



**HAL**  
open science

# Penser l'archive queer à travers le cinéma lesbien des années 90s : archives vivantes, sentimentales et rêvées

Laura Balaven

► **To cite this version:**

Laura Balaven. Penser l'archive queer à travers le cinéma lesbien des années 90s : archives vivantes, sentimentales et rêvées. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03935183

**HAL Id: dumas-03935183**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03935183>**

Submitted on 11 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Penser l'archive queer à travers le  
cinéma lesbien des années 90 :  
archives vivantes, sentimentales et rêvés

©Nanténé Traoré

laura balaven  
sous la direction de  
José Moure et Vincent Amiel

mémoire M2 cinéma – recherche & création, UFR04  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre 2022

## Note d'écriture inclusive.

L'inclusivité de l'écriture et du langage me tient particulièrement à cœur, j'ai donc choisi de rédiger ce mémoire à l'aide d'une police explorant de nouvelles possibilités graphiques d'inclusion créée par la collective Bye Bye Binary<sup>1</sup> qui propose une typothèque non binaire en ligne. J'ai opté pour la police Baskervvol Base qui décline les fontes inclusives suivantes :

é (é.e), t<sup>e</sup> (t.e), s<sup>te</sup> (s.te), œ (s.e), re (n.e), u<sup>e</sup> (u.e), f<sup>ve</sup> (f.ve), î (i.e), œ (x.se), elle (el.le)

Le « x » est également parfois utilisé seul en fin de mot pour remplacer les terminaisons par une terminaison dite *neutre*. Ces propositions de terminaisons non genrées permettent ainsi d'inclure les différentes identités de genre existantes (femme, homme, non binaire...), de dégenrer et de débinariser le langage. Le sujet de mon mémoire amène à traiter les identités *queer* au pluriel, identités qui peuvent parfois être fluides et changeantes, le mouvement qui s'exprime par les graphes inclusives me paraît alors plus approprié et évocateur que l'utilisation rigide du point médian.

## Mots-clés

*lesbiennes, archives, queer, cinéma, corps, intime, politique, transmission, rêves*

---

<sup>1</sup> Bye Bye Binary (BBB) est une collective franco-belge, une expérimentation pédagogique, une communauté, un atelier de création typo-graphique variable, un réseau, une alliance. La collective, formée en novembre 2018 lors d'un workshop conjoint des ateliers de typographie de l'École de Recherche Graphique (erg) et La Cambre (Bruxelles), propose d'explorer de nouvelles formes graphiques et typographiques adaptées à la langue française, notamment la création de glyphes (lettres, ligatures, points médians, éléments de liaison ou de symbiose) prenant pour point de départ, terrain d'expérimentation et sujet de recherche le langage et l'écriture inclusive et non-binaire.

## Sommaire

Introduction	p.4
1- Les corps tout imprimés d'histoire(s) ☆ archive vive & vivante	p.13
A : Archiver des corps vivants	p.14
B : Archiver des corps invisibles	p.23
C : Archiver son propre corps	p.32
2- Des espaces intimes et politiques ☆ archives sensibles & sentimentales	p.40
A : L'intime, archive tendre non conventionnelle	p.41
B : Militantisme et culture, résistance archivistique dans l'espace public	p.51
C : Transmission, valeur sentimentale du film-archive	p.61
3- Vers les archives rêvées ☆	p.68
A : Re-queeriser le passé (à travers le personnage de <i>Orlando</i> )	p.69
B : Reconstitution fictive d'archive(s) au présent (à travers <i>The watermelon woman</i> )	p.73
C : Archiver nos futurs rêvés (à travers <i>Born in flames</i> )	p.80
Conclusion	p.87
Lexique	p.89
Bibliographie	p.95
Filmographie	p.98
Remerciements	p.99

*Ce qu'on sait que l'on n'a pas : on n'a pas de maison ou de propriété, des endroits où recevoir et des lieux remplis de souvenirs sur des générations. On n'a pas de greniers avec des surprises à trouver, des journaux intimes du siècle dernier, des objets anciens, une odeur singulière qui nous rappelle l'enfance, la nôtre et celle de notre mère. On n'a pas d'espace où stocker nos mémoires, pas de murs qui restent et contiennent les traces du passé. On déserte les appartements loués dans lesquels se sont accumulées soixante années passées et tant de souvenirs et de décors de photos, de rires et d'engueulades et d'enfants qui commencent à marcher. Il faut tout vider, remplir les Emmaüs où viendront chiner les bourgeois, parce qu'on ne peut rien garder, parce qu'on habite des surfaces trop petites, des lieux sans combles. Parce qu'on n'est pas propriétaire de rien à part de nos souvenirs, et alors, comment on les garde ? La conservation, on doit l'inventer et oralement faire perdurer les histoires qui nous appartiennent et là d'où on vient. Notre recul est récent, notre vision proche du présent dans ce que l'on perd toujours du passé. On meurt avec nos secrets et on lâche nos économies aux vivantes.<sup>2</sup>*

Ce texte est un extrait de *Fiévreuse plébéienne* écrit par Elodie Petit et publié en 2022 aux Editions du commun ; je crois que ce passage me brise un peu le cœur et met en lumière le point de départ de ce mémoire. Elodie Petit est une autrice revendiquant son identité gouine, quand elle dit « on », elle parle des gouinxes, des lesbiennes, des pédés, des trans, des queer, des corpX et des vîs blanches et racisés qui se trouvent en dehors des normes cis-hétéropatriarcales. Je me reconnais dans ce *on*, je sais ce que c'est que d'essayer de grandir sans images, sans souvenirs, sans archives auxquelles me rattacher. Les premières archives que nous rencontrons étant enfants sont souvent les archives dites *familiales* : les vieilles photos ou films de vacances d'il y a longtemps, ce sont les images qui nous relient à une existence passée, à une évolution de la construction de nos identités, à des émotions lointaines qui nous inscrivent dans le temps comme des êtres sensibles... mais pour les enfants queer, les archives familiales sont souvent incomplètes. Pour la plupart nous naissons dans des foyers hétéronormés qui ne nous disent rien de nos filiations queer. Les filiations queer sont complexes car invisibles et

---

<sup>2</sup> PETIT Élodie, *Fiévreuse plébéienne*, Éditions du commun, Rennes, 2022, p.56.

impossibles. La société refuse aux personnes LGBTQI+ le droit de faire famille, aujourd'hui encore, l'ouverture de l'autorisation de la PMA aux couples de femmes a été très compliquée et les personnes trans sont toujours exclues de ce droit (pour rappel, jusqu'en 2017 les personnes voulant effectuer un changement de mention de genre à l'état civil étaient contraintes à une stérilisation forcée). Les familles queer doivent alors s'inventer autrement, réunies souvent sous le terme de *familles choisies*, elles se constituent comme des espaces d'entraides, de soins et d'amour pour des personnes souvent précaires et en rupture familiale du fait de leur orientation de genre ou sexuelle. Par exemple le système des *houses/maisons* dans la *ballroom scene*<sup>3</sup> fonctionne comme des familles recomposées dans les communautés noires et latinx queer, avec une *mother* ou un *father* à la tête de la maison qui choisit des *enfants* pour à la fois les entraîner et les faire concourir lors des *ball* mais également leur apporter un espace de soutien et de *care*. Les espaces communautaires se constituent souvent comme des foyers de substitution importants. Ces familles éparses, bricolées, recomposées malgré l'amour immense qui s'y déploie, naissent souvent dans des contextes précaires, des espaces de marges où les moyens manquent pour garder la mémoire, où les médias et institutions ne prennent pas la peine d'archiver nos existences correctement. Alors c'est comme pour le reste, on doit réinventer ; des façons de faire famille, des façons de s'aimer, des façons de faire archive... Nos papiers, nos maisons, nos souvenirs sont brûlés, il nous reste nos bouches et nos corps pour se raconter, se transmettre et s'archiver directement au creux des oreilles.

« La philosophie de l'archive queer et transféministe, sa temporalité, son épistémologie, ce n'est pas celle qui valorise l'archive des corps trépassés. »<sup>4</sup>

Cette citation de l'activiste, sociologue et théoricien queer Sam Bourcier prône une archive vive, vivante, inventive, l'archive au présent qui crée le futur, l'archive en mouvement, l'archive corporelle, l'archive qui n'existe pas encore. C'est une vision, une fonction et une corporalité de l'archive qui va à l'encontre de la philosophie de l'archive historique et nationale

---

<sup>3</sup> Dorinda, *L'histoire de la ballroom scene*, Lefastemagazine [En ligne], 2020.

<sup>4</sup> BOURCIER Sam, *Les archontes ont du souci à se faire*, Sociocriticism [En ligne], XXXV 1 (M-A Palaisi & T. Courau coord.), 2020.

défendues par les pouvoirs publics. D'après l'auteur du *Mal d'archive*, Jacques Derrida, la fonction archivistique sert le pouvoir pour imposer sa « vérité patriarcale », contrôler la vérité et l'histoire. Les modèles d'archives préférés des institutions sont les modèles archéologiques et administratifs<sup>5</sup> : le papier, la froideur, l'inaccessibilité, l'archive est du côté de la mort. Au cœur de ce contrôle de l'archive, les archives des minorités sexuelles et identitaires ont eu du mal à trouver leur place et à se constituer.

« On peut tout à fait se défaire des contraintes des archives officielles, « nobles » et de leurs usages définis par « la nature » de leur support et le statut de ceux qui les consultent, pour y associer d'autres acteurs. Il faut se poser la question de ce qui fait archive, de qui fait l'archive et pour quoi et pour qui. Une première réponse est que nous sommes les archives. Nous sommes tous des foyers d'archives. Nous sommes les sources diverses et variées des thématiques d'archives que nous souhaitons faire émerger. Nous sommes tous possiblement des archivés, archivants, voire archivants. Et c'est aussi de cela que l'on veut nous déposséder. L'archive vive, performative des archivants, la praxis queer et transféministe de l'archive, c'est tout le contraire de cette dépossession. »<sup>6</sup>

J'aimerais développer cette conception-là de l'archive et aller à la recherche des traces d'archives dans les corps en mouvement, queer et lesbiens, du cinéma, et plus particulièrement à travers l'analyse des films des réalisatrices lesbiennes du New Queer Cinéma. Le New Queer Cinéma aussi appelé Queer New Wave, est un terme inventé par la critique de cinéma lesbienne B. Ruby Rich dans le magazine *Sight & Sound* en 1992 pour définir et décrire un mouvement de cinéma indépendant anglosaxon queer de la fin des années 80 au milieu des années 90. Le terme se développe à partir de l'utilisation du mot *queer* dans les écrits universitaires des années 1980 et 1990 comme une manière inclusive de décrire l'identité et l'expérience des gays, lesbiennes, bisexuelles et transgenres, et définit également une forme de sexualité fluide et subversive de la compréhension traditionnelle de la sexualité. C'est un mouvement dont les limites sont un peu floues mais dont les réalisateurs se définissent tous comme LGBT et

---

<sup>5</sup> voir annexe lexicale p.88.

<sup>6</sup> BOURCIER Sam, *Les archontes ont du souci à se faire*, Sociocriticism [En ligne], XXXV 1 (M-A Palaisi & T. Courau coord.), 2020.

produisent leurs films de manière indépendante avec des équipes principalement *queer* dont une certaine esthétique dite *queer* est née et dont les thèmes de prédilection sont le rejet de l'hétéronormativité et la vie des protagonistes LGBT vivant en marge de la société. Au sein de ce mouvement, les réalisateurs gays tels que Gregg Araki, Gus van Sant, Todd Haynes ou Derek Jarman ont connu une certaine visibilité tandis que les réalisatrices lesbiennes ont été davantage invisibilisées. J'ai donc voulu m'intéresser à ces réalisatrices, à leurs films cachés dans les interstices d'internet, à leur démarche de création et en extraire une potentiel valeur d'archive et d'auto-archive.

« Il y a eu un temps où tu n'as pas été esclave, souviens-toi. Tu t'en vas seule, pleine de rire, tu te baignes le ventre nu. Tu dis que tu en as perdu la mémoire, souviens-toi. [...] Tu dis qu'il n'y a pas de mots pour décrire ce temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou à défaut, invente. »<sup>7</sup>

Je défends l'idée des *savoirs situés*<sup>8</sup> développée par Donna Haraway, nous parlons et écrivons toujours depuis une certaine position sociale qui influence forcément notre pensée, pour la rédaction de ce mémoire je me positionne donc en tant que personne lesbienne, blanche, non binaire et valide. Et comme la phrase de Monique Wittig me le demande j'essaie de me souvenir ou j'invente mon passé et mes archives communautaires lesbiennes. Je me fais un peu archiviste moi-même de l'histoire et de ma propre identité à travers une matière que j'aime et qui me parle : les films. Le cinéma c'est l'endroit des rêves, des émotions, des souvenirs oubliés et c'est dans ces images que peut se recréer les mémoires effacées. Une de mes activités préférées est de lire des anciennes cartes portales d'inconnues dans les brocantes, que je vois comme des archives sentimentales de comment on se raconte et on s'aime par la poste au fil des époques, je trouve ça très beau et souvent j'ai l'impression de pouvoir plus facilement me projeter dans un temps ancien grâce aux mots sensibles, aux émotions des personnes qui ont vécu ce temps puisque je peux me rattacher à quelque chose que je connais au milieu de tout ce que je ne connais pas. Les chiffres, les rapports, les mots compliqués sont nécessaires pour

---

<sup>7</sup> WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Minuit, Paris, 1969, p.126-127.

<sup>8</sup> Haraway défend l'idée d'un savoir « situé » : le savoir est produit par des sujets qui sont construits par leurs conditions de vie, par leur rapport aux normes sociales, par l'époque historique dans laquelle elles vivent



conserver des traces de nos histoires mais quand ils n'existent pas pour nous, que nos archives ce n'est que l'histoire de la violence, il nous reste les sentiments... on ne nous dépossèdera pas de nos émotions, c'est trop fort et c'est ça qui reste. Alors je crois que pour constituer des archives c'est aussi du côté des sentiments qu'il faut se placer.

Je parle d'archive parce que déjà j'aime ce mot, c'est une notion foisonnante, riche et multiple que nous questionnons régulièrement au sein du collectif des Archives LGBTQI+ de Paris et qui se retrouve ces dernières années au cœur de nombreuses interrogations dans l'espace de la recherche et des luttes sociales : « On s'interroge sur ce qui fait archives, sur les traces qu'elles dévoilent ou qu'elles recouvrent, les voix qu'elles font entendre, mais aussi les expériences qu'elles peuvent susciter, les politiques de connaissance et de reconnaissance qu'elles peuvent accompagner. Parce qu'elles sont toujours le produit d'un geste de tri, d'une sélection, d'un acte de conservation distinguant l'« intéressant » de ce qui ne l'est pas, ce qui peut être rendu public de ce qui doit demeurer caché, ce qui doit rester de ce qui doit disparaître, les archives sont tout à la fois un objet documentaire, une pratique sociale et un construit historique et politique. »<sup>9</sup>. Tout comme Ruby Faure dans le numéro 11 de la revue *Glad! Archives, genre, sexualités, discours* ; je cherche à *tordre les archives (queering archives)* : « Queer désigne enfin une orientation affective, au départ d'une « nouvelle romance avec l'archive », cherchant à « la saisir sans la fixer » (Arondekar 2009 : 1-4) pour fabuler de manière critique des communautés perdues et pourtant si vivantes. »<sup>10</sup>. Au-dedans du *queer*, je cherche plus spécifiquement l'idée d'un rapport lesbien aux archives.

Lorsque j'utilise la notion de *lesbienne* je considère à la fois son évolution historique et ma propre conception de cette identité : le terme *lesbienne* tire son origine étymologique de l'île grecque de Lesbos, où vécut la poétesse Sappho, la première femme à écrire ouvertement l'amour et le désir entre femmes. Au XIXe siècle c'est d'abord un terme pathologisant restreint au lexique médical pour désigner certaines femmes *masculines* qui auraient des attirances sexuelles déviantes pour d'autres femmes *féminines*. Cette catégorisation médicale est ensuite

---

<sup>9</sup> PLUMAUZILLE Clyde Marlo, *Sur les traces d'un passé « à soi »*, Libération [En ligne], 2022.

<sup>10</sup> FAURE Ruby, *Tordre les archives (queering archives) : oui, mais dans quel sens ?*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021, p.69.

réappropriée au sein des mouvements lesbiens avec la classification butch-fem<sup>11</sup> majoritaire dans les années 50-60s. Puis à partir des années 70s, du développement des théories féministes et queer, les identités évoluent, deviennent plus fluides. Monique Wittig dit « les lesbiennes ne sont pas des femmes » et à partir de là être lesbienne au-delà des relations intimes c'est également la revendication d'un nouveau type de rapport au monde, à la fois poétique et politique, c'est une position du corps en dehors de la contrainte, du regard et du système hétérosexuel. Être lesbienne ce n'est pas simplement une attirance sexuelle ou romantique c'est bien plus complexe et multiple, c'est une position, un regard, des gestes et des lieux, c'est une manière d'être au monde, c'est s'aimer comme des lesbiennes, c'est s'auto-définir lesbienne et être perçue lesbienne peu importe son identité de genre. Être lesbienne c'est aussi subir de la lesbophobie, des discriminations, des angoisses, de la fétichisation. Être lesbienne peut être une revendication politique, une révolution sentimentale, un espace de soin pour son corps, ses désirs et ceux des autres. On peut être lesbienne par endroits et puis tout<sup>e</sup> entière. Les identités, les corps, les poésies lesbiennes sont infinis, mouvantes et évolutives. C'est un endroit des corps, des histoires et des cœurs qui s'imbrique avec plein d'autres endroits et strates identitaire pour créer à chaque fois de nouvelles perspectives d'être au monde, il y a autant de définition de lesbienne que de lesbiennes existant<sup>es</sup>.

Je qualifie les films de mon corpus de *films lesbiens* car ils sont réalisés par des réalisatrices qui sont et se définissent ouvertement comme lesbiennes, ce sont des films qui mettent au centre de leurs images des personnages lesbiens, qui nous plonge dans des subjectivités lesbiennes par les mots, les regards et les gestes. Ce sont également des films reconnus comme queer par la critique de cinéma B. Ruby Rich et des regards lesbiens mis en évidence lors de la programmation de l'édition 2021 du festival de cinéma queer *Ecrans mixtes* de Lyon et son *Focus New Queer Cinema – édition female gaze* lors de laquelle j'ai eu la chance de pouvoir visionner les films de mon corpus sur grand écran et où l'idée même de ce corpus est né. Mon corpus se constitue donc de 6 films : *Born in Flames* de Lizzie Borden (1983), *Orlando* de Sally Potter (1992), *Amours interdites* de Aerlynn Weissman et Lynne Fernie

---

<sup>11</sup> voir annexe lexique p.89-90.

(1992), *Go fish* de Rose Troche (1994), *The Watermelon Woman* de Cheryl Dunye (1996), *High art* de Lisa Cholodenko (1998). Les bornes chronologiques se limitent à la décennie 90s au cours de laquelle s'est développé l'existence d'un New queer cinema avec une exception pour *Born in Flames* réalisé en 1983 et qualifié par B. Ruby Rich de *early new queer cinema*. Cinq de ces six films étaient donc présentés lors d'une même programmation à Lyon l'année dernière, leur présence regroupée dans un geste de visibilisation des visions et vies lesbiennes d'une période donnée m'a fait me questionner sur leur potentiel valeur d'archives. Ces films sont placés par le festival comme traces d'un passé qu'il ne faut pas oublier et apparaissent dans mes yeux de spectateur lesbien comme des « effets de réel ». Dans *Le goût de l'archive*, Arlette Farge nomme « effet de réel », ce « sentiment d'avoir soudain accès à des « traces brutes de vie », à des « morceaux de vérité à présent échoués [qui] s'étalent sous les yeux : aveuglants de netteté et de crédibilité » (Farge 1989 : 8). Si l'historienne nous rappelle que cet effet de réalité-vérité est un mirage, il n'en a pas moins des effets d'intensité et la capacité d'étancher provisoirement nos soifs d'histoires queer, d'apaiser — un peu — notre fièvre d'archives »<sup>12</sup>. Le propre du cinéma est de créer constamment des effets de réel au sein d'un univers fictionnel que les spectateurices savent reconnaître comme fiction et pourtant on ne peut pas s'empêcher d'y trouver des traces de nos propres vies, particulièrement pour les communautés minorisées où l'écriture de notre histoire est remplie de trous et de silence, il faut aller chercher ailleurs et la fiction est une porte d'entrée secrète vers la recherche de notre mémoire effacée. Ces films étant donné leurs contextes de réalisation, les revendications de leurs réalisatrices, la manière de mettre en scène les corps lesbiens et les formes multiples utilisées questionnent et ouvrent des possibilités de pensée autour de l'archive. Les réflexions sont toutefois limitées en termes d'inclusivité et de représentations lesbiennes, car principalement blanches, exclusivement valides et cisgenres. Une seule des six réalisatrices est noire, quatre des six films contiennent des personnages racisés mais seulement deux ont une majorité de lesbiennes racisées ; toutes les réalisatrices ainsi que leurs personnages sont cisgenres, excepté Orlando qui peut être qualifié de *genderfluid* mais qui n'est pas ouvertement identifié dans une catégorie de genre et interprété par une femme

---

<sup>12</sup> FAURE Ruby, *Tordre les archives (queering archives) : oui, mais dans quel sens ?*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021, p.60.

cisgenre. Ce corpus peut donc créer des biais de réflexion car il n'est pas représentatif de toute la multiplicité des différentes identités lesbiennes existantes ; il permet ainsi de mettre en avant que les milieux queer ne sont pas exempts d'oppressions et de hiérarchisations possibles au sein des différentes communautés et que les archives queer et lesbienne peuvent également être responsable d'omissions, de silences et de violences archivales pour certaines populations notamment celles qui se retrouvent à l'intersection de plusieurs oppressions (ex : lesbienne et noire, lesbienne et trans, lesbienne et non valide...).

Au-delà de la fiction j'aimerais également aller vers des réflexions autour de l'« archive rêvée » terme que j'emprunte à un ouvrage sur la peinture : *Archives rêvées, mémoires de peintres*. C'est un ouvrage collectif qui réunit vingt-six artistes et quatorze chercheurs autour de ce paradoxe de l'archive et de la fiction. Les œuvres choisies par chaque artiste, fragments extraits de leur atelier, rarement exposés, viennent dialoguer avec des écrits d'artistes, d'historiens de l'art et de chercheurs, développant la réflexion sur les relations entre pratiques picturales contemporaines, actes mémoriels, traces et temporalités, passé, présent et futur : « L'artiste ne fait pas le même usage de l'archive que l'historien, il autoproduit (consciemment ?) une archive ». C'est donc l'idée de l'archive que je veux élaborer ici à savoir une archive qui s'oppose à l'archive-histoire, une archive vivante et autoproduite qui se fait au présent pour le futur par des personnes elles-mêmes vivantes. L'idée de l'archive rêvée c'est aussi créer l'archive qu'on aurait aimé avoir pour soit, dans les communautés LGBTQI+ où l'archive est souvent manquante beaucoup d'artistes créent alors des histoires et des représentations qu'elles auraient aimé avoir dans la construction de leur identité. L'idée est donc ici de revaloriser l'importance des images, des imaginaires et des archives déviantes face à l'histoire et la mémoire officielle patriarcale et hétéronormative. Plusieurs questions se posent alors, quelle(s) conception(s) de l'archive ces films offrent-ils ? quel(s) contenu(s) d'archive(s) ils créent ? ; **comment ces films, leurs contextes de réalisation et de transmission trans-temporels permettent de tordre la notion d'archive pour saisir la plénitude des vies lesbiennes/queer ?**

Ma réflexion s'articule autour de trois notions : les corps, les espaces affectifs et les rêves. Je propose un chemin archival qui va des corps vers les rêves en passant par les différents espaces qui permettent à ces corps de rêver. La spécificité du medium cinéma permet justement d'archiver ces trois notions à travers les images en mouvement, les décors, la fiction, le rêve. Ces trois temps de réflexion vont permettre de placer l'archive du côté du vivant et des corps vivants, du côté des sentiments liés aux espaces de l'intime et enfin du côté de l'imaginaire et des désirs de révolutions. Ces trois notions viennent placer les archives queer/lesbiennes en contre-archives qui ont eu besoin de se constituer de la sorte sinon elles n'existaient pas. Je vais d'abord m'intéresser à l'archivage des corps lesbiens, ceux des autres et puis son corps à soi, ce que cela implique en termes de visibilité, de représentation et de reconnaissance dans les images. Je développerais ensuite une petite cartographie des espaces dans lesquels ces corps se meuvent, l'importance des espaces de l'intime et la valeur sentimentale liée à l'archivage de ces espaces. Enfin, je terminerai par évoquer la place des rêves et des imaginaires dans l'archive, ainsi que l'articulation trans-temporel, parfois fictive, des mémoires queer.

