



GRAAT On-Line issue #19 July 2017

***Flaming Creatures* : film underground provocateur, camp et précurseur du travestissement dans la culture queer à l'écran**

Élise Pereira-Nunes

Université François-Rabelais, Tours

Parodie *camp* au grain grossier de plusieurs genres de films hollywoodiens parmi lesquels horreur, fantastique, aventure orientaliste et mélodrame, tournée à petit budget sans structure narrative linéaire ni intrigue distincte, *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) propose une galerie de personnages travestis dont les genres intentionnellement indécis et polymorphes vont ouvertement à l'encontre des représentations cisgenres véhiculées par le cinéma de masse normatif.

Dès ses premières projections clandestines dans les cercles de distribution restreints des films expérimentaux et *underground*, principalement à New York, San Francisco et Los Angeles, *Flaming Creatures* fait l'objet d'interdictions de la part d'infrastructures gouvernementales. Il est jugé malsain et pornographique à cause de l'ambiguïté sexuelle dont font preuve ses personnages et de la confrontation du public à de nombreux plans focalisés sur leurs organes génitaux et leurs corps dénudés.

Le scandale déclenché par ce film entraîne des arrestations pour atteinte à la pudeur de certains de ses plus téméraires défenseurs, déterminés à le projeter au nom de la liberté artistique et d'expression, défenseurs auxquels se joignent plusieurs intellectuels dont l'essayiste américaine Susan Sontag. La même année que la première publication de « Notes on Camp », elle accorde à *Flaming Creatures* toute sa légitimité en tant qu'œuvre artistique dans une critique élogieuse intitulée « A Feast For the Open Eyes » qu'elle rédige afin de le défendre contre ses détracteurs pour

l'hebdomadaire américain *The Nation* le 13 avril 1964. Elle révèle également qu'elle prête à ce film une esthétique *camp* puisqu'il remplit plusieurs critères propres à ce concept qu'elle établit par ailleurs dans son célèbre essai :

The texture of *Flaming Creatures* is made up of a rich collage of "camp" lore: a woman in white (a transvestite) with drooping head holding a stalk of lilies, a gaunt woman seen emerging from a coffin, who turns out to be a vampire and, eventually, male, a marvelous Spanish dancer (also a transvestite) with huge dark eyes, black lace mantilla and fan, a tableau from the Sheik of Araby with reclining men in burnouses and an Arab temptress stolidly exposing one breast, a scene between two women, reclining on flowers and rags, which recalls the dense, crowded texture of the movies in which von Sternberg directed Dietrich in the early thirties. The vocabulary of images and textures on which Smith draws includes Pre-Raphaelite languidness, Art Nouveau; the great exotica styles of the twenties, the Spanish and the Arab; and the modern "camp" way of relishing mass culture. (SONTAG, *The Nation*, 1964, 376)

Toutefois, aux yeux du réalisateur, ce film *camp* ne porte pas de discours particulièrement politique et a principalement pour vocation de divertir le public en parodiant les superproductions et s'appropriant certains codes du cinéma horrifique d'exploitation. Smith rejette les louanges de Jonas Mekas et les analyses de ce film en termes de remise en question des normes identitaires, considérant que l'approche intellectuelle détourne le film de son objectif premier, générer un effet comique.¹ Celui qui peut être considéré comme le plus *underground* des cinéastes *underground* demeure de même réfractaire à l'appropriation de son film par l'élite culturelle et intellectuelle new-yorkaise et refuse qu'il soit soumis à une quelconque forme de commercialisation.

Pourtant, il paraît difficile de ne pas voir en cette réalisation un éclatement des normes sexuelles et de genre véhiculées par Hollywood, en particulier dans un contexte d'émergence d'une culture alternative gay et d'une contre-culture nationale. De plus, les violentes réactions qu'il suscite au cœur de la société normative et la menace qu'il semble représenter envers les dictats binaires des mœurs sexuelles et rôles de genre confèrent inéluctablement à ce film une dimension *queer*.

Malgré la position de Smith, on ne peut que comprendre la démarche des défenseurs du film dont le but est de promouvoir un moyen-métrage provocateur et subversif. Que Smith le veuille ou non, *Flaming Creatures* est à considérer historiquement comme précurseur en termes de déconstruction des normes de genres

par le biais du travestissement et de la pratique du *camp*. Il est également porteur du concept de *genderfuck* à l'écran et novateur en termes de construction performative de la figure de la *drag queen*, ayant inspiré les travaux de réalisateurs marginaux tels que John Waters et Andy Warhol et participé à l'élaboration d'une esthétique politique de la culture *queer*. C'est pourquoi ces nouvelles perspectives à propos des représentations des genres sont en 1964 perçues comme menaçantes envers la société hétéronormative, bien que *Flaming Creatures* ne soit à l'époque accessible qu'à un public particulièrement restreint, en quête de nouveaux modèles de représentation et d'identification.

Des créatures nourries de cultures cinématographiques

En 1963, les premières réclames publicitaires destinées à promouvoir le moyen-métrage prennent la forme d'affiches en noir et blanc dessinées par le réalisateur lui-même. Sur celles-ci figure une créature humanoïde, surnaturelle, aux orbites vides, aux dents pointues et dotée d'un nombre de doigts bien supérieur à la normale. L'illustration ainsi que le titre du film paraissent indiquer au spectateur le genre filmique de cette production ainsi que la nature des personnages projetés à l'écran. Le terme « creature » renvoie au genre animal et évoque dans les représentations collectives une référence au monstre, au fantastique, ainsi qu'à l'hybridité et à l'idée de menace. L'adjectif « flaming » renvoie au feu, un élément puissant et instrument potentiel de destruction. Le titre peut se traduire de différentes façons : « Satanées créatures », « Maudites créatures », « Créatures ardentes » ou encore « Créatures de feu » et renvoie à l'homosexualité.²

Ce film contient bien certains éléments appartenant aux genres horrifique et fantastique, en hommage aux films d'exploitation des années 1930 et 1940, sous les traits d'une morte-vivante, probablement une vampire puisqu'elle s'abreuve du sang d'un autre personnage, inerte³ [26:40]. Ce personnage glamour, blond aux cheveux ondulants, rappelle différentes figures féminines et femmes fatales du cinéma hollywoodien comme du cinéma d'exploitation. D'une part, les personnages féminins sexualisés des films d'horreur américains issus de l'exploitation et des films de la Hammer (*Dracula's Daughter*, *Blood and Roses*) ainsi que les icônes hollywoodiennes Marilyn Monroe et Veronica Lake (HOBBERMAN, 1997, 12).

Cependant, après avoir vu le film, le titre peut prendre un sens tout autre. Il contient bien certains éléments horrifiques, mais l'exploitation de l'horreur ne représente pas la plus grande menace qui a valu à ce film de faire l'objet de poursuites judiciaires. L'une des plus pesantes accusations d'atteinte à la pudeur et de pornographie porte sur l'apparition effective à l'écran de pénis, pubis et seins dans plusieurs séquences du film. Toutefois, il semble essentiel de relever qu'à cause du budget extrêmement limité dont disposait alors Jack Smith, ainsi que du désir du cinéaste de rompre avec les codes hollywoodiens, *Flaming Creatures* est une production de très basse qualité matérielle qui permet à peine au spectateur de distinguer les éléments des corps dénudés. Il est réalisé au cours de l'été 1962 avec un budget de quelques centaines de dollars et filmé avec des pellicules de récupération – achetées à bas prix ou dérobées, à la manière de plusieurs cinéastes *underground*. Le tournage a lieu sur le toit d'un immeuble du Windsor Theater à New York, en plein soleil, ce qui participe à la surexposition des scènes et offre au film une dimension onirique. Celle-ci est accentuée par la disposition de certains accessoires et éléments de décor composés de voilages clairs, propices à la navigation entre rêve et réalité. De plus, la narration n'est pas linéaire ; le film se découpe en cinq séquences distinctes dont l'ordre est interchangeable – autre exemple de rupture avec les codes de narration hollywoodiens.

