



**Les représentations *queer* au cinéma.  
L'abus sexuel au masculin et son incidence sur l'identité et la  
sexualité des personnages de *La mauvaise éducation* (2004) de  
Pedro Almodóvar et *Mysterious Skin* (2004) de Gregg Araki**

**Mémoire**

**Isabelle Dion**

**Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran  
Maître ès arts (M.A.)**

Québec, Canada

© Isabelle Dion, 2016

**Les représentations *queer* au cinéma.  
L'abus sexuel au masculin et son incidence sur l'identité et la  
sexualité des personnages de *La mauvaise éducation* (2004) de  
Pedro Almodóvar et *Mysterious Skin* (2004) de Gregg Araki**

**Mémoire**

**Isabelle Dion**

Sous la direction de :

Julie Beaulieu, directrice de recherche

## Résumé

Cette étude propose l'analyse de représentations *queer* dans le cinéma des années 2000. Plus précisément, elle porte sur la façon dont l'abus sexuel au masculin est représenté dans deux films produits en 2004, soit *La mauvaise éducation* (*La mala educación*), du réalisateur espagnol Pedro Almodovar, et *Mysterious Skin*, du réalisateur étatsunien Gregg Araki. À l'aide de la réflexion contenue dans *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin* du sociologue Michel Dorais, l'objectif vise à démontrer comment cet événement traumatique influence de manière significative la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux. De manière plus générale, ce mémoire positionne ces deux réalisateurs dans la grande et riche lignée du cinéma *queer*, qui met en scène des désirs hors norme et des identités sexuelles alternatives.

Le premier chapitre porte sur les théories *queer* et ses diverses manifestations au grand écran. Il permet par la suite de réunir Almodovar et Araki dans une même étude et de souligner la pertinence de cette réunion. Le deuxième chapitre s'intéresse, à l'aide d'analyses d'extraits significatifs des films, à la façon dont chacun met en scène l'abus sexuel au masculin et comment cet événement se présente dans la vie des protagonistes. Le dernier chapitre se penche sur la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux, afin de mieux comprendre l'incidence de l'abus sexuel. Jumelée aux travaux de Judith Butler, l'approche *queer* sera donc mise de l'avant dans cette étude qui se montre d'emblée attentive, d'un point de vue cinématographique, aux notions de sexe, de genre et de désir, et ce, à travers l'analyse de plusieurs extraits filmiques et d'éléments à la fois narratifs et structurels particulièrement significatifs quant à la représentation de l'abus sexuel au masculin.

## Abstract

This study proposes to analyze queer cinema representations in the 2000s. It focuses on how the male sexual abuse is shown in two films released in 2004, *Bad Education (La mala educación)*, from the Spanish director Pedro Almodóvar, and *Mysterious Skin*, from the American director Gregg Araki. Applying ideas from sociologist Michel Dorais, in his 1997 book, *Ça arrive aussi aux garçons: l'abus sexuel au masculin*, we aim to show how this event significantly influences the identity and the sexual construction of the films' main characters. More generally, this study places these two directors in the large and rich tradition of queer cinema, which focuses on unconventional desires and sexual identities.

The first chapter deals specifically with queer theory main ideas and its various manifestations in cinema, which allows us to bring Almodóvar and Araki together in one study and to emphasize the relevance of this reunion. The second chapter focuses on significant scenes from the movies that show how each director presents male sexual abuse and how this event reflects on the lives of the protagonists. Finally, the last chapter analyses problems of identity and sexual construction in the main characters, to see how sexual abuse has affected them. Coupled with the work of Judith Butler, the queer approach in film studies is therefore adapted in this thesis, in order to emphasize the importance of concepts like genre, sexuality, and the manifestations of desire through the analysis of several scenes from the corpus. Therefore, particularly significant narrative and structural elements, as regards to the representation of male sexual abuse in cinema, will be studied.

# Table des matières

Résumé .....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières .....	v
Liste des figures.....	vi
Remerciements.....	viii
Introduction .....	1
Chapitre 1. Des théories <i>queer</i> aux représentations cinématographiques .....	9
1.1 Les théories <i>queer</i> et les principales théoriciennes.....	9
1.1.1 Judith Butler et <i>Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité</i> .....	13
1.2 Les représentations <i>queer</i> au cinéma : à propos du <i>New Queer Cinema</i> .....	20
1.2.1 Le contexte d'émergence.....	20
1.2.2 Définir le <i>New Queer Cinema</i> .....	24
1.3 Le cinéma <i>queer</i> dans les années 2000.....	29
1.3.1 L'héritage du <i>New Queer Cinema</i> et les tendances actuelles.....	29
1.3.2 Les univers cinématographiques de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki.....	35
Chapitre 2. L'abus sexuel au masculin au cinéma.....	42
2.1 La représentation de l'abus sexuel à l'écran .....	42
2.1.1 Le point de rupture dans <i>La mauvaise éducation</i> .....	44
2.1.2 L'abus sexuel comme élément déclencheur dans <i>Mysterious Skin</i> .....	51
2.2 L'abus sexuel et les rapports de pouvoir .....	60
2.2.1 La subversion de la figure d'autorité et la permutation des rôles dans <i>La mauvaise éducation</i> .....	61
2.2.2 Une domination masquée et la permutation des rôles dans <i>Mysterious Skin</i> .....	65
Chapitre 3. La construction identitaire et sexuelle des personnages.....	70
3.1 Questions de sexe, de genre et de désir .....	74
3.1.1 Le genre imposé et le simulacre de l'identité dans <i>La mauvaise éducation</i> .....	75
3.1.2 Les désirs troubles et troubles de la sexualité dans <i>Mysterious Skin</i> .....	84
3.2 La structure narrative mise au service de la situation identitaire des personnages et questions de mise en scène .....	95
3.2.1 La temporalité éclatée et la symbolique de la fragmentation dans <i>La mauvaise éducation</i> .....	96
3.2.2 Les rapports d'opposition et d'analogie dans la narration de <i>Mysterious Skin</i> .....	101
Conclusion.....	107
Bibliographie .....	118
Œuvres filmiques étudiées .....	123
Œuvres filmiques citées .....	123

# Liste des figures

Figure 1.....	45
Figure 2.....	45
Figure 3.....	45
Figure 4.....	48
Figure 5.....	48
Figure 6.....	48
Figure 7.....	48
Figure 8.....	48
Figure 9.....	48
Figure 10.....	48
Figure 11.....	48
Figure 12.....	48
Figure 13.....	48
Figure 14.....	48
Figure 15.....	53
Figure 16.....	53
Figure 17.....	53
Figure 18.....	55
Figure 19.....	55
Figure 20.....	55
Figure 21.....	55
Figure 22.....	55
Figure 23.....	56
Figure 24.....	56
Figure 25.....	56
Figure 26.....	56
Figure 27.....	56
Figure 28.....	58
Figure 29.....	58
Figure 30.....	58
Figure 31.....	58
Figure 32.....	58
Figure 33.....	59
Figure 34.....	59
Figure 35.....	59
Figure 36.....	91
Figure 37.....	91
Figure 38.....	91
Figure 39.....	101
Figure 40.....	101
Figure 41.....	101
Figure 42.....	101
Figure 43.....	101
Figure 44.....	101
Figure 45.....	104
Figure 46.....	104
Figure 47.....	104
Figure 48.....	104

Figure 49..... 104

Les images sont tirées de captures d'écran du DVD, *La mauvaise éducation (La mala educación)*, Espagne, 2004, 106 min., et du BLU-RAY, *Mysterious Skin (V.O.A)*, États-Unis/Pays-Bas, 2004, 105 min.

# Remerciements

Un énorme merci à Julie Beaulieu, ma directrice de recherche, qui a porté une réelle confiance en mon projet et mes idées tout au long de leur concrétisation dans ce mémoire. Ses conseils judicieux, ses connaissances, son dévouement et sa patience m'ont permis de me rendre jusqu'au bout de ce parcours parfois éprouvant.

J'aimerais aussi remercier Sophie Létourneau et Jean-Pierre Sirois-Trahan qui m'ont insufflé la passion pour l'écriture et la recherche, en plus de la motivation à poursuivre mes études au deuxième cycle. Ils font partie d'un certain nombre de professeurs et de chargé(e)s de cours qui ont fait de mon cheminement universitaire une source d'inspiration constante et un moyen de me surpasser.

Merci à mes proches et amis qui se sont tenus à mes côtés ces deux dernières années et qui m'ont encouragé à persévérer dans la difficulté. J'ai remarqué leur présence, malgré mes yeux qui semblaient rivés dans une seule direction.

Un merci tout spécial à Danny Brochu et à Mathieu d'Avignon pour leur aide précieuse.

# Introduction

Être *queer*, c'est brouiller les frontières, mélanger les genres, promouvoir l'instabilité et l'indécidabilité des identités. Pour certains, être *queer* va plus loin que l'affirmation d'une sexualité alternative : cela signifie sortir des catégories de la différence sexuelle et des identités gaies pour permettre l'expression d'une multiplicité de transgressions [...]¹.

*La mauvaise éducation* (*La mala educación*) est un long-métrage espagnol réalisé par Pedro Almodóvar sorti au cours de l'année 2004. La même année, le cinéaste étatsunien Gregg Araki réalise *Mysterious Skin*, un film adapté du roman éponyme de Scott Heim². Le premier film raconte l'histoire d'un jeune garçon, Ignacio Rodriguez, qui a été abusé sexuellement par le père Manolo, son professeur de littérature, qui est également prêtre et directeur du collège religieux dans lequel l'enfant étudie. Plusieurs années plus tard, le cinéaste Enrique Goded reçoit l'étrange visite d'Ignacio, son amour de jeunesse qu'il ne reconnaît pas au premier coup d'œil, venu lui remettre une nouvelle intitulée *La visite*. Ce texte raconte des événements douloureux de l'enfance des deux hommes, qui se sont déroulés au collège vingt ans plus tôt, et les ravages que ces moments ont causés pour Ignacio une fois devenu adulte, en l'occurrence l'abus sexuel. Celui qui se présente à Enrique comme étant Ignacio souhaite obtenir le premier rôle du film adapté de son texte. Cependant, Enrique tentera de percer le mystère de la véritable identité de l'homme. Au cours de ses recherches, il découvrira que le prétendu Ignacio est en fait Juan, le petit frère de celui qu'il a fait assassiner, celui-là même qui a volé sa nouvelle pour obtenir le rôle principal dans son adaptation cinématographique. Il sera ensuite question de voir jusqu'où Juan est prêt à aller dans son subterfuge identitaire, pour ainsi connaître la vérité sur les derniers moments de la vie d'Ignacio. Dans le deuxième film, deux jeunes garçons, Neil McCormick et Brian Lackey, ont été abusés sexuellement par l'entraîneur de leur équipe de baseball, Tyler, alors qu'ils n'étaient que des enfants de huit ans. Les deux jeunes réagissent, à la fois physiquement et psychologiquement, et de manières bien différentes, à ces événements traumatisants vécus dans l'enfance en adoptant chacun des modes de vie nettement opposés. Une décennie passe à travers la narration en voix *off* des deux personnages qui racontent des moments importants de leur vie. À l'adolescence, Neil se lance puis s'enfonce dans la prostitution avec des hommes plus âgés, adoptant un comportement insouciant, compulsif et téméraire. Brian, pour sa part, ne se rappelle plus des événements survenus

---

¹ Colette St-Hilaire, « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », dans *Recherches sociologiques*, Université catholique de Louvain, vol. XXX, n° 3, 1999, p. 27.

² Scott Heim, *Mysterious Skin* (trad. de l'anglais par Christophe Grosdidier), Au diable vauvert, 2005 (1995), 407 p.

à l'époque, souffrant d'une amnésie presque totale quant aux « heures manquantes » de sa vie. De plus, il croit fermement avoir été enlevé par des extraterrestres qui lui auraient fait subir, du même coup, des expérimentations physiques. Le garçon s'investit dans une quête de vérité pour laquelle Neil est désigné comme le détenteur des réponses à ses questions. Neil, quant à lui, subit une prise de conscience graduelle sur la véritable nature des actes commis par l'entraîneur. Il se dégage, à la lumière de ces résumés, que l'abus sexuel commis par une personne de même sexe, c'est-à-dire de sexe masculin, est central aux deux films à l'étude. Ceux-ci mettent en scène ce traumatisme de manière divergente et à travers des histoires tout aussi différentes. Il demeure que tous les deux l'utilisent comme un élément déclencheur d'un trouble identitaire de nature sexuelle chez les personnages principaux.

Ce mémoire porte principalement sur les représentations *queer* au cinéma dans les années 2000, la décennie suivant le phénomène cinématographique du *New Queer Cinema* né aux États-Unis au début des années 1990. Ce type de représentation filmique, dans une explication assez brève, concerne les identités sexuelles et les désirs se situant hors de la norme hétérosexuelle dominante. À cet effet, notre utilisation du terme *queer*, dans le cadre de cette étude, concorde avec celle de Sarah Ahmed dans son livre *Queer Phenomenology*<sup>3</sup>, qui réfère à deux sens particuliers mais semblables. Le premier sens demeure une référence directe aux lesbiennes, gais, bisexuels et transgenres, autrement dit à la communauté *LGBT*, et le deuxième réfère au hors-norme<sup>4</sup>. Il s'agit ainsi d'identités ou de sexualités qui se présentent comme hors de la norme sexuelle dominante. D'ailleurs, la simple mention du terme « *queer* », selon Ellis Hanson,

invites an impassioned, even an angry resistance to normalization. It is a rejection of the compulsory heterosexual code of masculine men desiring feminine women, and it declares that the vast range of stigmatized sexualities and gender identifications, far from being marginal, are central to the construction of modern subjectivity<sup>5</sup>.

En d'autres termes, avec l'appropriation de ce mot dans le champ des études *queer* et cinématographiques, il s'agit de réfléchir à une alternative à la norme hétérosexuelle dominante et au patriarcat, notamment par la conception d'un lieu de débat sur les questions du genre, de la sexualité et de l'identité, qui échappent aux catégories normatives et contraignantes. Plus particulièrement, donc, cette étude propose l'analyse d'un élément qui demeure peu représenté au cinéma et qui est

---

<sup>3</sup> Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology*, Durham, Duke University Press, 2006, 223 p.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 160-162.

<sup>5</sup> Ellis Hanson, « Introduction », dans *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press (coll. « Série Q »), 1999, p. 4.

également peu étudié dans le domaine des études cinématographiques, soit l'abus sexuel au masculin<sup>6</sup> dans l'enfance. De fait, il sera question d'analyser, d'une part, comment l'abus sexuel au masculin est représenté dans les films d'Almodóvar et d'Araki, et, d'autre part, l'incidence de cet événement traumatique pour la construction de l'identité et de la sexualité des personnages principaux. L'approche *queer* au cinéma sera privilégiée afin de mettre en relief la nature construite et fluide de l'identité et de la sexualité. En bref, l'approche *queer* au cinéma consiste à s'intéresser à la représentation des désirs non normatifs et aux tabous représentés à l'écran, en plus de porter une attention particulière à la manière dont les films adressent la question du sexe et du genre sur les plans iconographiques, symboliques et esthétiques. Sur le plan de la mise en scène filmique ou de la structure narrative de ce type de film, on y voit nécessairement une cohérence avec le propos développé, car « [l']étude du cinéma *queer* considère plutôt que le désir déviant sape des conventions cinématographiques, puisque la subversion d'une identité cohérente remet aussi en question la possibilité de sa représentation mimétique<sup>7</sup>. » Cette approche analytique permet donc d'observer les dynamiques sexuelles et identitaires qui animent les personnages principaux, afin de voir comment l'abus sexuel par une personne du même sexe a modelé et remis en question leur sexualité dans l'enfance, et surtout une fois devenus adultes. Comme ces questionnements demeurent centraux dans *La mauvaise éducation* et dans *Mysterious Skin*, la structure narrative, ainsi que quelques éléments de mise en scène seront étudiés dans une optique de dialogue avec les autres éléments filmiques, et ce, dans une approche identitaire commune.

Les travaux et les études portant sur l'abus sexuel au masculin sont assez récents, toutes disciplines ou domaines d'études confondus : « There has been an explosion of research on child sexual abuse (CSA) over the past three decades. Most investigations that have been reported in the literature have focused on the sexual abuse of girls, and significantly less attention has been paid to male child sexual abuse (MCSA)<sup>8</sup>. » Ces études (MCSA), qui demeurent également peu nombreuses, sont surtout issues du domaine de la sociologie ou du service social. En ce sens, l'essai fondateur de Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, est l'une des rares études sur la

---

<sup>6</sup> Cette expression utilisée tout au long du mémoire afin de parler d'abus sexuel entre personne de même sexe, soit masculin, est tirée directement du livre de Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, Montréal, Éditions TYPPO (Coll. Essai), 2008, 312 p.

<sup>7</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, p. 13.

<sup>8</sup> Ramona Alaggia et Graeme Millington, « Male Child Sexual Abuse: A Phenomenology of Betrayal », dans *Clinical Social Work Journal*, vol. 36, n° 3, 2008, p. 265.

question dans toute la francophonie. Dans cet essai qui présente les résultats d'une recherche effectuée à l'aide d'études de cas, le sociologue se penche sur les conséquences des agressions sexuelles dans la construction de l'identité personnelle et sexuelle des victimes masculines. Sa réflexion aborde l'identité masculine et sa construction, ainsi que les dynamiques particulières qui se perçoivent chez les garçons ayant été abusés par des hommes. Ainsi, dans le cadre de notre analyse, l'essai du sociologue sera utile pour dégager les différentes dynamiques sexuelles et identitaires qui habitent les hommes ayant été abusés sexuellement, en plus des stratégies adoptées pour surmonter le traumatisme vécu. Il nous permettra également de réfléchir sur les enjeux identitaires auxquels font face les victimes, en plus des scénarios sexuels ou des rapports de pouvoir, souvent problématiques, qu'elles sont susceptibles de répéter à l'adolescence ou à l'âge adulte. Nous partirons d'ailleurs d'un constat précis de Dorais selon lequel la blessure engendrée par l'abus chez les victimes masculines s'avère à la fois d'ordre psychique, symbolique et identitaire, et qu'elle se manifeste, par ailleurs, à plusieurs niveaux et de diverses façons chez les victimes<sup>9</sup>. À partir de ce constat de départ, il sera question de montrer comment cette blessure est représentée dans les deux films à l'étude par l'analyse de séquences révélatrices, et ce, tant en ce qui concerne la mise en scène filmique de ces moments précis dans la narration que la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux. Au terme de cette analyse, nous serons à même de voir comment le constat posé par Michel Dorais au sujet des victimes d'abus sexuel masculines se confirme et se traduit dans la mise en relation, voire la comparaison, des films de Gregg Araki et de Pedro Almodóvar. Cette hypothèse d'analyse, ainsi que l'essai de Dorais, permettra donc de dégager les différentes stratégies que les réalisateurs ont mises de l'avant pour représenter les actes d'abus sexuel et leurs impacts sur l'identité et la sexualité des personnages principaux.

Une première partie servira de support méthodologique pour l'analyse des films étudiés, en se penchant sur les théories *queer* et son appropriation dans le domaine des études cinématographiques. En d'autres termes, elle permettra de passer des études *queer* à la représentation cinématographique, en réfléchissant sur certains concepts théoriques et critiques importants sur le sujet, ainsi que sur les principales théoriciennes qui les ont établis. Un très bref survol de la pensée des pionnières des théories *queer*, Eve Kosofsky Sedgwick et Teresa de Lauretis, sera effectué dans un premier temps, avant de se pencher plus longuement sur le travail de Judith Butler. L'étude de cette troisième figure

---

<sup>9</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, Montréal, Éditions TYPO (coll. « Essai »), 2008, p. 132.

importante des études *queer* s'appuiera sur son célèbre et incontournable ouvrage intitulé *Le trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*<sup>10</sup>. Il s'agit d'un essai philosophique publié pour la première fois en langue anglaise en 1990 aux États-Unis, qui a influencé de nombreuses disciplines pour sa contribution significative dans les réflexions sur l'identité sexuelle, et plus précisément pour « ses arguments sur l'instabilité de toutes les catégories de l'identité<sup>11</sup> ». À partir des idées développées par Butler, nous nous pencherons principalement sur la notion de *matrice hétérosexuelle*, dans laquelle le sexe, le genre et le désir tiennent une place centrale et entretiennent des relations causales dans une logique hétérosexuelle. Cette adéquation permet d'expliquer de nombreuses dualités présentes au sein de l'identité et de la sexualité, en plus de maintenir une norme hétérosexuelle contraignante et exclusive. L'auteure propose ainsi de subvertir l'adéquation des éléments de cette matrice en soulignant leur caractère construit et fluide, ce qui ouvre la voie à une multitude d'identités et de sexualités. De ce fait, Butler soutient que le genre est de l'ordre du performatif, et non une donnée naturelle et universelle, ce qui se voit confirmé dans son explication de la notion de performativité du genre. Le genre, l'identité, et la sexualité demeurent des éléments susceptibles d'être déconstruits et reconstruits selon les actions ou le parcours de vie d'un individu. L'étude de ces éléments, au cœur du travail de Judith Butler comme des théories *queer*, permettra d'établir des bases théoriques pour l'analyse de la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux dans *La mauvaise éducation* et dans *Mysterious Skin*. En même temps qu'ont émergé les théories *queer*, au début des années 1990, un tournant important et radical s'est produit dans le circuit des films indépendants aux États-Unis en ce qui concerne la représentation de l'homosexualité et de toutes sexualités marginales. Un court examen du contexte d'émergence du *New Queer Cinema* sera effectué à travers plusieurs décennies. Plus particulièrement, les années 1960, 1970 et 1980, en termes de visibilité des minorités sexuelles au grand écran, seront jointes au contexte social et culturel pour en dégager les grandes tendances. Ce court survol permettra de mieux comprendre l'évolution d'un cinéma gai et lesbien qui a préparé le terrain pour un type de film plus radical dans sa façon de présenter les sexualités situées hors de la norme hétérosexuelle. Il sera ensuite possible de présenter la cinématographie du *New Queer Cinema*, nommée et théorisée par B. Ruby Rich, qui s'est développée dans les années 1990. L'émergence du *New Queer Cinema*, et son expansion

---

<sup>10</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte Poche (coll. « Sciences humaines et sociales »), 2006 (1990), 284 p., version poche de *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, 284 p.

<sup>11</sup> Elspeth Probyn, « Les usages de la sexualité chez Foucault », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1, 1997, p. 22.

considérable, vont de pair avec la sortie de nombreux films qui ont formé un groupe hétérogène en regard de leurs esthétiques et de leurs propos variés, mais qui ont tous questionné d'une manière ou d'une autre l'identité et la sexualité, ainsi que leurs représentations à l'écran. Le survol et la description de ce type de film permettront d'expliquer en quoi consistent les représentations *queer* à l'écran, c'est-à-dire comment elles se sont forgées dans le domaine cinématographique sur les plans thématiques et esthétiques, mais aussi comment elles réfèrent à un point de vue à la fois théorique et idéologique. En effet, le *New Queer Cinema* a été le catalyseur d'expressions filmiques en lien étroit avec les théories *queer* dans les années 1990. Le premier chapitre nous permettra précisément d'établir plusieurs de ces liens entre la théorie et l'imagerie cinématographique *queer*. Cette première partie propose ensuite d'esquisser une brève présentation du cinéma *queer* dans les années 2000, c'est-à-dire de faire le portrait de son état actuel, en s'appuyant sur le travail de Barbara Mennel dans son livre *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*<sup>12</sup>, dont la traduction française est parue en 2013. De ce panorama découlera une explication sur la place qu'occupent les cinéastes des deux films à l'étude dans l'imagerie cinématographique *queer* actuelle, ainsi qu'une réflexion sur les liens qu'ils tissent avec le phénomène *queer* de manière générale. La pertinence et l'importance de l'approche *queer* dans le cadre de ce mémoire pourront ainsi être appuyées de manière significative en regard du choix du corpus filmique. Finalement, nous nous pencherons brièvement sur les liens qu'entretiennent Pedro Almodóvar et Gregg Araki dans leur cinéma, même s'ils diffèrent sur plusieurs aspects, de même que sur la pertinence de leur association dans cette étude.

La deuxième partie du mémoire est consacrée à la représentation de l'abus sexuel dans *La mauvaise éducation* et dans *Mysterious Skin*. En prenant appui sur l'essai de Michel Dorais, particulièrement sur sa définition de l'abus sexuel et ses réflexions sur les contextes d'abus, plusieurs scènes significatives de chaque film seront analysées afin de montrer comment le processus de l'abus est mis en images par les deux réalisateurs. Aussi, nous montrerons en quoi et comment ces événements traumatisants agissent comme des points de rupture dans la vie des protagonistes. En plus d'analyser la perception de l'agression du point de vue des victimes par le biais des personnages, la mise en scène particulière des séquences filmiques à l'étude permet de voir comment certains éléments participent à représenter l'abus sous la forme d'une rupture, c'est-à-dire d'un choc émotionnel

---

<sup>12</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, 189 p., version française de *Queer Cinema: Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*, New York, Wallflower/Columbia University Press, 2012, 136 p.

et physique qui marque de façon indélébile l'identité et la sexualité des personnages. Ainsi, l'abus sexuel doit d'emblée être pris en considération, puisque cet événement définit l'identité et la sexualité des personnages par la suite. Ces incidents, qui arrivent assez tôt dans *La mauvaise éducation* et dans *Mysterious Skin*, définissent les événements et même les comportements à venir pour les personnages. En dernier point de ce deuxième chapitre sera observée la façon dont les figures d'autorité dans les films à l'étude se présentent, en plus des rapports de pouvoir instaurés lors de l'abus. Ces mêmes rapports de pouvoir mènent, dans les deux cas, à des possibles renversements des rôles de victime et d'agresseur. Ces aspects se présentent toutefois de manière plus ou moins différente dans les films d'Almodóvar et d'Araki, mais il s'avère toutefois approprié d'inclure ces observations dans ce chapitre, puisque le pouvoir demeure une composante très importante de l'abus sexuel et de son contexte. En effet, ce sont les rapports de pouvoir instaurés dans les séquences d'abus sexuel qui se traduisent par la suite dans les dynamiques entre les personnages, dans certains événements qu'ils vivront après coup, voire dans la construction de leur identité et de leur sexualité.

La dernière partie du mémoire portera sur les personnages principaux, plus particulièrement sur la construction de leur identité et de leur sexualité à la suite de l'abus sexuel subi dans l'enfance. L'approche *queer* sera mise à profit pour déterminer comment les films d'Almodóvar et d'Araki posent des questions liées à la sexualité et présentent, du même coup, des personnages *queer*. Les travaux de Judith Butler s'avèreront d'une grande utilité ici dans la mesure où les questions de sexe, de genre et de désir seront au cœur de l'analyse, tous présentés dans un rapport à soi qui se révèle souvent problématique. Ces notions seront discutées simultanément dans cette partie (au risque de les voir s'entremêler), puisqu'elles entretiennent entre elles des liens plus ou moins importants selon le personnage étudié. Elles permettront, en outre, de révéler une sexualité « problématique », ou du moins traumatique, et ses diverses manifestations. Aussi, des questionnements de l'ordre des comportements et des pratiques sexuelles, de l'orientation sexuelle, des dynamiques relationnelles, et finalement de l'identité personnelle, seront ensuite explorés afin de comprendre comment l'abus sexuel a bouleversé le développement de ces aspects dans la vie des personnages. La lecture *queer* des personnages principaux qui est proposée ici révélera la nature construite de l'identité et de la sexualité, ainsi que son caractère instable et mouvant, dont l'abus sexuel demeure le révélateur par le brouillage des repères identitaires qui est opéré lors de cet événement. L'approche dévoilera au final sa pertinence dans l'analyse de l'abus sexuel au masculin qui fait ressortir la fluidité de l'identité, en plus d'activer un trouble sexuel chez les personnages et qui, par sa dynamique particulière de rapports

entre personnes du même sexe, se révèle propice à l'étude des représentations *queer* à l'écran. Par la suite, la structure narrative de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin* sera abordée en ce qu'elle se présente de manière complètement différente pour chacun des deux films. Toutefois, cet élément comporte un point commun majeur pour chaque cinéaste, c'est-à-dire que la structure narrative demeure en quelque sorte le reflet identitaire des protagonistes. Non seulement la structure se voit informée par le traumatisme vécu par les personnages principaux, mais elle reflète aussi leur situation identitaire et sexuelle, et donc, participe à sa construction. Du même coup, il sera possible d'analyser quelques éléments de la mise en scène des deux films qui participent eux aussi de manière importante à la construction identitaire des personnages, et vice-versa. Ainsi, des rapports de correspondances et de contrastes se révéleront dans la manière dont chaque réalisateur traite cinématographiquement de l'identité et de la sexualité de leurs personnages. À la fin de ce chapitre, voire du mémoire, il sera possible de réaffirmer que l'abus sexuel au masculin mis en scène dans les films d'Almodóvar et d'Araki présente à la fois des similitudes et des différences, et de surcroît, qu'il influence radicalement l'identité et la sexualité des personnages.

# Chapitre 1. Des théories *queer* aux représentations cinématographiques

## 1.1 Les théories *queer* et les principales théoriciennes

Depuis plusieurs décennies, les études de genre, appelées *gender studies* dans le monde anglo-saxon, désignent un champ d'études et de recherches qui a explosé dans de nombreuses disciplines. Des sciences sociales à la psychanalyse, en passant par la philosophie et la littérature, cette démarche de réflexion sur l'identité est hautement foisonnante et pertinente pour la compréhension des rapports de pouvoirs et des normes qui régissent les genres. De manière générale, les études de genre tentent de définir de nouveaux critères de l'identité, qui ne se limitent pas exclusivement et simplement au sexe anatomique et biologique. En fait, les normes, qu'elles soient de nature politique, sociale ou culturelle, ont pendant longtemps semblé immuables dans le façonnement de l'identité personnelle et sexuelle d'un individu. Le genre féminin et le genre masculin, en plus des conventions associées à ceux-ci, étaient des données qui allaient de soi et qui se présentaient alors comme naturelles. Déjà, en 1949, Simone de Beauvoir avait bien compris que le genre est un paramètre construit de l'identité, lorsqu'elle écrit dans son livre *Le deuxième sexe*<sup>13</sup>, qu'on ne naît pas femme, mais qu'on le devient. Dans un même ordre d'idées, depuis les années 1980, la relecture, la critique et le prolongement de la pensée de plusieurs auteurs français, tels que Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan et même Simone de Beauvoir, pour ne nommer que ceux-ci, ont permis de repenser les catégories identitaires à travers une variété de discours. Ce travail a également permis de mettre en relief la nature construite du genre et de la sexualité, en prenant en considération les notions de pouvoir, de déconstruction et de déterminisme biologique. En ce sens, les théories *queer*, lancées par Judith Butler en 1990 et formulées par Teresa de Lauretis à la même époque, se sont placées au centre d'une réflexion sur le genre, la sexualité et l'identité de manière générale, cependant dans une perspective plus radicale que ses prédécesseurs. Les théories *queer*, et les questionnements au centre de celles-ci, se sont propagés dans plusieurs sphères de la société de même que dans plusieurs disciplines universitaires et domaines d'études. Le développement de ces théories a concorde avec, au même titre qu'il a influencé, une ouverture considérable faite aux identités et aux sexualités en marge de la norme hétérosexuelle qui s'est produite par ailleurs dans les mêmes années. En d'autres termes, les théories *queer* se sont développées à travers une volonté de donner

---

<sup>13</sup> Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, Tome II*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 (1949), p. 13.

la parole aux minorités, aux identités sexuelles hors normes, et ce, en réaction à une période historique et sociale dans laquelle les marginalités étaient fortement opprimées. Il s'agissait donc, à cette époque, de questionner, mais aussi de repenser les catégories identitaires et sexuelles à travers la déconstruction des discours et des normes dominantes. De ce fait, trois théoriciennes principales ont participé à la naissance et à la formulation des théories *queer*, dont l'une se trouve particulièrement pertinente pour la présente étude.

Dans un article intitulé « La sexualité comme jeu de rôle », tiré du dossier *Les lois du genre* de la revue *Le Point Références*, le sociologue et auteur Sébastien Chauvin identifie trois auteures qui ont fondé les théories *queer*<sup>14</sup>. Il s'agit d'Eve Kosofsky Sedgwick, de Teresa de Lauretis et de Judith Butler, lesquelles ont publié des textes maintenant considérés comme des piliers fondateurs de ces théories. Il existe bien évidemment d'autres théoriciennes et théoriciens marquants dans le fondement et le développement des études *queer*, dont Marie-Hélène Bourcier et ses récents travaux sur le sujet<sup>15</sup>. Cependant, on attribue la naissance de ces théories, en même temps que le domaine d'études, aux théoriciennes mentionnées précédemment. Aussi, pour les besoins de ce mémoire, il s'avère suffisant de porter attention à ces trois théoriciennes et de développer plus longuement sur les travaux de l'une d'entre elles. Tout d'abord, la théoricienne spécialisée dans les études gaies et lesbiennes, Eve Kosofsky Sedgwick, publie en 1990 un ouvrage fondateur pour les études *queer* intitulé *Épistémologie du placard*<sup>16</sup>. Dans le cadre d'une étude sur des textes littéraires importants, dont ceux de Marcel Proust, l'auteure s'ancre dans un esprit de déconstruction, une notion importante, même centrale, dans les théories *queer*. Brièvement, elle avance notamment que la binarité des genres et les dichotomies de l'identité qui sont véhiculées dans la société et la culture, et qui régissent notre pensée, limitent la liberté sexuelle d'un individu. Dans cet ordre d'idées, l'hétérosexualité et l'homosexualité, en ce que ces orientations sexuelles s'opposent, sont une explication trop simpliste de la sexualité d'un individu, qui est nettement plus complexe et évolutive. Son livre invite donc à repenser les catégories sexuelles

---

<sup>14</sup> Sébastien Chauvin, « La sexualité comme jeu de rôle », dans *Homme, femme... Les lois du genre*, *Le Point Références*, Juillet-Août 2013, p. 85.

<sup>15</sup> Voir à ce titre les trois ouvrages suivants : *Queer Zones, Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Éditions Amsterdam (Coll. Poche), 2011 (3<sup>e</sup> édition), 263 p., *Queer Zones 2, Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005, 301 p., *Queer Zones 3, Identités, cultures et politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 357 p. Elle a aussi traduit le livre de Teresa De Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute/Snédit, 2007, 189 p.

<sup>16</sup> Traduction de l'américain par Maxime Cervulle (2008) de *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.

dans des schémas de pensée moins contraignants et plus ouverts à la multiplicité possible, et ce, à travers un processus de déconstruction :

La différence la plus importante entre le genre et l'orientation sexuelle – que nous soyons quasiment tous et toutes publiquement et inévitablement assignés de naissance à l'un ou l'autre genre – semble pour le moins signifier que l'orientation sexuelle, avec son bien plus fort potentiel de réorganisation, d'ambiguïté et de duplicité représentationnelle, serait en fait l'objet le plus apte à être déconstruit<sup>17</sup>.

En quelques mots, le travail d'Eve Kosofsky Sedgwick fait « éclate[r] la sexualité en autant de modalités d'expression de soi, d'identifications, de désidentifications, [...] et déplace notre attention du genre du partenaire aux multiples différences qui structurent les sexualités<sup>18</sup>. » C'est donc dans cet esprit déconstructiviste axé sur la différence sexuelle en dehors des dichotomies faciles de l'identité que l'auteure se situe en 1990, en publiant un livre dont l'influence a été notable dans les études *queer*.

Teresa de Lauretis, quant à elle, a été la première à parler de « théories *queer* » dans le titre d'un article datant de 1990, « Théorie *queer* : sexualités lesbiennes et gaies ». Trois de ses plus importants articles, dont le premier date de 1987, sont regroupés dans le recueil intitulé *Théorie queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*<sup>19</sup> et portent sur les rapports complexes qu'entretiennent le genre et l'identité. Ce recueil forme en effet un portrait éclairant des définitions et des réflexions de l'auteure sur les théories *queer*, ainsi que des applications de ces théories sur des objets culturels diversifiés qui appartiennent surtout à la culture populaire. Dans la préface du livre, Pascale Molinier décrit de Lauretis comme « l'auteure d'une œuvre prolifique dont l'influence s'étend aussi bien aux études sur le genre et aux études gaies et lesbiennes qu'en sémiotique, en théorie filmique, en théorie psychanalytique et en critique littéraire<sup>20</sup>. » Son influence s'explique précisément par le caractère inclusif de sa pensée. Pour de Lauretis, non seulement le genre est une composante centrale dans les théories *queer*, mais la sexualité aussi occupe une place prédominante. Les pratiques sexuelles et les désirs font donc partie intégrante de ce discours sur l'identité sexuelle et le genre. Dans l'article « La technologie du genre », publié en 1987, elle élabore une théorie qui repose sur le genre en tant que représentation. Cette représentation du genre est elle-même une construction effectuée par le social, le pouvoir et la culture, qui sont considérés comme des technologies, mais

---

<sup>17</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Épistémologie du placard* (trad. de l'américain par Maxime Cervulle), Paris, Éditions Amsterdam, 2008 (1990), p. 54.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>19</sup> Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg* (trad. Marie-Hélène Bourcier), Paris, La Dispute/Snédit, 2007, 189 p.

<sup>20</sup> Pascale Molinier, « Préface », dans *Théorie queer et culture populaire : De Foucault à Cronenberg* (trad. Marie-Hélène Bourcier) Paris : La Dispute/Snédit, 2007, p. 8.

aussi par la subjectivité de l'individu : « On pourrait dire que le genre, comme la sexualité, n'est pas la propriété des corps ou quelque chose qui existe originellement chez les êtres humains, mais qu'il est "un ensemble d'effets produits dans les corps, les comportements et les relations sociales", pour reprendre Foucault<sup>21</sup> ». Ce livre prouve donc sa pertinence dans le vaste champ des théories *queer* en ce que l'auteure y montre, à travers plusieurs articles, l'aspect construit du genre et du sujet, notamment par le social et le pouvoir, et aussi du fait qu'elle ouvre son discours à un ensemble de représentations tirées de la culture populaire, comme le cinéma. C'est d'ailleurs Teresa de Lauretis qui, dans son modèle théorique, a élargi les théories *queer* à d'autres catégories que le genre et la sexualité, comme la race, la classe sociale et bien entendu l'identité personnelle, comprise au sens large.

La troisième théoricienne mentionnée par Chauvin dans son article est Judith Butler, dont deux notions importantes seront expliquées à des fins de compréhension des bases théoriques des théories *queer*. La sélection de cette seule auteure dans le présent mémoire s'explique par sa grande importance dans les conceptions *queer*, dont les principales idées proviennent de son célèbre ouvrage *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Aussi, le choix de cette théoricienne dévoilera sa pertinence et son utilité dans l'étude des principaux personnages de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin*, dont les éléments essentiels qui les composent concordent avec des notions développées par l'auteure. Cette explication portera donc principalement sur un concept important de la théoricienne, soit la *matrice hétérosexuelle*, dans laquelle le genre, le sexe et le désir seraient en parfaite adéquation, mais que l'identité *queer* déstabilise de manière subversive. L'explication se terminera sur une deuxième notion fondamentale chez Butler, soit la performativité du genre, qui invite à comprendre l'identité et la sexualité d'un individu de manière différente. La délimitation de trois principales théoriciennes, qui ne se veut pas exclusive, et l'explication de la pensée de l'une d'entre elles, permettent d'éviter de se perdre dans les méandres des théories *queer* et ses nombreuses avenues.

---

<sup>21</sup> Teresa de Lauretis, « La technologie du genre », dans *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg*, op. cit., p. 40-41.

### 1.1.1 Judith Butler et *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*

C'est en 1990 que la philosophe américaine Judith Butler publie *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* aux États-Unis et dont la traduction en français, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*<sup>22</sup>, arrive quelques quinze années plus tard. La réputation de l'ouvrage et de son auteure n'est plus à faire; il s'agit d'un livre dont l'influence est majeure dans la lignée théorique du féminisme, mais surtout dans le fondement des théories *queer*. En fait, dans le livre, l'auteure procède à une critique interne du féminisme en questionnant plusieurs auteures importantes. Elle s'inspire aussi fortement des théories du poststructuralisme en prenant les exemples de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, pour ne nommer que ceux-ci. Énumérer toutes les influences présentes dans le travail de Butler, qu'elles soient explicites ou pas, serait non seulement un travail irréaliste, mais pratiquement impossible tellement elles sont présentes de diverses façons. L'ouvrage a connu une grande popularité dans de nombreuses disciplines lors de sa sortie et encore aujourd'hui. De manière générale, il est possible de dire que l'auteure convoque les lecteurs à repenser l'identité, qu'elle soit de nature sexuelle ou prise de manière encore plus générale, en tant que donnée instable, et ce, en cernant le trouble qui bouleverse le genre. Avant cette réflexion sur l'identité, c'est-à-dire dans les décennies qui ont précédé cet intérêt marqué pour la déconstruction du genre et de la sexualité, « [o]n supposait que le genre était soit une manifestation naturelle du sexe, soit une constante culturelle qu'aucun être humain ne pouvait espérer changer par sa capacité d'agir<sup>23</sup>. » En des termes différents, le sexe biologique, qui réfère aux organes génitaux mâles ou femelles, déterminait automatiquement le genre d'un individu. Plus encore, le genre ne pouvait se comprendre à l'extérieur de la relation à la fois binaire et hiérarchique entre le féminin et le masculin qui le fondait alors. L'association de certains comportements ou même de tâches considérées comme appartenant à l'un ou l'autre des genres se produisait d'une manière qui semblait naturelle. Pourtant, cette façon de penser et de structurer l'identité tient d'une construction sociale et du résultat de rapports de pouvoir complexes. Effectivement, cette association normative se révèle une résultante de complexes rapports de pouvoir<sup>24</sup>, qu'ils soient d'ordre social, idéologique, culturel ou politique. Ces rapports de pouvoir ont non seulement contraint le sexe et le genre dans un système binaire très strict, sans flexibilité, mais ils

---

<sup>22</sup> Cette version sera utilisée dans le cadre du présent mémoire.