« Je suis allée à la bibliothèque, à la recherche de notre histoire. J'ai trouvé des tonnes de trucs dans des livres d'anthropologie. Des tonnes, Ruth. On n'a pas toujours été détestés. Comment ça se fait qu'on n'a pas grandi en sachant ça ? [...] ça a changé ma façon de penser. J'ai grandi en croyant que les choses avaient toujours été comme elles sont aujourd'hui – alors à quoi bon se fatiguer à essayer de changer le monde ? Mais le simple fait de savoir que ça n'a pas toujours été comme ça, même si c'était il y a des lustres, ça me donne le sentiment que les choses pourraient changer à nouveau. [...] Voilà ce que je veux laisser derrière moi, Ruth.

L'histoire de ce chemin ancestral sur lequel nous marchons. Je veux que ça nous aide à rétablir notre dignité. » *Stone Butch Blues*, Leslie Feinberg (1993)

## 1- Les corps tout imprimés d'histoire(s) ☆ archive vive & vivante

« Face au récit linéaire composé de filiations, d'inspirations et de dépassements des formes peintes, se trame la généalogie qui, « comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps » (Foucault, 2004, p. 403). »<sup>13</sup>

« C'est l'histoire des corps pris collectivement qui constituent un cœur, une autre façon d'appréhender la lutte »<sup>14</sup>

“Additionally, the archive does not end at the university doors but rather extends to the emotional and ephemeral parts of LGBT lives. The archival experience is not merely intellectual but also emotional, erotic, and embodied.”<sup>15</sup>



« le corps gouine c'est d'abord ça, une nouvelle puberté, choisie et désirée »<sup>16</sup>

<sup>13</sup> DELILLE Damien, *L'art de l'archive queer. Pratiques artistiques et construction des généalogies minoritaires*, *Sociocriticism* [En ligne], XXXV-1 (M-A Palaisi & T. Courau coord.), 2020.

<sup>14</sup> DORLIN Elsa, *Chorégraphie de la puissance*, séminaire Travailler la violence, CND Pantin, 2021.

<sup>15</sup> « En outre, les archives ne s'arrêtent pas aux portes de l'université, mais s'étendent aux parties émotionnelles et éphémères de la vie des LGBT. L'expérience archivistique n'est pas seulement intellectuelle mais aussi émotive, érotique et corporelle. » CANTRELL Jaime et STONE L. Amy, *Out of the Closet, into the Archives*, Suny press, New York, 2015, p.9.

<sup>16</sup> BAYLAC Alice, *Colza*, éditions blast, Toulouse, 2022, p.91.

<sup>17</sup> photo par Nanténé Traoré

## ***A : Archiver des corps vivants***

Être queer, être lesbienne, c'est vivre constamment avec nos mort<sup>es</sup>, c'est être hanté<sup>e</sup> par le passé queer, c'est vivre avec nos fantômes. L'histoire officielle des personnes et des luttes LGBTQIA+ c'est une histoire qui se place du côté des mort<sup>es</sup>, du côté des opprimé<sup>s</sup>, des assassiné<sup>s</sup>, des réprimé<sup>s</sup> par la police, des suicidé<sup>s</sup>, des victimes du SIDA... Les archives existantes nationales et départementales sont constituées en grande partie des archives de la répression (police, prison, justice) qui nous présentent comme des corps à discipliner<sup>18</sup>, des corps déviants qui ne racontent rien par eux-mêmes et sont enfermés dans une histoire de la violence. Dans la fiction aussi, les lesbiennes meurent, dans les films et les livres, les histoires se finissent mal. En 2016, un article intitulé « Les personnages LGBT à la télévision ont une fâcheuse tendance à mourir » est publié sur Slate.fr<sup>19</sup>, la journaliste fait le constat que dans les séries les personnages LGBT meurent plus souvent que les autres, on retrouve le même schéma au cinéma ou dans la littérature, leur représentation étant déjà limitée, si iels meurent à la fin pour la plupart, il ne reste que peu de place aux vivant<sup>es</sup>. Alors comment construire une identité heureuse lorsque toutes les images autour de nous respirent la tristesse et la mort. *Dans Amours interdites : au-delà des préjugés, vies et paroles de lesbiennes* de Aerlyn Weissman et Lynne Fernie (1992), les deux réalisatrices ont rencontré plusieurs femmes lesbiennes qui ont vécu dans les années 50-60s aux Etats-Unis et au Canada, elles se remémorent leurs souvenirs de vies lesbiennes dans ce contexte précis. Le film prend pour point de départ la multitude des romans à l'eau de rose lesbiens qui ont vu le jour dans ces années-là et que ces femmes découvraient en secret, par hasard ou par le biais d'une amie, elles racontent comment elles se sont enfin retrouvées face à des histoires qui leurs ressemblent, des émotions déjà ressenties écrits sur le papier. Avec ces livres, elles pouvaient se reconnaître quelque part, se dire « c'est comme ça que je suis », car les mots manquent à l'époque, ils ne sont écrits nulle part, archivés nulle part. Mais ces livres, pour la plupart écrit par des hommes répétaient le même schéma inlassablement : une femme *masculine* rencontre une femme *féminine*, elles tombent

---

<sup>18</sup> ZIMMERMAN Quentin, *Multiplier nos présences, occuper la mémoire*, blog.transglobal-studies [En ligne], 2018.

<sup>19</sup> CARDOZE Yasmina, *Les personnages LGBT à la télévision ont une fâcheuse tendance à mourir*, Slate.fr [En ligne], 2016.

amoureuses, vivent leur histoire mais finissent toujours par être punies de cette romance et à la fin l'une des deux, si ce n'est les deux, meurent.



Pour ces femmes-là, à ce moment précis de l'histoire les seules traces de leur existence communautaire qu'elles ont ce sont ces romans tragiques de deux femmes qui s'aiment et meurent à la fin. Sur le papier il n'y a pas de place pour la vie. Alors le documentaire revient sur ces histoires, sous forme de contre-histoires, le dispositif permet de replacer des corps vivants dans une histoire de mortes. En effet, le montage alterne couvertures de livres lesbiens avec slogans tragiques, coupures de journaux, films d'archives publicitaires et entretiens filmés. Les voix vivantes se superposent aux livres contenant des histoires de mortes et aux journaux de l'histoire officielle. C'est une réécriture filmique de l'histoire qui superpose différentes couches et strates d'une histoire non figée qui peut se vivre et se revivre avec plein de voix et de regards afin de combler les trous et les silences.





A 9''30, le logo de la NFB (National Film Board of Canada) apparaît en noir et blanc, s'en suit un court extrait d'un film publicitaire sur la condition des femmes dans les années 50s qui auraient connu des « changements radicaux ». L'apparition du logo de l'Office national du film du Canada confère immédiatement à cet extrait de film en noir et blanc datant d'une autre époque, une valeur d'archive officielle, elle est en effet reconnue comme version officielle de l'histoire puisque intégrée dans les archives d'une institution en laquelle on est censée avoir confiance, qui est censée garder notre mémoire collective. Le film met en avant une évolution de la condition féminine comme étant positive, on voit des femmes actives qui travaillent, comme couturières ou opératrices téléphoniques, elles marchent dans la rue, existent donc dans des espaces masculins (la rue, le travail, le bureau de vote...) mais elles restent *belles*, une séquence de concours de beauté exclusivement jugée et regardée par des hommes se glisse au milieu des séquences de femmes travailleuses. La voix off vante les mérites des inventions de différents robots ménagers qui facilitent la vie des femmes, des aides mises en place pour garder les enfants dont elles doivent se réjouir : « même si elle n'abandonnera pas son rôle d'épouse et de mère elle se réjouit d'occuper une plus grande place dans le monde d'aujourd'hui et de demain ». D'après ces images officielles, les femmes seraient donc nécessairement blanches, minces, jolies, heureuses de pouvoir travailler tout en étant toujours épanouie dans leur rôle de mère et d'épouse au sein d'un couple hétéronormé... Dans les interstices de cette histoire, le documentaire produit une contre-archive qui s'insère directement au milieu et à la place des archives officielles. Le film télé sur la condition des femmes se termine sur une image de mariage et d'une femme heureuse dans les bras d'un homme et la voix-off qui souligne le mot *happiness*. A 10''56, une photo de Reva Hutkin, l'une des protagonistes du documentaire, se substitue au film d'archive, c'est une photo en noir et blanc d'elle dans une cuisine, une main sur le cuiseur sourire aux lèvres, accompagnée de bruits de vapeur puis s'en suit une autre photo d'elle en noir et blanc qui allume la télé, sourire encore aux lèvres d'être dans son foyer. Reva de 1992 dit « je venais d'avoir 21 ans quand je me suis mariée » l'image devient ensuite couleur, on est dans le salon de Reva, elle dit face caméra « puis j'ai développé une amitié avec une femme ». Elle raconte ensuite sa rencontre avec une femme qui lui a offert des romans lesbiens en lui disant qu'elle était « peut-être comme ça ». On passe donc d'un régime d'images

« officielles », en noir et blanc, propres, qui racontent des vies de femmes lissées, dans les normes, renvoyant ce que la société attend d'elles, les images de Reva prolongent d'abord cette version de l'histoire des femmes puis l'histoire se réécrit, en couleur, directement à la suite, Reva revient en mots sur sa vie, oralement elle pallie les manques de l'histoire en racontant qu'elle aussi était « peut-être comme ça » à la lecture des romans lesbiens. Elle raconte la découverte de son lesbianisme, sa première histoire d'amour avec cette femme puis comment elle a quitté son mari et s'est installée avec son amoureuse. C'est donc une histoire orale qui n'a pas été écrite et l'espace du documentaire permet de l'archiver à posteriori. Le montage reprend ensuite les codes de l'archive classique en mettant en avant d'autres photos en noir et blanc où se déploie son corps lesbien et celui de son amoureuse. On aperçoit Reva au lit en train de lire un roman lesbien, puis une image d'elle à la plage riant à gorge déployée, et enfin une image d'elle et son amoureuse en tenues *garçonnes* devant leur voiture prêtes à partir à la recherche des lesbiennes de Greenwich village, comme dans les romans qu'elles lisent. Le documentaire redonne vie à ces archives photos de corps lesbiens dans les années 60s qui n'existaient pas, le film permet de les sortir du placard tout en les racontant de vives voix et en exposant un/des corps lesbiens d'aujourd'hui (en 1992), vivants, disposant d'une subjectivité, d'un corps et d'une voix pour se souvenir et se raconter. Cela paraît peut-être anodin mais de pouvoir voir à l'écran des femmes lesbiennes vivantes d'une cinquantaine, soixantaine d'années c'est assez inédit, leurs espérances de vie étant moins élevée que la moyenne générale, il est rare d'avoir des images, des archives de personnes queer, lesbiennes âgées... Le documentaire donne donc à voir des corps lesbiens non jeunes qui se laissent observer et écouter pendant de nombreuses minutes. Cet enregistrement crée consciemment une archive vivante de corps lesbiens parlants en leur laissant l'espace de s'exprimer, de se raconter et de s'archiver.

Le sous-titre du film *au-delà des préjugés*, renvoie l'idée qu'il va également au-delà de l'archive, il la transcende en mettant sur le même plan d'images, des photos intimes, des entretiens filmés, des archives nationales de journaux papier ou télévisuels, des scènes fictives qui rejouent certains passages d'un des romans évoqués... l'archive se multiplie par sa forme, elle se complexifie et prend vie sous nos yeux.



Un jour, elle m'a confié :  
« Je pense que je suis comme ça. »



Et puis je me suis dit que j'étais  
peut-être, moi aussi, « comme ça ».



J'ai mis mes plus beaux vêtements  
de garçon,



Étranges sont les voies de l'amour



La décennie 90s est particulièrement traumatisante pour les LGBT qui assistent aux morts répétés de leurs amis, de leurs amours, des membres de leur communauté dans un désintérêt et une stigmatisation générale par les institutions politiques, médiatiques et de santé. L'épidémie du SIDA est un moment terrifiant de l'histoire LGBT, les corps queer meurent dans l'indifférence, et l'absence de passé fait peser sur les corps vivants l'angoisse de la disparition. Pendant cette période, les lesbiennes, moins touchés par le virus que les gays, vont tout de même s'investir corps et âmes dans le soutien et le soin des malades dont beaucoup de professionnelles de santé refusaient de s'occuper, dans la prévention et la diffusion d'informations auprès des populations queer, lesbiennes (qui pour certaines ne savaient pas que « le SIDA s'attrape entre femmes »<sup>20</sup>) et autres, ainsi que dans la bataille militante pour obtenir des aides, une reconnaissance et des traitements. L'engagement et la place des lesbiennes durant l'épidémie du SIDA ont été invisibilisés alors qu'elles mourraient aussi, qu'elles assistaient à la disparition de nombre de personnes de leurs entourages, à la dégradation des corps, aux enterrements à répétition tout en restant investies dans la lutte. Des œuvres comme *Ce que le SIDA m'a fait* de Elisabeth Lebovici, le documentaire *Quiet heroes* de Jenny Mackenzie, Amanda Stoddard et Jared Ruga ou encore la réunion d'archives multiples au Mucem pour l'exposition *VIH/Sida, l'épidémie n'est pas finie !* permettent une ouverture sur la visibilisation des vies lesbiennes pendant cette époque. Les archives qui se constituent autour de cette période apparaissent nécessairement comme des *archives du trauma* (Ann Cvetkovich), qui sont du côté des émotions mais des émotions traumatisantes. Au milieu de cette décennie noire, les réalisatrices des films de mon corpus ont voulu proposer une contre-histoire, ont voulu parler des vivantes au milieu de ces mortes car il y avait aussi de la vie et beaucoup d'amour entre queer à cette époque mais cette partie n'était pas racontée. Dans le documentaire *Dykes, caméra, action !* de Caroline Berber (2018) qui revient sur le contexte de création de films lesbiens durant les années 90s, Rose Troche (réalisatrice de *Go fish*) revient sur ses motivations de vouloir créer des histoires avec des corps en vie, des corps en mouvement, des corps qui s'aiment au milieu des mortes du SIDA. *Go fish* prend place à Chicago au sein d'un groupe d'amies lesbiennes et raconte les chassés-croisés amoureux de

---

<sup>20</sup> BOURAOUI Nina, *Tous les hommes désirent naturellement savoir*, éditions JC Lattès, 2018.

cinq femmes dans leur quotidien. Ely et Max sont deux femmes dont la rencontre va être provoquée par leurs amies respectives puis au fil du film un lien romantique et amoureux se crée entre elles. Le film se termine sur une sorte d'aboutissement heureux, tout comme dans les comédies romantiques hétéros, les deux protagonistes principales ont le droit à leur *happy end* et finissent ensemble main dans la main. Cette fin dite *heureuse* dans un schéma narratif classique de film romantique se prolonge au-delà du générique et c'est la spécificité de ce passage que j'aimerais analyser ici puisqu'elle souligne quelque chose d'assez politique dans le sens où la réalisatrice montre des corps de lesbiennes vivantes qui s'aiment dans la fiction mais cette « fiction » se prolonge au-delà de l'espace du film en empiétant sur son générique et donc son *après* et son *en dehors*. La dernière séquence se termine sur Max et Ely qui racontent en alternant à leurs colocataires respectives Evy, Kia et Daria leur première nuit ensemble. À 1'16"30, le premier carton de générique sur fond noir apparaît : c'est la fin du film. Puis plusieurs plans s'insèrent entre les noms qui apparaissent au fur et à mesure. D'abord on voit Daria cherchant Ely chez elle, son absence nous fait comprendre qu'elle passe désormais tout son temps avec Max. Du côté de l'appartement de Max, on voit également Kia la chercher mais sans succès. Puis des plans de Max et Ely se succèdent dans un rythme assez rapide, main dans la main, sur le quai du métro, au bord de l'eau, entrant dans un magasin sourires aux lèvres... Le fait que ces plans apparaissent post générique, au sortir de la fiction, accentue l'effet de réel de ces images qui semblent exister *en dehors* et *après* le film. De plus le fait que les noms des actrices, toutes ouvertement lesbiennes dans la vie réelle, apparaissent au milieu de ces images, permettent également de mettre des noms réels sur des corps qui sont lesbiens dans la fiction mais également lesbiens dans leurs quotidiens. L'espace du film par le biais de la fiction permet donc d'archiver des corps et des noms de lesbiennes qui se transmettent sous cette forme. La valeur d'archive est également créée par les différents types d'images utilisées. L'image en noir et blanc avec un peu de grain du film est remplacée par endroits par une image comportant beaucoup plus de grain, le rythme d'alternation d'images s'intensifient et les mouvements tremblants et dansants de caméra filmant Max et Ely dans la rue donnent une impression de cinéma direct filmé à même la rue dans leur quotidien réel. La frontière entre fiction et réalité se trouble davantage et finit par être dépassée dans les yeux de ceux qui cherchent partout

les archives vivantes et heureuses de leurs propres existences. Ces images font exister des corps marchants et une réalité lesbienne qui peut se filmer à même la rue.



Le générique se poursuit et on sort de la narration pour voir se former sous nos yeux des images de différents corps lesbiens aperçus pendant le film qui s'enlacent. La caméra est très proche des corps, des mains déshabillent un dos, des visages se superposent, des lèvres s'embrassent, une bouche lèche l'arrière d'un cou, des piercings aux tétons se dévoilent, les bourrelets d'un ventre qui se tord, une langue lèche les bagues de son amante, des mains qui rentrent dans des jeans... Ce kaléidoscope donne vie à des corps et des imaginaires romantico-sexuels lesbiens, il fait exister à la fois des images de fiction pour nourrir des représentations mais également des images d'archives qui gardent une trace de corps lesbiens qui ont existé et de comment ils s'aiment dans la vraie vie. Ces corps en mouvement s'aiment, se touchent, se font l'amour, se désirent et l'intensité des gestes et du rythme des images semblent crier très fort nous sommes en vie et nous existons.





Les corps sont parfois entrecoupés d'une image de toupie tournante, ce motif revient à plusieurs reprises durant le film ; il est à la fois un jeu et une image, en philosophie et métaphysique il symbolise l'axe du monde en rotation sur lequel repose tout l'équilibre de l'univers. Rose Troche s'amuse donc de cet équilibre et replace au centre du monde vivant les corps et les vies des lesbiennes de son entourage. Le film se termine sur le baiser d'Ely et Max et la voix de Max énonçant comme une prophétie « La fille que tu rencontreras ne ressemble à personne [...] N'oublie pas, elle est là quelque part ». Les mots de la fin dépassent encore l'espace du film, et en plus de rendre les lesbiennes vivantes dans son film, Rose Troche énonce qu'elles sont vivantes partout en dehors du film et qu'il est possible de les rencontrer et de se rencontrer. Les lesbiennes sont vivantes mais invisibles et le travail commun des arts et des archives est de rendre visible ceux qui ne l'étaient pas, particulièrement au sein des communautés minorisées, invisibilisées par l'histoire mais également au sein même de ces communautés qui parfois reproduisent des schémas d'invisibilisation notamment lorsqu'il s'agit d'identités qui se retrouvent au croisement de multiples oppressions.

## **B : Archiver des corps invisibles**

L'histoire des lesbiennes est une histoire d'invisibilisation(s) à plein d'endroits, ne serait-ce que dans l'histoire de ce mot *lesbienne* qui peine à exister dans les bouches, les livres et les médias. Dans son essai *Se dire lesbienne*, la sociologue Natacha Chetcuti raconte et montre la difficulté rencontrée par de nombreuses femmes relationnant avec d'autres femmes à se définir comme lesbienne ; car c'est un mot qui fait peur, un mot stéréotypé, un mot pathologisé, un mot censuré sur les réseaux sociaux, un mot qui lorsqu'on le tapait dans la barre de recherche Google n'affichait que des sites pornographiques jusqu'en 2017... C'est un mot invisible, un mot qu'on n'ose pas prononcer quand deux femmes se tiennent la main ou vivent ensemble, on préfère les qualifier *d'amies* et beaucoup d'histoires de lesbiennes ont disparu dans cet autre mot qui ne disait pas tout de ce qu'elles étaient. Dans le *Génie lesbien*, Alice Coffin raconte comment il est compliqué dans les médias français d'écrire sur les lesbiennes, d'invoquer ce mot qui par fausse pudeur serait trop intime pour être dit à voix haute alors que dans l'impossibilité d'écrire et de dire ce mot réside la lesbophobie du monde. Les archives ne sont pas non plus épargnées par cette invisibilisation, dans l'essai collectif *Out of the closet, into the archives*, l'une des parties regroupe différents textes sur l'*archival marginalization* ou la marginalisation des archives, c'est une partie importante dans un domaine largement préoccupé par l'histoire des hommes gays blancs. Julie Enszer y analyse comment l'histoire des lesbiennes et des féministes a été détruite, marginalisée et omise des archives, Rob Hernandez se penche sur la spécificité des archives queer noires et chicanas et Liam Oliver Lair, Aaron H. Devor et Lara Wilson s'interrogent sur la minuscule place accordée aux archives trans au sein des archives queer. L'histoire des archives est donc aussi une histoire d'effacement, effacement des mots impliquant un effacement des corps et pour pallier à cette effacement, la sociologue et activiste Paola Bacchetta invoque le processus de *re-presence* : « nous pouvons envisager la *re-présence* non pas comme une forme de *représentation* mais plutôt comme rendant présents (encore et encore), directement, des fragments d'archives, et ici spécifiquement des fragments d'archives de queer et trans racisé.e.s, qui existent dans plusieurs genres, y compris des genres éphémères ou pas faciles à identifier : des fragments qui



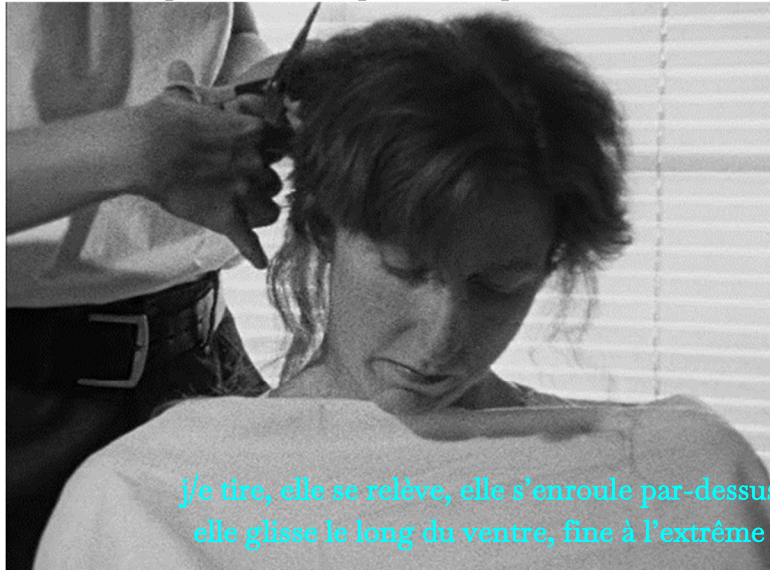
restent actuellement dispersés et non collectés. »<sup>21</sup> Il faut donc multiplier nos présences afin d'occuper la mémoire. Le film permet la multiplication de la présence des corps en images, encore et encore. Les corps lesbiens présents dans les films de mon corpus peuvent alors s'apparenter à des fragments d'archives qui tentent de mettre en *re-présence* des corps qui étaient jusque-là invisibles à la fois dans l'espace public, documentaire et fictionnel. Cette re-présence n'a pas nécessairement besoin de discours, le fait d'être présent dans une image enregistrée, qu'elle soit documentaire ou fictionnelle, est déjà un acte d'archive politique qui met de la lumière sur ces corps au devenir visible. Ces corps multiples qui font apparaître sous nos yeux des corporéités au mot lesbienne.