Le décor assez succinct est constitué de déchets et d'objets de récupération auxquels Smith donne une seconde vie, à l'instar de plusieurs cinéastes *underground* tels que John Waters et les frères Kuchar, afin de faire des économies, ce qui contribue également à donner une certaine esthétique *trash* à leurs films.⁴ Certains éléments sont fictifs, comme le grand vase oriental que le spectateur aperçoit à plusieurs reprises et qui a été peint par Smith lui-même sur un morceau de carton. Le choix des morceaux musicaux font écho à plusieurs composants de ce décor épuré et participent à la mise en place d'une atmosphère évoquant diverses cultures « exotiques »⁵ telles que les cultures hispaniques (« Amapola », Joseph Lacalle, 1924 ; « Siboney », Ernesto Lecuona, 1929), orientales et asiatiques (« China Nights », Yoshiko Yamiguchi, 1940).

Le décor et l'atmosphère qui en émane font d'abord référence aux films de séries B d'aventures en Technicolor des années 1940 aux décors en carton, dont la figure la plus emblématique est l'actrice dominicaine María Montez (*Raiders of the Desert*, John Rawlins, 1941 ; *Arabian Nights*, John Rawlins, 1942 ; *Ali Baba and the Forty Thieves*,

Arthur Lubin, 1944 ; *Cobra Woman*, Robert Siodmak, 1944 ; *Pirates of Monterey*, Alfred L. Werker, 1947 ; *Siren of Atlantis*, Gregg G. Tallas, 1949). Ce style de décor est également associé à de nombreux succès hollywoodiens des années 1930 situés outre-Atlantique de Josef Von Sternberg tournés avec Marlene Dietrich (*Morocco*, 1930 ; *Shanghai Express*, 1932 ; *Blonde Venus*, 1932 ; *The Scarlet Empress*, 1934 ; *The Devil Is a Woman*, 1935).

Ce décor, commun à toutes les séquences du film se déroulant à huis-clos, évoque un sérail, l'espace confiné du palais du sultan ou du pacha, où vivent ses épouses et concubines, uniquement autorisées à côtoyer des eunuques, les seuls hommes à ne représenter aucune rivalité ni menace. Cette atmosphère est renforcée par l'exploitation dès le générique d'introduction d'un extrait sonore du film *Ali Baba and the Forty Thieves* (Arthur Lubin, Universal, 1944) comprenant un morceau de dialogue qui annonce l'arrivée prochaine d'Ali Baba : « Ali Baba comes today ! » [00 :25]

Les cultures évoquées par plusieurs éléments du décor renvoient à différents archétypes féminins de par leur érotisme exotique. Les attributs vestimentaires et esthétiques de certains personnages évoquent le mythe de la femme orientale énigmatique, véhiculé par des films d'exploitation mais aussi de nombreuses superproductions hollywoodiennes. Ensuite, la présence de lanternes japonaises ainsi que le morceau musical « China Nights » renvoie à l'archétype de la geisha, artiste et dame de compagnie japonaise qui suggère également un lien avec la prostitution et le plaisir sexuel. Enfin, le trope de la femme latine est mis en scène par l'appropriation d'accessoires tels des éventails et les musiques – paso doble, flamenco – assimilés à la culture latine.

Toutefois, ce harem imaginé par Smith ne se constitue pas exclusivement de femmes objectifiées dont la visibilité à l'écran a pour but unique de nourrir les fantasmes sexuels du spectateur homme hétérosexuel. Le sérail abrite des personnages hauts en couleur, polymorphes, dont le genre apparaît souvent intentionnellement comme indéterminé : des femmes, des odalisques arabes, des danseurs et danseuses espagnols, des *beatniks* ou encore des travestis.⁶ Ce huis-clos invite le spectateur à se placer dans un rôle incontestable de voyeur, témoin de la déviance physique, sexuelle et morale de ces personnages qui s'adonnent sans transition à des jeux enfantins⁷ tout comme à différentes activités sexuelles et autres divertissements provocateurs, dont

les comportements précipitent une déconstruction certaine des normes de genres et sexuelles.

Déconstruction des rôles de genre

La déconstruction du genre est fortement marquée par les différentes apparitions de la *drag queen* portoricaine Mario Montez (René Rivera), dont la persona est inspirée par l'actrice dominicaine María Montez. Jack Smith voue lui-même un culte à María Montez. Dans un article intitulé « The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez », (HOBEBMAN, LEFFINGWELL, *Wait for Me at the Bottom of the Pool, The Writings of Jack Smith*, 1997, 25-35), Smith encense l'actrice en opposition à ses détracteurs qui tournent en dérision ses performances filmiques. Pour lui, le charme unique de María Montez émane de son jeu scénique qu'il décrit comme « purement instinctif » et indescriptible par de simples mots (HOBEBMAN, 1997, 29). Convaincue de sa propre beauté⁸ construite en parallèle à celle des grandes stars de cinéma, celle-ci force même parfois son accent hispanique afin d'élaborer une persona féminine se démarquant des autres stars blanches hollywoodiennes et rendre son jeu d'actrice performatif.

Inspiré par cette icône *camp* dont il découvre la plupart des films en 1951 lors de rétrospectives qui lui sont dédiées suite à son décès brutal à l'âge de trente-neuf ans,⁹ Smith se travestit lui-même dans son moyen métrage *Blonde Cobra* tourné en 1963. Le titre rend hommage au film *Cobra Woman*¹⁰ (Robert Siodmak, 1944) ayant largement contribué à promouvoir la carrière de María Montez et fait également référence à *Blonde Venus* (Joseph Von Sternberg, 1932), l'un des films emblématiques de la carrière de Marlene Dietrich.

La plupart des acteurs des films de Smith sont des amateurs ou semi-professionnels évoluant dans la sphère *underground*, des individus qui se trouvent dans les parages au moment où il s'apprête à tourner. Dans son portrait élogieux de la star dominicaine, Smith affirme préférer travailler avec des acteurs qui s'investissent principalement dans la mise en scène de leur image plutôt que dans la crédibilité de leur jeu scénique : « In my movies, I know that I prefer non-actor stars to « convincing » actor-stars – only a personality that exposes itself – [...] and I was very convinced by María Montez in her particular case of her beauty and integrity. »

(HOBERTMAN, LEFFINGWELL, 1997, 35). Richard Dyer analyse cette approche de la part de cinéastes *underground* tels que Smith non pas comme un moyen de traduire leur propre personnalité intérieure/intime, mais plutôt de révéler la personnalité publique des acteurs, leur « outer persona ». ¹¹

Au début des années 1960, Smith ne tarde pas à rencontrer sa muse, qui se prénomme alors Mario Rivera, un *performer* portoricain, au sein de l'un des cercles *underground* qu'il fréquente à New York. Plusieurs écrits ¹² rapportent que Smith a lui-même baptisé la *drag queen* du nom de Mario Montez, ¹³ afin de capter ensemble l'essence de la star de série B. Mario et María ont en effet plusieurs points en commun. Au-delà de leur appartenance à la culture latine américaine, toutes deux ont la certitude d'être de véritables stars, incarnations d'un modèle de féminité latine, ¹⁴ alternative désirable à l'archétype esthétique et sexualisé de l'actrice américaine blanche et blonde aux yeux bleus.

