

« Photographie et vie dans *Silverlake Life* »

Isabelle D'Amours

Pour citer cet article :

D'Amours, Isabelle. 1998. «Photographie et vie dans *Silverlake Life*», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/damours-2>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : D'Amours, Isabelle. 1998. «Photographie et vie dans *Silverlake Life*», *Postures*, Dossier «Écriture et sida», n°2, p. 81-92.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Photographie et vie dans *Silverlake Life*

Isabelle D'Amours

L'appareil photo est un moyen fluide d'aller à la rencontre de cette autre réalité.

Jerry N. Velsmann cité par Susan Sontag, *Sur la photographie*

Dans son livre, *Qu'est-ce que le cinéma?*, André Bazin nous décrit le rituel mortuaire des Égyptiens : « La religion égyptienne dirigée tout entière contre la mort, faisait dépendre la survie de la pérennité matérielle du corps. Elle satisfaisait par là à un besoin fondamental de la psychologie humaine : la défense contre le temps¹. » Comme le mort ne pouvait être simplement placé sous terre (car cela aurait signifié sa destruction), les Égyptiens avaient recours à l'embaumement. Traçant un parallèle entre ce rituel et le cinéma, Bazin en arrive à la conclusion suivante : « la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption² ». L'acte d'embaumer, qui consiste à remplir le cadavre de certains produits, n'est pas sans impliquer une certaine part de violence. Cette lutte contre le passage du temps, nous amène à nous interroger sur notre conception de la mort et souligne cette angoisse commune que représente la « perte de l'individualité³ ».

Ce parallèle entre l'acte photographique et la mort est mis en lumière dans l'essai de Susan Sontag, *Sur la photographie*. En parlant de l'appareil photographique, celle-ci attire notre attention sur le vocabulaire particulier auquel nous avons recours pour décrire les différentes techniques qui lui sont reliées : « nous parlons de “charger” l'appareil, de “l'armer”, de “viser”⁴. » Ce vocabulaire n'est pas sans nous rappeler celui que l'on associerait à une arme à feu. La photographie peut-elle tuer? Pointant son téléobjectif vers le sujet, l'appareil photographique peut-il réussir à saisir cette parcelle de vie, à lui dérober son âme? Plus loin, Sontag répond :

L'arme photographique ne tue pas. [...] Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique⁵.

Notre vie est préservée mais le geste de photographier conserve une part d'agressivité, d'envahissement. Cette pratique est dérangeante et le pouvoir de l'image reste troublant.

C'est ce questionnement (sur la vie, la mort et la mémoire à travers la photographie) que soulève le film *Silverlake Life*⁶ réalisé par Tom Joslin et Peter Friedman. Ce film, qui est en fait un journal-vidéo, nous propose de suivre la vie de deux amants séropositifs, Tom Joslin et Mark Massi. Tourné en vidéo (8 mm)⁷, le journal nous présente la vie quotidienne du couple qui consiste essentiellement à faire les courses, à prendre des médicaments et, surtout, à s'occuper de la préparation du film.

L'idée de ce projet est avant tout celle de Joslin⁸ et, puisqu'il est le plus malade des deux, celui-ci fait promettre à Massi de terminer le document s'il n'en est pas capable. Suite au décès de son amant, Massi prendra la relève, mais seulement pour une brève période de onze mois, puisqu'il mourra à son tour. Une troisième personne doit alors intervenir et ce sera Peter Friedman, un ami proche et un ancien élève de Joslin, qui terminera le film. Ce transfert de réalisateur à réalisateur présente une image intéressante du passage de témoin à témoin. Avec toutes les possibilités que peut offrir le montage, le film suggère une transmission à l'infini : « *Knowing that there are still thirty-eight hours of tape, one begins to understand that the encounter with the other is always one that is limited by the temporal frame of its occurrence*⁹. » À l'image du virus, qui a tué les deux auteurs initiaux, le matériel filmique se propage, prenant à chaque fois un peu plus d'expansion (passant d'une idée de film à un tournage, d'un tournage aux plans, des plans au montage, etc.). Et contrairement à certains films¹⁰ ou encore certains textes qui créent une mise à distance, *Silverlake Life* poursuit son expansion jusqu'à venir nous contaminer. Selon Peggy Phelan¹¹, ce processus a lieu lors d'un moment à la fois

difficile et particulier. Un mois avant le décès de Joslin, Massi nous présente l'œil de son amant qui est affecté par le sarcome de Kaposi et qui est entièrement fermé par le pus. Massi soulève la paupière avec beaucoup de délicatesse et nous explique que cela est très douloureux pour Joslin. Il nous montre, en comparaison, l'œil en santé. Et comme l'indique Phelan :

