ensuite télécharger, enregistrer des extraits, envoyer des bouteilles à la mer pour savoir si quelqu'un a le lien Vimeo d'un court métrage introuvable. Si on en a la possibilité, on peut se tenir au courant des festivals et aller voir les films en salle si tant est que la place ne soit pas à 10 euros. Le médium de l'extrait filmique est difficile à travailler : on peut citer autant de livres ou d'articles que l'on veut sous forme textuelle, mais dès qu'il est question d'utiliser des images mouvantes, ce n'est plus la même histoire.

L'artiste-vidéaste et réalisatrice Hito Steyerl consacre un article dans la revue *e-flux* s'intitulant « Pour la défense de l'image pauvre »^{✦-2} dans lequel elle définit l'image pauvre comme « une copie en mouvement dont la qualité est mauvaise, inférieure à la norme ». Elle aborde le statut des images marginalisées et invisibilisées suite aux restructurations des politiques néolibérales concernant les productions audiovisuelles et tenues ensuite loin des circuits de revalorisation. Les images pauvres sont des

✦ 2. Hito Steyerl, « Pour la défense de l'image pauvre », revue *e-flux*, n°10, novembre 2009.

images piratées, compressées, passées de main en main ou échouées sur Internet. C'est cependant via Internet qu'il a été possible de revisibiliser ensuite beaucoup d'œuvres

Le film est constitué d'images pauvres dont je n'ai pas les droits actuellement et je ne les aurai jamais ; mais c'est à travers cet exact biais que j'ai consommé ma culture cinématographique jusqu'alors. Et que d'autres ont partagé cette expérience d'après les témoignages récoltés. Alors l'image sera trouble et pixellisée mais c'est une manière d'honorer la présence d'œuvres dans ces canaux d'informations souterrains qui contiennent ces multiples copies de DVD et autres formats .avi. Capturer ces images, se les réapproprier et les choisir avec soin pour qu'elles fassent parfaitement écho à l'extrait de l'interview et créer d'autres lectures, c'est - pour reprendre la citation de Marguerin le Louvier - « Se faire des films avec des films ». Les films choisis - mis à part les quatre premiers extraits - sont des films majoritairement faits par des personnes *queer*.

Essai vidéo, le film porte une valeur documentaire mais ne saurait se donner cette étiquette stricte. Il ne cherche pas à convaincre non plus, il tente de faire office d'archive des témoignages récoltés lors de la phase de recherche de ce mémoire. Les extraits de films illustrent, donnent des exemples et célèbrent des regards trop peu mis en avant.

J'ai demandé aux personnes rencontrées de me raconter leurs films, leurs représentations, leurs expériences, leurs objets, leurs codes.

Cette culture *queer*, c'est une autre lecture du monde, une sorte de guide de traduction des indices que l'on dissémine dans le monde *straight*, comme un jeu de piste dans lequel nous sommes les héroïnes. J'ai rencontré certaines de ces héroïnes, j'ai récolté leurs récits, non plus sur des forums en 2012 mais autour d'un micro ou d'un verre en 2022.

Un grand merci à elleux pour leur confiance.



Remerciements

Un immense merci à mon directeur Emmanuel Guy pour toutes nos discussions passionnantes qui ont amené à construire ce sujet.

Merci à Edith Hallauer pour le suivi et les conseils.

Merci à Françoise Courbis pour le suivi de mise en page.

Merci si fort à mes relecteur·ices et conseil·lères Emma, Léa, Reem et Matt qui m'ont tellement aidé à y voir plus clair dans les moments de doute.

Merci à Swann de m'avoir prêté son oreille fine pour le mixage audio du film.

Merci encore aux personnes qui ont accepté d'être interviewées pour le film, pour le temps et la confiance qu'elles m'ont accordé. Par respect de l'anonymat de certaines personnes j'ai choisi de ne pas donner leurs noms.

Trop merci aux adelphe·s d'amour qui gravitent dans ma vie, aux différentes générations du bocal AAA mais également aux grandes amitiées créées à l'ENSCI ou ailleurs. Mille bravo à nous ♥♥♥♥

Enfin merci à Rose Troche pour *Go Fish* dont l'humour et la tendresse en font un film si unique.

