

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## L'esthétique rock queer, de C.R.A.Z.Y. à Xavier Dolan

GABRIEL LAVERDIÈRE

### Résumé

L'analyse proposée des films *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005), *J'ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009), *Les amours imaginaires* (Dolan, 2010) et *Laurence Anyways* (Dolan, 2012) convoque trois perspectives : le rock, le *camp* et le queer. Dans ces films québécois, la musique rock semble orienter la narration et l'esthétique. Elle fait également le pont entre l'anticonformisme auquel renvoie le paradigme rock et l'identité marginale des personnages. L'esthétique de l'image se plie parfois à la bande sonore, qui encourage certains effets visuels. Cela dit, les films de Vallée et de Dolan se servent différemment de l'esthétique rock et du *camp*, ce qui s'accorde aux représentations distinctes qu'ils produisent eu égard à l'orientation ou à la diversité sexuelles et au genre. L'excès des films de Dolan, leur hyper-référentialité, leur jeu constant entre recherche d'émotions esthétiques et d'émois narratifs, leur fréquente suspension de la réalité contribuent à une écriture du différé dans laquelle les personnages queer jouissent d'une amplitude considérable, alors que dans *C.R.A.Z.Y.* la performance hyperbolique s'articule plutôt à une analytique de l'homophobie (sociétale et intériorisée) que le film s'efforce de dresser, sans pouvoir échapper à un certain malaise.

Plusieurs films québécois font appel à des chansons rock, mais peu l'ont fait avec l'enthousiasme de *C.R.A.Z.Y.* (Jean-Marc Vallée, 2005) et des films de Xavier Dolan : *J'ai tué ma mère* (2009), *Les amours imaginaires* (2010) et *Laurence Anyways* (2012). La musique rock y intervient comme appui ou aiguilleur narratif et esthétique, ainsi que comme connecteur entre l'anticonformisme qu'elle suggère et l'identité marginale des personnages. L'esthétique visuelle est fortement marquée par la bande sonore, qui encourage l'adoption de certains rythmes de montage et de défilement de l'image. Ce rapport contribue par le fait même à la création d'un style qui s'apparente parfois au *camp*, style souvent mis en valeur par des œuvres traitant de la diversité sexuelle (queer). Les films retenus pour cet article en contiennent des traces, qu'il s'agisse de marqueurs visuels, d'intertextualité, d'intermédialité ou de mise en scène. Toutefois, les films de Vallée et de Dolan manient l'esthétique rock et le *camp* différemment, et cette différence correspond à leur examen respectif de l'orientation ou de la diversité sexuelles et du genre, ainsi que des normes qui leur sont associées.

### Idée et esthétique du rock

Plus qu'un simple genre musical, le rock s'est déployé, depuis le rock 'n' roll des années 1950, à travers la société et les autres arts, en véhiculant l'idée d'une dissidence morale ou culturelle : un

« fondement subversif et transgressif [...] qui] est au cœur de la séduction qu'il exerce » (Chastagner, p. 18). Issu des musiques noires (blues, R&B) et ayant été associé à la contre-culture des années 1960 et 1970, il a servi de plateforme pour l'expression de désirs marginaux et d'idéaux sociopolitiques. On lui a reconnu diverses propriétés : une grande vitalité, un caractère évolutif, régénérateur et promoteur de liberté, une nature participative (Anderson, p. 96), entre autres. Cette vision utopiste masquait toutefois le sexisme du rock qui, à ce titre, adhérait à un conformisme moral dont les stéréotypes de sexe et de genre font partie. Ceux-ci s'exprimaient lorsque la guitare était considérée comme un objet phallique et viril, non féminin, qu'on estimait les femmes trop douces pour produire un rock puissant, ou quand les groupes s'adressaient à leur public comme s'il n'était composé que d'hommes hétérosexuels, ce qui amena certaines critiques à décrier « l'exclusion massive des femmes par le rock » (Rat Magazine, p. 121, notre traduction). Par l'analyse de multiples discours médiatiques, Marion Leonard (p. 40) conclut que l'industrie de la musique reproduit continuellement le rock comme une tradition masculine.

Le rock a connu maintes transformations, si bien qu'on y associe depuis longtemps des genres musicaux rythmés, en plus de ses configurations contemporaines. Cette diversité et l'évolution des normes sociales ont permis un allègement de l'approche normative de sexe et de genre : le glam rock des années 1970 en est un exemple. La scène alternative des années 1990 a, quant à elle, produit plusieurs rockeuses, et des artistes populaires aux champs d'activité élargis se sont réclamés du rock. En 1970, le collectif féministe Rat Magazine critiquait la propension des rockeurs à « parader sur scène en réalisant des fantasmes de violence et de sexe, parfois baisant leurs guitares avant de les fracasser » (Rat Magazine, p. 121, n/trad.). Mais au XXI<sup>e</sup> siècle, Madonna imitait ironiquement cette figure du virilisme rock à l'occasion d'une reprise du groupe métal Pantera (*A New Level*) qui concluait une performance de sa chanson *Hung Up*.

Ainsi, le rock, comme genre musical et comme pensée, n'a pas la stabilité que lui reconnaissent certains puristes. Il fait plutôt intervenir une diversité de pratiques et de valeurs. Dans sa définition stricte,

[...] le rock est une musique composée pour une formation type (le quatuor basse, batterie, guitare et chant), pratiquée durant une période déterminée (de la seconde moitié des années 1950 à un éventail de dates très variées [...]), ayant sa propre finalité sociale (la dénonciation [...] des travers des sociétés occidentales), son genre sexuel et racial ([...] essentiellement [...] des mâles blancs) et sa spécificité sociologique (être pauvre et mal né est souvent considéré comme un gage d'authenticité) (Pirenne, p. 11).

Sa pluralité est toutefois à l'image du monde occidental contemporain, dont l'évolution sur les plans moral et social retentit également dans les arts; le rock lui-même est susceptible de contribuer à l'acceptabilité sociale de certaines valeurs ou réalités. Il est alors loisible d'envisager le rock, dans une définition élargie, comme « [...] un terme gigogne englobant les héritages des musiques

afro-américaines [...], mais aussi une pléiade de genres apparentés [...] » (*ibid.*, p. 11-12). Lui reconnaître cette ouverture est particulièrement pertinent si l'on insiste, pour le définir, sur les idées qu'il porte, et plus spécialement sur celle d'anticonformisme, qui ne cesse d'être sa référence. On ne saurait en effet trouver entre le rock des années 1970 et l'*indie* contemporain de parenté significative si l'on ne retenait de l'esthétique rock que le paradigme des désormais *timeless classics* [1]. Si le rock demeure une figure culturelle pertinente, c'est que sa malléabilité et sa flexibilité lui ont fait revêtir des formes multiples et adaptatives (la mutation du groupe Radiohead en est une démonstration saisissante).