Pour mettre en lumière ce principe de *re-présence* je propose un collage poétique de photogrammes issus des différents films de mon corpus mis en résonance avec des passages textuels du *Corps lesbien* de Monique Wittig. Les corps lesbiens se déploient ainsi sous nos yeux encore et encore et viennent dialoguer avec la performativité des archives qui font exister les corps qui font l'histoire par la présence à répétition dans leurs images et leurs récits.

---

<sup>21</sup> BACCHETTA Paola, *La Fièvre des Archives #3 – Les Forces Transformatives d'Archives des Queers Racisé.e.s*, Friction Magazine [En ligne], 2018.

J/e découvre que ta peau peut être enlevée délicatement  
pellicule par pellicule,



j/e tire, elle se relève, elle s'enroule par-dessus tes genoux, à partir des nymphes j/e tire, elle glisse le long du ventre, fine à l'extrême transparence, à partir des reins j/e tire, la

peau découvre les muscles ronds et les trapèzes du dos, elle se relève jusqu'à la nuque, j//arrive sous tes cheveux, m/es doigts en traversent la masse, j/e touche ton crâne, j/e le tiens avec tous m/es doigts, j/e le presse, j//atteins la peau sur l'ensemble de la boîte crânienne, j//arrache brutalement la peau sous les cheveux, j//e découvre la beauté de l'os brillant parcouru de vaisseaux sanguins



Homosexuelle?

Ta  
tête  
sur  
m/a nuque  
pèse,  
tes canines  
entaillent  
m/a chair  
au plus sensible,  
tu  
m/e  
maintiens  
entre  
tes  
pattes,  
tu  
m/e  
contrains  
de  
m//appuyer  
sur  
m/es  
coudes





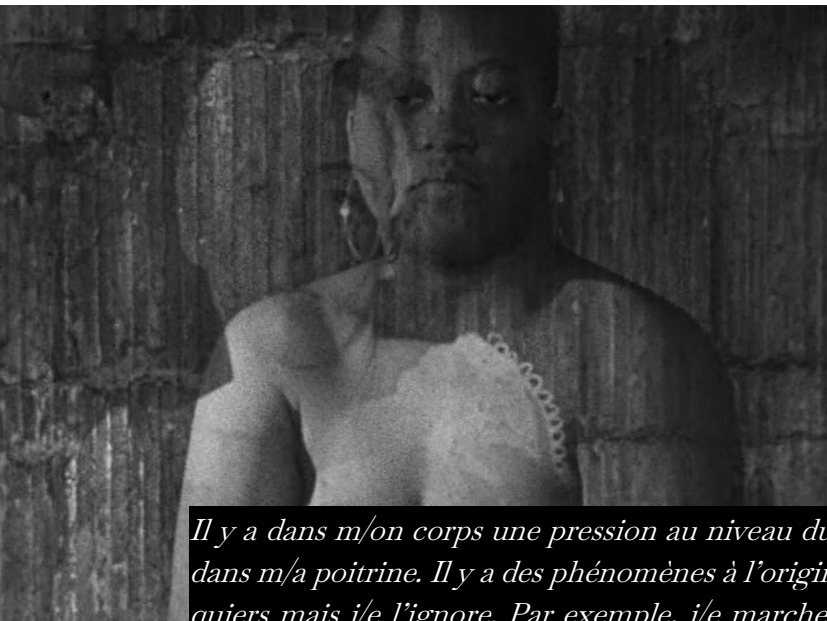
LE CORPS LESBIEN LA CYPRINE LA BAVE LA SALIVE LA MORVE LA SUEUR LES LARMES LE CERUMEN L'URINE LES FÈCES LES EXCRÈMENTS LE SANG LA LYMPHE

*Il n'y a pas de trace de toi.*

*Ton visage ton corps ta silhouette sont perdus.*



*(Il y a un vide à la place de toi.)*



*Il y a dans m/on corps une pression au niveau du ventre au niveau du thorax. Il y a un poids dans m/a poitrine. Il y a des phénomènes à l'origine d'une douleur intense. A partir d'eux j/e te quiers mais j/e l'ignore. Par exemple, j/e marche le long d'une mer, j'ai mal dans tout m/on corps, m/a gorge ne m/e permet pas de parler, j/e vois la mer, j/e la regarde, j/e cherche, j/e m//interroge dans le silence dans le manque de trace, j//interroge une absence si étrange qu'elle m/e cause un trou au-dedans de mon corps*



Tes pieds nus  
touchent  
les calices bleus  
des anémones  
en marchant



J/e suis frappée d'interdit dans la cité où tu vis. Là j/e n'ai pas le droit d'aller. Elles lâchent sur  
m/oi vos chiens quand j/e m//approche. Y compris le droit d'asile, tout m//y est refusé





Elles m//attirent jusqu'à tes morceaux dispersés, il y a un bras, il y a un pied, le cou et la tête vont ensemble, tes paupières sont fermées, tes oreilles détachées sont quelque part, tes globes oculaires ont roulé dans la boue, j/e les vois côte à côte, tes doigts sont coupés et jetés en un endroit, j//aperçois ton bassin, ton buste est ailleurs, il manque quelques fragments d'avant-bras, les cuisses et les tibias.



et le brisa.





Mes doigts poussent à une vitesse folle chacun d'eux atteignant des longueurs quinze fois plus grandes que sa longueur originelle. J/e m/e livre sur ton corps à un enfillement doux d'abord incertain insidieux puis de plus en plus insistant

Quelqu'une commence debout un double saut périlleux. L'odeur des pralines mêlée à celle des fleurs perceptibles à travers les sautes de vent, est très forte. J/e te cherche m/a rayonnante à travers l'assemblée.



### **C: Archiver son propre corps**

*« L'émotion historique du passé et du présent est intimement liée au corps de l'expert qui lit et manipule les documents du passé queer. »<sup>22</sup>*

*« Quand on s'intéresse aux contre-archives on devient un peu archiviste nous-mêmes, on créer de l'archive, l'archive ne se ferme pas aux portes de l'université on va au-delà dans l'affect et l'éphémère des vies queer. »<sup>23</sup>*

Je vais invoquer dans cette sous-partie les corps des réalisatrices des films de mon corpus. Lizzie Borden, Cheryl Dunye, Rose Troche, Sally Potter, Lisa Cholodenko, Aerlyn Weissman et Lynne Fernie sont toutes ouvertement lesbienne ou bisexuelle. Dans les images qu'elles créent, elles partent à la recherche des images manquantes de leur passé queer tout en laissant une trace archivale d'elle-même et de leur communauté pour le futur. Faire un film c'est mettre son corps en mouvement, c'est prendre son stylo et écrire les images qui nous hantent, les images qu'on a perdues, les images dont on rêve la nuit et celles présentes sous nos yeux au réveil ; c'est aller à la rencontre, c'est prendre la caméra, déplacer le cadre sur celles qui ont toujours été hors champs. Quand on est queer, faire des images queer c'est de la survie, c'est ne pas laisser son corps mourir dans la solitude de l'absence des images. Réaliser un film avec des personnages lesbiens, depuis son propre corps de lesbienne, ce n'est pas simplement raconter une histoire, c'est aussi raconter sa propre histoire, c'est mettre en mouvement des corps qui ressemblent au sien, qui ont vécu les mêmes douleurs, les mêmes effacements ainsi que les mêmes joies et les mêmes amours. Dans les années 90s et encore aujourd'hui, faire un film exclusivement avec des personnages principaux lesbiens, montrant des réalités queer depuis un point de vue queer, c'est un acte conscient de visibilité d'une communauté qui est encore minoritaire face à l'écrasante majorité des représentations hétéronormatives. Je crois que l'objet film est déjà en soi une archive des gestes qui ont permis de faire exister les images que l'on reçoit sur grand écran ; on laisse forcément une part de soi dans les films que l'on fait,

---

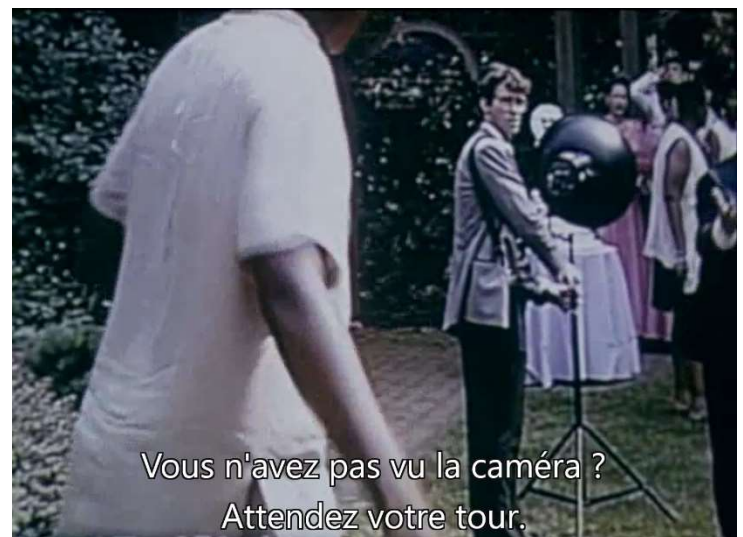
<sup>22</sup> CANTRELL Jaime et STONE L. Amy, *Out of the Closet, into the Archives*, Suny press, New York, 2015, p.6.

<sup>23</sup> *Ibid*

un fragment d'archive de nous-mêmes qui continue d'exister en dehors de nous. Lorsque ce que l'on raconte est proche de notre quotidien c'est d'autant plus vrai, plus palpable, plus intense. Dans le prolongement des *savoirs situés* de Donna Harraway, on pourrait également parler des *corps situés* de ceux qui produisent des images, c'est-à-dire que les images de cinéma sont produites par des corps *construits par leurs conditions de vie, par leur rapport aux normes sociales, par l'époque historique dans laquelle elles vivent, par leur race, leur classe, par leur identité de genre, par leurs orientations sexuelles et affectives...* Je pense ainsi que le regard d'un corps lesbien sur d'autres corps lesbiens est plus juste, plus doux, plus tendre, plus empathique, plus compréhensif, plus viscéral que n'importe quel autre regard car il capte des images qu'il ressent dans son propre corps. Cependant il ne suffit pas d'être lesbienne pour prétendre archiver et représenter l'histoire de toutes les lesbiennes, d'autres paramètres sont à prendre en compte, notamment la race, la classe et l'identité de genre ; certains corps se retrouvent à l'intersection de plusieurs oppressions et leurs histoires sont toujours mieux racontées par des corps qui leurs ressemblent. Chacune devrait avoir la possibilité de raconter sa propre histoire, de développer en image(s) ses visions du monde depuis sa propre subjectivité. Dans les archives et la société en général, il existe une certaine hiérarchisation des voix et des histoires, certaines ne sont pas considérées comme importantes ou légitimes mais ce sont ces histoires marginales dont nous avons besoin pour révolutionner l'ordre et les regards hétéro-patriarcaux. Alors pour se faire il ne faut pas hésiter à prendre sa caméra et créer les auto-archives dont nous avons besoin. C'est ce qu'ont fait ces réalisatrices dans une certaine mesure en auto-archivant leur identité de lesbienne, soit métaphoriquement à travers les corps d'autres lesbiennes soit plus directement comme Cheryl Dunye dans *The Watermelon Woman* où la réalisatrice est également le personnage principal de son propre film.

*The Watermelon Woman* suit Cheryl Dunye dans son quotidien fictionnalisé, elle travaille dans un vidéoclub avec son amie Tamara, sort dans des lieux queer, entretient une relation amoureuse avec une fille rencontrée dans ce même vidéoclub. Cheryl se définit comme apprentie réalisatrice et pour un projet vidéo elle part à la recherche des traces de Fae Richards, une actrice lesbienne noire des années 30s, apparaissant dans plusieurs films de l'époque mais n'étant jamais citée au générique, excepté une fois sous le pseudo de *the watermelon woman*.

Le film parle donc de l'invisibilisation des femmes lesbiennes noires, qui se retrouvent à l'intersection de deux oppressions et sont donc doublement effacées des mémoires. Le film s'ouvre sur une image VHS, on aperçoit Tamara qui court partout au milieu des invités d'un mariage, un réflecteur à la main, elle interpelle la personne derrière la caméra pour savoir où se placer. La caméra se déplace assez vite d'invité en invité, la personne qui filme ne semble pas leur accorder trop d'importance, il y a une certaine distance dans l'image, une certaine envie de vite passer à autre chose. On entend la voix de Cheryl qui demande à Tamara de se positionner ailleurs car l'image est trop sombre, puis Tamara donne des indications aux invités, pour se positionner autrement, se rhabiller, danser, chanter, avoir l'air heureux... Le rythme est saccadé, l'image fourmille de gens, de gestes, de voix, une musique classique dont l'air fait penser à un mariage royal surplombe l'image. Ici la caméra enregistre les gestes de cinéma qui permettent de réaliser un film et crée une impression d'archive à la fois en tant que souvenir de ce mariage et aussi en tant que trace de création des images. Quelques secondes plus tard, Tamara positionne les invités du mariage afin qu'elles rentrent toutes dans le cadre mais un photographe vient se placer devant la caméra et à 1'26, Cheryl surgit de derrière la caméra pour apparaître sur notre écran et son buste s'impose sur toute la moitié gauche du cadre. Petit à petit la place de la réalisatrice s'impose comme centrale, c'est d'abord par sa voix que l'on comprend qu'il y a quelque chose d'elle-même qui se met en jeu, puis cette apparition corporelle nous suggère qu'elle se place ici ouvertement à la fois comme réalisatrice et personnage. Ceci pourrait paraître anodin puisque assez commun d'être à la fois réalisatrice et personnage de son propre film, cependant pour une femme noire lesbienne qui est habituellement absente de ces espaces, il s'agit d'un acte de re-présence qui dit ouvertement :



-je suis réalisatrice et je suis le personnage principal d'une fiction-; et ce dès la première minute du film traduisant une certaine urgence du besoin de représentation, d'images et d'archives pour la communauté queer et noire. Après l'intervention de Cheryl, une image fixe de la vidéo de mariage reste quelques secondes à l'écran, on peut prendre le temps d'observer qu'il s'agit d'une cérémonie unissant un homme noir avec une femme blanche, la moitié des invités semblent donc appartenir à la communauté afro-américaine, cette image qui vient se fixer après la vitesse de l'installation amorce une envie de la réalisatrice d'imprimer de nouvelles images dans nos mémoires dans une urgence de sauvegarder des vies oubliées, ici en lien avec les communautés afro-américaines et afro-descendantes.



Par la suite, le régime d'image change, l'image devient plus lisse, nous ne sommes plus directement entre les mains de Cheryl mais c'est le cadre de la fiction qui s'ouvre. On comprends alors que Cheryl et Tamara sont payées par une dame pour réaliser des vidéos du mariage. Cheryl demande à Tamara si elle peut emprunter le matériel pour le week-end, annonçant dans la fiction son autre film qui se prépare. Tamara et Cheryl se dispute un peu sur la partage du salaire puis Cheryl dit : « Rose et Guin, de « Go Fish », ont dit : Pour faire un film, on fait des sacrifices ». Ici, elle parle de Rose Troche et Guinevere Turner, la réalisatrice et l'actrice, qui sont également les co-scénaristes de *Go fish*. Cette citation en référence à un autre film lesbien de l'époque vient placer *The Watermelon woman* dans la continuité du travail de Rose Troche qui était de replacer des lesbiennes dans le cinéma, d'ouvrir les représentations et d'archiver quelque chose de la vie des personnes de son entourage. On comprend également

qu'il s'agit d'un cercle de réalisatrices, actrices, scénaristes lesbiennes qui évoluent dans les mêmes milieux et tentent de faire du cinéma par leurs propres moyens, de manière précaire car elles ne sont pas acceptées dans les canaux de productions majoritaires. Cette simple phrase énoncée au milieu d'une discussion autour de la précarité et de la difficulté de faire des films raconte à la fois la posture minoritaire des femmes lesbiennes dans le cinéma mais également l'entraide qui se déploie dans la communauté et leurs manières de contourner les règles, réinventer les formes et se débrouiller coûte que coûte pour créer les images dont elles ont besoin et dont elles rêvent. Ici c'est donc aussi une mise en évidence du mouvement du New Queer Cinema qui était en train de se créer à l'époque et cette citation garde dans son énoncé une trace archivale de ce que c'était de faire des films en tant que femmes lesbiennes dans les années 90s.

A 2''50, écran noir, l'image est de nouveau en VHS, Cheryl et Tamara sont en voiture, Tamara tient la caméra et filme les paysages urbains qui défilent. Le mouvement de la voiture c'est le mouvement qui nous mène vers le sujet principal du film, à savoir l'autre film de Cheryl, celui sur une certaine personne dénommée The Watermelon Woman, Tamara demande « c'est qui ? on s'en fiche ! ». L'image se réduit, l'écran devient noir, un carton affiche « ...plus tard ce soir-là ». La caméra VHS filme une pile de livre sur un bureau et se déplace jusqu'à une chaise vide pour fixer son cadre. Cheryl sort de derrière la caméra et apparaît devant l'objectif en se plaçant sur la chaise au centre de l'image. Elle fixe son micro cravate et se présente en tant que personne essayant de devenir réalisatrice en faisant de la vidéo et en travaillant dans un video club. Elle dit : « Je ne sais pas de quoi parlera mon film. Il faut en tout cas que ça parle de femmes noires, car personne ne parle de nous ». *Personne ne parle de nous*, ce « nous », c'est donc elle, Cheryl, son corps, son identité, sa position de femme noire, pris au milieu des autres femmes noires qui expérimentent également la disparition de leurs chairs. *Personne ne parle de nous*, avec cette phrase et son corps en plein milieu de l'écran, Cheryl énonce la conscience, éclairée et politique, qu'elle a, de créer des images qui n'existaient pas. Elle dit qu'elle prend des films des années 30-40 au vidéos au club avec des actrices noires, elle cite Hattie McDaniel et Louise Beavers, et elle désespère de ne pas voir leurs noms aux génériques... Elle a été choquée, et ce choc a créé en elle l'urgence de faire un film sur l'une de ces actrices oubliées :

le personnage de Elsie dans *Plantation memories*, interprétée par une femme nommée The Watermelon Woman, sans plus d'informations. Après être apparue comme réalisatrice et personnage, Cheryl devient également archiviste, une archiviste qui conserverait la mémoire de ces actrices afro-américaines, en les citant et en partant à la recherche de leur histoire. Elle se fait donc archiviste-archéologue en creusant les images du passé à la recherche des traces des actrices noires du cinéma états-uniens. Elle nous montre ses trouvailles en nous offrant le visionnage cassette d'un extrait de *Plantation memories*. Cheryl repasse derrière la caméra et vient zoomer sur l'écran de sa télévision où l'on voit apparaître en image bleutée la fameuse *watermelon woman*, en rôle de servante qui vient reconforter une femme bourgeoise blanche dont elle semble être au service. Ce fragment de film apparaît donc comme une trace du passé qui viendrait questionner la place des femmes noires dans le cinéma états-uniens, leur oubli, leur indifférence et la manière dont leurs rôles étaient stéréotypés et cantonnés à des places sociales inférieures. À la suite du visionnage, Chéryl se replace devant la caméra et annonce qu'elle va faire un film sur elle, sur cette femme, qu'elle s'engage à retrouver son nom, son prénom et son histoire. Le montage à la suite du visage de Chéryl suivi de celui de *the watermelon woman* puis à nouveau celui de Chéryl crée une impression de similitude entre les deux femmes.



Chéryl se place volontairement au même niveau que cette actrice noire, car en partant à la recherche de l'histoire de cette femme et en voulant créer une archive à la fois de sa propre recherche mais aussi de la vie de cette femme, c'est sa propre histoire, sa propre vie, son propre corps qu'elle décide d'archiver car personne d'autre ne l'a fait avant elle. Alors pour ne pas disparaître elle décide consciemment de s'enregistrer et de s'énoncer en tant que femme réalisatrice noire lesbienne afin de garder une trace de son existence et de pouvoir transmettre aux autres femmes noires lesbiennes les images qui lui ont manqué. Son acte de faire un film, de se mettre en mouvement en tant que réalisatrice, personnage et archiviste nous montre que chacune est un foyer d'archive potentiel, et que chacune devrait avoir les moyens de raconter sa propre histoire par soi-même. Ici, le corps de Chéryl actrice entre en résonance avec le corps de toutes les femmes noires actrices oubliées, empêchées, disparues, et c'est avec ce corps, son propre corps que Chéryl entre en réparation avec elle-même et avec l'histoire raciste, misogyne et lesbophobe. La mise en scène documentaire trouble notre regard, on ne sait pas vraiment ce qui est de l'ordre de la fiction, du documentaire ou de l'archive mais ici cela n'a pas vraiment d'importance puisqu'en gardant son prénom dans le film Chéryl Dunye nous montre qu'à tous les endroits du film, c'est elle qui parle, depuis sa position sociale et raciale. Elle offre une vision possible d'écrire l'histoire et d'archiver son corps, ses souvenirs, ses filiations depuis sa propre intériorité. C'est une vision importante et un moyen vital pour les communautés minorisées de faire archive par elleux-mêmes pour ne pas être dépossédés de leurs histoires.



*Nos corps imprimés d'histoire(s)...*

La violence archivale laisse des traces dans la chair, des blessures, des membres arrachés, des corps effacés. Les corps sont les premiers endroits de la mémoire, je peux voir la cicatrice, je peux voir la morsure, je peux voir les joues humides des larmes qui ont coulé, je peux voir les dents arrachés, je peux voir tes cheveux qui ont poussé, je peux voir la trace de ton baiser. Je peux aussi ressentir la peur des gestes répétés, l'odeur de la mer qui me ramène aux vacances ou la joie de te voir encore et encore et encore sur le grand écran. La mémoire fonctionne grâce aux sens, la vue, le goût, l'odorat, l'ouïe, le toucher, l'archive qui existe pour accompagner la mémoire, ne peut alors rester du côté du papier, des idées, des choses mortes. L'archive doit dialoguer avec la vie, avec les corps, avec les choses en mouvements. L'archive n'est pas seulement un regard sur le passé, elle peut être au départ ce regard, ce regard en arrière qui nous laisse une histoire invisible, une histoire en ruine. Et à partir de ce regard elle peut être autre chose, elle peut-être vivante au présent pour garder une trace de ce qu'on n'a plus envie d'oublier. Alors l'archive entre les mains de celles qui n'en n'avaient pas revient d'entre les mortes pour nous offrir des corps vivants, des corps visibles, des corps à soi qui viennent agrandir la cartographie des existences. Mais ces corps ils sont encore nombreux dans le noir, le travail n'est pas terminé.