En tant que *drag queen*, Mario Montez joue avec le genre en s'appropriant des attributs vestimentaires et autres artifices renvoyant à la féminité, ici rappelant ici les tenues et l'apparence physique de la femme latine attirante. Dans *Flaming Creatures*, elle incarne « The Spanish Girl ». Dissimulée par un pan de rideau, elle apparaît seulement à la trentième minute du film lors de la séquence de danse collective [30: 14] et manifeste sa présence en révélant son bras qui agite un éventail, objet emblématique de la culture hispanique. Tandis que deux travestis dansent un tango sur un morceau romantique, ils sont rejoints par plusieurs personnages, dont « The Spanish Girl », qui adopte plusieurs poses de danseuse hispanique : elle regarde avec pudeur vers le bas puis directement vers la caméra ; son visage est encadré par son bras droit courbé en l'air, qui agite l'éventail par petits à-coups. Emportée par l'élan des premières notes du morceau suivant, elle fait enfin sa grande entrée, s'approprie l'espace, entame plusieurs pas de danse et tourne sur elle-même en fixant de nouveau la caméra, une rose entre les dents. Montez porte une robe à volant et une mantille ¹⁵ noires, ses bras sont ornés de bijoux [31:36] ; elle porte également une perruque brune longue et bouclée, accumulant les signifiants de ce type spécifique de féminité. Cette représentation hyperbolique renvoie au caractère artificiel de l'image de la Latina, renforcé par les autres personnages masculins travestis à l'aide d'accessoires symbolisant la féminité.

La visibilité que Smith accorde à Montez dans *Flaming Creatures* ainsi que dans le long-métrage *Normal Love* également tourné en 1963 permet à plusieurs réalisateurs de la scène *underground* de remarquer la *drag queen* qui tourne ensuite à l'écran avec Ron Rice (*Chumlum*, 1964), Jose Rodriguez-Soletro (*Life, Death and Assumption of Lupe Vélez*, 1966), Bill Vehr (*Brothel*, 1966 ; *The Mystery of the Spanish Lady*, 1966) et participe à des performances théâtrales au sein du Theatre of the Ridiculous créé par les auteurs John Vaccaro et Ronald Tavel.

Ce genre théâtral apparaît à la fin des années 1950 et participe au mouvement « Off-Off-Broadway », en proposant une alternative plus provocatrice et innovatrice au théâtre « Off-Broadway » apparu dans les années 1940, incarné par des dramaturges tels que Tennessee Williams, Edward Albee (*The Zoo Story*, 1959 ; *The Sandbox*, 1959 ; *Who's Afraid of Virginia Woolf ?*, 1962) ou encore William Inge (*Picnic*, 1953, *Where's Daddy ?*, 1966, *The Last Pad*, 1973). Le Caffé Cino, situé dans le Greenwich Village et tenu par le producteur et tenancier de bar italo-américain Joseph Cino, devient l'un des établissements phares de ce mouvement accueillant les performances artistiques *camp* et postmodernes d'auteurs et producteurs de théâtre de la sphère *underground* :

On the minuscule stage of the Cino, plays by then unknown authors [...] often combined unabashed camp gayness and devotion to American pop schlock with a peculiar avant-gardism. Performances unfolded in a noisy, profane atmosphere closer to that of a drag show than to the respectful silence of conventional theater. »
(SUÁREZ, *Bike Boys, Drag Queens and Superstars, Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, 1996, 133)

Le Theater of the Ridiculous devient le lieu d'expression d'une scène *underground*, expérimentale en termes de formes visuelles, narratives et des thèmes abordés à l'encontre du théâtre commercial, où se produisaient auteurs et acteurs professionnels ou amateurs en marge – culturelle et géographique¹⁶ – des pièces à grand succès soumises à la censure. À cette époque, les nombreuses interactions entre cinéastes, auteurs et acteurs de la scène cinématographique et théâtrale *underground* donnent lieu à plusieurs coopérations entre eux, sur scènes ou à l'écran. C'est dans ce contexte qu'Andy Warhol et Jack Smith se rencontrent, collaborent à plusieurs reprises et s'influencent mutuellement.¹⁷ Smith joue notamment le rôle principal de *Batman Dracula* en 1964, film inachevé de Warhol en hommage à deux symboles de la culture populaire américaine, l'un issu de l'univers des comics, l'autre de la littérature, via le cinéma d'exploitation.

Warhol découvre également Mario Montez dans *Flaming Creatures* et *Normal Love* et fait d'elle l'une des « superstars » de plusieurs de ses productions (*Harlot*, 1964 ; *Camp*, 1965 ; *The Chelsea Girls*, 1966 ; *Mario Banana 1 & 2*, 1968) Dans un entretien avec Glenn O'Brian pour le magazine *High Times* (août 1977), Andy Warhol attribue à Jack Smith l'invention du terme « superstar », en dépit de la légende.¹⁸ (GOLDSMITH ed., *I'll Be Your Mirror, 1962-1987*, 2004) Smith et Warhol partagent leur fascination pour le concept d'artifice, la figure du travesti et le jeu avec les normes de genre. C'est pourquoi les personnages de *Flaming Creatures* ne se contentent pas de mettre en exergue le caractère artificiel des normes de féminité et de beauté.

Certains travestis « passent » effectivement pour des femmes en s'appropriant plusieurs attributs liés à la féminité. Or, l'utilisation de certains accessoires par d'autres, tels que les fausses poitrines intentionnellement ou non mal ajustées sur les pectoraux des acteurs, sont très visibles, principalement par le biais de plans filmés en plongée [26:18; 34:08] ce qui rompt l'illusion, empêchant le spectateur de simplement voir ces personnages comme féminins. Hommes ou femmes, *drag queens* ou travestis, la mise en scène de ces personnages qui adoptent des comportements et des postures *camp*, exagérés, démesurés, tiennent de la parodie mais également de l'hommage aux stars de cinéma cisgenres.¹⁹

Le travestissement de plusieurs personnages masculins sème également le trouble parmi le public tout au long du film. Tandis que certains arborent des barbes fournies qui attestent de leur appartenance au genre « masculin », d'autres, maquillés, avec de la poitrine et la peau glabre (des détails garantissant leur appartenance au genre « féminin »), semblent passer pour des femmes de façon crédible. Ces deux types de travestissements reflètent l'ambivalence que soulève la pratique du *drag* telle que la définit Judith Butler dans *Bodies That Matter* : « [...] drag is the site of a certain ambivalence, one which reflects the more general situation of being implicated in the regimes of power by which one is constituted and, hence, of being implicated in the very regimes of power that one opposes. » (BUTLER, 1993, 125)

Lorsque Joel Markman devient *Our Lady Of The Docks*, la créature vampirique, celui-ci s'approprie les codes normatifs visuels de féminité si bien qu'il semble incarner un certain « réel » (« realness »)²⁰ à propos de ce qu'est supposé être une femme. Butler rappelle que ce « réel » est atteint lorsque les signes homogènes de féminité semblent si naturels qu'ils ne sont plus visibles, observables et donc

identifiables comme signes.²¹ À l'opposé, un travestissement comme celui d'autres acteurs barbus ou moustachus laisse apercevoir la divergence entre leur appartenance visuelle au genre masculin et le genre féminin indiqué par certains artifices qu'ils s'approprient. Cette forme de travestissement soulève ainsi le caractère artificiel des codes normatifs par son échec (volontaire) à rendre l'illusion de la féminité réelle, c'est-à-dire naturelle.