<sup>23</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 42-43.

<sup>24</sup> Butler s'inscrit ainsi dans la pensée de Michel Foucault, en plus de proposer une relecture de son *Histoire de la sexualité*, particulièrement le premier tome publié en 1976.

ont aussi hiérarchisé ces données de sorte que l'homme serait, depuis des siècles, considéré comme le genre universel, et la femme comme le second sexe. De manière plus concrète, les tâches et les comportements assignés à l'un ou l'autre des genres assurent la stabilité de la domination masculine, bien qu'ils servent surtout à maintenir l'hétérosexualité et les désirs qui y sont associés comme une norme universelle. Butler, dans son livre, remet en question de manière radicale la stabilité de l'identité par le biais des catégories identitaires du sexe, du genre et du désir, qui construisent son concept de la *matrice hétérosexuelle*. L'observation et l'explication de cette notion chez la philosophe américaine, en plus d'aborder brièvement celle de la performativité du genre, seront à même de nous faire comprendre les idées centrales des théories *queer* en plus de nous être utile dans l'analyse des personnages des deux films à l'étude dans le cadre de ce mémoire. En ce sens, la *matrice hétérosexuelle*, une notion fondamentale dans la pensée de Butler, sera expliquée en ce qu'elle invite à repenser l'identité en dehors de la norme hétérosexuelle. Au terme de ce parcours, nous concluons sur une deuxième notion importante chez la philosophe, soit la performativité du genre, qui questionne principalement le corps et ses normes restrictives, en plus de la stabilité du genre.

Dans la première partie du livre, trois termes demeurent essentiels à la pensée de l'auteure : le sexe, le genre et le désir. Il est à noter également que ces termes, même s'ils définissent précisément la pensée de Butler, sont importants pour les théories *queer* de manière générale. Chez Butler, le sexe réfère à la donnée biologique, c'est-à-dire au sexe mâle ou femelle d'un individu attribué à la naissance, tandis que le genre, tel qu'expliqué plus haut, renvoie au binarisme féminin/masculin et également aux comportements associés à l'un ou l'autre de ces deux genres<sup>25</sup>. Le féminin et le masculin consistent en des constructions culturelles, une idée qui sera expliquée plus longuement dans les lignes suivantes. Le désir réfère, quant à lui, aux fantasmes, aux pratiques sexuelles et du même coup, à l'orientation sexuelle d'un individu. Butler explique d'ailleurs ce qu'elle entend par la notion de *matrice hétérosexuelle*, un outil important dans le fondement de sa pensée :

J'emploie le terme de *matrice hétérosexuelle* tout au long du texte pour désigner cette grille d'intelligibilité culturelle qui naturalise les corps, les genres et les désirs. [...] dans ce modèle, l'existence d'un sexe stable est présumée nécessaire à ce que les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin traduit la femelle) et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l'hétérosexualité<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 67-69.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 66, note 6.

Les termes employés dans cette matrice sont donc agencés dans une logique dite « naturelle », dans laquelle il n'existe pas d'autres adéquations possibles (ou difficilement envisageables). Ces termes sont également agencés dans une logique oppositionnelle, dans la mesure où le genre et le sexe se définissent l'un par rapport à l'autre. Cette dichotomie se trouve aussi dans le fait qu'il y ait deux genres et deux sexes dont les caractéristiques sont fondamentalement opposées, une dynamique qui assure en quelque sorte leur intelligibilité. Cet agencement logique du sexe et du genre est non seulement perçu comme étant stable, mais aussi comme faisant partie d'un système hiérarchisé. De plus, la notion de désir serait corollaire de cette complémentarité du sexe et du genre en ce que celle-ci établit la norme hétérosexuelle qui est, en fait, une institution : « La matrice hétérosexuelle fait de cette opposition entre les deux genres la source du désir sexuel. L'homme (ou la femme) serait attiré (e) par son contraire, la femme (ou l'homme)<sup>27</sup>. » Cette idée d'une hétérosexualité obligatoire est effectivement institutionnalisée dans la mesure où elle semble complètement naturelle. Butler l'explique justement en ces termes : « L'institution d'une hétérosexualité obligatoire et naturalisée a pour condition nécessaire le genre et le régule comme un rapport binaire dans lequel le terme masculin se différencie d'un terme féminin, et dans lequel cette différenciation est réalisée à travers le désir hétérosexuel<sup>28</sup>. » C'est donc dans une relation de causalité et dans un esprit d'adéquation que ces notions prennent un sens et se définissent, pour ensuite assurer la cohérence interne de ces rapports de pouvoir produits par la société. Judith Butler en vient donc à critiquer radicalement l'unité de la *matrice hétérosexuelle* et sa logique interne qui mène à une sexualité normative et restrictive. Par exemple, au début de la conférence « Faire et défaire le genre » donnée en 2004 à l'Université de Paris X-Nanterre, Judith Butler formule des questionnements sur le genre et la sexualité déjà bien présents dans *Trouble dans le genre*. Par la critique de cette matrice, l'auteure ouvre la voie à de nouvelles configurations de l'identité et de la sexualité par le moyen de la déconstruction des normes établies :

Je voudrais ici poser une question normative relativement simple que je formulerai ainsi : que se passe-t-il si l'on « défait » les conceptions normatives et restrictives de la vie sexuelle et genrée? Il peut arriver qu'une conception normative du genre « défasse », « déconstruise », la « personne » [*personhood*] et l'empêche, à long terme, de persévérer dans sa quête d'une vie vivable. Il peut aussi arriver qu'en

---

<sup>27</sup> Louise Brossard, « Chapitre IV. Butler : la transgression des genres », dans *Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe* : Rich, Wittig, Butler, *Les Cahiers de l'IREF*, Université de Québec à Montréal, 2004, n° 14, p. 75.

<sup>28</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 93.

déconstruisant une norme restrictive, on déconstruit du même coup une conception identitaire préalable, pour tout simplement inaugurer une nouvelle identité dont le but sera de s'assurer une meilleure viabilité<sup>29</sup>.

Ces questionnements formulés près de quinze après la sortie de son livre forment ce que l'on peut appeler la « subversion » chez Butler, dans le sens où elle questionne l'unité et la stabilité de la *matrice hétérosexuelle*. Pour la philosophe, il ne s'agit pas de rompre radicalement cette causalité entre les notions, mais plutôt de les comprendre comme étant mouvantes et comme pouvant être l'objet de divers agencements. Elle propose justement une multiplication des configurations du genre, du sexe et du désir. En effet, avec *Trouble dans le genre*, et plus particulièrement la notion de *matrice hétérosexuelle*, Butler a souhaité subvertir les catégories binaires du sexe, du genre et de ce fait, du désir. Plus encore, elle invite à les subvertir afin d'atténuer les différences entre les sexes et d'engager des réflexions sur la diversité. Il s'agit de considérer la diversité et ses discours, mais aussi de la mettre en valeur dans la mesure où elle permet d'envisager la fluidité des identités dans l'enchevêtrement de ses composantes. Pour Butler, il n'y aurait donc pas seulement deux genres distincts, mais toutes sortes de genres selon les différentes configurations possibles. Elle soutient d'ailleurs que « l'étrange, l'incohérent, ce qui tombe "au-dehors", nous permet de comprendre que le monde de la catégorisation sexuelle ne va pas de soi, qu'il est construit, qu'il pourrait même l'être autrement<sup>30</sup>. » Elle distingue ainsi les trois notions de la matrice en les présentant comme des données qui peuvent être indépendantes et changeantes, construites socialement et culturellement. En ce sens, le « couple conceptuel sexe/genre<sup>31</sup> » prend une signification plus radicale chez Judith Butler que chez ses prédécesseures (Beauvoir, Irigaray, etc.). Dans un article portant sur l'œuvre de Judith Butler, Audrey Baril souligne justement que la philosophe insiste non seulement sur la nature construite du genre et de la sexualité, mais « aussi sur le fait que le "sexe", le genre, la sexualité, l'orientation sexuelle et l'identité sexuelle ne partagent aucun lien structurel, nécessaire ou même métaphysique<sup>32</sup>. » L'agencement de ces notions dépend donc d'autres choses que de cette logique de causalité normative, et de là la nécessité, pour Butler, d'instaurer l'idée d'un trouble dans le genre par sa subversion. L'auteure arrive à démontrer le caractère instable et surtout construit de ce concept, pour

---

<sup>29</sup> Judith Butler, « Faire et défaire le genre », texte de conférence (Université Paris X-Nanterre le 25 mai 2004), dans *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophie* [En ligne]. <http://www.multitudes.net/Faire-et-defaire-le-genre/> [Page consultée le 7 janvier 2016].

<sup>30</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 221.

<sup>31</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 62.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 63.

ensuite le subvertir en élaborant une deuxième notion fondamentale, voire l'idée centrale de *Trouble dans le genre*, c'est-à-dire la performativité du genre.

Judith Butler élabore dans son livre sur le caractère performatif du genre afin de démontrer que celui-ci n'est pas naturel, mais le résultat de répétitions. Autrement dit, elle tend à montrer que le genre n'est pas une donnée acquise à la naissance en plus d'être indépendante du sexe biologique. Cela dit, selon Butler, le genre est loin d'être une donnée universelle et fixe. Il demeure plutôt un élément en construction constante chez un individu, variable dans le temps et selon les événements vécus. La répétition de certains actes ou comportements donne justement l'illusion d'appartenir au genre masculin ou féminin :

Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou un lieu de la capacité d'agir à l'origine des différents actes; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes*. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable<sup>33</sup>.

En d'autres termes, le genre se concrétise dans la vie de tous les jours et il est en quelque sorte une copie, puisqu'il est sans original et sans essence. L'aspect itératif du genre est justement ce qui donne la lisibilité ou l'intelligibilité au sujet : « L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle et par la stylisation genrée du corps<sup>34</sup>. » Autrement dit, le genre est un énoncé qui, comparativement au langage, par le simple fait de son énonciation et de sa répétition, réalise ce qu'il dit<sup>35</sup>. Ainsi, la *matrice hétérosexuelle* révèle un ensemble de normes qui servent à réguler un idéal de genre, ancré dans le binôme du masculin et du féminin. De ce fait, la logique hétérosexuelle favorise les exclusions de tout ce qui ne se rapporte pas à la relation de causalité entre sexe, genre et désirs dans son caractère itératif. En effet, la marginalité n'obtient aucune place dans cette adéquation contraignante, répétée sans cesse jusqu'à l'illusion du naturel :

[L]'« unité » du genre est l'effet d'une pratique régulatrice qui cherche à uniformiser l'identité de genre à travers l'hétérosexualité obligatoire. La force de cette pratique réside dans sa capacité à réduire, au moyen d'un appareil producteur d'exclusions, les différents sens possibles des termes « hétérosexualité », « homosexualité » et « bisexualité » ; les lieux subversifs où ces termes se rejoignent et prennent un autre sens subissent la même réduction. L'hétérosexisme et le phallogocentrisme sont des régimes de pouvoir

---

<sup>33</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 265.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>35</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe"... », art. cit., p. 64.

qui cherchent à étendre leur domination par la répétition et la naturalisation de leur logique, de leur métaphysique et de leurs ontologies<sup>36</sup>.

En ce sens, les sexualités en marge de la norme hétérosexuelle dominante, dont l'homosexualité et la bisexualité, ébranlent la stabilité de cette équation. Elles sèment le trouble et déstabilisent le genre, qui est, rappelons-le, construit sur un mode binaire et sur une logique hétérosexuelle. Judith Butler utilise les exemples de la *drag queen* et du *drag king*<sup>37</sup> dans la dernière partie de son livre, afin d'exemplifier comment il est possible de déstabiliser l'hétéronormativité dominante par la performativité de genre. L'imitation, la citation ou la répétition de comportements et d'éléments associés à un autre genre permet justement de questionner les normes établies par la société, car « [s]elon Butler, les pratiques des personnes transsexuées, transgénérées et travesties ne sont pas que le pâle reflet d'un genre original, mais elles viennent plutôt démontrer le côté artificiel, factice, construit de l'"original" en fonction des normes et des cadres de pouvoir dominants<sup>38</sup>. » C'est ainsi qu'il est possible d'affirmer que l'identité sexuelle, et plus précisément le genre, le sexe et le désir, est une construction qui se réalise dans la performativité. Cette construction a pour objectif la reconnaissance par la société, qui peut alors attester de son intelligibilité. Lorsque Butler avance que le genre, ainsi que toutes les composantes identitaires qui s'y rapportent, n'a pas d'essence et se réalise par des actes répétés qui donnent son effet de naturalisation ou de normalisation, c'est pour mieux montrer l'aspect factice et instable de cette donnée. La sexualité, en tant que partie essentielle de la construction identitaire d'un individu, est donc « un processus, un devenir, une expression en construction dont on ne peut pas, à proprement parler, dire qu'il commence ou qu'il finit<sup>39</sup>. » Il demeure constamment ouvert à des reconfigurations et des nouvelles significations selon la situation ou les événements vécus par un individu, en plus de son évolution dans le temps.

Finalement, Judith Butler ébranle de manière radicale la stabilité de l'équation « sexe/genre/désir », qu'elle nomme la *matrice hétérosexuelle*. Celle-ci consiste en un rapport causal, en une parfaite adéquation entre le sexe biologique, le genre et les désirs – ou pratiques sexuelles – qui y sont associés sur le plan social et culturel. Butler trouble et dévoile le caractère construit du genre et de la sexualité, en plus de ses rapports de pouvoir normatifs et exclusifs, en élaborant sa notion de

---

<sup>36</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 108.

<sup>37</sup> Pour plus d'explications, se référer au chapitre 3 de *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, p. 179-266.

<sup>38</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe"... », art. cit., p. 66.

<sup>39</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 109.

performativité. Le sexe, le genre, le désir et même le corps résultent d'une construction sociale, culturelle et politique, en plus de témoigner de rapports de pouvoir complexes. En d'autres termes, le genre, de même que la sexualité et l'orientation sexuelle d'un être humain, se construisent par des actes répétés, se réalisent et évoluent au fil des événements que constituent son parcours de vie. Il ne s'agit donc aucunement de données immuables, mais bien d'un processus animé par la répétition, la construction et même la déconstruction. La fluidité accordée à ces concepts identitaires montre une tentative de valoriser la diversité et les différentes sexualités qui, d'un point de vue social et politique, sont marginalisées par leur position hors norme. Même si Butler fonde son argument théorique sur la notion de genre et de sexe, sont inclus également des concepts plus généraux sur la sexualité, comme l'orientation sexuelle, qui font preuve de cette même capacité à se transformer et à se déconstruire face à une situation donnée, en échappant ainsi à la norme dominante :

Tout compte fait, Butler conçoit à la fois le genre, le "sexe", le désir et l'orientation sexuelle comme des constructions historiques et contingentes et comme des éléments liés artificiellement à des fins politiques et sociales, mais qui sont susceptibles d'être désassemblés de leur cadre unifié, transformés et resignifiés<sup>40</sup>.

Pour Butler, et c'est là le fondement des théories *queer*, les concepts d'identité et de genre sont en quelque sorte indéfinissables, puisque changeants, instables et toujours à reconstruire. Ce qui se trouve en dehors de l'ordre hégémonique hétérosexuel est nécessairement perçu comme moins intelligible par la société et ses normes sexuelles restrictives. C'est d'ailleurs cet attrait pour les minorités, pour la marge et pour la diversité sexuelle qui sera particulièrement visible au cinéma au début des années 1990. Un ensemble de films, que l'on peut regrouper sous l'expression *New Queer Cinema*, a émergé en même temps que les théories *queer* ont pris de l'ampleur dans plusieurs domaines d'études. Les notions élaborées par Butler s'avèrent justement, à divers degrés, perceptibles à travers les représentations *queer* radicales qui ont émergé au cinéma à cette époque. C'est, par ailleurs, ce qui nous amène à penser qu'« [a]u fond, la politique *queer* se résoudrait en une esthétique : chacun pourrait s'inventer soi-même, au gré de jeux de rôles<sup>41</sup>. » L'inventivité, la radicalité et la célébration de la différence au cœur des théories *queer* se retrouvent effectivement au centre des préoccupations du cinéma dit « queer ».

---

<sup>40</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe"... », *art. cit.*, p. 68.

<sup>41</sup> Éric Fassin, « Trouble-genre (Préface à l'édition française [2005]) », dans *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 13.

## 1.2 Les représentations *queer* au cinéma : à propos du *New Queer Cinema*

### 1.2.1 Le contexte d'émergence

Tel que décrit par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité*<sup>42</sup>, une « implantation d[e] perversions multiples<sup>43</sup> », c'est-à-dire une multiplication des sexualités hors norme, s'observe dans l'évolution de la sexualité et de ses discours dans le siècle passé : « Le XIXe siècle et le nôtre ont été plutôt l'âge de la multiplication : une dispersion des sexualités, un renforcement de leurs formes disparates, une implantation de multiples "perversions". Notre époque a été initiatrice d'hétérogénéités sexuelles<sup>44</sup>. » Sous l'influence de la médecine et de la psychanalyse, un intérêt croissant pour les plaisirs déviants, ou sexualités dites périphériques<sup>45</sup>, dont fait partie l'homosexualité, s'est effectivement dessiné dans les divers discours de société et domaines d'étude. Bien que l'homosexualité soit présente depuis les débuts du cinéma, l'histoire de sa représentation à l'écran demeure étroitement liée à la censure et aux normes qui régissent la société. Pendant de nombreuses décennies, il s'avère difficile de parler d'un cinéma gai et lesbien, ni même d'une audience pour ce type de film. Les représentations homosexuelles se présentaient presque toujours de façon dissimulée ou sous-jacente aux histoires racontées, codifiées et cantonnées dans des stéréotypes très limités et réducteurs : « [T]heir presence has characteristically been coded while homosexual characters have been taunted, ridiculed, silenced, pathologized, and more often than not killed off in the last reel<sup>46</sup>. » À titre d'exemple filmique, on retrouve *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Strangers on a Train* (Alfred Hitchcock, 1951), ou bien *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955), dans lesquels l'homosexualité se trouve en sous-texte, mais bel et bien présente dans le récit<sup>47</sup>. Autrement dit, dans les décennies qui précèdent 1960, la tendance était de croire que l'homosexualité, ainsi que toute sexualité hors de la norme hétérosexuelle, n'existait pas dans la société ni dans les films. À cet effet,

---

<sup>42</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 211 p.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>46</sup> Anneke Smelik, « Gay and Lesbian Criticism », dans Hill, John et Pamela Church Gibson [éd.], *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 135.

<sup>47</sup> C'est la critique gaie et lesbienne, née vers la fin des années 1970, qui a permis de mettre en lumière, c'est-à-dire de rendre visible, l'homosexualité latente dans l'histoire du cinéma depuis ses débuts. Pour un portrait général de cette critique au cinéma, ainsi qu'une étude de cas éclairante, se référer aux textes suivants : Anneke Smelik, « Gay and Lesbian Criticism », dans Hill, John et Pamela Church Gibson (ed.), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 135-147; et Richard Dyer, « L'homosexualité et le film noir », dans Noël Burch [dir.], *Revoir Hollywood : La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan (coll. Série « Cinéma »), 1993, 256 p.

le livre de Vito Russo publié en 1981, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*<sup>48</sup>, se positionne comme l'une des études fondatrices consacrées au thème de l'homosexualité dans le cinéma hollywoodien. Ce livre se voit comme une tentative de l'auteur à vouloir montrer de quelles façons l'homosexualité était visible – ou invisible – à l'écran depuis les débuts de son histoire<sup>49</sup>. La présence de personnages homosexuels se révélait très stéréotypée, ce qui engendrait des images négatives et déformées qui contribuaient à maintenir l'hétéronormativité :

Technically, homosexuals were just as invisible onscreen as they were in real life. They continued to emerge, however, as subtextual phantoms representing the very fear of homosexuality. Serving as alien creatures who were nonetheless firmly established as part of the culture in every walk of life, they became the darker side of the American dream. In a society obsessed with the maintenance of sex roles and the glorification of all things male, sissies and tomboy served as yardsticks for what was considered normal behavior<sup>50</sup>.

Ainsi, la façon dont l'homosexualité se trouve traitée au cinéma est vue comme un reflet à peine déformé de sa place dans la société. Tout comme pour celle-ci, le travail de visibilité et de réhabilitation au cinéma se révèle un processus lent, complexe et peut-être jamais achevé.

Cette façon de montrer l'homosexualité à travers des personnages de vilains, de victimes ou même de lâches est surtout perceptible dans les années 1960, comme en témoigne le titre d'un chapitre sur le sujet, « Victims, villains and sissies – The 60's », du livre *Out at the Movies: A History of Gay Cinema*<sup>51</sup>. Dans cette partie, Steven Paul Davies caractérise, de manière générale, ces années comme suit : « Before the rise of independent cinema, it seemed that up and throughout the 60s, gay and lesbian characters were portrayed as either villains to be feared, or tortured, suicidal individuals to be pitied<sup>52</sup>. » Parallèlement à cette tendance, certains changements dans le milieu cinématographique et dans la société permettent de modifier quelque peu le sort réservé aux homosexuels à l'écran. Par exemple, le *Motion Picture Production Code*<sup>53</sup> ou code Hays, qui régissait à l'époque ce qui était permis de montrer dans les films ou non, s'est légèrement assoupli au début des années 1960 en ce qui concerne la représentation de l'homosexualité et de la sexualité<sup>54</sup>, et a même cessé à la fin de cette

---

<sup>48</sup> Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1981, 276 p.

<sup>49</sup> Anneke Smelik, « Gay and Lesbian Criticism », *loc. cit.*, p. 135.

<sup>50</sup> Vito Russo, *The Celluloid Closet*, *op. cit.* p. 63.

<sup>51</sup> Steven Paul Davies, *Out at the Movies: A History of Gay Cinema*, Harpenden, Kamera Books, 2008, 208 p.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>53</sup> Pour en savoir plus sur cet aspect en ce qui concerne les représentations *queer* et homosexuelles durant cette période de forte censure, datant de 1930 à 1967, voir l'article de David M. Lugowski, « Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code », dans *Cinema Journal*, vol. 38, n° 2, 1999, p. 3-35.

<sup>54</sup> Steven Paul Davies, *Out at the Movies: A History of Gay Cinema*, *op. cit.*, p. 48.

décennie. Cette période a également vu naître un circuit de films indépendants, une sorte de sous-culture, qui a mis de l'avant les réalisations de plusieurs cinéastes, dont Kenneth Anger, Barbara Rubin et spécialement Andy Warhol : « Films like *Blow Job* (1963), *My Hustler* (1965) and *Lonesome Cowboys* (1968) drew from the gay underground culture and openly explored the complexity of sexuality and desire<sup>55</sup>. » Les cinéastes de cette avant-garde du cinéma dit « *queer* » ont aussi évolué sous l'influence de films en provenance de l'international<sup>56</sup>, en particulier de l'Europe, qui sont considérés maintenant comme des films importants de l'histoire du cinéma. C'est le cas, par exemple, de *Satyricon* (Federico Fellini, 1961), de *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968) et aussi de *Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974), tous des films transgressifs dans leur façon de représenter une sexualité « hors norme ».

Les années 1970, quant à elles, se trouvent marquées par de nombreux changements sociaux, politiques et culturels. Davies décrit ce contexte particulier en évoquant les mouvements des droits civils, féministes et anti-guerres, en plus du développement de l'activisme gai et lesbien suite aux fameuses émeutes de *Stonewall* en 1969<sup>57</sup>. L'auteur soutient que la présentation stéréotypée et plutôt négative faite des minorités sexuelles dans les films se maintient dans les années 1970, mais qu'un changement notable se voit toutefois en termes de visibilité. Des thématiques et des personnages homosexuels, et même des transgenres, sont de plus en plus présents dans les films dits « grand public » et indépendants, avec des œuvres marquantes, et non moins flamboyantes, comme *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) et *Pink Flamingos* (John Waters, 1972). Dans le documentaire intitulé *Fabulous! The Story of Queer Cinema*<sup>58</sup>, Stephen Gutwillig, d'*Outfest*, soutient justement que *Stonewall* et les mouvements de libération dans le pays à cette période ont créé un climat propice à l'apparition d'histoires racontées pour la première fois au cinéma<sup>59</sup>. La représentation des minorités sexuelles, durant la décennie 1980, se trouve également marquée par plusieurs facteurs sociaux et culturels. L'apparition de la vidéo permet une plus grande accessibilité aux films gais et lesbiens, et, par conséquent, la possibilité de développer une audience plus importante pour ce type de film<sup>60</sup>. La découverte du Sida en 1981 a aussi influencé la réalisation de films qui, toujours selon

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>57</sup> Pour une explication de ces événements marquants pour la communauté gaie et lesbienne, se référer au livre de Steven Paul Davies, cité ci-haut, p. 65-67.

<sup>58</sup> Lisa Ades et Lesli Klainberg, *Fabulous! The Story of Queer Cinema*, États-Unis, 2006, 81 min.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 00:07:13.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 00:17:50.

Davies, projetaient une image peu reluisante des victimes de la maladie et, du même coup, de la communauté gaie et lesbienne<sup>61</sup>, malgré quelques exceptions. Dans ce même ordre d'idée, d'un point de vue sociétal, « [l]a figure de l'homosexuel comme vecteur principal des maladies transmissibles et de l'hépatite B, et retenu comme bouc émissaire de problèmes de santé publique, est redoutée<sup>62</sup>. » Certains films traduisent cette situation au même titre que d'autres dénoncent cette attitude qui stigmatise, dans un esprit revendicateur. Durant cette période, plusieurs films assumés dans leurs représentations sexuelles et en provenance de l'international ont été très influents aux États-Unis, comme *My Beautiful Laundrette* (Stephen Frears, 1985) et *Law of Desire* (*La ley del deseo*, Pedro Almodóvar, 1987). Marquée par l'influence de la crise du Sida et des nombreuses mobilisations engendrées par celle-ci<sup>63</sup>, cette décennie demeure celle de la formation d'un cinéma indépendant laissant de plus en plus de place à la diversité sexuelle. La façon de représenter l'homosexualité change progressivement, définissant une identité gaie et lesbienne plus moderne, plus nuancée et plus audacieuse, comme en témoigne le film *Mala Noche* (1985), réalisé par Gus Van Sant.

L'activisme montant des années 1970-1980, jusqu'au tournant des années 1990, a connu de rapides et grands changements, alimenté par le féminisme, divers mouvements sociaux revendicateurs, la libération des homosexuels et bien sûr la crise du Sida<sup>64</sup>. À travers un cinéma gai et lesbien en construction, toujours en quête d'une identité et d'une place dans la société, plusieurs films transgressifs se sont révélés au public de manière sporadique et ont façonné, en quelque sorte, une avant-garde *queer*. En fait, ces films ont préparé le terrain à des manifestations plus nombreuses, et surtout nouvelles, des sexualités à l'écran, ce à quoi les changements sociaux ont fortement participé. Au début des années 1990, avec l'apparition des théories *queer* dans plusieurs domaines d'étude, dont le cinéma, on délaisse une politique des identités minoritaires, plutôt exclusive et limitative, en adoptant une politique de la diversité qui se présente comme inclusive. Cet intérêt pour la diversité, dans le but d'un portrait plus nuancé des sexualités marginales, est précisément ce qui caractérise un

---

<sup>61</sup> Steven Paul Davies, *Out at the Movies: A History of Gay Cinema*, op. cit., p. 96.

<sup>62</sup> Nicolas Dodier, « Les premières années de l'épidémie de sida et la conversion politique du mouvement homosexuel », dans Christophe Broqua, France Lert et Yves Souteyrand [dir.], *Homosexualités au temps du Sida : tensions sociales et identitaires*, Paris, Éditions EDK, 2003, p. 5.

<sup>63</sup> Il existe un ensemble de textes sur le sujet écrit par divers auteurs dans David Shneer et Caryn Aviv [dir.], « I Am That Name: American Queer Activism, Now and Then », dans *American Queer, Now and Then*, Boulder, Paradigm Publishers, 2006, p. 217-244.

<sup>64</sup> Pour en savoir plus sur les nombreux et importants liens entre la crise du Sida et le *New Queer Cinema*, se référer au texte de Monica B. Pearl, « AIDS and New Queer Cinema », dans *New Queer Cinema. A Critical Reader*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2004, p. 23-38.

type de film qui émerge dans les années 1990, que l'on regroupe sous le nom de *New Queer Cinema*. Il ne subsiste aujourd'hui pas de doutes, « [l]e Nouveau Cinéma *Queer* naquit de la convergence de facteurs politiques, économiques et artistiques, associés à la tragédie du Sida et au militantisme politique qu'elle engendra<sup>65</sup>. » Des groupes militants<sup>66</sup>, radicaux ou non, se sont formés dans ce contexte pour donner une visibilité aux minorités, dans la société comme dans la culture, auxquels des questionnements sur l'identité sexuelle et même sur l'hétéronormativité se sont rattachés. En ce sens, certains cinéastes et artistes de cette période ont affiché ouvertement leur homosexualité ou leur maladie (Sida), en plus de devenir activistes – ou du moins plus engagés dans leur travail – en réaction à la stigmatisation faite à la communauté gaie et lesbienne, ce qui fut le cas, par exemple, de Todd Haynes et de Derek Jarman<sup>67</sup>. Dans le documentaire de Lisa Ades et Lesli Klainberg, l'écrivain Michelangelo Signorile soutient justement que la crise du Sida et son contexte social ont poussé les artistes et les cinéastes, et ce de façon extraordinaire, à faire des œuvres qui défient les conventions<sup>68</sup>, qu'elles soient sociales ou cinématographiques. Cette situation sociale précaire a donc permis le développement de nouvelles représentations de la sexualité dans la culture, parallèlement à l'émergence des théories et études *queer*. Le cinéma, en tant que divertissement populaire et diffuseur de masses, s'est présenté comme un vecteur et catalyseur important de ces changements sociétaux. Par sa forte portée communicative et influente, il a dessiné une imagerie en lien direct avec les bouleversements présents dans la société.

### 1.2.2 Définir le *New Queer Cinema*

En 1992, B. Ruby Rich, critique de films et professeure américaine, a créé le terme « *New Queer Cinema* » dans un article paru une première fois dans le *Village Voice* et ensuite dans *Sight and Sound*<sup>69</sup>. Le terme de Rich a été développé à partir des théories *queer*, qui ont explosé dans le milieu

---

<sup>65</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, p. 108.

<sup>66</sup> Voir à ce titre les groupes ACTUP (Aids Coalition to Unleash Power), *Queer Nation* et *Lesbian Avengers* fondés respectivement en 1987, 1990 et 1992.

<sup>67</sup> Todd Haynes, par exemple, dénonce radicalement la société qui considère encore l'homosexualité comme une pathologie, de même que l'épidémie du Sida, en ce que ces éléments et les discours qui s'y rapportent favorisent l'homophobie et la stigmatisation. Cette critique est précisément visible dans son premier long-métrage *Poison* (1991), et plus particulièrement dans la trame intitulée « Horror ». Voir, à ce titre, l'article de Norman Bryson, « Todd Haynes' *Poison* and *Queer Cinema* », *Invisible Culture* [En ligne]. [https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue1/bryson/bryson.html](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/bryson/bryson.html) [Site consulté le 2 avril 2016]. Derek Jarman, pour sa part, découvre en 1986 qu'il est atteint du Sida et s'exprime publiquement sur le sujet. Son dernier film, *Blue* (1993), évoque par ailleurs comment il a vécu avec la maladie. Bien qu'il ait vécu à Londres et réalisé ses films dans ce pays, son influence demeure très importante aux États-Unis.

<sup>68</sup> Lisa Ades et Lesli Klainberg, *Fabulous! The Story of Queer Cinema*, États-Unis, 2006, 00:24:41.

<sup>69</sup> Cet article apparaît maintenant dans le livre *New Queer Cinema: A Critical Reader*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2004, p. 15-22.

académique quelques années avant. L'utilisation du terme « *queer* », en délaissant la connotation péjorative<sup>70</sup> des décennies précédentes pour une utilisation théorique et académique, a été une manière de décrire les gais et lesbiennes, les bisexuels et les transsexuels, dans leur identité en marge de la norme hétérosexuelle et aussi leurs expériences de vie. Le « *queer* » servait aussi à désigner une forme de sexualité fluide et subversive, tous des éléments que le *New Queer Cinema* a récupérés et transposés sur grand écran de manière imaginative, radicale et originale. Rich a donc utilisé ce terme pour décrire un nouveau type de film qui a émergé au début des années 1990 aux États-Unis, bien qu'elle rende compte dans son livre *New Queer Cinema: The Director's Cut* d'une émergence similaire, mais cependant moins forte, à travers des festivals ailleurs dans le monde. Les États-Unis demeurent toutefois le berceau et le lieu de prédilection pour les cinéastes qui ont réalisé des films subversifs durant ces années, et surtout, pour ceux qui ont théorisé le *New Queer Cinema*. D'ailleurs, il est difficile de nommer le *New Queer Cinema* avec un terme descriptif précis, puisqu'il ne s'agit pas d'un genre filmique à proprement parler. Michele Aaron, spécialiste de ce type de film, parle d'une « vague » de films ou d'un « mouvement », alors que B. Ruby Rich parle même d'un « phénomène » ou d'une « tendance » dans son texte sur le sujet. Dans tous les cas, il y a eu une émergence de films partageant, selon Rich, une même attitude de défiance et de revendication<sup>71</sup>. Ce cinéma a fait son apparition dans le circuit des festivals de cinéma indépendant, notamment celui de Sundance en 1991 et 1992, avec les présentations de plusieurs films exemplaires dont *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1992), et *Swoon* (Tom Kalin, 1992), pour ne nommer que ceux-ci. Les films sortis à ce moment sur les écrans se sont rapidement démarqués par leur mise en scène de protagonistes gais, lesbiens ou autres, autrement dit par tout type de sexualité et d'orientation hors de la norme hétérosexuelle. Dans un texte important sur le sujet, « *New Queer Cinema: An Introduction* », Michele Aaron définit ce type de film selon cinq idées majeures<sup>72</sup>. Dans un premier point, l'auteure note que ces films donnent une voix aux marginalités par son intérêt pour la communauté gaie et lesbienne, ainsi que tout autre groupe en marge. Elle donne l'exemple, pour étayer son propos, du film *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), qui explore le monde de la prostitution homosexuelle par le biais d'un des protagonistes principaux. Dans un deuxième point, Aaron mentionne que ces films évitent les représentations positives de l'homosexualité, en présentant des personnages pour ce qu'ils sont

---

<sup>70</sup> Le terme « *queer* », qui signifie littéralement « étrange » ou « bizarre », a longtemps été utilisé comme une insulte.

<sup>71</sup> Michele Aaron, « *New Queer Cinema: An Introduction* », dans *New Queer Cinema. A Critical Reader*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2004, p. 3.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 3-5.

réellement. Elle réfère cette fois au film *The Living End* (Gregg Araki, 1992), qui présente un couple homosexuel meurtrier, afin d'exemplifier ce point. À cela s'ajoute le troisième point, qui consiste en la défiance du caractère sacré de l'Histoire, dans tout ce qu'elle avait d'homophobe dans ses représentations, en revisitant des relations homosexuelles entre certains personnages historiques, comme c'est le cas précisément d'*Edward II* (Derek Jarman, 1991) et de *Swoon* (Tom Kalin, 1992). En ce qui concerne le quatrième point, Aaron explique que les films du *New Queer Cinema* défient les conventions cinématographiques : « Fourth, the films frequently defy cinematic convention in terms of form, content and genre<sup>73</sup>. » Tous les mélanges sont possibles en ce qu'ils expriment un point de vue radical sur un sujet donné, un éclectisme qui était déjà présent chez des cinéastes avant-gardistes et précurseurs du *New Queer Cinema*, tels que Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder et même Kenneth Anger<sup>74</sup>. Finalement, dans un dernier point, l'auteure avance que ce type de film défie la mort de plusieurs façons, que ce soit au sens littéral ou symbolique, tout en métaphorisant en quelque sorte l'époque aux prises avec la crise du Sida. Les éléments énumérés par Aaron pour caractériser ces films témoignent d'une attitude de défiance et de subversion, ce qui se rapporte inévitablement aux théories *queer*, notamment quant à la volonté de défier les codes normatifs du genre et de la sexualité, et ce, afin de les questionner.

En fait, le plus grand point commun de ces films est de s'inscrire dans la représentation des désirs non normatifs et les moyens pour y arriver varient jusqu'à constituer un ensemble de films hétéroclites. Les enjeux liés à ce type de film participent à des revendications contre l'hétéronormativité ambiante, ce qui se rapporte directement aux théories *queer* comme à sa volonté critique :

Queer represents the resistance to, primarily, the normative codes of gender and sexual expression – that masculine men sleep with feminine women – but also to the restrictive potential of gay and lesbian sexuality – that only men sleep with men, and women sleep with women. In this way, queer, as a critical concept, encompasses the non-fixity of gender expression and non-fixity of both straight and gay sexuality<sup>75</sup>.

Ce type de cinéma a ainsi une forte connotation politique, justement dans la mesure où les minorités sexuelles, la radicalité idéologique et la mise en scène de tabous sont au cœur du projet. La radicalité se perçoit dans la rupture avec les conceptions traditionnelles et stéréotypées du genre, en lien avec

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>74</sup> Voir à titre d'exemple les films *Un chant d'amour* (Jean Genet, 1950), *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982) et *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947).

<sup>75</sup> Michele Aaron, « New Queer Cinema: An Introduction », *loc. cit.*, p. 3.

le contexte social dans lequel a lieu son émergence. Dans son livre *Queer Cinema in Europe*, Robin Griffiths décrit bien cet aspect, même s'il est appliqué dans son cas au cinéma *queer* européen : « They are films that can, more accurately, be seen to embody a complex register of the sexual and national-cultural imaginary of an era in which identity, representation and desire [...] can no longer hold the same functions or meanings as they did in the past<sup>76</sup>. » On retrouve ainsi cette idée de déconstruction qui est importante tant dans les théories *queer* que dans sa représentation au cinéma. Non seulement le *New Queer Cinema* met en scène des identités, des orientations sexuelles et des désirs hors norme, mais il se détache aussi de la représentation homosexuelle traditionnelle. En effet, ce type de film évite les stéréotypes liés à l'homosexualité comme à toute identité différente, et ce, dans une optique de subversion et de radicalité autant dans les éléments de la mise en scène que dans les histoires exposées : « In other words, New Queer Cinema texts would "take back" materials used by straight cinema – stereotypes, stories, genres – and in an anarchic, subversive spirit, rework them, and thus alter their social and political implications<sup>77</sup>. » Glyn Davis montre bien ici que ce type de film cultive une préoccupation pour la déconstruction des normes dominantes, en même temps que de valoriser la récupération et la reconstruction à des fins critiques. Cette idée ramène encore une fois à celle qui est au centre des théories *queer*, soit la subversion de l'identité. Au final, il ne s'agit pas d'intégrer simplement des personnages homosexuels ou hors-norme dans les films, mais plutôt de s'éloigner radicalement de la conception homosexuelle traditionnelle qui a généralement très peu à voir avec la réalité et qui est souvent réductrice, clichée et stéréotypée. De fait, l'esthétique des films du *New Queer Cinema* s'avère non seulement mise au service des enjeux et des propos filmiques, mais elle témoigne d'une complexité et d'une hétérogénéité liée à l'idée d'éclatement des identités et des normes qui y sont associées.

En fait, définir clairement et précisément l'esthétique des films du *New Queer Cinema* n'est pas une tâche aisée, puisque ce type de film forme un groupe hétéroclite. En effet, les films ne partagent pas une seule et même esthétique ni les mêmes préoccupations sur le plan de l'idéologie et du traitement cinématographique. Ils partagent plutôt une attitude pour la revendication et la subversion qui se traduit nécessairement dans le traitement et le style cinématographique. Aussi, dans son texte,

---

<sup>76</sup> Robin Griffiths, « Introduction: "Contesting Borders: Mapping a European Queer Cinema" », dans *Queer Cinema in Europe*, Bristol, Intellect Books, 2008, p. 16.

<sup>77</sup> Glyn Davis, « Gregg Araki », dans *Fifty Contemporary Filmmakers*, New York, Routledge, 2002, p. 26.

B. Ruby Rich explique que les films, malgré leurs différences, sont unis par un style général commun se regroupant sous le terme « Homo Pomo » :

[T]he new queer films and videos aren't all the same and don't share a single aesthetic vocabulary, strategy, or concern. Nonetheless they are united by a common style: call it 'Homo Pomo'. In all of them, there are traces of appropriation, pastiche, and irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist, and excessive. Above all, they're full of pleasure<sup>78</sup>.

Dans le livre intitulé *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Barbara Mennel évoque justement la grande palette d'esthétiques et de façons de travailler prisée dans les films du *New Queer Cinema*. Cette variété peut aller de films à petits budgets, avec une esthétique plus « brute », à des productions plus élaborées et raffinées sur le plan de la réalisation. Ceci dit, peu importe la manière de travailler des cinéastes, il y a tout un héritage cinématographique qui s'exprime dans ce type de film, de façon plus ou moins explicite. En effet, les cinéastes du *New Queer Cinema*, ainsi que le phénomène *queer* lui-même, a émergé à la suite d'une tradition d'artistes *queer* dont l'influence est notable à divers degrés. Mennel parle justement de cette tradition dans son livre sur le cinéma *queer*, ce qui rejoint nécessairement le quatrième point de Michele Aaron concernant le mélange des conventions cinématographiques :

Le mépris des règles de continuité et des récits linéaires perpétuent la tradition avant-gardiste des cinéastes et artistes *queer*, tels qu'Andy Warhol, Rainer Werner Fassbinder et Kenneth Anger. Les personnages sexuellement hors-la-loi sont les héritiers des travaux des pionniers gais de la littérature, tel Jean Genet, et du cinéma, comme John Waters<sup>79</sup>.