Après avoir regardé, écouté, décrit ces corps lesbiens, je me demande

quels espaces occupent-ils ?



## 2- Des espaces intimes et politiques ☆ archives sensibles & sentimentales

“The history of any archive is a history of space, which becomes the material measure and foundation of the archive’s power and visibility as a form of public culture.”<sup>24</sup>

*« Nous avons été privés d’espace, réduits à la chair, privés de temporalité, coupés de notre passé et de notre avenir. »<sup>25</sup>*

« Quand je photographie le monde, je ne peux rien en tirer que l’amour fou qui y fleurit. J’enchaîne, je collectionne les histoires d’amour, les histoires de vies. On est pudiques dans l’amour, ça ne se dit pas, combien on s’aime, et puis comment. Comment on tombe amoureux quand on est pédé, quand on est gouine, quand on est trans et que le monde dehors nous tabasse. Moi maintenant je peux le dire : on s’aime mieux que les autres. On s’aime mieux que les autres parce qu’on sait ce que c’est, la violence, et la haine. On s’aime plus tendrement parce qu’on sait ce que c’est d’avoir mal. Dans nos lits on se caresse, on se touche la peau, on y laisse des traces. On s’aime sans histoires, avec des tonnes de bagages, on se demande en mariage parce qu’on pense à faire la fête, après, parce qu’on sait qu’on meure plus vite que les autres, alors on voudrait que ça dure. On a un, deux, dix amoureux. A chacun.e on dit je t’aime et à chaque fois c’est vrai, c’est immense, c’est unique dans la multitude. On s’aime mieux que le monde, puisqu’on est notre propre maison. On est tous les endroits où l’on a déposé nos blessures, tous les terrains amis, où quelqu’un les a pansés. On est leurs mains qui nous ont bercé, on est la première histoire d’amour, la dernière, on devient toute chose puisqu’on aime sans limite.

Dans nos histoires d’amour que le monde censure, dans nos multiples morts nous renaissions toujours là où l’amour nous cueille. Là où il nous repose.  
Et nous offre une trêve.»<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> « L’histoire de toute archive est une histoire d’espace, qui devient la mesure matérielle et le fondement du pouvoir et de la visibilité des archives en tant que forme de culture publique. » CVETKOVICH Ann, *An archive of feelings*, Duke University Press, 2003.

<sup>25</sup> BACCHETTA Paola, *La Fièvre des Archives #3 – Les Forces Transformatives d’Archives des Queers Racisé.e.s.*, Friction Magazine [En ligne], 2018.

<sup>26</sup> TRAORÉ Nanténé, *Une page d’amour*, projet d’archivage et de documentation visuelle de l’intimité et des moments de tendresse partagés entre personnes queer, 2021-présent.

**A : L'intime, archive tendre non conventionnelle**

« L'intime contient l'infini c'est alors dans l'intime qu'il faut chercher les clefs qui pensent le monde » *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard.

Dans cette sous-partie je me suis beaucoup nourri de Gaston Bachelard et de sa poétique de l'espace, il écrit que les souvenirs se logent dans la maison, que quand il écrit sa maison, les lecteurs se servent de cette maison pour se remémorer la sienne. Mais quand les maisons décrites sont trop éloignées de la nôtre, comment se souvenir ? comment imaginer nos maisons rêvées ? Pour cela on a besoin d'images, de récits et d'archives de maisons queer. La maison c'est le lieu infini de l'intime, c'est l'endroit privilégié des souvenirs d'enfance, des souvenirs d'amour, des souvenirs de tendresse. Le photographe et poète Nanténé Traoré fait un sublime travail photographique d'archives d'amour dans les communautés queer et principalement trans. Il parle souvent d'archives de la tendresse et quand nos histoires sont parsemées de violence, se tourner vers la tendresse c'est ce qui nous sauve. Les récits nationaux, les archives institutionnelles ne sont pas tournées vers la tendresse, elles sont factuelles, descriptives, distantes et violentes. Pour (re)constituer la multiplicité des histoires il faut toujours des contre-histoires, des contre-récits, hors des musées, hors des institutions, hors des grandes villes... L'intime est une contre-archive d'une extrême puissance qui n'est pas tournée vers le folklore ou le voyeurisme mais plus vers les sentiments et la tendresse.

La plupart des archives LGBT ont un caractère éphémère, liés à la sexualité, aux manifs : flyers qui se perdent, papiers volants de toutes sortes, objets qui s'oublient dans les déménagements ; ils documentent néanmoins « la vie intime, la sexualité, l'amour et le militantisme [...] dont il est difficile de faire la chronique en utilisant les seuls matériaux de l'archive traditionnelle »<sup>27</sup>. Les objets de l'intime donnent alors des possibilités nouvelles pour l'archive qui peut venir se loger au creux de l'émotion. Cette année, il y a eu une grande exposition au Mucem de Marseille autour de la mémoire de l'épidémie du SIDA, intitulée *VIII, l'épidémie n'est pas finie !* Même si l'exposition est à mon sens encore trop majoritairement

---

<sup>27</sup> PETIT Mathilde, *Produire des archives lesbiennes : transmissions communautaires et connexions temporelles*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021, p.117.

empreinte de pathos et de souffrance, le travail d'archivage est assez inédit et réconfortant. L'exposition proposait toutes sortes d'objets, de photos, de cartes postales liées aux sexualités, aux manifestations, aux relations queer (t-shirt d'Act up, lettres d'amour, flyers, collier offert avant de mourir, patchwork mémoire des décédés du SIDA...). Ces choses de l'intime trouvaient une place au musée et rendent accessible à un large public une mémoire qui était jusqu'à présent disparue ou exclusivement conservés dans les quelques espaces communautaires. Les archives queer se tournent assez naturellement vers l'intime puisque les corps queer sont souvent exclus des espaces publics, alors leurs mémoires ne peuvent exister dans ces espaces-là, pour retrouver la mémoire de ces corps il faut donc aller les chercher dans les espaces d'intimité : les chambres et les maisons. L'intime est parfois difficile à conserver car plutôt immatériel, il faut alors rendre matériel l'intime afin de le rendre transmissible, et c'est ça le travail de l'archive, c'est de rendre transmissible des histoires afin d'en témoigner pour le futur. J'ai l'impression que les films peuvent en partie effectuer ce travail de rendre matériel l'intime et la tendresse par les images. Dans *High Art* et *Go fish*, il y a très peu de scènes extérieures ou dans des espaces publics, les décors sont quasi exclusivement des chambres et des appartements, c'est alors dans ces endroits là que naît l'amour et la tendresse et le fait de les mettre en scène dans une fiction permet de les rendre matériel et donc en quelque sorte de les archiver.

*High art* est un film de fiction inspiré de la vie de la photographe Nan Goldin, qui raconte l'histoire de Syd, rédactrice dans un magazine de photographie artistique. Très vite elle découvre que sa voisine, Lucy Berliner, est une ancienne photographe de renom, elle se passionne pour son travail et une relation intime va se créer entre les deux femmes. Lucy est une photographe ouvertement lesbienne, elle vit dans l'appartement situé juste au-dessus de celui de Syd qui habite avec son compagnon James. Lucy vit avec sa compagne Greta et son appartement est un endroit de rencontres pour ses amis queer. Lucy semble avoir photographié pendant longtemps son entourage, ses amis et membres de la communauté vivant en marge du reste du monde, étant obligés de se créer leurs propres espaces car non acceptés ailleurs. Cet appartement offre à Syd la possibilité d'un nouvel espace lui permettant de développer de nouvelles formes d'intimités.

A 9<sup>h</sup>40, Syd est en train de lire dans son bain, elle sent des gouttes lui tomber dessus, regarde au plafond et une fuite semble venir de l'appartement du dessus. L'image du plafond fuyant laisse place au salon de l'appartement du dessus, un travelling laisse découvrir au fur et à mesure les amis de Lucy réunis dans son canapé, autour de la table, se partageant des lignes de cocaïne. Les plans de l'appartement sont assez resserrés, c'est un lieu qui semble coupé du reste, un cocon constitué par survie pour s'aimer et se droguer en cachette. Cet espace représente une maison queer, un espace que Syd ne connaît pas encore mais qui commence déjà à couler sur elle pour infiltrer petit à petit les pores de sa peau à elle aussi. A 10<sup>h</sup>50, Syd frappe à la porte, Lucy vient ouvrir, les deux femmes restent distantes sur le pas de la porte, le champ contre champ accentue la séparation de la porte et des deux corps qui ne sont pas encore intimes. Après un moment de discussion, Syd est seule dans la salle de bain, elle répare la baignoire qui fuit, se relève et découvre au mur plusieurs photos de visages et de peaux prises de très près, de corps qui se tiennent la main. Elle développe immédiatement un engouement et un attachement émotionnel pour ces images représentant une partie de l'intimité de Lucy capturée par elle-même. Lucy entre dans la salle de bain, elles se retrouvent désormais toutes les deux côte à côté dans le même plan regardant les photos. Leur rencontre a donc lieu dans



dans un espace qui n'est pas forcément commun pour une première rencontre, celui de la salle de bain. Les lesbiennes ont moins de lieux de rencontre, de sociabilisation, il est plus difficile de créer des liens intimes au grand jour, alors ces liens se créent dans les espaces de l'intime qu'il faut remettre en scène pour les enregistrer. Les regards, les sourires échangés dans cet endroit exigü c'est le début d'une proximité et d'une tendresse naissante entre ces deux femmes, accentuées par le plan rapproché qui les place au centre de l'image dans un décor restreint et peu éclairé. Leur intimité se crée au milieu des photos de Lucy qui s'apparentent à des archives sentimentales queer, la transmission de l'intime a lieu ici plastiquement à l'écran puisque nous avons d'un côté Lucy regardant les images des corps qu'elle a décidé d'archiver comme les traces d'un passé qu'elle ne veut pas oublier, passé qu'elle transmet à Syd qui les reçoit au même endroit et peut les envisager comme un futur possible. Par la suite, Syd viendra de plus en plus souvent dans cet appartement y trouver refuge de la vie extérieure, elle délaissera l'appartement du bas et son compagnon afin de créer un lien amoureux avec Lucy. Le passage d'un espace d'intimité à un autre crée une métaphore progressive de la sortie de l'hétérosexualité jusqu'à ce que la maison queer de Lucy devienne l'endroit principal de la vie de Syd. Mais lorsque cet espace-là devient conflictuel par rapport à la relation que Lucy entretient avec Greta, Syd et Lucy doivent alors déplacer leur espace d'intimité pour un autre lieu clos à l'abri des regards et du monde. A 59"39, Syd et Lucy quitte l'appartement en voiture pour aller passer quelques jours à la campagne afin que Lucy puisse réfléchir à son projet photographique à présenter pour le magazine de Syd. Pour l'instant l'endroit de leur relation s'était restreint à l'appartement de Lucy, l'espace s'agrandit mais il reste limité puisque la voiture est petite et qu'elle est isolée du reste de la ville et des gens. Pourtant c'est dans ce tout petit lieu que tout se passe, la première dispute, les envies de voyage, la première photo prise, les regards, les baisers amoureux... ce sont ceux-là les endroits de tendresse qu'on a envie de garder et de transmettre mais qu'il n'est pas possible d'archiver si l'on ne regarde pas au bon endroit. A 1'02"56, elles sont dans la nouvelle maison, à nouveau c'est un lieu qui semble isolé, en pleine campagne, loin du reste du monde. Elles sont dans la cuisine, boivent du vin en riant et en se racontant des souvenirs d'enfance puis c'est l'entrée dans la chambre, le passage sous les draps, les vêtements qui s'enlèvent, les mains qui s'effleurent, les lèvres qui se touchent, les

mains qui se prennent et puis les larmes, Syd qui dit « je crois que je suis un peu amoureuse de toi » et puis c'est le lendemain matin, la lumière incroyable sur les corps déshabillés, les regards qui disent tout. Ces gestes de tendresse c'est ce qui fait battre le cœur et leur amour qui n'existe nulle part ailleurs c'est ici qu'il faut l'enregistrer, c'est ici qu'il faut l'archiver pour que d'autres regards sachent que ça existe deux filles qui s'aiment comme ça. 1'08"41, c'est le matin, Syd est encore endormie, Lucy est réveillée, elle prend son appareil photo et décide de capturer l'intimité du lit, du corps de son amante dans ce lit défait. Lucy réduit encore l'espace pour le limiter au lit, à ce lit où tout prend sens. En le photographiant, Lucy rend matériel cet endroit de tendresse et crée un passage entre leur rencontre face aux anciennes photos et cet instant où Syd entre dans les photos et s'inscrit matériellement dans l'intimité de Lucy. À la fin du film, ce seront ces photos qui seront choisis pour la couverture du magazine, parce que les archives d'amour c'est ce qui nous touche le plus et c'est pour cela qu'elles sont précieuses et qu'il faut les garder ; surtout quand on est queer et que notre amour est refusé partout ailleurs.



Je crois que *Go fish* est un des films lesbiens les plus tendres que j'ai vu, il déborde d'amour et de tendresse communautaire. Le noir et blanc apporte une certaine douceur à l'image qui est réconfortante pour le cœur. Les lieux de *Go fish* sont principalement des chambres, des appartements et des corps, très peu de scène en extérieure ou dans des lieux publics, le film se concentre sur les lieux d'intimité des lesbiennes qu'il explore plastiquement de plein de manières différentes, toujours au plus près des détails. Le cadre est toujours resserré sur la précision des gestes et cette proximité donne l'impression de donner une forme plastique à la tendresse. J'aimerais alors proposer une cartographie des gestes tendres qui écrivent une histoire du côté des sentiments.



le bras de Evy enveloppant le corps de Kia au réveil



deux mains qui s'attrapent dans le ciel



le jean et les chaussures laissées au pied  
du lit en retrouvant son amoureuse



le bras de Kia enveloppant le  
corps de Evy au réveil



les corps des amoureuses qui  
rêvent ensemble dans les draps  
pendant la nuit



les pieds qui se disent bonjour sur  
la moquette lumière matin





Ely qui prend en main le collier de Max lors de la première rencontre pour voir de plus près ce qu'il y a toujours posé sur son cœur



Daria qui rase les cheveux d'Ely



les corps qui se serrent pendant la nuit pour ne plus avoir peur



tes lèvres sur mon ventre



le sourire derrière le téléphone quand  
l'amoureuse est au bout du fil

Max qui coupe les ongles d'Ely la  
première fois qu'elle vient chez  
elle



les mains s'agrippent au dos de la  
personne aimée pour ne pas  
tomber dans le vide



les langues qui se rencontrent enfin

Ce sont des gestes qui ne s'inventent pas, Rose Troche documente une intimité et une sexualité lesbienne qu'elle connaît puisque ce sont des intimités qu'elle vit et observe dans son quotidien auprès de ses proches qui sont les protagonistes du film et qui relationnent également ensemble dans la réalité. Son accès privilégié à ses intimités permet de créer des espaces-tendresse qui archivent des endroits d'amour communautaire dont la valeur sentimentale est très forte, à la fois pour les personnes au centre de ces images qui revivent le souvenir amoureux au contact de celles-ci mais également pour les personnes qui reçoivent l'archive comme fragment amoureux d'une histoire lointaine dont le pouvoir identificatoire peut être intense pour les lesbiennes en quête d'images intimes qui leur ressemblent. Ce sont des images précieuses qui transportent l'amour à travers le temps et parce qu'elles parlent d'amour et qu'elles nous plongent dans des espaces sentimentaux cela fait naître des liens affectifs forts pour ces images et ces corps qui ont réussi à s'aimer malgré la violence.

Ces films proposent ainsi des images de maisons queer que l'on peut prendre pour archive lorsqu'elles n'existent pas ailleurs. À l'extérieur de ces maisons, les lesbiennes existent aussi dans certains espaces publics, notamment dans les sphères militantes et culturelles mais au sein desquels leurs traces sont souvent effacées. Il faut alors contourner les normes et inventer de nouveaux espaces de résistance archivistique.

## *B : Militantisme et culture, résistance archivistique dans l'espace public*

Les maisons queer/lesbiennes, sont des maisons recomposées, il est rare de naître lesbienne dans un foyer lesbien ; il faut alors partir à la recherche de, créer ses espaces, construire ses cabanes... L'héritage et la transmission ne vont alors pas de soi, pourtant dans une perspective communautaire il est possible d'envisager que les lesbiennes seraient effectivement bien liées au travers des générations, s'incarnant dans des expériences de vie similaires. « Ces dernières se transmettent via la production de références liées au passé, par un héritage (re)créé de figures et de mythes historico-culturels qui véhiculent des expériences de luttes, des modes de vie, des existences dont la similarité fictive fait sens et agit politiquement. L'héritage culturel, par la production de généalogies créatives (notamment poétique) et le jeu des temporalités, facilite l'identification affective et la transmission. Cette dernière se construit également via la projection de liens familiaux concrets, entre des générations contemporaines les unes aux autres, à mettre en relation. Trois manières de transmettre s'entremêlent : une transmission militante au travers des enjeux de résistance aux normes patriarcales ; une transmission culturelle par la connexion de pratiques artistiques ; une transmission familiale par la projection de liens affectifs s'ancrant de manière plus concrète dans l'expérience quotidienne. »<sup>28</sup> Les films de mon corpus reprennent effectivement ces trois manières de transmettre. La transmission familiale au travers des liens affectifs qui s'inscrit dans une certaine quotidienneté, c'est celle qui a lieu dans les espaces de l'intime que je viens d'évoquer dans la partie précédente, c'est celle qui se transmet dans les maisons, celle qui n'est pas gardée par les institutions, celle qu'on doit garder par nous-mêmes. Les deux autres modes de transmission, militante et culturelle, pourraient être assurés par les moyens d'archives conventionnelles car ils ont lieu dans des espaces publics, dans des lieux plus faciles d'accès que l'intérieur des maisons mais l'État garde mal la mémoire des communautés marginalisées. Ann Cvetkovich parle de demande de compensation d'une négligence des États qui n'ont pas entretenu la mémoire collective des lesbiennes ni au sein des espaces artistiques ni au sein des espaces de résistances militantes. Il faut alors encore une fois faire résistance aux archives

---

<sup>28</sup> PETIT Mathilde, *Produire des archives lesbiennes : transmissions communautaires et connexions temporelles*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021, p.122.

institutionnelles et créer nos propres modes de transmission pour ne pas oublier les artistes et militantes qui nous ont précédé. Des espaces de résistance archivistique peuvent alors se former au sein de la fiction lorsque celle-ci se met au service de la transmission. Le film *Orlando* de Sally Potter est par exemple une adaptation du roman *Orlando* écrit par l'autrice lesbienne Virginia Woolf. L'adaptation cinématographique peut être un moyen de rendre accessible à un plus large public l'œuvre et le travail de certaines auteuices. Elle permet de transmettre un nom et une histoire qui fait partie de la littérature lesbienne invisibilisée. Virginia Woolf est peut-être une des autrices lesbiennes dont le travail de mémoire, de visibilisation et d'archivage est un peu mieux gardé que les autres et ce film par la recreation en image de son écriture permet de garder une trace transmissible de son existence, en ce sens c'est une sorte d'archive de son récit et de son œuvre.

*High Art* fait également référence à une personne réelle qui a photographié la communauté queer dont elle faisait partie durant plusieurs années, c'est Nan Goldin qui a été une archiviste intime des vies et amours des communautés gays et lesbiennes de son entourage. Le film remet en scène la manière dont pendant sa jeunesse certaines personnes du milieu artistique ont trouvé un intérêt pour ses archives en leur donnant l'impression que ces images étaient importantes et elles l'étaient mais beaucoup ont capitalisé et instrumentalisé ces représentations en les diffusant avec un regard voyeuriste sur les *freaks*.

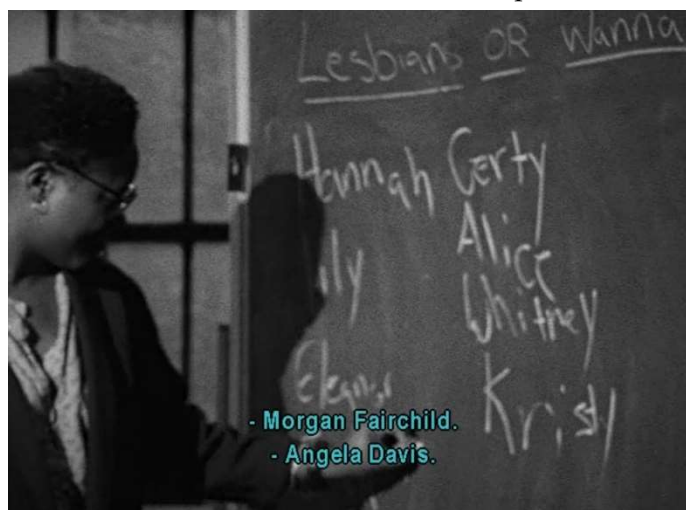
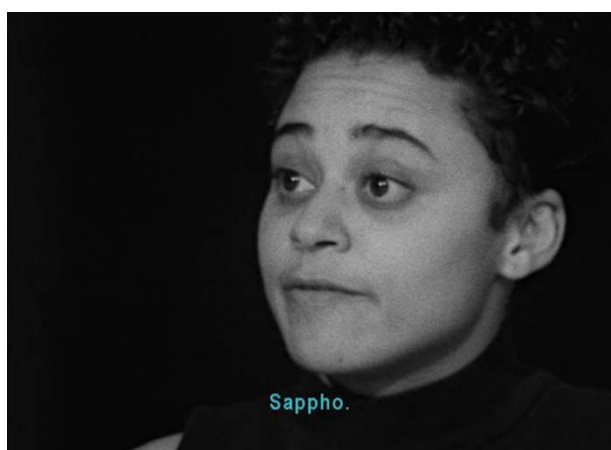


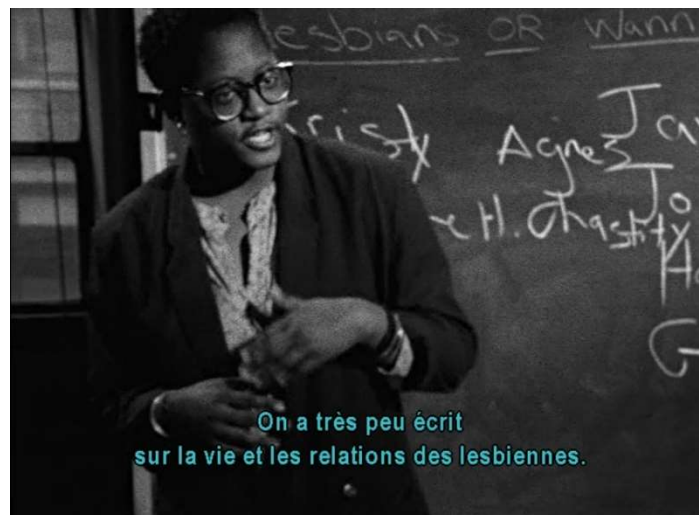
Puis la carrière de Nan Goldin, tout comme celle de Lucy Berliner dans le film s'est arrêtée et son histoire et son nom ont disparu des mémoires pendant de nombreuses années. L'histoire porte parfois un intérêt ponctuel pour les communautés minorisées mais celui-ci est toujours fugace et éphémère. Dans *High Art*, Syd qui s'intéresse au milieu de la photographie

n'avais jamais entendu parler de Lucy Berliner alors qu'elle a été une photographe de renom quelques années auparavant, ce rapport entre les deux personnages montre que les artistes queer ne sont jamais les premiers mis en avant dans un domaine et qu'il faut effectuer des recherches approfondies pour retrouver leur trace. Ici le film replace donc au centre de l'histoire de la photographie une photographe lesbienne oubliée et permet de raconter et d'archiver fictivement une part de sa vie. Ces espaces possibles d'archives publiques concernant des personnalités artistiques reconnues ne sont pas pour autant dénués d'émotions ni d'intimité, il y a énormément de sentimentalité à découvrir : par exemple en tant que lesbienne qu'une artiste dont on aime le travail est également lesbienne car tout de suite il y a quelque chose qui nous touche, qui nous connecte à elle dans la manière d'appréhender la culture, l'art et le monde. Ce n'est pas forcément automatique et immédiat mais ça existe. Plastiquement, cette émotion existe dans *High Art*, à 1'32"05, Lucy vient de mourir, Syd découvre l'impression de la couverture du magazine dans lequel elle travaille, il s'agit d'un autoportrait de Lucy et elle dans les draps, suivi d'une série de photos de Syd prises pendant leur séjour à la campagne. Syd ouvre le magazine, parcourt les images d'elle, de Lucy et de leur amour et une larme coule sur sa joue. Cette larme est à la fois intime et politique, privé et publique. Cette larme symbolise la perte de Lucy, le souvenir de son amour, la reconnaissance d'être publiée et reconnue mais aussi la colère de la voir mourir à la place de ses images, au moins les images restent, au moins il y a transmission. Ici c'est son intimité qui sort de l'intime pour devenir publique pour devenir archive communautaire par le biais de l'art. Et ça fait pleurer, et c'est sentimental...