La confusion des genres est poussée à son paroxysme lorsque plusieurs travestis soulèvent leur robe et exhibent leur pénis. Elle se poursuit également par plusieurs gros plans sur certaines aisselles poilues [32:21], fragments de corps tantôt érotiques et virils quand assimilés au masculin, tantôt répugnants quand ils renvoient au féminin (bien que la présence de poils sous les aisselles soit bien sûr tout aussi naturelle chez les femmes que chez les hommes). Ce procédé conduit dans un premier temps à un jeu avec le genre de la part de ces hommes qui se travestissent en femmes tout en arborant des signifiants de masculinité, ainsi que de la part des actrices, femmes biologiques, qui s'approprient des attributs propres à la masculinité et parviennent à susciter simultanément désir fétichiste et/ou déplaisir.

Le jeu de ces femmes avec les codes normatifs alimente même les rumeurs quant au genre des actrices qui les incarnent, au-delà du cadre fictionnel que le film établit : certains individus présents sur le tournage ont rapporté que Judith Malina était en fait un travesti, tandis que Smith aurait dit que Sheila Bick était un fait une hermaphrodite (HOBBERMAN, *Jack Smith and His Secret Flix*, 1997, 13). Ces rumeurs ont bien entendu contribué à bâtir la réputation du film comme véhicule et célébration de la déviance de genre et sexuelle. Comme plus tard chez la *drag queen* Divine dans *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), la frontière entre réalité et fiction devient trouble. De plus, comme l'analyse l'universitaire allemand Marc Siegel, l'artifice – consciemment *trash* – permet également à Smith de révéler non pas l'existence réelle des genres masculin et féminin, mais l'existence réelle de ses créatures, de leur donner vie à l'écran.²²

Tout au long de ce moyen-métrage, plusieurs artifices utilisés pour élaborer les costumes semblent eux-mêmes perdre la connotation genrée qui leur est subjectivement rattachée. Le turban et la robe assortie, d'abord porté par Frances Francine dans les premières séquences, sont ensuite portés par un homme puis une femme dans une autre séquence. Au sujet de ce vêtement, Jack Smith aurait déclaré

lors du tournage que le costume *était* le personnage, et que l'acteur n'avait pour fonction que de lui donner vie.²³

Tout comme le costume, un autre élément connoté féminin, le rouge à lèvres, devient un accessoire que chacun peut s'approprier. L'une des scènes clé de ce film est la longue séquence que Jack Smith qualifie lui-même de « Smirching Sequence », la séquence qui « souille », au cours de laquelle plusieurs personnages, hommes, femmes ou de genre volontairement indéterminé, s'appliquent couche sur couche de rouge à lèvres, au son d'une fausse publicité radiophonique vendant les mérites d'une marque de fabuleux rouge à lèvres indélébile en forme de cœur : « a fabulous, new heart-shaped lipstick [that] shapes your lips as it colors them. » [06:10] L'un des plus forts signifiants de féminité, associé à la séduction, est donc ici approprié par ces individus de tout genre, définis ou non. La superposition de couches apparaît comme un geste pouvant ici soulever une fois de plus le caractère artificiel de la féminité, remettre en question l'utilisation exclusive de cet accessoire par les femmes et attester de la dimension parodique de ce moyen-métrage.

Instrument de séduction et objet de consommation généralement destiné à la gente féminine afin d'attirer le regard des hommes hétérosexuels et susciter le désir, le rouge à lèvres conserve ici sa connotation sexuelle et devient un instrument de séduction au service de tous.

Redéfinition des normes sexuelles

Tandis que la bande sonore vante encore et encore les mérites de cette marque de rouge à lèvres, l'illusion radiophonique est brisée par l'intervention vocale de Jack Smith qui s'adresse directement au publiciste :

Jack Smith: "Is there a lipstick that doesn't come off when you suck cocks?"

Off screen voice: "Yes, indelible lipstick."

Jack Smith: "But how does a man get lipstick off his cock?"

Off-screen voice: "A man is not supposed to have lipstick on his cock! It's supposed to be indelible and therefore it remains on the lips." [07:56]

L'application du rouge à lèvres, qui se déroule au son incessant de bruits de pincements et de claquements de lèvres, paraît alors déclencher progressivement l'excitation sexuelle des personnages qui se mettent à gémir et apparaissent partiellement dénudés. La caméra balaye leurs corps entremêlés et révèle plusieurs

organes génitaux, en particulier des pénis au repos. Cette focalisation visuelle et auditive sur leurs bouches puis sur ces organes incite comme le rappelle Nicholas de Villiers²⁴ le spectateur à lire cette scène comme une invitation anticipée à la pratique du sexe oral. Le dialogue entre Smith et la voix-off évoque dans un premier temps cette pratique, puisqu'un homme peut effectivement avoir du rouge à lèvres sur son sexe suite à une fellation – implicitement faite par un homme ou bien une femme dans la mesure où tous les personnages portent du rouge à lèvres. D'ailleurs, la voix-off ne s'offusque pas du fait qu'un homme puisse en avoir à cet endroit précis,²⁵ et donc, ne condamne pas cette pratique sexuelle à but non reproductif. Elle précise simplement que ce rouge à lèvres indélébile n'est pas censé laisser la moindre trace.

Un peu plus tard, l'un des travestis arborant un faux-nez – détail à la fois grotesque et en rupture avec l'esthétique « féminine » de ce personnage vêtu d'une robe et d'un chapeau – est filmé en gros plan en train de mettre du rouge à lèvres tandis qu'un autre personnage, debout à ses côtés, a posé son pénis sur son épaule et l'approche insidieusement de la bouche maquillée, comme pour l'inviter à pratiquer une fellation [09:18]. Le bâton de rouge à lèvres, de forme cylindrique dont il faut tourner le tube afin de le faire sortir pour s'en appliquer, devient lui-même un objet phallique. Alors qu'aucun des pénis filmés n'est en érection, malgré les stimulations diverses qu'ils reçoivent, les bâtons de rouge à lèvres peuvent être considérés comme un moyen de symboliser l'excitation sexuelle des personnages et se substituent à leurs pénis qui ne sont pas en érection (ou qu'ils n'ont tout simplement pas).

La séquence suivante commence par la mise en scène de tableaux vivants où les personnages sont d'abord figés, prenant la pose, puis s'animent et jouent à se poursuivre dans ce sérail. Ces jeux innocents laissent place à une scène dans laquelle les personnages semblent se transformer progressivement en prédateurs sexuels. Plusieurs d'entre eux attrapent Delicious Dolores (Sheila Bick), la couchent au sol alors qu'elle se débat et rampent vers elles afin de la dénuder partiellement. Ils caressent et malaxent différentes parties de son corps, en particulier sa poitrine, tandis qu'elle simule la peur et l'effroi en poussant des hurlements stridents, véritable rupture sonore avec la douceur de la mélodie « China Nights » synchronisée sur cette séquence. Cette scène révèle ici les personnages comme créatures effectivement dangereuses et brûlantes de désir qui introduisent leurs mains sous la robe de leur victime, symbole

de violation de son intimité. L'un de ses assaillants dévoile son pubis et approche sa tête, geste suggérant qu'il va pratiquer un cunnilingus [14:17].

Toutefois, cette scène de violence et de viol présumé évolue en une scène souvent qualifiée d'orgie. Toujours sur fond de hurlements stridents, plusieurs plans, gros plans et plans américains tournés sous différents angles révèlent les corps fragmentés des participants, qui ne sont plus que tétons tremblotants, aisselles poilues, bouches ouvertes, mains baladeuses, jambes tendues, orteils, nombrils ou pénis. Dans cet entremêlement de corps et de membres, des mains comme détachées des individus auxquels elles appartiennent « secouent » plutôt que masturbent les pénis qui se trouvent à leur portée. Cette scène d'orgie chaotique et de viol vraisemblable atteint son paroxysme avec le déclenchement d'un tremblement de terre, simulé par une caméra au mouvement épileptique et la chute de certains éléments du décor. La scène d'orgie se conclue par des tremblements et une succession d'images saccadées, métaphore de l'atteinte du plaisir et de la satisfaction de l'acte sexuel réalisé.