L'esthétique filmique du *New Queer Cinema*, en plus d'être très variée, est en lien direct avec les sujets traités dans les films, de même que les personnages représentés. En d'autres termes « [J]e Nouveau Cinéma *Queer* lie un désir déviant à une esthétique cinématographique délibérément différente<sup>80</sup>. » Ce refus de l'étiquette et cette variété d'esthétiques sont ce qui définit principalement le *New Queer Cinema*, ce qui concorde avec ses représentations éclatées et diversifiées de la sexualité. C'est d'ailleurs grâce à cette hétérogénéité qu'il nous est impossible de parler d'un genre cinématographique. Nous préférons donc le terme « tendance » ou « type de film » qui, à notre sens, et suivant les

---

<sup>78</sup> B. Ruby Rich, « The New Queer Cinema », dans *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 16.

<sup>79</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, op. cit., p. 105-106.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 107.

spécialistes du *New Queer Cinema* mentionnés précédemment, qualifie mieux l'ensemble de films qui a émergé au début des années 1990 et que la critique comme le public ont salué pour leur audace.

Finalement, le *New Queer Cinema* est une tendance cinématographique apparue dans un contexte politique, social et artistique particulier et propice au développement de ce type de représentation à l'écran. Tout comme dans les théories *queer*, les cinéastes de cette période se sont intéressés aux marginalités et à l'instabilité identitaire en remettant en question les catégories normatives dominantes. Aussi, il faut comprendre que le « [q]ueer is just not about gender and sexuality, but the restrictiveness of the rules governing them and their intersection with other aspects of identity<sup>81</sup>. » Une attitude revendicatrice unissait non seulement les cinéastes de l'époque, mais aussi les films dans leurs façons radicales et subversives d'adresser les questions de sexe, de genre et de désir. Ces trois termes, il est important de le rappeler, sont au cœur des théories *queer* et surtout des travaux développés par la théoricienne Judith Butler dans son livre *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Le terme « *queer* », au cinéma, pourrait donc référer à toute identité et désir en marge de la norme hétérosexuelle. C'est sans doute ce que le *New Queer Cinema*, à travers le circuit du film indépendant, a tenté de questionner par le biais de ses nombreuses et diverses représentations. Il a été mentionné que les années 1990 ont été cruciales en ce qui a trait à l'émergence d'un type de cinéma radical dit « *queer* », mais les années 2000 s'avèrent aussi importantes quant à son développement, bien qu'elles ne soient encore peu étudiées et documentées en raison de leur actualité. La prochaine partie tentera donc de dégager de manière brève et générale quelques tendances actuelles du cinéma *queer*, en plus de présenter et de réunir les réalisateurs des deux films à l'étude, Pedro Almodóvar et Gregg Araki, dans ce paysage cinématographique riche et diversifié.

## **1.3 Le cinéma *queer* dans les années 2000**

### **1.3.1 L'héritage du *New Queer Cinema* et les tendances actuelles**

Bien que ce type de film ne revête plus une attitude de revendication sociale et politique aussi forte et radicale qu'à son apogée dans les années 1990, les représentations *queer* ne sont pas moins présentes à l'écran. Au contraire, ce phénomène cinématographique a ouvert la voie à une multiplicité et à une diversification des représentations des désirs non normatifs, tellement que l'on peut même

---

<sup>81</sup> Michele Aaron, « *New Queer Cinema: An Introduction* », *loc. cit.*, p. 7.

parler de « cinéma *queer* » actuellement. Aussi, le cinéma *queer* ne se limite pas au territoire des États-Unis, même si le *New Queer Cinema* y a connu son point d'émergence et a été théorisé dans ce pays. Cela est d'autant plus vrai au tournant des années 2000, alors que le cinéma indépendant dans de nombreux pays a témoigné un intérêt prononcé pour ce type de représentation. C'est d'ailleurs cette diversité, impressionnante et imposante, qui en fait un domaine d'études foisonnant et un sujet très actuel. Dans *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Barbara Mennel présente un portrait assez complet des représentations *queer* au cinéma. Elle débute sa réflexion avec les origines du cinéma *queer*, qui concorde pratiquement avec les débuts du cinéma, et à partir de périodes historiques précises qui ont vu éclore des mouvements de libération des homosexuels. Ces événements sont en lien direct avec ces représentations au cinéma, qui sont elles-mêmes étroitement liées à l'histoire de la censure aux États-Unis. Elle en arrive ainsi à parler du *New Queer Cinema*, « où sont décrits les films engagés et très esthétisants qui mettaient souvent en scène des *queers* évoluant à la marge de sociétés passées ou contemporaines<sup>82</sup>. » Mennel considère avec justesse que le *New Queer Cinema* a été en quelque sorte le prélude de la présence de plus en plus grande des thématiques et des sujets qui sont associés aux gais et lesbiennes, ainsi qu'à d'autres identités sexuelles, à l'écran<sup>83</sup>. Ce constat lui a permis de dégager certaines évolutions du cinéma *queer* mondial dans les années 2000 et d'en faire un portrait large et diversifié, dans une perspective d'héritage par rapport à la décennie précédente et au phénomène *queer* de manière plus générale.

Mennel soutient qu'il existe deux principales évolutions dans le cinéma *queer* contemporain. D'un côté, il est possible de voir une ouverture vers le cinéma grand public pour le cinéma gai et lesbien, qui se produit principalement aux États-Unis, et de l'autre, la prolifération des films *queer* dans le monde<sup>84</sup>. Le fait de dégager ces deux principales avenues cinématographiques lui permet de discuter des principaux films américains qui ont marqué les années 2000 quant à l'imagerie *queer* et à la représentation des gais et lesbiennes à l'écran, en plus de dresser un bref panorama du cinéma *queer* à l'international. D'une part, donc, les années 2000 sont caractérisées par une ouverture vers le cinéma grand public à Hollywood, alors que le *New Queer Cinema* circulait surtout dans les circuits indépendants et s'adressait aussi à un public considéré comme différent, et par le fait même, plus « marginal ». Non seulement on assiste, au tournant des années 2000, à une multiplication des

---

<sup>82</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, op. cit., p. 15.

<sup>83</sup> *Id.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 143.

représentations des minorités sexuelles à l'écran, mais on remarque également un processus de normalisation des personnages gays et lesbiens. Les homosexuels deviennent de plus en plus des personnages à part entière dans les films, et ce, en incarnant des rôles principaux. Aussi, contrairement au *New Queer Cinema* qui se dégageait radicalement de toute étiquette, quelles qu'elles soient, des genres plus traditionnels sont exploités dans les films *queer* des années 2000. En effet, Mennel note qu'on peut y voir des mélodrames, des comédies et surtout des comédies romantiques<sup>85</sup>. Plusieurs exemples de cette tendance sont visibles et il demeure important de mentionner que de fortes figures filmiques avaient commencé graduellement à prendre place dans le cinéma grand public avant le nouveau millénaire. Par exemple, nous n'avons qu'à penser aux films *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme et même au film *Bound* (1996) de Lilly et Lana Wachowski. Ce dernier a justement « fait entrer les symboles de l'identité lesbienne dans le cinéma grand public<sup>86</sup>. » Le meilleur exemple de cette ouverture visible dans les années 2000 demeure sans aucun doute le film d'Ang Lee, *Brokeback Mountain*, sorti en 2004. Sous le sceau du western et du mélodrame, ce film met à l'avant-plan un couple homosexuel dans des genres cinématographiques très conventionnels, mais qui, une fois amalgamés, les subvertit. C'est d'ailleurs l'introduction des questions de genre et de sexualité dans les genres cinématographiques conventionnels et grands publics qui rend le film exemplaire de cette tendance à la normalisation dans le cinéma *queer* des années 2000. En effet, le film de Lee « symbolise la présence normale à Hollywood de gays et de lesbiennes, mais aussi, et c'est plus important, il remet en question le lien entre genre artistique et genre, au sens de l'identité sexuelle, en faisant imploser le western par l'utilisation des conventions du mélodrame domestique<sup>87</sup>. » Il s'avère aussi intéressant de souligner que cette ouverture vers le cinéma grand public, de même que cette normalisation des personnages homosexuels au cinéma, coïncide avec le fait que des personnages homosexuels sont joués par des actrices ou des acteurs hétérosexuels – ce qui a d'ailleurs beaucoup été critiqué<sup>88</sup>. De ce fait, un changement quant à l'audience des films *queer* est perceptible, ce qui est directement lié avec la façon de présenter les personnages gays et lesbiens dans les films *mainstream*.

---

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>88</sup> Un débat toujours d'actualité, comme en témoigne cet article à propos du film *Stonewall* (Roland Emmerich, 2015) : Benjamin Lee, « A "straight-acting" problem: why mass market gay films increasingly fail us all », dans *Film Blog, The Guardian*, [En ligne]. <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/sep/24/stonewall-roland-emmerich-gay-movies>, [Site consulté le 7 février 2016]. À lire aussi sur la question de la représentation d'un personnage transgenre interprété par des acteurs hétérosexuels et non transgenre : Frédéric Bouchard, « Les personnages transgenres et le problème de la représentation », dans *Débats, Quartier Libre. Le journal indépendant des étudiants de l'Université de Montréal*, [En ligne]. <http://quartierlibre.ca/les-personnages-transgenres-et-le-probleme-de-la-representation/> [Page consultée le 7 février 2016].

Même si le contraire est aussi visible, « [l]e passage au cinéma grand public implique que les films s'adressent délibérément à des audiences hétérosexuelles ou hybrides[,] et par là même déssexualis[en]t les personnages gais et féminisent les lesbiennes, afin de les rendre plus acceptables aux yeux du grand public<sup>89</sup>. » Alors que les films du *New Queer Cinema* revêtaient une attitude radicale au niveau politique, social et culturel, Mennel démontre que les films des années 2000 qui normalisent les gais et lesbiennes renoncent en quelque sorte à une critique radicale des normes dominantes. Ils optent ainsi pour une esthétique et une mise en scène plus conventionnelle, tout en illustrant une ouverture possible pour les minorités sexuelles dans un discours généralement positif, ce qui s'avère dans certains cas révélateur d'autres problématiques liées à leurs représentations. Toujours selon Mennel, d'une manière paradoxale, c'est le *New Queer Cinema* « qui permit l'accès au cinéma grand public des films, des sujets et des personnages gais et lesbiens, même si les films grand public contemporains proposent une politique et une esthétique très différente<sup>90</sup> ». Le cinéma *queer* radical des années 1990 a effectivement donné une présence à l'écran aux sexualités en marge, en présentant sous un mode alternatif des questionnements liés à l'identité, au désir et à la sexualité, ce qui a permis cette accession importante des personnages homosexuels au cinéma grand public dans les années 2000.

D'autre part, les États-Unis ne sont pas le seul pays à avoir connu une évolution dans les représentations *queer* au cinéma. Au contraire, le cinéma *queer* mondial a connu des évolutions parallèlement au processus d'accès à un large public des sujets et personnages homosexuels à Hollywood. Mennel décrit ce développement parallèle et hautement diversifié en ces termes :

Tandis que le processus d'accès à un large public dominait le cinéma gai et lesbien américain, des formes asynchrones et parfois superposées, allant des films à petit budget, alternatifs et *underground*, jusqu'aux productions grand public à gros budget, ont façonné le cinéma *queer* mondial, à partir des années 1990 et au début du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>91</sup>.

Il est possible de comprendre ces évolutions mondiales plus marginales dans les années 2000 comme une influence directe, même si décalée, du *New Queer Cinema* qui a émergé dans la décennie précédente. L'auteure propose un panorama général de films qui ont marqué le paysage cinématographique *queer* à l'international. Cet exercice démontre qu'il existe une grande diversité dans la façon de traiter les sujets, mais aussi dans la mise en scène filmique. Même si l'auteure prend pour

---

<sup>89</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, op. cit., p. 144.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

exemple le cinéma *queer* chinois et ses principaux cinéastes, il est possible de dire que, de manière générale, une prolifération dans le cinéma mondial des représentations *queer* a été visible dans les années 1990, et ce, particulièrement au tournant du nouveau millénaire. Mennel ajoute également que les manifestations du cinéma *queer* sont tellement nombreuses et diverses dans le monde qu'il devient impossible d'en rendre compte de manière exhaustive et sans généraliser. Comme le *New Queer Cinema* a émergé aux États-Unis et que ce type de film a été théorisé plus longuement à cet endroit, il s'avère plus aisé d'en parler de manière juste. Ce pays demeure donc le point de départ d'une multiplication des représentations *queer*, et c'est d'ailleurs à cette effervescence que se rattache le réalisateur de *Mysterious Skin*, Gregg Araki.

En ce qui concerne la réalisation du deuxième film à l'étude, *La mauvaise éducation*, le contexte cinématographique est évidemment tout autre. En Espagne, pays d'origine de Pedro Almodóvar et lieu où il réalise également tous ses films, le cinéma *queer* a aussi connu une certaine émergence dans les années 1990 et 2000. Bien que le réalisateur espagnol ait commencé à mettre en scène des personnages homosexuels, transsexuels, marginaux et hors-norme dans les années 1970 et 1980, c'est une décennie plus tard, presque en même temps que son émergence aux États-Unis, que le cinéma *queer* s'est fait plus présent en Espagne. Ce type de film n'apparaît pas de manière aussi radicale et subversive qu'aux États-Unis, mais il constitue un changement notable en ce qui concerne la représentation des homosexuels, des identités et des désirs non normatifs sur les écrans espagnols. Dans *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, une grande partie du livre est consacrée au genre, au cinéma gai et lesbien, ainsi qu'aux films *queer*. Ros Murray et Chris Perrian constatent qu'un cinéma *queer* indépendant s'était justement développé au milieu des années 1990 et que les représentations de l'homosexualité et de la marginalité étaient très diversifiées :

L'histoire de la représentation homosexuelle dans le cinéma espagnol n'est pas linéaire, et ses détours sont complexes. À une époque où les interventions politiques *queer* se faisaient plus visibles et plus radicales dans les zones urbaines d'Espagne, et alors que le cinéma gai espagnol était parvenu à instaurer une certaine conscience politique, l'émergence, au milieu des années quatre-vingt-dix, de nombreuses comédies prenant pour thème l'homosexualité apparut en décalage [...] <sup>92</sup>.

À ce moment, plusieurs réalisateurs espagnols ont commencé à réaliser des films de manière plus importante en termes de quantité et surtout en ce qui concerne la présence de représentations *queer*. Cette effervescence a contribué de façon ludique et variée à la visibilité homosexuelle comme à toute

---

<sup>92</sup> Ros Murray et Chris Perrian, « Du cinéma gai et lesbien aux films *queer* et *trans* » dans *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 107.

identité sexuelle en marge de la norme. Ce dernier élément rejoint bien entendu les représentations *queer* au cinéma, ainsi que l'objectif des cinéastes du *New Queer Cinema* de questionner radicalement l'identité sexuelle et ses composantes. À titre d'exemple, on peut nommer les films *Pardona Bonita pero Lucas me quería a mí* (Felix Sabroso/Dunia Ayaso, 1996) et *Más que amor frenesi* (Miguel Bardem/Alfonso Abacete/David Menkes, 1996), tous deux présentant des histoires sous le sceau de la subversion : « Ouvertement gays dans leurs intrigues, ils narguent les valeurs patriarcales à force d'humour et de transgression<sup>93</sup> ». Ainsi, il est possible de dire que l'émergence comme la popularité du *New Queer Cinema* au début des années 1990 aux États-Unis a influencé d'autres contextes cinématographiques mondiaux, dont le résultat se voit sous différentes formes et à divers degrés. Dans le cinéma espagnol, on assiste effectivement à une sorte de popularisation de comédies ludiques, dans le milieu de la décennie 1990, qui contestent les normes sexuelles établies dans la société en parlant ouvertement d'homosexualité.

Les années 2000, d'un point de vue général et aussi mondial, rendent également compte de cette influence, mais aussi de cet assouplissement quant à la radicalité qui définissait le *New Queer Cinema*. Cet assouplissement, sans être exempt d'une vocation critique, se comprend dans cette affirmation de Mennel : « Conformisme et subversion ne s'excluent pas mutuellement, mais sont des domaines interdépendants, aux frontières constamment changeantes<sup>94</sup>. » En somme, le cinéma *queer* des années 2000 fait face à une multiplication de ses représentations et une diversification importante de celles-ci. Bien qu'un cinéma indépendant continue d'offrir une vision plus radicale et plus subversive de l'identité et de la sexualité aux États-Unis, on observe une forte tendance à la normalisation des personnages gays et lesbiens, et surtout, à une ouverture vers le cinéma grand public : « Un processus d'appropriation des règles du cinéma grand public et une représentation politiquement militante continuent de façonner le cinéma *queer*, cependant qu'il poursuit son évolution dans des directions inattendues et fécondes<sup>95</sup>. » Le cinéma *queer* mondial et le cinéma espagnol, comme en témoigne notre brève explication, démontrent cette même diversification ainsi que la difficulté, soulevée précédemment, à en parler dans des termes précis en raison de son actualité et de son imposante variété. Le cinéma *queer* demeure, au final, un vaste champ d'études cinématographiques riche et

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>94</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, *op. cit.*, p. 147.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 168.

complexe, et ce, tout particulièrement au cours des années 2000, dans lequel les films du corpus à l'étude dans ce mémoire s'insèrent et correspondent entre eux de manière significative.

### **1.3.2 Les univers cinématographiques de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki**

En regard de ce portrait d'un paysage cinématographique aussi riche que diversifié du cinéma *queer* des deux dernières décennies, il peut sembler étrange de baser son corpus filmique sur deux réalisateurs que tout semble séparer. Les cinéastes des films à l'étude sont d'origines différentes et travaillent sur des continents séparés. De ce fait, ils opèrent donc à l'intérieur de deux contextes cinématographiques, culturels, mais aussi politiques et sociaux, différents. Pedro Almodóvar et Gregg Araki ont des styles filmiques qui, bien qu'ils entretiennent plusieurs liens de correspondances, demeurent assez divergents. Ils se distinguent, chacun à leur façon, dans le choix des sujets traités, le traitement même des histoires, l'esthétique filmique choisie et la mise en scène préconisée dans leurs films. Les films du corpus, *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin*, sont sortis tous les deux en 2004 dans des pays différents, soit l'Espagne et les États-Unis. Ce qui fascine dans le rapprochement de ces œuvres filmiques, c'est la problématique similaire, soit l'abus sexuel au masculin dans l'enfance, qu'ils mettent en scène de manière très distincte. Les deux films entretiennent des points communs dans le traitement de cet élément narratif comme dans la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux, alors qu'à première vue tout semble opposer le travail de ces réalisateurs. Il s'avère ainsi possible de dégager quelques observations sur leur style filmique respectif dans un premier temps. Ensuite, les préoccupations similaires visibles dans le cinéma des deux cinéastes, que ce soit sur le plan narratif, idéologique ou formel, pourront être dégagées. Ces observations découleront du rapport que les deux cinéastes entretiennent avec le cinéma *queer* et ses différentes articulations et manifestations.

Pedro Almodóvar est un réalisateur espagnol dont la réputation de grand metteur en scène s'avère immense et complexe. Il est d'ailleurs un cinéaste automatiquement associé au phénomène *queer*, incluant les théories et le cinéma *queer*. En effet, Almodóvar aborde depuis ses débuts dans les années 1970 et dans la grande majorité de ses films des sujets liés à la sexualité, souvent dite « problématique », alors qu'il ne prétend pas lui-même être une figure importante du *queer*. L'auteur Claude Esturgie, dans son livre consacré en grande partie au réalisateur espagnol, *Le genre en question ou question de genre*, souligne cette idée en affirmant que dans son cinéma, « [t]outes les transitions sont possibles, tous les passages d'un genre à l'autre. Sans s'en réclamer explicitement,

l'univers d'Almodóvar s'inscrit d'emblée dans la mouvance queer<sup>96</sup>. » Bien que ne se réclamant d'aucune étiquette précise, le cinéma du réalisateur se qualifie néanmoins comme *queer* pour de nombreuses raisons, qui ne seront qu'expliquées brièvement ici, tant les études sur le sujet demeurent vastes. La principale raison de son appartenance évidente au cinéma *queer* est la préoccupation d'Almodóvar, depuis ses débuts, à questionner la sexualité, le corps, les désirs et, de manière plus générale, l'identité. En effet, la fluidité de l'identité et de la sexualité, au cœur des théories *queer* et de ses représentations au cinéma, sont une constante dans son cinéma qui « est marqué par le sceau du glissement et le transsexuel en constitue une sorte de métaphore<sup>97</sup>. » Nous n'avons qu'à penser à plusieurs personnages, interprétés par des hommes ou des femmes, qui ont traversé sa filmographie dans le rôle de transsexuels. Par exemple, notons le personnage de Tina dans *La loi du désir* (*La Ley del deseo*, 1987), ceux de Lola et Agrado dans *Tout sur ma mère* (*Todo sobre mi madre*, 1999), celui de Vicente/Vera dans *La peau que j'habite* (*La piel que habito*, 2011) et dans le film à l'étude, celui d'Ignacio Rodriguez. Tant de figures de transition pour exprimer le caractère flou et instable de l'identité, à travers des métamorphoses du genre, de la sexualité et du corps, qui reviennent constamment dans le cinéma du réalisateur espagnol. Il est donc juste de noter que dans ses films, de ses premiers à ses plus récents, les questionnements sur l'identité de genre demeurent récurrents :

Le gender, le sexe social, est mis à mal dans la filmographie du cinéaste et ce dernier ne cesse de nous proposer des figures du passage, du changement, des sortes de coelacanthes qui jouent sur la déstabilisation des repères, sur les incertitudes et les doutes. Son cinéma trouble le genre, il déplace les limites et les territoires<sup>98</sup>.

Toutefois, le réalisateur espagnol n'a pas été directement influencé par le *New Queer Cinema* dans la mesure où ses mises en scène de problématiques et de questionnements sur la sexualité et le genre, accompagnées d'un style filmique radical qui lui est propre, précèdent cette explosion des représentations *queer* dans les années 1990 aux États-Unis. Le cinéma d'Almodóvar, et les sujets qu'il met en image, doivent plutôt se comprendre avec la *Movida*, un mouvement culturel, social, politique et artistique né à la fin du régime franquiste au milieu des années 1970 en Espagne. La mort de Franco a été significative pour la société espagnole, en marquant notamment l'arrivée de la démocratie et le rétablissement du droit à la liberté d'expression. Ce mouvement artistiquement avant-gardiste, dont les dates, la définition exacte et son existence même ne font pas encore l'unanimité auprès des

---

<sup>96</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, Paris, Éditions Léo Scheer (Variations IX), 2008, p. 90.

<sup>97</sup> Jean-Claude Seguin, « La différence du genre (*gender*) et ses convictions idéologiques : le corps à l'épreuve », dans *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 99.

<sup>98</sup> Jean-Claude Seguin, *Pedro Almodovar : filmer pour vivre*, Paris, Éditions Ophrys, 2009, p. 72.

théoriciens et historiens, a eu comme chef de file incontestable le réalisateur espagnol : « En effet, la Movida ne peut être comprise sans Pedro Almodóvar et le cinéma de Pedro Almodóvar ne peut s'expliquer sans la Movida<sup>99</sup>. » Cette affirmation de Nancy Berthier concernant le rapport entre le réalisateur espagnol et la *Movida*<sup>100</sup> est particulièrement juste en ce qui concerne ses débuts cinématographiques. Il demeure toutefois que les sujets abordés à cette période par Almodóvar sont encore présents, et même décuplés dans son cinéma actuel : « Almodovar a tourné des films dont la toile de fond réside dans le traitement de thèmes caractéristiques de l'époque de changement de la Movida (le désir, la liberté sexuelle, le rapport à la création, la question de l'identité...)»<sup>101</sup>. » Ce sont tous des sujets qui rappellent les préoccupations du *New Queer Cinema*, et plus largement les représentations *queer* au cinéma. Aussi, la plupart des cinéastes de ce type de film ont longtemps évolué, et c'est encore le cas pour certains, dans un circuit cinématographique indépendant, ce qui se révèle assez différent du statut d'Almodóvar. En effet, depuis plusieurs années, il fait partie des quelques réalisateurs internationaux qui concilient le succès populaire et le cinéma d'auteur. Il a un statut particulier, car il est à la fois grand public et indépendant (on n'a qu'à penser à sa maison de production *El Deseo*, cofondée avec son frère Augustin, qui produit tous les films du réalisateur). Les années 2000, pour Pedro Almodóvar, marquent un tournant que l'on pourrait qualifier, sans vouloir trop simplifier, de plus « mature » dans sa filmographie, avec des récits plus complexes d'une envergure internationale. Le film *Tout sur ma mère*, sorti en 1999, a été maintes fois sélectionné et récompensé à l'international et souligne une étape importante pour le réalisateur espagnol. Almodóvar a bénéficié à ce moment d'une reconnaissance critique et a acquis une audience qui dépasse largement l'Espagne, tout en présentant les mêmes sujets et préoccupations que dans ses films précédents. Finalement, si « [t]out le cinéma d'Almodóvar tourne autour des problèmes du genre, de son inconstance, de son caractère variable ou flou<sup>102</sup> », c'est également, et de manière plus générale, l'identité et la sexualité qui sont remises en question dans ses films. En ce sens, le réalisateur espagnol

---

<sup>99</sup> Nancy Berthier, « Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida... », Version traduite et augmentée de « Pedro Almodóvar : no inicio era a Movida », dans *Cadernos Ceru*, Université de Sao Paulo, série 2, vol. 20, n° 1, Juin 2009, p. 15.

<sup>100</sup> Le texte cité ci-haut développe précisément une réflexion sur les liens entre le cinéma du réalisateur espagnol et la *Movida*.

<sup>101</sup> Denise Kolta, « Les performances de l'identité : transtextualité et transgenre dans "Talons aiguilles" et "Tout sur ma mère" de Pedro Almodóvar », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, f. 3.

<sup>102</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 90.

rejoint Gregg Araki, qui met en scène lui aussi des questionnements en lien avec l'identité, la sexualité, le désir, le genre et le corps.

Le réalisateur étatsunien Gregg Araki, pour sa part, est considéré par plusieurs critiques comme une figure emblématique du *New Queer Cinema* au début des années 1990. En effet, c'est en réalisant le film *The Living End*, en 1992, que le réalisateur s'est fait connaître dans le circuit cinématographique indépendant et qu'il s'est forgé une réputation de cinéaste culte de l'imagerie *queer* auprès de la critique : « It was Araki's third feature film, *The Living End* (1992), however, that caught the eye of critics and established him as one of the noteworthy directors of the so-called New Queer Cinema<sup>103</sup> ». Ce film est sorti à la même époque que d'autres considérés aujourd'hui comme représentatifs du *New Queer Cinema*, soit *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992) et *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991). Durant cette période de revendications politiques, sociales et artistiques extrêmement fortes, Araki s'est inscrit d'emblée dans la radicalité associée à ce type de film en mettant en scène, dans *The Living End*, l'homosexualité, la prostitution masculine et des personnages séropositifs meurtriers en pleine rébellion contre la société. La critique B. Ruby Rich explique d'ailleurs que le film d'Araki est, dans son esthétique, exemplaire du style « Homo Pomo », qui a été décrit comme tenant du pastiche, de l'appropriation et de l'ironie<sup>104</sup> dans des mises en scène du passé et du présent. Toutefois, à l'instar d'Almodóvar, peu d'auteurs ont consacré d'ouvrages complets et importants sur son cinéma, peu importe le domaine d'études. Il demeure cependant évident que ses films acquièrent une importance significative pour l'histoire du *New Queer Cinema* et qu'ils ne sont pas exempts d'une esthétique particulière qui s'est définie dans les années 1990. Dès ses premiers films, on souligne la complexité et surtout la richesse de ses réalisations : « Araki seems to have honed a distinctive cinematic style: speedy, hyperbolic teen-speak; rapid editing; a gaudy colour palette; meticulously designed, abstractly fictitious locations<sup>105</sup>. » Ceci dit, la sexualité, l'identité et le désir, souvent liés à l'adolescence, sont des sujets au cœur de son traitement cinématographique depuis ses débuts. Dans une entrevue accordée à Gregg Araki en 2011 sur le site internet d'*A.V. Club*, le cinéaste explique ses intérêts quant aux sujets traités dans son cinéma, qui sont particulièrement visibles dans ses premiers films : « I've always been fascinated with sex and sexuality and sexual gray areas. My earlier movies are sort of about that idea of sexuality as beyond categories and labels, a thing that is

---

<sup>103</sup> Kyo-Patrick R. Hart, *Images for a Generation Doomed: The Films and Career of Gregg Araki*, Royaume-Uni, Lexington Books, 2010, p. 4.

<sup>104</sup> Glyn Davis, « Gregg Araki », dans *Fifty Contemporary Filmmakers*, op. cit., p. 25.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

flexible and not black and white<sup>106</sup>. » En fait, Araki questionne la sexualité en faisant éclater les catégories identitaires, en s'intéressant à des personnages qui se trouvent hors de la norme hétérosexuelle et qui se détachent des étiquettes contraignantes de la norme sociale comme de véritables marginaux. D'ailleurs, contrairement à Almodóvar, Araki ne bénéficie pas d'une importante reconnaissance à l'international, mais il connaît néanmoins une popularité notable dans le circuit des films indépendants aux États-Unis. Plusieurs critiques s'accordent pour dire que les premiers films du réalisateur ne méritent pas une grande attention du point de vue du traitement cinématographique, malgré son importance dans l'émergence du *New Queer Cinema*. Loin de vouloir débattre de cette notion dans ce mémoire et de ce qu'elle implique, il demeure intéressant de souligner que plusieurs auteurs et critiques considèrent toutefois Araki comme l'un des rares « auteurs de films » à œuvrer encore aux États-Unis, et ce, depuis les deux dernières décennies : « Over the past two decades, Gregg Araki has emerged as one of the limited number of auteurs working in U.S. cinema today<sup>107</sup>. » Aussi, dans un certain sens, l'évolution du cinéma de Gregg Araki concorde avec l'assouplissement de la radicalité du *New Queer Cinema* dans le nouveau millénaire : « Just as the New Queer Cinema movement lost its radical/subversive potential over the course of the 1990s, so apparently had Gregg Araki. It remained to be seen whether his filmmaking career had come to an end prior to the start of the new millennium<sup>108</sup>. » Araki passe d'une audience que l'on pourrait qualifier de « *queer* », ou plus marginale, à une audience beaucoup plus diversifiée et grand public. Ce glissement se perçoit aussi dans sa mise en scène, qui gagne en maturité sans pour autant arrêter de présenter des sujets subversifs et audacieux, comme le film à l'étude le montre bien. En effet, cette évolution dans sa carrière se produit tout en adoptant constamment une vision *queer* de l'identité et de la sexualité. Sur la quatrième de couverture d'un des rares livres sur la carrière de Gregg Araki, *Images for a Generation Doomed: The Films and Career of Gregg Araki*, il est d'ailleurs mentionné que l'auteur du livre voit son film *Mysterious Skin* comme une tentative réussie de prouver sa pertinence cinématographique en lien avec les approches *queer* dans les années 2000 : « However, Hart sees *Mysterious Skin* as evidence of Araki's successful attempt at reestablishing his cinematic and cultural relevancy in relation to the approaches and subject matter of contemporary queer cinema in the new millennium<sup>109</sup>. » Finalement, malgré la rareté des écrits sur le cinéma d'Araki, il demeure possible de souligner son importance dans

---

<sup>106</sup> Noel Murray, « Gregg Araki », Entrevue avec Gregg Araki sur *A.V. Club* [En ligne], Le 26 janvier 2011, <http://www.avclub.com/article/gregg-araki-50620> [Page consultée 2 décembre 2015].

<sup>107</sup> Kylo-Patrick R. Hart, *Images for a Generation Doomed: The Films and Career of Gregg Araki*, op. cit., p. 2.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>109</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

l'imagerie *queer* par le choix des sujets et ses mises en image, qui explorent l'identité, la sexualité et le désir sous toutes ses formes en se détachant des catégories normatives. La trajectoire filmique de Gregg Araki le place principalement dans le contexte du *New Queer Cinema* comme une figure importante de cette décennie, ce qui est assez différent de Pedro Almodóvar qui a évolué en marge de ce phénomène. Celui-ci est toutefois associé directement au cinéma *queer*, car son cinéma reflète les préoccupations de ce type de film depuis bien avant les années 1990. Il s'agit justement de voir en quoi la réunion de ces deux cinéastes est pertinente et peut opérer une lecture comparative dans la lignée des approches *queer* au cinéma.

La réunion de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki dans une même étude est pertinente à plusieurs niveaux. Nous avons déjà mentionné la problématique similaire que les réalisateurs mettent en scène dans les deux films à l'étude et qui se trouve au cœur de notre réflexion. Les deux chapitres suivants serviront justement à souligner les points divergents et similaires quant à la problématique de l'abus sexuel au masculin pendant l'enfance, ainsi que ses répercussions sur l'identité sexuelle des personnages principaux. De plus, l'intérêt de cette réunion se dévoile dans le fait que très peu d'auteurs ou de théoriciens ont réuni les deux réalisateurs dans une même étude, et encore moins les deux films choisis. Dans l'une de celles-ci, l'article « Unrecognizable Bonds: Bleeding Kinship in Pedro Almodóvar and Gregg Araki », Andrew Asibong pose d'emblée la question à savoir quelle connexion il est possible de faire entre les deux cinéastes. Malgré l'aveu que le lien peut être difficile à faire aux premiers abords, il a tout de même bien vu que les deux réalisateurs partagent des éléments similaires. Par exemple, Araki et Almodóvar ont en commun ce qu'il appelle « a radical queerness of vision<sup>110</sup> », soit une vision *queer* radicale qui se traduit autant dans le traitement cinématographique que dans la construction des personnages et les dynamiques qui les animent. Suivant le survol filmique effectué pour chacun des cinéastes, nous avons effectivement constaté qu'ils abordent des sujets portant sur l'identité et la sexualité, et ce, tout en adoptant une approche subversive quant au traitement de ces éléments. Les histoires sur lesquelles sont basés la majorité de leurs films se construisent autour de l'attraction pour le même sexe, en plus de poser des questions sur l'identité de genre et de mettre en scène une multitude de désirs qui dévient de la norme hétérosexuelle. En ce qui concerne les personnages, Asibong souligne les ressemblances entre les personnages de Gregg Araki et de Pedro Almodóvar.

---

<sup>110</sup> Andrew Asibong, « Unrecognizable bonds: Bleeding kinship in Pedro Almodovar and Gregg Araki », dans *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 7, n° 3, 2009, p. 185.

Ceux-ci se rattachent directement aux idées liées aux représentations et à l'approche *queer* au cinéma :

Their characters are marked by a remarkable sexual fluidity, seemingly beyond the strictures of any categorization so limiting as homo-, hetero-, or even bisexual, instead displaying dizzying and disorienting sexual non-identities which appear to shift and fluctuate according to the mood, circumstance and outfit<sup>111</sup>.

L'auteur de l'article parle en effet de la fluidité sexuelle des personnages, du rejet de l'hétéronormativité et aussi du caractère adaptatif de la sexualité, voire de l'identité de manière générale. Cette affirmation concernant la réunion de ces deux réalisateurs appelle donc grandement une lecture *queer* des personnages de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin*. Elle souligne également sa pertinence en ce qui concerne l'étude de la représentation de l'abus sexuel au masculin et son influence sur l'identité des personnages principaux, et ce, dans la mesure où l'identité se définit et se redéfinit, se déconstruit et se reconstruit constamment en regard des événements vécus par les personnages. L'abus sexuel s'avère, de ce fait, l'événement traumatique qui fragilise de manière différente les personnages principaux des films. En ce sens, le traumatisme vécu lors de l'abus sexuel subi dans l'enfance dans les films d'Almodóvar et d'Araki a nécessairement une influence décisive sur la construction de l'identité et de la sexualité des protagonistes. C'est d'abord la représentation de l'abus sexuel au masculin qui sera analysée dans le chapitre suivant, toujours dans le souci de souligner les différences et les ressemblances entre les deux films à l'étude. Pour appuyer l'analyse de cet élément, nous ferons appel aux réflexions de Michel Dorais sur les abus sexuels à la lumière des réflexions contenues dans son livre *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*. L'analyse de la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux suivra l'étude de cette représentation en ce que l'abus sexuel se présente comme l'élément déclencheur d'un trouble. S'ajoutera une explication de la mise en scène filmique des deux films, très différente l'une de l'autre, en ce qu'elle reflète l'identité des protagonistes.

---

<sup>111</sup> *Id.*

## Chapitre 2. L'abus sexuel au masculin au cinéma

### 2.1 La représentation de l'abus sexuel à l'écran

Il a été dit en introduction que les représentations cinématographiques de l'abus sexuel, voire l'étude de cet aspect singulier de la représentation de la sexualité à l'écran, sont peu courantes, encore moins lorsqu'il s'agit de relations entre deux personnes du même sexe. Dans d'autres domaines d'études, les travaux portant sur l'abus sexuel au masculin sont plutôt récents et peu nombreux également. Il va sans dire que la rareté des études sur le sujet fait ressortir quelques travaux marquants, comme *Le viol au masculin* (1988) de Daniel Welzer-Lang, *The Male Survivor* (1995) de Matthew P. Mendel ou encore des articles provenant de différents domaines d'expertise<sup>112</sup>. Par les différentes facettes de l'abus sexuel qu'ils mettent en lumière, ces textes forment un tableau notable, mais somme toute partiel et loin d'être complet, d'un sujet encore tabou dans la société aujourd'hui. En 1997, Michel Dorais, professeur québécois en service social et sociologue de la sexualité, publie un essai sur l'abus sexuel au masculin, dont la qualité de la recherche et des réflexions sur le sujet en fait un ouvrage considéré comme fondateur dans la francophonie. Son essai, intitulé *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, regroupe de nombreux témoignages de victimes masculines d'abus sexuel et des réflexions de Dorais appuyées par des études pionnières qui visent à comprendre « l'influence des agressions sexuelles subies sur la construction de l'identité masculine<sup>113</sup>. » Pour le sociologue, il s'agissait d'examiner les conséquences de ce traumatisme dans plusieurs aspects de la vie des victimes, qui définissent à leur tour leur identité personnelle et sexuelle. Plus précisément, l'objectif de cette recherche et sa mise en écrit étaient d'observer les séquelles psychologiques, comportementales et relationnelles, ainsi que leurs évolutions<sup>114</sup> chez les garçons ayant été victimes d'abus dans l'enfance. Dorais propose ainsi une définition générale de l'abus sexuel qui fait preuve de nuances et qui demeure également sensible aux degrés de violence, qu'elle soit physique ou psychologique, ainsi qu'à la durée et à la gravité des actes commis. Il formule sa définition comme suit : « De l'abus sexuel en apparence plus subtil au cours duquel l'agresseur amène par divers subterfuges un enfant à participer à un acte sexuel, à l'agression violente ou sadique, il y a gradation,

---

<sup>112</sup> Voir, par exemple, B. Watkins et A. Bentovim, « The Sexual Abuse of Male Children and Adolescents: A Review of Current Research », dans *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, Vol. XXIII, n° 1, p. 197. et R. L. Johnson et D. K. Shrier, « Sexual Victimization of Boys: Experience at an Adolescent Medicine Clinic », dans *Journal of Adolescent Health Care*, n° 6, 1985, p. 372-376.

<sup>113</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 14.

<sup>114</sup> *Id.*

certes, mais toujours déséquilibre entre la faculté de l'aîné d'imposer son désir et la difficulté pour l'enfant de s'y opposer<sup>115</sup>. » Lorsque l'on parle d'abus sexuel, il existe donc toujours l'idée d'une obligation de la part de l'agresseur à faire participer ou à faire subir à un enfant des actes sexuels non désirés, que l'approche de l'agresseur soit effectuée de manière directe ou camouflée. De fait, une dynamique de pouvoir, en l'occurrence de domination, s'installe rapidement lors de ces événements et dessine un rapport de pouvoir pouvant être reproduit ou renversé plus tard dans la vie des victimes.

Dans un contexte d'abus sexuel, les victimes s'avèrent sensibles à la vision qu'ils ont d'eux-mêmes par rapport à cet événement, ainsi qu'à l'image qu'ils se font de leur agresseur. Même si le sociologue concède qu'il peut être « difficile d'établir a posteriori des liens de cause à effet entre le traumatisme de l'abus sexuel et les problèmes des garçons qui en furent victimes<sup>116</sup> », il apparaît clair que les victimes n'en ressortent pas indemnes et qu'elles éprouvent des difficultés, aussi diverses soient-elles, à s'adapter à cette blessure à l'adolescence ou dans leur vie adulte. À ce sujet, l'essai de Dorais démontre qu'il existe une certitude quant à la présence d'une confusion identitaire, psychologique ou sexuelle, qui naît de ce traumatisme et laisse différentes séquelles chez les victimes. En ce qui concerne l'abus sexuel au masculin, Michel Dorais affirme et démontre qu'il instaure une dynamique particulière et différente qu'entre personnes de sexe différent. En effet, selon lui, les abus sexuels au masculin « possèdent une dynamique qui leur est propre parce qu'ils mettent davantage en cause l'identité et l'orientation sexuelles des victimes<sup>117</sup>. » Non seulement les victimes d'agressions de la part de personnes de même sexe font inévitablement face à des questionnements sur leur identité de genre, mais également sur leur orientation sexuelle, leur sexualité et de manière générale, sur leur identité personnelle qui s'en voit par le fait même bouleversée. Cette réflexion montre donc déjà son utilité dans l'analyse des films de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki. Avant même d'observer l'influence de cet événement dans la vie des personnages principaux, il s'avère pertinent, voire nécessaire, d'analyser comment les réalisateurs mettent en images l'abus sexuel au masculin. Chacun à leur manière, les cinéastes utilisent des stratégies particulières quant à la représentation de cet élément. De plus, l'étude de l'abus sexuel au masculin, et précisément de sa représentation, dans ce chapitre, permettra également d'aborder l'instauration de rapports de pouvoir complexes lors de cet événement, qui est en lien étroit avec celui-ci. Au final, les séquences représentant l'abus sexuel dans

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 16.

les deux films induisent une déchirure dans l'identité des personnages et se présentent, chacun à leur façon, comme un point de rupture et de non-retour. C'est pour cette raison qu'il importe que la représentation de l'abus sexuel soit analysée dans ce deuxième chapitre, avant même de poursuivre avec la situation identitaire et sexuelle des personnages principaux dans un dernier chapitre.