La séquence d'ouverture de *Go fish* est assez révélatrice de cet effacement des lesbiennes publiques de l'histoire. Le générique démarre sur un écran noir, les premières écritures blanches de présentation apparaissent et l'on entend la voix de Kia qui demande « Faites une liste des femmes que vous croyez lesbienne, ou que vous savez l'être, par le passé ou aujourd'hui ». Plusieurs gros plans de visages dans une salle de classe s'enchaînent, des regards qui n'ont pas d'idées, des regards qui cherchent, des rires gênés, des bouches qui blaguent « Eve ! ». Puis des noms qui commencent à être prononcés *Sappho, Hannah Hoch (who is Hannah Hoch ?), Lily Tomlin* ; Kia acquiesce et demande qui d'autres ? Alors les élèves réfléchissent stylos au bord des lèvres et d'autres noms finissent par sortir : *Margaret la voisine de Denis La Malice, Whitney Houston, Kristy McNichol ?, Morgan Fairchild, Angela Davis, Mary Lou Retton, Virginia Woolf, Marilyn Quale, Olivia Newton-John, Chelsea Clinton, Peppermint Patty, Endora de Ma sorcière bien-aimée...* Pendant que la classe réfléchit et s'amuse Kia note les noms à la craie sur le tableau. Elles sont poétesse, plasticienne, humoriste, actrices, autrices, militantes, gymnaste, chanteuses, femmes politiques ou personnages de fiction, elles sont lesbiennes ou peut-être lesbiennes mais ici cela n'a pas vraiment d'importance car lorsqu'on n'a presque aucun modèle, aucune trace de la vie des lesbiennes de l'histoire, il nous reste que les listes potentiels des lesbiennes connues, des lesbiennes peut-être, des lesbiennes dont on rêve, il ne nous reste que des noms sur des listes mais c'est déjà quelque chose. Replacer ces noms dans l'espace symbolique de la salle de classe, c'est déjà commencer à réécrire l'histoire, à constituer nos propres archives avec les moyens dont on dispose. Alors ici elles rejouent une scène d'école qui déplace la légitimation des savoirs et des mémoires du côté de celles dont les vies n'étaient pas considérées comme racontables. Ce n'est pas non plus anodin que des personnages de fiction soient cités dans cette liste car quand on n'a tellement peu de noms à mettre dans nos listes, alors on se tourne vers la fiction car c'est ce qu'il nous reste.





Une étudiante demande « Pourquoi est-ce qu'on fait cette liste ? C'est de la pure spéculation » et Kia répond que « tout au long de l'histoire lesbienne on a manqué d'éléments qui nous auraient montré ce qu'était vraiment la vie de ces femmes. On a très peu écrit sur la vie et les relations des lesbiennes. C'est pour cela et en comprenant la signification et le pouvoir de l'histoire, qu'on commence à vouloir changer l'histoire ». En se plaçant ici en tant que professeure, dans les gestes, la posture, le décor, Kia redonne sa place aux lesbiennes au sein de l'éducation, de la transmission et de l'histoire. C'est une re-présence des noms effacés et la simple citation peut déjà faire archive en tant qu'énoncé qui vient replacer des corps au sein d'une communauté, ici de lesbiennes, dont l'histoire s'écrit mieux collectivement. A la suite de cette scène de classe, le titre s'affiche sur fond noir, le film vient donc après cette séquence d'ouverture et vient donc inscrire ses personnages dans une continuité de réécriture de l'histoire lesbienne. Les personnages et actrices qui vont suivre à l'image tout au long du film pourront être rajouté à cette liste et écrire cette liste c'est faire archive des figures lesbiennes en tant qu'acte conscient de remplir les vides de l'histoire. C'est hurler des noms afin de faire disparaître les silences des mémoires.

Au niveau des espaces de militantisme, ce sont des espaces de révolte qui n'ont pas toujours pu être conservés car fragiles et précaires, souvent démantelés et agressés par les forces de l'ordre car allant contre le pouvoir. Ce sont des endroits de marge dont l'histoire officielle n'a pas toujours voulu se souvenir, le système étant profondément homophobe,



lesbophobe et transphobe. Il reste tout de même des archives de ces lieux de luttes, dans les récits personnels, chez les personnes concernées ou bien dans les quelques espaces d'archives lesbiennes existants, comme la *Lesbian Herstory Archive* de New York ou bien les *Archives Recherches et Cultures Lesbiennes de Paris*. Cependant cela reste des archives partiels, qui prennent place dans des lieux isolés pas forcément accessibles pour toustes. Le film *Born in flames* propose une mise en scène particulière afin de pallier dans une certaine mesure le manque de mémoire de ces espaces militants. Le film est un faux documentaire futuriste expérimentant les premiers mois d'une administration féministe et lesbienne planifiant une révolte contre le sexisme, le racisme et l'homophobie. Le film raconte l'anniversaire des 10 ans de la Guerre de libération remportée par l'armée des femmes et nous plonge dans le quotidien de ces groupes de femmes qui malgré leur victoire font toujours face aux répressions patriarcales, racistes et lesbophobes ; notamment à travers l'assassinat de Adelaïde Norris, la leadeuse du groupe de l'armée des femmes. Le film retrace tous les espaces de résistance qui s'organisent en auto-gestion et qui font trembler les forces de l'ordre. On y retrouve la radio pirate, les réunions en non-mixité et la rue, ces trois espaces existent dans le film comme ils existent dans la vraie vie. Même si le film se déroule dans un futur proche, Lizzie Borden et ses acteuïces font partie des cercles militants féministes, queer et anti-racistes et peuvent ainsi recréer de manière naturelle ces espaces qu'ielles occupent dans leurs quotidiens. Le premier espace de contre-pouvoir qui apparaît c'est celui de la radio libre dès 00''37 et 02''43, les deux radios militantes du film sont présentées à l'image, la première *radio Regazza* animée par une personne blanche et l'autre *radio Phoenix* animée par une personne noire. Ces deux espaces de radio bien distincts qui rythment le film comme une radio classique rythmerait nos journées



sont également une séparation en images de plusieurs mouvements de militantismes existants parfois au sein d'une même lutte. Pendant tout le film les deux visages de Isabelle et Honey apparaissent à tour de rôle, interposés par des images, ils ne se croisent jamais montrant dans le montage la difficulté de l'intersectionnalité dans certains mouvements militants notamment au croisement des luttes féministes et anti-racistes mais permettant également de ne pas tout raconter à travers une seule voix mais que la multiplicité des voix compte dans les mémoires de l'histoire. A la fin du film (1'13"10) les radios animées par Isabelle et Honey sont regroupées sous l'appellation de la *nouvelle radio Phoenix et Regazza*, leurs espaces de luttes se rejoignent et se rencontrent mais à l'écran leurs deux corps restent séparés. Elles parlent ensemble mais n'apparaissent jamais dans le même plan, leurs voix se rejoignent car leurs luttes convergent mais en tant qu'individues elles restent à des postures sociales et raciales bien distinctes et parlent toutes deux depuis un endroit différent auquel il faut accorder une certaine intention. Ce montage permet de mettre en relief les savoirs situés que j'évoquais précédemment, même si leurs luttes se rejoignent, elles ne peuvent former qu'un seul corps puisqu'elles ne subissent pas exactement les mêmes oppressions. Le montage montre donc comment au sein d'un collectif, la multiplicité des corps et des voix compte et peut s'articuler d'une façon à ce que chacune soit entendu, compris et enregistré.



voir que des femmes noires à l'écran en train de s'organiser politiquement. Cet espace de lutte reste lié à l'intime puisqu'on aperçoit que cette réunion a lieu dans la maison d'une des personnes autour de cette table. Le papier fleurit au mur, les étagères remplies de la cuisine, les tasses de thé et les gâteaux sur la table, il s'agit d'un chez soi, d'un moment de partage intime entre femmes noires autour d'une table à l'abri d'une maison mais ici le sujet de la discussion et le motif de la réunion permet de lier plastiquement l'intime et le politique. On peut ainsi observer que les espaces d'organisations politiques habituelles ne leur sont pas autorisés, il faut alors s'organiser dans l'intimité des maisons qui sont plus difficile à conserver et à archiver. La recreation de ces espaces de manière fictive permet donc de garder une trace de ce qu'il se passe dans les maisons des lesbiennes lorsqu'elles s'organisent politiquement. À 5''55, nous avons accès à un autre espace de non-mixité politique, avec cette fois-ci principalement des femmes blanches. Dans cet espace les visages sont filmés de près, toutes les paroles sont entendues et les temps de paroles sont répartis de manière équitable ; il y a une vraie horizontalité qui se dégage de cet espace et le regard de la caméra favorise cette idée d'équité en mettant en avant les mots de chacune des personnes présentes. Dans cette séquence les liens entre intime et politique sont renforcés par une image s'interposant au milieu de la réunion, de deux femmes proches dans un lit qui discutent. Cette image apparaissant au milieu des propos politiques vient mettre en évidence le caractère intime des réflexions politiques qu'elles ont entre elles puisque ces réflexions traitent de la place de leurs corps, de douleurs et d'oppressions qu'elles vivent directement dans leurs chairs et qui touchent donc leurs intimités. Ce sont des espaces qui mêlent luttes politiques, sororité, histoires d'amour et de tendresse, ce sont des espaces complexes qu'il est important d'archiver dans toute cette complexité émotionnelle.





Le dernier espace d'action militante auquel le film nous confronte c'est la rue. L'armée des femmes s'organise en auto-gestion pour défendre et combattre le harcèlement de rue qui n'est pas pris en compte par les forces de l'ordre. Ce sont des actions ponctuelles, rapides, difficilement archivables ; le fait de les recréer fictivement dans ce faux documentaire permet de garder une trace et de transmettre certains savoirs d'auto-défense autrement que par le bouche-à-oreille. À 8h19 une femme seule est interpellée dans la rue par deux hommes qui lui proposent de l'accompagner quelque part, la femme refuse, les deux hommes insistent, elle se sent menacée et tente de partir mais les deux hommes l'encerclent en lui attrapant les bras, elle tente de se débattre et les deux hommes la plaque au sol pour tenter de l'immobiliser. Pendant l'agression on entend au loin plusieurs sifflets retentir et on aperçoit débarquer un groupe de femmes à vélo et sifflets qui viennent faire fuir les deux agresseurs et apporter du soin et du réconfort à la victime. Le rythme rapide et saccadé de la scène, ainsi que la caméra qui tremble dans le feu de l'action, replace les corps des femmes en tant que sujets actifs au sein des rues de la ville. Elles vont vite, elles prennent tout l'espace de l'écran, elles sont en mouvement et se réapproprient à la fois l'espace de la rue mais aussi l'espace de l'écran où elles peuvent être majoritaires. Ici l'image fait à la fois archive et fiction, archive des moments ponctuels d'auto-



défenses féministes et archive fictionnelle de comment le partage de la rue pourrait être réparti différemment. Face à ces images c'est encore l'émotion qui prend le dessus, d'abord l'angoisse et la colère de la situation de harcèlement tant de fois vécu puis la joie de voir ces femmes sortir de nulle part foncer dans la ville à toute allure pour défendre l'une des leurs et faire que la peur change de camp avant de pouvoir disparaître.

### **C: Transmission, valeur sentimentale du film-archive**

Durant le premier confinement 2020 je traîne des heures sur internet, je regarde des films, lis des articles, divague sur les réseaux sociaux... Un jour je découvre l'existence d'un groupe facebook intitulé *Queer culture solidaire*, il s'agit d'un groupe de soutien queer créé au début du confinement pour partager et échanger du contenu culturel queer afin de traverser un peu moins péniblement l'isolement. Je regarde les quelques postes déjà présents sur le groupe et je découvre des dizaines de liens we transfer téléportant vers des films que je ne connais pas encore, des centaines de personnes à la recherche de tel ou tel film secret ou encore ces mêmes personnes exaltées à l'idée d'avoir enfin accès aux films qu'iels fantasmaient. Il y a ceux qui ont l'habitude d'internet et de dénicher des pépites queer au fin fond du web, ceux qui copient d'anciens dvd ou bien ceux qui viennent partager leur disque dur. Sur ce groupe, je me rends compte de l'appétit commun pour les images queer qui nous ont tant manqué durant l'adolescence et encore aujourd'hui. Je rencontre alors des dizaines de films, principalement des années 90s-2000s, appartenant à une certaine culture queer et qui rentrent directement dans mon top de films préférés. Je découvre surtout beaucoup de films lesbiens, des films de romance, des films d'action kitsch, expérimentaux, drôles, érotiques, militant et mon cœur grossit à chaque nouvelle image absorbée. Je ris, je pleure, j'ai les yeux grands écarquillés et je suis surtout joie de voir enfin autant de lesbiennes dans mon petit écran d'ordinateur, de me reconnaître et de me projeter dans les images, dans les histoires d'amour, dans les quotidiens, parfois dans les douleurs. Je me sens également connectée aux réalisatrices de ces films et je ressens une certaine filiation dans les images qui m'inspirent immédiatement. J'ai donc un rapport très émotif à ces films que je découvre 30 ans après, qui me parle de ce que c'était que d'être lesbienne à cette époque et à part dans ces images je n'avais pas encore eu de messages de ce passé qui me relie aux corps proches du mien ayant existé avant moi. *Desperately seeking Susan* de Susan Seidelman (1985), *Desert Hearts* de Donna Deitch (1986), *She must be seeing things* de Sheila Mclaughlin (1987), *The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love* de Marria Maggenti (1995), *Bound* des sœurs Wachowski (1996), *But I'm a cheerleader* de Jamie Babbit (1999), *D.E.B.S* de Angela Robinson (2004), *Spider lilies* de Zero chou (2007)... sont autant de films que j'ai affectionné, qui ont parfois révolutionné mon regard

et qui m'ont relié à une certaine culture queer qui façonne nos imaginaires communautaires. Ces films gardent ainsi des traces esthétiques de nos imaginaires communs d'une certaine époque. Imaginaires non hétéro-patriarcales mais qui ne sont pas non plus dénués de toute domination puisque dans le cadre de cette liste de films, ce sont des films qui restent principalement réalisés par des personnes blanches.

C'est donc également à cette époque de vie sur internet que j'entends parler pour la première fois des films de mon corpus. Lors de mon premier visionnage de *Go fish*, mon cœur bat la chamade. Pour la première fois je ne vois que des lesbiennes à l'écran, pour la première fois je vois des scènes d'amitiés lesbiennes, des scènes de soin, des scènes de tendresse, des scènes d'amour joyeux et non tourmentés. Pour la première fois être lesbienne n'est pas un sujet, n'est pas une remise en question, une péripétie, un ressort dramatique de l'intrigue, pour la première fois être lesbienne est juste une partie de l'identité naturelle des protagonistes, pas de coming out forcé, simplement être lesbienne. Pour la première fois je reconnais des discussions et des questionnements que j'ai eu avec mes propres amès, je reconnais mes histoires d'amour, je reconnais mes amès et moi qui nous rasons le crâne mutuellement, je reconnais les piercings et les tonnes de bagues, je reconnais les échanges de livres et la recherche désespérée des personnages lesbiens au cinéma. Face à ce film j'ai une impression de réalité de mon quotidien, de mon cercle d'amès et je me dis que finalement être lesbienne dans les années 90 ça ressemble à être lesbienne aujourd'hui. Je reçois donc ce film pleinement comme une archive lesbienne d'un espace-temps passé qui vient me dire que je ne suis pas seul, que je ne suis pas sans histoire, que j'ai existé et que ça va continuer encore. Après avoir ressenti la joie immense de ce film j'ai envie de le partager aux personnes de mon entourage, je ressens une certaine frustration, tristesse et un peu de colère de ne pas avoir eu sous les yeux ce film plus tôt dans ma vie, alors j'ai envie que d'autres puissent l'avoir sous les yeux dès maintenant. Je le partage un peu autour de moi et dans les cœurs des lesbiennes les émotions sont unanimes, douceur et joie de découvrir ce film si longtemps effacés. Par la suite je découvre également les autres films qui feront partie de mon corpus et j'observe sur le groupe facebook qu'ils sont parmi les films les plus recherchés, les plus demandés, les plus regardés.

J'ai pas trouvé de sous titres français, c'est anglais sous titré anglais  
 The Watermelon woman, Cheryl Dunye, 1996  
 Peut être ça a déjà été partagé, je l'ai découvert cette semaine et c'est trop bien ❤️  
 Je cherche Go Fish de Rose Troch, dans le best case avec des sous titres français, si quelqu'un.e a ça sous le coude  
<https://fromsmash.com/thewatermelonwoman>



- Saram Matou**  
Génial, il est introuvable the watermelon woman!  
Me gusta Responder 1 años
- Pouci Drahma**  
Saram Matou on arrive trop tard apparemment 😞😞 lien expiré  
Me gusta Responder 1 años
- Aroun Mariadas**  
Pouci Drahma je dois l'avoir sinon à voir sur la loupe...je chek sur mon dd à un moment  
Me gusta Responder 1 años
- Aroun Mariadas**  
mon 2e dd fait des bruits d'encephalogramme qui panique, faut donc voir avec qqun qui l'aurait telechargé 😊  
Me gusta Responder 1 años
- Gab Hrvl**  
Je suis preneur aussi si jamais vous l'avez encore 😊  
Me gusta Responder 1 años
- Julien Ribeiro**  
Saram Matou, Pouci Drahma, Aroun Mariadas & Gab Hrvl  
😊 <https://we.tl/t-hT3DRNghSP>

- Tami Elkilani**  
15 de abril de 2021 · 🌐  
Bonjour la Quomu,  
Je suis à la recherche de super watermelon woman de la super cheryl dunye pour faire une projection de film avec mes colocs, idéalement avec des sous titres français  
👍❤️ 8 23 comentarios
- Me gusta Responder 1 años
- Más recientes ▾
- Escribe un comentario...
- Lolo Craft**  
Es Ther tu crois que tu pourrais partager le lien directement sur le groupe ? bisés  
Me gusta Responder 1 años
- Es Ther**  
je ne pense pas, je le fais via "gros dossiers" à cause de la taille du fichier, donc j'ai besoin du mail 😊  
Me gusta Responder 1 años
- Marine Ducoudray**  
Es Ther Salut, est ce que tu pourrais m'envoyer via mon mail ce film ?

- Txilin Saraiva**  
3 de abril de 2021 · 🌐  
coucou à vous toustes  
quelqu'un aurait le go fish de 1994?  
c'est un film  
je ne le trouve pas en streaming c'est pas grave si c'est juste en version originale.  
merci à vous  
bonne soirée 😊  
👍❤️ 3 5 comentarios
- Me gusta Responder 1 años
- Más recientes ▾
- Escribe un comentario...
- TA LU**  
<https://fromsmash.com/gofish>  
FROMSMASH.CO  
Smash  
Me gusta Responder 1 años

- Kay Sadie**  
15 de abril de 2021 · 🌐  
Bonjour à tous.tes ! 🌟😊  
Est ce que parmi vous, une personne aurait Orlando de Sally Potter à me partager?  
Merci beaucoup et force à toustes! 🙌🔥❤️  
👍❤️ 3 10 comentarios
- Me gusta Responder 1 años
- Más recientes ▾
- Escribe un comentario...
- Lola Mn**  
oui tu peux me passer ton mail et je fais un wetransfer 😊  
Me gusta Responder 1 años
- Kay Sadie**  
Merci beaucoup !!!!! sad.katleen@gmail.com ! Merci encore !!  
Me gusta Responder 1 años
- Athéna Gaëlle Ylween**  
Lola Mn oh trop intéressée aussi. Je t'envoies mon mail par mp.  
Me gusta Responder 1 años

- Camille Deriaz**  
17 de mayo de 2021 · 🌐  
Hello toustes !  
Je suis à la recherche de The watermelon woman réalisé par Cheryl Dunye en 1997, est-ce que quelqu'un.e aurait un lien ou saurait où le trouver ?  
Merci beaucoup 😊  
👍❤️ 8 4 comentarios
- Me gusta Responder 1 años
- Más recientes ▾
- Escribe una respuesta...
- Anne Delabre**  
Le 7e genre le programmera dans le cadre du festival Cheries Cheries à Paris (du 29 juin au 6 juillet) sur grand écran au MK2 Beaubourg avec un débat après la projection (et aussi diffusé lors des séances spéciales en ligne fin mai mais sans débat)  
Me gusta Responder 1 años Editado
- Camille Deriaz**  
Oh merci beaucoup ! ❤️ Je suis passée à côté !  
Me gusta Responder 1 años



**Anne Achronisme**  
1 de marzo de 2021 · 🌐

"High art" de Lisa Cholodenko. 1998.  
<https://uptobox.com/b25th4ikp155>  
Sous-titres: <https://www.opensubtitles.org/.../sub.../6555931/high-art-fr>



28  
2 comentarios

Me gusta Comentar Enviar

Más recientes ▾

Escribe un comentario...

**Elodie Megg**  
Ohlala !  
Me gusta Responder 1 años

**Maud Nat**  
Encore une perle ! Merci ! 🥰  
Me gusta Responder 1 años

**Chloé Desmoineaux**  
17 de mayo de 2021 · 🌐

En ce moment il y a Born in Flames sur Mubi : <https://mubi.com/fr/films/born-in-flames>. Un film de science-fiction féministe intersectionnel. Il n'est pas si facile à trouver alors c'est l'occasion ! Il y a un essai de 7 jours gratuit.