*The camera can record him seeing, but not what he sees. The isolation the spectator feels at this moment is intense - indeed, it is the "moment of danger" that flashes up and leads the spectator's eye off the screen itself into the intimate cinema of her own dead/th.*¹²

De cette projection intérieure, le film nous confronte au spectre de la mort. Une fois visionné, il nous habite, permettant à la contamination de suivre son cours : les images circulent en nous, à travers nous.

Cette particularité du film participe d'un désir de représenter la vie, la mort et la mémoire. La pratique photographique semble alors être le moyen idéal pour arrêter le temps, immortaliser les moments précis¹³ que représentent ces trois entités. À la fois omniprésents et imperceptibles, ces instants ne peuvent être perçus qu'à travers leur immédiateté : « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement¹⁴. » Ce moment unique est capté par l'appareil photographique et, à partir de cette captation, un mouvement se dégage. Sontag écrit : « comme le disait Hart Crane à propos de Steiglitz en 1923, "le centième d'une seconde saisi avec tant de précision que le mouvement n'en finit pas de continuer à émaner de l'image : l'instant éternisé"¹⁵ ».

Ainsi, Massi et Joslin filment avec précaution chaque instant de la vie. Une affiche d'un restaurant de *fast food* (*Tom's Burger*), un jardin de cactus, la visite chez le médecin, l'arrêt à la pizzeria... Tout devient important, dans la mesure où il s'agit d'être attentif à cette parcelle de vie qui pourrait surgir à n'importe quel moment. Et malgré ce spectre omniprésent de la mort, cette vie réussit à émerger. Vers le milieu du film, Joslin nous raconte « qu'être homosexuel vous sépare un peu du reste du monde¹⁶ ». L'image qu'il nous présente alors est celle de son ombre. Il poursuit son commentaire : « Et soudainement il y a le sida. Être un mort qui marche vous sépare du monde de tous les

jours¹⁷. » La caméra s'attarde quelques instants sur cette ombre. Puis, sans aucun avertissement, Joslin change complètement de sujet et se met à parler du temps, nous indiquant à quel point il s'agit d'une belle journée, d'une journée parfaite. L'image change, nous apercevons un chat qui se prélassse, et Joslin ajoute : « Je ne sais pas ce que quiconque pourrait demander de plus¹⁸. » La vie domine alors ce fantôme et immortaliser cette vie sur du ruban devient la quête de *Silverlake Life*.

Mais cette pratique n'est pas le propre de ce journal-vidéo. Depuis son invention, la photographie s'attache à capter ces précieux moments de vie. Sontag souligne le lien entre cette pratique et l'importance qu'elle prend, notamment pour la vie familiale :

Pérenniser les hauts faits des individus, pris dans le cadre d'une famille, ou de tout autre groupe, est la première fonction populaire de la photographie. Depuis un siècle au moins, la photographie de mariage est partie intégrante de la cérémonie, au même titre que les formules prescrites par la loi. L'appareil photo accompagne la vie familiale¹⁹.

Ce lien entre mariage et photographie peut facilement nous conduire au baptême ou encore au voyage. Ne pas photographier ces événements devient l'acte étrange, pratiquement impensable. On peut se demander comment un couple gai, qui ne se marie pas et qui n'a habituellement pas d'enfant, peut intégrer cette pratique sociale.

La représentation de l'homosexualité.

