

De Kenneth Anger à Barbara Hammer Marges cinématographiques et sexualités

Samy Benammar

Number 196, September 2020

Sexe | Pour un cinéma subversif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94247ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Benammar, S. (2020). De Kenneth Anger à Barbara Hammer : marges cinématographiques et sexualités. *24 images*, (196), 38–43.

De Kenneth Anger à Barbara Hammer

Marges cinématographiques et sexualités

PAR SAMY BENAMMAR

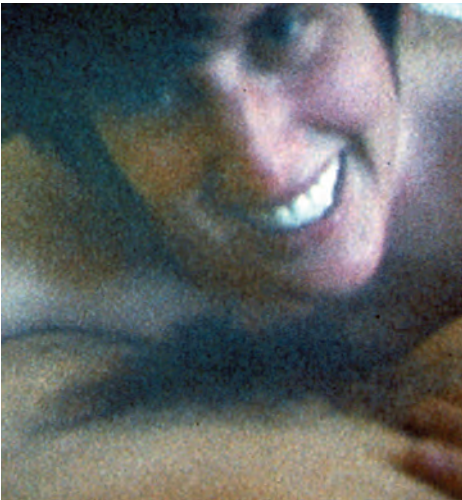


↑ *Dyketactics* de Barbara Hammer (1974)

**Une trentaine d'années sépare
Fireworks (1947) de Kenneth Anger
et *Dyketactics* (1974) de Barbara
Hammer, deux films pourtant
rattachés à des paraphrases qui
semblent les rapprocher.**

Le premier est souvent mentionné comme le premier *coming out* du cinéma américain et le second comme une œuvre pionnière de l'*imagerie* lesbienne. Ainsi, ces deux cinéastes semblent marquer des moments de rupture dans l'histoire de la représentation des sexualités homosexuelles. S'ils s'apparentent tous les deux aux étiquettes imprécises de « cinéma expérimental » et de « cinéma *queer* », il est nécessaire de reconnaître les différences fondamentales et l'amalgame impossible entre sexualités gay d'une part et lesbienne de l'autre, sans oublier de distinguer entre deux approches singulières de l'image. C'est dans ces nuances que réside l'intérêt de considérer ensemble ces cinéastes pour mettre en lumière, non pas l'uniformité, mais la diversité d'une pensée des « marges sexuelles » intimement liées aux « marges cinématographiques ».

D'abord – et en poursuivant avec les deux films précédemment mentionnés – chez Anger, la scène de la ruelle dans *Fireworks* met un terme au fantasme du protagoniste, cherchant à satisfaire, dans une errance onirique, son envie d'un corps masculin fantasmé. Il y finit acculé par des marins qu'il désire autant qu'il les redoute : fétichisation d'une sexualité masochiste où le plaisir vient après la violence, où l'abdomen se retrouve déchiré par ces symboles de virilité et le nez ensanglanté par la pénétration de deux doigts dans les narines. À ces effluves pourpres, succède l'écoulement de liquides blanchâtres sur le visage du jeune homme dont l'expression mue de la crispation douloureuse vers celle du plaisir tandis que l'image ralentit, accentue la dimension irréaliste du moment, donnant ainsi la touche finale au travail de dramatisation grandiloquente de Anger. À l'inverse, *Dyketactics* s'ouvre sur une scène fantasmagorique – une multitude de corps féminins superposés qui se confondent – pour lentement laisser place à une image moins artificielle : celle d'une sexualité lesbienne au plus près de l'intimité de la cinéaste. Une caméra dansante frôle l'épiderme et offre la vision d'un rapport sexuel à la frontière du film intime et expérimental : un point de vue interne d'une extrême douceur. Et si les visuels sont ici plus explicites, ils se placent pourtant aux antipodes du cinéma de Anger, car si le symbolisme de ce dernier est le lieu d'une rhétorique du choc, d'une réappropriation subversive des codes hollywoodiens, celui de la cinéaste tend pour sa part vers une approche sans brutalité de la sexualité lesbienne. S'il faut évidemment prendre en considération les périodes bien distinctes dans lesquelles ces deux films s'inscrivent – *Fireworks* met en branle le cinéma de son époque en proposant un homoérotisme quasi absent du paysage tandis que *Dyketactics* interroge les discours *queer* et féministes au cœur des années 1970 – il n'en est pas moins intéressant de souligner que le choc produit par ces représentations réside moins dans le degré d'explicitation des visuels que dans l'intention esthétique qui leur est insufflée.



