

## *Fantasme homoérotique à l'écran : l'héritage de Jean Genet pour le nouveau cinéma queer*

**Julie Beaulieu**  
Université Laval

### **Résumé/Abstract**

*Un chant d'amour* (1950), unique film de l'écrivain français Jean Genet, occupe une place importante dans l'histoire du cinéma expérimental et des avant-gardes qui ont provoqué la représentation de la sexualité au cinéma, et particulièrement la représentation de l'homosexualité. Largement inspiré par la littérature, *Un chant d'amour* cristallise l'univers poétique de Genet; il rappelle aussi certains films du cinéaste expérimental américain Kenneth Anger, précurseur du cinéma gai. Cet article propose une lecture de la trame « Homo » du film *Poison* (1991), réalisé par l'Américain Todd Haynes. Cette trame s'inscrit comme une forme de *remake* du film de Genet, une adaptation libre de la stigmatisation du désir homosexuel exploité de manière poétique dans *Un chant d'amour*, notamment par l'utilisation de la métaphore de la fleur. Haynes reprend cette métaphore pour la pousser à son extrême limite en transformant, à la fin de la séquence, une pluie de crachats en pétales de rose.

### **À propos de l'auteure/About the Author**

Julie Beaulieu est professeure adjointe en études cinématographiques au Département des littératures de l'Université Laval. Spécialiste de l'œuvre de Marguerite Duras, ses intérêts de recherche et son enseignement couvrent le cinéma actuel et la culture numérique, le cinéma des femmes et le cinéma expérimental, de même que les théories féministes et *queer*. Elle s'intéresse également à la littérature féminine du XX<sup>e</sup> siècle et actuelle. Parmi ses plus récentes publications : « Le plaisir visuel de Valérie », *Nouvelles vues*, Hiver 2013-2014, Université Laval; « Entre féminisme, technologie et science-fiction : le cyborg », *Méridien critique*, Université Stefan cel Mare Suceava, Roumanie (2012).

À la mémoire de Louis Goyette (1962-2012),  
qui nous a enseigné avec passion le cinéma expérimental

L'expression *New Queer Cinema* a été utilisée pour la première fois dans un article désormais célèbre écrit par B. Ruby Rich (1992) pour désigner une variété de films américains indépendants, produits dès le début des années 1990 et encensés par la critique, notamment au Festival du film de Sundance<sup>1</sup>, qui a lieu chaque année aux États-Unis. Le terme *queer* est apparu dans la langue anglaise au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Selon les époques et les mœurs, il désignera d'abord une insulte envers les homosexuels (ordure, taré, pédé, anormal, gouine, trou du cul, malsain, vraiment bizarre [Bourcier, 2006, p. 150]), puis un synonyme de gai et lesbienne, comme l'explique Marie-Hélène Bourcier dans son texte *Queer savoirs* :

La première re-traduction du terme "queer" part du centre définitionnel de "queer" : du terme "queer" synonyme de pédé, lope 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 lequel la concaténation improbable "théorie queer" n'aurait jamais existé (Bourcier, 2006, p. 149-150).

Le terme *queer*, qui d'emblée désigne et isole l'abject, sera par la suite récupéré positivement par la communauté gaie et lesbienne pour qualifier l'homosexualité. Ultérieurement, *queer* servira à nommer toute identité en marge de la norme hétérosexuelle, à l'exemple de l'homosexualité, du lesbianisme, de la bisexualité ou de la transsexualité (communément appelés LGBT). À la suite des travaux de Judith Butler (1990)<sup>2</sup> aux États-Unis et de Marie-Hélène Bourcier (2001, 2005, 2011) en France, le terme *queer* renvoie à un modèle théorique servant à remettre en question les catégories identitaires, qui prennent assise sur un rapport fondamentalement dichotomique et hiérarchique (p. ex., homme/femme, hétérosexuel/homosexuel). « L'un des rôles de la théorie queer et du terme "queer" serait donc de rappeler et de déconstruire les échecs de la représentation [...] », explique Bourcier (2011 p. 151). La théorie *queer*

---

<sup>1</sup> Site web officiel du Sundance Film Festival [consultation le 03/04/2012 sur <http://www.sundance.org/festival>].