Dans le discours social, l'économie homosexuelle est souvent située du côté de la mort. Judith Butler décrit comment, socialement, on stigmatise les homosexuels jusqu'à les considérer comme des « porteurs de mort » : « [...] *insofar as "sex" as a category was supposed to secure reproduction and life, those instances of "sex" that are not directly reproductive might then take on the valence of death*²⁰. » Cette idée de productivité est, dans le film, entièrement remise en question puisqu'il s'agit d'abord d'y montrer la maladie. D'autres éléments abondent aussi dans ce sens. Par exemple, Massi demande à Joslin, alors que celui-ci est de plus en plus faible, de décrire ce qu'il

fait de ses journées. Et celui-ci répond : « Je mange, je dors... Je me retourne sur moi-même. L'habituel²¹. »

De plus, le positionnement de l'économie homosexuelle du côté de la mort rejoint la tendance qui consiste à associer le sida au mode de vie des homosexuels : « *Here death is understood as a necessary compensation for homosexual desire, as the telos of male homosexuality, its genesis and its demise, the principle of its intelligibility*²². » Comme une faute liée à cette improductivité, le sidéen doit accepter la mort, non pas comme une partie de la vie, mais plutôt comme une partie intégrante de lui.

Cette stigmatisation sociale se retrouve aussi dans la représentation iconographique de cette maladie. Sander L. Gilman, dans *Disease and Representation*, explique comment les enfants sidéens sont représentés par les médias : ceux-ci sont presque toujours entourés de leur famille. Ceci a pour effet de bien démontrer leur normalité et, surtout, les risques très faibles de transmission. En opposition, Gilman souligne que l'homosexuel sera fréquemment représenté seul. Cela vient nous rassurer, renforcer la représentation de l'homosexuel en tant qu'Autre, et participer d'une certaine mise à distance :

*It is in the world of representation that we manage our fear of disease, isolating it as surely as if we had placed it in quarantine. But within such isolation, these icons remain visible to all of us, proof that we are still whole, healthy, and sane; that we are not different, diseased, or mad*²³.

Mais *Silverlake Life* vient briser cette image rassurante et sécurisante que provoque la mise à distance par la représentation iconographique. Le film brise cette conception de la productivité et tente de sortir l'homosexualité d'une économie de la mort.

La pratique photographique familiale : un album revu et corrigé.

Dans le film, il se dessine une très grande volonté d'inscrire le couple homosexuel comme une véritable famille. Joslin et Massi ne sont presque jamais représentés seuls. Bien au contraire, l'un est constamment en présence de l'autre. Les deux amants sont aussi

fréquemment entourés par une partie de la famille (de sang ou de cœur). À un certain moment du film, Joslin reçoit tellement de visiteurs que Massi suggère d'installer un grand tableau pour y inscrire toutes les visites prévues. Ainsi, il ne pourra en oublier aucune. Un autre élément important est, sans doute, la volonté de légitimer leur couple. Ce travail s'opère lentement par l'intégration de plusieurs éléments en apparence disparates. Ainsi, à travers un autre film, *Blackstar*²⁴, que Joslin a fait environ vingt ans auparavant, nous voyons sa mère, Mary, qui explique sa plus grande déception : son fils n'aura jamais de famille. Par la suite, Joslin met en scène son amant (Massi) : celui-ci explique sa frustration concernant ce refus à les percevoir comme un véritable couple. Cette situation, opposant sa mère et son amant, n'est remise en contexte qu'à la fin de *Silverlake Life* alors que Mary retourne auprès de son fils et aide Massi dans les soins quotidiens que requiert Joslin jusqu'à sa mort. Massi souligne que cet événement, « cette expérience²⁵ », les aura réconciliés et que Mary l'aura même adopté. Il a alors l'impression qu'elle reconnaît l'amour que celui-ci a eu pour Joslin. Toujours à la fin du document, Massi raconte un autre événement important. Il nous parle alors d'une lettre qu'il a reçue de son père (dont il n'avait pas été question jusqu'à ce moment du film). Cette lettre, qu'il qualifie « d'étrange » et de « bizarre », vient confirmer que son père les « reconnaît comme un véritable couple, une famille²⁶ ». Cette formulation relie les mots « couple » et « famille » en tant que synonymes et élargit clairement la définition de la famille hétérosexuelle. Un dernier élément ironique intervient un peu plus loin alors que Friedman interview Massi et souligne combien il est aberrant de ne pas considérer leur couple comme une véritable famille. Friedman demande à Massi depuis combien de temps Joslin et lui étaient ensemble. Massi répond alors : « depuis presque vingt-deux ans²⁷ ». Simultanément, l'image nous montre les papiers officiels de l'état civil et la caméra s'attarde sur la case où il est inscrit *never married* (jamais marié).