↑ **Fireworks** de Kenneth Anger (1947)

→

↑ **Women I Love** de Barbara Hammer (1976)

→

Ainsi, Barbara Hammer affirme dans un article publié dans la revue féministe *Heresies* à l'automne 1979 : « *My films are often called visionary, but I am not a visionary. I am living my lesbian life. [...] To live a lesbian life, to make it real, to validate it in film, is a revolutionary act.* » C'est cette banalisation de la sexualité qui valut à Hammer une réception parfois agressive de la part de mouvements féministes qui appelaient un ton plus vindicatif et militant. Dans *Women I Love* (1976) les sexes sont filmés naturellement, accroupis sur la table de la cuisine. Là encore, on retrouve le sourire qui précède la langue contre le clitoris. Il y a certes un symbolisme un peu naïf, celui des plantes qui s'ouvrent comme une vulve mais dans l'animation de celles-ci, un aspect ludique apparaît avec, par exemple, un concombre découpé en *stop motion*. L'image devient jeu et par là même, la métaphore sexuelle accède à une forme de légèreté, celle du chant des oiseaux que l'on entend au loin et on se purlèche, on se masturbe comme on se promène ou fait la vaisselle.

Lorsqu'il parle de ses films, Anger affirme plutôt le refus de la monstration : « *suggest rather than show. Pornography is boring* », dira-t-il dans une entrevue accordée à Aaron Rose pour *Vestoj On Magic* avant de poursuivre sur le ton provocateur qu'on lui connaît : « *I mean, so what? It's in, then it's out, then it's in again.* » Et l'exemple le plus représentatif de ces idées est peut-être son film *The Story of O*, adaptation du roman éponyme de Pauline Réage auquel Anger a souvent fait allusion. Cependant, aucune trace n'existe de ce film et les différentes versions du cinéaste ne cessent d'en transformer l'histoire : tantôt les bobines seraient perdues, tantôt il n'aurait jamais pu financer le tournage ou encore, il y aurait une copie complète dans un recoin de la Cinémathèque française. C'est le mystère autour de ce film qui en fait une œuvre caractéristique d'Anger, puisque toute sa puissance sexuelle repose uniquement sur sa dimension suggestive, l'œuvre étant subversive par la simple possibilité de son existence, sans qu'aucune image n'ait été diffusée.

La sexualité, suggérée chez Anger, explicite chez Hammer, participe dans les deux cas d'une réappropriation de codes. Pour l'un, ceux du cinéma américain, convoquant une iconographie hollywoodienne qu'il déconstruit en montrant que cet imaginaire populaire est parfois la source même du fantasme. Pour l'autre, du film de famille, avec ses plans tremblés et ses sourires complices. Anger est par ailleurs l'auteur du livre *Hollywood Babylone* qui prétend dévoiler les vices cachés, sexuels notamment, des célébrités et montrer que l'homosexualité est bien présente dans le milieu. En outre, la nudité chez Hammer est si régulière qu'elle met la tendresse de l'acte au même niveau que celle d'une main tendue vers une fleur : ne plus avoir de corps *normal* et de corps en acte, avoir un corps dans son quotidien, trivial et charnel. Exploitant les formes d'un cinéma expérimental en marge, ces cinéastes, au-delà des époques et de leurs esthétiques opposées, expriment, tous deux, la volonté de montrer que l'expression « marginale », employée plutôt ici pour caractériser les pratiques homosexuelles, n'est aucunement pertinente puisqu'elle implique l'existence d'une norme dont ils démontrent la vacuité.



Dyketactics de Barbara Hammer (1974)



↑ → → → → Fireworks de Kenneth Anger (1947)