Filmographie

- A good man*, 2020, Marie-Castille Mention-Schaar.
A nail clipper romance, 2017, Jason Kwan.
A Single Man, 2009, Tom Ford.
Born In Flames, 1983, Lizzie Borden.
But I'm a Cheerleader, 1999, Jamie Babbit.
C.R.A.Z.Y., 2005, Jean-Marc Vallée.
Dallas Buyers Club, 2013, Jean-Marc Vallée.
Dandy Dust, 1998, Hans Scheirl.
Dyke Tactics, 1974, Barbara Hammer.
Eclipse of the Sun Virgin, 1967, George Kuchar.
Even Cowgirls get the blues, 1998, Gus Van Sant.
Faster Pussycat Kill! Kill!, 1985, Russ Meyer.
Fire in my belly, 1990, David Wojnarowicz.
First Kill, 2022, Victoria Elisabeth Schwab.
Flaming creatures, 1963, Jack Smith.
Go Fish, 1994, Rose Troche.
Heartstopper, 2022, Alice Oseman.
Herman@s (Les Adelphe), 2021, Helene Alix Mourier.
I.K.U (l'orgasme), 2000, Shu Lea Cheang.
Imagine me and you, 2005, Ol Parker.
I was a male Yvonne de Carlo, 1967, Jack Smith.
J'ai tué ma mère, 2009, Xavier Dolan.
Jeunes filles en uniforme, 1931, Léontine Sagan.
Kill Your darlings, 2013, John Krokidas.
L'évadé d'Alcatraz, 1979, Don Siegel.
La Belle et la Bête, 1946, Jean Cocteau.

- La mala educacion*, 2004, Pedro Almodovar.
- Les amours imaginaires*, 2010, Xavier Dolan.
- Lettre à un public introuvable*, 2011, Stéphane Marti.
- Les démons de Dorothy*, 2021, Alexis Langlois.
- Le secret de Brokeback Mountain*, 2006, Ang Lee.
- Lost and Delirious*, 2001, Léa Pool.
- Love*, Simon, 2018, Greg Berlanti.
- Maurice*, 1987, James Ivory.
- My own Private Idaho*, 1991, Gus Van Sant.
- Naissance des pieuvres*, 2007, Céline Sciamma.
- North Sea Texas*, 2012, Bavo Defurne.
- Panteres*, 2020, Erika Sanchez.
- Philadelphia*, 1993, Jonathan Demme.
- Playtime*, 1967, Jacques Tati.
- Pink Flamingos*, 1972, John Waters.
- Portrait de la jeune fille en feu*, 2019, Céline Sciamma.
- Rafiki*, 2018, Wanuri Kahiu.
- Red River*, 1948, Howard Hawk.
- Romeos*, 2011, Sabine Bernardi.
- Sense 8*, 2018, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, Joseph Michael Straczynski.
- Sex Education*, 2019, Laurie Nunn.
- Scorpio Rising*, 1964, Kenneth Anger.
- Shelter*, 2008, Jonah Markowitz.
- Sleepy Heaven*, 1993, Matthias Müller.
- Suicide Room*, 2011, Jan Komasa.
- Superdyke meets madame x*, 1975, Barbara Hammer.
- Tell it to the bees*, 2018, Annabel Jankel.
- The Boys in the Band*, 1970, William Friedkin.
- The Celluloid Closet*, 1996, Rob Epstein et Jeffrey Friedman.
- The curiosity of Chance*, 2006, Russel P. Marleau.
- The Normal Heart*, 2014, Ryan Murphy.
- The Prom*, 2020, Ryan Murphy.

The Watermelon Woman, 1996, Cheryl Dunye.