### **Le camp comme lecture et écriture queer**

Phénomène culturel et artistique, le *camp* [2] serait moins qu'une esthétique, mais plus qu'une simple perception ou impression. Dans son essai inaugural sur le sujet, Susan Sontag le décrit comme une sensibilité marquée par l'exagération et le culte de l'artifice. Il serait une « [...] façon de voir le monde comme un phénomène esthétique » (Sontag, p. 424), de « [...] détacher une chose de son contenu, de se complaire dans le style [...] » (Dyer, p. 52, n/trad.), de désamorcer par là l'objet (culturel) de sa force d'attraction habituelle et des valeurs qu'il revêt, ou de démythifier les images et médias (*ibid.*, p. 60). La considération du *camp* a donc évolué pour qu'on lui reconnaisse non seulement le caractère d'une activité ludique, mais surtout celui d'une pratique critique et réflexive. Bien qu'il ne soit pas l'apanage du cinéma ou même d'un cinéma dit queer (ou queer avant l'heure, c'est-à-dire permettant au spectateur non hétérosexuel de se frayer des passages privilégiés à travers des films conventionnels), le *camp* a été largement associé aux approches — esthétiques ou narratives — de la diversité sexuelle. Son évolution tient surtout à deux voies : la commerciale et la marginale. Dans la première, des films hollywoodiens ont fait allusion à l'homosexualité sous maints couverts qui suffisaient à masquer au grand public cette dimension des récits; d'autres films se prêtaient à la lecture de spectateurs avisés qui y puisaient des figures et les intégraient à une iconographie de la diversité sexuelle. Dans la seconde, des films produits avec des moyens limités et distribués en dehors du système industriel ont procédé à une véritable exhibition par le recours à une esthétique de l'ironie et de l'excès (le cas John Waters est des plus connus) [3]. Pensant au *camp* comme une esthétique, on remarquera qu'il se sert de procédés d'imitation, de grossissement de l'esthétique et des figures hollywoodiennes (qui sont elles-mêmes une sorte d'enflure de figures sociétales), tout en multipliant les références culturelles — le *camp* est fondamentalement intertextuel (Meyer, p. 8-9) —, et aussi qu'il intègre un jeu de camouflage et d'ostentation. Le *camp* pourrait ainsi appartenir à ce que Derrida (p. 86) nomme « le régime [...] des guillemets », où « l'opposition décidable du vrai et du non-vrai » se trouve suspendue ou différée. Dans ces conditions, et contrairement au maniérisme avec lequel il partage quand même des affinités, le *camp* s'avère une esthétique contre-culturelle par le questionnement qu'il invite à porter sur les rôles sexuels, l'identité de genre et les normes (morales ou cinématographiques) qui y sont associées. Il s'agit à la fois (ou tantôt) d'une posture de lecture et d'une posture d'écriture ou d'inscription d'une subjectivité qui est partagée, dans la mesure où elle

affiche ses interventions et références. Cet affichage participe du phénomène *camp* en tant qu'il sert de transit pour ce que Moe Meyer (p. 4) identifie comme une performativité queer. Comme le rock et d'autres mouvements ou esthétiques de la marginalité, le *camp* a été récupéré par la culture populaire et commerciale, ce qui ne l'empêche pas de participer, esthétiquement, à un discours critique. Effectivement, si Sontag (p. 424) l'interprète, en 1964, comme « [...] entièrement non-engagé et dépolitisé, ou [...] apolitique », le *camp* a connu une évolution qui permet au réalisateur Bruce LaBruce de prétendre qu'il « [...] est, ou était, par sa nature même, politique, subversif, même révolutionnaire, à tout le moins dans ses manifestations les plus pures et sophistiquées » (LaBruce, n/trad.).

### **C.R.A.Z.Y. : le rock classique en différé**

Dans le film de Vallée, la musique occupe une place structurante, à tel point qu'on pourrait qualifier l'œuvre de film rock. Elle est fréquemment liée au personnage principal, un jeune homosexuel qui lutte contre l'homophobie intériorisée que la société québécoise des années 1960 et 1970 lui a léguée. Souvent de type rock, les chansons utilisées semblent répondre à l'état d'esprit du personnage, rebelle par sa jeunesse, mais aussi par son statut hors-norme. L'époque représentée est celle de l'âge d'or du rock ou des *dieux du rock*, d'après l'expression consacrée. La reconstitution historique y aidant, le film compte sur un certain effet de nostalgie auquel participe cette musique que l'on qualifie aujourd'hui, paradoxalement, de « classique ». Au rock auparavant porte-étendard des idéaux de la modernité, voire de la révolution culturelle, sociale ou politique, se trouve ainsi attachée une nouvelle identité, une sorte d'embourgeoisement que décrit l'étiquette de « rock classique », ce genre qui a marqué l'imaginaire de générations et dont les titres phares traversent les époques [4]. Le film de Vallée compte sur cette notoriété par ses choix musicaux qui contribuent au plaisir offert par le film aux spectateurs à qui il s'adresse (le grand public).

Cependant, à l'idée de virilité endossée par ce créneau musical s'oppose la préoccupation du film pour l'ambivalence de genre. Par conséquent, *C.R.A.Z.Y.* détourne le paradigme du film rock habituel — *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) est assurément la référence la plus connue d'une fusion du rock « classique » et de la virilité à l'écran. *C.R.A.Z.Y.* épouse, certes, l'univers rock, à la fois par la sélection de pièces marquantes [5] et par leur agencement minutieux aux images ou aux événements que raconte le récit, mais il fait aussi intervenir d'autres esthétiques et musiques qui désamorcent la potentielle normativité rock. Outre le rock, le film accorde une place importante au pop country (Patsy Cline), à la chanson française (Aznavour), au disco (Giorgio Moroder), au mambo (Pérez Prado) et aux musiques de Noël. De manière plus importante, l'ambivalence identitaire du héros, sur lequel se focalise le récit, éloigne ou fait différer le rock de la normativité qui le caractérise comme genre musical bien circonscrit esthétiquement et de sa connotation d'hypermasculinisation. Autrement dit, l'adoption par le jeune Zac de cet univers sémantique (rock) s'inscrit dans une performance ambiguë où l'identité de genre vacille, ce qui inhibe la référence du rock au traditionalisme et puise plutôt à son fond contre-culturel. Le caractère anticonformiste du rock au cinéma est réactivé sous certaines conditions, mais peut s'épuiser au profit d'une approche plus normative. Par exemple, l'esthétique