### **2.1.1 Le point de rupture dans *La mauvaise éducation***

Dans *La mauvaise éducation*, l'abus sexuel se présente de manière concrète vers la fin du premier quart du film, soit un peu plus tard que dans le film d'Araki. L'analyse de la représentation de l'abus sexuel portera principalement sur une séquence significative, dont le point central est une scène qui agit comme un point de rupture dans la vie du protagoniste et comme un acte qui s'avèrera crucial pour la construction de son identité sexuelle. D'ailleurs, plusieurs théoriciens qui se sont intéressés au film soulignent la valeur et l'importance de cette scène d'abus : « The sexual abuse of the boy Ignacio by Catholic priest Father Manolo is the starting point for a shifting story on shifting bodies and identities<sup>118</sup>. » Même si cette scène en particulier demeure centrale pour le film à l'étude, et même si le point de rupture identitaire pour le personnage y est explicite, d'autres scènes composent cette séquence et forment une série d'événements qui sert à créer un contexte d'abus sexuel. Plus encore, les scènes qui accompagnent la plus suggestive et significative permettent de montrer que l'abus n'est pas un acte isolé, mais qu'il découle plutôt d'un processus, et qu'il y a généralement une évolution dans les gestes posés. Aussi, le contexte d'abus dans lequel l'enfant est impliqué se termine rarement après les premières agressions. Il se poursuit plutôt par la suite et par l'instauration de dynamiques sexuelles et de pouvoir qui sont particulières. Cela démontre que « [f]atalement l'emporteront la déception, le désenchantement, le traumatisme<sup>119</sup> » dans la vie des victimes, même après les agressions. Il s'avère donc juste de dire que « l'abus sexuel est moins un acte ou un ensemble d'actes qu'un processus, une gradation de gestes, jusqu'à ce que soit atteint l'intolérable pour le jeune enfant piégé<sup>120</sup>. » Dans le film d'Almodóvar, ce processus a pour conséquence de déstabiliser l'identité d'Ignacio au point où la rupture qui se produit laisse chez lui des traces indélébiles, psychologiquement, émotionnellement et même physiquement. La séquence filmique analysée permettra, d'une part, de mettre en lumière la façon dont l'abus sexuel est représenté dans le film, et, d'autre part, d'observer son impact immédiat sur la victime et, également, sur sa perception de l'événement. Le film de Pedro

---

<sup>118</sup> Auxiliadoro Pérez-Vides et Rocío Carrasco-Carrasco, « Painful Embodiment in Aisling Walsh's *Song for a Raggy Boy* and Pedro Almodóvar's *Bad Education* », dans *Journal of Film and Video*, vol. 67, n° 1, 2015, p. 21.

<sup>119</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 78.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 75.

Almodóvar débute à Madrid en 1980. Ignacio Rodriguez (que l'on découvrira plus tard être son frère, Juan) rend visite à son amour de jeunesse, Enrique, pour lui demander un rôle dans l'un de ses projets cinématographiques. À cette occasion, Ignacio remet au réalisateur *La visita*, une nouvelle écrite par lui dont une première partie relate leur enfance au collège pendant laquelle un professeur les a persécutés. La deuxième partie, fictive, parle des personnages une fois devenus adultes et des différents chemins qu'ils ont empruntés. Enrique, intrigué, se lance dans la lecture de la nouvelle une fois à la maison, ce qui donne rapidement le ton du film avec ses multiples et complexes niveaux de temporalité. En effet, le réalisateur lit la nouvelle, qui met en scène le père Manolo lisant lui aussi la nouvelle compromettante écrite par Ignacio. Lors des scènes appartenant à la nouvelle, il est à noter que le format de l'image se réduit par les deux côtés du cadre filmique, ce qui délimite bien le passé du présent et confère un aspect personnel à l'histoire racontée. Dans l'une des scènes de la nouvelle lue par Enrique, Ignacio, une fois devenu adulte, rend visite au père Manolo à son ancien collège. Ignacio est habillé en femme et se présente faussement sous le nom de Zahara, la « sœur » d'Ignacio. Celle-ci, une fois dans la sacristie où se trouve déjà le père Manolo, affirme à l'homme être venue de la part d'Ignacio, que l'homme prétend ne pas connaître. Zahara rétorque qu'il n'a pas eu beaucoup d'élèves comme Ignacio, spécial et talentueux, pour ensuite l'informer de sa mort dans un accident de voiture. Visiblement troublé par cette annonce, le père lui demande de quitter l'église. Après le départ de Zahara, l'homme regarde une photographie du petit Ignacio rangée dans un tiroir de son bureau (figure 1), le regard troublé par la vision de l'enfant. Zahara entre dans la pièce et revient à la charge. Elle lui explique qu'elle publiera *La visita* (figure 2), à moins qu'il ne lui donne un imposant montant d'argent pour ainsi obtenir un corps de rêves. Zahara voulait son avis avant de publier, car le père Manolo est le « héros » de cette histoire, ou du moins celui qui changera à jamais la vie d'Ignacio. Elle lui suggère donc de lire un passage en particulier (figure 3). À ce moment, nous avons déjà une idée de l'affection portée à Ignacio par le père Manolo et de l'importance de cet événement dans la vie du garçon, qui se poursuit et se cristallise dans la scène suivante.



Figure 1

Figure 2

Figure 3

Dans cette scène lue par le père Manolo, Ignacio, enfant, explique en voix *off* que chaque mois, les meilleurs élèves qui figuraient sur le tableau d'honneur étaient récompensés par une visite à la campagne, accompagnés du père Manolo pour l'occasion. Un *travelling* passe des enfants qui courent vers le lac jusqu'aux vêtements qui jonchent l'herbe (figure 4). On voit une végétation dense (figure 5) qui laisse ensuite découvrir le professeur resté assis avec Ignacio derrière les plantes (figure 6). La végétation, montrée précédemment en *travelling*, isole les deux personnages en les plaçant en retrait de l'activité qui se déroule dans l'eau, avec en hors-champ les cris des enfants qui se baignent et qui s'amuse. Le père est assis près de l'enfant, une guitare à la main, et l'enfant chante « Moon River », dont les paroles sont révélatrices de ce qui est à venir, notamment avec l'évocation du bien et du mal. En effet, dans son article « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », Jorge Pérez cite Kathleen Vernon au sujet des paroles de cette chanson: « [T]he lyrics of the Spanish version performed by Ignacio in child falsetto mention dark secrets that correlate with "the priest's sexual advances toward the boy"<sup>121</sup>. » Pendant qu'il chante pour son professeur, Ignacio jette des regards furtifs vers le lac (figure 7), cherchant les autres enfants qui, eux, sont exemptés de cet « honneur ». En effet, son regard passe de l'homme au lac, partagé entre l'innocence et l'obéissance envers une figure d'autorité. Toujours pendant que l'enfant chante, une série de plans au ralenti montrent les autres jeunes garçons s'amuser dans l'eau (figures 8 et 9), habilement chorégraphiée au rythme de la chanson<sup>122</sup>. Pérez rapporte dans son article que le professeur et auteur Ernesto Acevedo-Muñoz considère ces plans comme une tentative d'érotiser les garçons en les présentant comme des objets de désir<sup>123</sup>. Plus précisément, le ralenti de ces plans confère un aspect ludique à toute la scène et rappelle que l'enfance est l'âge de l'innocence. En ce sens, la pureté qui s'en dégage contraste avec l'agression qui suit. C'est à ce moment que l'innocence du petit Ignacio rencontre le mal, c'est-à-dire le désir du père Manolo, et que son monde bascule complètement. La première agression sexuelle ne se produit pas de manière explicite, mais n'en est pas moins significative. Après les plans au ralenti, la chanson du petit se termine sur un mouvement de caméra similaire au premier *travelling*, mais plus lent. Cette fois-ci, la caméra demeure éloignée des personnages pendant un moment. On entend alors Ignacio refuser les avances du père Manolo. L'enfant sort ensuite de la végétation en courant, puis tombe sur le sol (figure 10). Le professeur

---

<sup>121</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », dans *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 8, n° 2, 2012, p. 149.

<sup>122</sup> *Id.*

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 150.

s'avance pour aider le jeune garçon tout en rattachant son pantalon (figure 11); c'est d'ailleurs la seule preuve concrète de ce qui a pu se produire derrière les buissons. L'enfant se retourne, son visage remplit le cadre et du sang coule sur son front (figure 12). Ensuite, le visage se sépare en deux (figure 13). Dans un fondu, le visage du père Manolo en train de lire ce passage de la nouvelle apparaît entre les deux parties du visage d'Ignacio (figure 14). Cette façon d'incruster le visage de l'agresseur dans cette déchirure fait de lui non seulement la cause de celle-ci, mais représente le mal qui s'immisce dans l'enfant. Les paroles en voix *off* du petit garçon confirment cela et expriment toute la portée destructrice du geste qui a été commis sur lui : « Un filet de sang divisait mon front en deux. J'eus le pressentiment que ma vie serait à cette image : toujours divisée sans que je puisse rien y faire<sup>124</sup>. » Ce plan montre une séparation nette entre la naïveté perdue de l'enfance et l'accession trop rapide au monde « adulte ». Plus encore, l'abus sexuel d'Ignacio est un point de rupture et une intrusion néfaste dans sa sexualité. Dans *Le genre en question ou questions de genre*, Claude Esturgie affirme que « [l]a scène de la baignade avec l'abus suggéré d'Ignacio par le père Manolo illustre la célèbre formule de la *confusion des langues* dont parlait Ferenczi pour évoquer l'intrusion de la sexualité adulte dans le sexuel infantile et les ravages que cette effraction ne peut manquer d'opérer<sup>125</sup>. » Le plan final de cette scène exprime également l'identité floue des personnages du film et se place comme une annonce concernant leur double jeu, leur sexualité et leur identité instables, ainsi que les revers identitaires qu'ils vont subir. Tel que suggéré par Auxiliadora Pérez-Vides et Rocío Carrasco-Carrasco, cette déchirure de l'écran peut aussi représenter la vulnérabilité du corps, un élément qui sera présent dans la vie adulte d'Ignacio : « The close-up of his face divided in two by a drop of blood suggests the vulnerability of the body, while anticipating the pain that is to define his life<sup>126</sup>. » Bien que cette scène revête une importance capitale en ce qui a trait à la représentation de l'abus sexuel au masculin à l'écran, en se positionnant comme un point de rupture et de pivot dans la vie du personnage principal, la situation d'abus ne se termine pas à ce moment, mais se décline dans d'autres scènes.

---

<sup>124</sup> Pedro Almodóvar, *La mauvaise éducation (La mala educación)* (V.F.), Espagne, 2004, 00:28:25.

<sup>125</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, Paris, Éditions Léo Scheer (Variations IX), 2008, p. 125-126.

<sup>126</sup> Auxiliadora Pérez-Vides et Rocío Carrasco-Carrasco, « Painful Embodiment in Aisling Walsh's *Song for a Raggy Boy* and Pedro Almodóvar's *Bad Education* », *art. cit.*, p. 23.



Figure 4

Figure 5

Figure 6



Figure 7

Figure 8

Figure 9



Figure 10

Figure 11



Figure 12

Figure 13

Figure 14

Le père Manolo poursuit la lecture de la nouvelle, qui raconte maintenant sa journée d'anniversaire en tant que nouveau directeur du collège. Les élèves jouent au soccer avec les professeurs et cette scène est constituée de plusieurs plans au ralenti qui rappellent la journée à la campagne. Parmi les célébrations organisées, l'une d'elles consiste à faire chanter le petit Ignacio devant le père Manolo et plusieurs autres hommes religieux dans un réfectoire. Avant même d'entrer dans la pièce, un homme lui dit de regarder le père Manolo dans les yeux pendant qu'il chante et la voix *off* du petit Ignacio exprime de la peur. L'enfant commence donc à chanter en faisant des gestes avec les mains. À propos de cette scène, Claude Esturgie souligne la « sexualité passive<sup>127</sup> » que lui

<sup>127</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 121.

fait subir le directeur. Jorge Pérez abonde en ce sens et affirme que le petit Ignacio est traité comme un objet de désir et même, littéralement, comme un cadeau offert aux curés. Il attribue également une forte charge sexuelle aux paroles de la chanson, vectrices des désirs du père Manolo :

Ignacio is "given" as a singing present to Father Manolo to celebrate his birthday and his appointment as school director. Ignacio sings the song "Torna a Sorrento" modified by Father Manolo under the title "Jardinero", a version with metaphorical sexual references to the relationship of the flower (Ignacio) blossoming with the help of the gardener (Father Manolo)<sup>128</sup>.

La sexualité n'est pas seulement suggérée par les paroles de la chanson, mais aussi par la réaction des curés dans la salle, qui sont littéralement en émoi devant la performance du garçon. L'effet de la performance sur les hommes religieux rappelle presque la jouissance lors d'un acte sexuel :

Apart from the sexually charged lyrics, what is the most striking about this scene is that the audience gets a sustained frontal shot of Ignacio as the object for the erotic contemplation of Father Manolo (and a few other priests), followed by a reverse shot in which Ignacio and the audience can contemplate the effect of his performance on Father Manolo, who is delighted to the point of almost bursting into tears<sup>129</sup>.

Le montage en champs/contrechamps met précisément l'accent sur les réactions des hommes attablés et permet d'isoler l'enfant dans le cadre de la caméra en le présentant comme un objet de désir aux yeux de tous les hommes présents. C'est d'ailleurs pour cette raison que la scène en question participe au processus d'ensemble de l'abus sexuel, même si la sexualité dans ce cas-ci se produit de manière passive et implicite.

À cela s'ajoute une dernière scène à inclure dans l'ensemble des événements liés à l'abus sexuel du petit Ignacio. L'enfant et son camarade de classe Enrique se sont rapprochés l'un de l'autre et le père Manolo est en désaccord avec cette proximité. Par crainte de « perdre » son élève, il veut punir Enrique à la suite d'une nuit pendant laquelle il a surpris les deux jeunes ensemble, cachés dans les toilettes du dortoir. À la sacristie, le père Manolo récite une prière en compagnie d'Ignacio. En voix *off*, Ignacio dit qu'il vient de perdre la foi, qu'il ne croit plus en Dieu ni en l'enfer et que de ce fait, il n'a plus peur de rien et il est prêt à tout. Alors qu'Ignacio est en train d'aider le père Manolo à enlever son habit, il demande au père ce qu'il compte faire d'Enrique et l'homme répond qu'il n'a d'autre choix que d'expulser son ami. En lui caressant le visage, le père Manolo lui dit qu'il ne veut que son bien. Ici, le monde d'Ignacio bascule à nouveau, mais de manière différente que lors de la journée à la campagne.

---

<sup>128</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 149.

<sup>129</sup> *Id.*

Ignacio est poussé par la volonté de préserver la relation qu'il entretient avec son camarade et décide de se « donner » à l'homme :

Ignacio without hesitation decides to prostitute himself with the priest to retain his object of desire. Far from the innocent and ignorant child usually presupposed in discussions about cross-generational sexual relationships, even if consensual, Ignacio gives conscious consent to the sexual contact with the priest<sup>130</sup>.

En fait, il se vend littéralement à l'homme en échange de la proximité de son premier amour, son ignorance et son innocence étant déjà affectées par les avances précédentes de l'homme. Non seulement Ignacio est marqué par les persécutions sexuelles du père Manolo, mais aussi par le sentiment de trahison générée par le départ d'Enrique. En effet, « [m]algré le sacrifice d'Ignacio qui se soumet aux volontés du père Manolo, celui-ci, jaloux du lien entre les deux garçons, en prend prétexte pour exclure Enrique du collège<sup>131</sup>. » Pour Ignacio, la sexualité est d'abord associée au pouvoir. Il sent effectivement qu'il contrôle la situation (le fait de pouvoir garder Enrique au collège); cependant, il est profondément déçu d'avoir offert son corps et sa sexualité à un adulte qui l'a trahi en retour. Ignacio se jure de lui faire payer sa dette un jour, mais les marques physiques, psychologiques et émotionnelles sont déjà présentes chez l'enfant et s'aggraveront une fois adulte. Dorais avance, dans son étude de cas, qu'« [u]ne intense quête d'affection animait presque tous les garçons qui furent molestés<sup>132</sup>. » La vulnérabilité affective de l'enfant serait donc un facteur non négligeable de l'abus sexuel, une faille que l'agresseur exploiterait chez la victime. Dans le film d'Almodóvar, la situation du petit Ignacio est légèrement différente. L'enfant semble toujours insensible ou mal à l'aise devant l'attention que lui porte le père Manolo, dont le point de non-retour est sans aucun doute la sortie à la campagne. En fait, c'est par affection pour son camarade qu'Ignacio accepte les relations sexuelles avec l'homme. La perte de son camarade aura tôt fait d'ajouter à la blessure causée par l'abus sexuel subie au collège. Au final, de la visite de Zahara au père Manolo (qui a pour but de le faire chanter) jusqu'à l'offre sexuelle d'Ignacio, les quatre scènes analysées participent à la représentation de l'abus sexuel au masculin qui s'avère un point de rupture dans la vie du protagoniste de *La mauvaise éducation*. La sortie à la campagne demeure la scène la plus significative et la plus compromettante quant à l'identité et la sexualité du personnage, qui fait elle-même partie d'un processus plus grand. À l'image du visage divisé d'Ignacio, sa vie sera marquée par cette séparation brutale. Le personnage, dont les croyances sont désormais mises en doute, a perdu son innocence et sa foi du même coup.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>131</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 119.

<sup>132</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 74.

C'est pourquoi la dernière scène analysée montre un enfant « consentant », désillusionné par l'abus et les persécutions du père Manolo, mais non moins victime d'un homme qui abuse de son autorité et de son pouvoir pour assouvir ses désirs sexuels.

### **2.1.2 L'abus sexuel comme élément déclencheur dans *Mysterious Skin***

Le film de Gregg Araki, *Mysterious Skin*, présente l'abus sexuel dès les premières scènes, ce qui accentue l'importance de l'événement. En effet, sa position dans le récit fait de l'abus sexuel un élément crucial à la fois pour le déroulement du film et les protagonistes. En ce qui a trait à la représentation de l'abus sexuel, le film d'Araki fonctionne un peu différemment de *La mauvaise éducation*, bien qu'il présente lui aussi l'abus sexuel comme l'élément déclencheur d'un trouble identitaire chez les personnages principaux. Brian et Neil, à l'été 1981, ont tous deux été abusés par leur entraîneur de baseball pour la première fois. L'abus est vécu de façons très différentes pour les deux garçons et il en est de même pour les séquelles laissées par cet événement. De fait, Araki représente l'événement traumatique de manière divergente chez les deux personnages. Comme dans le film d'Almodóvar, l'abus sexuel chez le réalisateur étatsunien se présente comme un processus basé sur une certaine gradation des événements menant, ultimement, à une scène principale. Bien que deux personnages soient considérés comme principaux dans le film, la scène centrale de l'abus concerne seulement l'un d'eux, soit Neil McCormick. *La mauvaise éducation* présente aussi l'abus sexuel du point de vue d'un seul personnage, alors que les répercussions de cet abus, nous le verrons plus tard, dépassent largement celui-ci. Le film d'Araki, même s'il met aussi l'accent sur un seul protagoniste au moment de présenter l'abus, laisse toutefois une petite place à l'autre. En effet, en ce qui concerne Brian Lackey, la mise en scène de l'événement est tout autre puisqu'il ne se souvient de rien. La représentation de l'abus, dans son cas, fonctionne comme un ensemble de petits événements qu'il doit lui-même se rappeler, coordonner et juxtaposer côte à côte au fil de ses recherches. Ceux-ci, à la fin du film, déboucheront sur l'événement traumatique en question et sur sa représentation plus explicite. C'est donc l'abus sexuel au masculin en tant que processus et élément déclencheur d'un trouble dans la vie des protagonistes qui sera analysé à travers plusieurs moments-clés du film. Le film *Mysterious Skin* s'ouvre sur une scène qui met de l'avant Brian à la suite d'un abus sexuel, ce qui nous est inconnu à ce moment, mais qui participe toutefois à la mise en images de cet événement.

Dans la première scène du film, celle qui suit le générique montrant le visage de Neil enfant, la mention « Brian Lackey, Summer 1981 » apparaît à l'écran. En voix *off*, le garçon raconte qu'à l'été de

ses huit ans, cinq heures ont « disparu » de sa vie. Il le dit précisément en ces termes : « The summer I was eight years old, five hours disappeared from my life, five hours lost, gone without a trace<sup>133</sup>. » Derrière la mention et avant qu'elle ne disparaisse, un plan apparaît dans lequel la caméra descend sur le visage du petit Brian, qui semble apeuré et qui respire bruyamment. Du sang coule de son nez en une coulisse qui va jusqu'à son menton. Toujours en voix *off*, accompagné d'un flash-back, il dit que la seule chose dont il se souviendra est d'avoir été assis sur banc avec les membres de sa ligue de baseball et qu'il s'est mis à pleuvoir. Ensuite, la grande sœur de Brian le découvre dans la cave, dans une garde-robe et le nez en sang. Ce sont les seuls souvenirs clairs qu'il garde de cet événement qu'il découvrira plus tard être la première de deux agressions sexuelles subies. Pour Brian, l'abus sexuel est représenté par l'absence de représentations visuelles à ce stade-ci du récit filmique. Toutefois, on découvre que ce moment précis a déclenché chez lui une multitude de symptômes physiques, psychologiques et relationnels, sans qu'il en comprenne réellement la signification et l'origine. Quelques minutes plus tard dans le film, la mention « Neil McCormick, Summer 1981 » apparaît sur une image du jeune Neil sur son lit qui regarde par la fenêtre de sa chambre, la nuit. En voix *off*, Neil raconte que l'été de ses huit ans, il a éjaculé pour la première fois. Par la fenêtre, il regarde sa mère et son petit ami qui ont une relation sexuelle sur la balançoire dans la cour. L'enfant se masturbe devant la scène et dit que l'homme allait devenir ce qu'il considère comme son « type ». Un montage alterné présente le visage de Neil et celui de l'homme en gros plan, les deux en train d'avoir du plaisir (figures 15 et 16). Il est à noter que le copain de sa mère présente des similitudes physiques avec l'entraîneur de Neil, comme l'âge, la couleur des yeux et le port de la moustache. De fait, un court plan est inséré dans l'image lorsque l'homme jouit, présentant l'entraîneur de l'équipe baseball dans une situation de plaisir semblable (figure 17). Un deuxième plan de l'entraîneur qui jouit est ajouté en alternance au moment où Neil jouit aussi. Le parallèle entre les deux hommes est clair et cette insertion permet de montrer le désir sexuel et physique que Neil associe à l'entraîneur en le transposant sur une autre figure masculine. Neil accorde de l'importance à ce moment, car l'éjaculation signifie pour lui une « réussite », autrement dit un accomplissement qu'il pourra partager avec l'entraîneur. Cette réussite, il l'associe à la découverte, à l'apprentissage et à l'épanouissement de sa propre sexualité avec l'homme. D'ailleurs, dans le plan suivant, la caméra descend dans une contre-plongée alors que Neil pose un regard à la caméra, dans un sentiment de puissance, car il est impatient de montrer à son entraîneur ce qu'il est maintenant capable de faire. À cet instant, la sexualité de Neil se résume à

---

<sup>133</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 00:02:26.

une recherche d'approbation et de fierté de la part de l'homme. Cette sexualité précoce est donc modulée par l'entraîneur et aussi déclenchée par ce qu'il lui fait subir. Alors que Brian démontre, au même moment dans le film, une absence totale de souvenirs des événements, tout en étant visiblement marqué et traumatisé par celle-ci, Neil fait preuve d'une certaine aisance face à la situation. Il semble, en apparence, ne pas porter encore les marques de ce qui s'est produit à l'été 1981, puisqu'il est toujours pris dans ce cycle qui le fait sentir important aux yeux d'un adulte. À ce moment, peu d'informations nous sont encore révélées sur l'abus sexuel des deux garçons. Après cette dernière scène, Neil dit en voix *off* qu'il serait mieux de commencer par le début, c'est-à-dire l'élément déclencheur de leur état psychologique et physique respectif.



Figure 15

Figure 16

Figure 17

Dans ses explications en voix *off*, Neil retourne quelques mois avant, en juin, lors de son arrivée dans l'équipe de baseball et de sa rencontre avec l'entraîneur Tyler. Le jeune homme dit qu'il a ressenti un fort désir en le voyant pour la première fois et aussi qu'il ressemblait aux sauveteurs, aux cowboys et aux pompiers qu'il avait vus dans les magazines que sa mère cachait en dessous de son lit. Cette réflexion est accompagnée d'images d'hommes dans des magazines qui ressemblent effectivement à l'entraîneur (figures 18, 19 et 20). Ces images montrent que le désir n'est pas encore d'ordre sexuel pour lui, mais plutôt d'ordre associatif. Ensuite, l'homme se dirige vers lui et sa mère au ralenti en replaçant sa casquette sur sa tête, ce qui laisse voir sa chevelure blonde et accentue l'image idéalisée que Neil a de lui. Toujours en voix *off*, Neil ajoute qu'il ne savait pas trop quoi faire de ses sentiments, signe que c'était là ses premiers émois affectifs. Les interactions entre l'homme et Neil sont également toujours montrées en plongée et en contre-plongée, avec des points de vue subjectifs et des regards à la caméra (figures 21 et 22), établissant ainsi un rapport de pouvoir clair entre les deux. À la suite de cette rencontre, Neil dit qu'il est rapidement devenu la vedette de l'équipe et qu'il avait envie de rendre fier son entraîneur. Un soir, Tyler appelle la mère de Neil pour savoir s'il peut emmener son fils et toute l'équipe au cinéma pour célébrer leur première victoire. Lorsque l'adulte vient chercher Neil à la maison pour la sortie au cinéma, une dynamique de pouvoir s'établit de nouveau, notamment par la façon de

filmer les deux personnages en plongée et en contre-plongée (figures 23 et 24). Dans la voiture, Neil et Tyler sont seuls. L'adulte lui confie alors que cette sortie est seulement pour eux, ce qui fait le bonheur de l'enfant. La stratégie utilisée par l'adulte, dans l'optique d'amadouer et de flatter l'enfant, fonctionne dans le sens où Neil est satisfait de l'attention que l'homme lui porte et de l'importance qu'il lui accorde. Arrivé à la maison de l'entraîneur, Neil est impressionné par les nombreux jeux qu'il y trouve. En fait, l'accent est véritablement mis sur la maison de l'homme, l'endroit où se produiront les agressions sexuelles. En effet, elle est présentée comme un lieu séduisant, sécurisant et accueillant qui se situe, en quelque sorte, hors de la réalité :

[T]he film lingers on the details of Brian and Neil's abuser's home in order to expose their coach's modus operandi in clear terms: his house is a veritable play land that a kid would love to spend time in; he offers name-brand sugar cereals, videogames, a big TV and, most importantly, a house that has no prohibitions against swearing or making messes<sup>134</sup>.

Visiblement, tout est permis dans cette maison et cette accumulation de détails sert à nous montrer comment l'homme réussit à amadouer ses jeunes victimes et à les mettre à l'aise. Toujours dans la même scène, les deux personnages jouent à des jeux vidéo et l'adulte pose des questions à Neil concernant les absences répétées de sa mère. L'homme voit en Neil le manque d'attention et d'encadrement dont il souffre, de même qu'une certaine vulnérabilité, ce qui était déjà clair dès le début du film par les absences quotidiennes de la mère, que ce soit pour le travail ou pour ses rencontres avec des hommes. Pour l'agresseur, cette situation familiale instable et la figure masculine qu'il représente d'emblée pour l'enfant est une porte grande ouverte : « Tous les enfants aiment recevoir de l'attention : vraisemblablement, les agresseurs le savent et jouent sur l'ambiguïté de la relation qu'ils entretiennent avec l'enfant<sup>135</sup>. » D'ailleurs, une gradation dans les actions posées par l'entraîneur aide à construire une situation d'abus sexuel dans *Mysterious Skin*. Après avoir gagné sa confiance par son attention et par l'environnement sécurisant que symbolise sa maison, il peut finalement poser des gestes répréhensibles. Bien que déplacés, ces actes finissent par être acceptés, ou du moins tolérés, par Neil. Par exemple, après les jeux vidéo, l'adulte demande à Neil de venir le rejoindre près d'un dictaphone. Il dit à Neil que cela peut sembler étrange, mais qu'il aimerait enregistrer sa voix comme il fait normalement avec les meilleurs joueurs de son équipe. Il prend ensuite des photos de l'enfant, pour qui cela semble être un jeu somme toute innocent et plutôt amusant. Pourtant, l'homme lui fait

---

<sup>134</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin* and Asia Argento's *the Heart is Deceitful Above All Things* », Essai critique dans *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 21, 2011, p. 15.

<sup>135</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 134.

faire des grimaces et des poses sexuellement suggestives (figures 25, 26 et 27), qu'il capte avec enthousiasme à l'aide de son appareil photographique. Comme dans *La mauvaise éducation*, l'homme lui fait en quelque sorte subir une sexualité passive et implicite par l'intermédiaire de ces photographies. Dans son essai critique, Tom O'Connor explique que l'entraîneur de baseball a créé des objets fétiches non seulement dans une optique de voyeurisme, mais aussi dans le but de fixer dans le temps son objet de désir :

What is perhaps most disturbing about Neil's coach is that he desires everything to be, in effect, stuck in an idealized or representational world of timeless forms. [...] Neil's coach's desires are destructively voyeuristic because he wants to be like a godlike figure lordling over an object of desire that is essentially frozen in a transcendent realm<sup>136</sup>.

Avec ces photos, il capture la jeunesse de l'enfant et aussi son désir pour lui. Dans une scène suivante, on voit d'ailleurs que les photographies prises à ce moment sont disposées dans un album, comme s'il s'agissait d'une collection de photos de victimes, immortalisées dans une jeunesse éternelle.



Figure 18



Figure 19

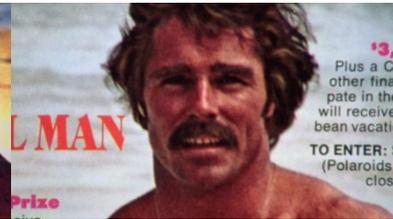


Figure 20



Figure 21



Figure 22

<sup>136</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's Mysterious Skin... », *art. cit.*, p. 15-16.



Figure 23

Figure 24



Figure 25

Figure 26

Figure 27

Dans *Mysterious Skin*, la première scène dans laquelle une agression sexuelle est clairement suggérée à l'écran se produit plus tôt que dans le film d'Almodóvar. *La mauvaise éducation* présente cet événement à la fois comme un point de rupture et une annonce du trouble identitaire à venir. Chez Araki, il est davantage question de l'abus sexuel en tant qu'élément déclencheur de situations de crise identitaire qui sont différentes, voire opposées, chez les deux personnages principaux. La scène d'ouverture, qui présente le jeune Brian avec le nez ensanglanté dans la cave, est la conséquence directe de l'agression sexuelle qu'il vient de subir. Toutefois, tant pour l'enfant que pour le spectateur, cet élément nous est inconnu à ce moment. Les scènes qui suivent se concentrent sur l'enfance de Neil et font partie du processus qui construit la situation d'abus sexuel qu'il a subie. Si, depuis le début, aucun geste sexuellement explicite n'a été mis en images, un changement notable s'opère avec une scène importante et significative comme celle de la sortie à la campagne dans *La mauvaise éducation*. À la suite de la scène des clichés photographiques de l'enfant, une transition au noir accompagnée de la voix *off* de Neil nous mène au 2 juillet de la même année. Neil est assis chez lui à la table et s'amuse avec des jouets, alors que sa mère sort pour la soirée. Après la partie de baseball, l'entraîneur emmène Neil à nouveau chez lui. L'enfant ne pense qu'à jouer aux jeux vidéo, mais l'homme lui montre un album dans lequel il y a les photos de Neil prises auparavant. L'enfant trouve qu'il a l'air stupide sur l'une d'elles, qui suggère fortement une relation sexuelle orale. L'adulte réplique ceci à l'enfant : « No, you look perfect. Your expression, like you're having a wonderful dream<sup>137</sup>. » Il lui dit ensuite qu'il a beaucoup pensé à lui cette semaine, alors que Neil lui réplique spontanément qu'il a faim. Cela

<sup>137</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 00:12:15.

démontre toute l'insouciance, l'innocence et la vulnérabilité de l'enfant, qui ne se préoccupe que des jeux et de la nourriture alors que la menace sur lui se fait de plus en plus présente. Dans un même ordre d'idées, la scène précédente où Neil jouait à la table contraste avec la suite, qui symbolise son entrée forcée et brutale dans le monde « adulte ». Dans la cuisine, les deux personnages ouvrent maintenant une petite boîte de céréales alors que Neil en laisse tomber par mégarde sur la table. Encore une fois, un rapport de pouvoir s'établit entre les deux personnages à l'aide des angles de prise de vues et de la caméra subjective. Pour faire sourire Neil, l'entraîneur verse des céréales sur sa tête, rappelant ainsi le générique d'ouverture qui présentait le petit garçon, le sourire aux lèvres, avec des céréales colorées qui lui tombaient sur la tête. Ils se mettent alors à lancer des céréales dans les airs en riant et après, Neil regarde le sol couvert de céréales (figure 28). L'accent est précisément mis sur cette situation légère et loufoque dans la mesure où l'entraîneur détourne délibérément l'attention de l'enfant et en déforme ainsi sa perception. Comme le souligne avec justesse O'Connor, « [t]he cereal is presented as manna from heaven, which reveals just how intensely sexual abuse distorts the child's perceptions<sup>138</sup>. » Aussi, cela démontre la complicité que l'homme construit avec Neil afin de pouvoir ensuite normaliser sa conduite. Juste après, il lâche les mots « Here we go », toujours le visage cadré dans une contre-plongée en alternance avec le visage de l'enfant en plongée. L'adulte se rapproche de l'enfant, et du même coup de la caméra (figure 29), avant de dire à Neil qu'il l'aime bien. Il couche l'enfant sur le sol avec les céréales en arrière-plan et dépose sa tête sur le ventre de l'enfant. Il affirme que c'est sa façon de lui témoigner son amour, et pour le rassurer, il lui explique qu'il n'y a rien de mal à embrasser quelqu'un de cette manière. Comme l'entraîneur assure à Neil qu'il est normal d'apprécier ce genre de rapprochements et que ce n'est qu'un témoignage de son affection envers lui, la perception de l'enfant face à cette situation et face à l'adulte devient nécessairement brouillée et déformée : « Comme l'auteur d'abus ne présente jamais la relation comme anormale mais plutôt comme un jeu secret, un échange de bons procédés, une initiation ou un geste normal d'affection, le garçon vient à douter de son propre jugement<sup>139</sup>. » Ensuite, accompagné des murmures de l'enfant, l'homme s'approche de lui pour l'embrasser (figure 30) avant de disparaître dans un fondu au noir. La caméra subjective rend l'abus sexuel visible de manière détournée et non explicite. En effet, ce simple plan, dans lequel le visage de l'adulte prend littéralement tout le cadre, réussit à montrer l'intrusion d'une personne adulte dans l'intimité et la sexualité de l'enfant : « [T]he coach's face is shown in extreme

---

<sup>138</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's Mysterious Skin... », *art. cit.*, p. 16.

<sup>139</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, *op. cit.*, p. 134.

close-up from Neil's point of view, as he moves in for the kiss, the man's face breaks focus and fills the frame, effectively erasing the potential visual representation of sex by overwhelming Neil, the audience, and the frame itself<sup>140</sup>. » En voix *off*, Neil dit banalement que c'est juste arrivé comme ça. Il a regardé le dégât sur le plancher et a trouvé que cela ressemblait à un kaléidoscope brisé, ce qui constitue, en soi, une image forte qui sert à confirmer l'idée selon laquelle quelque chose éclate à ce moment précis chez le personnage. Ses émotions comme ses pensées sont nécessairement confuses, et ce, en raison de la relation de confiance et d'amitié qu'il entretient avec l'homme depuis leur rencontre. En effet, « [e]ntre le moment où l'attention offerte par celui qui n'a pas encore dévoilé ses intentions semble être un élément positif dans leur existence et le moment où l'agression sexuelle se produit ou se reproduit, il y a une rupture<sup>141</sup>. » De plus, pour la première fois depuis leur rencontre, Neil est filmé en contre-plongée (figure 31), comme si ce moment l'avait brisé à jamais et avait déclenché un trouble en lui qui s'avère plus grand qu'il ne peut le concevoir. Dans le plan suivant, l'entraîneur insiste en confirmant à Neil son appréciation de l'expérience, ajoutant que c'est « correct » et que tout ira bien. Les deux personnages sont filmés à la même hauteur, dans un même plan et dans un angle neutre (figure 32), marquant ainsi le début d'une relation d'abus ambiguë qui dépassera l'été 1981.



Figure 28



Figure 29



Figure 30



Figure 31

Figure 32

<sup>140</sup> Jon Davies, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 3, n° 2-3, 2007, p. 376.

<sup>141</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 133.

En ce qui concerne le deuxième personnage, la représentation de l'abus sexuel est très différente par la suite. La deuxième agression sur Brian se produit à l'Halloween 1983 et nous est visuellement présentée comme un enlèvement extraterrestre. En voix *off*, superposée à un plan où Brian se trouve, apeuré, dans une maison hantée, celui-ci explique que cette année-là, il sentait que quelque chose d'horrible allait survenir à l'Halloween et qu'il n'y avait rien à faire pour empêcher cela. En effet, cette séquence marque une deuxième agression portée sur Brian alors que la lumière bleutée (figure 33), la grande silhouette floue qui murmure son nom (figure 34) et le sol métallique et bombé sur lequel l'enfant se réveille (figure 35), participent à la création d'une ambiance mystérieuse et rappellent, du même coup, un enlèvement extraterrestre. C'est précisément ce par quoi l'enfant va substituer l'absence de souvenirs des événements réels, puisque trop horribles et traumatiques pour y trouver une raison logique. La représentation de l'abus sexuel dans le cas de Brian se dessine donc au compte-gouttes tout au long du film, substitué et métaphorisé par un événement surnaturel. Même la scène finale du film, qui dévoile en détail, par le biais de Neil, ce qui est réellement arrivé à Brian, représente ces événements par bribes sur le plan visuel. Finalement, l'abus sexuel est représenté de manière claire pour Neil, au contraire de Brian. Ces scènes n'apparaissent pas aussi violentes et tranchées émotionnellement que celle de la sortie à la campagne dans *La mauvaise éducation*, qui montrait visuellement et psychologiquement une scission dans la vie du personnage. Toutefois, le changement dans les angles de prise de vue accompagné de la voix *off* de Neil, qui raconte son histoire en mettant l'accent sur ce moment précis, en plus de la réticence manifeste de l'enfant à l'égard des rapports imposés, montrent clairement qu'un équilibre a été rompu à ce moment de sa vie en déclenchant un trouble et une confusion chez lui. Aussi, l'absence de souvenirs de Brian est en ce sens aussi violente émotionnellement et visuellement que l'abus montré de Neil et d'Ignacio. Chez Almodóvar comme chez Araki, l'abus n'est pas le fait d'un acte isolé, mais bien d'un processus menant à un point de non-retour dans la construction de leur identité et de leur sexualité.



Figure 33

Figure 34

Figure 35

## 2.2 L'abus sexuel et les rapports de pouvoir

Dans la définition de l'abus sexuel donnée en début de chapitre à partir de l'essai de Michel Dorais, il a été établi que malgré les nuances possibles quant à la durée ou à la violence de l'agression, il existe toujours un rapport de pouvoir entre la victime et l'agresseur. En effet, la domination exercée par l'adulte sur l'enfant, qui se trouve d'emblée dans une position de vulnérabilité, est à la source de la possibilité même d'un abus et cela s'exprime dans le « déséquilibre entre la faculté de l'aîné d'imposer son désir et la difficulté pour l'enfant de s'y opposer<sup>142</sup>. » De plus, différents degrés de domination sont possibles et diverses manifestations sont visibles dans un contexte d'abus sexuel. Plus tard même, lorsque l'abus est terminé, des rapports de pouvoir tendent à se créer et à se manifester, inspirés de peu ou en grande partie par l'événement traumatique vécu dans l'enfance. La plupart du temps, l'agresseur est d'abord une figure d'autorité pour l'enfant, par sa position sociale, familiale ou simplement dans la perception que la victime se fait de lui. La figure d'autorité et les rapports de pouvoir, en ce qu'ils émanent de l'abus sexuel, correspondent à ce que cette deuxième partie de chapitre vise à mettre en lumière dans les deux films à l'étude. Dans la partie précédente, l'analyse de scènes relatives à la représentation de l'abus sexuel à l'écran a montré celui-ci sous la forme d'un processus plus ou moins long qui vise à imposer la dominance de l'agresseur sur son objet de désir. Là où *La mauvaise éducation* présente un point de rupture brutal pour l'enfant, une perte de repères et une trahison, *Mysterious Skin* montre que le processus menant à l'abus sexuel se traduit dans une gradation des événements accompagnés d'une tentative de normalisation de la part de l'agresseur. L'abus sexuel chez Araki est donc représenté et construit dans l'idée d'une certaine passivité, bien qu'il soit visiblement plus explicite et plus concret que dans le film d'Almodóvar. Ainsi, afin de bien comprendre l'impact que peut avoir l'abus sexuel entre personnes de même sexe sur la construction de leur identité et de leur sexualité, il s'avère important de « [c]oncepter l'abus sexuel non seulement dans sa dimension sexuelle, mais aussi dans le rapport de pouvoir qu'il exprime<sup>143</sup> ». Lors de l'abus, la victime se trouve non seulement marquée par l'assaut sexuel perpétré sur sa personne, mais aussi par l'influence et la domination exercées par l'agresseur. Ce rapport de pouvoir sera justement perceptible chez les victimes devenues adultes, qui le témoignent de diverses façons. L'identité et la sexualité des victimes seront à l'image de leur traumatisme, suivant une dynamique de

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 112.

pouvoir instaurée lors de l'abus, avec de possibles renversements. En effet, des renversements des rôles de pouvoir chez les personnages principaux sont tout à fait possibles :

À l'image de ce qu'ils ont vécu, la sexualité de ces hommes devient une affaire de rapports de pouvoir uniquement, avec l'impression que s'ils n'exercent pas un contrôle sur les autres, ce sont les autres qui vont les asservir. Cela explique leur possible renversement ultérieur des rôles, même si cela ne va pas forcément jusqu'à leur faire commettre eux-mêmes des agressions<sup>144</sup>.