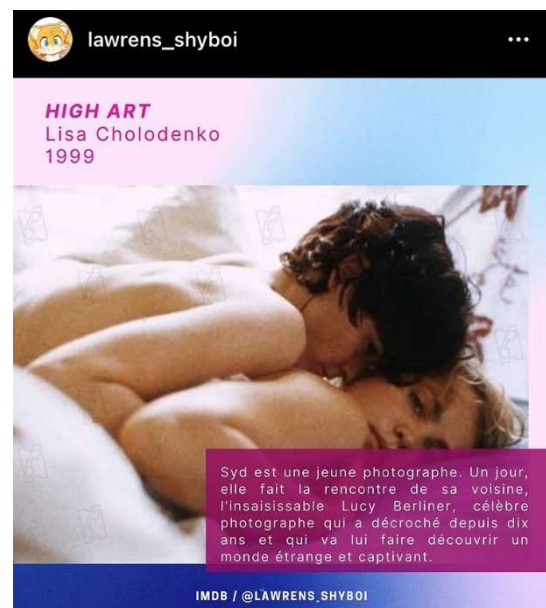
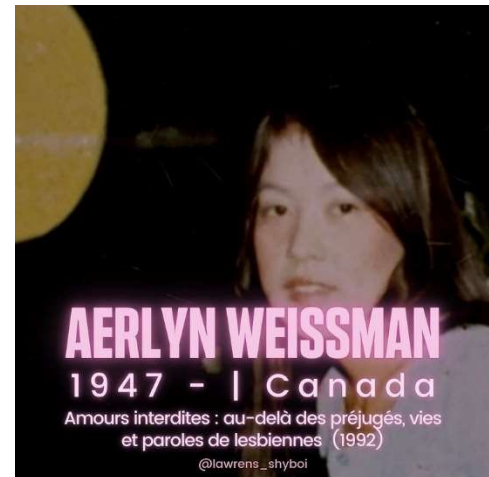
On peut aussi y trouver :

- Happy Together de Wong Kar Wai est aussi sur Mubi.
- Casa Roshell , un docu sur un bar transformiste de Mexico <https://mubi.com/fr/films/casa-roshell> ( que je n'ai pas encore vu)
- WELCOME TO CHECHNYA un docu sur des activis... Ver más



Chaque post concernant ces films est multiplié et commenté des dizaines de fois pour exprimer joie, émotions, demande de mise à jour des liens afin de les télécharger encore et encore. Il y a un réel bonheur communautaire de prendre le temps d'aller fouiller dans ses vieux fichiers pour retrouver le film que l'ure recherche, pour partager les images qui nous ont fait vibrer. Cet espace virtuel s'apparente à un réel espace d'échange d'archives communautaires, à la fois archive culturel que l'on peut considérer comme objet appartenant à une certaine communauté mais aussi archives intimes dans le sens où ce sont des films qui constituent une part de notre identité, de nos goûts, de notre histoire à échelle individuelle. Dans cet espace, les films prennent donc une valeur d'archive sentimentale. Au milieu de cet engouement et de se désespoir des images manquantes, une personne dénommée lawrens\_shyboi sur instagram a réalisé un travail conséquent d'archivage de films lesbiens, de transmission et de mise à disposition de ceux-ci. Sur son compte instagram, on peut retrouver des photogrammes, des informations et des descriptions de films queer et lesbiens mais aussi des listes de films appartenant au mouvement du New Queer Cinema ou bien des listes de réalisateuices gouines. Iel a également crée un site internet intitulé *queer cinéma club* afin de répertorier tous ces films

et de préciser où on peut les voir en ligne. Iel a également créé une newsletter avec un espace virtuel de liens de téléchargement pour la plupart des films qu'iel partage. C'est donc un exemple d'autogestion communautaire qui existe de manière informel afin de se transmettre et de faire circuler les films, les images, les archives lesbiennes dont nous sommes toutes à la recherche et en manque. Internet est un espace important d'archivage vivant, il peut se positionner comme espace de contre-archives pour les communautés minorisées qui n'ont pas accès aux espaces réels d'archives, une partie des liens, rencontres, transmissions au sein de la communauté queer passent pas le virtuel, par internet et beaucoup de queer et de lesbiennes ont un attachement particulier à ces espaces car c'est dans ces espaces qu'une partie de leur identité s'est créé.



En dehors d'internet, ces films font également partie de cycles de projection mémoire qui leur confère de fait une valeur de potentiel archive. Comme évoqué dans l'introduction, le festival de cinéma queer de Lyon *Ecrans mixtes*, a proposé en 2021 un cycle *New queer cinema, spécial female gaze*, ce qui implique plutôt un spécial *regard lesbien*. La présentation de cette sélection indiquait que les regards féminins avaient également été parfois évincés des milieux artistiques queer et les programmeuses du festival avaient pour volonté de faire redécouvrir ces films ; en les diffusant dans un tel festival public, elles les font entrer dans un certain patrimoine/matrimoine queer et lesbien du cinéma. Plus récemment encore, les programmeuses de La Clef, avaient commencé à organiser juste avant leur expulsion, un cycle de *Mémoires queer*, présenté de la sorte. « Avec l'envie d'explorer et dénicher des films qui portent les vécus et récits des communautés LGBTQI+, qu'ils soient intimes, personnels ou s'inscrivant dans un mouvement collectif, ce cycle souhaite avant tout mettre en avant des regards et paroles queer, dans toute leur richesse et complexité, depuis une démarche indépendante, politique et expérimentale, où se dessine la possibilité de se réapproprier ses propres représentations, hors des sentiers conventionnels du cinéma. ». Elles ont donc pu diffuser *Born in flames*, *Go fish*, *The Watermelon woman*, *Scenes I imagine*, *Eat the Rich* et *IKU* et à chaque séance, il y a eu un certain bouillonnement émotionnel et réflexif autour de ces images auprès d'un public à majorité queer. C'était beau de voir ces salles remplies de queer et de lesbiennes qui viennent sourire et pleurer face aux images arrachées. Malheureusement, le cycle n'a pas pu aller au bout de sa programmation du fait de l'expulsion des membres du cinéma associatif de La Clef... Ce genre de rencontres a lieu dans des espaces souvent précaires dont la disparition est une possibilité constante. La fragilité de ces espaces confère aux événements qui s'y passent une plus forte charge émotionnelle car on a conscience qu'ils n'existeront peut-être bientôt plus alors qu'ils sont précieux. Précieux pour nos cœurs, précieux pour nos corps, précieux pour nos archives.

## MÉMOIRES QUEER

UN CYCLE DE PROJECTIONS  
AUTOUR DES ARCHIVES, DE L'HISTOIRE ET  
DES REPRÉSENTATIONS QUEER À L'ÉCRAN



Séance #1  
Mardi 11 janvier à 20h

BORN IN FLAMES  
Lizzie Borden  
1993

AU CINÉMA @LACLEFREVIVAL  
34 RUE DAUBENTON, 75005 PARIS  
PRIX LIBRE

## MÉMOIRES QUEER

UN CYCLE DE PROJECTIONS  
AUTOUR DES ARCHIVES, DE L'HISTOIRE ET  
DES REPRÉSENTATIONS QUEER À L'ÉCRAN



Séance #2  
Mardi 1 février à 20h

GO FISH  
Rose Troche  
1994

AU CINÉMA @LACLEFREVIVAL  
34 RUE DAUBENTON, 75005 PARIS  
PRIX LIBRE

## MÉMOIRES QUEER

UN CYCLE DE PROJECTIONS  
AUTOUR DES ARCHIVES, DE L'HISTOIRE ET  
DES REPRÉSENTATIONS QUEER À L'ÉCRAN



On a très peu écrit  
sur la vie et les relations des lesbiennes.

AU CINÉMA @LACLEFREVIVAL  
34 RUE DAUBENTON, 75005 PARIS  
PRIX LIBRE

*Et des ruines que tu me laisses...*

Les corps queer se retrouvent souvent à devoir faire naître l'amour et la lumière depuis des espaces en ruines, foyers arrachés, maisons détruites, corps violés et violentés, archives brûlées, rues ensanglantés... Les endroits qu'il nous reste après ça ce sont les bouts de peaux épargnés, le coin d'un matelas à l'odeur de rose, le salon secret d'une camarade de lutte, les tréfonds d'internet... Et pourtant de ces espaces à la marge peuvent éclore les plus belles histoires d'amour, d'amitiés, de rencontre, de tendresse ; c'est dans les miettes de ces espaces, au cœur de l'intimité des corps et des cœurs qu'émerge le politique, que vit la trace des amours qui ont existé malgré la violence. Et c'est dans ces interstices qu'il faut placer sa caméra, garder la douceur au milieu du désastre, transmettre les débris de nos tendresses pour dire aux autres que ça a existé, qu'il ne faut pas désespérer, que l'amour persiste quelque part après les ruines... Le super pouvoir affectif de ces images peut sauver les vies isolées du futur, c'est à cet endroit sentimental que le lien se crée et que l'archive se transmet pleinement.

et puis après, quelle place reste-il pour les rêves ?

### 3- Vers les archives rêvées ☆

« Mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier, l'une et l'autre constituent une communauté du souvenir et de l'image »<sup>29</sup>

« Loin de la présentation scientifique et objective de l'archive officielle, l'art archivistique queer s'appuie sur l'invention de mises en scène et de récits réels ou fictifs. Les artistes jouent sur les différents registres de vraisemblance et de falsification, de détournement de la réalité et de construction de la vérité. Dans leur rapport affectif aux objets, aux choses et aux personnages historiques, ces projets d'archives queer bousculent les pratiques professionnelles. Les installations, films et autres reconstitutions archivistiques offrent un décentrement des regards tournés vers d'autres formes d'invisibilité. »<sup>30</sup>

« Ces dernières se transmettent via la production de références liées au passé, par un héritage (re)créé de figures et de mythes historico-culturels qui véhiculent des expériences de luttes, des modes de vie, des existences dont la similarité fictive fait sens et agit politiquement. L'héritage culturel, par la production de généalogies créatives (notamment poétique) et le jeu des temporalités, facilite l'identification affective et la transmission. »<sup>31</sup>

« Le possible ce n'est pas ce qui manque au réel pour devenir réel c'est ce qui double le réel comme un ourlet, un tissu virtuel sous forme d'images, c'est si fondamental qu'il faut inverser toutes les hiérarchies ; le réel qui se fait possible en une continuité imprévisible de nouveautés et mouvance des choses. »<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, puf édition, 2020.

<sup>30</sup> DELILLE Damien, *L'art de l'archive queer. Pratiques artistiques et construction des généalogies minoritaires*, *Sociocriticism* [En ligne], XXXV-1 (M-A Palaisi & T. Courau coord.), 2020.

<sup>31</sup> PETIT Mathilde, *Produire des archives lesbiennes : transmissions communautaires et connexions temporelles*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021, p.122.

<sup>32</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *N'ai-je pas déjà vu ce futur quelque part ?*, séminaire Poétique des images, 2021.

### *A : Re-gueririser le passé (à travers le personnage de Orlando)*

Les temporalités queer s'expriment différemment du temps historique classique ; les historiographies queer se sont écrites par fragments, avec des manquements, des silences, des oublis, des effacements, les questions de temporalité et de contemporanéité y sont donc tordues puisqu'il faut à la fois (re)construire un passé perdu tout en archivant son présent dans l'optique de le transmettre aux générations futures afin de ne plus briser la transmission des mémoires intergénérationnelles. L'histoire queer et lesbienne s'écrit donc nécessairement par endroit de manière anachronique en cherchant désespérément dans le passé des traces d'existence(s) queer. Il va y avoir une certaine fluidité à faire des allers-retours entre passé, présent, futur, car il faut tout réécrire à la fois. Les traces des passés lesbiens ayant été détruites et cachées puisque interdites et considérées comme déviants, il est alors difficile de faire communauté lorsque nous n'avons pas de passé commun, afin de briser les chaînes d'isolements, de silences et de solitudes, il est de l'ordre de la survie de se réapproprier une histoire passée en allant déterrer toutes les traces précieuses de *queerness* présentes dans les corps et les histoires anciennes. Cette réappropriation de l'histoire va passer la recreation de liens filiales avec des figures historiques existantes.

« Les militantes affirment la position de Sappho comme première poétesse dont les écrits ont été détruits, annihilant toute possibilité d'héritage, (ré)affirmant sa place dans la généalogie avec l'évidence conférée à une donnée partagée. De fait, elles entretiennent et font perdurer des mythes historiques, culturels et politiques parfois déjà communs dans leurs contextes de référence. L'affirmation de ces généalogies, nécessairement anachronique, possède une force politique performative qui inscrit celles qui l'expérimentent dans une temporalité millénaire, construite, choisie. »<sup>33</sup>

La dimension construite et choisie de ces réécritures passées est importante puisqu'elle permet de se créer le passé de nos rêves qui nous a été enlevé en se revendiquant d'une certaine lignée auprès de personnes queer/lesbiennes ayant existé. Parfois, les preuves d'une certaine

---

<sup>33</sup> PETIT Mathilde, *Produire des archives lesbiennes : transmissions communautaires et connexions temporelles*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021, p.122.

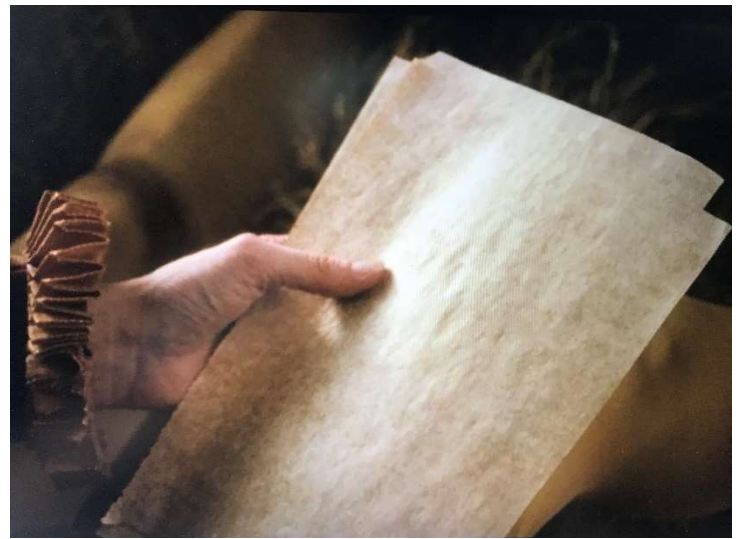
lesbianité n'ayant pas pu se constituer, les lesbiennes du présent vont alors réinventer les preuves en les écrivant de manière fictive mais c'est une fiction partielle puisqu'en réalité ce sont des traces qui ont sûrement existé. Pour ne pas se sentir totalement dépossédées de leur histoire, les lesbiennes et les personnes queer en général ont pris les libertés de re-queeriser certains aspects et personnages de l'histoire afin d'y retrouver une valeur affective et identificatoire. Le film *Orlando* de Sally Potter vient se positionner dans cette démarche de queerisation du passé. L'intrigue du film se place dans une temporalité réelle 1600-1850, le film se déroule en Angleterre et débute au sein de la cour d'Elisabeth I, reine ayant existé. Les décors sont également réalistes de cette époque, le film s'apparente au premier abord à une reconstitution historique. Au milieu de ce souvenir de l'Angleterre, la reine se prend d'affection pour le jeune noble Orlando et lui demande de rester jeune pour toujours. Sous la protection royale, Orlando va vivre sa vie au milieu de la noblesse anglaise, traverser les années, les pays et les genres, tomber amoureuxse de filles et de garçons. Orlando est donc une figure que l'on pourrait qualifier de non binaire ou genderfluid, bisexuelle et donc queer. Le film s'ouvre sur Orlando faisant les cent pas autour d'un arbre isolé au milieu d'un champ tout en lisant un livre. Orlando, interprété par l'actrice Tilda Swinton, apparaît comme un jeune garçon, issu d'une classe privilégiée, vêtu des habits courants du XVIIème. Il lit son livre au loin, en plan large, avec une certaine aisance théâtrale, sur ces images la voix off de Tilda Swinton introduit l'histoire à la manière d'un conte ; elle dit « Il ne peut y avoir de doute sur son sexe [...] et parce que c'est l'Angleterre, Orlando semblerait destiné à avoir son portrait au mur et son nom dans les livres d'Histoire ». Il est alors présenté comme un personnage digne de faire l'Histoire et dont la vie sera racontée et conservée. Orlando s'assoit au pied de l'arbre, l'image se coupe pour se rapprocher de lui à toute vitesse et laisser son visage apparaître en gros plan. La voix off continue de raconter « Mais il est... », la voix off se coupe et Orlando qui regardait dans le vide, tourne la tête face caméra pour interrompre la conteuse et s'exclamer « C'est-à-dire je suis », il maintient le regard caméra quelques secondes avant de replonger son regard dans le vide et la conteuse reprend l'histoire à la troisième personne. Cette interruption de récit par le personnage principal nous sort d'une narration habituelle où les personnages peuvent sembler passifs de ce qui leur arrive, ici le personnage se positionne de lui-même comme conteur. Il

s'immisce dans le faire histoire et reprend une place de sujet afin de ne pas être dépossédé de sa vie par une voix extérieure. Ce regard caméra qui revient à plusieurs reprises tout au long du film est une prise de conscience du personnage d'être raconté par une personne extérieure, de ne pas l'oublier et de parfois prendre le dessus et raconter à sa manière sa propre histoire. Le film propose donc une fiction avec une possibilité de narration à plusieurs voix qui peut être étendu à la manière dont l'Histoire est racontée car même *l'histoire officielle* est une fiction qui se raconte souvent du même point de vue qu'il faut décentrer en allant écouter les histoires à la marge. Ce simple regard caméra au milieu de la narration est une petite révolution de se repositionner en tant qu'historien et archiviste de sa propre histoire.



Par la suite, à 1'58, la caméra se déplace sur la main d'Orlando, plume à la main s'appêtant à écrire sur une feuille vierge. Il fait donc un acte conscient d'écrire ou de réécrire une histoire, son histoire au sein de la fiction mais également l'histoire des personnages queer à la fois dans le cinéma et au sein de l'histoire générale. Il approche sa plume du papier, reste en suspend pendant quelques secondes puis retire sa main, la feuille reste vierge. Son visage apparaît à nouveau en gros plan, il fixe la feuille vide d'un air mélancolique, puis remonte son regard dans le néant. Cette page blanche c'est l'histoire lesbienne/queer qui n'a pas été écrite avant lui, son regard c'est la mélancolie de tout ce qui a été perdu, oublié, tué, c'est la mélancolie des choses qui n'ont pas pu exister. Le générique démarre sur ce regard et cette page blanche qu'il n'est pas trop tard pour remplir et cette fois-ci de sa propre main.





Le film s'étend ensuite sur 400 ans, Orlando d'abord perçu comme un homme, vit auprès des nobles anglais, il tombe amoureux d'une femme russe qui lui brisera le cœur, il s'exilera à l'est puis mourra pendant une bataille pour se réveiller en tant que femme, son corps n'aura connu aucune modification, simplement le même être mais désormais désigné par le pronom *elle*, elle tombera amoureuse de la nature puis d'un garçon lorsqu'elle sera de retour en Angleterre. Elle aura passé sa vie à chercher l'amour partout où il se trouve. Le film se termine à l'époque contemporaine où Orlando semble proposer un manuscrit à une maison d'édition, le manuscrit de son histoire. A 1'26''54 elle revient dans la maison devenue musée qu'elle a habitée au XVIII-XIXe siècle accompagnée de son enfant. La voix off reprend les mêmes phrases qu'au début mais en modifiant le pronom désignant Orlando : « Elle, car il ne peut y avoir de doute sur son sexe [...] Elle a vécu 400 ans et a à peine vieilli d'un jour. Et parce que c'est l'Angleterre, tout le monde fait semblant de ne pas le voir. Mais elle a changé. Elle n'est plus prisonnière de son destin depuis qu'elle s'est libérée du passé ». Les dernières images prennent à nouveau lieu autour de l'arbre seul au milieu du champ. L'image VHS ne se stabilise pas au milieu des blés, elle bouge dans tous les sens puis la caméra prend du recul, on découvre alors l'enfant d'Orlando un caméscope à la main qui court au milieu des blés en filmant ce qu'il voit. Orlando est assis au pied du même arbre qu'à l'ouverture du film, son regard semble apaisé et son sourire heureux. Le film crée une boucle temporelle qui peut revenir sur elle-même encore et encore, jusqu'à avoir exploré tous les recoins de l'histoire. En choisissant cette identité de femme, fluide et mouvante, les relations passées entretenues par Orlando qui était alors perçue comme un homme, se transforment rétroactivement en histoires queer. Le pouvoir performatif du genre de Orlando agit directement sur l'histoire trans-temporelle liée à cette figure historique puisque l'énonciation du changement de son genre vient

automatiquement modifier la nature de ces relations passées en les faisant devenir lesbiennes et/ou queer.

A 1'28"21 l'émotion est palpable, la caméra se rapproche en gros plan du visage d'Orlando regard tourné vers le ciel, l'image reste fixe plusieurs secondes et des larmes coulent sur ses joues. Son enfant approche à toute vitesse et l'on voit son regard dans la petite caméra, iel filme Orlando d'encore plus près et lui demande pourquoi elle est triste. Orlando répond qu'elle n'est pas triste mais heureuse et lui dit de regarder le ciel. Orlando est heureuse car elle a réussi à se détacher du passé, à briser la malédiction, à écrire sa propre histoire et à la transmettre à sa descendance qui prend la caméra pour filmer et enregistrer. Son enfant ne veut plus se laisser envahir par l'oubli, le message est transmis, il est désormais possible d'archiver et d'écrire de manière consciente nos histoire maintenant que le passé queer est clair et révélé. Orlando pleure la célébration du passé retrouvé et dans le ciel, un ange doré apparaît, l'ange symbolisant la figure non binaire est annonciateur de la venue nécessaire des queers partout dans les récits et les mémoires. Iel chante « enfin, être libre du passé et d'un avenir qui me fait signe d'approcher [...] me voilà ni homme ni femme » et Orlando pleure de nouveau vers le ciel avant de descendre son regard face caméra pour attraper les yeux dans les yeux lae spectateuïce et lui faire voir son visage 30 secondes durant. La longueur du plan final crée une forte intensité et permet d'étendre la possibilité des regards multiples sur les visages de ceux à qui l'ont a rendu leur identité queer.



### **B : Reconstitution fictive d'archive(s) au présent (à travers *The watermelon Woman*)**

L'archivage trans-temporel qui s'opère dans les communautés queer et lesbienne se tourne certes vers son passé mais est également bien ancré dans un présent qui ne peut plus se laisser oublier, alors toutes les démarches d'archives sont bonnes à réaliser : enregistrements audio, écriture, films, collectes, création de corpus etc... C'est devenu un acte central dans les communautés queer de réfléchir à comment faire archive. Ces préoccupations sont toujours d'actualité chez les chercheuses, mais aussi artistes et militants. Le collectif d'archives LGBTQI+ de Paris se bat depuis plusieurs années pour obtenir un local de la part de la mairie afin de centraliser toutes les archives sous tous les formats, d'en faire un lieu politique d'accueil, de rencontres, de soin, d'échanges mais aussi d'organisation politique et de militantisme en auto-gestion. En attendant le lieu rêvé, les membres du collectif proposent des archivages sonores et vidéos, ainsi que des collectes de toutes sortes afin de ne pas laisser s'essouffler la fièvre des archives. En 1990, Cheryl Dunye était également dans cette démarche d'articulation du passé et du présent avec les transmissions futures. Comme on l'a vu précédemment, elle choisit d'archiver au présent ses recherches concernant les traces du passé d'une certaine *watermelon woman*, femme noire lesbienne actrice des années 30s. Pendant ses recherches elle découvre que cette femme serait Fae Richards, qu'elle aurait été danseuse et chanteuse dans des cabarets et aurait eu une relation avec une réalisatrice blanche connue de l'époque Martha Page. Petit à petit son enquête avance, Chéryl enchaîne les interrogations de témoins, visites de lieux, passage aux archives... Elle reconstruit les démarches compliquées pour retrouver l'identité d'une femme noire lesbienne actrice à la manière d'un film documentaire, la spectatrice est immédiatement plongée dans l'enquête affective, Chéryl trouble en permanence sur les questions de documentaire, fiction et réalité pour nous laisser découvrir à la fin du film que Fae Richards n'a jamais existé. « Le personnage de Fae Richards fonctionne dans le film comme le miroir d'une histoire absente dans laquelle la jeune réalisatrice pourrait se projeter. Cette histoire reste néanmoins dans le domaine du désir, parce qu'à la fin du film on découvrira qu'en réalité Fae Richards n'a jamais existé. Lorsque la protagoniste du film entreprend de rechercher des archives, elle trouve les photographies en noir et blanc réalisées par Zoe Leonard, sortes de supports historiques et documentaires attestant l'existence réelle de

Fae Richards. Réalisées dans l'atelier de la photographe, ces photographies sont entièrement mises en scène avec des acteurs crédités à la fin du livre. *La question qui se pose d'emblée est donc : qui est Fae Richards ? Ou plutôt : qui aurait-elle pu être ? Quelle est l'absence que l'invention de son archive vient combler, sinon dans la réalité, du moins dans la fiction ?*<sup>34</sup>.