rock était authentiquement contre-culturelle à l'époque de *Easy Rider* mais, entreprise sans distance critique, elle le serait bien moins aujourd'hui : en témoignent des films contemporains qui adoptent une posture rock s'inscrivant dans la tradition de l'hypervirilité et du cinéma narratif classique [6]. Si l'on peut penser que le rock forme un circuit esthétique (des figures, des symboles et des pratiques artistiques y sont associés) et idéologique (il suppose l'adoption de valeurs), le film *C.R.A.Z.Y.* n'en satisfait pas toutes les conditions. Il se sert plutôt de l'insubordination rock pour amplifier le caractère lui-même potentiellement contre-culturel du genre irrésolu et de la sexualité marginale. Cela n'empêche pas le film de souffrir d'une approche parfois superficielle de l'homosexualité, qui se traduit par une gêne à montrer tout contact érotique entre hommes, en n'offrant aucune nomination positive de l'homosexualité et en bouclant le récit par une image plutôt conservatrice du gai émancipé, conduisant son père qui ne l'a jamais accepté dans sa Saab branchée (pour cette critique, voir Blanchard, p. 78-79). Certes, les identités mineures, au sens deleuzien, ne sont pas moins susceptibles de former de nouvelles normes et exclusions [7], comme en rendent compte les discours d'homosexuels néolibéraux étatsuniens. Ceux-ci font la promotion du mariage gai, par exemple, mais dans l'espoir d'obtenir une égalité dont l'un des effets collatéraux serait une dépolitisation des mouvements homosexuels ou queer par l'adhésion aux valeurs traditionnelles qu'inspire cette institution sociale et économique; en tenant ce discours publiquement, ils bénéficient des privilèges de la majorité hétéronormative dans la mesure où ils sont réputés contribuer au maintien du statut quo [8]. Dans le film *C.R.A.Z.Y.*, la rébellion du protagoniste se solde par un épilogue où Maxime Blanchard (p. 78) détecte un désagréable « [...] embourgeoisement du révolutionnaire [...] » et une défection du film face aux enjeux jusque-là promus de libération de soi (le narrateur constate l'incapacité du père à accepter son homosexualité). Cela étant, et malgré l'aplanissement qu'en fait le film [9], la question gaie demeure centrale et structure le récit dans un cadre qui, il ne faut pas l'oublier, vise à rallier le plus grand nombre de spectateurs — le récit d'apprentissage est un schéma narratif bien connu. Le refoulement sexuel que décrit le film est aussi le sien : l'homosexualité n'est jamais proprement nommée ni affichée. Mais le jeu qu'il effectue entre l'abondance de lieux communs et d'archétypes (de la masculinité, notamment), l'exposition des mécanismes de construction du genre social, l'aspiration à l'expressivité cinématographique et, simultanément, au conformisme narratif, cette exécution à multiples volets lui permet, nonobstant les résistances assimilables à une certaine homonormativité, de contribuer à une évolution des possibles cinématographiques relativement à ces questions qui sont, par ailleurs, peu sollicitées dans le cinéma commercial.

Comme mentionné plus haut, le film profite de la connotation de contestation face à l'ordre établi qui est transportée par la figure rock. Son association à une figure de la minorité sexuelle enrichit les paradigmes du « récit homosexuel » et de l'esthétique rock. Dans une scène gentiment iconoclaste, le jeune Zac assiste avec indifférence à la traditionnelle messe de minuit. Sous l'influence de la drogue, il se met à flotter, emporté par une chanson des Rolling Stones (« Sympathy for the Devil ») à laquelle participe en chœur toute l'assemblée. Plus tard, lorsque Zac expérimente, dans la voiture de son père,

Gervais, un premier contact sexuel avec un copain de classe (le spectateur n'en verra rien), la scène est menée par la pièce instrumentale du guitariste Roy Buchanan, « The Messiah Will Come Again »; celle-ci a commencé intradiégétiquement, alors que Zac l'écoutait dans sa chambre, mais domine peu après toute la bande-son en musique hors champ. Gervais les surprend et regarde son fils avec amertume. L'image suit le ton de la musique par de lents mouvements de caméra et l'effet de ralenti, qui est irrégulièrement ponctué de moments d'accélération, cette dynamique étant particulièrement visible en raison de la neige tombante. Le découpage est aussi ajusté aux variations musicales : quand le père sort de la maison et avance vers la voiture, un travelling avant cadre son visage en gros plan au même moment où la guitare effectue une montée dramatique. Enfin, une scène clé utilise de manière substantielle la pièce de David Bowie, « Space Oddity », et cristallise plusieurs éléments soulevés tout au long du film au sujet de l'identité : l'ambiguïté du désir du personnage, l'annonciation prémonitoire d'un départ, l'idée du double et du feint, puis la souffrance vécue. Cette scène complexe, qui comprend une vingtaine de plans, fait intervenir Bowie, une figure rock longtemps caractérisée par l'ambivalence de genre. Zac s'imprègne de sa chanson et l'imité. La séquence est bouclée par deux images du chanteur : la première, un plan de détail sur l'endos de la pochette de l'album *Space Oddity*, où un Bowie féminisé pose sur fond rose; la deuxième, qui clôt la séquence, un portrait collé sur la porte de la chambre de Zac, révélé lorsque l'adolescent honteux baisse la tête après sa performance dont ont été témoins, à son insu, son frère et plusieurs badauds. La chanson, qu'écoute rêveusement Zac dans sa chambre au début de la scène, le fait encore une fois s'envoler — toujours imaginativement —, après qu'aient été insérées dans les premiers plans quelques « images-souvenir » d'un garçon qu'il désire [10]. Au moment où Bowie termine son décompte, Zac envoie un rond de fumée de cigarette et la caméra amorce un travelling arrière aérien très rapide puis, en contrechamp, suit l'ascension du cercle jusque dans l'espace alors que la mélodie est en suspension. Au coup de batterie, le rond éclate (sur le plafond de la chambre), puis la caméra redescend en panoramique fouetté, accompagnant la montée dramatique de ce pont musical épique, après lequel commence le fameux refrain (« *this is ground control...* »); elle s'arrête sur Zac qui, arborant le maquillage du personnage de Ziggy Stardust, entame sa performance, les bras levés dans une pose théâtrale. Il se déplace et n'apparaît plus que par le miroir vers lequel avance la caméra. L'image est marquée par la présence d'un signe parlant : une reproduction du prisme de Pink Floyd (l'album *Dark Side of the Moon*) qui réfracte un rayon lumineux et produit un arc-en-ciel. À cette figure rock célèbre se joint la signification de l'arc-en-ciel pour la communauté gaie. Cet arc-en-ciel traverse le miroir qui bientôt occupe tout l'écran et sert à un renversement : amené en fondu, le plan suivant inverse la position du personnage dans le champ. Le plan invite alors à considérer la doublure du personnage, son double jeu dans le cadre strict de l'identité sexuelle normative que le film s'efforce de décrire. Par son ampleur stylistique cette séquence s'avère une sorte de *performance hyperbolique* (Butler, p. 232), de même qu'un bon exemple de l'esthétique *camp*. Y est hyperbolique la performance du personnage puisque, se prêtant à un emprunt identitaire ludique, il imite une