La représentation de comportements sexuels violents, débridés et l'exposition de corps nus dans cette séquence devraient renvoyer le film au domaine de la pornographie, alors interdite (c'est l'un des principaux motifs pour lesquels le film a été banni dans la plupart des cinémas des grands ou petits circuits de distribution). Il n'en est pourtant rien dans la mesure où aucun véritable signe physiologique ni anatomique ne semblent traduire d'excitation sexuelle des personnages. Les seins et les tétons demeurent mous, les pénis flasques. Susan Sontag les qualifie même « d'interchangeables » dans son plaidoyer, plaçant alors tout sexe et genre sur un même pied d'égalité. Aucun plan ne montre de rapport sexuel explicite ou de pénétration. De plus, la qualité vidéo reste en elle-même un obstacle de taille à la lisibilité des images projetées.

À l'instar de la nudité partielle des personnages et de l'incertitude quant au genre auquel ils appartiennent, c'est également l'ambiguïté de leur orientation sexuelle ainsi que leurs pratiques sexuelles à but non-reproductif qui ont participé à condamner lourdement le film. Bien que suggestifs, les comportements sexuels de ces personnages célèbrent la pansexualité. Cette orientation sexuelle caractérise les individus potentiellement attirés sexuellement (et/ou sentimentalement) par des personnes de tout genre et tout sexe. Elle se positionne donc en rupture avec le dictat de l'hétéronormativité, hétérosexualité obligatoire (RICH, « Compulsory heterosexuality

and Lesbian Experience », 1980) ou ce que Monique Wittig nomme le contrat hétérosexuel (WITTIG, « La pensée straight », 1980). L'activité sexuelle des personnages de *Flaming Creatures* rejette aussi la perception de l'orientation sexuelle comme seulement binaire et donc restrictive, elle se démarque ainsi de la bisexualité (avoir pour partenaires des hommes et des femmes biologiques) au nom d'une sexualité pansexuelle, ouverte sur la pluralité des partenaires et des sources de plaisir. La fonction du sexe comme activité purement récréative, et non à but reproductif dictée par les préceptes du mariage, est particulièrement flagrante dans ce moyen-métrage dont les personnages ne cessent de naviguer dans un entre-deux. Smith accorde à l'acte de jouer et de filmer un certain pouvoir performatif, la création d'un espace permettant de rendre réel des comportements fantasmés :

After *Flaming Creatures* I realized that that wasn't something I had photographed: Everything really happened. It really happened. I—that those were things I wanted to happen in my life and it wasn't something that we did, we really lived through it; [and] it was really real. I just was. The “really real” was thus not available to the camera prior to filming. It had to be produced in the process of performing. (SIEGEL, “Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's *Flaming Creatures*,” HOLMLUND, FUCHS (ed.), *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, 1997, 102)

Il ne s'agit pas de donner vie aux personnages du film mais d'attester de la réalité de leurs comportements, du plaisir du travestissement et des jeux érotiques polymorphes, sans limite morale ou biologique.

L'entre-deux se caractérise également par la navigation des personnages entre une mise en scène du glamour hollywoodien et ses représentations grotesques menant à une réappropriation et redéfinition de ses codes normatifs par le biais du travestissement et du jeu avec le genre lui-même déconstruit. Ces ambivalences sont nourries par un va-et-vient tout au long du film entre douceur et violence, horreur et comédie, clarté et trouble dans le genre, innocence et provocations, rêve et réalité, et enfin entre le *high camp* des morceaux de musique classique (« Sonate pour violon solo », Béla Bartók, 1944) et le *low camp* des morceaux de musique rock populaires – procédé qui se retrouve largement dans *Mondo Trasho*, *Multiple Maniacs* et *Pink Flamingos* de John Waters.

Ainsi, un peu plus d'une décennie après les vives réactions qu'ont suscité les publications des études scientifiques menées par le professeur Alfred Kinsey, *Sexual*

Behavior in the Human Male (1948) et *Sexual Behavior in the Human Female* (1953), et l'établissement d'une échelle portant sur la vaste diversité des comportements sexuels, Jack Smith fait exploser les codes normatifs en termes de sexualité, de catégorisation des individus selon leur sexe de naissance et de performance de ces genres. La panique que ce film a déclenchée est intimement liée à la renégociation qu'il propose de la vie sexuelle des individus et des codes qu'ils s'approprient afin de construire leur identité (SIEGEL, 1997, 95).

Ce film, ainsi que la plupart de ceux de sa carrière (*Normal Love*, 1963) et ceux pour lesquels il passe devant la caméra (*Blonde Cobra*, Ken Jacobs, 1963 ; *Camp*, Andy Warhol, 1965) est dès ses premières projections pris comme modèle de transgression des codes visuels, moraux et formels du cinéma américain destiné à un public de masse. Il devient précurseur malgré lui d'un mouvement protestataire qui s'affirme progressivement dans tout le pays. Toutefois, bien que Jack Smith soit ouvertement gay et que ses travaux aient pu être interprétés comme une tentative de faire voler en éclat le placard,²⁶ ces films mettent principalement en avant la pluralité des comportements sexuels, l'intersexualité et la performativité du genre.

Tandis que le militantisme des années 1960 en faveur des minorités sexuelles évolue progressivement vers une visibilité de ces minorités, l'introduction de politiques identitaires liée à la déconstruction des frontières entre la sphère privée et la sphère publique ainsi que vers une commercialisation de la culture gay et la création du mouvement LGBT, ce film véhicule bien avant l'heure les idées défendues par la théorie *queer*, principalement la (dé)construction, la fluidité des identités de genre et des pratiques sexuelles, l'anti-assimilationnisme et la résistance aux normes.²⁷ Ce film est également précurseur du concept de *genderfuck*, dont l'émergence au cours des années 1970 est liée à la mise en place de nouveaux codes vestimentaires.

« Niquer le genre » : émergence et célébration du concept de *genderfuck*

Les premières occurrences de ce terme apparaissent afin de qualifier plusieurs phénomènes appartenant au domaine de la culture populaire, en particulier l'évolution des codes vestimentaires et l'apparition de nouvelles formes théâtrales, domaine de prédilection de l'exploitation du vêtement comme artifice afin d'orienter la lecture des personnages en termes d'âge, de genre, de classe et de groupe ethnique.

L'apparition de ce terme est intimement liée à deux évolutions dans le secteur de la mode et des styles vestimentaires ayant marqué les années 1970. Tout d'abord, la création de lignes de vêtements unisexes qui fleurissent parallèlement aux premiers mouvements revendiquant une égalité des droits entre les hommes et les femmes.

La neutralité vestimentaire, visant plutôt une masculinisation de la mode féminine qu'à une féminisation de la mode masculine, permettrait d'accomplir les mêmes tâches et pourrait extraire la femme de son rôle d'objet soumis au désir de l'homme. Or, comme le souligne Jennifer Le Zotte dans son ouvrage *From Goodwill to Grunge : A History of Secondhand Styles and Alternative Economies* (2017), les lignes de vêtements unisexes de stylistes tels que Rudi Gernreich, qui considérait ses collections comme un moyen de briser les comportements sexuels conventionnels (LE ZOTTE, 184), ne font que générer de nouvelles normes esthétiques et identitaires. De plus, ce milieu exclut nécessairement les couches populaires, incapables d'accéder financièrement à ces produits. C'est pourquoi Le Zotte observe de plus près l'impact de la vente de vêtements d'occasion, deuxième évolution du rapport des individus vis-à-vis de la société de consommation en plein essor ainsi qu'à l'émergence de nouveaux critères de construction identitaire.