Dans les films à l'étude, le pouvoir est présenté de manière différente dans les scènes principales analysées plus haut. Toutefois, *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin* montrent qu'il s'opère une permutation des rôles de victime et d'agresseur commune dans les deux films. En fait, cette inversion des rôles est perceptible chez certains personnages, alors que d'autres témoignent de ce rapport de pouvoir différemment. Cet élément est abordé dans la partie traitant de la représentation de l'abus sexuel à l'écran et non dans celle concernant la construction identitaire et sexuelle des personnages. Bien que les rapports de pouvoir aient un impact dans le développement de leur identité respective, ils sont d'abord et avant tout instaurés par le traumatisme vécu dans l'enfance. Qu'ils soient perpétués, renversés ou amplifiés, ils ramènent toujours à l'événement traumatique qu'est l'abus sexuel vécu par les personnages masculins dans les films étudiés.

### **2.2.1 La subversion de la figure d'autorité et la permutation des rôles dans *La mauvaise éducation***

Dans le film de Pedro Almodóvar, le personnage du père Manolo est caractérisé par une subversion de la figure d'autorité. Il est d'abord présenté ainsi dans la mesure où il occupe une position sociale et professionnelle importante. C'est un prêtre, un professeur et également un directeur de collège. Donc, en tant qu'homme d'Église et professeur, il est censé veiller sur les jeunes enfants et en prendre soin, puisqu'il a non seulement un devoir éducatif envers eux, mais aussi un devoir moral. La première apparition du père Manolo survient lors d'une scène dans laquelle il dirige une messe, qui est tirée de la lecture de la nouvelle par Enrique Goded (et que plus tard on comprendra être l'adaptation de la nouvelle en film). Dès ce moment, des indices sont déjà présents quant à la vraie nature de l'homme. Ensuite vient la scène de la journée à la campagne qui montre le père Manolo sous son vrai jour, celui d'un agresseur pédophile. En effet, il abuse de sa figure d'autorité en obligeant Ignacio à chanter pour lui, pour ensuite en venir à l'agression sexuelle. Dans le chapitre « Du cinéma gay et lesbien aux films *queer* et *trans* » contenu dans *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, les

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 148.

auteurs Ros Murray et Chris Perriam parlent du cinéma de Pedro Almodóvar en évoquant « sa manière de subvertir les figures d'autorité<sup>145</sup>. » Le réalisateur espagnol subvertit ce personnage en révélant non seulement son homosexualité (on verra plus tard dans le film qu'il tombe sous le charme de Juan), mais surtout son attirance pour les jeunes garçons et son incapacité à contrôler ses pulsions. Il va sans dire que la pédophilie ou la sexualité intergénérationnelle est taboue dans la société, mais dans le milieu clérical également – si ce n'est davantage. D'ailleurs, tous les souvenirs montrés dans le film en lien avec l'église et l'école, et que l'on voit à travers la lecture de *La visite*, sont perçus négativement par les personnages alors que ce qui se produit à l'extérieur de ces endroits est perçu positivement. C'est précisément le cas de la représentation de la sexualité infantile dans le film *La mauvaise éducation*. Par exemple, c'est dans une salle de cinéma obscure que se produisent les premiers émois sexuels et homosexuels d'Enrique et d'Ignacio, et cette scène est présentée comme un élément positif de leur enfance. En fait, la salle de cinéma symbolise la libération de toute contrainte pour les jeunes garçons, celle du pouvoir de l'église et de l'école, et ce, dans un endroit propice aux rapprochements. Dans son article, Jon Davies souligne précisément cette idée : « It is certainly no accident that the good sex between two ten-year-olds, Ignacio and Enrique, takes place in a movie theater, while the bad sex between Ignacio and Father Manolo occurs in church and school<sup>146</sup>. » Le père Manolo, en tant que professeur d'école et homme d'Église, constitue donc une figure d'autorité bouleversée par ses comportements sexuels inacceptables. Ses désirs qui dévient de la norme hétérosexuelle et sa pédophilie font de lui une figure d'autorité particulière et destructrice pour Ignacio, puisqu'elle est la raison pour laquelle il a à la fois perdu la foi et vendu son corps, son innocence et sa jeunesse. De figure d'autorité et de protection, le père Manolo est rapidement devenu pour Ignacio une figure négative de trahison et de vengeance. Il est ainsi possible de voir que les rapports de pouvoir dans le film de Pedro Almodóvar ne sont pas fixes, mais bien mouvants.

Bien que la figure d'autorité, incarnée par le père Manolo dans *La visite*, soit associée à la domination et au pouvoir, les rapports ne sont pas stables dans le film d'Almodóvar. En effet, ils sont fluides et changeants, ce que l'on peut qualifier plus précisément de permutation des rôles. Lors de l'abus sexuel dans *La mauvaise éducation*, deux rôles sont clairement définis. Il s'agit de celui du bourreau ou de l'agresseur, et celui de la victime. Par son statut de professeur et d'homme d'Église, le

---

<sup>145</sup> Ross Murray et Chris Perriam, « Du cinéma gay et lesbien aux films *queer* et *trans* », dans *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 108.

<sup>146</sup> Jon Davies, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », *art. cit.*, p. 373.

père Manolo est en position d'autorité avant même qu'il y ait tentative d'agression sexuelle. Ainsi, lorsque l'événement à la campagne se produit, il incarne clairement le rôle du bourreau et Ignacio celui de la victime des persécutions sexuelles de l'homme. Dans la dernière partie du film, on retrouve le père Manolo, qui est maintenant monsieur Berenguer, présenté sous un jour complètement différent comparativement au début de la lecture de *La visite*. Cette partie se déroule dans le temps « présent » du film, c'est-à-dire au moment du tournage du film réalisé par Enrique et adapté de la nouvelle d'Ignacio. Monsieur Berenguer est maintenant marié, père de famille et éditeur en chef pour un journal populaire. Il est également attiré par le petit frère d'Ignacio, un jeune adulte aux traits adolescents. En fait, il « est passé du goût des enfants à celui des jeunes hommes, de l'onction équivoque du jeune abbé au cynisme du vieux beau, prêtre ou père de famille[,] il essaie de se cacher sous des apparences conventionnelles mais son homosexualité reste un tourment jamais apaisé<sup>147</sup>. » Plus encore, la figure d'autorité qu'il représentait en tant que prêtre et professeur s'est évaporée devant cet être plus fragile et vulnérable, victime de ses propres désirs sexuels, du chantage d'Ignacio concernant la publication de la nouvelle et de la manipulation de Juan quant au meurtre de son frère. Ce changement frappant dans les rapports de pouvoir, conjugué à la destruction de la figure de domination que représentait le père Manolo, renvoie ainsi à un élément important découlant des rapports de pouvoir instigués lors de l'abus sexuel, soit le renversement des rôles. Autrement dit, Berenguer était d'abord un bourreau sous le nom de père Manolo. Il est ensuite devenu la victime du chantage d'Ignacio qui voulait obtenir de l'argent pour parfaire son corps, celui-là même qu'il avait détruit autrefois en lui imposant une sexualité non désirée. Ensuite, épris de désir pour le petit frère nommé Juan, l'homme ira jusqu'à causer la mort d'Ignacio, l'enfant pour qui il avait de l'affection des années plus tôt. Dans ce cas-ci, Berenguer adopte un double statut, flou et changeant, celui du meurtrier et de la victime, de l'agresseur et de l'abusé. Cet homme n'est cependant pas le seul à subir ce changement dans les rapports de pouvoir.

Ignacio passe également par plusieurs rôles en lien avec les rapports de pouvoir dans *La mauvaise éducation*. Au début du film, dans la lecture qu'Enrique fait de la nouvelle, on voit Zahara (qui serait en fait Ignacio plus vieux) et son amie Paquito, qui marchent à l'extérieur de l'église et du collège. Elle raconte à son amie ses souvenirs de jeunesse avec Enrique et leurs premiers contacts sexuels. Rapidement, elle évoque le père Manolo et le fait qu'il les ait volontairement séparés à l'époque. Les deux femmes prennent ensuite de la drogue et l'on comprend déjà la portée destructrice

---

<sup>147</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 121.

de l'enfance d'Ignacio maintenant qu'il est adulte, bien qu'il s'agisse dans ce cas-ci de faits provenant de la nouvelle. Il ne fait aucun doute que le petit Ignacio était en position de faiblesse devant les agressions commises par le père Manolo, et donc placé dans le rôle de victime. Lorsqu'Ignacio se vend à l'homme dans la sacristie en échange de la protection d'Enrique, il n'est pas question de sexualité intergénérationnelle, mais bien d'abus, dans la mesure où la sexualité n'est pas réellement désirée par l'enfant. En fait, il s'agit d'une relation basée sur un sacrifice, celui de l'enfance, de la sexualité et du corps d'Ignacio. Celui-ci « offre » son corps au père Manolo, ce qui lui donne un certain pouvoir même s'il n'est qu'illusoire. En fait, l'abus sexuel est justement caractérisé par l'imposition d'un rapport sexuel à une victime ou bien « en obtenant sa participation par la ruse, le mensonge, la force ou la peur (quelque que soit le degré de contrainte physique, morale ou psychologique alors exercée)<sup>148</sup>. » C'est ainsi que la trahison de l'adulte, en évinçant Enrique du collège, est d'autant plus déchirante pour le garçon. En effet, cela signifie non seulement la séparation avec son amour de jeunesse, mais aussi l'idée qu'il a vendu sa sexualité au père Manolo pour rien en adoptant presque volontairement une position de victime. Cela dit, lorsque l'on revoit Ignacio à l'âge adulte vers la fin du film, dans sa « vraie » version, c'est par le biais de flash-back narrés par Berenguer. Ignacio est toujours porté par un désir de vengeance, ce qui l'amène à faire chanter l'homme pour obtenir de l'argent et ainsi poursuivre sa transformation et acheter de la drogue. Cette position de pouvoir s'avère temporaire, puisqu'Ignacio se fait finalement assassiner par Berenguer aux commandes de son petit frère. L'ancien professeur aura donc été son premier et son dernier bourreau, avec une alternance des rôles entre ces deux moments. Ignacio est doublement victime de son frère Juan en raison du meurtre qu'il orchestre, mais aussi en ce qui concerne le subterfuge identitaire qu'il opère avec son identité. Le seul véritable pouvoir d'Ignacio aura été le dévoilement de la vérité sur son enfance au collège et les conséquences que l'adaptation cinématographique de ce texte, *La visite*, aura pu engendrer dans la vie des personnes concernées. Finalement, *La mauvaise éducation* procède par une subversion de la figure d'autorité en ce qui concerne le père Manolo, en dévoilant son homosexualité et son attirance pour les enfants alors qu'il avait le devoir de les protéger. À l'image de l'abus sexuel au masculin qui instaure un déséquilibre dans les relations de pouvoir, les personnages d'Almodóvar sont constamment positionnés dans un renversement des rôles, notamment ceux de victime et de bourreau. Dans le film, il n'y a pas de relations de pouvoir fixes, car elles se redéfinissent constamment au gré des événements. Toute la vie des personnages demeure en quelque sorte influencée par les

---

<sup>148</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 17.

dynamiques de pouvoir instaurées lors de l'abus, reproduites ou renversées. *Mysterious Skin*, quant à lui, propose une figure d'autorité plus ambiguë dans son approche avec les victimes; il montre aussi que les rapports de pouvoir sont sujets à des changements et à des alternances.

### **2.2.2 Une domination masquée et la permutation des rôles dans *Mysterious Skin***

*Mysterious Skin* propose la représentation d'une figure d'autorité qui joue beaucoup plus sur l'ambiguïté de la situation et de la relation qu'elle entretient avec l'enfant. Cette façon d'opérer se différencie du film d'Almodóvar, qui présente une figure d'autorité subversive dont le pouvoir est clairement défini lors de l'abus sexuel. Alors que le père Manolo exprimait une domination destructrice, l'entraîneur Tyler du film d'Araki témoigne plutôt d'une domination masquée ou camouflée. À la base, Neil ressentait un désir pour l'homme et il l'associait à son idéal de beauté masculine. Ce désir qu'il ressent pour l'adulte place déjà celui-ci dans une position de pouvoir et d'autorité, notamment par son caractère impressionnant et magnifié aux yeux de l'enfant. En tant qu'entraîneur de l'équipe de baseball, l'homme était aussi considéré comme une figure d'autorité dans la mesure où il demeure un modèle pour les jeunes. Aussi, le fait de s'occuper de Neil lors des absences répétées de sa mère lui confère une position de pouvoir en tant qu'il représente une figure paternelle pour l'enfant, un modèle dont il ne semble jamais avoir pu profiter auparavant. Comme Neil éprouvait une affection particulière pour l'adulte à cause de sa disponibilité et de l'attention qu'il lui portait, il se positionnait d'emblée dans un état de vulnérabilité lors de la première agression. La domination sexuelle et émotionnelle de l'homme est masquée par le fait qu'il amène l'enfant à « accepter » la relation sexuelle, ou du moins à la percevoir comme une forme d'affection de sa part. En effet, l'analyse d'une scène d'abus significative qui a été effectuée plus haut, soit celle de la lancée des céréales chez l'entraîneur de Neil<sup>149</sup>, montre un agresseur qui tente de rassurer l'enfant sur la normalité de ses agissements. Toutefois, cela n'en fait pas moins un abus sexuel, car l'enfant ne peut nécessairement pas s'attendre à de tels comportements de la part d'un adulte en qui il porte une confiance sans véritable limite :

Certains garçons étaient particulièrement vulnérables en raison de leur disponibilité à explorer la situation qui se présentait à eux, que ce soit pour se rapprocher de quelqu'un qu'ils aimaient, pour satisfaire leur curiosité sexuelle ou tout simplement pour ne pas déplaire à leur agresseur. Ce qui, dans ces cas, caractérise l'abus, c'est essentiellement le fait que l'expérience va bien au-delà des anticipations de l'enfant et surtout au-delà de ce qu'il était prêt à consentir ou à vivre<sup>150</sup>.

---

<sup>149</sup> Voir les pages 55 et 56 du mémoire.

<sup>150</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 18.

Le personnage de Neil prend conscience que cette limite de l'expérience a été dépassée tardivement dans le film. En fait, ce n'est qu'à la fin, lorsqu'il raconte les événements qui se sont produits à Brian, que l'adolescent comprend la gravité des actes posés. Il comprend également à ce moment la nature malsaine de sa relation avec son entraîneur et de ses comportements envers lui, mais aussi celle des actes qu'il a été poussé à commettre sur Brian. En effet, Neil a été encouragé par l'adulte à faire participer Brian à une relation sexuelle évidemment non désirée, mais aussi horrible. La figure d'autorité d'Araki est donc plus nuancée que celle d'Almodóvar quant à sa construction et à la perception des victimes. Neil voit son agresseur comme une figure positive et romantique pendant longtemps, alors que pour Ignacio (*La mauvaise éducation*), elle symbolise le mal, la trahison, la perte de la foi et des repères. Dans le film d'Araki, le jeune garçon qui « subit des assauts sexuels sans riposter a compris que le prix à payer pour l'affection et l'attention reçues, c'est la sexualité obligée<sup>151</sup>. » Face à cette figure d'autorité passive qui marque sa domination de façon masquée, l'enfant a assimilé cette information et cette idée jusqu'à érotiser les agressions subies, et même jusqu'à reproduire des agressions sur d'autres enfants. On voit ainsi que *Mysterious Skin* joue aussi sur la permutation des rôles par le biais du personnage de Neil McCormick.

Comme dans *La mauvaise éducation*, les rôles de victime et de bourreau, qui témoignent d'un rapport de pouvoir instauré pendant l'abus sexuel, subissent des renversements. Dans *Mysterious Skin*, cette permutation des rôles se produit principalement chez le personnage de Neil. À la suite de la scène de la première agression montrée, une nouvelle séquence débute avec la mention « October 1983 », le soir de l'Halloween. Dans cette séquence, le montage alterne entre la récolte de bonbons de Brian, qui se fait intimider par d'autres jeunes, et celle de Neil, qui est accompagné de sa meilleure amie Wendy. À un moment, Neil entraîne un jeune avec eux et le force à le suivre dans un parc. Il ordonne au jeune de se coucher par terre en étant verbalement et physiquement agressif avec lui, tandis que Wendy reste en retrait. Neil place des pétards dans la bouche du garçon qui est étendu sur le sol et les allume ensuite. Neil, devant le visage en sang de sa victime et celui, horrifié, de sa meilleure amie, dit savoir comment reconforter le garçon, en commençant à le masturber et en pratiquant ensuite le sexe oral sur lui. Tom O'Connor, dans « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin* and Asia Argento's *Heart is Deceitful Above All Things* », qualifie ces actes de « sadistic form of sexuality<sup>152</sup> ». Ainsi, l'abus sexuel commis par l'entraîneur de baseball se transpose

---

<sup>151</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 78.

<sup>152</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin*... », art. cit., p. 13.

dans cet acte en inversant les rôles de victime et d'agresseur. On comprend que l'abus n'a pas manqué d'opérer sur lui une confusion de la limite entre le bien et le mal, entre les comportements à adopter et les limites à ne pas franchir avec les autres enfants : « Wendy is horrified at the sight of these acts, which registers not only how unwittingly angry the abuse has made Neil at his peers, but also how divorced he has become from any concept of age-appropriate behavior<sup>153</sup>. » En fait, ce rapport de pouvoir qui connaît un renversement, selon Michel Dorais, est moins rare qu'on le pense et c'est le cas du personnage de Neil dans le film d'Araki. Dorais explique que « [d]ès qu'ils sentent qu'ils peuvent être les plus forts, certains garçons victimes d'agressions physiques ou sexuelles vont tenter de rejouer la même scène traumatique à leur tour, en inversant les rôles<sup>154</sup>. » Ce renversement des rôles entre la victime et l'agresseur procure à Neil un sentiment de pouvoir et de contrôle sur la situation, bien que cela demeure au final illusoire. Ce sentiment est d'autant plus illusoire dans la mesure où, contrairement à l'entraîneur, Neil ne comprend pas la portée des gestes qu'il pose et voit plutôt l'abus sexuel comme une initiation, et ce, parce que son agresseur lui a présenté comme tel<sup>155</sup>. En effet, il ne fait que reproduire la scène de l'agression, mais en se plaçant dans la position de l'agresseur et en perpétuant la fausse idée inculquée par l'homme, à savoir que ce comportement sert à reconforter et à donner du plaisir à la victime. O'Connor mentionne précisément cette idée d'illusion qu'entretient non seulement Neil dans cette scène, mais également tout agresseur :

[O]ne typically tries to understand or even re-experience the phenomenon of abuse from the abuser's perspective because an abuser occupies the illusory position of power or control in an abusive relationship. Hence, Neil's destructive action in this scene is a flawed attempt at giving himself control over a situation he doesn't fully understand<sup>156</sup>.

En fait, le pouvoir demeure illusoire dans la mesure où le rapport de domination instauré se fait au détriment de l'intégrité de la victime, c'est-à-dire en tirant profit de sa vulnérabilité. En d'autres termes, « [l]'imposition de rapports sexuels obéit à la même dynamique que l'imposition de la force ou des idées. C'est un acte de tyrannie, une négation de la liberté et de l'intégrité de l'autre dans ce qu'il a de plus intime : son corps<sup>157</sup>. » Ainsi, en perpétrant le cycle de l'abus sur un autre enfant, Neil éprouve un sentiment de contrôle et de pouvoir sur la situation en général, ce qui n'est toutefois pas réellement le

---

<sup>153</sup> *Id.*

<sup>154</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit. p. 57-58.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>156</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin...* », art. cit., p. 14.

<sup>157</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 113.

cas puisqu'il est lui-même victime des conséquences néfastes d'une agression. D'ailleurs, la dernière scène de *Mysterious Skin* met également de l'avant l'idée que le pouvoir est illusoire, et surtout, labile.

Bien que la scène présentée plus haut exprime de manière explicite le renversement des rôles opéré chez le personnage de Neil, la scène finale du film en démontre toute la portée et l'ampleur de sa gravité. En effet, la finale met en scène Neil qui raconte à Brian l'abus sexuel commis par l'entraîneur à leur endroit. La discussion nous révèle que Neil a « participé » à l'agression de Brian sous l'influence de l'agresseur, et donc sous le sceau d'un double statut : celui de victime et d'agresseur. L'adolescent, tout en racontant ces événements qu'il n'a jamais réellement perçus comme négatifs, comprend qu'il a été utilisé par l'homme. D'ailleurs, il se définit lui-même comme un objet, un accessoire, lorsqu'il dit à Brian : « Coach used me as a prop<sup>158</sup> ». La nature même des rapports sexuels, troublante et dérangeante, participe à cette ambiguïté propre aux rapports de pouvoir des abus sexuels. O'Connor raconte cette scène en soulignant le caractère agressif et violent de l'acte sexuel, qui s'inscrit dans des dynamiques de pouvoir floues : « [T]heir coach instructed the boys to engage in oral sex with each other; he also taught them how to fist him. It's curious to consider that what traumatizes the boys in this scene is not only the fact that they were abused, but also that they were aggressive or violent to an adult<sup>159</sup>. » En fait, cette scène finale met en évidence le caractère fragile et fluide des rapports de pouvoir instaurés dans un contexte d'abus sexuel et dont les impacts se voient dans la perpétuation ou le renversement de ces mêmes rapports. Cette scène finale, dans laquelle les détails de l'abus sexuel sur Brian et sur Neil sont révélés au spectateur, témoigne de ces rapports de pouvoir qui ne sont pas toujours clairs, ce qui rend la représentation de l'abus sexuel au cinéma tout aussi délicate que diversifiée. De fait, peu de temps avant cette finale, un événement significatif dans la vie de Neil McCormick sert à ébranler sa position de pouvoir et y parvient même de manière brutale. Lors d'une scène de prostitution, Neil est conduit dans l'appartement d'un client. La situation échappe au contrôle de l'adolescent puisque l'homme, brusque et arrogant, le viole de manière agressive en le forçant à faire la seule chose qu'il refuse à ses clients, soit la pénétration anale. La sodomie, dans ce cas-ci, était pour Neil la forme ultime de domination pour celui qui la pratique. Cet événement remet ainsi en perspective son passé, puisque si les agressions de l'entraîneur n'étaient pas aussi brutales que celle-ci, le rapport de force y était tout de même présent. Dans cette scène, il est non seulement victime de l'homme, mais victime de sa propre insouciance du fait qu'il se prostitue dans la ville de New York sans

---

<sup>158</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 01:35:22.

<sup>159</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin*... », *art. cit.*, p. 21.

faire preuve de sécurité. Comme dans *La mauvaise éducation*, la permutation des rôles est visible dans le parcours du personnage principal du film d'Araki. Dans *Mysterious Skin*, le deuxième personnage principal, Brian Lackey, demeure dans une position de victime tout au long du film en raison de son amnésie. Ce n'est qu'à la toute fin qu'il apprend la vérité sur les « heures manquantes » de son enfance. Il doit alors revivre, cette fois-ci en toute conscience, ce traumatisme qu'est l'abus sexuel. Au final, la permutation des rôles de victime et d'agresseur, qui se caractérise par des rapports de pouvoir changeants et adaptatifs, rappelle encore une fois que pour un enfant, « [d]écouvrir de force la sexualité sous ses aspects les plus sordides n'est pas sans conséquence<sup>160</sup>. » Finalement, *La mauvaise éducation* met en scène une figure d'autorité subversive, par son statut d'homme religieux et de professeur, qui dévoile son homosexualité et sa pédophilie par les agressions commises sur Ignacio. De son côté, *Mysterious Skin* présente une figure d'autorité plus nuancée, abusant de la vulnérabilité de l'enfant tout en justifiant ses agressions sexuelles comme étant normales, initiatiques et positives lorsqu'elles comportent de l'affection. Dans les deux films, la situation d'abus sexuel délimite les rôles de victime et d'agresseur de manière à instaurer un rapport de pouvoir qui s'effectue par un déséquilibre. Ces rapports de pouvoir influencent ainsi les personnages et les entraînent dans une permutation, c'est-à-dire un renversement des rôles en lien étroit avec les situations vécues. Comme les rapports de pouvoirs naissent de l'abus sexuel, l'analyse de cet élément était plus que pertinente dans ce chapitre bien qu'ils aient des incidences sur la construction identitaire et sexuelle des personnages. C'est d'ailleurs ces conséquences et ces influences qui seront analysées dans le chapitre suivant, à travers plusieurs éléments concrets qui font appel à une approche *queer* des films et des personnages de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki.

---

<sup>160</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit. p. 115.

## Chapitre 3. La construction identitaire et sexuelle des personnages

Au croisement de plusieurs disciplines telles que la psychologie, la sociologie et la philosophie<sup>161</sup>, l'identité demeure une notion dont les définitions sont vastes et nombreuses. Les théoriciens qui se penchent sur cette notion s'accordent toutefois pour souligner le caractère labile et évolutif de l'identité, prise dans un sens assez large. À cet effet, Michel Dorais cite l'auteur Alex Mucchielli quant à sa définition de l'identité personnelle, en disant ceci : « Selon Alex Mucchielli, l'identité est un sentiment interne, un ensemble de critères servant à se définir soi-même selon son histoire de vie et son évolution<sup>162</sup> ». Autrement dit, l'identité se révèle changeante et évolutive dans le temps et selon les événements vécus par un individu, ce qui démontre le processus de construction généralement inachevé de cette notion et sa redéfinition constante. La construction identitaire se produit d'ailleurs sur plusieurs sphères : « Construction à la fois individuelle, sociale et culturelle, l'identité d'un individu structure à son tour ses rapports à lui-même et avec autrui<sup>163</sup>. » Cette idée suppose également que l'identité peut être déconstruite et reconstruite selon des circonstances particulières, des événements marquants, qu'ils soient positifs ou négatifs dans la vie d'un individu. Dans ce même ordre d'idées, Dorais cite la sociologue Helen Rose dans son livre *Becoming an Ex*<sup>164</sup>, dans lequel elle affirme que « l'identité personnelle peut être détruite et reconstruite à la suite d'expériences particulièrement marquantes<sup>165</sup>. » En ce sens, l'abus sexuel au masculin subi durant l'enfance constitue incontestablement un événement marquant susceptible d'ébranler l'identité et la sexualité, une de ses composantes importantes, et ce, de manière significative.

L'intérêt pour le texte de Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, et son utilité pour notre réflexion sur le cinéma *queer*, se traduit ainsi de plusieurs façons, de même qu'elle se réaffirme dans cette dernière partie du mémoire. En effet, son essai met en évidence le caractère changeant et fluide de l'identité, et surtout de la sexualité. Il dévoile aussi sa capacité à se définir comme à se redéfinir selon les événements vécus et sa façon de composer avec ceux-ci, qu'ils soient

---

<sup>161</sup> Voir à cet effet le livre d'Alex Mucchielli, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je? »), 2002, 126 p.

<sup>162</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 177.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>164</sup> Helen Rose Fuchs Ebaugh, *Becoming an Ex: The Process of Role Exit*, Chicago, Chicago University Press, 1988, 268 p.

<sup>165</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 177.

positifs ou négatifs. De fait, l'idée d'une rupture comme d'une déconstruction de l'identité et de la sexualité rappelle les théories *queer*, et de manière plus générale sa récupération au cinéma. Il existe effectivement une parenté notable entre les théories *queer* et ce que l'on peut appeler « l'identité *queer* », une vision de l'identité expliquée et formulée par Esturgie dans *Le genre en question ou questions de genre* :

[La théorie *queer*] cherche à libérer le sujet de toute forme d'identité contraignante et limitative. Elle tente de repenser les identités en dehors des codes normatifs imposés par la société et d'échapper ainsi au clivage créé par la différence et la complémentarité sexe/genre aboutissant au couple hétérosexuel. La nature de l'identité *queer* est variable, éphémère, la théorie *queer* promeut et défend [...] toute sexualité différente comme choix libérateur et revendique le droit de faire ce que l'on veut de son corps. [...] À la limite, l'identité *queer* est celle de tout un chacun dans la mesure où tout être humain mâle ou femelle est une composition générale originale et évolutive dans le temps<sup>166</sup>.

Il demeure aussi important de souligner, à ce stade-ci de notre réflexion, les liens que l'on peut tisser avec le travail de Judith Butler. En ce sens, il est possible de comprendre que l'abus sexuel au masculin se veut un événement propice à révéler une identité et une sexualité hors norme, particulièrement en ce qui concerne les personnages principaux des films à l'étude.

Dans son texte, pour en expliquer les conséquences significatives, Dorais montre l'impact décisif que peut avoir l'abus sexuel dans le développement de l'identité et de la sexualité d'un individu de sexe masculin. Il se penche également sur les questions de l'identité personnelle, de l'orientation et de l'identité sexuelles. Pour l'auteur, l'identité sexuelle est liée à l'identité de genre, qu'il définit comme suit : « Subjective, cette identité inclut le sentiment d'appartenir à l'un des deux sexes et, dans un sens plus large et plus concret, le sentiment d'adopter des attitudes ou des conduites socialement déterminées comme féminines et masculines<sup>167</sup>. » Comme il en a été mentionné dans l'introduction du mémoire, le constat de Dorais sur les victimes demeure utile, et ce, particulièrement en ce qui concerne la représentation de l'abus sexuel au masculin dans *La mauvaise éducation* et dans *Mysterious Skin*. Plus encore, la présence d'une blessure chez les victimes masculines d'abus se révèle dans la construction de l'identité et de la sexualité des personnages principaux. En termes plus justes, le constat de Dorais se formule ainsi :

Le garçon dont on a abusé se trouve porteur d'une blessure psychique, symbolique et identitaire qui non seulement ne cicatrise pas aisément, mais s'aggrave souvent au fil du temps. Plus cette blessure est niée,

---

<sup>166</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 81-82.

<sup>167</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 180.

cachée ou négligée, plus elle rappellera sa présence à travers divers symptômes physiques, psychologiques ou relationnels<sup>168</sup>.

À divers degrés et à travers différentes manifestations, les personnages des films de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki se rapprochent considérablement de cette affirmation. Ils exposent une identité personnelle – et surtout sexuelle – qui est éclatée et pour laquelle l’abus sexuel durant l’enfance se pose en spectre en ce qui a trait à son développement. Aux termes de cette explication, il est donc possible d’affirmer que le traumatisme sexuel vécu par les protagonistes des deux films influence considérablement, voire définit la construction de leur identité et de leur sexualité. Dorais consacre par ailleurs un chapitre complet de son livre à ce qu’il appelle les stratégies adaptatives<sup>169</sup>. Celles-ci correspondent à des stratégies privilégiées par les victimes, que ce soit face à leur agresseur, à l’abus lui-même, à leur propre sexualité ou bien aux relations qu’elles entretiennent avec les autres personnes dans leur entourage. Il s’agit de stratégies adoptées par les garçons dans un objectif d’amélioration de leur situation ou non, et ce, à la suite du traumatisme vécu. Ces façons de composer avec l’abus se font de manière plus ou moins consciente et se posent toujours en lien étroit avec l’identité des victimes : « Ces stratégies adaptatives prennent la forme de scénarios relationnels développés par les garçons ou les hommes agressés pour préserver ou restaurer, de leur propre point de vue, leur équilibre et leur identité<sup>170</sup>. » Dans les films d’Almodóvar et d’Araki, l’abus sexuel détermine et influence considérablement la construction de l’identité sexuelle des personnages à travers des stratégies qu’ils ont mises en place pour (sur)vivre avec l’événement traumatisant.

En ce sens, certains éléments de l’identité et de la sexualité des victimes, ou bien certains de leurs scénarios de vie, sont induits par l’événement en question. Ces manifestations se perçoivent non pas comme le résultat d’un rapport logique de cause à effet, mais bien comme un ensemble de dynamiques et d’aspects variés selon la victime concernée. Dans les deux films, l’abus sexuel au masculin durant l’enfance laisse des traces indélébiles sur les personnages principaux et affecte, de ce fait, la construction de leur identité et de leur sexualité une fois devenus adolescents ou adultes. La dernière partie de ce mémoire propose donc de s’intéresser aux personnages principaux de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin*, et plus particulièrement à la construction de leur identité et de leur sexualité à la suite de l’abus sexuel. Les problématiques liées à la sexualité et à l’identité que

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 219.

les deux réalisateurs adressent seront observées en ce qu'elles appellent une lecture *queer* des personnages. L'abus instaure un trouble identitaire et sexuel chez ceux-ci, dont les diverses manifestations seront analysées dans cette partie à travers les notions de sexe, de genre et de désir qui sont au cœur de la pensée butlérienne et des théories *queer*. Le chapitre précédent a permis d'analyser le processus de l'abus sexuel et surtout l'impact traumatique de cet événement dans la vie des protagonistes. Malgré certaines différences dans la représentation, l'abus sexuel chez Almodóvar et chez Araki a fait preuve d'un changement abrupt dans la vie des personnages principaux. Quelque chose en eux s'est brisé, tant dans la conception qu'ils ont d'eux-mêmes que de ce qui les entoure. Alors qu'il existait, tant symboliquement que littéralement, une rupture identitaire chez l'un des personnages de *La mauvaise éducation*, *Mysterious Skin* présente l'abus comme un élément déclencheur d'un trouble dans l'identité et dans la sexualité de deux personnages importants.

Ceci dit, chez Araki, deux personnages principaux présentent des troubles en lien avec cet événement, bien que la représentation de l'abus sexuel au masculin concerne principalement l'un des personnages dans une scène centrale révélatrice de ce trouble. Du côté d'Almodóvar, de façon similaire au réalisateur étatsunien, l'abus sexuel est présenté du point de vue d'un seul personnage, alors que les répercussions dépassent largement celui-ci. Au même titre que l'analyse de la représentation de l'abus sexuel effectuée dans le chapitre précédent, la présente partie montrera que la construction identitaire et sexuelle des personnages dans les films d'Almodóvar et d'Araki présente à la fois des similitudes et des différences. Il sera possible, de surcroît, de réaffirmer que l'abus sexuel, en tant qu'élément déclencheur d'un trouble et d'une confusion, influence radicalement l'identité et la sexualité des personnages. Ceux-ci témoignent, et c'est ce qui sera démontré, de ce que l'on peut qualifier d'« identité queer », c'est-à-dire une identité en marge de la norme hétérosexuelle, labile, éphémère et toujours à reconstruire selon les situations vécues. D'une part, seront observées les questions adressées au sexe, au genre et aux désirs, des éléments qui constituent la *matrice hétérosexuelle* élaborée et questionnée radicalement dans le travail de Judith Butler. D'autre part, la structure narrative et certains éléments de la mise en scène filmique de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin* seront brièvement analysés, afin de révéler la proximité du traitement cinématographique avec la situation identitaire et sexuelle des protagonistes.

### 3.1 Questions de sexe, de genre et de désir

Les notions de sexe, de genre et de désir composent ce que l'on peut appeler, de manière générale, l'identité, et même la sexualité d'un individu. Aussi, il s'agit des trois éléments compris à l'intérieur de ce que Butler appelle la *matrice hétérosexuelle*. L'adéquation entendue dans la juxtaposition de ces trois termes « vis[e] à établir des rapports de cause à effet entre le sexe biologique, les genres socialement construits et leur "expression" ou "effet" conjoint dans le désir sexuel tel qu'il se manifeste dans la pratique sexuelle<sup>171</sup>. » Dans le premier chapitre de ce mémoire, il a été développé, suivant la pensée de Butler, que les identités et les sexualités marginales ou hors norme entendent à subvertir cette adéquation « sexe/genre/désir », construite culturellement et visant à maintenir la norme hétérosexuelle dominante. C'est d'ailleurs là le fondement des théories *queer* que de comprendre l'identité et la sexualité d'un individu, de même que les nombreux aspects qui les construisent, comme indéfinissables, puisqu'elles sont changeantes, instables et toujours à reconstruire selon le parcours de vie de chacun. En effet, les théories *queer* tentent de montrer que « l'identité qui se voudrait recherche de cohérence et de continuité est en vérité une homéostasie confuse, fragile et mouvante<sup>172</sup> », une idée qui se déploie dans le cinéma *queer* et ses diverses représentations à l'écran. Dans *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin*, la cohérence de l'identité et l'unité de la *matrice hétérosexuelle* se trouvent mises à mal de plusieurs façons. L'abus sexuel vécu par les personnages principaux s'inscrit comme le point de départ d'un trouble qui mène à des reconfigurations constantes des notions de sexes, de genre et de désir. Gardons à l'esprit la particularité des abus sexuels au masculin observée par le sociologue de la sexualité Michel Dorais, soit qu'ils « possèdent une dynamique qui leur est propre parce qu'ils mettent davantage en cause l'identité et l'orientation sexuelles des victimes<sup>173</sup>. » Les victimes d'agressions de la part de personnes de même sexe font inévitablement face à des questionnements sur leur identité de genre, mais également sur leur orientation sexuelle à cause de la nature homosexuelle de l'acte subi. À partir d'extraits significatifs tirés des films d'Almodóvar et d'Araki, une analyse des différentes avenues prises par les personnages quant aux trois notions centrales de la *matrice hétérosexuelle* sera effectuée. Ces trois notions seront entremêlées dans notre analyse, puisque chaque film et chaque personnage les appellent de différentes façons, mais aussi à des degrés d'importance divers. Ainsi, nous serons en mesure de comprendre comment l'abus sexuel au masculin, l'élément narratif au cœur des films étudiés,

---

<sup>171</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 84.

<sup>172</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 32.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 16.

détermine et influence la construction de l'identité et de la sexualité des personnages. Par leurs actions posées et les diverses manifestations de leur identité comme de leur sexualité, ils se révèlent constamment marqués par cet événement traumatique.

### **3.1.1 Le genre imposé et le simulacre de l'identité dans *La mauvaise éducation***

Des deux films du corpus filmique à l'étude, *La mauvaise éducation* demeure celui qui problématise davantage la question du genre. En fait, le constat premier révèle que la construction de l'identité de genre du personnage principal, Ignacio Rodriguez, se module par rapport aux événements traumatisants vécus durant l'enfance. Plus encore, ce personnage se présente, par le biais des multiples versions qui nous sont présentées dans le film, et plus particulièrement dans ce qui constitue sa véritable identité (c'est-à-dire la « vraie » version de lui-même), comme le résultat d'un genre imposé par son agresseur. Selon Dorais, à la suite d'un abus sexuel, « certains garçons opèrent même une dichotomie entre eux-mêmes et leur corps, comme s'il s'agissait de deux entités séparées<sup>174</sup> », ce qui s'avère effectivement le cas du personnage principal quant à son identité de genre. Plus encore, sa situation personnelle et son état physique montrent que « [l]e rapport au corps des hommes qui furent victimes d'abus sexuels est parfois plus problématique encore<sup>175</sup>. » Dans son travail, le sociologue donne l'exemple concret de l'automutilation, qui est un acte présent chez plusieurs victimes d'abus. Le personnage central du film à l'étude, drogué et prostitué, expose d'autres rapports au corps tout autant problématiques. La question du genre, et les problématiques qui lui sont associées, se perçoivent donc par l'intermédiaire du personnage d'Ignacio, seul personnage du film – il faut le rappeler – qui a vécu des agressions sexuelles de la part du père Manolo. En fait, le plan montrant le visage du petit Ignacio se séparer en deux parties à la suite de l'agression subie par son professeur, lors d'une sortie à la campagne, se révèle d'une importance capitale en ce qui concerne l'identité et la sexualité de l'homme, de même que les autres personnages du récit. Il en est d'ailleurs de même pour l'intrigue du film, qui se construit presque totalement par rapport à cet événement précis. En effet, ce plan exprime de manière symbolique l'identité floue des personnages du film et se place comme une annonce concernant leur double jeu, leur sexualité et leur identité instables, ainsi que les revers identitaires qu'ils vont subir tout au long du film. Encore plus important que l'idée d'identités multiples, ce plan significatif exprime la dualité présente à même le personnage d'Ignacio depuis ce moment

---

<sup>174</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 177.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 137.

précis au cours duquel l'enfant est agressé sexuellement pour la première fois. Il convient de mentionner que la présence du « vrai » Ignacio n'est pas récurrente dans *La mauvaise éducation*. En effet, il apparaît dans la grande majorité du film sous de multiples versions, particulièrement celle de son frère ayant usurpé son identité. Toutefois, dans le dernier tiers du film, on retrouve celui qui correspond au véritable Ignacio, par l'intermédiaire de l'histoire racontée par Berenguer à l'intention d'Enrique, qui veut à tout prix connaître la vérité. Berenguer, trahi par Juan, raconte au réalisateur ce qui s'est réellement passé en ce qui concerne le chantage d'Ignacio, et surtout, les véritables circonstances de sa mort. Dans les souvenirs racontés par l'ancien professeur et homme religieux, on découvre Ignacio à l'âge adulte en femme transsexuelle. Il s'agit de la seule version de l'histoire d'Ignacio qui ne soit pas vue à travers la mise en abyme, soit le film tourné par Enrique à partir de *La visite*. Dans ces scènes, Ignacio porte alors les cheveux longs, des vêtements de femme et son visage est également maquillé. Son chandail laisse paraître des implants mammaires imposants, malgré des aspects associés à la masculinité qui sont encore visibles chez lui, comme sa voix et son visage aux traits plus rudes. Cependant, le personnage se révèle aussi drogué, prostitué et complètement ravagé physiquement et émotionnellement par son enfance. Autrement dit, le traumatisme vécu sous la forme d'abus sexuel a complètement détruit son apparence physique en raison de sa dépendance à la drogue et de sa transition sexuelle incomplète, dont il est profondément insatisfait. Une séquence, qui arrive tard dans le film, montre le « vrai » personnage transsexuel en train de faire du chantage à Berenguer concernant la publication de la nouvelle qu'il a écrite, *La visite*, qui serait très compromettante pour lui. Son objectif est d'obtenir de l'argent pour avoir un corps de femme parfait<sup>176</sup>. Visiblement, il n'est pas encore tout à fait femme, mais plutôt à mi-chemin de sa transition – voire tout simplement encore en transition –, ce qui le place entre deux genres. C'est dans cette perspective d'une identité de genre inachevée chez Ignacio que la dualité et la symbolique du double instaurée par l'abus sexuel chez l'enfant se perçoivent le plus : « L'ambivalence du transgenre met en relief la problématique de la dualité de l'identité de genre. Qu'il soit subversif ou idéalisant, le transgenre opère sur la base de la dichotomie générique établie par l'économie hétérosexuelle : le féminin et le masculin<sup>177</sup>. » Comme il a été confirmé dans le chapitre précédent, le traumatisme de l'abus sexuel a agi comme un point de rupture dans la vie du protagoniste. De fait, cet événement a figé, voire fragmenté l'évolution de

---

<sup>176</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre, op. cit.*, p. 121.