figure rock de la masculinité androgyne et exprime par le fait même l'artificialité du jeu de conformité au genre sexuel qu'il est contraint de respecter dans le cadre conventionnel de sa famille, de sa société. La performance cinématographique est également hyperbolique puisque caractérisée par des mouvements de caméra inusités ou spectaculaires, par la maîtrise que paraît exercer la musique sur l'image et par la convergence de figures iconiques ou iconographiques riches de références culturelles. Toutes participent d'une esthétique rock, mais révisée, différée ou excentrée par rapport au paradigme rock traditionnel.

### **Dolan hyperesthétique**

Une distinction d'ordre historique s'impose d'emblée : Vallée situe son film dans les années 1960 et 1970; Dolan situe les siens dans le présent (ou un passé récent). Pour l'identité gaie, cette différence est cruciale puisque la réalité homosexuelle a beaucoup changé depuis la Révolution tranquille : la tortueuse sortie du placard de *C.R.A.Z.Y.* paraîtrait presque anachronique dans le monde de Dolan où les enjeux se trouvent en revanche complexifiés. Dans *C.R.A.Z.Y.*, l'orientation homosexuelle est vécue comme un problème identitaire et, à certains égards, en est même un pour le film qui, à son sujet, hésite. Mais chez Dolan, la question de l'orientation ou de l'identité sexuelles accompagne d'autres thèmes comme le couple, l'amitié, la passion amoureuse, le deuil ou la relation amour-haine, sans jamais les dominer ni sembler accessoire (même dans *Laurence Anyways* où, pourtant, l'identité sexuelle et de genre demeure en apparence le sujet primordial; en fin de parcours, le spectateur se rend bien compte qu'il s'agissait d'un film sur l'amour, le couple et le temps). Par conséquent, le pathos lié à la question identitaire et à la transgression du genre est, d'un côté, exacerbé en lui-même (*C.R.A.Z.Y.*) et chez Dolan, déployé à travers d'autres problématiques narratives qui, en retour, supplémentent la notion d'identité de genre et de sexe [11].

Dans les films de Dolan, l'esthétisation de l'image par la musique est très marquée. L'univers musical y est contemporain et diversifié. Plutôt que les *dieux du rock*, c'est l'*indie* qui y a la faveur, catégorie peu définie, plus ou moins située en marge de l'industrie et de la mémoire du grand public; comparativement, la musique de *C.R.A.Z.Y.* est aisément reconnue par cette mémoire et fait désormais partie du répertoire et de l'industrie. Pour le dire autrement, les films de Dolan font appel à des musiques de l'interstice. Parlant de musiques contemporaines qui, entre la révolte rock et la récupération industrielle dont tous les genres peuvent faire l'objet, Claude Chastagner (p. 244) explique que, « [ê]tre dans l'interstice, c'est se glisser par effraction dans les modes établis de représentation pour les subvertir et proposer des possibilités de vie nouvelles, des rapports au monde inédits. » Contrairement au rock classique, la dimension transgressive des musiques de l'interstice

[...] est de l'ordre du personnel et de l'individuel. Rien n'est réclamé au nom des autres, de la communauté, de la génération. La demande est modeste [...], même si elle est impérieuse. L'urgence n'est que celle d'une rencontre, d'une écoute, d'un face-à-face avec une autre individualité, un autre corps (*ibid.*, p. 247-248).

Cette définition convient aux personnages des films de Dolan qui, en recherche identitaire, frayent dans les marges de l'identité normative plus frontalement que dans *C.R.A.Z.Y.* La diversité musicale, à laquelle se greffent les sonorités électroniques actuelles (Moderat, The Knife, Fever Ray...), plus clairement apparentées à une identité déterritorisée, ponctue ce parcours narratif et contribue au déploiement d'une esthétique rock queer [12]. L'irrévérence ou l'esprit contestataire quelque peu simpliste du rock connaît ici une reconfiguration en mode mineur alors que sont conviées des pièces de tonalités fort différentes, mêlant guitare électrique et batterie à des sonorités électroniques rythmées, évanescentes ou rêveuses.

Un aspect des films de Dolan, relevé par les critiques qui, pour certains, y ont vu une marque d'affectation cinématographique, est l'utilisation des ralentis, accordés à la musique, qui « [...] étirent la durée du plan pour dire la dilatation des sentiments et ouvrir sur un ailleurs du réalisme où l'onirisme accouche soudain de fulgurances écorchées » (Grugeau, p. 40). Dans *J'ai tué ma mère*, plusieurs scènes sont ainsi construites, parfois imaginées par le héros ou constituées d'images-souvenir. Par exemple, dans la scène initiale, les premières images (inserts sur des papillons décoratifs et des figurines) sont montées sur le rythme de la musique [13]. L'arrivée de la mélodie (un violon lancinant) est accompagnée de gros plans hyper-ralentis sur les yeux de Hubert et la bouche de la mère. La musique cesse avec une coupe qui mène à un plan de deux sans ralenti. Dans une autre scène, la même musique accompagne un plan hyper-ralenti où Hubert, de dos, ouvre l'armoire et prend des assiettes qu'il jette au sol. La disparition progressive de la musique, comme étouffée, ramène au plan initial à vitesse normale. La structure de ces séquences est souvent la suivante : lorsque la musique est extradiégétique ou *off*, l'image est ralentie; lorsqu'elle devient intradiégétique ou que les dialogues sont entendus, la vitesse de défilement reprend son cours habituel. Ce modèle servira à plusieurs séquences (ainsi qu'au film *Les amours imaginaires*), mais le style musical, la fonction narrative et l'effet produit changeront. Il se raffinera, particulièrement dans *Laurence Anyways*, par l'utilisation plus complexe de la scénographie, de la plasticité de l'image, des déplacements de caméra, du montage, etc. Mais il indique, dès les scènes initiales de ce premier film, une sensibilité pour l'intégration de la musique à l'image.