Acheter des vêtements d'occasion permet non seulement de multiplier les acquisitions grâce aux prix bien plus bas que dans les boutiques de vêtements habituels, mais aussi de sortir des carcans socioculturels et des catégorisations générationnelles, physiologiques et genrées dictés par le monde de la mode. En effet, les boutiques classiques sont en général strictement organisées par âges, modèles, genres et tailles, ainsi que réparties géographiquement (dans les villes) selon les classes sociales, voire les groupes ethniques ciblés. Dès la lecture de l'enseigne, les passants savent immédiatement s'ils sont exclus ou inclus parmi la clientèle attendue. Si une personne franchit le seuil de la boutique, un vendeur ou une vendeuse s'approche pour l'orienter selon ses goûts, mais plus encore vers les produits qui selon les critères en vigueur correspondent au mieux à son apparence physique (genre, taille, âge, style vestimentaire) et éventuellement à sa classe sociale qui peut être déterminée par la qualité des vêtements portés ainsi que leur état d'usure. En revanche, les clients des boutiques de seconde main jouissent d'une plus grande liberté de choix et de prise de risque, ce qui leur permet de multiplier les expériences vestimentaires afin de se construire une apparence qui corresponde à la personnalité qu'ils souhaitent

visuellement exprimer. Le terme et concept de *genderfuck* (parfois écrit *gender-fuck* ou *gender fuck*) apparaît donc au début des années 1970, en cette époque d'émergence de nouveaux codes vestimentaires élaborés à partir d'une renégociation des codes normatifs.

La composition de ce mot n'est pas anodine et témoigne d'un certain désir de rébellion face aux modèles établis. « Fuck » est un mot considéré comme très vulgaire, signifiant à la fois « baiser », « niquer » (sexuellement ou moralement) sous sa forme de verbe intransitif, « merde » ou « putain » sous sa forme d'interjection et un « coup », une « baise » sous sa forme nominale. Il est donc indécent de l'employer en public, sous réserve d'être jugé de façon négative. Son apparition dans la sphère publique est très provocante. Ce mot devient vraisemblablement visible pour la première fois dans différents médias et ouvrages de recherche afin de qualifier l'apparence et le comportement scéniques d'artistes – acteurs, musiciens, chanteurs – principalement masculins. Il est aussi immédiatement rattaché aux rôles de genre et identités sexuelles. En 1972, le sociologue américain Humphreys introduit ce terme afin de qualifier une « technique » théâtrale offensive et subversive :

By demonstrations of role incongruence, young men in radical drag demonstrate the fragile and hypocritical nature of sex-role stereotypes. This technique (also known as “gender fuck”) is a form of extended guerilla theater that may, indeed, be effective on changing the stereotypes that cling to social mores. »
(HUMPHREYS, *Out of the Closets: Sociology of Homosexual Liberation*, 1972, 176)

Au mois d'août de cette même année, le magazine américain *Rolling Stone* fait référence au style musical glam rock en ces termes : «The new « macho » transvestism, called vulgarly « gender-fuck », a curious satire of female impersonation—dresses, pumps, full make-up and beards—is represented by among others, three men in WAC uniforms and big moustaches. »

En 1974, la revue *Maledicta, The International of Verbal Aggression*, dont le nom d'origine latine signifie « maudire », « offenser par des paroles outrageantes », qualifie de « gender-fuck » la troupe des Cockettes, des *drag queens* psychédéliquies de San Francisco : « Real transvestites and transsexuals are embarrassed [...] by the gender-fuck Cockettes and such (in dress and beard). » (SHEIDLOWER, *The F-Word*, 2009, 190)
Tout comme les personnages de *Flaming Creatures*, ces *drag queens* s'approprient et superposent à l'excès différents artifices de masculinité et féminité et font exploser les codes normatifs binaires et genrés. Les critiques et jugements négatifs vis-à-vis de cette

approche du travestissement n'émanent pas uniquement des défenseurs des valeurs traditionnelles, elles proviennent également de la part d'autres *drag queens* en quête d'une certaine « authenticité » féminine afin de créer l'illusion la plus crédible possible. Bien qu'elles jouent avec les codes et les artifices, celles-ci ne font alors que renforcer les stéréotypes de genre.

En 1979, le critique musical américain Robert Christgau emploie le terme « gender-fuck » pour qualifier le style de *drag* des New York Dolls, autre phénomène glam rock.²⁸ (CHRISTPAU, Robert, *Grown Up All Wrong: 75 Great Rock and Pop Artists from Vaudeville to Techno*, 1998, 187). La même année, l'appropriation du *genderfuck* par la culture rock est manifeste lorsque le critique et écrivain britannique Peter Ackroyd l'emploie pour qualifier les tenues vestimentaires des musiciens Alice Cooper, David Bowie et Mick Jagger – pour ses performances scéniques ainsi que sa prestation dans le film *Performance* (Nicholas Roeg, 1967) :

[...] in a performance where the sexual identity of the performer is not securely rooted, all other social and aesthetic images take on a curiously hallucinatory quality. That is why transvestism has become a pervasive presence in rock culture, as an emblem of joyful disorder. Alice Cooper, Mick Jagger, and David Bowie's "gender-fuck dressing" all use cross-dressing as part of their act. It suggests a defiance of the established sexual order on a theatrically convincing scale, but it can also represent those infantile and fetishistic longings which have become a noticeable part of contemporary culture. (ACKROYD, *Dressing up, Transvestism and Drag: The History of an Obsession*, 1979, 119-20)

Plus qu'un phénomène scénique, la pratique du *genderfuck* s'étend à la sphère du privé comme du public et prend une place légitime parmi les objets d'études du domaine des *queer studies*. En 1992, Judy Reich propose dans son article « Genderfuck : the law of the dildo » d'introduire du trouble dans les normes établies des actes (hétéro)sexuels (REICH, *Discourse, Vol. 15, No. 1, Essays in Lesbian and Gay Studies*, Automne 1992, 112-27). En France, le *gender fucking* est clairement défini en 2012 par le sociologue Arnaud Alessandrin comme :

Une pratique qui consiste à « niquer son genre » tout en troublant les normes de genre qui façonnent le corps. Présent dans l'art comme dans la culture populaire sous traits d'exagérations ou de détournements des codes, le « Gender Fucking » se situe à la rencontre d'une critique et d'une réappropriation des normes de genre. (THOMAS, ESPINERA, ALESSANDRIN, *La Transyclopédie*, 2012, 185)

Celui-ci complète cette définition en 2014 dans la revue *Miroir/Miroirs* en précisant que par la pratique du *gender fucking*, « la binarité, la fixité, la complémentarité et les expressivités hégémoniques de l'hétérosexisme sont mises à mal. [...] Néanmoins, [il] ne se situe pas en dehors du genre. Il est au contraire tout contre lui, de manière à le pousser, le déranger, le perturber. » (*Miroir/Miroirs*, N°2, 2014, 13-4) La pratique du *gender fucking* devient plus qu'un mode d'expression vestimentaire en rupture avec les codes hétéronormatifs, elle propose une renégociation des normes de genres ainsi que des normes sexuelles.