<sup>2</sup> Pour la traduction française, voir Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

favorise effectivement une prise de conscience en démontrant la nature construite de l'identité, qui n'est ni fixe et stable, mais plutôt fluide. Elle interroge ainsi les régimes de savoir et de vérité, de même que leur fonctionnement performatif.

Le refus de l'étiquette, principe essentiel à la théorie *queer*, est aussi crucial pour le Nouveau cinéma *queer* (NCQ<sup>3</sup>), dont l'appellation fait référence à une série de films américains des années 1990 réalisés par des maisons de production indépendantes, à l'exemple de Killer Films<sup>4</sup>. Moins un genre qu'une tendance cinématographique, le NCQ rassemble une surprenante variété de films, de cinéastes et d'esthétiques<sup>5</sup>. Bien que les films issus du NCQ partagent peu de caractéristiques filmiques communes et qu'ils utilisent des stratégies narratives fort différentes, leurs créateurs font cependant preuve d'une même volonté : mettre en scène « la marge des marges », dirait Marie-Hélène Bourcier, c'est-à-dire représenter, pour la première fois sur des écrans de cinéma, les sous-groupes d'une culture marginalisée. À l'exemple de la théorie *queer*, née également dans les années 1990, le NCQ célèbre la différence en remettant constamment en question la représentation des identités et des sexualités, et, particulièrement à cette époque, l'homosexualité<sup>6</sup>. L'esthétique éclectique de ces films, qui se situe dans certains cas aux limites de l'expérimentation, à l'exemple du film *Poison* (Todd Haynes, 1991) dont il sera question ici, transgresse les règles et les conventions des genres filmiques de même que la représentation des sexualités au cinéma. Radical, le NCQ propose d'emblée une représentation non politiquement correcte de l'homosexualité et évite ainsi le culte de l'image positive réclamée par la critique gaie et lesbienne dans les années 1970<sup>7</sup>. En cela, les films issus de cette « nouvelle vague » marquent un

<sup>3</sup> L'acronyme NQC sera désormais utilisé dans l'article pour désigner le Nouveau cinéma *queer*.

<sup>4</sup> Fondée à New York en 1995 par Christine Vachon et Pam Koffler (actuellement à la tête de l'entreprise), Killer Films s'est rapidement imposée sur la scène du cinéma indépendant aux États-Unis en proposant des films à la vision unique, dont les premiers films de Todd Haynes.

<sup>5</sup> Voici quelques exemples filmiques parmi les plus cités dans la littérature portant sur cette tendance cinématographique : *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1991), *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *Zero Patience* (John Greyson, 1993), *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998), *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999) et *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999).

<sup>6</sup> De nos jours, l'appellation cinéma *queer* ne renvoie pas systématiquement à la représentation de l'homosexualité à l'écran, mais plutôt à la mise en scène des identités sexuelles comme aux rapports entre les genres et les sexes, et ce, généralement – mais pas uniquement – dans le contexte d'une sous-culture.

<sup>7</sup> Voir à ce sujet l'article canonique de Richard Dyer, « Homosexuality and Film Noir », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 16, 1977, p. 18-21 [consultation le

tournant important pour l'imagerie (homo)sexuelle et (homo)érotique, qui tire son origine de l'histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental.

Le NCQ, et particulièrement le film *Poison*, a d'ailleurs été inspiré par *Un chant d'amour* (1950), seul et unique film réalisé par l'écrivain français Jean Genet. Dans cet article, il s'agira de montrer en quoi l'avant-gardisme du film de Genet, un court métrage expérimental à caractère érotique, a stimulé le nouveau cinéma *queer* des années 1990 dont *Poison* est exemplaire, mais également l'imagerie homoérotique et ses fantasmes écraniques, qui mettent en scène le désir homosexuel comme une forme d'interdit.