Le style *camp* est, semble-t-il, présent dans tous les films de Dolan de manières variées, ce qui ne revient pas à dire que ces films ou ces aspects *camp* manquent de sérieux. L'hyperesthétisation provoquée par le mariage très étudié de la musique et de l'image, auxquels participent des hyper-ralentis, des coupes articulées au rythme musical, s'accorde avec celle de la composition des plans, de couleurs vives ou agencées (tant pour les décors que les costumes), de filtres, ainsi qu'aux références culturelles (notamment cinématographiques : Godard, Wong Kar-Wai...) et à la musique sélectionnée. De cette abondance et de l'évident souci du détail sont sans doute nées les critiques de maniérisme; il s'agit plutôt d'une hyperesthésie, ou, comme l'écrit Gérard Grugeau (p. 43), d'une « [...] emphase flamboyante mais sincère [...] », qui n'est étrangère ni au *camp*, ni au queer, ni même au rock. Avec cette approche postmoderne du collage, ce *camp* mêlant les emprunts aux tournures personnelles,

Dolan cherche sans arrêt et avec intensité un approfondissement du thème de l'amour impossible ou entravé. Aux « épiphanies plastiques » (*ibid.*, p. 41) répondent des moments de tension psychologique intense, de flottements réflexifs ou encore de violentes tombées affectives. Des indices d'un *camp* plus ludique paraissent aussi, généralement pour ajouter des pointes d'humour. Pensons aux emphatiques Fives Roses de *Laurence Anyways* qui, malgré leur apparente superficialité, offriront à Laurence un refuge précieux, ou encore à certaines chansons qui participent d'un effet kitsch. Dans *J'ai tué ma mère*, un country plaignard joue pendant que Hubert et son enseignante mangent dans une cantine d'une autre époque, ou encore un mambo, lorsque la mère et son amie patientent dans la salle d'attente d'un salon de bronzage au décor tape-à-l'œil. Dans *Laurence Anyways*, des chansons de Julie Masse ou Céline Dion contribuent davantage, par leur caractère sentimentaliste, à la création de l'univers dolanien qu'à une contextualisation historique. Dans ces cas, la musique a une fonction décorative sur le plan diégétique, mais aussi de distanciation rieuse pour le spectateur. Dans *Les amours imaginaires*, des chansons comme « 3<sup>e</sup> sexe » d'Indochine ou « Bang Bang » [14] campent le récit dans l'esthétique du décalage [15]. Le film, en effet, s'avère une sorte de laboratoire amoureux. Le récit y est entrecoupé de séquences d'entrevues de jeunes se confiant sur leurs expériences amoureuses dans le style du faux documentaire. Un peu à la manière du film *Mon oncle d'Amérique* (Alain Resnais, 1980), les séquences documentarisantes encadrent la fiction qui sert à l'illustration narrative des « amours imaginaires ». Ce détachement structurel s'ajoute à de multiples instances où se manifeste l'écriture en différé du film (entre autres par l'emploi insistant de chansons démodées que le film appuie par des ralentis ou cadrages étudiés).

Dans une scène particulièrement lyrique de ce film, les deux amis et rivaux se battent pour l'attention imméritée d'un bellâtre fumiste. « Keep The Streets Empty For Me » de Fever Ray domine l'image : la pulsation électronique, qui débute sur un écran noir, frappe les temps comme le battement d'un cœur et la guitare électrique accompagne la voix nue et presque primitive de la chanteuse, alors que Marie et Francis se font face. Les plans initiaux montrent les pieds de Marie, chaussés de souliers rouges à talons trop hauts pour la campagne, mis en valeur par une courte profondeur de champ et qui grattent le sol pendant que celle-ci lutte sans naturel contre les feuilles mortes et le poids de sa valise. Dolan attire l'attention sur cette image à l'aide du cadrage, de la mise en scène et de la musique hypnotique de Fever Ray, et compose une figure dont les saillies sont à la fois narratives, diégétiques, esthétiques et culturelles. Le rouge éclatant de ces chaussures inappropriées et par conséquent ostensibles rappelle, comme la pulsation musicale, le cœur (amoureux, du reste); ces chaussures se présentent aussi comme un accessoire affirmant le genre féminin. En les exhibant de la sorte, la scène laisse à penser que Marie a chaussé ces souliers non pour la marche, mais comme une armure (ou une arme). L'attention que portent les deux héros à leur habillement au cours du film est d'ailleurs comparable, et c'est avant d'affronter l'objet de leur désir qu'ils y attachent le plus d'importance; l'apparat vestimentaire sert à combler l'écart entre l'image qu'ils souhaitent projeter et la faible estime qu'ils s'accordent en réalité (le film joue de cette

ambivalence par des scènes d'amour et de rejet où les héros sont mis à nu). Ici, Marie a revêtu des outils de séduction, ou encore, imaginativement ou narrativement, des outils magiques dont la référence culte, et typiquement *camp*, est *Le Magicien d'Oz*, des outils, donc, pour se protéger ou s'échapper d'une situation embarrassante. Le personnage est cadré pour mettre en valeur ces accessoires, les souliers rouges, auxquels le spectateur consacre une attention particulière. Y contribue fortement l'envahissement musical qui, comme le veut l'esthétique dolanienne, se double d'un ralenti (affectif) et d'autres effets (faux raccords, contre-plongées tournoyant vers le ciel et les arbres). C'est aussi le propre de l'esthétique rock de créer des figures visuelles. Ici, le début de la scène contribue à composer une figure à la fois *camp*, queer et rock. Quand Francis interpelle Marie et que celle-ci s'arrête pour s'allumer une cigarette, elle le fait comme une vedette rock, comme une Dietrich rebelle et blessée ou comme la desperado d'un vidéoclip, nonchalamment prête pour un duel. Narrativement, et les chaussures, et la cigarette (qui lui permet, comme elle dit, de « cacher la marde ») lui servent à se préparer à la confrontation avec Francis. Celui-ci n'est d'ailleurs que son double, et vice versa. Homme et femme, ils sont de même nature, victimes de la même injure, partageant les mêmes sensibilités. La scène l'indique par la symétrie des couleurs : le rouge et le bleu des vêtements (couleurs conventionnellement féminine et masculine), alternativement sur le bas ou le haut du corps des deux personnages. Quand ils luttent au sol, les plans rapprochés accentuent la confusion, tout comme la courte profondeur de champ, et la musique maintient le spectateur dans l'onirique représentation du déchirement amoureux dont le genre et l'identité sexuelle sont tout compte fait exclus.