Ainsi, bien avant que ce terme ne perce à la surface, *Flaming Creatures* peut être considéré comme un film avant-gardiste, empreint d'une sensibilité *camp*, qui expose des comportements et pratiques sexuels récréatifs et célèbre une forme d'érotisme qui ne doit pas à l'époque être nommée, comme le rappelle le titre de l'essai de Mark Siegel « Documentary That Dare/Not Speak Its Name » (1997), en référence à la célèbre périphrase permettent d'évoquer l'homosexualité sans la nommer : « The love that dare not speak its name. »²⁹ Suite à ce moyen-métrage novateur, la pratique du travestissement à l'écran devient particulièrement populaire dans le milieu artistique *underground* et contribue à bousculer les codes identitaires américains.

SOURCES

ACKROYD, Peter. *Dressing Up, Transvestism and Drag: The History of an Obsession*. London : Thames and Hudson, 1979.

ALESSANDRIN, Arnaud, ESPINEIRA, Karine, THOMAS, Maud-Yeuse. *La Transyclopédie, Tout savoir sur les transidentités*. France : Éditions des Ailes sur un Tracteur, 2012.

ANTONIA, Nina. *The New York Dolls, Too Much Too Soo*. France : Camion Blanc, [1998] 2005.

BASINGER, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Connecticut : Wesleyan, 1995.

BRONSKI, Michael. *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*. Cambridge : South End Press, 1984.

BUTLER, Judith, *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of « Sex »*. New York: Routledge, 1993.

GOLDSMITH, Kenneth, éd. *I'll Be Your Mirror*. New York : First Carroll and Graff Edition, 2004.

HUMPHREYS, Laud. *Out of the Closets: Sociology of Homosexual Liberation*. Californie : Prentice-Hall, 1972.

HOBERMAN, J. *Jack Smith and his Secret Flix, Programme Note*. American Museum of the Moving Image, 1997.

-----, LEFFINGWELL, Edward, éd. *Wait for Me at the Bottom of the Pool, The Writings of Jack Smith*. New York : High Risk Books, 1997.

-----, ROSENBAUM, Jonathan. *Midnight Movies*. New York : Harper & Row, 1983.

LE ZOTTE, Jennifer. *From Goodwill to Grunge: A History of Secondhand Styles and Alternative Economies*. Chapell Hill : University of North Carolina Press, 2017.

MOON, Michael. « Flaming Closets », *MIT Press, October, Vol. 51*. Cambridge : MIT Press, 1989.

SIEGEL, Marc. « Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith's Flaming Creatures », HOLMUND, Chris, ed., FUCHS, Cynthia, ed. *Visible Evidence, Volume I, Between the Sheets, In the Streets, Queer, Lesbian, Gay Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

SONTAG, Susan. « A Feast For Open Eyes », *The Nation*. New York : The Nation Company, 13 avril 1964.

SUÁREZ, Juan A. *Bike Boys, Drag Queens and Superstars, Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, 1996.

WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. New York : Harcourt, 1975.

-----, HACKETT, Pat. *Popism, The Warhol Sixties*. New York : Harcourt Publishing Company, 1980.

NOTES

¹ « I started making a comedy about everything that I thought was funny. And it was funny. The first audiences were laughing from the beginning all the way through. But then that writing started – and it became a sex thing... [And then] there was dead silence at the auditorium. » (SUÁREZ, *Bike Boys, Drag Queens and Superstars, Avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, 1996, 187)

² « Flaming » associé à « creature » peut également être employé afin de renvoyer au stéréotype péjoratif de l'homme homosexuel « flamboyant », haut en couleur et efféminé.
<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=flaming>

³ Michael Moon voit en l'exploitation de la figure du vampire une métaphore du jeune homme gay comme prédateur sexuel et de la menace qu'il représente s'il sort de son placard/cercueil (MOON, *A Small Boy and Others, Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, 1998, 40).

⁴ Ici, ce terme prend principalement le sens littéral de « déchets » : « Smith [...] had utopian ideas about the "trash" culture he saw us as inhabiting: he told Sylvère Lotringer in a *Semiotext(e)* interview that "in the middle of the city should be a repository of objects that people don't want anymore, which they should take to this giant junkyard. [...] This center of unused objects would become a center of intellectual activity. » (MOON, 1998, 36)

⁵ Les stéréotypes de beautés dites « exotiques » se construisent en opposition et simultanément en parallèle aux normes de beauté véhiculée par les actrices blanches, blondes et aux yeux clairs. La femme latine est rendue visible par les personnages de « bonnes » (« maids ») et/ou croqueuses de diamants dégageant généralement sensualité et frivolité. Voir GARCIA, *Contested Images; Women of Color in Popular Culture*, « Made to be Maid » 2012, 253-68. HERNANDEZ, « Sexy, Sassy, Spicy: The Portrayal of Latina Women in American Television », 10 août 2015

<https://lookinginthepopularculturemirror.wordpress.com/2015/08/10/sexy-spicy-sassy-the-portrayal-of-latina-women-in-american-television/>

⁶ Ce terme est ici employé pour définir les hommes qui s'habillent en femme cisgenre dans le cadre de leur vie privée voire de tous les jours sans que cela remette en question leur appartenance au genre masculin ni leur orientation sexuelle.

⁷ Michael Moon compare les courses poursuites en costumes, les danses et autres mises en scènes dans ce sérail présumé aux « Sheherazade parties », un jeu auquel il a lui-même assisté dans sa jeunesse et qui consiste pour des jeunes garçons et adolescents à danser vêtus de foulards (empruntés aux figures féminines de la maisonnée) en cachette au son de musiques orientales – dans son cas précis, le poème symphonique *Scheherazade op. 35* du compositeur russe Rimsky-Korsakoff. (MOON, *The MIT Press, Vol. 51*, Octobre 1989, 19-20). Afin de donner à *Flaming Creatures* toute sa légitimité artistique face aux nombreuses critiques négatives, plusieurs de ses défenseurs exploitent justement l'imagerie du film non pas comme une mise en scène de comportements provocateurs et déviants, mais plutôt comme l'expression du « mythe de l'innocence retrouvée » (« a myth of recovered innocence », SITNEY, 1979, 395) proposant non de la pornographie mais « des images de sexe alternativement enfantin et spirituel » (« images of sex [as] alternatively childlike and witty » SONTAG, « « A Feast for Open Eyes », 1964, 375).

⁸ Dans un entretien datant des années 1940, elle aurait déclaré se trouver si belle en se regardant dans le miroir qu'elle voulait en hurler de joie : « When I see myself on the screen, I look so beautiful I want to scream with joy. » (MOON, *A Small Boy and Others, Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, 1998, 86)

⁹ HOBEBMAN, ROSENBAUM, 1983, 32.

¹⁰ Dans *Cobra Woman*, Maria Montez joue deux rôles distincts, la douce Tollea et la malveillante Naja, prêtresse assoiffée de pouvoir. Ces deux personnages incarnent la dichotomie madone/putain mais semblent ici inviter le spectateur à contempler deux traits de caractères contradictoires mais complémentaires construits autour de la personnalité de l'actrice. L'une des scènes clé du film consiste en une chorégraphie que Tollea réalise, vêtue d'une robe à séquin argentée moulante faisant écho aux écailles du serpent qu'elle doit charmer. La domination qu'elle finit par exercer sur cette dangereuse créature lui permet de prendre le pouvoir et survit à sa sœur qui ne peut que périr.