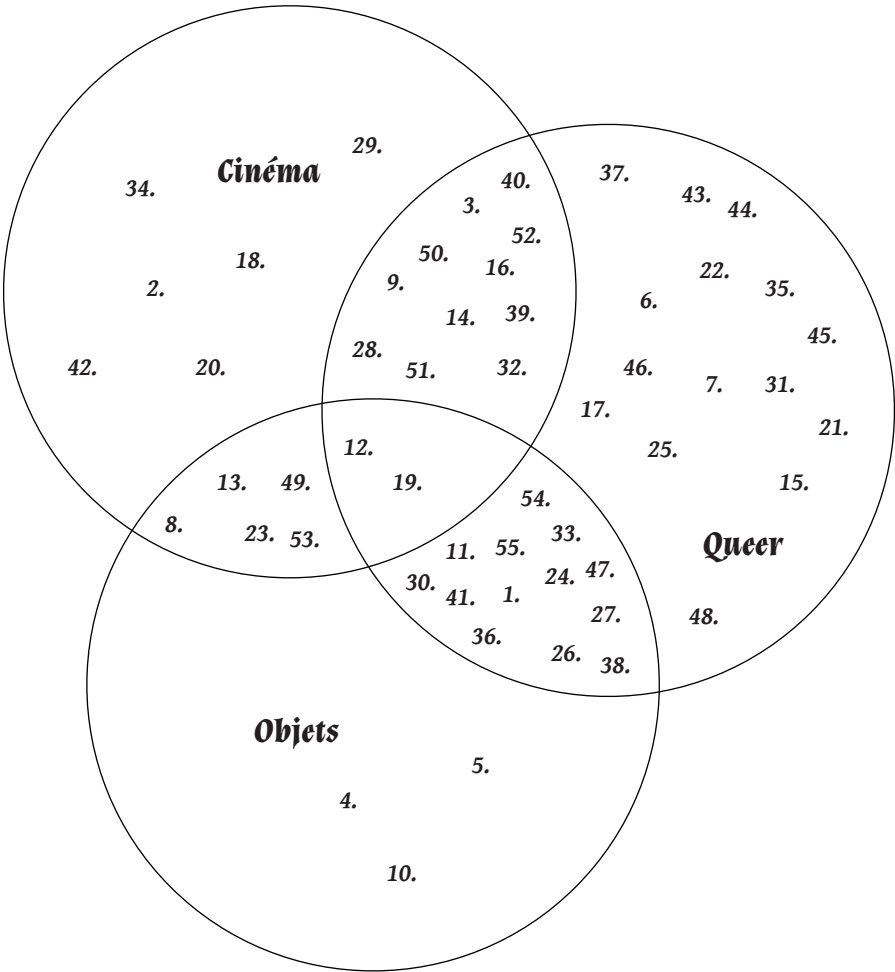
Tomboy, 2011, Céline Sciamma.

Un chant d'amour, 1949, Jean Genet.

Virgin Machine, 1988, Monika Treut.

Work In Progress, 2019, Abby McEnany, Tim Mason,
Lilly Wachowski.

Bibliographie



Essais

1. AHMED Sara, *Phénoménologie queer*, Ed. de la rue d'Orion, 2022.
2. bell hooks, *Race and Representation*, South End Press, 1992.
3. BREY Iris, *Le regard féminin*, L'Olivier, 2020.
4. BARTHES Roland, *Éléments de sémiologie*, Ed. originale 1964.
5. BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Gallimard, 1968.
6. BOURCIER Sam, *Queer Zones*, Amsterdam, 2018.
7. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2006, publication originale 1990.
8. COSTA DE BEAUREGARD Raphaëlle, *Le cinéma et ses objets*, Publications de la Licorne, 2003.
9. DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et culture populaire, de Foucault à Cronenberg*, La Dispute, 2007.
10. GUILBERT Georges-Claude, *Le genre des objets*, L'Harmattan, 2014.
11. HARAWAY Donna, *Le manifeste cyborg et autres essais*, Exils, 2007.
12. HEBDIGE Dick, *Sous culture, le sens du style*, Zones, 2008, publication originale 1979.
13. JIBOKJI Joséphine, *Objets de cinéma*, INHA, 2019.
14. LE LOUVIER Marguerin, *Le mauvais goût des femmes et des homosexuels*, 2016.
15. LORENZ Renate, *Art queer, une théorie freak*, B.42, 2012.
16. MENNEL Barbara, *Le cinéma queer*, L'Arche, 2013.
17. Maggie Nelson, *Les Argonautes*, Ed. Points, 2015.
18. RIZZO Michael, *The Art Direction Handbook for Films*, Routledge, 2005.
19. SONTAG Susan, *Notes on Camp*, Penguin Modern, 2018, publication originale 1964.
20. RUSSO Vito, *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, Harper Collins, 1981.
21. WITTIG Monique, *La pensée straight*, Amsterdam, 2018.
22. ADAM Zoe, *Praxis Queer : les corps queers comme sites de création et de résistance*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Sam Bourcier, Lille, 2018.
23. AUMONT Jacques, « L'objet cinématographique et la chose filmique », *CiNéMAS*, n°14(1), 2003.