### Les trames narratives de *Poison*

*Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Poison* et *Swoon* (Tom Kalin, 1992) ont suscité la surprise au Festival du film de Sundance en 1991 et 1992. Non seulement ces trois films ont-ils donné le ton à des représentations plus subversives de la sexualité, mais leur succès critique a aussi servi l'émergence du nouveau cinéma nommé *queer*. Pour les besoins de cette réflexion, l'attention se portera plus particulièrement sur le film *Poison*, dont la trame narrative intitulée « Homo » est librement adaptée du film *Un chant d'amour*, réalisé par Jean Genet. Cependant, il n'est pas exclu qu'*Un chant d'amour* ait été inspiré par le court métrage *Fireworks* (1947) du cinéaste expérimental Kenneth Anger<sup>8</sup>, pionnier de la représentation homosexuelle de l'Avant-garde américaine – sujet qui sera traité un peu plus loin.

*Poison* est sans contredit emblématique du NCQ. Film à la fois étrange et unique, et en cela difficilement classifiable, il se compose de trois trames narratives distinctes qui s'entrecroisent et s'entremêlent sans mettre en évidence, au premier coup d'œil, un rapport de similitude entre elles. D'abord, la trame « Héros », qui consiste en un pseudo-documentaire à saveur psycho-pop, relate l'histoire invraisemblable d'un jeune garçon au comportement trouble – c'est-à-dire sexuellement déviant – qui tue son père (lequel violente la mère après avoir découvert sa liaison extraconjugale) avant de s'envoler miraculeusement par la fenêtre, sous les yeux ébahis de sa mère. Le sous-texte parodique de ce segment met en évidence l'homosexualité d'un jeune garçon, marginalisé par ses camarades de classe, ainsi que l'homophobie latente d'une Amérique *straight*. Ensuite, la trame « Horreur » s'avère un pastiche du film de série

---

22/01/2012

sur

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinesays/JC16folder/HomosexFilmNoir.html>].

<sup>8</sup> Voir le site Internet officiel du cinéaste [consultation le 16/01/2014 sur <http://kennethanger.org>].

B des années 1950 dans lequel un scientifique de haut calibre, le docteur Graves, boit accidentellement un concentré hormonal (un extrait d'essence de libido) et se transforme en un tueur en série qui sera à l'origine d'une épidémie des plus dévastatrices. L'hystérie collective produite à la suite de la mutation contagieuse du scientifique renvoie directement à celle causée par ce que les médias de masse ont appelé, à tort, l'« épidémie gaie », directement liée à la montée vertigineuse du virus du sida dans les années 1980 aux États-Unis. Enfin, la trame « Homo », véritable hommage à Jean Genet et adaptation libre d'*Un chant d'amour*, met en scène une liaison entre deux prisonniers dans laquelle l'homosexualité, et en particulier l'acte sexuel, est fantasmée et construite à la fois comme un crime et un châtement. C'est cette troisième trame qui fera plus particulièrement l'objet de cet article en rapport avec la mise en scène du fantasme homoérotique dans le film de Genet.

### **Mise en scène du fantasme homoérotique dans *Un chant d'amour* : le mur-écran**

L'influence de Jean Genet demeure cruciale pour le NCQ et l'histoire du cinéma gai aux États-Unis. Non seulement le personnage homosexuel reste sous-représenté dans le cinéma narratif classique, c'est-à-dire le cinéma de genre états-unien, mais sa représentation est également démonisée. La critique *queer* parle d'ailleurs à juste titre de la « monstrisation » (*monsterization*) du personnage homosexuel, dont la figure du psychopathe, notamment présente dans le film noir américain, reste un exemple probant. On peut se souvenir à cet égard de Bruno Antony dans le film *Strangers on a Train* (1951), réalisé par Alfred Hitchcock. Personnage marginal qui s'avèrera, au final, un dangereux psychopathe à abattre, Bruno Antony incarne parfaitement cette vision monstrueuse et démoniaque de l'homosexuel atteint d'une maladie contagieuse, c'est-à-dire l'« homosexualité » dans le contexte des années 1950. Anne-Marie Auger explique que ce phénomène de masse, qui a d'ailleurs participé, voire encouragé tant une représentation négative de l'homosexualité que l'hystérie collective, c'est-à-dire l'homophobie latente de toute une nation, culmine dans les années 1980 avec la découverte du VIH sous le mandat du président Ronald Reagan :

Dès le début, les médias de masse associent le virus du sida aux hommes gais et sont, par le fait même, le véhicule d'une image de l'homosexualité comme condition monstrueuse. Cette rhétorique est fondée sur la peur du gai, représenté comme un maniaque tapi

dans l'ombre, prêt à bondir pour faire d'innocentes victimes et répandre l'épidémie. (Auger, 2008, p. 6)