¹¹ « Films like *Flaming Creatures* show not the film-maker as inner personality, but the performer's outer persona. [...] [There is] a shift from personality as an inner reality to be explored to personality as an outer space to be observed. » (DYER, *Now You See It*, 110)

¹² « Mr. Smith and Mr. Montez found they shared a devotion to Hollywood glitz. Mr. Smith adored in particular the actress Maria Montez and was known as the "Queen of Technicolor." Indeed, it was Mr. Smith who persuaded Mr. Montez to change his name from Rene Rivera in honor of the actress. »

<http://www.nytimes.com/2013/10/04/arts/mario-montez-a-warhol-glamour-avatar-dies-at-78.html>

« Smith discovered a Puerto Rican drag queen and transformed him into Mario Montez – Maria’s most palpable, posthumous incarnation. » (KAUFMAN, *Ridiculous !: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, 2002, 48)

¹³ Dans *Flaming Creatures*, le personnage joué par Mario Montez, « The Spanish Girl », est crédité sous le pseudonyme « Dolores Flores », son premier nom de *drag queen*, avant d’adopter définitivement « Mario Montez ». (HOBBERMAN (ed.), *Jack Smith and His Secret Flix*, 1997, 9)

¹⁴ « Within the mainstream media Latinas are often gendered as feminine through language about their assumed fertility, sexuality, domesticity, and subservience, among other characteristics. [...] Gendering is particularly interconnected with racialization as both work together to create a media discourse of Latinidad as Other. [...] [Latinas] are gendered and racialized outside whiteness by the media because of ethnic markers [national origin, language, or racial phenotypes] that are commonly associated with U.S. Latinas or Latin America as foreign and exotic. » (MOLINA-GUZMAN, *Dangerous Curves: Latina Bodies in the Media*, 2010, 11-2)

¹⁵ Diminutif du nom « manta » qui signifie couverture en espagnol, une mantille (« mantilla ») est un voile léger principalement porté par les femmes catholiques en Espagne et au Portugal, développé dès le XVI^e siècle.

¹⁶ Tandis que les théâtres de Broadway se trouvaient sur l’île de Manhattan et les théâtres Off-Broadway aux capacités d’accueil plus réduites, aux abords de ces grands théâtres, les pièces du Theater of Ridiculous étaient programmés dans le Greenwich Village, dans tout type de lieu, des petites salles aux représentations privées à domicile, ou encore dans des cafés sympathisants.

¹⁷ « [...] I picked something up from [Smith] for my own movies – the way he used anyone who happened to be around that day, and also how he just kept shooting until the actors got bored. People would ask him what the movie was about and he would say things that sounded like a takeoff on the “mad artist” – “the appeal of an underground movie is not to the understanding! » (WARHOL, HACKETT, *Popism, The Warhol Sixties*, 1980, 40)

Au cours du tournage de *Normal Love* (1963), avec Mario Montez, John Vaccaro et Smith lui-même, Warhol réalise un « film d’actualité » (« newsreel ») intitulé *Andy Warhol films and Jack Smith filming « Normal Love »*, aujourd’hui considéré comme perdu : « The first movie of mine that was seized was a two-minute-forty-five-second one-reeler that I’d shot out in Old Lyme of everybody during the filming of Jack Smith’s *Normal Love* – the one where the cast made a room-size cake and got on top of it. Actually, it was seized by mistake – what the police were out to get was Jack’s *Flaming Creatures*. » (WARHOL, HACKETT, *Popism*, 1980, 100)

¹⁸ Précédemment, dans *The Philosophy of Andy Warhol*, celui-ci accrédite l’invention de ce terme à l’une de ses amies Ingrid qui se rebaptise « Ingrid Superstar ». (WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol*, 1975)

¹⁹ On identifie les actrices comme femmes puisqu’elles ont les attributs physiologiques (leur sexe de naissance, organes sexuels) associés à leur genre et s’approprient les accessoires permettant d’attester qu’elles appartiennent bien au genre « féminin ».

²⁰ Afin de se rapprocher d’une traduction la plus fidèle, nous préférons traduire « realness » par « le réel » et non « réalité » qui traduit déjà le terme « reality ».

²¹ 129 « “Realness” [...] is a standard that is used to judge any given performance within the established categories. And yet what determines the effect of realness is the ability to compel belief, to produce the naturalized effect. This effect is itself the result of an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm, a norm which is at once a figure, a figure of a body, which is no particular body, but a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance, but which no performance fully approximates. Significantly, this is a performance that works, that effects realness, to extent that it *cannot* be read. For “reading” means taking someone down, exposing what fails to work at the level of appearance, insulting or deriding someone. [...] the impossibility of

reading means that the artifice works, the approximation of realness appears to be achieved, the body performing and the ideal performed appear indistinguishable. » (BUTLER, 1993, 129)

²² « Smith embraced (cinematic) artifice as a necessary precondition for the acting out of fantasies. He realized that only through artifice – and self-consciously trashy artifice at that – could the reality of his creatures be expressed on film. » (SIEGEL, “Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith’s *Flaming Creatures*,” HOLMLUND, FUCHS (ed.), *Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary*, 1997, 1021997, 96)

²³ « The costume was the character. The actor only brings it to life. » (HOBERTMAN, *Smith and his Secret Flix*, 1997)

²⁴ DE VILLIERS, « “The vanguard – and the most articulate audience “: Queer Camp, Jack Smith and John Waters », 2007.

²⁵ Suárez analyse la phrase « A man is not supposed to have lipstick on his cock ! » comme une déclaration en contredisant le montage visuel des images évoquant le sexe oral (SUÁREZ, 1996, 188). Or, la phrase suivante permet au contraire de considérer cet extrait audio comme une allusion supplémentaire à la fellation.

²⁶ En 1989, l’universitaire américain Michael Moon analyse la démarche de Smith comme une tentative de faire voler en éclat la porte des placards dans lesquels les gays s’enferment à l’époque pour échapper aux persécutions, une démarche dont il estime que son auteur ne peut qu’être conscient des répercussions politiques : « [he] knew how to make a cultural product « guaranteed » to explode closets, he knew where and how to detonate it, and he was aware that setting people’s closets on fire is not simply a liberatory act : inevitably, some people would get burned, including, quite possibly, the incendiaries themselves. » (MOON, « *Flaming Closets* », MIT Press, Vol. 51, 1989, 36)

²⁷ Le terme *queer* se distingue de la désignation LGBT en s'éloignant des représentations binaires des comportements sexuels, performances du genre et des idéologies souvent essentialistes promues par ce courant de pensée.

²⁸ Au cours de l’une des premières apparitions télévisées des New York Dolls en 1973 dans l’émission *Old Grey Whistle Test* (un programme musical rock grand public), leur performance scénique en costumes à paillettes, perruques et chaussures à semelles compensées choque et intrigue à la fois le public et les téléspectateurs. En guise de réaction, le présentateur du programme, Bob Harris, aurait simplement prononcé ces deux termes, « mock rock » (ANTONIA, *The New York Dolls, Too Much Too Soon*, 1998). Ceux-ci renvoient à une performance scénique qui se joue et détourne les codes musicaux et visuels de la culture rock de l’époque. De plus, « mock », peut renvoyer à leur apparence physique superposant de nombreux artifices de masculinité et féminité qui donnent au groupe une identité unique qui se démarque des normes de masculinité et d’identification aux idoles musicales masculines. Leur genre et leur identité sexuelle soulèvent dès lors des interrogations et des inquiétudes quant à leur influence sur la jeunesse.

²⁹ Cette expression remonte à l’époque d’Oscar Wilde, célèbre pour sa personnalité extravagante, ses écrits plein d’esprit et pour choquer ses contemporains de la haute société par ses nombreuses aventures avec des hommes avec lesquels il était souvent vu en public. En mai 1895, il est condamné à deux ans de prison pour outrage aux bonnes mœurs. Au cours du discours de la défense lors de son procès, l’expression « the love that dare not speak its name » (l’amour que l’on ose nommer) est mentionnée en référence à l’un des vers du poème « *Two Loves* » de Lord Alfred Douglas (1894). (HOGAN, HUDSON, *Completely Queer, The Gay and Lesbian Encyclopedia*, 1999, 577)