<sup>177</sup> Denise Kolta, « Les performances de l'identité : transtextualité et transgenre dans "Talons aiguilles" et "Tout sur ma mère" de Pedro Almodóvar », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, f. 99.

l'identité de genre du personnage. L'image qu'il renvoie une fois adulte s'en trouve le reflet, à la fois homme et femme, et coincé dans une zone floue, indéfinie et décalée par rapport à ce qu'il est réellement. Le traumatisme de l'abus sexuel infligé à un enfant par un homme plus âgé censé jouer, à son égard, le rôle d'un protecteur, s'avère si ravageur qu'il devient un point de rupture orchestrant ainsi sa vie et une situation émotive de laquelle le personnage a de la difficulté à se sortir. Esturgie explique à cet égard

[qu']il arrive qu'un événement, un traumatisme, en particulier un abus sexuel, immobilise le sujet au temps fractal de ce traumatisme : arrêt sur image, l'événement reste figé comme un instantané photographique [...]. Le temps continue à se dérouler sans lui : il devient *anachronique* par rapport à lui-même, le fil de la narration est cassé et il vit une rupture identitaire personnelle ou genrale<sup>178</sup>.

Cette impression de dissociation chez la victime d'abus montre que « le sentiment de perte ou de confusion identitaires semble être à l'origine des principaux problèmes vécus par les hommes qui furent sexuellement molestés<sup>179</sup>. » L'abus sexuel symbolise donc un point de rupture dans la vie d'Ignacio, en plus de lui imposer un genre féminin dont la transformation n'aboutira jamais à une finitude — si finitude il peut vraiment y avoir — ou du moins à une certaine satisfaction pour lui.

Pour Ignacio, le genre féminin lui a été, d'une certaine manière, imposé par l'agresseur, voire par la situation d'abus sexuel dans laquelle il a été impliqué. Le père Manolo s'est trouvé attiré par la voix aigüe et cristalline de l'enfant, ainsi que par la passivité dont il a fait preuve, faute de moyens pour se défendre des avances persistantes de l'adulte, doublé d'une figure d'autorité religieuse et professorale. Le genre féminin lui a été, de surcroît, imposé dans la mesure où il a subi une sexualité passive<sup>180</sup> dans les rapports de pouvoir présentés dans le film; de plus, il a dû utiliser à plusieurs reprises ses atouts associés au genre féminin — dont principalement sa voix aigüe — pour séduire des hommes adultes sans toutefois en être réellement conscient. Pour exemplifier cette idée, Esturgie évoque la scène dans laquelle le petit Ignacio chante devant des professeurs à l'occasion de l'anniversaire du nouveau directeur du collège, le père Manolo : « Le jeune garçon, qui devait chanter avec sa voix de fille pour l'anniversaire du père, a eu son identité de genre bouleversée par la sexualité passive que lui faisait subir le prêtre, jusqu'à vouloir devenir la femme qu'on lui imposait d'être<sup>181</sup>. » À

---

<sup>178</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 31.

<sup>179</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 13.

<sup>180</sup> En psychanalyse, et particulièrement chez Freud, la passivité demeure traditionnellement associée au genre féminin, alors que le genre masculin est généralement associé à l'activité. Voir entre autres le texte de Sigmund Freud, « La féminité », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, p. 150-181.

<sup>181</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou questions de genre*, op. cit., p. 121.

un âge au cours duquel son identité et sa sexualité demeurent fragiles et toujours à bâtir, l'abus sexuel est venu troubler et mélanger les repères du personnage encore enfant. L'idée d'un genre imposé par l'abus sexuel se trouve d'ailleurs métaphorisée dans une scène précise, loin d'être anodine dans le déroulement narratif du film, et qui se révèle grandement significative en ce qui concerne l'identité de genre d'Ignacio. Ce moment correspond à une séquence où Zahara (autrement dit Ignacio interprété par son frère) chante sur la voix de Sara Montiel dans un bar. Quelques secondes avant, Zahara a été présenté par son amie Paquito, également un personnage transgenre dans le film, comme une personne unique. Lorsque Zahara se dévoile, la caméra demeure particulièrement attentive aux différentes parties du corps du personnage, qui se révèle habillé d'une robe couleur chair qui suggère le corps d'une femme nue :

The camera lingers on Zahara's body, thereby accentuating her/his voluptuous androgynous body. When she/he turns round, we can perceive that the tight dress is adorned with the shape of a female pubis and, as the camera tilts up, we can also perceive the shape of female nipples on the dress and nails painted on Zahara's gloves<sup>182</sup>.

Cette scène se situe dans les premières minutes du film, peu de temps après que l'homme, qui se présente devant Enrique comme étant Ignacio, soit présenté également. La narration du film, ainsi que la présence du même acteur incarnant les deux personnages, laisse entendre qu'il s'agit du même personnage, en l'occurrence Ignacio une fois devenu adulte. Suivant ce moment pendant lequel Ignacio se présente sous le sceau du genre masculin, la performance de Zahara agit comme le dévoilement du genre caché du personnage principal, que l'on découvrira rapidement comme étant également imposé par la situation d'abus sexuel. Elle représente aussi, de manière visuelle et symbolique, les chansons que devait chanter par obligation Ignacio pour les hommes religieux et les professeurs de son ancien collège. Ainsi, la version d'Ignacio transformé en Zahara demeure le véritable genre enfoui en lui que l'abus sexuel a en quelque sorte révélé de manière brutale et problématique : « L'individuation et l'identité sont toujours à conquérir, et le maquillage qui souligne ou change l'identité est en même temps dévoilement, première métamorphose, première tentative pour la femme ou l'homme de devenir ce qu'ils sont, premier pas à la rencontre de leur identité secrète<sup>183</sup>. » Non seulement cette séquence symbolise le genre imposé par le père Manolo lors des séances de chant quand Ignacio était enfant, mais ce moment exprime aussi l'idée que le genre, féminin dans ce

---

<sup>182</sup> Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, « Scratching the Past on the Surface of the Skin: Embodied Intersubjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación* », dans *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, 2013, p. 332.

<sup>183</sup> Claude Esturgie, *Le genre en question ou question de genre*, op. cit., p. 98.

cas-ci, est une performance en soi. L'expression de l'identité féminine d'Ignacio, précisément dans cette scène, réside dans l'exagération, la caricature, et par le fait même dans la performativité du genre telle que l'entend Judith Butler afin de subvertir les normes sexuelles dominantes : « [T]he extravagant, flesh-like dress worn by Zahara can be read as a parodic signifier that connotes Zahara's excessive investment in the performativity of feminine identity through the artifice of clothing and the expressiveness of the ephemeral gesture<sup>184</sup>. » L'interprétation de Zahara est marquée par le sceau de la performativité du genre, mais il demeure important de noter que le travestissement du personnage (qui est en réalité Ignacio) se poursuit également en dehors de cette séquence. Zahara se prostitue aussi à travers ce « personnage », que l'on ne voit jamais autrement qu'habillé et maquillé en femme. Ce personnage s'avère donc l'alter ego d'Ignacio et montre, à ce titre, différentes situations faisant appel à la notion de performativité, en plus de souligner avec insistance le caractère itératif de la notion de Butler. Dans l'article « Painful Embodiment in Aisling Walsh's *Song for a Raggy Boy* and Pedro Almodóvar's *Bad Education* », Auxiliadora Pérez-Vides et Rocío Carrasco-Carrasco abondent en ce sens quant à la notion de performativité du genre incarnée par le personnage de Zahara. Toutefois, ils abordent l'identité féminine de manière différente. Ils voient son identité de genre féminine non pas comme un genre imposé par la situation d'abus sexuel, mais plutôt comme un moyen de s'éloigner du corps de la victime d'abus, et donc du genre associé naturellement à celui-ci :

His shifting body counteracts the nightmare of rape because Ignacio does not want to live in his "given" body any longer. That is the reason he constantly dreams about being a woman, and he frequently transforms himself into a drag queen named Zahara, through whom he performs many identities at once<sup>185</sup>.

La dualité instaurée chez le personnage lors de la l'abus sexuel confirme cette volonté de quitter le genre masculin adopté étant enfant, et qui est par ailleurs en accord avec son sexe biologique, afin de délaisser l'apparence qui correspondait à l'objet du désir de l'agresseur adulte. Dans les deux façons d'aborder le travestissement et la transsexualité d'Ignacio, il demeure la certitude que l'abus sexuel se trouve au cœur de ce questionnement sur le genre et la sexualité. Ces moyens de questionner le genre se rapportent aussi à ce que Dorais entend lorsqu'il parle de stratégies adaptatives<sup>186</sup>, c'est-à-dire des stratégies adoptées par les victimes afin de surmonter, ou simplement de composer avec l'abus sexuel. Quel que soit le rapport de la victime à son identité de genre suite au traumatisme vécu, un trouble

---

<sup>184</sup> Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, « Scratching the Past on the Surface of the Skin: Embodied Intersubjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación* », *loc. cit.*, p. 334.

<sup>185</sup> Auxiliadora Pérez-Vides et Rocío Carrasco-Carrasco, « Painful Embodiment in Aisling Walsh's *Song for a Raggy Boy* and Pedro Almodóvar's *Bad Education* », *art. cit.*, p. 22.

<sup>186</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, *op. cit.*, p. 217.

naît à travers un sentiment de rupture et même de dépossession. En ce sens, Dorais souligne de façon pertinente cette impression de dépouillement identitaire et sexuel qui naît chez la victime :

Lorsqu'elle dure, la situation d'abus sexuel entraîne chez le garçon un sentiment de dépossession de son corps et de sa sexualité. Quelque chose en lui a été dérobé. Plus encore : quand il ne peut se dégager de l'emprise de son agresseur, il va lui-même se couper petit à petit de ses propres émotions, se blinder face à l'inéluctable, bref devenir un étranger dans son corps<sup>187</sup>.

Ce sentiment fait justement ressortir la relation problématique qu'une victime peut entretenir avec son corps. Chez Ignacio, ce malaise identitaire et corporel se traduit parfaitement dans ses prises de drogue abusives et même dans la prostitution. Aussi, comme en témoigne de manière significative le personnage d'Ignacio, ce sentiment de dépossession identitaire est directement lié aux questions de genre, de sexualité et de désir. Ignacio, par ses multiples manifestations identitaires et l'instabilité du genre qu'il incarne, propose de nouvelles configurations de la notion de *matrice hétérosexuelle*, ce qui le définit d'emblée comme un personnage *queer*.

Ainsi, tant dans la perspective d'un genre imposé que dans celle d'une volonté de s'éloigner du genre associé au corps abusé, les normes sexuelles dominantes, cristallisées dans l'adéquation entre sexe, genre et désir, se trouvent subverties par une nouvelle configuration de ces éléments. En effet, le genre ne se positionne pas comme un reflet exact du sexe biologique chez le personnage d'Ignacio, mais il découle plutôt d'une performance itérative et d'une construction dans laquelle l'abus sexuel se pose en déclencheur. Autrement dit, Almodóvar utilise l'abus sexuel au masculin comme élément narratif permettant de questionner la *matrice hétérosexuelle* théorisée par Butler : « Almodóvar proposes a disruption of the categories between bodies, sex, gender, and sexuality, which supports Butler's performative theory of gender<sup>188</sup>. » Tel qu'exploré dans le premier chapitre du mémoire, le concept de performativité du genre chez Butler demeure un moyen de questionner radicalement les normes sexuelles, en soulignant l'aspect construit et fluide de la notion de genre, de sexe et d'identité. Dans sa position d'entre-deux-genres, Ignacio demeure indéfinissable dans une logique hétérosexuelle et confirme ainsi l'idée de Judith Butler selon laquelle « le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire<sup>189</sup>. » Les théories *queer* soulignent l'aspect flou et fluide de l'identité et de la sexualité, et à la lumière du travail de Butler, elles invitent à repenser les configurations de sexe, de genre et de désir en dehors des normes dominantes. En ce sens, la manière

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>188</sup> *Id.*

<sup>189</sup> Judith Butler, *Le trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 96.

dont *La mauvaise éducation* présente un personnage principal à l'identité de genre hors norme, subvertie par un traumatisme sexuel vécu dans l'enfance, participe d'une symbolique de l'éclatement. En fait, cet éclatement et cette multiplicité dépassent les catégories sexuelles et se développent de différentes façons dans le film. Par exemple, nous voyons de multiples versions d'une identité, selon les différents niveaux de temporalité et la variété des histoires développées par la narration filmique :

The adult Ignacio will indeed appear in multiple versions, forever unattainable for Enrique and for spectators: first, through his brother's impersonation; then, through the fictional figure as the transvestite Zahara in the cinematographic adaptation that Enrique Goded makes of the short story written by the adult Ignacio; and finally in the visualization of Señor Berenguer's narrations of Ignacio's last days as a drug addict<sup>190</sup>.

Sans oublier la version d'Ignacio lorsqu'il était enfant, ce personnage fait donc preuve d'une identité fragile, changeante et indéfinissable au premier regard depuis l'abus sexuel qu'il a vécu dans l'enfance. Cependant, un second personnage peut être analysé dans cette perspective de déconstruction de l'identité, du genre et des désirs. Il s'agit du personnage de Juan.

Si le personnage d'Ignacio demeure celui qui remet davantage en question, et surtout de manière plus explicite, les notions de sexe, de genre et de désir en lien avec l'abus sexuel, celui de Juan montre une identité et une sexualité éclatées tout aussi intéressantes et complexes. Cet autre personnage principal se construit et se définit, dans le film, par le simulacre des identités. En fait, il s'agit du protagoniste le plus présent des deux principaux, bien que Juan n'a pas vécu d'abus sexuel comme ce fut le cas de son grand frère Ignacio Rodriguez. Toutefois, l'influence de cet événement se perçoit dans la façon dont Juan prend avantage de celle-ci, c'est-à-dire en usurpant l'identité de son frère aux yeux d'Enrique qui, rappelons-le, était l'amour de jeunesse d'Ignacio. En plus de s'approprier l'identité de son frère, il utilise *La visite*, écrite par celui-ci, et dans laquelle est raconté l'abus sexuel commis par le père Manolo. Face à la déchéance physique et psychologique de son frère, Juan profite de son histoire douloureuse pour en tirer avantage et atteindre ses objectifs professionnels. En effet, Juan se révèle rapidement un menteur, un opportuniste et un manipulateur dans le but d'obtenir le rôle principal dans l'adaptation de *La visite* par Enrique. Dans l'article « Queering Gender: The New *Femme Fatale* in Almodóvar' *La mala educación* (2004)<sup>191</sup> », Brígida M. Pastor développe un argumentaire au sujet du personnage de Juan, qui se révèle un prototype moderne de la femme fatale au cinéma.

---

<sup>190</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 153.

<sup>191</sup> Brígida M. Pastor, « Queering Gender: The New *Femme Fatale* in Almodóvar' *La mala educación* (2004) », dans *Culture & History Digital Journal*, 2, vol. 2, n° 1, 2013, p. 1-7.

L'auteure évoque cette figure importante dans les films noirs hollywoodiens des années 1940-1950, en l'introduisant dans le monde presque exclusivement masculin du film à l'étude : « [W]hile most of his films focus on the lives of women, *La mala educación* features no female leads and only a few, and very minor, female characters. This film is completely male dominated, though Almodóvar recreates the *femme fatale* in his character Juan (Gael García Bernal)<sup>192</sup>. » Non seulement l'auteure souligne le grand pouvoir de persuasion et la menace que le personnage représente pour les autres, mais elle développe également une réflexion sur l'identité *queer* adoptée par Juan le temps d'obtenir ce qu'il désire, soit de l'argent de la part de Berenguer et un rôle au cinéma à la hauteur de ses ambitions de la part d'Enrique : « He uses his sexuality to his advantage and lures Berenguer and Enrique into his web of lies<sup>193</sup>. » En fait, le personnage de femme fatale dans *La mauvaise éducation* ne se révèle significatif, voire intelligible, que dans un monde où l'hétérosexualité n'est pas la norme. Comme en témoigne le caractère fluide de l'identité et de la sexualité de Juan, celui-ci n'a d'autre choix que de s'adapter, en quelque sorte, au monde dans lequel vivait son frère dont il a volé l'identité : « [T]he modern *femme fatale* which is created in the classic figure, can only exist if he is part of the gay, lesbian, bi-, trans-, or intersexed community. Therefore, Juan's character must be "queer" in order to fulfil his role in this new filmic context<sup>194</sup>. » La notion de genre se trouve questionnée par Juan dans la mesure où il se présente comme le prototype masculin de la femme fatale. Prêt à séduire les hommes et à les manipuler pour atteindre ses objectifs, la sexualité et les désirs n'ont plus de frontières pour lui, de même que l'orientation sexuelle : « Juan has two homosexual relationships in the course of the film's narrative, yet insists that he is straight, appears to dislike having sex with Enrique, and makes derogatory comments about homosexuals<sup>195</sup>. » Juan ne semble effectivement pas ressentir d'attraction sexuelle particulière pour les hommes, mais il couche avec Enrique afin de prouver son identité et, du même coup, de lui montrer jusqu'où il peut aller pour obtenir le rôle qu'il désire. Par exemple, dans une scène qui présente une première relation sexuelle entre Juan et Enrique, le jeune homme affiche une expression de douleur lorsqu'il se fait sodomiser. En fait, cette scène révèle que Juan en est à ses premières relations sexuelles avec un homme, et surtout qu'il est capable d'adapter sa sexualité aux situations qui se présentent à lui. Plus tard, Enrique dira en voix *off* que Juan le laissait seulement le pénétrer physiquement alors que son mystère demeurait intact. Le personnage se sert également de

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 4.

sa sexualité adaptative pour séduire Berenguer, anciennement le père Manolo, dans le but de lui soutirer de l'argent et d'obtenir de l'aide pour assassiner son frère. Ce caractère flexible de la sexualité de Juan est justement souligné, vers le milieu du film, quand Juan tente de convaincre Enrique de sa capacité à jouer le rôle de Zahara dans son film, en insistant sur ses capacités à changer.

Toutefois, l'identité *queer* des personnages du film ne débouche pas tout à fait sur une vision positive de la fluidité de l'identité et de la sexualité. En fait, l'abus sexuel occasionne des dommages que *La mauvaise éducation* présente comme irréversibles. À travers des degrés différents et des manifestations variées, l'abus sexuel se montre comme indélébile en ce qui concerne son impact sur l'identité et la sexualité, en plus d'être fatal pour le personnage d'Ignacio. D'un côté, Juan fait assassiner son frère devenu un fardeau et une cause perdue à ses yeux, autrement dit un obstacle à sa réussite personnelle et professionnelle. En de rares occasions, Juan éprouve des difficultés à gérer l'acte qu'il a commis, ce qui se confirme lors du tournage de la scène du meurtre d'Ignacio dans le film d'Enrique, qui laisse Juan en larmes lorsque la caméra ne tourne plus. À la toute fin du film, le personnage d'Enrique évoque la duplicité de Juan lors de leur dernière conversation. Le réalisateur dit à l'acteur qu'il voulait savoir jusqu'où irait son double-jeu et celui-ci répond qu'il pourrait aller encore plus loin. Les conséquences engendrées par l'abus sexuel dans sa vie comme dans sa famille ne sont gérables pour lui que dans sa capacité à changer et à tirer avantage de cet événement. De l'autre côté, Ignacio meurt, isolé et victime de l'ambition de son frère et de sa dépendance à la drogue. À l'image de sa transition inachevée, il demeure incapable de dépasser, voire de composer avec le traumatisme qu'il a subi étant jeune. C'est ainsi que la seule échappatoire possible à son identité de genre floue et à son passé marqué à même son corps en transition se trouve dans la mort. Les personnages de *La mauvaise éducation* sont en fait victimes de leurs propres désirs, au même titre que leurs désirs engendrent des victimes : « Almodóvar thus represents a disturbing setting in which all characters have unstable selves and are endlessly trapped in a spiral of desires that do not generate any loving relationship, but rather lead to isolation, violence and death.<sup>196</sup> » En fait, la notion de désir joue un rôle important dans le film du réalisateur espagnol, car il semble être la motivation principale de tous les personnages<sup>197</sup>. Ainsi, Almodóvar présente une sexualité changeante, déconstruite, et un désir qui ne

---

<sup>196</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 153-154.

<sup>197</sup> L'importance du désir ne se limite pas à *La mauvaise éducation*, mais caractérise l'ensemble de l'œuvre filmique du réalisateur espagnol. Ce n'est d'ailleurs pas une coïncidence si sa maison de production cinématographique s'appelle *El Deseo* (qui signifie littéralement « Le désir »).

connaît aucune limite à travers ses personnages principaux. L'abus sexuel du petit Ignacio se trouve au cœur de cette fragmentation des identités et de la sexualité, ainsi que de la possibilité, pour ce personnage, de performer un genre imposé autre que celui auquel il s'identifiait en tant que jeune victime.

Finalement, dans *La mauvaise éducation*, l'identité et la sexualité des personnages principaux, dans leur manière de se construire par rapport à l'abus sexuel au masculin, montre qu'ils sont marqués par une « blessure psychique, symbolique et identitaire<sup>198</sup> », selon les termes employés par Michel Dorais. Alors qu'Ignacio a vu son genre féminin imposé à la fois par le processus de l'abus sexuel et par son bourreau, le petit frère d'Ignacio aspire à devenir femme, le temps d'un film, afin de repousser ses propres limites identitaires, mais aussi pour arriver à vivre avec le meurtre de son frère, qu'il a visiblement sur la conscience. Juan est également une version masculine de la femme fatale du cinéma classique, qui utilise sa sexualité comme un moyen pour arriver à ses fins et qui se révèle, de surcroît, une menace pour les autres personnages du récit. Bien qu'un seul des personnages ait subi l'abus sexuel au masculin pendant l'enfance, le deuxième se trouve marqué par cet événement dans la mesure où il usurpe l'identité de la victime et profite consciemment et constamment de sa vulnérabilité. Cela dit, les frontières entre homosexualité et hétérosexualité, masculin et féminin, homme et femme, ainsi qu'entre bourreau et victime, demeurent complètement brouillées et instables dans le film de Pedro Almodóvar. Le point central de ce brouillage identitaire demeure sans contredit l'abus sexuel vécu par Ignacio, qui a dérégulé à jamais les repères identitaires et sexuels des personnages, tous d'une manière différente. En fait, l'identité personnelle et sexuelle des personnages principaux rappelle l'idée de déconstruction du genre et de la sexualité, qui se trouve au cœur des théories *queer*. Plus largement, il existe dans le film une déconstruction des rôles, des rapports de pouvoir, de l'identité de genre et de la sexualité.

### **3.1.2 Les désirs troubles et troubles de la sexualité dans *Mysterious Skin***

Tant dans le film de Pedro Almodóvar que celui d'Araki, l'abus sexuel au masculin devient l'élément déclencheur d'un trouble identitaire et sexuel chez les personnages principaux. La solution pour composer avec l'abus sexuel consiste en l'adaptation de leur identité et de leur sexualité face aux conséquences émotives et psychologiques que ces événements ont provoquées chez eux. Dans *Mysterious Skin*, cette adaptation se caractérise par des moyens très différents pour chacun des

---

<sup>198</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 132.

personnages, tous les deux marqués par le sceau de la marginalité. Malgré deux situations identitaires contraires, les deux personnages rendent rapidement compte, par le biais d'éléments narratifs, d'un trouble de la sexualité qui dépasse leur propre compréhension des événements vécus. L'influence du traumatisme engendré par l'abus sexuel dans le développement identitaire des protagonistes corrobore un autre constat de Dorais : « [L]a victime masculine d'agressions sexuelles est susceptible de transposer ses traumatismes et ses angoisses dans ses propres scénarios de vie, y compris dans ses scénarios affectifs, amoureux ou sexuels<sup>199</sup>. » Alors que *La mauvaise éducation* questionne principalement le genre et ses diverses manifestations, *Mysterious Skin* se concentre davantage sur la notion de désir, ce qui comprend les pratiques et les comportements sexuels, de même que l'orientation sexuelle. Ceci dit, deux personnages se trouvent au centre des questionnements sur le sexe, le genre et le désir en lien avec l'abus sexuel au masculin subi dans l'enfance. La réaction des deux protagonistes face à cet événement se révèle tout à fait opposée, de même que leur construction identitaire et sexuelle se produit et se manifeste de manière très distincte. Cette différence met justement en lumière la variété des réactions qui peuvent naître devant un même événement marquant, et donc, des multiples identités et sexualités possibles par rapport à celui-ci : « Chacun avait vécu le même événement mais l'avait intégré de façon suffisamment différente pour que l'un s'en souvienne à jamais et que l'autre l'oublie aussitôt<sup>200</sup>. » L'étude de la représentation de l'abus sexuel au masculin a souligné l'absence presque totale d'images en lien avec les agressions qu'a subi Brian, ce qui, nous le verrons plus tard, concorde avec sa situation identitaire. Les abus sexuels commis sur Neil, quant à eux, ont été présents visuellement dès le début du film. Cette présence claire et imposante dévoile chez Neil, une fois adolescent, une sexualité et des désirs hors norme qui se révèlent clairement induits par le traumatisme lié à cet événement.

Dans le processus d'abus sexuel, nous avons vu qu'au début des événements, l'entraîneur fait subir à Neil une sorte de sexualité passive et cachée en prenant des clichés de lui dans des positions sexuellement suggestives. L'agresseur immortalisait ainsi son objet de désir, dans toute sa jeunesse et son insouciance, par le biais des photographies. Ce sentiment d'être désiré, d'être « honoré », – selon les propres mots de Neil à la fin du film<sup>201</sup> –, le rendait fier puisque les relations sexuelles lui étaient présentées comme gratifiantes et tout à fait normales par l'agresseur. Ce même sentiment de

---

<sup>199</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 82.

<sup>200</sup> Michel Dorais, *La mémoire du désir*, Montréal, Éditions TYPO, 2004 (1995), p. 82.

<sup>201</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 01:32:30.

fiercé se trouve reproduit continuellement dans ses scénarios sexuels adolescents, ce qui se répercute nécessairement sur son identité personnelle. En effet, tout comme l'enfant était considéré comme un objet de désir par l'entraîneur, il se trouve également présenté comme tel en tant qu'adolescent prostitué. Plus vieux, Neil McCormick se lance dans la prostitution à un rythme effréné, sans prendre conscience des nombreux risques associés à cette pratique. Plutôt stoïque dans sa manière d'agir avec les autres, il ne semble pas avoir d'autres volontés que celle de vivre des sensations sexuelles fortes, comme celles vécues avec son entraîneur de baseball. En tant que jeune homme, il demeure particulièrement vulnérable, car il ne possède pas nécessairement les capacités pour se défendre contre des clients plus violents, en plus de ne pas se protéger lors des rapports sexuels. Cet agissement témoigne d'un comportement insouciant et autodestructeur, ainsi que d'une sexualité compulsive à travers laquelle le personnage se retrouve l'objet de désir de tous ses clients. En effet, on se rend compte, notamment lors de la première scène de prostitution se déroulant dans une chambre de motel, que ses clients masculins le choisissent pour sa beauté et surtout pour sa jeunesse. Ce premier client lui en fait d'ailleurs la remarque, mais ne semble pas dérangé outre mesure par le jeune âge du garçon. Même si Neil se vante à un moment d'avoir couché deux fois avec tous les hommes en ville, le choix de ses clients est plutôt révélateur du traumatisme subi dans l'enfance. Il faut effectivement souligner que la majorité des clients de Neil montre une ressemblance non négligeable avec son ancien entraîneur de baseball, ce qui ajoute à l'idée selon laquelle Neil tente de revivre le scénario d'abus sexuel dans les différents rapports de pouvoir que cela implique. À cet égard, dans l'introduction de *La mémoire du désir*<sup>202</sup>, paru d'abord en 1995 puis réédité en 2004, Dorais s'est demandé « comment il se faisait que des hommes – et des femmes – ayant vécu d'intenses traumatismes affectifs ou sexuels avaient tendance à les revivre de diverses façons, voire à les reproduire plus ou moins sciemment<sup>203</sup>. » Plus encore, Dorais élabore sur la notion de ressemblance dans les divers scénarios de vie, en soulignant la tentative d'une personne à renverser la situation préalablement vécue. En ce sens, la ressemblance peut prendre plusieurs formes variées et mettre en jeu des éléments différents tout dépendant de l'individu impliqué :

Parce que, en nous liant avec des partenaires semblables à ceux ou celles qui nous ont fait souffrir (que cette ressemblance soit d'ordre physique, psychologique ou symbolique), nous revivons des situations

---

<sup>202</sup> Michel Dorais, *La mémoire du désir*, Montréal, Éditions TYPO, 2004, 200 p.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 12.

mettant de nouveau en jeu sécurité affective, gratification physique et estime de soi, en espérant cette fois-ci en sortir gagnants<sup>204</sup>.

Cette situation et ce sentiment d'être constamment désiré par des hommes plus vieux demeurent toutefois un épisode temporaire dans la vie de Neil. En effet, son statut d'adolescent désirable change radicalement lorsqu'il décide de rejoindre sa meilleure amie Wendy à New York : « When Neil leaves Kansas to move in with Wendy in New York City, he loses his status as the most desirable young man in his small town<sup>205</sup>. » Il arrive dans une grande ville où la diversité et le choix des prostitués se font plus grands, ce qui le place dans un certain anonymat. C'est d'ailleurs à ce moment que sa vision de la sexualité, de lui-même, et même de l'abus sexuel qu'il a subi, commence à changer de manière significative. Il s'ouvre également de plus en plus aux autres, comme le montre la séquence où il se rend au travail de Wendy et se confie à elle sur son passé avec l'entraîneur. Ceci dit, Dorais explique, en parlant des victimes masculines, que

nombre de ces garçons ont développé une sexualité axée presque uniquement sur le plaisir vicariant : ils s'oublient volontiers eux-mêmes pour satisfaire leurs partenaires. Ils mettent ainsi de côté leurs propres désirs ou plaisirs, comme s'ils avaient une fois pour toutes intégré le ravalement de leur personne au rang d'objet sexuel, abdiquant dès lors leur droit d'être sujet<sup>206</sup>.

En ce sens, Neil, avant son passage à New York, a la certitude de contrôler sa vie, de même que sa sexualité. En réalité, il reproduit constamment la situation d'abus sexuel, en tant qu'objet sexuel, et les rapports de pouvoir établis pendant celui-ci à travers la prostitution et une sexualité compulsive. Les rencontres qu'il fait en dehors de la ville où il a grandi le poussent graduellement à voir la sexualité différemment, en passant d'une rencontre intime avec un homme séropositif au viol brutal qu'il subit une nuit avant son retour au Kansas. La perte de contrôle et de pouvoir ressenti au moment du viol lui fait réaliser qu'il n'a jamais eu le contrôle sur sa sexualité, ses émotions et ses désirs avec l'entraîneur lorsqu'il était plus jeune, ni avec ses clients plus tard. Ainsi, il s'avère possible de dire que son approche de la sexualité et des désirs révèle des marques laissées par son traumatisme. La volonté de préserver le contrôle sur sa sexualité dans la prostitution ne correspond finalement qu'à une illusion pour le personnage, qu'à une tentative de déjouer ou de composer avec son passé. Du même coup, ce type de relation détruit toute autre forme de connexion avec les autres personnes :

Neil's approach to his adult sexuality as a gay male exposes the destructive mark of his trauma: he has no interest in finding a meaningful romantic connection. Rather, he's compelled to prostitute himself, which

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>205</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin...* », *art. cit.*, p. 18.

<sup>206</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, *op. cit.*, p. 136-137.

reveals his desire to control his past traumas by occupying a position or perceived power-one that allows him to be fully compensated for sex<sup>207</sup>.

Dans *Mysterious Skin*, Neil ne se trouve pas désiré que par ses clients, mais aussi par d'autres personnages du film. Ainsi, le désir prend des formes différentes, car il ne s'agit pas simplement de manifestations de désirs liés à la sexualité, mais également de rapprochements liés à l'intimité et même à l'amitié.

L'adolescent se révèle aussi l'objet de convoitise de son bon ami Éric, ouvertement homosexuel et attiré par Neil. Son ami éprouve des sentiments pour lui, mais Neil demeure tout de même inaccessible, entre autres en raison de sa difficulté à se laisser apprivoiser sur le plan affectif. Par exemple, dans une scène vers le tiers du film, Wendy et Éric déposent Neil dans un parc où il a rendez-vous avec un homme à des fins de prostitution. Seuls dans la voiture, l'adolescente avertit Éric de ne pas trop s'attacher à Neil. Éric souligne la beauté de Neil et dit aussi qu'il est comme un Dieu à ses yeux. Il explique qu'il ne peut s'empêcher d'être attiré par lui, alors qu'un plan de Neil marchant vers son client et filmé en contre-plongée est inséré. Wendy, qui connaît presque tous les secrets du personnage principal, met tout de même son ami en garde avec des paroles qui sous-entendent que de s'attacher à Neil peut s'avérer tout simplement fatal : « Where normal people have a heart, Neil McCormick has a bottomless black hole. And if you don't watch out, you can fall in and get lost forever.<sup>208</sup> » Ce qui rend encore plus problématiques les relations avec les autres, pour Neil, c'est la conscience qu'il a de sa différence par rapport à ses désirs et ses préférences sexuelles. Bien qu'il ait, pendant une grande partie du film, une vision romantique de la « relation » entretenue avec l'entraîneur, il se sait tout de même marqué par ces événements de manière plutôt négative, spécialement en ce qui concerne le rapport à soi. Lorsqu'il se confie de manière explicite pour la première fois à Wendy à propos des agressions, il mentionne que sa « relation » avec l'homme fait partie de lui et qu'il ne peut rien y faire. Toute son identité et sa sexualité en sont marquées, même s'il comprend sur le tard l'ampleur de la portée destructrice des comportements de l'adulte. Cette vision perturbée de lui-même, en se percevant comme un être « brisé », empoisonne donc nécessairement ses relations avec les autres : « Le rapport à soi et à autrui étant perturbé par l'abus, il s'ensuit que toutes les relations avec les autres seront insidieusement empoisonnées<sup>209</sup>. » Plus encore, Neil affiche

---

<sup>207</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin*... », *art. cit.*, p. 13.

<sup>208</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 00:34:11.

<sup>209</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, *op. cit.*, p. 151.

une conscience face à son identité marginale en affirmant son identité *queer*. Il se permet justement de critiquer sa génération qu'il considère comme une jeunesse malade, laissée à elle-même et régie par une société hétéronormative dans laquelle il ne se retrouve pas du tout. Face à son propre constat, il choisit de vivre un autre type de relation avec ses proches, particulièrement avec son amie Wendy, la seule à connaître ce qui est arrivé à Neil étant jeune. Par exemple, dans la scène où l'on voit Wendy pour la première fois enfant, Neil décrit en voix *off* sa relation avec elle, tout en soulignant son identité hors norme : « If I wasn't queer, we would have ended up having sloppy teenage sex and getting pregnant contributing more fucked-up, unwanted kids to society. But instead, she became my soul mate<sup>210</sup>. » En ce sens, Neil subvertit la *matrice hétérosexuelle* élaborée par Butler en ce qui a trait aux désirs, aux pratiques sexuelles et du même coup, à l'orientation sexuelle. L'adéquation logique entre sexe, genre et désir ne s'applique pas au personnage de Neil, car il se place en marge de la norme hétérosexuelle, dans une sexualité marquée de plusieurs façons par l'abus sexuel au masculin qu'il a subi étant enfant. Loin de placer l'orientation sexuelle comme une conséquence des événements traumatiques vécus, c'est plutôt dans l'impulsivité de ses désirs, ses comportements autodestructeurs d'ordre sexuel et sa fermeture à l'ensemble des relations de nature non sexuelle que le trouble identitaire s'installe. Il est donc possible de parler de la construction identitaire de Neil en termes de troubles de la sexualité, plutôt que d'une sexualité trouble. Dans *Mysterious Skin*, Neil n'est pas le seul protagoniste à subvertir, ou du moins à interroger radicalement la *matrice hétérosexuelle*. Le deuxième personnage propose aussi une vision particulière de la sexualité et une identité *queer*, toujours en lien avec l'abus sexuel au masculin.

Le deuxième personnage à l'étude dans le film de Gregg Araki, Brian, se révèle tout aussi porteur d'un trouble en ce qui concerne les questions de sexe, de genre et de désir. Toutefois, il exprime cette problématique d'une façon très différente de celle de Neil : « Brian avidly avoids romantic and sexual possibilities, whereas Neil engages in hyper-sexuality<sup>211</sup>. » Dans les deux cas, toutefois, l'abus sexuel demeure central dans la construction identitaire et sexuelle de chacun, puisque ces deux manifestations identitaires, en l'occurrence opposées, demeurent une façon de composer, voire de s'adapter au traumatisme sexuel. Il s'agit, rappelons-le, de stratégies adoptées par les victimes afin de pallier à un événement négatif vécu. À partir de cet événement commun et de ses répercussions nombreuses et variées, il demeure possible d'affirmer que « [c]haque être humain fabrique ainsi sa

---

<sup>210</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 00:16:26.

<sup>211</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin*... », *art., cit.*, p. 12.

sexualité, ses significations et les stratégies nécessaires pour s'y adapter<sup>212</sup>. » Le fait de ne pas montrer visuellement l'abus sexuel commis sur Brian concorde exactement avec sa réaction et sa situation identitaire. Peu de temps après la première agression sexuelle commise par l'entraîneur, Brian, en compagnie de sa mère et de sa sœur, sont témoins de l'apparition d'un OVNI dans le ciel. Que cet événement soit réel ou non – rien ne remet vraiment en doute la « réalité » de cette apparition –, Brian associe ce moment aux cinq heures manquantes dans sa vie. Ainsi, il imagine avoir été enlevé par des extraterrestres et avoir servi de cobaye pour leurs expérimentations sur des êtres humains. L'adolescent souffre d'une amnésie totale des agressions dans la plus grande partie du film, ce que Michel Dorais explique comme étant une réaction possible face à un souvenir trop douloureux, comme c'est le cas d'un abus sexuel<sup>213</sup>. L'oubli et la substitution de l'abus sexuel par un événement surnaturel tout aussi incompréhensible, voilà les stratégies d'adaptation utilisées inconsciemment par Brian afin d'éviter de faire face à la triste réalité des agressions et à la nature des actes sexuels subis. Inconsciemment, il adopte ces stratégies pour préserver, voire restaurer son identité, tout en tentant de rationaliser sa perte de mémoire par un élément surnaturel. En ce sens, un rapprochement avec le personnage d'Ignacio dans *La mauvaise éducation* demeure intéressant en ce qui a trait non pas à la réaction face à l'abus, mais à la manière dont celui-ci a fragmenté l'identité des personnages dans *Mysterious Skin* : « Brian, like Ignacio, could be said to suffer from a radical fragmentation of the psyche, divorced as he is from the "missing" five hours of his life, relocated as a fantasy abductee within an imaginary UFO spacecraft<sup>214</sup>. » Andrew Asibong pousse encore plus loin la relation entre les personnages de *Mysterious Skin* et ceux de *La mauvaise éducation*. Il souligne notamment la présence de saignements physiques présents à des moments importants et significatifs de la narration des deux films, principalement lors des agressions ou des moments de grand stress. Par exemple, Ignacio s'est vu blessé au visage lors de la l'agression commise pendant la sortie à la campagne (figure 36), alors que Brian saigne du nez juste après sa première agression (figure 37), et ensuite à de nombreuses reprises lorsque le stress devient trop important. Neil, quant à lui, présente un visage ensanglanté juste après avoir été violé, ce qui constitue un moment significatif du film d'Araki (figure 38). La fragmentation identitaire et sexuelle que les personnages vivent dans les deux films est symbolisée par ces multiples coulisses de sang sur leur visage, qui témoigne d'une division à même les personnages : « Like *La Mala Educación's* Ignacio, both Brian and Neil suffer their key "bleeding" moments disoriented and

---

<sup>212</sup> Michel Dorais, *La mémoire du désir*, Montréal, *op. cit.*, p. 73.

<sup>213</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>214</sup> Andrew Asibong, « Unrecognizable bonds: Bleeding kinship in Pedro Almodovar and Gregg Araki », *art. cit.*, p. 191.

alone. Araki repeatedly frames the child Brian in close-up, blood pouring from one nostril, a look of total absence on his face<sup>215</sup> ». En fait, le regard constamment absent de Brian qu'Asibong souligne dans son article, ainsi que son amnésie, définit sa sexualité, ce qui comprend son identité de genre, ses désirs, et plus largement son identité personnelle et ses relations interpersonnelles.