Articles et Thèses

24. BIGE Emma et PONS Daphné, « **Orientation : vers une phénoménologie transpédégouine** », *Trou Noir*, n°13, 28 mars 2021.
[En ligne : <http://www.trounoir.org/?Orientations-vers-une-phenomenologie-transpedegouine>]
25. BLUME Anna, « **Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume** », interviews retranscrites entre janvier et février 1997.
26. BOURLEZ Fabrice, « **La sexualité par les objets, vers un queer design ?** », *Figures de l'art*, n°25, 2013.
27. CAUTERUCCI Christina, « **Lesbian and Key Rings : a Cultural Love Story** », *Slate*, 21 décembre 2016.
[En ligne : <https://slate.com/human-interest/2016/12/the-lesbian-love-of-key-rings-and-carabiners-explained.html>]
28. DELAVEAU Benjamin, « **Diversité à l'écran : Après Netflix, la lutte est-elle finie ?** », *Manifesto 21*, 25 janvier 2021.
[En ligne : <https://manifesto-21.com/diversite-ecran-apres-netflix/>]
29. FERGUSON Christopher, « **Positive Female Role-Models Eliminate Negative Effects of Sexually Violent Media** », *Journal of Communication*, n°62, 2012.
30. JOSEPH Natalia, « **4 Carabiners to Let That Guy in Your Econ Lecture Know You're Not Interested** », *Underthebutton*, 2 décembre 2018. [En ligne : <https://www.underthebutton.com/article/2018/12/carabiner-not-interested-guy-lecture-gay>]
31. KOSOFSKY SEDGWICK Eve, « **Construire des significations queer** », dans Eribon Didier (dir.), *Les Études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.
32. MAROLLEAU Emilie, « **Représentation des lesbienne et autocensure au cinéma : quelle visibilité pour l'homosexualité féminine dans les films de l'ère du Code Hays aux Etats-Unis ?** », *Circé*, n°6, mars 2015.
33. MEDHURST Eleanor, « **Lez Accessorize : Carabiners and Rings as Lesbian Signals** », *Dressingdykes.com*, 14 mai 2021.
[En ligne : <https://dressingdykes.com/2021/05/14/lez-accessorise/>]
34. MULVEY Laura, « **Visual Pleasure and narrative cinema** », *Screen*, 1975.
35. MUNOZ José Esteban, « **Felix Gonzalez Torres, la stratégie de désidentité** », *Multitudes*, n° 82, 2021.
36. PRECIADO Paul, « **Mies-conception : la maison Farnsworth et le mystère du placard transparent** », *Multitudes*, n°20, 2005.
37. PRECIADO Paul, « **Savoirs_vampires@war** », *Multitudes*, n°20, 2005.

38. RAULT Jasmine, *Eileen Gray : new angles on gender and sexuality*, Thèse d'Histoire de l'Art et Communication, McGill University, 2006.

39. RICH B. Ruby, « **New Queer Cinema** », *Sight & Sound*, Septembre 1992.

40. ROSSKAM Jules, « **Making Trans Cinema : A Roundtable Discussion with Felix Endara, Reina Gossett, Chase Joynt, Jess Mac and Madsen Minax** », *Somatechnics*, 8.1, 2018.

41. SPINA Costanza, « **Les queer ont un problème avec le capital beauté et il est temps d'en parler** », *Manifesto 21*, 24 juin 2022. [En ligne : <https://manifesto-21.com/queers-probleme-capital-beaute-temps-den-parler/>]

42. STEYERL Hito, « **In Defense of the Poor Image** », *e-flux*, n°10, novembre 2009.

Littérature

43. BAYLAC Al, *Colza*, Blast, 2022.

44. CHARNET Agathe, *Ceci est mon corps*, L'Oeil du prince, 2022.

45. DEBRE Constance, *Love me tender*, Flammarion, 2020.

46. FEINBERG Leslie, *Stone Butch Blues*, Hystériques & AssociéEs, publication originale 1993.

47. FISCHER Hal, *Gay Semiotics*, publication originale 1977.

48. THOMAS Aiden, *Les garçons du cimetière*, ActusE, 2022.

Conférences / Vidéo / Podcasts

49. « **Alfred Hitchcock on the Dick Cavett Show** », 8 juin 1972, 45'45".

50. ALMEIDA Jade, « **First Kill : une représentation qui a du mordant ?** », Youtube, 15 juillet 2022.

51. LAURENT MAYARD Aline, *Free From Desire*, Paradiso Media, 2021.

52. *No Straight Cinema Club*, Radio galoché, 2021.

53. PANDELAKIS Saul, « **Le plan objet au cinéma : vocabulaire, enjeux et formation d'un concept théorique** », colloque Ciné Design à Toulouse, 6 octobre 2016. [En ligne : <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/cine-design/le-plan-objet-au-cinema-vocabulaire-enjeux-et/>]

54. VERSAVEAU Sophia, *En Transition*, Paradiso Media, 2021.

Catalogues d'exposition

55. Mucem, *VIH-SIDA, l'épidémie n'est pas finie !*, 2022.

Mémoire de fin d'études à l'ENSCI-Les Ateliers.
Achevé d'imprimer à l'imprimerie Ad'Hoc
en avril 2023 à Paris.

Typographies : Gentium Plus de SIL International, Fira Condensed
de Carrois Apostrophe, Basteleur de Keussel
et Almendra de Ana Sanfelippo.