Par l'insertion du film *Blackstar* dans *Silverlake Life*, et par l'intégration d'extraits de films montrant Joslin enfant dans *Blackstar*, Joslin et Massi démontrent l'importance que la pratique photographique a eue dans leur vie. À leur manière, ils filment les événements importants qui viennent ponctuer leur existence tout comme le ferait une famille hétérosexuelle. Cette fois-ci, il s'agit de filmer la longue

agonie d'un corps et ce, jusqu'à sa mort. Car c'est ce vers quoi le récit nous amène : cette dépouille que nous présente Massi tremblant. Le corps est décharné, nous rappelant certaines images vues à la suite de l'ouverture des camps de concentration à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Confrontés à la mort, à cette mort, nous détournons les yeux :

Si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, en tant que cadavre : c'est l'image vivante d'une chose morte²⁸.

Le regard photographique insiste. Nous voyons la dépouille être rangée dans un sac de plastique blanc pour disparaître dans un corbillard. Dans la présentation respectueuse des cendres, nous pouvons voir la fin de ce long processus : le corps n'est plus.

Par cette approche audacieuse, la mort devient un rituel aussi digne que celui de la naissance. Le regard photographique/filmique justifie la beauté de son sujet. Comme le fait remarquer Sontag : « Personne ne s'écrie : "Mon dieu, comme c'est laid! Il faut absolument que j'en prenne une photo." Et même si la phrase venait à être prononcée, elle signifierait simplement : " Cette chose laide... moi, je la trouve belle"²⁹. » De fait, dans *Silverlake Life*, toute l'entreprise filmique se trouve justifiée alors que Massi demande à Joslin si celui-ci aime qu'il le filme. La question surgit à un moment où Joslin commence à véritablement décliner et celui-ci répond, malgré tout, par l'affirmative. Sur quoi Massi réplique : « Parce que moi j'aime te filmer³⁰. » Tout cet amour qui traverse la caméra contribue à démontrer combien la mort n'est pas une chose exclusive mais qu'elle est bien partie intégrante de la vie et que la montrer, c'est tout simplement la réinscrire dans ce parcours. Comme le font remarquer les deux amants, avant de mourir du sida, les personnes atteintes vivent avec lui.

L'image : source de vie.

La caméra filme avec beaucoup de patience et de compréhension ce trajet vers la mort. « *It is impossible to look away from Joslin's body as it lives its dying. Silverlake Life renders Joslin and his death conscious, palpable, factual, and formal*³¹. » Cet instant

passé, que reste-t-il? Une image reposant à la fois sur la vie et la mort : « Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence³². » Le souvenir de Joslin, alors qu'il vient à peine de mourir, nous hante. Le corps est à la fois absent et présent.

Dans toute la démarche de Joslin, le journal-vidéo et la vie deviennent intimement associés. Phelan attire notre attention sur l'extrait du journal-vidéo où nous apercevons Joslin et Massi lors d'une séance chez le thérapeute, au cours de laquelle Massi se plaint du fait que Joslin ne prend pas régulièrement ses médicaments : « *All of his desperation, he says, is reserved for making Silverlake Life. The making of the film, rather than the taking of his pills, is the way to enhance, if not prolong, his life*³³. » Le matériel filmique, davantage que les médicaments, semble promettre à Joslin la possibilité de prolonger sa vie ou, du moins, de l'aider à traverser l'épreuve de cette maladie :

*Joslin comes to believe that making Silverlake Life will not only "capture" his life on film but, more fundamentally, give him a way to leave his life. Making the film will generate a formal liberation from being touched and prodded and sick. In transferring his life to film, Joslin renders his own body a filmic one*³⁴.

La caméra doit être très attentive, car elle doit être en mesure de percevoir ce passage du corps réel au « corps filmique ». À partir du moment où Massi insiste sur la représentation de la dépouille, notre œil est invité à percevoir le nouveau corps qui surgit de cet espace :

*Perhaps death is the point at which the subject encounters the immobility of time, rather than the immobility of the body. And maybe cinema, a temporal art form, allows us to imagine the mobility of the body projected endlessly in a time that has nowhere to go and so stops moving*³⁵.