Le film de Genet propose, à l'instar du cinéma homoérotique de Kenneth Anger (en particulier le film *Fireworks*), un imaginaire narratif inédit qui s'inscrit dans la tradition expérimentale et poétique du cinéma d'avant-garde aux États-Unis. Cet imaginaire, unique pour l'époque, repose sur une des rares mises en scène érotiques de l'homosexualité qui ne soit pas affublée des tares de son identité historiquement diabolique et méprisée. Au contraire, le film met en scène le fantasme homoérotique dans un esprit poétique, voire symbolique en insistant sur le désir inassouvi des prisonniers confinés à l'isolement. Ce désir inassouvi dans le contexte du milieu carcéral est dépeint par Genet et constitue une figure du manque qu'est le désir, comme l'explique ici David Rabouin (1997) : « Pourtant, il ne semble pas possible de nier que le désir soit aussi manque » (p. 32). À cela s'ajoute le fait que le désir et l'interdit sont intimement liés, et particulièrement le désir homoérotique, comme il sera démontré plus loin dans l'analyse de la trame « Homo »<sup>9</sup>.

Film muet, *Un chant d'amour* a d'abord été réalisé pour les collectionneurs parisiens de pornographie gaie, puis interdit pendant 25 ans en France. Cela n'est pas surprenant étant donné la nature pour le moins explicite de la représentation de la sexualité, un tabou écranique à l'époque, et, qui plus est, la représentation érotique de l'homosexualité. Le film sera par conséquent distribué sous le manteau, dans des réseaux privés et clandestins. La première projection publique aura lieu à la Cinémathèque française en 1954, mais la copie projetée sera évidemment amputée des plans dans lesquels la sexualité est explicitement montrée. Il est alors légitime de se demander ce qui a bien pu être présenté du film lors de cette projection, sachant qu'il contient plusieurs plans montrant le corps nu des prisonniers, de même que leur sexe en érection... Du film poético-érotique que désirait produire Genet, *Un chant d'amour* se transforme en une représentation littéralement pornographique, mise à l'index une fois censurée par les autorités en place. La valeur artistique qu'on lui reconnaît aujourd'hui, et qui réside principalement dans son caractère expérimental et poétique, influencé par l'imaginaire littéraire de l'auteur, sombrera conséquemment dans l'oubli plusieurs années durant.

---

<sup>9</sup> L'interdit devient d'ailleurs la condition du désir, selon David Babouin, et particulièrement chez Sacher-Masoch : « Sadisme et masochisme nous indiquent d'ailleurs les voies de notre modernité qu'elle conduise à Freud ou à Bataille. L'interdit y devient la *condition* du désir » (Babouin, 1997, p. 226).

L'esthétique visuelle d'*Un chant d'amour* rappelle celle du *Sang d'un poète* de Jean Cocteau (1930), lui aussi écrivain français, mais également celle de *Fireworks*, réalisé quelques années avant celui de Genet. Représentation hautement érotique, *Fireworks* raconte l'histoire – ou plutôt le rêve – d'un jeune homme (incarné par Kenneth Anger) qui est torturé par une bande de marins aux fantasmes plutôt lubriques. L'imagerie des marins, dont le corps sculpté par l'effort physique est magnifié par la caméra qui le traque dans ses moindres détails, c'est-à-dire en gros plans, est remplacée dans le film de Genet par l'imagerie militaire et carcérale. À l'exemple du costume du marin dans *Fireworks*, l'uniforme du gardien, un objet fétiche, participe au rituel érotique et voyeuriste dans lequel le spectateur se voit forcément impliqué. La position du spectateur face à l'écran lumineux dans la salle obscure fait de lui un témoin privilégié de l'action qui se déroule sur une autre scène<sup>10</sup>.