Une séquence en particulier de *J'ai tué ma mère* correspond également à ce qu'on pourrait appeler une esthétique rock queer, et où transparaît une influence du vidéoclip. Hubert et son copain Antonin se rendent aux bureaux de la mère d'Antonin, où ils peignent les murs à coups de giclées. La scène, fort dynamique, fait usage de ralentis et d'accéléérés, de faux raccords, de plans très courts, puis très longs, et même d'une apparente surimpression (divers plans de peinture éclaboussée et coulante semblent superposés en accéléré). La chanson « Noir désir » du groupe Vive la Fête, un rock vigoureux mené par la guitare électrique, la batterie et la voix stridente de la chanteuse, exprime, avec l'image énergisée par les couleurs et le mouvement, la liberté et l'extase passionnelle, puis, après la séance de peinture, la rage adolescente, alors que Hubert, de retour chez lui, met sens dessus dessous la chambre de sa mère.

Dans *Laurence Anyways*, certaines scènes évoquent le même genre d'exaltation. Dans l'une, Laurence se présente à son travail habillé(e) en femme et traverse un corridor bondé de l'école : les étudiants regardent avec étonnement et curiosité ce premier véritable geste de transgression osé par le personnage. L'électrorock de Headman donne de l'élan à la démarche résolue, quoique maladroite (sur talons) de Laurence, et anime la scène qui est ponctuée de plans de regard au ralenti [16]. Dans une autre scène, Laurence et Fred, les amant(e)s réuni(e)s, arrivent à l'Île au Noir. Après des plans aériens faisant défiler un paysage de glace pittoresque, au rythme électronique et puissant de

Moderat, le couple marche fièrement au milieu de la rue d'un village sous une pluie de vêtements colorés. Cet instant de réalisme magique rappelle une scène initiale où Laurence renverse sur Fred le contenu d'un bac de vêtements en signe d'intimité. Mais elle rappelle aussi un plan des *Amours imaginaires* où Francis imagine l'objet de son désir sous une pluie de guimauves, de même que le film queer *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004). Les plans larges et mouvants qui introduisent la séquence, les modulations dissonantes de la musique ainsi que le caractère surprenant de la pluie de vêtements en font un moment charnière. Le film comprend plusieurs scènes semblablement hyperesthésiques. Quand Fred se rend à un bal costumé, elle arrive comme une reine et la mise en scène épouse le sentiment extatique du personnage : accompagnement de la musique par des travellings, montage rythmé, coupes multiples, zooms, ralentis, fondus enchaînés, scénographie chargée (textures, couleurs, etc.). La séquence, dont le côté *camp* très appuyé fait penser à l'irrévérence du film new wave *Liquid Sky* (Slava Tsukerman, 1982), adopte une esthétique proche du vidéoclip, que confirme la présence du titre culte « Fade to Grey » (du groupe Visage). Chez Dolan, toutes les scènes de club ou de danse sont d'ailleurs très élaborées, et plusieurs utilisent la musique afin de créer un décalage stylistique. C'est le cas dans *Laurence Anyways* et *J'ai tué ma mère* où des chansons électroniques planantes et romantiques contrastent avec des plans de danseurs effrénés et composent des moments d'abandon, d'intimité et d'érotisme.

L'excès des films de Dolan, leur hyper-référentialité, leur jeu constant entre recherche d'émotions esthétiques et d'émois narratifs, leur fréquente suspension de la réalité, contribuent à une écriture du différé dans laquelle les personnages queer jouissent d'une amplitude considérable : ils se soustraient aux normes de l'orthodoxie sexuelle, ce qui n'exclut pas qu'ils puissent les remettre en question, bien au contraire. Dans le film *Mommy* (2014), que nous n'avons pas considéré pour cette étude, faute d'espace, les normes contre lesquelles luttent les personnages sont sociales plutôt que sexuelles. L'esthétique *camp*, le rock et l'hyperesthésie dolanienne y sont toutefois présents. Si, pour rappeler Sontag, le *camp* se manifeste par le culte de l'artifice, l'exagération et la présentation d'un monde comme phénomène esthétique, dans *Mommy*, l'utilisation du cadre étroit (un format 1:1) affiche l'artificialité inhérente au cinéma, interroge les normes de l'écran cinématographique et comprime les personnages, et leur drame, de manière à en amplifier les sentiments : il s'agit d'un aspect du film parmi d'autres qu'il serait possible d'envisager dans la perspective offerte par le *camp*. Si les films de Dolan sont excessifs, leur hyperactivité formelle se distingue du cinéma de la continuité intensifiée, identifié par Bordwell : préférons, avec Grugeau, y reconnaître un cinéma de l'accélération d'intensité. Alors que dans *C.R.A.Z.Y.* la performance hyperbolique s'articule à une analytique de l'homophobie (sociétale et intériorisée) que le film s'efforce à dresser [17] sans pouvoir échapper à un certain malaise, l'hyperesthésie des films de Dolan s'avère plus nettement déterritorialisée. La frontalité de la question homosexuelle n'y constitue pas une préoccupation, ni narrative ni commerciale; le cinéaste est déjà passé à autre chose. Au rock classique que *C.R.A.Z.Y.* détourne (puisqu'il le doit), Dolan substitue un éventail rock et électro contemporain qui, d'emblée transgressif, mobilise les

personnages dans les interstices affectifs que leur ménagent les récits. Cette connexion entre la musique et l'hétérodoxie sexuelle et stylistique contribue à produire une posture rock cinématographique renouvelée. Dolan prépare du coup, pour le cinéma québécois, un champ d'exploration des thèmes de la diversité sexuelle et de genre en éprouvant la légitimité d'une expression esthétique dont l'excès répond à celui des sentiments.