Cette idée est soutenue par Massi qui nous raconte qu'il a été visité, à quelques reprises, par Joslin depuis sa mort. Comme Phelan l'indique : « [...] perhaps Massi's own intimate cinema began after Joslin's stopped and what he saw was Joslin in their house in a pose he hadn't noticed before³⁶. » Le corps de ce dernier flotte, ici et là, dans cet « instant immortalisé ».

L'essence de ce nouveau corps se constitue dans un univers qui n'échappe pas à la loi de la finitude. On peut facilement imaginer la fin de la projection ou encore la destruction éventuelle par l'usure du matériel. Dans cet espace unidimensionnel, Joslin met toutefois en place certains éléments qui contribuent à créer une certaine profondeur de champ à l'intérieur même de l'image, prolongeant ainsi sa mémoire. Pour préserver l'immortalité de ce « corps filmique », Joslin reproduit ce que Bazin décrit au sujet des momies égyptiennes : « Aussi plaçait-on près du sarcophage, avec le froment destiné à la nourriture du mort, des statuettes de terre cuite, sortes de momies de rechange, capables de substituer au corps si celui-ci venait à être détruit³⁷. »

De la même manière, Joslin, dans son sarcophage modernisé, entoure son « corps filmique » de plusieurs caméras et, par cette présence, le multiplie. Phelan souligne que cette technique, consistant à montrer le dispositif même du tournage, contribue à sortir Joslin de cet univers unidimensionnel : « *In creating architectural depth for the screen, Vertov³⁸ and Joslin map the interiority of what seems to be a flat surface. As we shall see, Joslin's map takes him inside his body³⁹.* » Ce travail sur ce corps cinématographique le propulse hors du temps logique de la maladie : « *Biological narrative operates in a noncinematic temporality, one that only moves forward⁴⁰.* » Joslin nous invite à voyager à travers cette nouvelle temporalité que seule la manipulation de la caméra rend possible. Il devient le « magicien » qui réalise et orchestre ce monde de l'illusion où apparaissent caméras après caméras.

Mais Joslin ne s'enferme pas dans ce monde magique. Bien au contraire, il invite le spectateur à pénétrer avec lui ces frontières indéfinissables et, si cela est possible, de le suivre pendant un instant. Ce moment a lieu lors d'une séquence que l'on pourrait peut-être appeler « la croisière imaginaire » et qui débute par un plan de Joslin assis sur son balcon. Celui-ci porte une casquette et des lunettes de soleil et a un lait frappé au chocolat à la main. Massi, qu'on ne voit pas à l'image, commente la situation de la façon suivante : « Et nous voilà pour notre merveilleuse croisière sur les mers européennes. » Puis la caméra se dirige vers la vue du balcon. Nous apercevons au loin et à travers les arbres une ville quelconque (Hollywood). Massi poursuit : « Voilà où nous allons. Quelque part sur la Méditerranée. » La caméra revient sur Joslin qui nous annonce « qu'il nous tiendra au courant de leur aventure. Que ce n'est sûrement pas comme ils l'avaient prévu mais... qu'après

tout c'est la vie⁴¹ ». Joslin sourit à la caméra alors qu'il ne lui reste que quelques mois à vivre. Nous sommes invités à voir cet au-delà de la mort avec un regard nouveau et cet instant suggère qu'il n'en tient qu'à nous d'en faire une merveilleuse croisière. À la toute fin du film, la caméra retourne sur ce balcon maintenant vide mais le souvenir de la croisière imaginaire persiste. Joslin a réussi à créer une image durable de la vie.

Au moment de la mort de Joslin, Massi lui promet qu'il terminera *Silverlake Life* et qu'ainsi il respectera ses volontés. À l'intérieur du film, nous retrouvons des marques de cette promesse. Ainsi, Massi participe à cette idée de sauvegarder le corps pour perpétuer la survie de son amant. Sur l'autel qu'il érige, nous retrouvons, à côté des cendres, une photo les représentant tous les deux. Cette image, que nous avons déjà aperçue, est celle que Massi avait déposée à côté de Joslin encore vivant. Comme un talisman, celui-ci garde, lors de cette séquence, l'image à côté de lui, comme si elle pouvait le protéger de quelque chose. Ainsi, au milieu de toutes ces représentations de Joslin, autant réelles qu'imaginaires, nous pouvons penser que l'image le fait vivre du début à la fin, voire après la fin du film.