Dans sa présentation à la version dvd d'*Un chant d'amour*, le cinéaste Jonas Mekas<sup>11</sup>, qui a usé de créativité pour importer illégalement le film à New York (il l'a minutieusement découpé en petits morceaux afin de faciliter son insertion dans la poche de son pantalon), confirme son caractère expérimental. La réalisation, qui n'est basée sur aucun scénario préalablement écrit, demeure en grande partie improvisée par des non-acteurs, soit des amis et des connaissances de Genet qui ont bien voulu se prêter au jeu (érotique). Cette pratique du jeu improvisé, combinée à une équipe technique restreinte, à un budget limité et à des acteurs non professionnels, demeure similaire à la production de nombreux films expérimentaux, à l'exemple du *Sang d'un poète*, premier long métrage réalisé par Jean Cocteau, conçu dans ce même esprit de liberté, c'est-à-dire de créativité non censurée. Il en va de même pour *Fireworks*, réalisé dans des conditions de création similaires et propres à l'avant-gardisme de l'époque.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet la réflexion de Christian Metz (1977, p. 121-176).

<sup>11</sup> Poète, écrivain et cinéaste expérimental d'origine lithuanienne, Jonas Mekas s'est très tôt impliqué dans l'Avant-garde américaine en fondant, avec son frère, le magazine *Film Culture* en 1954. En 1958, il entame la rédaction de sa légendaire « Movie Journal Column », publiée dans le *Village Voice*. Avec Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka et Stan Brakhage, il fonde l'Anthology Film Archives en 1969, organisme à but non lucratif veillant à la préservation et à la diffusion du cinéma d'avant-garde. Récipiendaire de nombreux prix, Mekas a notamment reçu le Grand Prix (documentaire) du Festival du film de Venise pour *The Brig* (1964), adaptation de la pièce du même titre écrite par Kenneth H. Brown, puis mise en scène et performée par le Living Theater en 1963 à New York. Pour une bibliographie et une filmographie détaillée, voir le site Internet officiel du cinéaste [consultation le 25/01/2012 sur <http://jonasmekasfilms.com>].

Fantasme érotique ou réelle histoire d'amour entre deux voisins de cellule, le film de Jean Genet se positionne comme une déclaration multiple : déclaration poétique sur le système carcéral et les conditions de détention; déclaration sur la solitude singulière qui est celle du prisonnier emmuré, confiné jour et nuit à sa cellule; déclaration sur l'amitié, l'amour et la sexualité; déclaration sur le désir et les fantasmes homoérotiques qu'inspire, pour la sensibilité du cinéaste, le monde carcéral; et, ultimement, déclaration sur l'homosexualité.

Dans le film de Genet, la séparation physique entre les deux prisonniers s'avère cruciale. Sur le plan scénique, le mur mitoyen qui les sépare, et sur lequel s'inscrit leur désir, demeure un obstacle insurmontable, dans la mesure où il met d'emblée un terme à la rencontre impossible entre les deux amants en empêchant tout contact physique. Le mur s'inscrit alors comme l'écran sur lequel se jouent leurs fantasmes homoérotiques, qu'ils s'appliquent tour à tour à performer, pour le plus grand plaisir du gardien, qui se place lui-même, et volontairement, dans une position voyeuriste.

C'est par un ingénieux système qu'un des prisonniers perce le mur mitoyen pour y faire glisser une paille et ainsi laisser pénétrer la fumée de cigarette de l'autre côté du mur, dans la cellule voisine, afin que le prisonnier puisse lentement l'aspirer, comme s'il respirait l'odeur de son amant. Cette mise en scène homoérotique traduit un geste intime, celui du baiser interdit qu'on ne peut voler à l'autre pour des raisons évidentes : chacun des hommes est isolé dans une cellule fermée à clé, emprisonné pour des crimes dont le spectateur ne connaît pas la réelle nature ni sa portée; peut-être condamné pour un vol de livres, à l'exemple de Jean Genet en 1940 et 1941... Ce symbole du baiser interdit renvoie aussi, dans le contexte élargi de l'œuvre littéraire de Jean Genet<sup>12</sup>, à cette malédiction qui plane au-dessus de la tête de ces hommes amoureux d'autres hommes, malédiction pour laquelle ils pourraient se voir condamnés – enfermés pour cause d'homosexualité, comme en témoignent les personnages du film *Poison*.