## NOTES

[1] La distinction entre musiques indépendantes (*indie*) et la musique dite commerciale est rarement claire et souvent, sur le plan de l'industrie, peu pertinente : « Elle persiste pourtant, car si la musique indépendante ne l'est plus en matière d'économie, elle continue de revendiquer sa singularité sociologique » (Pirenne, p. 540) et, pourrait-on dire, artistique ou esthétique. Cela n'empêche pas un retour récent à des moyens de production et de diffusion plus artisanaux (*ibid.*, p. 659).

[2] Bien qu'il soit issu de l'expression « se camper », le mot *camp* ne s'emploie guère en français en ce sens détourné par l'anglais. Aucun équivalent français n'a été adopté, même si l'on pourrait être tenté d'y préférer les rares substantifs suivants : la campe ou la campée (posture, attitude, tenue), du français provincial des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles (voir Jaubert, p. 123).

[3] On nomme cette seconde tendance *camp* queer, par opposition au *camp* pop qui appartient à la culture de masse (Robertson, p. 280; Meyer, p. 11).

[4] Christophe Pirenne (p. 528) parle de la « dimension patrimoniale » du rock, voire d'une certaine « muséalisation », dont témoigne la fondation du Rock and Roll Hall of Fame.

[5] Jefferson Airplane, Pink Floyd, David Bowie, The Rolling Stones, Roy Buchanan, The Cure et Robert Charlebois sont les figures rock dont se sert le film.

[6] La forme du cinéma narratif classique se trouve, dans plusieurs films d'action du XXI<sup>e</sup> siècle, adaptée, au moins superficiellement, à une esthétique de l'hyperactivité, où la multiplication de plans très courts et la désorientation du spectateur, relativement à la position des objets et personnages, répondent à une bande-son agressive. Matthias Stork y voit, non sans une certaine emphase, un *cinéma du chaos*; David Bordwell, un cinéma de la *continuité intensifiée*. Convergeant, sur le plan des idées et des références culturelles, avec la forme et le récit, la musique rock y participe d'une image traditionnelle de la masculinité (et de son rapport à la féminité) et de l'orientation sexuelle.

[7] Ou, poursuivant l'emprunt deleuzien, de nouvelles (re)territorialisations. Chez Deleuze et Guattari (p. 134) sont distingués « le majoritaire comme système homogène et constant, les minorités comme sous-systèmes, et le minoritaire comme devenir potentiel et créé, créatif [... susceptible de déclencher] des mouvements incontrôlables et des déterritorialisations de la moyenne ou de la majorité. » La formation de nouvelles (re)territorialisations est donc attendue, au sein même des minorités.

[8] La critique d'un semblable rattachement de l'identité gaie à la pensée économique et politique de la droite républicaine, ou de l'*homonormativité* ou *homonormalisation* (Duggan, p. 179), ne saurait toutefois être partagée par toutes les communautés LGBT puisque, comme l'explique Gavin Brown (p. 1067), de multiples identités se profilent entre les pôles de l'homonormativité et de la critique queer.

[9] Bien qu'il s'agisse d'une supposition, Blanchard (p. 72) y voit, sans doute à raison, une concession commerciale : « avoir promu un film [...] "trop" homosexuel en aurait immanquablement limité la mise en marché auprès du "grand public" [...]. Selon la logique de la culture de masse, *C.R.A.Z.Y.* n'aurait jamais obtenu les succès qu'il a eus si n'avai[t] pas été tant soit peu neutralisé[e] s[a] spécificité [...] sexuelle. »

[10] La notion d'image-souvenir est ici empruntée à Deleuze (p. 67), qui l'associe au retour-arrière : « Le rapport de l'image actuelle avec des images-souvenir apparaît dans le flash-back. C'est précisément un circuit fermé qui va du présent au passé, puis qui nous ramène au présent. [...] c'est une multiplicité de circuits dont chacun parcourt une zone de souvenirs et revient à un état de plus en plus profond [...] de la situation présente. »

[11] Le cas de *Tom à la ferme* (2014) a de particulier une rupture de la trame esthétique, thématique et narrative du cinéaste (l'humour et le romantisme des premiers films n'y trouvent pas la même importance ou la même apparence, les codes stylistiques sont ceux du récit sérieux, la musique y est instrumentale et « cinématographique », etc.). Pour étrange que cela puisse paraître, le *sujet* de l'homophobie serpente à travers tout le récit alors que, dans les autres films du réalisateur, il n'apparaît que de manière périphérique. Cependant, à la différence de *C.R.A.Z.Y.* où elle habite autant Zac que son entourage, l'homophobie dans *Tom à la ferme* semble initialement étrangère au héros. C'est seulement une fois franchies les frontières du village et de la ferme que le personnage se voit, en quelque sorte, avalé dans une méprise où la haine de soi est associée au deuil. Cette superposition a son importance sur le plan symbolique (dans *C.R.A.Z.Y.*, l'homophobie intériorisée exerce une fonction essentiellement narrative; dans le film de Dolan, une fonction ultimement poétique). En somme, pour le personnage de Tom, l'homophobie s'avère non pas un état ou un caractère, mais un retour vers une sorte de sauvagerie inaugurale et lointaine.

[12] La musique électronique, dont les origines sont déjà lointaines, et qui peut désigner une manière de concevoir et de composer la musique ou bien de l'interpréter, est un signe de la modernité à la façon du rock qui, dans les années de son expansion, accompagnait et commentait l'évolution du monde contemporain. La musique électronique, qui n'est pas un genre (comme l'*indie* n'en est pas un), s'est avérée une figure de proue des avant-gardes, apportant aux structures musicales et à la plasticité sonore sa flexibilité et sa nature technologique. Simon Reynolds (p. 489-490) attribue aussi à cet avant-gardisme une constante recherche de la nouveauté et un antagonisme envers le corporatisme musical. C'est ce qui permet d'y reconnaître un potentiel de déterritorialisation. « Sa simplicité apparente ainsi que ses aspects répétitifs sont devenus la parfaite synecdoque d'une société dominée par la brièveté, le changement, la vitesse et le mouvement », nous dit Christophe

Pirene (p. 676). En outre, si certains ont proclamé la mort du rock en tant que mouvement culturel significatif, d'autres invitent à considérer le prolongement de son esthétique et des idées qu'il porte : « [...] sous des formes esthétiques différentes, la musique perdure. L'esprit d'utopie et de rébellion qui portait la culture rock lui aussi a survécu, sous d'autres formes » (Chastagner, p. 21). La musique et la culture rock se trouvent ainsi constamment débordées, à l'ère hypermoderne, par l'idée rock.

[13] La musique instrumentale de Nicolas Savard-L'Herbier, composée pour le film.