À 26''03, une séquence s'ouvre sur les rayons d'une grande bibliothèque municipale, Chéryl feuillette des livres au milieu des autres, Tamara s'amuse et s'impatiente. Chéryl désespère de ne trouver aucune trace de *the watermelon woman*, parmi toutes les catégories de classification existantes, elle regrette de ne pas trouver « femmes noires dans le cinéma ». Tamara lui conseille d'aller faire une demande auprès du personnel de la bibliothèque. Le garçon semble être ennuyé par sa demande, il finit par taper les noms dans la barre de recherche et *the watermelon woman* n'existe pas... seule Martha Page serait listée dans quelques livres trouvables uniquement dans la réserve. Chéryl et Tamara repartent bredouille. Le plan d'ouverture de cette séquence balayait en travelling de nombreuses rangées remplies de livres en plan rapproché augmentant l'impression d'immensité de la bibliothèque et pourtant parmi ces milliers d'histoires aucune ne correspondait aux recherches de Chéryl. Le manque institutionnel d'archives, de sections, de référencements consacrés aux femmes noires lesbiennes se fait pleinement sentir dans cette séquence et l'indifférence des représentants de cette institution contraste avec toute l'énergie et la sentimentalité que Chéryl met dans ses recherches. La séquence se clôt sur un écran noir puis Chéryl apparaît face à sa caméra VHS de documentaire dans la fiction (28''18), elle est cachée derrière de vieilles photos en noir et blanc montrant des femmes noires des années 30s. On ne sait pas directement qui elles sont mais on comprend que ce sont des actrices et l'apparition en image de ces femmes juste après la séquence de la bibliothèque permet à Chéryl de les réincruster dans l'histoire et les mémoires par la re-présence de leur visages et corps défilant les unes à la suite des autres. Elle crée par et pour elle-même et les autres sa propre section rêvée « femmes noires et cinéma ». Chéryl laisse dépasser ses doigts et l'ombre de son visage en fond se plaçant dans la lignée de ces femmes noires ayant un lien avec le cinéma, elle recrée alors des filiations fictives pour réécrire

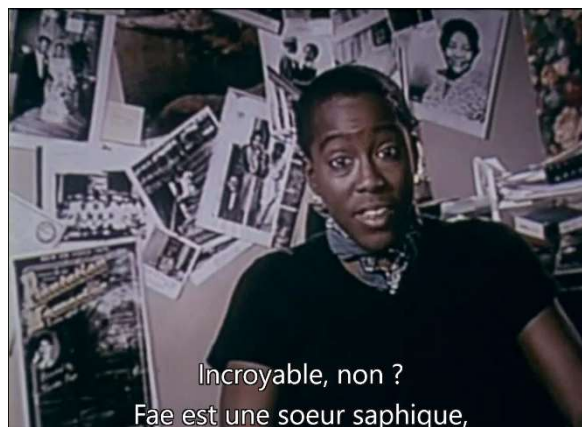
---

<sup>34</sup> ZAPPERI, Giovanna. *Une femme réapparaît : Temps et histoire dans une perspective féministe* In : *Subjectivités, pouvoir, image : L'histoire de l'art travaillée par les rapports coloniaux et les différences sexuelles* [en ligne]. Toulouse : EuroPhilosophie Éditions, 2017.

le passé qu'elle n'a pas connu et qu'il faut inventer pour ne pas mourir encore et encore dans les multiples disparitions.



Cette notion de filiation fictive est assez présente dans le film et dans les milieux queer en général. Par la suite Chéryl découvre dans les anciens cartons de sa mère des informations sur une ancienne amie, Shirley, qui serait probablement lesbienne et aurait connue Fae Richards. Chéryl organise une rencontre filmée de Shirley qui raconte que Fae était chanteuse et qu'elle était lesbienne. Lorsque Chéryl l'apprend, l'émotion est immense (31'42) : « Incroyable non ? Fae est une sœur saphique, une gouine, une lesbienne ! ». Chéryl filme sa réaction face caméra, son mur arrière remplie de photo de Fae et d'actrices noires pour les replacer encore et encore à l'image. Elle dit qu'elle s'en était douté en la découvrant dans le film *Souvenir de la plantation*, c'est aussi pour cela qu'elle s'était intéressée à elle, parce qu'elle avait sentie qu'elles avaient au moins deux points communs, « le cinéma et les femmes ». En se rapprochant de la descendance fictive de Fae Richards en tant qu'actrice noire lesbienne, Chéryl a conscience que son destin est de disparaître des mémoires, alors pour contrer la répétition de l'histoire il faut parfois inventer nos vies pour ouvrir de nouvelles perspectives d'avenir.



Incroyable, non ?  
Fae est une soeur saphique,

Cette absence de mémoire qui est insupportable pour Chéryl est bloquée et refusée par d'autres. A 58''57, Chéryl est dans le salon de Mme Page-Fletcher, la sœur de Martha Page, avec sa caméra VHS elle enregistre l'interview qui a lieu sur son canapé. Chéryl questionne cette femme sur la relation romantique que Martha entretenait avec Fae, mais la sœur nie la possibilité de cette relation. A l'image on voit l'interview qui se déroule sans son et le mouvement des corps qui se gorgent de colère, Chéryl raconte la rencontre en voix off. Elle rapporte les propos racistes de la sœur de Martha Page, une femme blanche bourgeoise, pour qui avouer que sa sœur était lesbienne et entretenait une relation avec une femme noire est insupportable. Malgré les preuves que Chéryl lui apporte, Diana continue de nier et de se taire mais Chéryl refuse de se taire. Les images de l'interview s'entrecroisent d'images en mouvement de Martha et Fae qui semblent effectivement entretenir un lien affectif particulier. Ce double montage évoque la manière dont l'histoire s'écrit toujours de plusieurs versions et comment les personnes minorisées peuvent se faire effacer à toute vitesse des récits par les personnes dominantes dont on va privilégier la parole malgré parfois des preuves existantes. Cette séquence montre également qu'à une certaine époque être lesbienne était tellement tabou que ça ne se criait pas sur tous les toits et que parfois une femme pouvait nier la lesbianité de sa propre sœur et de fait l'effacer entièrement de l'histoire comme si cela n'avait pas été réel alors que ça a existé. Dans une telle détresse de destruction des récits et des images, la fiction est une des seules échappatoires qu'il nous reste afin de créer ce qui aurait pu être des archives communautaires.

A 54''11, Chéryl se rend avec Annie, une autre collègue du vidéo-club qui tient la caméra, au CLIT, le *Centre Lesbien d'Informations et de Technologie*, il s'agit d'un lieu fictif inspiré et parodié de la Lesbian Herstory Archive de New York, Chéryl s'amuse de cet espace collectif et associatif, assez désorganisé, rangé et répertorié de manière bancal où tout est entassé dans des boîtes. Je reconnais dans cette mise en scène ma propre expérience de découverte des archives lesbiennes de Paris (ARCL), l'étroitesse de l'espace dans le sous-sol d'un immeuble rue de Charenton, des objets en désordre, des boîtes entassées qu'il faut aller ouvrir et fouiller pour dénicher des trésors, l'accessibilité restreinte (ouvertes seulement le mercredi après-midi), la lenteur des démarches, le désespoir du manque de gens et de moyens ; mais aussi l'exaltation,

la joie, la nostalgie, le cœur qui bat à la découverte, des mots, des images, des objets des cultures lesbiennes passées qu'on ne m'avait jamais raconté. Cet espace se place en opposition des archives de la bibliothèque municipale bien rangées et ordonnées qui racontent une histoire lissée, propre, ici le manque de moyens du lieu se ressent dans la taille restreinte de l'espace, la lenteur des actions, le fouilli des objets... Et pourtant au milieu de ce désordre c'est ici que Chéryl va trouver des traces de ce qu'elle cherchait. Elle demande à l'une des personnes du lieu si elle a des choses sur les femmes noires lesbiennes de Philadelphie, et dans un enthousiasme exacerbé, MJ lui apporte un carton entier qu'elle manque de renverser n'importe comment sur la table. Chéryl l'arrête en chemin et commence à déballer le carton espéré, dès la première image elle reconnaît Fae Richards et commence à déballer les autres images avec frénésie. On ressent dans les gestes de Chéryl l'émotion de se retrouver face à ces images, de retrouver des traces vivantes de l'existence de Fae. Elle demande à Annie de tout filmer, elle dit que c'est important. Mais MJ les coupe dans leur élan en disant que c'est interdit de filmer, qu'il s'agit d'un *safe space* ici et Chéryl semble s'amuser de l'attitude de MJ en parodiant un peu l'ultra bienveillance qu'il peut parfois y avoir dans les milieux lesbiens à y en devenir absurde. Dans cette enquête, Chéryl ne se prend pas toujours au sérieux, elle s'amuse beaucoup de l'obsession des lesbiennes à vouloir tout rendre lesbien. Les notes d'humour permettent à la fois de créer du lien de reconnaissance communautaire dans les images mais également de dénoncer certaines oppressions intra-communautaires notamment auprès des femmes noires dans les milieux lesbiens. Chéryl se replace en opposition à la blancheur des milieux lesbiens, elle va à l'encontre de ce que lui dit MJ et continue de filmer la suite des images du carton car il faut documenter ça, c'est trop précieux et vital, pour elle et les autres femmes noires lesbiennes.



Même si à la fin du film on apprend que Fae Richards n'a pas existé et que les photos d'archives ont été entièrement mises en scène avec des modèles contemporains, l'impression de réalité que procurent ces souvenirs est trop précieuse et réconfortante pour ne pas exister. Le travail de Chéryl et de Zoé Leonard, la photographe du projet, permet de venir combler le vide des images manquantes, qui ont probablement existé mais qui n'ont pas pu se constituer en temps voulu. Ce sont des images qui ont existé quelque part dont on retrouve des traces dans certains récits confidentiels, la fiction est alors un des outils narratifs privilégiés qui permet de faire émerger les histoires oubliées. Cette recherche fictive d'archive crée des ponts entre le passé, le présent et les futurs possibles depuis ce nouvel ancrage passé, Chéryl nous offre ici une archive comme *tremplin de l'imaginaire*<sup>35</sup> et ose rêver d'avenirs flamboyants malgré un passé en cendres.

*Dans le croisement entre image, narration et désir d'une histoire qui aurait pu – qui aurait dû – exister, le récit fragmentaire de la vie de Fae Richards prend la forme d'un désir d'autodétermination, avec lequel le lecteur (la lectrice) est amené(e) à s'identifier.*<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> terme emprunté à Isabelle Monnin dans la série de podcasts « Le présent des archives », *épisode 5/5 : inventer nos vies*, diffusé sur France Culture le vendredi 11 janvier 2019 et disponible sur le site internet [radiofrance.fr](http://radiofrance.fr).

<sup>36</sup> ZAPPERI, Giovanna, op. cit.



**C: Archiver nos futurs rêvés (à travers *Born in flames*)**

« Habiter oniriquement la maison natale, c'est plus que l'habiter par le souvenir, c'est vivre dans la maison disparue comme nous y avons rêvé » *La poétique de l'espace*, Bachelard.

Dans une conférence intitulée *N'ai-je pas déjà vu ce futur quelque part ?* Georges Didi-Huberman dit qu'aux sombres temps il faut répondre par des contre-récits, alors nos contre-récits ce sont nos rêves et nos imaginaires hors-normes. *Born in flames* s'affranchit des contraintes de la temporalité, efface la frontière entre fantaisie et fiction pour venir faire coexister les deux, dans un même mouvement d'archivage. La mémoire est pluridimensionnelle, elle est à la fois trace du passé mais elle est aussi tendue vers l'avenir par le désir ; le film fait de la mémoire une coexistence active et créatrice entre le possible et le réel. Il propose de faire l'archive d'un événement du futur, il met en scène les désirs au présent des lesbiennes qui vont apparaître comme événement passé auprès des spectateuices puisque la forme est celle d'un film documentaire d'archive. C'est un film futuriste qui n'utilise pas les codes de la science-fiction pour faire comprendre à ses spectateuices qu'il s'agit d'une fiction du futur, au contraire il utilise les codes du film documentaire pour donner l'impression que ces événements ont déjà eu lieu.

« Les souvenirs des choses inconscientes sont indestructibles, souterraines mais protégées on pense que l'oubli est plus fort que la mémoire mais il n'en est rien [...] Ces choses souterraines sont capables de créer des surgissements et donc des déjà-vus, s'entrelacent les expériences visuelles en expériences temporelles éprouvées dans les émotions »<sup>37</sup>

Mettre en scène les rêves de révolution d'une communauté à un temps donné c'est sortir les imaginaires de nos têtes pour les faire exister en image de la manière dont ils existent déjà dans nos esprits, c'est garder une trace de nos rêves et de nos désirs et donc quelque part c'est vouloir archiver oniriquement nos futurs pour pouvoir les faire devenir réels. *Born in flames* ce sont d'abord des rêves de visibilité, de re-présence des femmes, des femmes lesbiennes, des

---

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *N'ai-je pas déjà vu ce futur quelque part ?*, séminaire Poétique des images, 2021.

femmes lesbiennes noires dans les images de cinéma. Le film est rythmé par quatre moments musicaux, se déroulant sur la chanson *Born in flames* des Red Krayola, qui donne son nom au titre du film. Ces quatre interludes musicaux (1''00, 14''47, 29''20 et 47''57) nous sortent du récit principal pour nous amener oniriquement vers des images qui s'enchaînent en montage rapide de femmes noires dans leurs vies quotidiennes, ce sont des moments de re-présence rêvée et de visibilité de ce qu'on aimerait voir davantage au cinéma. La première séquence se déroule dès la première minute du film où l'on peut apercevoir en travelling accéléré des visages et des corps de femmes travaillant dans des bureaux et sur des chantiers. Cette séquence permet de placer le point de vue de la prise de paroles depuis les femmes qui travaillent, les femmes de la classe ouvrière, les femmes précaires, principalement racisées. Les images replacent ces femmes au centre de l'écran, au centre de l'œuvre et permet encore une fois une re-présence de ces vies et de ces corps dans l'espace du documentaire où ces corps n'ont pas leur place habituellement. Les contre-récits se cachent dans ces bouches qu'il faut prendre le temps d'écouter et de regarder. Le travelling des femmes travailleuses se termine sur Adèle Norris, le personnage principal, la cheffe de l'armée des femmes qui se fera assassiner à la fin du film, travaillant sur un chantier. Cette succession de femmes allant jusqu'à Adèle Norris symbolise la multiplicité des récits dont nous avons besoin, le film regroupe un rêve principal, celui de Adèle Norris mais c'est un rêve qui communique avec les désirs de ces autres femmes dont les conditions sociales sont proches de celles de Norris. Le film ne veut donc pas effacer encore une fois les récits de certaines pour privilégier une ou deux voix mais il disperse différents corps et voix partout dans le film afin de faire exister les différentes couches de récits possibles qui



s'entrecroisent au sein d'une même lutte. Après les visages et les corps, ce sont les gestes de ces femmes de la classe ouvrière qui sont mis en avant et archivés. Le deuxième moment musical s'ouvre sur une image de la ville, la caméra se resserre pour pénétrer dans les détails de cette ville où les mains des ouvrières semblent répéter les mêmes gestes inlassablement : donner le biberon au bébé, faire les comptes d'une entreprise, emballer de la nourriture à emporter, mettre un préservatif sur le sexe d'un amant, rincer les couverts, ranger des outils médicaux, couper des cheveux... Le montage accéléré des différents gros plans sur les mains, principalement des mains de personnes noires s'intéresse aux gestes qui ne sont ni mis en avant, ni archiver, dont il ne reste jamais de trace, ici ces gestes sont revalorisés en plein écran et mis à disposition des regards encore et encore pour les faire exister dans le temps. Ces différents gestes mènent à une scène de manifestation féministe des travailleuses, ce sont dans ces gestes répétés que se cachent les désirs de révolution.



La troisième séquence muette qui prend place sur la mélodie de *Born in flames* est une continuité des gestes de la séquence précédemment décrite mais avec un angle de vue plus élargie, cette fois-ci les gestes se répètent mais dans le champ apparaissent les visages et les corps de celles qui les réalisent. Elles étudient, rhabillent leurs enfants, sortent de la douche, lisent, vont au travail, servent le café... ici les images se penchent sur les quotidiens de ces femmes dont les histoires ne sont racontées nulle part, le film propose d'archiver des gestes qui ne font pas sensation mais qui sont simplement ancrés dans une certaine réalité qu'il est nécessaire de raconter, celle des femmes travailleuses, des femmes précaires, des femmes noires, des femmes lesbiennes. Le film archive les gestes qui amènent à rêver la révolution et

comment les imaginaires prennent place tout autour de ces corps en mouvement qui reprennent possession des différents espaces réservés aux hommes, aux héros, aux blancs... Ce sont des images de femmes noires précieuses car minoritaires dans le paysage cinématographique.



La quatrième et dernière séquence se déploie également comme un diaporama de la visibilisation avec cette fois-ci des images de femmes en action, tournées vers la lutte. Elles s'entraînent aux arts martiaux, se réunissent en non-mixité, prennent la parole à la radio ou sur une scène... Ces fragments d'images sont des morceaux oniriques que les personnes qui ont travaillé sur le film rêvent de voir fleurir sur tous les écrans, ce sont également des archives du quotidien qui n'ont pas toujours eu la possibilité de se raconter.



*Born in flames* ce sont aussi des rêves de société, pas totalement déconnectés de la réalité puisqu'ils gardent en eux les traumatismes de la violence.

A la fin du film, les dix dernières minutes sont consacrées au rêve ultime de révolution, les différents groupes d'actions féministes se regroupent pour réfléchir ensemble, elles s'arment, se dispersent dans la ville, semblent préparer une bombe. Des images de violence queer et féministe offrent de nouveaux imaginaires pour ces corps qui habituellement sont dépossédés de leur violence. Ici les images montrent comment les violences répétées et la colère de ces corps peut amener à une autre forme de violence, celle de la violence légitime qui répond aux gestes de violence quotidienne et systémique. Ici les femmes lesbiennes et noires reprennent le pouvoir des images et de la ville, elles sont au centre de tout et ce sont désormais elles qui ont le pouvoir du feu, ce sont elles qui vont tout faire brûler. Le feu comme rêve inatteignable devient possible dans les images. Ces images de fiction, ce sont les images qui accompagnent les corps queer et racisés au quotidien, qui doublent leur existence réelle lorsqu'ils sont endormis, ces rêves existent et doivent être sortis de la nuit pour les faire briller au grand jour. Le film se termine sur une image étrangement prophétique... l'explosion des tours du World Trade Center. L'unification final du groupe des femmes radicales se concrétise autour de l'organisation de la pose de cette bombe dans les tours. Ce geste de soulèvement annonciateur vient questionner le temps ; ce temps tendu entre mémoire et désir des opprimés qui se construisent toujours en surimpression avec une mémoire dans la lumière et le désir des opprimés dans son ombre, jusqu'à ce qu'un geste, un soulèvement vienne produire la puissance du futur. Dans une interview Lizzie Borden parle de ce futur anticipé : « It's interesting how certain ideas are cyclical. For me, some of the things in *Born in Flames* that have come back around on the darker side are racism, police brutality, Sandra Bland, and obviously, the bombing of the World Trade Center, which is bizarre but not as bizarre as people think. That it actually went down is abhorrent to me, but it was always a target.”<sup>38</sup> Elle parle donc de cette explosion possible qui avait finalement toujours été présente quelque part et cette coexistence temporelle du possible et du réel permet de rendre sensible la puissance de la

---

<sup>38</sup> DUNCAN Fiona, *The Radical 80s Film That Predicted Today's Political Clusterfuck*, Vice [En ligne], 2016.

« C'est intéressant de voir comment certaines idées sont cycliques. Pour moi, certains des éléments de *Born in Flames* qui sont revenus sur le devant de la scène sont le racisme, la brutalité policière, Sandra Bland et, évidemment, l'attentat à la bombe contre le World Trade Center, qui est bizarre mais pas aussi bizarre que les gens le pensent. Le fait qu'il ait été commis est odieux pour moi, mais il a toujours été une cible. »

mémoire de l'avenir, d'un certain *déjà-vu* surgissant comme l'épiphanie et prenant la forme du passé. Cette image vient donc archiver un désir passé des opprimés tourné vers un futur imaginaire, qui par la force des survivances s'autoréalise dans le futur réel. Les imaginaires déviants forment des contre-pouvoirs puissants qu'il ne faut pas laisser s'éteindre dans les oublis du temps, les révolutions prennent du temps et archiver les espoirs de révolution permet de conserver une continuité dans les luttes trans-temporelles et de ne pas laisser mourir les espérances de ceux qui sont mortes avant leurs rêves.