Sous l'influence du code Hays aux États-Unis, créé à Hollywood en 1930, la censure cinématographique interdisait toute forme d'érotisme et de représentation de la sexualité. Il va sans dire que, dans ce contexte, la représentation de l'homosexualité était interdite, ce pour quoi les personnages « déviants », dont les homosexuels, mais également les femmes libérées, à l'exemple de la femme fatale du film noir, étaient

---

<sup>12</sup> Voir entre autres les poèmes « Le condamné à mort » et « Marche funèbre » dans *Le condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, Paris, Gallimard, 1999.



systématiquement stigmatisés. Pour mettre en scène le fantasme érotique ou la sexualité, les réalisateurs devaient conséquemment faire preuve de beaucoup de créativité. Ainsi, la cigarette qu'un homme allumait pour une femme pouvait symboliser un baiser volé, une attirance sexuelle à peine voilée, voire la possibilité d'une relation sexuelle future ou d'une relation sexuelle déjà consommée par le passé, sans qu'elle soit montrée à l'écran. Le simple fait qu'une cigarette allumée passe délicatement d'une main à l'autre ou d'une bouche à l'autre en est un symbole patent. Le dispositif imaginé par Genet éveille sans aucun doute ce fantasme du baiser volé et de la sexualité (du rapport sexuel) qu'a cultivé le spectateur du cinéma narratif classique<sup>13</sup>. Il renvoie ainsi à une imagerie érotique généralement censurée, c'est-à-dire au fantasme homoérotique d'un prisonnier qui s'unit, sous le regard d'un gardien de cellule en proie à ses propres fantasmes voyeuristes, à un autre prisonnier. C'est ce que simulent, de façon isolée et à tour de rôle, les prisonniers qui se caressent face à une caméra frontale.

Si un des prisonniers danse en se massant l'épaule d'une main alors que l'autre est posée sur son sexe, son voisin de cellule embrasse le mur qui les sépare de tout son être, comme s'il s'agissait littéralement du corps de son amant. Le gardien, figure d'autorité vêtue de son uniforme, avance dans le couloir des détenus. À l'image de la séquence du corridor dans le *Sang d'un poète*, il regarde sans être vu à travers le judas des cellules. Ce petit espace rectangulaire, taillé dans chacune des portes, fait figure d'écran privé de cinéma, sorte de « fenêtre ouverte sur le monde ». Fenêtre ouverte certes, cependant sur un monde d'hommes uniquement. Cette séquence, qui rappelle le dispositif du *peep-show*, permet au spectateur de pénétrer dans chacune des cellules par le biais du regard du gardien, qui profite de ce « trou de serrure » pour admirer ces hommes qui se caressent. Le spectateur, comme le gardien, assiste donc à ce rituel érotique à la fois voyeuriste et exhibitionniste, qui participe d'une mise en scène visant, au final, l'homoérotisation du corps masculin.

### ***Crime et châtement dans Poison***

Dans la trame « Homo » tirée du film *Poison*, l'homosexualité se construit à la fois comme un crime et une punition. Norman Bryson démontre efficacement à quel point les jeux érotiques entre les deux prisonniers (Jack Bolton et John Broom) commandent systématiquement la mise en scène lyrique de la stigmatisation, qui marque le retour aux

---

<sup>13</sup> L'expression « cinéma narratif classique » renvoie à l'âge d'or du cinéma hollywoodien, c'est-à-dire aux productions des années 1920 à 1960.

conditions originelles de la persécution homophobe : « *In Poison, the centrality of stigmatization as the basis for eroticism is perhaps clearest in the Genet sequences, where the rule that governs the sexual games among the prisoners is that they always return to and re-enact conditions of ordinary homophobic persecution* » (Bryson, 1999). Ce retour est aussi un retour en arrière (*flashback*). La séquence finale de la trame « Homo », qui met en scène John Broom adolescent dans la peau d'une victime, témoigne effectivement de l'érotisation extrême du stigmatisme dans le film de Todd Haynes. L'univers carcéral (réfectoire et prison) renvoie sans équivoque au confinement imposé de force et dans lequel Genet a réalisé la grande majorité de ses écrits, comme son long poème en alexandrins, *Le condamné à mort*, rédigé à la prison de Fresnes en 1942. L'univers carcéral renvoie aussi, par extension, à cette nécessité que devient l'écriture pour Genet, essentielle pour arriver à s'en sortir – littéralement : sortir de prison.