[14] Cette version est particulièrement *camp* puisqu'il s'agit d'une reprise, en italien (premier décalage), d'une chanson de Cher par Dalida (second décalage), deux icônes gaies. Dans le film *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), lui-même très intertextuel, l'utilisation de la version de Nancy Sinatra a repopularisé la chanson (troisième décalage). L'utilisation de la version enregistrée par Dalida fait s'empiler les références culturelles connotées et annonce dès les premières scènes le ton richement campé du film.

[15] Cette tendance au décalage affecte également les dialogues, menant à des moments d'incompréhension ou de crises. Dans *J'ai tué ma mère*, où de vifs échanges de paroles explicites et blessantes caractérisent la dynamique mère-fils, « [...] l'enchaînement des répliques ne se fait pas sur ce que chacun veut vraiment exprimer ou que l'autre arrive à comprendre des énoncés, mais sur le décalage entre ce qu'ils se disent et ce qu'ils pensent réellement » (Beuparlant, f. 265).

[16] Cette scène répète une structure déjà présentée plus tôt dans le film et par laquelle le réalisateur invite le spectateur à considérer l'importance du regard de l'autre sur la personne marginale. Il se crée une sorte d'échantillonnage de figures sociales : « Dolan met l'accent sur les effets variés de l'apparence de Laurence sur ses spectateurs en soulignant la diversité non seulement de leurs regards, mais aussi de leurs apparences » (Armbrecht, p. 36).

[17] Le film se sert également de cette analytique de l'homophobie sociétale pour interroger le discours national québécois. Sur cette question, voir le texte de Chantal Nadeau.

## **BIBLIOGRAPHIE**

ANDERSON, Chester, « Rock and the Counterculture », dans Theo Cateforis (dir.), *The Rock History Reader*, New York, Routledge, 2013, p. 95–98.

ARMBRECHT, Thomas J. D., « “On ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve” : l'ontologie trans- de Laurence, *Anyways* », *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, printemps 2013, p. 31–44.

BEUPARLANT, Sophie, « Rencontres de paroles. Sémiotique du dialogue au cinéma », thèse de doctorat, Unité d'enseignement en lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2013, 342 f.

BLANCHARD, Maxime, « L'aliénation tranquille : C.R.A.Z.Y. de Jean-Marc Vallée », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, janvier 2009, p. 71–79.

BORDWELL, David, « Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, printemps 2002, p. 16–28.

- BROWN, Gavin, « Homonormativity : A Metropolitan Concept that Denigrates "Ordinary" Gay Lives », *Journal of Homosexuality*, vol. 59, n° 7, 2012, p. 1065–1072.
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of « Sex »*, New York et Londres, Routledge, 1993, 288 p.
- CHASTAGNER, Claude, *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, 274 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit (Coll. "Critique"), 1985, 378 p.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit (Critique), 1980, 648 p.
- DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion (Champs), 1978, 123 p.
- DUGGAN, Lisa, « The New Homonormativity : The Sexual Politics of Neoliberalism », dans Russ Castronovo et Dana D. Nelson (dir.), *Materializing Democracy. Toward a Revitalized Cultural Politics*, Durham et Londres, Duke University Press, 2002, p. 175–194.
- DYER, Richard, *The Culture of Queers*, Londres et New York, Routledge, 2002, 244 p.
- GRUGEAU, Gérard, « Xavier Dolan : l'accélérateur d'intensité », *24 Images*, n° 165, décembre 2013–janvier 2014, p. 40–43.
- JAUBERT, Hippolyte-François, comte, *Glossaire du Centre de la France*, Paris, Imprimerie et librairie centrales de Napoléon Chaix et Cie, 1864, 988 p.
- LABRUCE, Bruce, « Notes on Camp/Anti-Camp », *Nat. Brut*, n° 3, avril 2013 [en ligne] [www.natbrut.com/essay-notes-on-campanti-camp-by-bruce-labruce.html](http://www.natbrut.com/essay-notes-on-campanti-camp-by-bruce-labruce.html) [Site consulté le 2 mai 2014].
- LEONARD, Marion, *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*, Liverpool, University of Liverpool, 2007, 239 p.
- MEYER, Moe, « Reclaiming the Discourse on Camp », *The Politics and Poetics of Camp*, New York et Londres, Routledge, 1994, p. 1–19.
- NADEAU, Chantal, « C.R.A.Z.Y. Nous/Nu », *Nouvelles Vues*, n° 9, automne 2008, « Genre et cinéma populaire : l'art à double tranchant » [en ligne] [www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-9-genre-et-cinema-populaire-lart-a-double-tranchant](http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-9-genre-et-cinema-populaire-lart-a-double-tranchant) [Site consulté le 24 mai 2015].
- PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011, 797 p.
- RAT MAGAZINE, « Cock Rock : Men Always Seem to End Up on Top », dans Theo Cateforis (dir.), *The Rock History Reader*, New York, Routledge, 2013, p. 119–123.
- REYNOLDS, Simon, « Historia Electronica Preface », dans David Brackett (dir.), *The Pop, Rock, and Soul Reader. Histories and Debates*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 482–492.
- ROBERTSON, Pamela, « Guilty Pleasures », dans Carol Benson et Allan Metz (dir.), *The Madonna Companion. Two Decades of Commentary*, New York, Schirmer Books, 1999, p. 268–290.
- SONTAG, Susan, « Le style "Camp" », dans *L'œuvre parle*, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p.

421-450.

STORK, Matthew, « Chaos Cinema : The Decline and Fall of Action Filmmaking », *Press Play*, 22 août 2011 [en ligne] [blogs.indiewire.com/pressplay/video\\_essay\\_matthias\\_stork\\_calls\\_out\\_the\\_chaos\\_cinema](http://blogs.indiewire.com/pressplay/video_essay_matthias_stork_calls_out_the_chaos_cinema) [Site consulté le 2 mai 2014].

### **DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE**

**Gabriel Laverdière** est doctorant en études cinématographiques à l'Université Laval, où il enseigne. Sa thèse en cours d'élaboration examine l'émergence de figures gaies dans le cinéma polonais contemporain à l'heure d'un malaise sociopolitique relativement aux droits des minorités sexuelles et à l'identité nationale. Les problématiques liées à la diversité sexuelle traversent également certains de ses articles publiés notamment dans les revues *Postures* et *Trickster*, qu'il s'agisse du cinéma québécois ou des œuvres de l'auteure Nathalie Sarraute.