NOTES

1 André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 14.

3 Edgar MORIN, *L'Homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970, 351 p.

4 Susan SONTAG, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 28.

6 Peter FRIEDMAN et Tom Joslin, *Silverlake Life*, 35 mm., coul., 99 min., Los Angeles, 1993.

7 Au cours de la projection, nous apprenons que Joslin avait prévu de transférer le matériel vidéo sur pellicule dans le but d'une distribution.

8 On apprend aussi, au cours de la projection, que Joslin avait écrit un scénario pour son projet.

9 Peggy PHELAN, *Dying Man with a movie camera*, GLQ, vol. 2, no 4, 1995, p. 397.

10 Pour obtenir un bref portrait critique de la production audiovisuelle qui s'est faite autour du sujet du sida, voir Paula A. Treichler, « *Aids Narrative on Television : Whose Story?* » ou encore Kevin Harty, « *All the Elements of*

a *Good Movie : Cinematic Response to the Aids Pandemic* ».

11 Voir son article « *Dying Man with a Movie Camera* », *GLQ*, vol. 2, no 4, p. 379-398.

12 *Ibid.*, p. 394.

13 Voir Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 192 p. ; BAZIN, *Op. cit.* ; SONTAG, *Op. cit.*

14 Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 15.

15 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 86.

16 Peter Friedman, *Op. cit.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 21.

20 Judith BUTLER, « *Sexual inversions* », *Discourses of sexuality. From Aristotle to AIDS*, édité par Donna C. Stanton, Michigan, Michigan University Press, p. 360.

21 Peter Friedman, *Op. cit.*, Je traduis de l'anglais, ainsi que pour toutes les autres citations tirées du film.

22 Judith Butler, *Op. cit.*, p. 359.

23 Sander GILMAN, *Disease and representation. Images of illness from madness to AIDS*, Ithaca & London, Cornell University Press, p. 107.

24 Joslin avait fait ce film pour annoncer, publiquement, son homosexualité.

25 Peter Friedman, *Op. cit.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 123.

29 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 109.

30 Peter Friedman, *Op. cit.*

31 Peggy Phelan, *Op. cit.*, p. 381.

32 Susan Sontag, *Op. cit.*, p. 30.

33 Peggy Phelan, *Op. cit.*, p. 382.

34 *Ibid.*, p. 381.

35 *Ibid.*, p. 382.

36 *Ibid.*, p. 396.

37 André Bazin, *Op. cit.*, p. 9.

38 L'auteure de cet article appuie son idée en se servant de Vertov et de son film *L'homme à la caméra* qui démontre aussi le dispositif du tournage mais, à son avis, dans un tout autre but.

39 Peggy Phelan, *Op. cit.*, p. 384.

40 *Ibid.*, p. 395.

41 Peter Friedman, *Op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard Seuil, 1980, 192 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 372 p.
- BUTLER, Judith, « *Sexual inversions* » in *Discourses of Sexuality. From Aristotle to AIDS*, édité par Donna C. Stanton, Michigan, Michigan University Press, 1992, p. 344-361.
- FRIEDMAN, Peter et Tom Joslin, *Silverlake Life*, 35mm., coul., 99 min., Los Angeles, Peter Friedman, 1993.
- GILMAN, Sander L., *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1988, 320 p.
- HARTY, Kevin, « "All the Elements of a Good Movie" : Cinematic Responses to the AIDS Pandemic » in *AIDS : The Literary Response*, édité par Emmanuel S. Nelson, Boston, Twayne Publishers, 1992, p. 114-130.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 351 p.
- PHELAN, Peggy, « *Dying Man with a Movie Camera* », *GLQ*, vol. 2, no 4, 1995, p. 379-398.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, 239 p.
- TREICHLER, Paula A., « *AIDS Narratives on Television : Whose Story?* » in *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, édité par Timothy F. Murphy et Suzanne Poirier, New York, Columbia University Press, 1993, p. 161-199.