Dans *Poison*, les scènes tournées en prison demeurent sombres, à l'image de la dureté de l'univers carcéral de l'époque. L'homoérotisation du corps masculin est perceptible dans les gros plans où John Broom touche sensuellement son torse en compagnie de Jack, son futur amant, et particulièrement lorsqu'il s'attarde sur sa cicatrice, signe de virilité – rappelons à ce titre la virilité des héros du cinéma de genre hollywoodien, par exemple ceux du western, qui portent généralement la cicatrice au visage. Mais cette cicatrice, c'est également une marque hautement érotique : une blessure comme une forme de jouissance. Le dispositif de la paille, symbole du baiser et par extension du rapport sexuel dans *Un chant d'amour*, est remplacé par la cigarette que les détenus se passent de bouche en bouche dans *Poison*. La cigarette demeure un prétexte pour entrer en communication, puis en relation intime avec un autre détenu. Au contraire du film de Genet, la trame « Homo » ne présente pas de contenu sexuellement explicite (p. ex., filmer de front le sexe en érection d'un homme) bien que certaines séquences mettent en scène des rapports sexuels entre les détenus qui sont plus audibles que visibles (p. ex., soupirs, lamentations, grognements). Ces séquences font d'ailleurs appel davantage à l'imaginaire du spectateur et, ce faisant, au fantasme. Les corps se frôlent et se touchent dans l'ombre seulement et, parfois même, avec la rudesse de l'animal en rut. Dans ces scènes tournées en prison, toute poésie est évacuée au profit d'une atmosphère sombre et sinistre, qui rend l'acte sexuel encore plus violent et brutal, à l'image même du crime et du châtement qu'il symbolise. C'est par ailleurs ce qui fait dire à Bryson que le crime et le châtement sont, dans la trame « Homo » de *Poison*, interchangeables : « *the crime (homosexuality) and the*

*punishment (more homosexuality) are virtually interchangeable* » (Bryson, 1999). Seuls quelques fragments de texte de Jean Genet (en traduction anglaise) rappellent le caractère poétique de son travail littéraire et cinématographique, tout en appuyant la « thèse » du crime et du châtement développée par la mise en scène de Todd Haynes : « *My heart is in my hand, and my hand is pierced* » (Bryson, 1999). Les scènes en prison contrastent évidemment avec le lyrisme, voire l'esthétique kitsch de la mise en scène des séquences qui se déroulent au réfectoire.

À cet égard, la scène finale de la trame « Homo », dans laquelle John Broom adolescent est victime d'humiliation, est symboliquement très forte. À la fois fantasme homoérotique et représentation extrême de la stigmatisation, dont le réalisateur fait efficacement la critique, la pluie de crachats maudits se transforme en une pluie de pétales de rose alors que le personnage, agenouillé, la tête levée vers le ciel, implore la rédemption la bouche grande ouverte, tel un signe de soumission. Le spectateur, qui ne peut évidemment éviter la comparaison entre la pluie de crachats et l'éjaculation menant à la jouissance masculine, comprend toute la portée symbolique de cette mise en scène à la fois grandiose et tragique. Le garçon agenouillé (humilié) subit inévitablement l'aversion de ses pairs, qui le dénigrent et le condamnent en lui crachant leur haine au visage. La transformation des crachats en pétale de roses peut cependant signifier un revirement de situation, comme une forme d'espoir à laquelle pourrait aspirer le jeune homme, mais également une forme de révélation. La laideur qui devient beauté. Le stigmaté qui appelle à l'érotisme. L'insulte (*queer*) qui se pose comme une nouvelle construction de l'identité. Le fantasme homoérotique qui devient (enfin) réalité.