Figure 36



Figure 37



Figure 38

Dans une scène de *Mysterious Skin*, Neil est à New York et lit une lettre en provenance de son ami Éric. Celui-ci lui parle de Brian à propos de ses fameuses recherches qu'il fait au sujet de Neil, en plus de le décrire comme un individu étrange, voire asexuel dans sa façon de se comporter avec lui et avec les autres : « He's not even gay, I don't think. His vibe is kind of weirdly asexual<sup>216</sup>. » Ce qualificatif fait référence au fait que l'adolescent n'a pas de relations sexuelles ni d'attirance visible pour l'un des deux sexes, en plus d'avoir une identité de genre assez floue. Sur ce dernier point, d'autres détails dans le film abondent en ce sens, comme sa délicatesse, son introversion, sa voix douce, qui rappelle une voix féminine, en plus de son aversion pour les sports – associés au genre masculin –, un dernier fait que son père ne manque pas de noter dans une scène du film. À cet effet, son père ne cache pas non plus une certaine déception face au caractère introverti et posé de son fils, en plus de se méfier du lien étroit qu'il entretient avec sa mère et sa sœur : « Brian is shy, unathletic loner who prefers to sit on the roof of his house watching the sky rather than associate with other children<sup>217</sup>. » D'ailleurs, la présence du père de Brian dans sa vie, autant que son absence (le père quitte la famille pour des raisons plus ou moins claires), sert à rappeler la déception et le sentiment d'échec face à son unique garçon, puisqu'il perd presque tout contact avec lui. En ce qui concerne les autres points, Brian ne montre aucune attirance envers les garçons ou les filles, en plus de rejeter toute forme d'intimité ou de rapports sexuels. Par exemple, l'adolescent se lie rapidement d'amitié avec une jeune femme nommée Avalyn, connue à la télévision pour un témoignage sur des présumés enlèvements extraterrestres. Brian se reconnaît instantanément dans ce que la femme a vécu, même si contrairement à elle, il ne

<sup>215</sup> *Id.*

<sup>216</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 00:58:01.

<sup>217</sup> Joel Dossi, « *Mysterious Skin* », dans *Cineaste*, Été 2005, vol. 30, n° 3, p. 65.

peut mettre de mots précis sur son expérience, faute de souvenirs concrets. En plus, elle l'aide dans ses recherches sur Neil et à retrouver la mémoire quant à ce qui a pu lui arriver lorsqu'il était petit, ce qui les unit rapidement. Dans une séquence du film, Brian rend visite à la femme, et ce même soir, elle lui fait voir une vache morte dont les organes reproducteurs ont été enlevés, selon ses dires, par des extraterrestres à des fins d'expériences. Avalyn prend la main de l'adolescent et l'insère dans le ventre ouvert de l'animal mort. En montage alterné, des images de l'enfant, au moment de l'abus sexuel, sont montrées par bribes. Brian se met à trembler et à saigner du nez avant de s'évanouir, ce qui montre bien, comme le remarque O'Connor, que la sexualité demeure pour lui quelque chose d'horifiant : « [Avalyn] makes Brian sticks his hand into the eviscerated cow's belly, which gives Brian a flash of a repressed memory; in this scene, sexuality itself has become, for Brian, equivalent to a horror motif<sup>218</sup>. » Son aversion, dans cette scène, se voit comme une conséquence physique, psychologique et émotive de l'abus sexuel subi étant plus jeune. Ce rejet de la sexualité, et même de l'intimité, se confirme d'ailleurs un peu plus tard dans une séquence où Brian reçoit Avalyn dans sa chambre. La femme fait des avances sexuelles à l'adolescent, qui, perturbé par ses gestes insistants, la repousse violemment. D'un autre côté, Brian s'attache rapidement à Éric, le meilleur ami de Neil, mais rien ne semble suggérer plus qu'une amitié. Tous ces éléments servent au final à montrer que le personnage de Brian Lackey propose de nouvelles configurations en regard de l'adéquation du sexe, du genre et du désir, ce qui comprend l'orientation sexuelle et les comportements sexuels. Tout comme Neil, considéré comme un ultime « *outsider*<sup>219</sup> », mais de manière bien différente, Brian se trouve en marge, autrement dit dans les zones grises de la norme hétérosexuelle dominante. Son identité et sa sexualité sont de toute évidence informées par l'abus sexuel subi lorsqu'il avait huit ans, duquel il ne garde pas ou peu de souvenirs, mais seulement des séquelles physiques et émotives inexplicables pendant une grande partie du film.

Bien que la réaction et les stratégies d'adaptation des deux personnages principaux se présentent d'emblée comme étant opposées, les deux passent toutefois par un processus similaire quant à la découverte des événements vécus. En effet, tout semble opposer, en apparence, les comportements des deux protagonistes : « The teenage Brian, plain, awkward and apparently asexual, becomes obsessed with alien life forms, determined how they have impinged upon his existence, while

---

<sup>218</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's Mysterious Skin... », *art. cit.*, p. 17.

<sup>219</sup> Joel Dossi, « Mysterious Skin », *art. cit.*, p. 66.

Neil grows into a cool but alarmingly brittle gay hustler<sup>220</sup>. » Cependant, la quête poursuivie par chacun des deux garçons se révèle pratiquement la même dans le film, dans la mesure où ils découvrent tous les deux l'abus sexuel qu'ils ont vécu. Brian apprend ce qui s'est réellement produit lors des heures manquantes dans son enfance, alors que Neil réalise la nature abusive des relations sexuelles imposées par l'entraîneur, mais aussi les conséquences destructrices que l'abus a engendrées sur son identité. Alors que Neil se retrouve complètement désillusionné face aux gestes de l'homme, et même face à ses propres actions, Brian découvre une vérité encore plus difficile à imaginer et à rationaliser qu'un enlèvement extraterrestre, soit la gravité des gestes sexuels posés et le fait que Neil ait « participé » à cet abus. La fin de *Mysterious Skin* se pose, en ce sens, comme le moment le plus important du film, puisqu'il s'agit de la conclusion de la quête de vérité de Brian jumelée à la prise de conscience de Neil concernant les conséquences désastreuses de l'abus sexuel : « The implication is that sex with the coach destroyed Neil's soul while also decimating Brian's mind to the point where he is not aware of what happened on that fateful night until the very end<sup>221</sup>. » Contrairement à *La mauvaise éducation*, dans lequel les personnages d'Ignacio et de Juan sont marqués par la mort et la violence, donc par une certaine fatalité sur leur destinée, le film d'Araki présente une fin plus optimiste pour les personnages principaux – bien que cette fin soit visuellement plus dure. En fait, la fin s'avère plutôt positive dans la mesure où elle témoigne d'une transformation identitaire opérée chez Neil et Brian, et fait preuve d'une grande lucidité face à la réalité, bien que celle-ci reste douloureuse. Le monologue en voix *off* de Neil rend justement compte d'une lucidité et d'une volonté de surpasser l'abus sexuel, puisqu'il n'existe évidemment aucun moyen de revenir en arrière pour changer le passé :

And we sat there listening to the carolers. I wanted to tell Brian it was over now and everything would be okay. But that was a lie. Plus I couldn't speak anyway. I wish there was some way for us to go back and undo the past. But there wasn't. There was nothing we could do. So I just stayed silent... and trying to telepathically communicate how sorry I was about what had happened. And I thought of all the grief and sadness and fucked-up suffering in the world, and... it made me want to escape. I wished with all my heart that we could just leave this world behind... rise like two angels in the night and magically... disappear<sup>222</sup>.

En même temps que ce monologue est narré par Neil, une petite chorale formée de jeunes à l'extérieur de la maison chante la chanson « Silent Night » et la fin de cette scène, qui correspond aussi à celle du film, est filmée en plongée accompagnée d'un travelling vers le haut. Ces éléments ajoutent à la scène l'idée d'une forme de rédemption associée aux découvertes faites par les deux adolescents. Les

---

<sup>220</sup> Andrew Asibong, « Unrecognizable bonds: Bleeding kinship in Pedro Almodóvar and Gregg Araki », *art. cit.*, p. 192.

<sup>221</sup> Jon Davies, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », *art. cit.*, p. 377.

<sup>222</sup> Gregg Araki, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 01:40:50.

différentes transformations identitaires dans le film d'Araki ne sont pas aussi fluides et visibles que dans le film d'Almodóvar. Néanmoins, *Mysterious Skin* présente des transformations qui aboutissent sur quelque chose de nouveau à la toute fin du film, ce qui témoigne aussi d'une certaine fluidité et d'une capacité, pour l'identité et la sexualité, de se moduler selon les événements vécus : « Araki's film is much more a radical act of transformation than a return to normalcy or a reclaiming of one's pre-trauma identity<sup>223</sup>. » En cela, le personnage de Neil, tout comme celui de Brian, démontre qu'au même titre que l'identité, « [l]e désir n'est pas un état mais un processus par définition toujours inachevé puisqu'il dépend de nos expériences passées, présentes et futures<sup>224</sup>. » La fin du film peut donc se lire, quant aux protagonistes, non pas simplement comme une rédemption<sup>225</sup>, mais plutôt comme une prise de conscience de leur capacité à changer et à agir sur leur propre destin. Cette capacité à changer et à s'adapter demeure la meilleure solution pour accepter ce qui leur est arrivé, et ainsi aspirer à devenir autre chose que des victimes d'abus sexuel : « That is, it doesn't reinforce mystified idealizations because Neil and Brian are, in fact, seeking the power and ability to change their identities in the contingent world<sup>226</sup>. » Finalement, l'identité et la sexualité de Neil et de Brian demeurent fortement modulées par l'abus sexuel au masculin, qui s'est présenté comme un point de rupture dans leur enfance. Les deux personnages proposent des identités et des sexualités opposées, en ce sens que l'un s'adonne à des comportements sexuels qui perpétuent son sentiment d'être désiré, au même titre qu'il était un objet de désir pour son entraîneur de baseball. L'autre, au contraire, ne se souvient plus de ce qui s'est produit lors de l'abus et associe cet événement à un enlèvement extraterrestre. Son identité de genre et sa sexualité sont à cette image : complètement effacées faute de pouvoir comprendre ce qui lui est réellement arrivé. Ces protagonistes principaux du film d'Araki demeurent en marge de la norme hétérosexuelle, dite « *queer* », qui montre les multiples possibilités de se construire par rapport aux événements vécus. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il rejoint incontestablement le film d'Almodóvar, dans sa façon de présenter les différentes conséquences que l'abus sexuel a pu avoir sur l'identité et la sexualité de ses personnages.

---

<sup>223</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin*... », *art. cit.*, p. 20.

<sup>224</sup> Michel Dorais, *La mémoire du désir*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>225</sup> Jon Davies, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », *art. cit.*, p. 377.

<sup>226</sup> Tom O'Connor, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin*... », *art. cit.*, p. 21.

### 3.2 La structure narrative mise au service de la situation identitaire des personnages et questions de mise en scène

Dans *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Barbara Mennel développe sa réflexion à partir des sujets traités dans les films *queer*, des types de personnage présentés, en plus de traiter des thématiques particulières et de la façon dont elles sont explorées. De ce fait, elle en vient à aborder la structure et la mise en scène des films *queer*, c'est-à-dire tout ce qui a trait au traitement cinématographique. Elle parle ainsi des débuts du cinéma jusqu'au *New Queer Cinema*, pour ensuite donner des exemples filmiques issus des années 2000. De manière plus générale, l'auteure parle des différentes conventions cinématographiques, en plus du traitement qu'elles subissent, radical ou non, à l'intérieur de ce type de film. Le traitement cinématographique des sujets *queer* s'avère extrêmement varié et c'est précisément cet éclectisme qui caractérisait le *New Queer Cinema* dans les années 1990. Cette variété et hétérogénéité dans les esthétiques et les influences cinématographiques demeurent ce qui explique la difficulté, voire l'impossibilité, pour les critiques et théoriciens de parler d'un genre cinématographique, d'un courant ou même d'une tendance<sup>227</sup>. Ceci dit, malgré la variété impressionnante d'esthétiques et de styles développés dans les films *queer*, il s'avère impossible de nier que la mise en scène ou la structure narrative de ce type de film se trouve étroitement liée avec le sujet traité dans les films ou avec les personnages. En effet, des éléments de la mise en scène peuvent, par exemple, participer à la compréhension du propos filmique, appuyer la composition des personnages, ajouter de la complexité aux thématiques explorées, et bien plus encore. L'approche *queer* au cinéma propose de se porter particulièrement attentive à cette corrélation entre le sujet et son traitement visuel. Ainsi, pour reprendre les paroles de Mennel, « [l']étude du cinéma *queer* considère plutôt que le désir déviant sape des conventions cinématographiques, puisque la subversion d'une identité cohérente remet aussi en question la possibilité de sa représentation mimétique<sup>228</sup>. » Par la suite, l'auteure précise sa conception du cinéma dit « gai », et elle ajoute sur ce point que « [l']esthétique du cinéma gai bat en brèche les conventions cinématographiques fondées sur une hétérosexualité présentée comme normalité sexuelle<sup>229</sup>. » Le cinéma *queer* se comprend donc par le biais de ces affirmations, qui signifient que la radicalité du propos, de la présentation des personnages ou du sujet se trouve en rapport étroit avec la proposition esthétique ou narrative du film. Cette volonté

---

<sup>227</sup> Les termes « tendance » et « courant » au cinéma demeurent plutôt vagues, et surtout peu révélateurs de son objet. Cette difficulté définitionnelle est particulièrement présente quant aux films *queer*, qui sont extrêmement variés et hétéroclites.

<sup>228</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, op. cit., p. 13.

<sup>229</sup> *Id.*

de défier les conventions, mais aussi cette intention de créer une mise en scène filmique à l'image du sujet ou des personnages, étaient d'ailleurs bien présentes dans le *New Queer Cinema*. Le survol du type de film compris sous cette appellation effectuée en amorce du mémoire a précisément montré que le cinéma *queer* des années 1990 « lie un désir sexuel déviant à une esthétique cinématographique délibérément différente<sup>230</sup>. » Aussi bien le *New Queer Cinema* que le cinéma *queer* vu dans l'ensemble de ses représentations à l'écran, cette affirmation s'applique sous différentes formes et c'est ce qui contribue à sa richesse. Ces différences notables entre les œuvres demeurent d'ailleurs visibles en ce qui concerne les films à l'étude dans ce mémoire.

Dans *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin*, la structure narrative et certains éléments de la mise en scène des films traduisent le traumatisme vécu par les personnages principaux, soit l'abus sexuel au masculin dans l'enfance. Cet événement influence le traitement narratif des films, et celui-ci reflète à son tour la situation identitaire et sexuelle des personnages dans un rapport étroit de correspondances entre les différents éléments. Le film d'Almodóvar, de son côté, présente une structure narrative complexe qui joue sur différents niveaux de temporalité, ce qui est le point de départ d'une symbolique plus générale de la multiplicité et de la fragmentation, extrêmement significative quant à la construction identitaire et sexuelle des protagonistes. Le film d'Araki, quant à lui, propose une structure et une mise en scène complètement différentes de celle du réalisateur espagnol, dans une narration linéaire qui développe des rapports d'oppositions et de similitudes entre les personnages. De ce fait, la structure narrative n'est pas sans établir un lien aussi fort avec la situation identitaire des protagonistes du film.

### **3.2.1 La temporalité éclatée et la symbolique de la fragmentation dans *La mauvaise éducation***

La mise en scène de *La mauvaise éducation*, et plus particulièrement la structure narrative, reflète la situation identitaire et sexuelle des personnages principaux du film. L'élément le plus important et révélateur du traitement cinématographique du film d'Almodóvar concernant leur compréhension demeure sans aucun doute sa structure particulière, et surtout complexe. Le récit filmique se construit sur plusieurs niveaux de temporalité que l'on peut même qualifier de temporalités alternatives<sup>231</sup>. En effet, chaque temporalité en introduit une autre, dans une sorte d'aller-retour

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>231</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 146.

constant entre les différents niveaux. Le premier niveau temporel s'avère le présent dans le film, autrement dit la trame narrative principale à l'intérieur de laquelle Juan propose *La visite* à Enrique en vue d'obtenir le rôle principal dans l'adaptation filmique. Ensuite, il existe la nouvelle lue par Enrique (et aussi par le père Manolo), qui se présente comme les souvenirs d'Ignacio, soit l'abus sexuel, le chantage du père Manolo et le personnage de Zahara. Ces événements, tous survenus à des années d'intervalles, se révèlent plus tard être l'adaptation filmique d'Enrique, ce qui ajoute des temporalités additionnelles au film, en plus d'introduire une mise en abyme<sup>232</sup>. Une autre couche temporelle montre le véritable chantage du père Manolo et la découverte d'Ignacio en adulte transsexuel, en plus de son meurtre. Sans oublier que le tournage du film d'Enrique, pendant lequel Monsieur Berenguer raconte les événements qui se sont produits environ trois ans plus tôt, s'ajoute à ce tableau complexe. Sous ces couches temporelles entremêlées se dessine un va-et-vient fréquent entre un passé fantasmé et la réalité, passée et présente elle aussi. L'organisation chronologique des éléments qui composent la narration, de surcroît, ne se révèle pas plus simple puisque les événements ne sont évidemment pas présentés dans un ordre linéaire. À cela, il faut également ajouter que la limite entre fiction et réalité, à l'intérieur du film, se trouve constamment brouillée par la mise en abyme que constitue le film tourné à partir de *La visite* dans *La mauvaise éducation*. Précisons ici qu'« est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient<sup>233</sup>. » À la fin du film, une grande partie des scènes se révèlent être le film tourné par Enrique à partir de la nouvelle, ce qui rend encore plus floue la limite entre réalité et fiction, puisque les deux films racontent finalement presque la même histoire. Dans le cinéma du réalisateur espagnol, donc, et dans ce film en particulier, le film dans le film, ou la fiction dans la fiction, questionne la fictivité du récit premier (*La mauvaise éducation*), mais « signifie aussi le simulacre, qui, à l'instar du double, entretient avec l'objet qu'il désigne des rapports de similitude et de [différence]<sup>234</sup>. » Ainsi, la construction narrative du film reflète, mais aussi contribue au brouillage des identités en ce qui concerne les personnages. En fait, dans le film d'Almodóvar, la temporalité apparaît éclatée et démultipliée comme le sont les personnages principaux. L'exemple le plus probant demeure celui d'Ignacio Rodriguez, qui se présente dans le film en de multiples versions

---

<sup>232</sup> Pour des réflexions sur la mise en abyme au cinéma, le lecteur peut se référer aux textes suivants : Dominique Blüher, *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 1996, 362 f. et Sébastien Fevry, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, (coll. « Grand écran, petit écran »), 2000, 175 p.

<sup>233</sup> En italique dans le texte original. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

<sup>234</sup> Monique Carcaud-Macaire, « Pedro Almodovar : stylistique et écriture », dans Frank Curot [dir.], *Styles filmiques 1*, Paris, Lettres modernes/Minard (coll. « études cinématographiques »), vol. 65, Paris, 2000-2004, p. 188.

selon les différents niveaux de temporalité mis de l'avant. Il apparaît d'abord en adulte au réalisateur Enrique, qui n'est pas convaincu de sa véritable identité, mais qui le croit sur le coup. En réalité, il s'agit de son petit frère Juan qui a usurpé son identité. On voit ensuite Ignacio lorsqu'il était enfant, puis à travers le personnage de Zahara. Finalement, on le découvre dans son apparence réelle, en femme transsexuelle droguée, prostituée et malheureuse. Ce brouillage et cette confusion identitaire instaurée par la narration dépassent même le personnage d'Ignacio. En effet, son petit frère Juan se présente à Enrique comme étant Ignacio, préférant se faire appeler par son nom d'artiste, Ángel. Il interprète également le personnage de Zahara dans le film réalisé par Enrique, sans compter que sa véritable identité demeure aussi sujette à changement selon ses désirs et sa volonté. La multiplicité des identités ne se limite pas aux deux protagonistes principaux, car même le père Manolo et Enrique apparaissent aussi dans différentes versions (interprétées par différents acteurs). Autrement dit, chaque personnage se révèle marqué par un brouillage identitaire, en plus d'être engagé dans une permutation constante des rôles :

Yet, Ignacio is not the only subject of this films who comes into sight in different versions for the spectator. His brother, Juan, claims another stage name as Ángel; Father Manolo becomes Señor Berenguer in his post-clerical life (and played by a different actor, Lluís Homar); and Enrique appears as the child, as the drunk biker in Ignacio's short story with Serrano as his last name and finally as the film director Enrique Goded (played by three different actor)<sup>235</sup>.

Bien entendu, ce changement constant des rôles et des identités entre les différents personnages (ou à travers eux-mêmes) se rapporte à la narration complexe du film et à l'éclatement des couches temporelles, et ce, avec pour objectif de brouiller les repères identitaires. Cette confusion évoque définitivement l'abus sexuel au masculin, l'élément narratif central au film qui lie également tous les autres.

Dans l'article « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », Jorge Pérez, en empruntant les termes de Kathryn Bond Stockton et de Judith Halberstham<sup>236</sup>, qualifie la temporalité dans le film d'Almodóvar de « *queer temporalities*<sup>237</sup> ». Sans vouloir s'attarder longuement sur cette notion, disons seulement qu'il s'agit d'une manière de repenser

---

<sup>235</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 153.

<sup>236</sup> Respectivement dans les livres *The Queer Child; or, Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Duke University Press, 2009, 312 p. et *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005, 213 p.

<sup>237</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 147.

le temps à travers de nouvelles possibilités et de nouvelles configurations, en s'encrant dans le moment présent, dans des temporalités alternatives et en n'ayant aucune certitude quant au futur<sup>238</sup>. Né pendant la crise du Sida des 1980, cette notion invite à repenser plusieurs concepts qui demeurent ancrés dans une logique évolutive et reproductive : « Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logic of location, movement, and identification<sup>239</sup>. » C'est à partir de cette idée que Pérez commente la structure temporelle particulière du film d'Almodóvar et c'est ainsi qu'il qualifie sa temporalité. Il explique que l'agencement des scènes dans la structure temporelle de *La mauvaise éducation* ne suit pas l'ordre logique des événements ni l'ordre « naturel » des expériences de la vie<sup>240</sup> :

In *La mala educación*, Almodóvar "produces" queer children who operate with alternative temporalities. These "queer temporalities" [...] involve taking paths that will not follow the traditional sequence of life benchmarks (birth, marriage, reproduction and death) with which pragmatic subjects are expected to organize their lives<sup>241</sup>.

En fait, tout comme les personnages principaux du film, la temporalité se révèle hors norme, c'est-à-dire hors des conventions, de la linéarité, et parfois même de toute logique apparente. Plus encore, elle se trouve en quelque sorte induite par l'abus sexuel vécu dans l'enfance et le traumatisme que cet événement a provoqué dans la construction identitaire et sexuelle des protagonistes. Celle-ci s'est vue divisée, fragmentée et réorganisée par cet événement. Cette façon de comprendre la temporalité du film du réalisateur espagnol s'avère révélatrice, et vice-versa, de la confusion identitaire dans laquelle Ignacio et son frère Juan demeurent coincés. L'argument de Pérez prouve donc l'idée de départ selon laquelle la structure narrative de *La mauvaise éducation* reflète l'instabilité de la situation des personnages principaux, et ce, tant d'un point de vue identitaire que sexuel. Elle soutient également la lecture *queer* qui a été faite des personnages, en ce qu'ils subvertissent la norme hétérosexuelle en proposant de nouvelles configurations identitaires et sexuelles.

De plus, la symbolique de l'éclatement, en référence à la fois à l'identité des personnages du film et à la complexité de la temporalité, se voit perceptible sous d'autres formes. En effet, la mise en

---

<sup>238</sup> Judith Halberstham, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005, p. 2.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>240</sup> Ici, ce qu'on appelle « ordre logique » fait référence à une logique déductive qui nous permet de comprendre l'ordre selon un agencement de cause à effet. L'ordre « naturel », quant à lui, renvoie à la chronologie des expériences de la vie.

<sup>241</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », *art. cit.*, p. 147.

scène du film d'Almodóvar développe, de plusieurs façons, la multiplicité et la fragmentation. Certains décors et compositions de plans, par exemple, rappellent cette idée de multiplicité identitaire et temporelle. À titre d'exemple, dans une scène, on remarque le mur d'un ancien cinéma couvert de dizaines de fragments d'affiches déchirées et collées les unes par-dessus les autres (figure 39). À travers ces nombreux morceaux d'affiches, on distingue même le visage de Zahara (figure 40) : « [T]he shot of the peeled posters on the walls of his abandoned cinema blends into that of an undefaced poster. The mise en scène reveals once again Almodóvar's conception of time as moving in different directions between the present, the past, and the future<sup>242</sup>. » Cette symbolique est présente également plus tôt dans le récit, soit lors de l'ouverture du film qui suggère cette idée de fragmentation et de multiplicité. En effet, la séquence d'ouverture débute sur un fond noir qui rappelle un tableau d'école gribouillé de craie, cette fois, séparé en deux par une déchirure en son centre. Derrière les mentions du générique, d'autres déchirures apparaissent, dévoilant une croix constituée d'images du film (figure 41). Finalement, des images des personnages du film se dévoilent, toujours en évoquant leurs différentes versions par des séparations dans les plans (figure 42). En fait, comme il s'agit du générique d'ouverture, cette scène agit comme une introduction à la complexité des personnages, à leur duplicité et aux multiples facettes de leur identité. Ceci dit, ce brouillage et ses diverses manifestations sont générés par l'événement narratif central du film, soit l'abus sexuel au masculin vécu par le personnage d'Ignacio. Dans l'article « Drag acts of transitional performance: sex, religion and memory in Pedro Almodóvar's *La mala educación* and Ventura Pon's *Ocaña, retrat intermitent* », Vincent D. Cervantes souligne justement l'importance de cette scène en expliquant ce qu'elle symbolise : « The opening sequence of *La mala educación* illustrates the ways in which the body becomes layered through the materiality of fragments: namely, fragments that carry religious, sexual and traumatic meanings and are imprinted or inscribed upon the body<sup>243</sup>. » Il est possible ici de comprendre le mot « *body* » comme référent aux corps des personnages, marqués physiquement et/ou symboliquement par la fragmentation en lien avec l'abus sexuel, mais aussi au film en lui-même, fragmenté en de multiples temporalités et histoires. En d'autres mots, tant les personnages que le film, dans sa mise en scène particulière, se retrouvent marqués par l'événement traumatique présenté comme l'élément narratif central. Ces séquences ne sont évidemment pas les seules à évoquer l'idée de fragmentation, comme

---

<sup>242</sup> Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, « Scratching the Past on the Surface of the Skin: Embodied Intersubjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación* », *loc. cit.*, p. 329.

<sup>243</sup> Vincent D. Cervantes, « Drag acts of transitional performance: sex, religion and memory in Pedro Almodóvar's *La mala educación* and Ventura Pon's *Ocaña, retrat intermitent* », dans *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 2009, p. 422.

c'est le cas des décors dans certaines scènes (figure 43), ou bien encore de la scène dans laquelle Juan et Berenguer sont dans un musée et se tiennent debout devant différentes figures exposées (figure 44). Au final, ces éléments, présents un peu partout à travers le film, participent à la complexité de la structure narrative, en évoquant l'idée de la fragmentation et de la multiplicité. Cela reflète l'identité des personnages principaux, mais aussi de plusieurs autres qui sont également marqués par de nombreux et constants changements identitaires.



Figure 39

Figure 40

Figure 41



Figure 42

Figure 43

Figure 44

### 3.2.2 Les rapports d'opposition et d'analogie dans la narration de *Mysterious Skin*

La mise en scène de *Mysterious Skin* se révèle très différente, et ce, principalement en ce qui concerne la stratégie narrative utilisée afin de représenter l'abus sexuel au masculin et son influence sur la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux. Dans le film d'Almodóvar, la temporalité et la structure narrative reflètent significativement la situation identitaire et sexuelle d'Ignacio et de Juan, et même d'autres personnages secondaires, en basant sa construction sur une symbolique de la multiplicité et de la fragmentation. En ce sens, la structure narrative du film d'Araki se pose en contraste à celle du réalisateur espagnol, mais demeure non moins étroitement liée à l'identité et à la sexualité des personnages de Neil et de Brian. Contrairement à *La mauvaise éducation*, le film se construit de façon linéaire, en commençant par l'été 1981 et en terminant par la veille de Noël de l'année 1991. La plupart des séquences du film sont délimitées par des années différentes et présentent, en alternance, des épisodes significatifs de la vie des deux protagonistes. Aussi, chaque

événement est présenté depuis la perspective des personnages adolescents, avec leur voix *off* qui raconte, à tour de rôle, ce qui s'est produit dans leur enfance : « Alternately told from Neil and Brian's perspective, *Mysterious Skin* follows their decade-long journey from abused children into adulthood, while coping with the long-term effects of their abuse<sup>244</sup>. » Le film propose donc deux trames narratives, d'abord présentées comme distinctes, mais dont l'avancement permet d'établir des significations entre elles. Dans ce type de construction qui développe deux histoires en parallèle, « les actions rapprochées n'ont entre elles aucun rapport pertinent quant à la dénotation temporelle, et cette défection du sens dénoté ouvre la porte à tous les "symbolismes", pour lesquels le montage parallèle est un lieu privilégié<sup>245</sup> ». Outre les indications présentées au début de chaque épisode, il demeure impossible de savoir s'il existe une simultanéité temporelle exacte dans les actions présentées. Cette façon de procéder dans l'élaboration de la mise en intrigue participe ainsi au développement de deux effets contraires présents dans le film. En effet, « la mise en parallèle crée des effets de contraste, démontre une thématique ou établit des similitudes importantes<sup>246</sup>. » En d'autres termes, la structure narrative demeure propice à l'émergence de significations antagonistes, soit des rapports d'opposition et d'analogie. En ce sens, des rapprochements entre certains éléments demeurent possibles, au même titre que des contrastes : « Chaque histoire suit son cours, mais parfois des rapprochements ou des contrastes sont établis entre les différentes trames et un sens ressort de ces frôlements<sup>247</sup>. » Dans *Mysterious Skin*, la résurgence de significations opposées se cristallise dans la construction identitaire et sexuelle des deux protagonistes.

La structure composée de deux trames narratives, qui est propice à l'émergence de rapports de sens opposés, suit de manière fidèle la situation et la quête identitaires des protagonistes. En effet, il existe deux trames narratives distinctes comme il existe aussi deux personnages diamétralement opposés sur tous les plans, que ce soit du point de vue émotif, physique, psychologique, identitaire ou sexuel. Là où Neil fait preuve de compulsion sexuelle à travers la prostitution avec des hommes plus âgés, Brian témoigne d'une aversion sexuelle et d'une identité de genre assez floue. L'opposition s'observe également par l'intermédiaire de leur réaction face à l'événement traumatique subi pendant

---

<sup>244</sup> Joel Dossi, « *Mysterious Skin* », *art. cit.*, p. 65.

<sup>245</sup> Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil (Communications 8), 1966, p. 121.

<sup>246</sup> Maxime Labrecque, « Le film choral : Étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines œuvres emblématiques depuis *Short Cuts* (1993) de Robert Altman. », mémoire de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2010, f. 33.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 35.

l'enfance, tous les deux étant limités par une perception déformée des événements. Le tabou de l'abus sexuel demeure banalisé par l'un, mené au rang d'initiation sexuelle honorifique et même d'événement romantique. L'abus s'avère nié involontairement par l'autre, voire complètement oublié et substitué par un enlèvement extraterrestre, faute de pouvoir rationaliser son amnésie et de se souvenir des agressions dont la nature se trouve tout simplement trop traumatisante pour sa mémoire d'enfant. En ce sens, Neil possède toutes les réponses concernant l'abus, bien qu'il n'admette pas la véritable nature de cet événement dans la majeure partie du film. En contrepartie, Brian recherche des réponses concernant ce qui a pu se produire pendant les « heures manquantes » de sa vie et en fait sa quête principale dans le film. En fait, malgré ces différences notables, les deux garçons refusent d'admettre ce qui s'est réellement passé, de manière plus ou moins consciente selon le personnage. De plus, ils sont à la recherche d'une vérité qui pourrait expliquer les divers troubles qu'ils vivent à l'adolescence, que ceux-ci soient de nature sexuelle ou identitaire.

De fait, la structure narrative de *Mysterious Skin*, en plus de délimiter des personnages antagonistes dans deux trames différentes, permet aussi de produire l'effet opposé sous la forme de rapprochements. Bien qu'ils se présentent d'emblée comme opposés dans leur manière de vivre l'abus sexuel et dans les séquelles laissées par cet événement sur leur identité et leur sexualité, ils témoignent également d'un sentiment de dépossession similaire, plutôt courant chez les victimes d'abus sexuel<sup>248</sup>. L'âme de Neil a été, en quelque sorte, détruite par ces événements (on se souvient que sa meilleure amie Wendy décrit à Éric le cœur de Neil comme un « trou noir sans fond »). Il en va de même pour ses relations avec les autres, amicales ou romantiques, qui sont empoisonnées par le stoïcisme de l'adolescent face à des rapprochements autre que de nature sexuelle. Il fait aussi preuve de détachement et d'une insouciance malsaine face à la prostitution et dans certains comportements qu'il adopte avec les autres personnes. Autrement dit, il comble le vide laissé par l'abus en s'adonnant à la prostitution, et avec pour objectif de toujours se sentir désiré, comme ce fut le cas avec son agresseur. Ce sentiment de vide demeure aussi présent, sinon plus, chez le personnage de Brian. Non seulement il ne se souvient plus de l'abus sexuel subit lorsqu'il était enfant, mais son identité et sa sexualité se révèlent marquées par l'absence : absence d'identité de genre définie, absence de sexualité et de fréquentations amicales. Ces similitudes se trouvent donc propices, lorsque mises en lien par une alternance des événements, à des rapprochements significatifs. Ainsi, plus le film avance

---

<sup>248</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 136.

et plus les séquences consacrées à chaque personnage s'insèrent dans un montage dont le rythme est plus rapide; les séquences sont également de plus courtes durées. Le rapprochement se produit donc à deux niveaux, soit entre les personnages qui se rencontrent, finalement, et dans le montage même du film : « Araki's montage makes the point uncomfortably brilliantly: the two forms of closeness are disgustingly, inextricably linked<sup>249</sup>. » D'ailleurs, le rythme dans le montage et le resserrement graduel de la structure narrative ne sont pas les seuls éléments filmiques qui invitent au rapprochement et à la comparaison. En effet, Araki propose un travail intéressant et significatif en ce qui concerne les raccords, c'est-à-dire ce qui fait la transition entre deux plans. À plusieurs reprises, le réalisateur se sert de fondus enchaînés afin de faire la transition entre deux plans qui présentent les deux protagonistes (figures 45, 46 et 47), suggérant ainsi fortement le rapprochement entre Neil et Brian. D'autres fois, les fondus mettent en lumière des compositions de plans similaires, voire identiques (figures 48 et 49), ce qui abonde également en ce sens, en plus d'accentuer l'idée que les protagonistes du film sont marqués, et surtout liés, par un traumatisme commun.



Figure 45

Figure 46

Figure 47



Figure 48

Figure 49

Jon Davies, dans « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », qualifie le film d'un récit de la découverte, en utilisant exactement l'expression « the film's narrative of discovery<sup>250</sup> ». Ce qualificatif s'avère tout à fait juste en regard de la finale du film. En effet, l'idée d'un rapprochement culmine par leur rencontre à la toute fin dans laquelle il ne peut plus y avoir

<sup>249</sup> Andrew Asibong, « Unrecognizable bonds: Bleeding kinship in Pedro Almodóvar and Gregg Araki », *art. cit.*, p. 194.

<sup>250</sup> Jon Davies, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », *art. cit.*, p. 376.

de mise en parallèle entre les deux trames, puisque les personnages apparaissent pour la première fois, visuellement et spatialement, dans une même scène, voire dans un même plan. Il faut noter que les deux personnages, étant enfants, s'étaient croisés lors d'une scène de la séquence intitulée « October 1983 », alors que des jeunes marchent dans un quartier de banlieue le soir de l'Halloween. En fait, Brian croise le regard de Neil qui le regarde intensément à son tour, son visage décoré de petits yeux en plastique, comme si ce moment avait à jamais scellé leur destin de manière tragique. Neil semble le reconnaître contrairement à Brian, puisque l'on découvre plus tard qu'une première agression sexuelle sur Brian avait déjà été commise à ce moment par l'entraîneur de baseball et accompagné du garçon. En ce sens, la fin de *Mysterious Skin* se présente comme une clé narrative, tant pour le spectateur que pour les personnages qui se rencontrent véritablement pour la première fois, mais que la structure, le montage et un certain nombre de transitions entre les scènes avaient déjà préparée. Ce n'est d'ailleurs pas anodin de constater que lorsque Neil raconte à Brian ce qui s'est produit avec l'homme, malgré l'horreur des actes qui lui sont révélés, Brian dépose sa tête sur l'épaule de Neil, avant de la déposer sur ses genoux. Cet ultime rapprochement physique symbolise une prise de conscience pour les deux personnages, qui ne sont finalement pas aussi différents qu'ils ne le croient. Tous deux étaient des enfants au moment de l'agression et ont subi les abus et les manipulations d'un adulte. Malgré leurs différences, ils demeurent deux victimes aux prises avec un souvenir traumatisant qu'ils sont maintenant prêts à surmonter.

Au final, la mise en scène filmique de *Mysterious Skin*, notamment au niveau de la structure narrative et de la temporalité, s'avère moins radicale et subversive que celle de *La mauvaise éducation*. Toutefois, dans les deux cas, la narration singulière se colle à la situation identitaire et sexuelle des personnages ayant vécu l'abus sexuel au masculin dans l'enfance. L'une s'avère complètement éclatée, structurellement et temporellement parlant, tandis que l'autre demeure linéaire, construite sur deux trames narratives distinctes dans lesquelles il existe une alternance entre les épisodes importants de la vie des personnages, narrés en voix *off* par ceux-ci. Alors que le film d'Almodóvar développe une symbolique de la multiplicité et de la fragmentation, Araki propose des transitions entre les plans qui favorisent les rapprochements symboliques entre deux protagonistes que tout semble opposer sur le plan de l'identité et de la sexualité. Même si ces éléments narratifs et de mise en scène semblent contraires, elles se rejoignent dans leur façon de fragmenter l'histoire de personnages victimes d'abus sexuel au masculin. On se souvient que Neil McCormick, en regardant les céréales sur le sol lors de sa première « relation » sexuelle avec l'entraîneur, explique que cela ressemblait à un kaléidoscope

brisé. Cette image, de manière symbolique, rappelle ainsi la fragmentation identitaire et sexuelle des personnages des deux films à l'étude, au même titre que la temporalité et la mise en scène particulière du film d'Almodóvar. Cette idée commune aux deux films confirme à nouveau la pertinence d'analyser l'abus sexuel au masculin et son influence sur l'identité et la sexualité des personnages à travers ces films en particulier. Malgré toutes leurs différences, aux premiers abords, sur plusieurs points de leur réalisation, *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin* demeurent liés non seulement par une problématique commune, mais aussi par une forte symbolique de la fragmentation quant à l'identité des personnages.

## Conclusion

L'abus sexuel au masculin demeure sans contredit le cœur narratif de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin*. Cet événement, qui se présente à la fois comme un point de rupture et un élément déclencheur d'un trouble identitaire chez les personnages principaux, a un impact incontestable dans la vie des protagonistes des films étudiés. En effet, cette expérience marquante aura au final des conséquences radicales et significatives pour la construction de leur identité et de leur sexualité. Le constat de Michel Dorais sur les victimes masculines d'abus sexuel, que nous avons utilisé comme point de départ pour notre réflexion, s'avère tout à fait juste. Chaque personnage, à la suite de l'abus sexuel, se révèle porteur d'une blessure psychologique, psychique et symbolique<sup>251</sup> qui se manifeste de plusieurs et diverses façons. Plus encore, la constatation de Dorais demeure pertinente, puisque notre étude a justement démontré qu'un « sentiment de perte ou de confusion identitaires semblent être à l'origine des principaux problèmes vécus par les hommes qui furent sexuellement molestés<sup>252</sup>. » Suivant cette réflexion, donc, et à la lumière de notre étude, il demeure indéniable que cet événement a des répercussions directes sur « la construction de l'identité même de la personne<sup>253</sup> ». À cet effet, l'analyse de la représentation de l'abus sexuel et de son incidence dans la construction de l'identité et de la sexualité des protagonistes a permis de démontrer « comment la victime masculine d'agressions sexuelles est susceptible de transposer ses traumatismes et ses angoisses dans ses propres scénarios de vie, y compris dans ses scénarios affectifs, amoureux ou sexuels<sup>254</sup>. » Pour ce faire, l'approche *queer* au cinéma a été privilégiée puisqu'elle se porte d'emblée attentive aux représentations et aux questionnements liés aux notions de sexe, de genre et de désir, toutes les trois au cœur du travail de Judith Butler, et par le fait même, des théories *queer*. Les deux films à l'étude présentent des personnages *queer* dans la mesure où ceux-ci proposent de nouvelles configurations identitaires, complètement originales et hors de la norme hétérosexuelle, de la binarité des genres et des désirs normatifs. Ces constructions identitaires singulières et radicales demeurent déterminées en grande ou en totale partie par le traumatisme subi dans l'enfance.