At a new life we took aim  
We set the vast conglomerates aflame  
The working class avowed its name  
Of America's mysteries none remain

We broke the hidden tyrannies  
Of the reptilian joint-stock companies  
Nor did their armed brutality  
Ever bring us to our knees

We are born in flames  
Into the darkness of the past  
We've thrown the shamans of the ruling  
class  
The struggle of the exploited mass  
Has broken the oppressors lash

We are born in flames

The war of great heroic deeds  
Confirmed the death of inhuman creeds  
The people now can fill their needs  
On truth and reason now we feed

We are born in flames

Against external perturbation  
The party-hearth of culture education  
Achiever all history's confirmation  
Our social democrat consolidation

In brotherhood and sisterhood  
We are prepared to give our blood  
Defend new life- crush those who would  
Deny the right for which we stood

We are born in flames<sup>39</sup>

Nous avons visé une nouvelle vie  
Nous avons mis le feu aux vastes  
conglomérats. La classe ouvrière a avoué  
son nom Des mystères de l'Amérique, il  
n'en reste aucun

Nous avons brisé les tyrannies cachées  
Des sociétés par actions reptiliennes  
Et leur brutalité armée  
Ne nous a jamais mis à genoux

Nous sommes nés dans les flammes  
Dans l'obscurité du passé  
Nous avons jeté aux orties les shamans de  
la classe dominante  
La lutte de la masse exploitée  
A brisé le fouet de l'opresseur

Nous sommes nés dans les flammes

La guerre des grands actes héroïques  
A confirmé la mort des croyances  
inhumaines Le peuple peut maintenant  
satisfaire ses besoins Nous nous  
nourrissons maintenant de la vérité et de la  
raison

Nous sommes nés dans les flammes

Contre les perturbations extérieures  
Le foyer de l'éducation culturelle  
L'accomplissement de toutes les  
confirmations de l'histoire Notre  
consolidation sociale-démocrate

Dans la fraternité et la sororité  
Nous sommes prêts à donner notre sang  
Défendre la nouvelle vie - écraser ceux qui  
voudraient Nier le droit pour lequel nous  
nous sommes battus

Nous sommes nés dans les flammes

---

<sup>39</sup> paroles de la chanson *Born in flames*

« Alors bien sûr, il est difficile d'archiver les trous, les silences. Et c'est tout le problème de l'archive des minorités et des sans-voix, des subalternes. Il faut se décoller des archives officielles, « nobles » et se reposer la question de ce qui fait archives et de qui fait l'archive. Car la simple identification de l'archive constitue immédiatement un en-dehors de l'archive avec son cortège d'oppositions discriminantes : important/secondaire, ancien/récent, élitiste/populaire, document/objet, imprimé/oral, monument/document, fait/témoignage, célèbre/anonyme. Et poser de nouvelles questions : comment archiver les sexualités, l'affect... »<sup>40</sup>

Archiver les sexualités, l'affect, ça passe par la récolte des souvenirs à même la peau, alors il faut se rapprocher des corps, aller vers les corps en vie de ceux qui peuvent témoigner pour les autres qui sont mortes. Le cinéma lesbien des années 90s répare ce que les archives ont voulu faire disparaître, il replace les corps lesbiens au centre des images, au centre des mémoires queer, il se substitue à l'archive et donc fait archive de ce qui n'a pas pu être archivé. Les réalisatrices lesbiennes des films de mon corpus se positionnent consciemment à la fois comme cinéastes mais également comme archivistes de corps et d'histoires lesbiennes qui se déploient sous leurs yeux dans la réalité mais qui manquent aux images et aux mémoires qu'elles reçoivent. En racontant les gestes et les espaces gardés secrets ou volontairement oubliés, les réalisatrices évoquées se font historiennes d'une histoire à la marge, elles proposent des contre-récits qui viennent se loger tout contre l'intime et les sentiments. L'archive c'est ce qui vient réguler le passé, c'est « la loi de ce qui peut être dit »<sup>41</sup>, les films lesbiens du New queer cinema ont enregistré ce qui à priori ne pouvait pas être dit « en s'appropriant les stratégies et les modalités propres à l'archive dans sa fonction régulatrice »<sup>42</sup>. Elles sont venues prendre l'histoire à contre-sens pour y réintégrer des corps de lesbiennes et assurer la réécriture de toutes les mémoires. Quand je parle d'histoire, je parle aussi de celle du cinéma qui a également

---

<sup>40</sup> BOURCIER Sam, *La Fièvre des Archives #1 – Le pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Friction Magazine [En ligne], 2018.

<sup>41</sup> FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>42</sup> ZAPPERI, Giovanna, op. cit.



invisibilisé les lesbiennes dans ses images. Les réalisatrices se servent du cinéma pour rendre transmissible les corps, les intimités, les quotidiens, les espaces et les luttes des lesbiennes, que ce soit à travers le documentaire, la fiction, l'autofiction, le docu-fiction futuriste, elles utilisent ce médium et le mélange des genres pour faire exister de manière transmissible les images d'intimités cachées qui n'étaient pas venues jusqu'à nous. Les films sont réceptionnés par les spectateuices contemporaines comme des archives sentimentales d'une époque réelle dans lesquelles le fort pouvoir d'identifications possibles vient créer un lien affectif avec les images. Ces images dont nous avons tant rêvés d'autres lesbiennes les ont rêvés avant nous et mettre en scène ses rêves communautaire c'est pouvoir les faire traverser les siècles, c'est ne pas perdre leurs traces, c'est explorer les possibilités trans-temporelles de l'archive en la tournant explicitement vers le futur. Les vies queers et lesbiennes sont tellement empêchées que pour saisir leur plénitude il faut aller récolter la lumière au fond des cœurs, des chambres et des nuits et si on ne la trouve pas car il fait trop sombre alors il faut l'inventer. Réinventer son passé c'est se réconcilier et se consoler avec lui, ces films qui mettent en *re-présence* des corps lesbiens, des corps lesbiens racisés, qui réécrivent le passé communautaire, qui racontent les gestes de lutte et de tendresse, qui soulèvent et inventent des futurs rêvés ; tordent l'archive pour en faire un endroit de consolation. L'acte d'imaginer est une forme d'adieu, de salut respectueux à toutes les anonymes queers et lesbiennes qui n'ont pas survécues. Imaginer c'est faire son deuil, c'est une résurrection pour les anonymes décédés, c'est aussi redonner chair aux disparues - les faire exister comme ielles auraient dues.

(photo par Zanele Muholi)



**Archives (modèles).** <sup>43</sup>

« Le **modèle archéologique** est le plus connu, le plus classique, le plus imposé. Il tomberait sous le sens. L'archive représente un accès au passé et elle va permettre de reconstituer l'histoire, factuellement, scientifiquement. Avec ce modèle, c'est le temps linéaire de l'existence, biologique, « naturel » qui déclenche l'archive, la rend possible, la légitime. On se pose la question des archives post-mortem, on s'inquiète des ruptures de transmission des archives. Cette conception est très liée à la mort (c'est son côté nécrophile) et elle valorise le passé tout en produisant une injonction, une morale plutôt qu'un plaisir : ce que reflète très bien la notion de « devoir de mémoire ». C'est l'archive de papa.

Le **modèle administratif** est proche du modèle archéologique. Il s'agit de valoriser le passé, « notre mémoire commune » dans une logique patrimoniale. Il impacte la façon de gérer les archivé.e.s qui deviennent illico des donateurs de leur vivant ou post-mortem. Il régule les opérations de collecte et de tri. C'est le modèle des archives institutionnelles verticalistes. C'est aussi l'archive de papa, du papatrimoine. Il pose le don comme une obligation, avec une codification juridique à la clé et des histoires de propriété, quelquefois de fric. Il favorise la donation/délégation et une dépossession du côté des archivé.e.s. En donnant ses archives comme il faut, on obéit aux archontes, aux experts officiels de l'archive. On délègue à l'état son pouvoir archivistique, personnel et politique.

Le **gème modèle** est celui de l'**archive vive, vivante, productive**. Il génère une promesse archivale très différente et des archivé.e.s nettement moins passifs. Avec ce modèle, quand on parle archive, on parle futur parce que la promesse est d'intervenir sur la découpe de l'archive là maintenant, en fonction de nos besoins et de notre passé. En fonction de ce que nous savons des invisibilisations et des visibilisations dont nous avons fait l'objet : tout le XIXème siècle et

---

<sup>43</sup> BOURCIER Sam, *La Fièvre des Archives #1 – Le pouls de l'archive, c'est en nous qu'il bat*, Friction Magazine [En ligne], 2018.

une bonne partie du XXème a visibilisé les inverti.e.s et les homosexuelle.s, les racisé.e.s à travers le discours médical et le discours juridique pathologisants et criminalisants. Et ce sont ces archives qui bénéficient d'une survisibilisation dans les archives et les rares expos parisiennes institutionnelles. Et qui font vivre les croque-morts que peuvent aussi être les historiens et les archives institutionnelles a fortiori quand ils/elles sont straight. Ils nous disent : mais de quoi vous plaignez vous ? On a tout ce qu'il faut aux archives nationales. A quoi il nous faut répondre : vous parlez uniquement de l'histoire de la violence. Il y a autre chose à faire que de traquer les traces de la violence et les histoires cachées dans les archives de la police, de la justice, de la psychiatrie, des archives de l'Etat qui avaient pour objectif de nous surveiller, de produire nos identités et les savoirs sur nous. »

**Butch.** D'utilisation récente en France, ce terme est apparu au cours des années 1940 dans le milieu des bars fréquentés par des lesbiennes de la classe ouvrière aux États-Unis. Littéralement, *butch* signifie « costaud ». Au Québec, l'étude de Line Chamberland et, en France, celle de Martine Caraglio témoignent de l'importance des *butchs* pour la visibilité et la défense d'un territoire lesbien dans les années 1950. Ne portant que des vêtements d'homme, dessus comme dessous, et osant ainsi affronter la rue, les *butchs* aux États-Unis encouraient le risque d'être incarcérées. Dans le contexte actuel, il n'existe pas de définition uniforme du terme. Cependant « *la butch* » est une figure charismatique pour les lesbiennes. L'autoidentification *butch* ou sa représentation par le port de vêtements masculins est une façon de retourner le stigmate. Personnage transgressif, « *la butch* » porte la honte et subit l'ostracisme, qu'elle transforme en fierté héroïque. Selon Gayle Rubin, la catégorie *butch* doit être comprise comme une catégorie de genre lesbien, constituée à travers le déploiement et la manipulation des codes et symboles du genre masculin. Signe de reconnaissance, « *être butch* » ne relève pas simplement d'une performance vestimentaire, mais aussi d'un jeu qui peut être chargé d'érotisme.

**Care** (sollicitude/soin). Fait de prendre soin des autres. Cette sollicitude, dans un système patriarcal, est un travail assigné aux femmes qui doivent porter leur attention aux autres, être

dévouées, sensibles, empathiques, porter la charge mentale et émotionnelle : « Prendre soin des autres, c'est ce que font les femmes bonnes et les personnes qui prennent soin des autres (font du care) font un travail de femmes »<sup>9</sup>. Le *care* est une marque de l'exploitation domestique, économique, des femmes. Il fait partie du travail reproductif en ce qu'il soigne la santé mentale (et donc la productivité) des travailleurs.

**Cisgenre.** Personne dont l'identité de genre correspond au genre et au sexe assignés à la naissance. Le préfixe latin « cis » signifie « du même côté », en opposition au préfixe « trans » qui signifie « de l'autre côté ».

**Contrainte à l'hétérosexualité** (ou hétérosexualité obligatoire). Souvent mal traduite de l'anglais *compulsive heterosexuality* en « hétérosexualité compulsive » (parfois abrégée en *comphet*), la contrainte à l'hétérosexualité est la contrainte, exercée dans les sociétés patriarcales, à être hétérosexuel-le (« hétéronormativité »), visant à assurer l'exploitation de la force de travail des femmes par les hommes (et, par extension, par les bourgeois), notamment dans la sphère privée. Il en résulte une majorité statistique de relations hétérosexuelles.

**Fem** (prononcer « *faine* »). Vient du français « femme » et de la racine *female* (*fem*). D'abord adjectifs péjoratifs (*a butch woman, a fem lesbian*), ces termes ont été repris avec fierté pour désigner les « identités », expériences, érotismes, relations sociales de certaines lesbiennes. Le terme *fem* désigne des lesbiennes portant des vêtements féminins et optant pour des comportements relatifs au genre social « femme », tout en revendiquant leur désir lesbien. Longtemps stigmatisées dans les mouvements féministes et dans les groupes lesbiens, qui en faisaient des « hérétiques sexuelles », car elles ne brisaient pas les codes hétérosexuels, elles étaient assimilées à des femmes *straights*. Dans le contexte actuel, certaines lesbiennes reprennent l'usage de ce terme pour s'autodéfinir afin de s'éloigner des désignations trop connotées de la féminité.

**Gouine.** Sous la forme de *gougne* (« truie » dans le dialecte de Franche-Comté), ce mot désigne aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles des femmes aux mœurs « trop » légères, voire des femmes de « mauvaise vie ». Ce terme a fait l'objet d'une réappropriation et a acquis une dimension politique au cours des années 1970 avec le premier groupe lesbien autodésigné, Les Gouines rouges (1971). Monique Wittig et Sande Zeig, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, ont transformé avec humour le sens et l'origine du terme : « L'origine de ce mot, suivant Eila Swan, est à chercher dans le mot queen qui signifie reine. Il y a eu, en effet, une coutume en Gaule, qui consistait à élire comme reine les amantes les plus valeureuses. Plus tard, elles ont été appelées queens par dérision, puis sales queens, ce qui déformé, fait sales gouines et on leur a coupé le cou dans ces temps obscurs où il ne faisait pas bon être reine ni amante. » Aujourd'hui, le terme est utilisé en réaction à celui de « lesbienne », jugé trop institutionnel par les groupes libertaires autodésignés transpédégouines.

**Genderfluid.** Personne dont l'identité de genre fluctue entre différentes identités de genre (ex : homme, femme, neutre).

**Hétéronormatif.** Le concept d'hétérosexualité normative désigne le système, asymétrique et binaire de genre, qui tolère deux et seulement deux sexes, où le genre concorde parfaitement avec le sexe (au genre masculin, le sexe mâle et au genre féminin, le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (procréatrice) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable. Sa puissance réside, comme toute idéologie totalisante, dans le fait qu'elle empêche précisément de penser en dehors des cadres de pensée qu'elle institue *à priori*.

**Intersectionnalité.** Concept sociologique fondé par l'afroféministe Kimberlé Williams Crenshaw. Il s'agit de considérer les formes de dominations sociales comme étant plurielles et qui s'attache à analyser les rapports de domination de façon complémentaire, non seulement en partant d'un schéma additif (une femme noire subit du sexisme et du racisme) mais en considérant que les oppressions s'imbriquent en s'influençant (quelle est la situation sociale des femmes noires ?).

**Lesbianisme politique.** Idée selon laquelle, le patriarcat reposant sur le système politique hétérosexuel, il faut le combattre en arrêtant de relationner avec des hommes. Tout lesbianisme est politique puisqu'il échappe à l'hétérosexualité. Or, pour Wittig, si les catégories de sexe ne sont définies que par leurs rapports, les lesbiennes échappant à ces rapports, elles ne sont pas des femmes.<sup>8</sup>

**Lesbophobie.** Attitudes négatives envers l'homosexualité dirigées spécifiquement contre les femmes qui aiment les femmes, pouvant mener à la discrimination, directe ou indirecte, envers les personnes lesbiennes, bisexuelles ou celles perçues comme telles. La lesbophobie peut également se manifester dans l'invalidation des couples de lesbiennes ou de l'homosexualité féminine comme n'étant pas réelle ou valide.

**Non binaire.** Personne dont l'identité de genre n'est ni exclusivement masculine ni exclusivement féminine. Cette identité peut se définir comme un mélange de féminin et de masculin, à la fois féminin et masculin, ou aucun des deux.

**Pensée *straight*.** La pensée *straight* (hétérosexuelle) désigne pour Monique Wittig l'hétérosexualité en tant que système politique patriarcal : « l'hétérosexualité est au patriarcat ce que la roue est à la bicyclette ». Les rapports d'exploitation et d'appropriation entre la classe des hommes et la classe des femmes sont rendus possible par le régime hétérosexuel, par la *pensée hétérosexuelle* qui divise l'humanité en deux altérités fictives mais effectives (homme ou femme) et assujettit les femmes aux hommes notamment au travers d'institutions comme la famille et le mariage.<sup>6</sup> Critique par l'autrice des présupposés hétérosexuels qui caractérisent la philosophie structuraliste, notamment chez Lacan et Lévi-Strauss.

**Performativité/performance.** La performativité est le fait pour un énoncé d'être performatif, c'est-à-dire de s'auto-réaliser. Le fait de dire un énoncé le ferait alors advenir dans la réalité. Pour Judith Butler, le genre est un processus de catégorisation et de hiérarchisation performatif. Il est une performance sociale sans cesse répétée dans un but de reconnaissance.<sup>11</sup>

**Queer.** La théorie queer se rattache au post-structuralisme et à la pensée de l'agentivité (*agency*, courant sociologique postulant et étudiant la capacité du sujet à agir hors des contraintes sociales structurelles déterministes) et pense le genre et la sexualité comme n'étant pas définies biologiquement mais par un ensemble de procédés discursifs. Selon Judith Butler, le genre serait performatif (c'est-à-dire autoréalisateur) et il conviendrait de le subvertir par des pratiques individuelles répétées mises bout-à-bout. Le queer est parfois rattaché au matérialisme, bien que cela soit vivement critiqué.

**Trans.** Terme générique qui désigne une personne dont l'identité de genre ne correspond pas au sexe lui ayant été assigné à la naissance. Le mot trans englobe les mots « transgenre » et « transsexuel », ce dernier étant considéré obsolète puisqu'il comporte une connotation médicale, sexualisante et met l'accent sur certaines chirurgies d'affirmation de genre. À ne pas confondre avec travesti.e.

Les définitions des termes *butch*, *fem*, *gouine* et *hétéronormatif* sont issues du *Petit glossaire du vocabulaire lesbien* se trouvant à la fin de l'ouvrage *Se dire lesbienne* de Natacha Chetcuti ; celles de *care*, *contrainte à l'hétérosexualité*, *intersectionnalité*, *lesbianisme politique*, *pensée straight*, *performativité/performance* et *queer* proviennent du *lexique féministe matérialiste* du webmédia Les Guérillères (<https://lesguerilleres.wordpress.com/2020/08/10/lexique/>) ; celles de *cisgenre*, *genderfluid*, *lesbophobie*, *non binaire* et *trans* sont tirées du lexique en ligne de la Fondation émergence qui lutte contre l'homophobie et la transphobie (<https://www.fondationemergence.org/lexique>).

## Bibliographie

- AHMED Sara, *The cultural politics of emotion*, Edinburgh University Press, 2004.
- BACCHETTA Paola, *La Fièvre des Archives #3 – Les Forces Transformatives d’Archives des Queers Racisé.e.s*, Friction Magazine [En ligne], 2018.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l’espace*, puf édition, 2020.
- BAUMANN Stefanie, *Archiver ce qui aurait pu avoir lieu, Conserveries mémorielles* [En ligne], #6 | 2009.
- BONNET Eric, *Archives révéées, mémoires de peintres*, Esthétiques hors cadre, 2019.
- BOURCIER Sam, *Queer zones 1, 2 et 3*, Paris : Editions Amsterdam, 2000-2011.
- BOURCIER Sam, *La Fièvre des Archives #1 – Le pouls de l’archive, c’est en nous qu’il bat*, Friction Magazine [En ligne], 2018.
- BOURCIER Sam, *Les archontes ont du souci à se faire*, Sociocriticism [En ligne], XXXV 1 (M-A Palaisi & T. Courau coord.), 2020.
- BRADBURY-RANCE Clara, *Lesbian cinema after queer theory*, Edinburgh University Press, 2019.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l’identité*, Paris : Édition de La Découverte, 2005.
- CANTRELL Jaime et STONE L. Amy, *Out of the Closet, into the Archives*, Suny press, New York, 2015.
- CENSORED MAGAZINE numéro 5 : « *Transmission – Archive intime et politique* », septembre 2021.
- CHETCUTI Natacha, *Se dire lesbienne*, Editions Payot & Rivages, Paris, 2010.
- CVETKOVICH Ann, *An archive of feelings*, Duke University Press, 2003.



DELILLE Damien, *L'art de l'archive queer. Pratiques artistiques et construction des généalogies minoritaires*, *Sociocriticism* [En ligne], XXXV-1 (M-A Palaisi & T. Courau coord.), 2020.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.

DIDI-HUBERMAN Georges, *N'ai-je pas déjà vu ce futur quelque part ?*, séminaire Poétique des images, 2021.

DORLIN Elsa, *Chorégraphie de la puissance*, séminaire Travailler la violence, CND Pantin, 2021.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris, 1989.

FAURE Ruby, *Tordre les archives (queering archives) : oui, mais dans quel sens ?*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021.

FERAL Josette Féral, *De la performance à la performativité*, *Communications*, [En ligne], 2013/1 (n° 92), p. 205-218.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

LINDER Katharina, *film bodies : queer feminist encounters with gender and sexuality in cinema*, I.B. Tauris & Co, 2018.

NADEAU Chantal, *Sexualité et espace public : visibilité lesbienne dans le cinéma récent*. *Sociologie et sociétés*, 29(1), 113-127, 1997.

OGILVIE Denise, *Paradoxes de « l'archive »*, *Sociétés & Représentations*, vol. 43, no. 1, 2017, pp. 121-134.

PADVA Padva, *Queer Nostalgia*, palgrave macmillan, 2014.

PETIT Mathilde, *Produire des archives lesbiennes : transmissions communautaires et connexions temporelles*, revue Glad ! « Archives, genre, sexualités, discours », décembre 2021.

PLANA Muriel, *Fictions queer : esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 2018.

- PLUMAUZILLE Clyde Marlo, *Sur les traces d'un passé « à soi »*, Libération [En ligne], 2022.
- POTTER Susan, *Queer timing : the emergence of lesbian sexuality in early cinema*, University of Illinois press, 2019.
- RICH Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, Éditions Mamamélis, 2010.
- RICH B. Ruby, *New queer cinema : the director's cut*, Durham, 2013.
- VERAY Laurent, *les Images d'archive face à l'histoire. De la conservation à la création*, Sérén CNDP-CRDP, Patrimoine Références, 2011.
- WITTIG Monique, *Le corps lesbien*, Les éditions de minuit, 1973.
- ZAPPERI, Giovanna. *Une femme réapparaît : Temps et histoire dans une perspective féministe* In : *Subjectivités, pouvoir, image : L'histoire de l'art travaillée par les rapports coloniaux et les différences sexuelles* [en ligne]. Toulouse : EuroPhilosophie Éditions, 2017.
- ZIMMERMAN Quentin, *Multiplier nos présences, occuper la mémoire*, blog.transglobal-studies [En ligne], 2018.

*Born in Flames* de Lizzie Borden (1983)

*Desperately seeking Susan* de Susan Seidelman (1985)

*Desert Hearts* de Donna Deitch (1986)

*She must be seeing things* de Sheila Mclaughlin (1987)

*Janine* de Cheryl Dunye (1990)

*She don't fade* de Cheryl Dunye (1991)

*Vanilla sex* de Cheryl Dunye (1992)

*Nitrate kisses* de Barbara Hammer (1992)

*Orlando* de Sally Potter (1992)

*Amours interdites* de Aerlynn Weissman et Lynne Fernie (1992)

*The Lesbian Avengers eat fire, too* de Janet Baus et Su Friedrich (1993)

*Go fish* de Rose Troche (1994)

*The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love* de Marria Maggenti (1995)

*Greetings from Africa* de Cheryl Dunye (1995)

*The watermelon woman* de Cheryl Dunye (1996)

*High art* de Lisa Cholodenko (1998)

*But I'm a cheerleader* de Jamie Babbit (1999)

*Quiet heroes* de Jenny Mackenzie, Amanda Stoddard et Jared Ruga (2018)

*Dykes, camera, action !* de Caroline Berler (2018)

*Garçons sensibles* de Sébastien Lifshitz (2021)

## *Remerciements*

merci Nour d'être mon amie et une relectrice étoile  
merci Elsa pour les encouragements au milieu du désespoir  
et le cadeau doux et calme du temps d'écriture passé dans la maison d'Auvergne  
à Chjara, merci pour les mots que je cherchais  
merci aux Archives lesbiennes de Paris, au groupe facebook queer culture solidaire  
et à tous les espaces réels ou virtuels, queer et lesbiens qui ensoleillent tant  
nos cœurs tristes  
merci à la Clef et au festival Écrans Mixtes pour les lesbiennes en grand  
merci à mes parents pour les endroits de repos

merci Pauline, Nour, Clément, Etna et Anouk  
de m'avoir ouvert vos précieuses boîtes à archives  
et offert des paroles et images qui réconfortent

j'étreins fort tous les queers de ma vie

et  
bravo les lesbiennes