### **Conclusion : entre fantasme et obscénité**

Exemplaire de l'érotisation extrême du stigmaté, la scène finale du film *Poison* est une forme d'hommage à la poésie de Jean Genet, issue de son imaginaire littéraire, alors que le film entier, expérimental dans sa forme (trois trames narratives indépendantes qui agissent en contrepoint l'une de l'autre), de même que sa visée politique renvoient à la nature avant-gardiste du film *Un chant d'amour*. Dans l'esprit de Genet, la représentation de la sexualité, et plus encore de l'homosexualité, n'était pas une simple question de pornographie, mais bien d'érotisme. Selon Vincent Pinel, « [l]e film érotique se donne pour but d'éveiller le désir sexuel » et, conséquemment, « ce plaisir esthétique [...] procède par allusions et métaphores » (Pinel, 2000, p. 90). Dans *Le cinéma obscène*, Estelle Bayon fait d'ailleurs la distinction, essentielle au cinéma, et

particulièrement au regard du film de Jean Genet, entre l'érotisme et la pornographie :

Si la distinction entre les deux semble difficile, voire impossible, elle provient surtout de la manière de montrer. Dans le porno, on fait de l'obscène un moyen pour arriver à de la consommation; dans l'érotisme, l'obscène garde son pouvoir de transgression, c'est-à-dire que, dans le premier cas, il est objet pour parvenir à un but, qui est l'argent, par le biais de la création d'un désir qui conduira à la dépense; dans le second, il est sujet et donc matière traitée, cause plus noble dont par l'action pour se développer vers autre chose, d'un ordre moins basement scabreux (Bayon, 2007, p. 48-49).

Dans l'esprit de Bayon, la pornographie tire principalement son origine de l'obscénité, de cette gymnastique sexuelle représentée dans ses moindres détails à l'aide du très gros plan, alors qu'il est communément admis que l'érotisme se définit davantage par ses qualités esthétiques et suggestives, à l'exemple du dispositif de la paille dans *Un chant d'amour*. Car, en fait, le caractère inventif et poétique chez Genet transcende toute image de nudité, toute expression de la sexualité; son esthétique est une invitation à la transgresser. Par ailleurs, l'érotisme participe de la transgression selon Georges Bataille : transgression des limites posées par une société, c'est-à-dire des conventions bien établies, qu'il s'agisse du genre filmique, du genre au sens de *gender*, de la représentation de la sexualité ou de la mise en scène du tabou. Bataille précise à cet égard que « [l]a transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète » (Bataille, 1957, p. 71). C'est dans ce sens que le langage visuel, poétique, et la forme, expérimentale, surpassent et complètent l'interdit qu'est l'homoérotisme dans le cinéma de Genet, qui participe du fantasme homosexuel à l'écran.

Film visionnaire, riche œuvre inspirante et film clé, s'il en est un, de la tradition filmique *queer* (Waugh, 2006, p. 292), *Un chant d'amour* présente une esthétique visuelle empruntée tant à l'onirisme et à la poésie issus de la tradition avant-gardiste européenne, à l'exemple du cinéma de Jean Cocteau, qu'à la tradition expérimentale américaine, à l'image des films homoérotiques de Kenneth Anger.

## Références

- Auger 2008** : Anne-Marie Auger, « Horreur et sida dans *Poison* de Todd Haynes », *Dire*, automne 2008, Université de Montréal, p. 6-10.
- Babouin 1997** : David Babouin, « Introduction », *Le désir*, Paris, Flammarion, 1997.
- Bourcier 2001** : Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 1*, Paris, Balland, 2001.
- Bourcier 2005** : Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques, Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005.
- Bourcier 2006** : Marie-Hélène Bourcier, « Queer savoirs », *Queer Zones : politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- Bourcier 2011** : Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 3 : identités, cultures, politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011.
- Bryson 1999** : Norman Bryson, « Todd Haynes's *Poison* and Queer Cinema », *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, University of Rochester, Rochester, 1999.
- Butler 1990**: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990.
- Dyer 1977**: Richard Dyer, « Homosexuality and Film Noir », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n° 16, 1977, p. 18-21.
- Genet 1999** : Jean Genet, *Le condamné à mort et autres poèmes* suivi de *Le Funambule*, Paris, Gallimard, 1999.
- Metz 1977** : Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union générale d'éditions, 1977
- Pinel 2000** : Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma, « Le film érotique »*, Paris, Larousse, 2000.
- Rich 1992**: B. Ruby Rich, « New Queer Cinema », *Sight and Sound*, vol. 2, n° 5, septembre 1992.
- Waugh 2006**: Thomas Waugh, *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Kingston et Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006.