Ce mémoire s'est penché sur l'analyse de représentations *queer* dans le cinéma des années 2000, en proposant un premier chapitre qui présente la méthodologie et les approches

---

<sup>251</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 132.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>253</sup> *Id.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 82.

théoriques, principalement l'analyse cinématographique de l'abus sexuel au masculin du point de vue des théories *queer*. Précisément, cette partie permet de passer des études *queer* à la représentation cinématographique, afin de réfléchir sur plusieurs concepts théoriques, comme la nature construite et fluide du sexe, du genre et des désirs, les identités sexuelles marginales et les pratiques sexuelles hors normes, qui ont été récupérées, voire exprimés à travers le cinéma *queer*. Autrement dit, ce chapitre fait le pont entre les théories *queer* et ses intégrations variées à l'écran, ce qui, en regard de notre travail, rend compte de la grande diversité et de la richesse de l'imagerie contenue dans le cinéma *queer* et souligne ainsi la pertinence de la réunion de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki dans une même étude. En plus de permettre de bien comprendre en quoi consistent les représentations *queer* au cinéma, ce chapitre établit les bases théoriques pour l'analyse de la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux dans *La mauvaise éducation* et dans *Mysterious Skin*. Nous avons commencé par dresser un bref tableau des théories *queer* en expliquant ses principaux concepts. Les théoriciennes Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick et Judith Butler ont été présentées comme étant les principales théoriciennes, et même les pionnières de ce vaste champ de recherche. Notre étude s'est particulièrement concentrée sur le travail de Butler, notamment dans son livre *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, fondateur depuis sa sortie en 1990. Trois termes essentiels dans la construction de sa pensée sur l'identité ont été explorés, c'est-à-dire le sexe, le genre et le désir, qui composent à eux trois ce que l'auteure appelle la *matrice hétérosexuelle*. Butler explique, dans son livre, que ces trois notions suivent un ordre logique obligatoire, autrement dit un ordre dans lequel ces termes seraient en parfaite adéquation et aussi compris dans une structure binaire. Cet ordre, régulé par des dynamiques de pouvoir complexes, vise « à établir des rapports de cause à effet entre le sexe biologique, les genres socialement construits et leur "expression" ou "effet" conjoint dans le désir sexuel tel qu'il se manifeste dans la pratique sexuelle<sup>255</sup>. » En ce sens, il permet aussi de rendre intelligible le corps sexué, mais surtout de maintenir la norme hétérosexuelle dominante. Face à ce constat, l'auteure ébranle radicalement la stabilité de cette adéquation en soulignant le caractère construit et fluide des notions de sexe, de genre et de désir. En effet, « l'humain ne naît pas avec un genre fixe et naturel, mais ce genre se réalise jour après jour à travers les normes et les contraintes, et c'est de cette répétition quotidienne qu'il tire son apparente stabilité, cohérence et stabilité qui sert ainsi de base au cadre hétéronormatif<sup>256</sup> ». Elle

---

<sup>255</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 84.

<sup>256</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe"... », art. cit., p. 64.

élabore, de surcroît, le concept de la performativité du genre en montrant que le genre, de même que la sexualité et l'orientation sexuelle d'un individu sont façonnés par des actes répétés. Sans essence naturelle, ces données de l'identité se concrétisent et évoluent au fil des événements, marquants ou non, que constitue un parcours de vie. Butler accorde par conséquent une grande importance à la fluidité de ces notions et de leurs marges, ce qui ouvre la voie, chez l'auteure, à une valorisation de la diversité identitaire et des sexualités marginalisées d'un point de vue social et politique. Aussi bien dans les théories *queer* que dans le travail de Butler, les concepts d'identité, de genre et de sexualité, demeurent complexes dans leur définition en raison de leur caractère changeant et adaptatif. C'est par ailleurs ce que proposent précisément les films à l'étude, c'est-à-dire une reconfiguration des données de l'identité et de la sexualité, avec en conséquence la proposition d'une logique relationnelle entre sexe, genre et désir autre que celle servant à maintenir la norme hétérosexuelle. Ce processus demeure d'abord et avant tout activé par un abus sexuel subit dans l'enfance par une personne de même sexe et le traumatisme qui s'en est suivi, invitant ainsi à parler de l'abus sexuel au masculin comme un événement propice à une lecture *queer*.

Cet intérêt marqué pour les minorités sexuelles et identitaires présent chez Butler et dans les théories *queer* se trouve particulièrement visible dans le cinéma du début des années 1990. En effet, alors que les théories *queer* gagnent en importance dans plusieurs domaines d'étude, un ensemble de films radicaux et subversifs, qui apparaît sur les écrans indépendants américains, est regroupé sous le nom de *New Queer Cinema*. Un survol des représentations gaies et lesbiennes des décennies qui ont précédé cette éclosion et du contexte social d'émergence a permis de comprendre les apports politiques, esthétiques et idéologiques que ce type de films a pu apporter au domaine cinématographique. Le *New Queer Cinema*, nommé et théorisé par la critique B. Ruby Rich en 1992, comprend une diversité de films qui partagent une même attitude de défiance et de revendication<sup>257</sup>. Le principal point commun de ces films demeure la représentation de désirs non normatifs, de tabous liés à la sexualité, et les moyens pour y arriver varient jusqu'à constituer un ensemble de films hétéroclites, tant dans leur propos que dans leur esthétique. Les enjeux liés à ce type de film et ses diverses représentations participent à des revendications contre la norme hétérosexuelle, ce qui se rapporte directement aux théories *queer*. En d'autres termes, l'inventivité, la radicalité, la revendication et la célébration de la différence au cœur des théories *queer* se sont retrouvées au centre des

---

<sup>257</sup> Michele Aaron, « *New Queer Cinema: An Introduction* », *loc. cit.*, p. 3.

préoccupations du cinéma *queer*. Les principales tendances actuelles de ce cinéma ont alors été dégagées à partir du travail de Barbara Mennel dans son livre *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*. Bien que la radicalité et la revendication idéologique ne soient plus aussi fortes que dans la décennie précédente, les années 2000 témoignent d'une ouverture importante vers le cinéma grand public pour les personnages gais et lesbiens, principalement aux États-Unis, en plus d'une prolifération des films *queer* à l'international. Poursuivant la réflexion de Mennel et en regard des films étudiés dans ce mémoire, nous pouvons confirmer que la radicalité du propos n'a pas disparu des films *queer*, mais qu'elle s'est plutôt vue dissimulée dans la structure narrative du récit et dans la mise en scène de manière à ce que les films arrivent à rejoindre un plus large public<sup>258</sup>. L'explication de ces deux tendances plus actuelles a permis de présenter la place de Pedro Almodóvar et de Gregg Araki dans le phénomène *queer*, et ce, à travers une brève description de leur filmographie et de leur approche filmique. Ce premier chapitre s'est conclu sur leur réunion dans une même étude, en particulier sur certains éléments de leur cinéma qui les unissent, comme leur intérêt pour les sexualités hors norme et la représentation de personnages marginaux, malgré les différences notables qui surgissent au premier abord. Almodóvar et Araki évoluent dans un contexte cinématographique, social et culturel très différent, ce qui creuse le pont des différences entre leur carrière et leur filmographie respective. Toutefois, nous avons pu constater qu'ils partagent une vision *queer* radicale et originale, ce qui se confirme dans les films étudiés qui présentent, par ailleurs, un même sujet. Cette partie du mémoire permet alors de justifier l'intérêt de leur réunion dans une perspective *queer*.

Le second chapitre s'est intéressé à la façon dont l'abus sexuel au masculin est mis en scène dans *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin*. Comme cet événement demeure déterminant dans la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux, il s'est avéré juste d'étudier cet élément en premier lieu. L'analyse de scènes importantes, d'un point de vue narratif et symbolique, a notamment permis de comprendre la façon dont s'élabore le processus complexe de l'abus sexuel pour chacun des cinéastes. Le film de d'Almodóvar montre l'abus sexuel comme un processus dont les gestes présentés témoignent d'une gradation. En ce sens, l'abus agit sournoisement comme un point de rupture chez le personnage d'Ignacio, un traumatisme qui débute de façon brutale lors d'une sortie à la campagne. Rappelons le plan qui montre le visage du petit Ignacio séparé en deux par une

---

<sup>258</sup> Cette propension à investir le champ de la culture populaire aux États-Unis se produit aussi à la télévision. En effet, le tournant des années 2000 voit apparaître des séries-télévisées mettant en scène des personnages *queer* et homosexuels importants, et abordant clairement des sujets qui y sont reliés. C'est le cas, par exemple, de *Will & Grace* (1998-2006), *Queer as Folk* (É.U., 2000-2005) et *The L Word* (2004-2009).

coulisse de sang à la suite de l'agression du père Manolo. C'est une séparation qui marquera brutalement l'identité de genre du personnage et sa vie entière. À la fois perte d'innocence, destruction de ses croyances et désillusion, ce moment précis, contenu dans le processus plus large d'un abus sexuel, a provoqué chez le personnage une blessure symbolique, physique et émotionnelle. Cette marque indélébile le pousse, à court terme, à « donner » son corps à son agresseur, et à long terme, à développer diverses stratégies pour vivre avec ce traumatisme – ou plutôt y survivre. De son côté, Gregg Araki représente l'abus sexuel au masculin comme l'élément déclencheur d'un trouble chez les personnages principaux. De façon similaire au film d'Almodóvar, l'abus sexuel chez Araki se présente comme un processus basé sur une lente gradation des événements menant, ultimement, à une scène principale significative. Dans *Mysterious Skin*, c'est plus particulièrement l'abus sexuel de Neil qui est montré visuellement, bien que cet événement provoque des conséquences désastreuses pour les deux protagonistes. La scène dans laquelle une agression est clairement suggérée n'apparaît pas aussi violente que chez Almodóvar, puisqu'elle montre l'agresseur qui amadoue l'enfant et qui tente de normaliser ses actes. Toutefois, dans les deux cas, l'abus sexuel mène à un point de non-retour dans la construction de leur identité et de leur sexualité une fois les personnages devenus adolescents ou adultes. Des éléments différents de mise en scène demeurent également utilisés par les deux cinéastes, et ce, afin de mettre en image l'abus sexuel. Ils participent tous, en bout de ligne, à l'élaboration de la représentation d'un déséquilibre instauré par le traumatisme de cet événement.

La deuxième partie de ce chapitre se construit par ailleurs sur cette idée de déséquilibre, sur laquelle nous avons poussé plus loin la réflexion. Plus précisément, il propose une étude des rapports de pouvoir entre la victime et l'agresseur et des possibles renversements de ces rôles. Selon Dorais, la dimension des rapports de pouvoir fait partie intégrante d'une situation d'abus sexuel<sup>259</sup>, d'où l'importance d'observer cet élément dans les films étudiés. La figure d'autorité, dans le film d'Almodóvar, demeure clairement définie bien qu'elle s'avère subvertie dans la mesure où le père Manolo, un homme religieux et professeur respecté, se trouve également être un pédophile. Il utilise son pouvoir et son autorité afin d'assouvir ses désirs avec le petit Ignacio, ce qui délimite de façon nette les rôles de victime et d'agresseur. Tout au long de *La mauvaise éducation*, toutefois, les rôles ne demeurent pas stables, changeant constamment selon les situations présentées. Autrement dit, comme l'histoire montre que plusieurs personnages, dont le père Manolo et Ignacio, se retrouvent à la

---

<sup>259</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 112.

fois en position de vulnérabilité et de pouvoir au cours du récit, il existe donc une permutation des rôles. *Mysterious Skin*, quant à lui, articule différemment la mise en scène de la figure d'autorité, puisque celle-ci correspond à un agresseur dont la domination est constamment masquée par des stratégies qu'il utilise pour assouvir ses désirs avec les enfants. En effet, l'entraîneur de baseball joue sur l'ambiguïté de la relation qu'il entretient avec Neil, malgré sa position d'autorité évidente. Il tente aussi de normaliser leur « relation », en plus d'entretenir soigneusement la confiance que le garçon porte envers lui. Comme dans le film d'Almodóvar, un renversement des rôles demeure visible dans le film d'Araki par l'intermédiaire du personnage de Neil une fois devenu adolescent, puisqu'il se transforme, comme en témoignent certaines scènes, en « agresseur » à son tour. Dans les deux cas, la fluidité des rôles rappelle de façon significative la nature instable et changeante de l'identité prônée par les théories *queer*. Ce chapitre démontre donc que les conséquences de l'abus sexuel subi durant l'enfance sont non seulement nombreuses, mais aussi dévastatrices puisqu'elles sont indélébiles.

Le troisième chapitre porte sur l'influence, ou plutôt les conséquences, de l'abus sexuel au masculin sur la construction identitaire et sexuelle des personnages principaux. Le sexe, le genre et le désir constituent la *matrice hétérosexuelle* dans laquelle ces trois notions se trouveraient en parfaite adéquation chez un individu dans un cadre où l'hétérosexualité est la norme. Nous avons vu que Butler invite à subvertir cette logique qui constitue, par ailleurs, le fondement des théories *queer*, et à distinguer ces termes afin de souligner leur caractère construit, performatif, et par conséquent changeant. Ces éléments, donc, « sont susceptibles d'être désassemblés de leur cadre unifié, transformés et resignifiés<sup>260</sup>. » Comme l'explique la théoricienne, « cela implique que les genres ne doivent pas nécessairement se limiter au nombre de deux. Si le sexe ne limite pas le genre, alors peut-être y a-t-il des genres, des façons d'interpréter le corps culturellement sexué, qui ne sont absolument pas limités par la dualité apparente du sexe<sup>261</sup>. » Plus largement, les pratiques et l'orientation sexuelles demeurent également d'une grande importance en tant qu'elles témoignent des multiples formes possibles que l'identité et la sexualité peuvent prendre. Ces différentes façons d'interpréter le corps, le genre et la sexualité sont d'ailleurs cruciales dans les représentations *queer* au cinéma. Selon Barbara Mennel et notre survol du cinéma *queer* actuel, « [l']intérêt que portent les cinéastes aux différentes manières de vivre son corps et aux incarnations diverses du désir, ainsi qu'aux nombreuses variations

---

<sup>260</sup> Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe"... », *art. cit.*, p. 68.

<sup>261</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 224.

quant au sexe et au genre, ne se dément pas<sup>262</sup> ». En d'autres termes, le désir et ses diverses manifestations demeurent aussi importants que la question du sexe et du genre dans le cinéma *queer*, mais également chez les personnages principaux des deux films étudiés. Chez Almodóvar, des questionnements liés à l'identité de genre se manifestent principalement chez Ignacio, un personnage transsexuel marqué par une dualité qui le place entre deux genres. Détruit par l'abus sexuel, il s'est en quelque sorte vu imposer le genre féminin par son agresseur afin de s'éloigner du corps abusé. Le personnage de Juan, quant à lui, se sert du drame de son frère pour atteindre ses buts, et ce, en revêtant les caractéristiques d'une femme fatale. Il se présente d'ailleurs sous différents personnages et identités dans le film, en s'adaptant aux diverses situations dans lesquelles il est impliqué. Ainsi, son identité et sa sexualité se définissent par le simulacre. Pour Gregg Araki, l'abus sexuel permet de présenter deux victimes aux réactions opposées face à l'abus, et dans la construction identitaire et sexuelle qui s'ensuit. Neil s'engage dans une sexualité téméraire, voire dangereuse, à travers la prostitution avec des hommes beaucoup plus âgés. De cette façon, il se pose comme un objet de désir pour ses clients, une situation qui rappelle inévitablement les dynamiques de pouvoir présentes lors de l'abus sexuel et qui lui procure, par le fait même, un sentiment de pouvoir tout à fait illusoire. Pour Brian, aucune identité de genre ni de préférence sexuelle n'est clairement définie à son égard. Le personnage témoigne en plus d'une aversion pour le sexe et souffre de nombreux malaises physiques. Cet état correspond à la représentation de l'abus sexuel du point de vue de Brian, qui demeure réduite dans le film, contrairement aux événements vécus par Neil qui sont beaucoup plus présents visuellement. Cette sexualité floue concorde également avec le fait que le garçon souffre d'une amnésie presque totale, en plus de lier ces événements à un enlèvement extraterrestre. Neil a conscience de son identité marginale, de sa sexualité pensée et construite à l'extérieur de la norme hétérosexuelle, alors que Brian, pour sa part, ne se connaît pas du tout sur le plan sexuel, ce qui ne les empêche pas de poursuivre une quête similaire de vérité. À travers ces différentes manifestations de l'identité et de la sexualité, des personnages *queer* se définissent et se redéfinissent constamment dans les deux films jusqu'à une finale négative pour l'un et plus positive pour l'autre. Au final, les notions que sont le sexe, le genre et le désir se construisent et se déconstruisent en lien direct avec l'abus sexuel au masculin subi dans l'enfance.

---

<sup>262</sup> Barbara Mennel, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, op. cit., 2013, p. 174.

De ce fait, la dernière partie de ce chapitre porte sur la structure narrative et la mise en scène des films étudiés, toutes deux mises au service de la situation identitaire des personnages. Dans l'œuvre d'Almodóvar, la structure narrative, qui se construit sur plusieurs niveaux de temporalité enchâssés et sur une mise en abyme, reflète l'idée de fragmentation et de multiplicité qui se trouve au cœur de l'identité et de la sexualité des personnages du film – comme au centre des théories *queer* par ailleurs. Certains éléments de la mise en scène, comme les décors ou la composition des plans, abondent également en ce sens et participent à une symbolique de la fragmentation. Dans l'œuvre du réalisateur étasunien, la structure narrative informe également l'identité et la sexualité des personnages, bien qu'elle soit complètement différente de celle de *La mauvaise éducation*. Le film adopte une narration linéaire et comporte deux trames narratives distinctes, montrant les épisodes importants de la vie de Neil et de Brian, en alternance avec un montage qui devient de plus en plus serré vers la fin, jusqu'à ce que les garçons se rencontrent. Jumelée à des transitions entre des plans des deux adolescents qui adoptent une composition similaire, la structure permet de distinguer Neil et Brian, en plus de proposer des rapprochements qui les lient sous un traumatisme commun et une quête de vérité similaire. L'affirmation de Mennel, selon laquelle il existe des rapports étroits entre la mise en scène des films *queer* et le propos ou les personnages qu'ils présentent, se trouve justement avérée dans les films du corpus. Du *New Queer Cinema* aux représentations plus actuelles, il demeure évident que ce type de film, dans toute sa diversité et son éclectisme, « lie un plaisir déviant à une esthétique cinématographique délibérément différente<sup>263</sup>. » Ainsi, *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin*, au même titre que les films *queer*,

révèlent que la relation entre genre, identité sexuelle et désir est plus complexe qu'une simple adéquation du sexe biologique, du genre social et des promesses d'un désir inné. Les films tournés dans l'ensemble du monde [...] tournent le dos à l'axiome qui exige une cohérence entre une identité de genre, le désir sexuel et une narration linéaire<sup>264</sup>.

Finalement, à une esthétique différente hors de la norme dominante, que l'on peut qualifier de « *queer* », se rattache des personnages eux aussi *queer* à travers lesquels les notions de sexe, de genre et de désir se voient profondément questionnées.

Ceci dit, ce mémoire se pose en amorce d'une réflexion plus large qui pourrait englober de nombreux autres aspects, ou recourir à d'autres approches d'analyse, que ce soit en rapport avec

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 175.

l'étude de l'abus sexuel au masculin en tant que tel, ou bien en ce qui concerne les films étudiés. Par exemple, bien qu'évoquer à quelques reprises dans le mémoire, le rapport au corps de la victime, que ce soit avec son propre corps ou bien avec celui des autres, demeure une composante importante de l'abus sexuel, et même d'une étude *queer* au cinéma, qu'il serait pertinent d'analyser plus en profondeur dans les films étudiés. Que ce soit un corps en transition chez Almodóvar aussi bien qu'un corps objet ou étranger chez Araki, cet élément s'avère une source de réflexion non négligeable à approfondir dans une étude subséquente. Dans un même ordre d'idées, et toujours selon une approche *queer* de l'identité qui fait partie intégrante des études de genre, la construction de la masculinité chez les personnages de *La mauvaise éducation* et de *Mysterious Skin* est une avenue tout aussi captivante à explorer en lien avec l'abus sexuel au masculin. Comme l'indique Dorais dès le début de son essai, l'abus sexuel perpétré par une personne de même sexe instaure des dynamiques particulières, car il met « davantage en cause l'identité et l'orientation sexuelle des victimes<sup>265</sup>. » Il participe sans aucun doute à moduler l'identité masculine, qu'elle se révèle « problématique » ou non à la suite de cet événement. Nous voyons là un intérêt à poursuivre notre réflexion sur la construction de l'identité masculine des personnages de films qui mettent en scène l'abus sexuel au masculin. Il serait également important d'observer comment les deux films à l'étude présentent la sexualité dans l'enfance, en l'occurrence l'homosexualité, en plus de la naissance du désir sexuel et amoureux. À cet effet, Jorge Pérez pose déjà les bases d'une stimulante réflexion dans son article intitulé « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies<sup>266</sup> ». Ce texte pourrait précisément être mis en relation avec la représentation de l'enfance dans le film de Gregg Araki, ce qui dévoilerait un autre aspect de la construction identitaire des protagonistes. Cette analyse permettrait de comprendre comment des réalisateurs mettent en scène de jeunes personnages *queer* pour lesquels l'abus sexuel se pose comme un élément qui vient doublement perturber l'enfance des personnages principaux. Une autre avenue à explorer dans cette étude demeure le rapport à la mère et au père, un rapport complexe qui soulève nécessairement des questions liées à la psychanalyse. Les relations familiales parfois difficiles ainsi que les figures maternelles et paternelles en disent non

---

<sup>265</sup> Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit., p. 16.

<sup>266</sup> Jorge Pérez, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », art. cit., p. 145-157.

seulement beaucoup sur la construction d'une situation facilitant l'abus sexuel<sup>267</sup>, mais aussi sur l'identité personnelle et sur la vulnérabilité des victimes.

En définitive, il n'existe pas de façon unique d'étudier l'abus sexuel au cinéma, et lorsque l'on délimite cet aspect à des personnes de même sexe, le terrain demeure en friche. Il subsiste de nombreuses composantes liées à l'abus sexuel qui demeurent inexplorées, qu'il se produise entre personnes du même sexe ou non. La pertinence de ce type d'étude s'avère toutefois évidente, car elle explore un élément qui est, encore aujourd'hui, considéré comme un tabou dans la société. Michel Dorais, dans *Ça arrive aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, déconstruit le mythe selon lequel l'abus sexuel sur les garçons est un phénomène marginal, bien qu'on en parle encore très peu. Suivant l'explication de certains faits et idées répandues sur les garçons abusés, le sociologue conclut qu'« [i]l est remarquable à quel point l'abus sexuel sur des garçons – en particulier s'il est commis par un proche – continue d'être nié<sup>268</sup>. » Cette situation, qui n'a pas beaucoup changé depuis la sortie de son livre en 1997, est particulièrement révélatrice quant à la représentation et l'étude de cette expérience traumatique au cinéma. En effet, peu de films de fiction<sup>269</sup> mettent en scène l'abus sexuel au masculin en tant qu'élément narratif central, et ce, en se limitant seulement à la représentation de ce type d'abus. Plusieurs films traitent de la pédophilie<sup>270</sup> de manière générale – ce qui englobe nécessairement, dans plusieurs des cas, les abus sexuels entre personnes de sexe opposé – à la manière d'une enquête, qu'elle soit policière, journalistique ou d'une autre nature. Pensons par exemple aux films *The Boys of St. Vincent* (John N. Smith, 1992), *Doubt* (John Patrick Shanley, 2008), *Silenced* (du titre original *Doga-ni*, Hwang Dong Hyeok, 2011), *Le silence des églises* (Edwin Baily, 2013), et plus récemment *Spotlight* (Tom McCarthy, 2016). D'autres films se limitent plus clairement à l'abus sexuel au masculin, ou du moins l'évoquent comme un événement significatif dans le récit. C'est le cas de *Sleepers* (Barry Levinson, 1996), *Festen* (Thomas Vinterberg, 1998), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), *Sønner* (Erik Richter Strand, 2006), l'une des trames comprises dans *I Am* (Onir, 2010) et *Michael* (Markus Schleinzler et Kathrin Resetarits, 2011). De manière plus ou moins importante selon le film, l'abus

---

<sup>267</sup> Au besoin, se référer au troisième chapitre du livre de Michel Dorais, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, op. cit. p. 72-98.

<sup>268</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>269</sup> Il est important de le spécifier puisque plusieurs films documentaires ont été réalisés sur les abus sexuels perpétrés sur des personnes de même sexe ou non, à l'exemple de *Deliver Us from Evil* (Amy Berg, 2006) et *Swift Current* (Joshua Rofé, 2015).

<sup>270</sup> Pour une étude courte, mais pertinente, de plusieurs films représentant la pédophilie, voir l'article de Jon Davies, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 3, n° 2-3, 2007, p. 369-385.

sexuel au masculin est mis en scène et les moyens pour y arriver varient. Toutefois, la tendance générale qui se dégage de ces exemples, à quelques exceptions près, demeure celle qui consiste à présenter l'événement d'un point de vue autre que celui des victimes, délaissant plus souvent qu'autrement l'abus sexuel commis sur des victimes individuelles, pour ainsi mettre en lumière un problème sociétal beaucoup plus grand. C'est particulièrement le cas des films représentant l'abus sexuel commis au sein de l'Église ou d'une institution scolaire et qui tendent à montrer un problème qui dépasse l'abus sexuel – au masculin ou non – d'un individu. La plupart du temps, il s'agit de mettre en scène des sujets qui sont reliés à ce traumatisme, et non l'abus sexuel au masculin en soi. Ces quelques exemples montrent bien tout le travail à effectuer sur ce territoire fécond. Lorsqu'il est question de montrer l'abus sexuel au masculin de manière claire, ainsi que ses répercussions sur les victimes, peu de films entrent dans ce type de mises en image plus audacieuses : *La mauvaise éducation* et *Mysterious Skin* sont néanmoins de ceux-là. Ces films proposent non seulement des représentations marginales de l'abus sexuel, mais ils traitent également d'un sujet encore tabou dans la société et visiblement tout aussi discret au grand écran. Cette rareté, tant dans la représentation filmique que dans les études portant sur le sujet, fait de l'abus sexuel un sujet typiquement *queer*, jumelé à tous les questionnements esthétiques et narratifs qu'il soulève. Du même coup, l'intérêt qu'ont porté Almodóvar et Araki à cette expérience traumatique peu représentée au cinéma permet de revendiquer leur place dans la riche lignée des représentations *queer* et de rendre encore plus pertinente leur réunion dans cette étude.

## Bibliographie

AARON, Michele, « New Queer Cinema: An Introduction », Michele Aron (ed.), dans *New Queer Cinema. A Critical Reader*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2004, p. 3-14.

AHMED, Sarah, *Queer Phenomenology*, Durham, Duke University Press, 2006, 223 p.

ALLAGIA, Ramona et Graeme MILLINGTON, « Male Child Sexual Abuse: A Phenomenology of Betrayal », dans *Clinical Social Work Journal*, vol. 36, n° 3, 2008, p. 265-275.

ALLINSON, Mark, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, New York, I. B. Tauris, 2001, 258 p.

AMBROISE, Bruno, « Judith Butler et la fabrique discursive du sexe », dans *Raisons politiques*, n° 12, 2003, p. 99-121.

ASIBONG, Andrew, « Unrecognizable bonds: Bleeding kinship in Pedro Almodovar and Gregg Araki », dans *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 7, n° 3, 2009, p. 185-195.

AUMONT, Jacques, Alain BERGALA, Michel MARIE, *et al.*, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 2001, 238 p.

BALLESTEROS, Isolina, « Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar », dans *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minnesota, University Of Minnesota Press, 2009, p. 71-100.

BARIL, Audrey, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 61-90.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe, Tomes I et II*, Paris, Éditions Gallimard, [1949] 1976, 416 et 672 p.

BERLANT, Lauren, « Structures of Unfeeling : *Mysterious Skin* », dans *International Journal of Politics, Culture, and Society*, septembre 2015, vol. 28, n° 3, p. 191-213.

BERTHIER, Nancy, « Pedro Almodóvar : au commencement était la Movida... », Version traduite et augmentée de « Pedro Almodóvar : no inicio era a Movida », dans *Cadernos Ceru*, Université de Sao Paulo, série 2, vol. 20, n° 1, juin 2009, p. 15-32.

BLÜHER, Dominique, *Le cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme*, thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 1996, 362 f.

BOISCLAIR, Isabelle et Lori ST-MARTIN, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », dans *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 5-27.

BORDWELL, David et Kristin THOMPSON, *L'art du film : une introduction* (trad. de l'américain par Cyril Beghin), Paris, De Boeck Université, 2000, 637 p.

BOUCHARD, Frédéric, « Les personnages transgenres et le problème de la représentation », *Débats, Quartier Libre. Le journal indépendant des étudiants de l'Université de Montréal*, [En ligne]. <http://quartierlibre.ca/les-personnages-transgenres-et-le-probleme-de-la-representation/> [Site consulté le 7 février 2016].

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones, Politique des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Paris, Balland « modernes », 2001, 256 p.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 2, Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005, 301 p.

BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 3, Identités, cultures et politiques*, Paris, Éditions Amsterdam, 2011, 357 p.

BROSSARD, Louise, « Chapitre IV. Butler : la transgression des genres », dans *Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler*, *Les Cahiers de l'IREF*, Université de Québec à Montréal, n° 14, 2004, p. 73-112.

BRYSON, Norman, « Todd Haynes' *Poison* and Queer Cinema », *Invisible Culture* [En ligne]. [https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue1/bryson/bryson.html](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue1/bryson/bryson.html) [Page consultée le 2 avril 2016].

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993, 288 p.

BUTLER, Judith, « Faire et défaire le genre », texte de conférence (Université Paris X-Nanterre le 25 mai 2004), *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophie* [En ligne]. <http://www.multitudes.net/Faire-et-defaire-le-genre/> [Page consultée le 7 janvier 2016].

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte Poche (coll. « Sciences humaines et sociales »), 2006 (1990), 284 p.

CARCAUD-MACAIRE, Monique, « Pedro Almodovar : stylistique et écriture », dans Frank Curot [dir.], *Styles filmiques 1*, Paris, Lettres modernes/Minard (coll. « études cinématographiques »), vol. 65, 2000-2004, 240 p.

CERVANTES, Vincent D., « Drag acts of transitional performance: sex, religion and memory in Pedro Almodóvar's *La mala educación* and Ventura Pon's *Ocaña*, retrat intermitent », dans *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 15, 2009, p. 419-436.

CHAUVIN, Sébastien, « La sexualité comme jeu de rôle », dans *Homme, femme...Les lois du genre, Le Point Références*, Juillet-Août 2013, p. 82-85.

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- DAVIES, Jon, « Imagining Intergenerationality: Representation and Rhetoric in the Pedophile Movie », dans *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 3, n° 2-3, 2007, p. 369-385.
- DAVIES, Steven Paul, *Out at the Movies: A History of Gay Cinema*, Harpenden, Kamera Books, 2008, 208 p.
- DAVIS, Glyn, « Gregg Araki », dans *Fifty Contemporary Filmmakers*, New York, Routledge, 2002, p. 25.
- DODIER, Nicolas, « Les premières années de l'épidémie de sida et la conversion politique du mouvement homosexuel », dans Christophe BROQUA, France LERT et Yves SOUTEYRAND [dir.], *Homosexualités au temps du Sida : tensions sociales et identitaires*, Paris, Éditions EDK, 2003, p. 1-18.
- DORAIS, Michel, *Ça arrive aussi aux garçons : l'abus sexuel au masculin*, Montréal, Éditions TYPO (coll. « Essai »), 2008, 312 p.
- DORAIS, Michel, *Éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB Éditeur, 1999, 166 p.
- DORAIS, Michel, *La mémoire du désir*, Montréal, Éditions TYPO, 2004, 200 p.
- DOSSI, Joel, « Mysterious Skin », dans *Cineaste*, Été 2005, vol. 30, n° 3, p. 65-66.
- DYER, Richard, « L'homosexualité et le film noir », dans Noël Burch [dir.], *Revoir Hollywood : La nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, Nathan (coll. Série « Cinéma »), 1993, 256 p.
- DYER, Richard, *The Matter of Images: Essays on Representations*, New York, Routledge, 2002, 184 p.
- DYER, Richard, *The Culture of Queers*, New York, Routledge, 2002, 244 p.
- ESTURGIE, Claude, *Le genre en question ou questions de genre*, Paris, Éditions Léo Scheer (Variations IX), 2008, 136 p.
- FASSIN, Éric, « Trouble-genre (Préface à l'édition française [2005]) », dans *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (Trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte Poche (coll. « Sciences humaines et sociales »), 2006 (1990), p. 5-19.
- FEENSTRA, Pietsie et Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (dir.), « La différence du genre (*gender*) et ses convictions idéologiques : le corps à l'épreuve », dans *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 73-122.
- FEVRY, Sébastien, *La mise en abyme filmique : essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal (coll. « Grand écran, petit écran »), 2000, 175 p.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, 211 p.

GUTIÉRREZ-ALBILLA, Julián Daniel, « Scratching the Past on the Surface of the Skin: Embodied Intersubjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación* », dans *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, John Wiley & Sons, 2013, p. 322-344.

GRIFFITHS, Robin, « Introduction: "Contesting Borders: Mapping a European Queer Cinema" », dans *Queer Cinema in Europe*, Bristol, Intellect Books, 2008, 227 p.

HANSON, Ellis, *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham, Duke University Press (coll. « Série Q »), 1999, 364 p.

HART, Kylo-Patrick R., *Images for a Generation Doomed: The Films and Career of Gregg Araki*, United Kingdom, Lexington Books, 2010, 140 p.

HEIM, Scott, *Mysterious Skin* (trad. de l'anglais par Christophe Grosdidier), Au diable vauvert, 2005 (1995), 407 p.

KOLTA, Denise, « Les performances de l'identité : transtextualité et transgenre dans "Talons aiguilles" et "Tout sur ma mère" de Pedro Almodóvar », mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 108 f.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Épistémologie du placard* (trad. de l'américain par Maxime Cervulle), Paris, Éditions Amsterdam, 2008 (1990), 257 p.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990, 258 p.

LABRECQUE, Maxime, « Le film choral : Étude des composantes cinématographiques, des particularités littéraires et de la réception théorique de certaines œuvres emblématiques depuis *Short Cuts* (1993) de Robert Altman. », mémoire de maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran, Québec, Université Laval, 2010, 135 f.

LAURETIS, Teresa de, *Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg*, (trad. Marie-Hélène Bourcier) Paris : La Dispute/Snédit, 2007, 189 p.

LEE, Benjamin, « A "straight-acting" problem: why mass market gay films increasingly fail us all », *Film Blog, The Guardian*, [En ligne]. <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/sep/24/stonewall-roland-emmerich-gay-movies>, [Page consultée le 7 février 2016].

LUGOWSKI, David M., « Queering the (New) Deal: Lesbian and Gay Representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code », dans *Cinema Journal*, vol. 38, n° 2, 1999, p. 3-35.

MENDEL, Matthew P., *The Male Survivor*, Thousand Oaks, Sage Publications, 1995, 239 p.

MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer : écolières, vampires et cowboys gays*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, 189 p.

METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil (Communications 8), 1966, p. 120-124.

METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma, Tome 1*, Paris, Éditions Klincksieck, 1968, 246 p.

MORAN, James M., « Gregg Araki: Guerrilla Film-Maker for a Queer Generation », dans *Film Quarterly*, vol. 50, n° 1, automne 1996, p. 18-26.

MUCCHIELLI, Alex, *L'identité*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je? »), 2002, 126 p.

MURRAY, Noel, « Gregg Araki », Entrevue avec Gregg Araki sur *A.V. Club* [En ligne]. <http://www.avclub.com/article/gregg-araki-50620> [Page consultée 2 décembre 2015].

O'CONNOR, Tom, « Trauma and Becoming-Art in Gregg Araki's *Mysterious Skin* and Asia Argento's *The Heart is Deceitful Above All Things* », Essai critique dans *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2011, vol. 21, p. 1-40.

PASTOR, Brígida M., « Queering Gender: The New *Femme Fatale* in Almodóvar's *La mala educación* (2004) », dans *Culture & History Digital Journal*, 2, vol. 2, n° 1, 2013, p. 1-7.

PEARL, Monica B., « AIDS and New Queer Cinema », dans *New Queer Cinema. A Critical Reader*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2004, p. 23-38.

PÉREZ, Jorge, « The queer children of Almodóvar: *La mala educación* and the re-sexualization of biopolitical bodies », dans *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 8, n° 2, 2012, p. 145-157.

PÉREZ-VIDES, Auxiliadora et Rocío CARRASCO-CARRASCO, « Painful Embodiment in Aisling Walsh's *Song for a Raggy Boy* and Pedro Almodóvar's *Bad Education* », dans *Journal of Film and Video*, vol. 67, n° 1, 2015, p. 14-29.

PERREAU, Bruno, « Eve Kosofsky Sedgwick », *Genre, sexualité & société* [En ligne], 1 | Printemps 2009, mis en ligne le 02 juillet 2009, <http://gss.revues.org/378> [Page consultée le 6 janvier 2016].

PROBYN, Elspeth, « Les usages de la sexualité chez Foucault », dans *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 1, 1997, p. 21-30.

RICH, B. Ruby, « New Queer Cinema », dans Michele Aron [dir.], *New Queer Cinema: A Critical Reader*, New Brunswick/New Jersey, Rutgers University Press, 2004, p. 15-22.

RICH, B. Ruby, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Durham, Duke University Press, 2013, 322 p.

RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row, 1981, 276 p.

SEGUIN, Jean-Claude, *Pedro Almodovar : filmer pour vivre*, Paris, Éditions Ophrys, 2009, 129 p.

SHNEER, David et Caryn AVIV (éd.), « I Am That Name: American Queer Activism, Now and Then », dans *American Queer, Now and Then*, Boulder, Paradigm Publishers, 2006, p. 217-244.

SMELIK, Anneke, « Gay and Lesbian Criticism », Hill, John et Pamela Church Gibson [éd.], *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 135-147.

ST-HILAIRE, Colette, « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », dans *Recherches sociologiques*, Université catholique de Louvain, vol. XXX, n° 3, 1999, p. 23-42.

WELZER-LANG, Daniel, *Le viol au masculin*, Paris, L'Harmattan, 1988, 253 p.

### **Œuvres filmiques étudiées**

ALMODÓVAR, Pedro, *La mauvaise éducation (La mala educación)* (V.F.), Espagne, 2004, 106 min.

ARAKI, Gregg, *Mysterious Skin* (V.O.A), États-Unis/Pays-Bas, 2004, 105 min.

### **Œuvres filmiques citées**

ABBOTT, Michele, CHAIKEN, Ilene et Kathy GREENBERG, *The L Word* (Série-télé), 2004-2009.

ADES, Lisa et Lesli KLAINBERG, *Fabulous! The Story of Queer Cinema* (Documentaire), États-Unis, 2006, 81 min.

AKERMAN, Chantal, *Je, tu, il, elle*, France/Belgique, 1974, 86 min.

ALMODÓVAR, Pedro, *La loi du désir (La ley del deseo)*, Espagne, 1987, 102 min.

ALMODÓVAR, Pedro, *Tout sur ma mère (Todo sobre mi madre)*, Espagne/France, 1999, 101 min.

ALMODÓVAR, Pedro, *La peau que j'habite (La piel que habito)*, Espagne, 2011, 120 min.

ARAKI, Gregg, *The Living End*, États-Unis, 1992, 81 min.

AYASO, Dunia et Félix SABROSO, *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, Espagne, 1997, 87 min.

ALBACETE, Alfonso, BARDEM, Miguel et David MENKES, *Más que amor, frenesí*, Espagne, 1996, 93 min.

BAILY, Edwin, *Le silence des églises*, France, 2013, 90 min.

BERG, Amy, *Deliver Us from Evil* (Documentaire), États-Unis, 2006, 101 min.

COWEN, Ron et Daniel LIPMAN, *Queer as Folk* (Série-télé), États-Unis, 2000-2005.

DEMME, Jonathan, *Philadelphia*, États-Unis, 1993, 125 min.

DONG-HYEOK, Hwang, *Silenced (Do-ga-ni)*, Corée du Sud, 2011, 123 min.

EASTWOOD, Clint, *Mystic River*, États-Unis/Australie, 2003, 138 min.

EMMERICH, Roland, *Stonewall*, États-Unis, 2015, 129 min.

FELLINI, Federico, *Satyricon*, Italie, 1969, 128 min.

FREARS, Stephen, *My Beautiful Laundrette*, Royaume-Uni, 1985, 97 min.

HAYNES, Todd, *Poison*, États-Unis, 1991, 85 min.

HITCHCOCK, Alfred, *Strangers on a Train*, États-Unis, 1951, 101 min.

JARMAN, Derek, *Edward II*, Royaume-Uni/Japon, 1992, 87 min.

JARMAN, Derek, *Blue*, Royaume-Uni/Japon, 1993, 79 min.

KALIN, Tom, *Swoon*, États-Unis, 1992, 93 min.

KOHAN, David et Max MUTCHNICK, *Will & Grace* (Série-télé), États-Unis, 1998-2006.

LEE, Ang, *Brokeback Mountain*, États-Unis, 2005, 134 min.

LEVINSON, Barry, *Sleepers*, États-Unis, 1996, 147 min.

LIVINGSTON, Jennie, *Paris is Burning*, États-Unis, 1990, 71 min.

MANKIEWICZ, Joseph L., *All About Eve*, États-Unis, 1950, 138 min.

MCCARTHY, Tom, *Spotlight*, États-Unis/Canada, 2016, 128 min.

ONIR, *I Am*, Inde/Japon, 2010, 95 min.

PASOLINI, Pier Paolo, *Teorema*, Italie, 1968, 105 min.

PATRICK SHANLEY, John, *Doubt*, États-Unis, 2008, 104 min.

RAY, Nicholas, *Rebel Without a Cause*, États-Unis, 1955, 111 min.

RITCHER STRAND, Erik, *Sønner*, Norvège, 2006, 103 min.

ROFÉ, Joshua, *Swift Current* (Documentaire), États-Unis/Canada, 2015, 90 min.

SCHLEINZER, Markus et Kathrin RESETARITS, *Michael*, Australie, 2011, 96 min.

SHARMAN, Jim, *The Rocky Horror Picture Show*, Royaume-Uni/États-Unis, 1975, 100 min.

SMITH, John N., *The Boys of St. Vincent*, Canada, 1992, 93 min.

VAN SANT, Gus, *Mala Noche*, États-Unis, 1986, 78 min.

VAN SANT, Gus, *My Own Private Idaho*, États-Unis, 1991, 104 min.

VINTERBERG, Thomas, *Festen*, Danemark/Suède, 1998, 105 min.

WACHOWSKI, Lana et Lilly WACHOWSKI, *Bound*, États-Unis, 1996, 108 min.

WARHOL, Andy, *Blow Job*, États-Unis, 1963, 35 min.

WARHOL, Andy, *Lonesome Cowboys*, États-Unis, 1968, 109 min.

WARHOL, Andy et Chuck WEIN, *My Hustler*, États-Unis, 79 min.

WATERS, John, *Pink Flamingos*, États-Unis, 1972, 93 min.