

UNIVERSITÉ DE POITIERS

Lettres et Langues

Master 2 Littérature et Culture de l'image

MÉMOIRE DE RECHERCHE

LA FABRIQUE DES MONSTRES

Présenté et soutenu par Manon Simoni

Analyse comparative de *Tomboy* (Sciamma, 2011) et *Girl* (Lukas, 2018) autour de la représentation de la transidentité dans le cinéma *queer* contemporain.

Sous la direction de Stéphane Bikialo

Juin 2021

Remerciements

Je souhaiterais remercier les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce travail.

Merci tout d'abord à Stéphane Bikialo, directeur de recherche et professeur à l'Université de Poitiers, de son attention, sa confiance et ses encouragements qui m'ont permis d'aller jusqu'au bout de cette étude.

Merci à Michel Briand, (encore un peu) professeur à l'Université de Poitiers, d'avoir accepté l'invitation pour être à nouveau membre du jury cette année.

Merci à Anne-Cécile Guilbard, professeure et directrice de formation du master LCI, de sa disponibilité, sa compréhension et son enthousiasme.

Merci à l'appartement d'Océane LN, aux chats de Saule Bellon, aux livres de Marie-Reine Mouton, aux sorcières d'Alexia Piotaix, à la madeleine de Manon Picard. Merci à la patience de Lélia Van Hoorebeke, aux larmes de Rebecca Beauvais, aux rêveries de Juan Vanegas. Merci à l'accueil de Lucas Mengual, Ilham Jean et Fred Rochon à Montréal. Merci au soutien d'Édi Olme, Tanya Volokove, Mathilde Mouhé, Clara Pinaud, Alexandre Royer, Manolo Guízar.

Merci tout particulièrement à Saule Bellon et Angéline Girard qui vont se dépêcher de relire mes pages et que j'embrasse tendrement.

Introduction

Cette étude est consacrée à l'analyse filmique comparative des oeuvres *Tomboy* (Sciamma, 2011) et *Girl* (Dhont, 2018) dans lesquelles nous nous intéresserons particulièrement au genre en tant que construction sociale pour appréhender le processus de transition des personnages. Les oeuvres de notre corpus se rejoignent autour du thème de la transidentité abordé par une caméra en marge qui met en avant les enjeux de la transition au sein d'un environnement qui naturalise le genre assigné à la naissance. Nous distinguerons dans cette étude le genre du sexe : d'une part la répartition binaire des rôles, masculin et féminin, d'autre part, la répartition binaire du biologique qui se base sur la reconnaissance de variations incertaines mais durablement entretenues pour naturaliser et institutionnaliser une dichotomie de genre fonctionnelle. L'un et l'autre sont reconnus par le mouvement matérialiste comme des concepts qui ont été façonnés au cours de l'histoire [Guillaumin, 1992] mais dont la science, et notamment la science médicale [Laqueur, 1994], s'est appropriée l'origine pour faciliter l'expertise préservant ainsi un langage et un savoir exclusifs [Wittig, 1992]. Paul B. Preciado choisit de parler d'un système « genre-genre » [Preciado, 2019] dans l'intérêt non pas d'invisibiliser le sexe mais d'ôter l'opposition « culture-nature » qui a longtemps rendu impossible la remise en question du sexe [Dorlin, 2008]. Le genre semble être aujourd'hui l'outil d'analyse privilégié pour déconstruire les mécanismes qui organisent la société et engendrent des corps en série [Delvaux, 2013] capables de produire et se reproduire [Foucault, 1978] sur la base d'une répétition systémique que les pratiques transgenres viennent perturber.

Le cinéma *queer*¹ s'éloigne aujourd'hui des représentations classiques et des pratiques filmiques normatives pour chercher la subversion à l'intérieur même de l'espace de diffusion de genre qui a longtemps stigmatisé le personnage trans (entre autre). Ce cinéma est perçu comme « une sorte d'archéologie d'une esthétique cinématographique alternative qui se concentre sur des désirs

¹ « Queer » est à l'origine une injure à l'encontre des personnes dont les pratiques s'écartent des modèles normatifs. « Traduction donc : ordure, taré, pédé, anormal, gouine, trou du cul, malsain, vraiment bizarre [...] (traduction approximative) » BOURCIER, Sam, *Queer Zones. La trilogie*, éd. Amsterdam, Paris, 2018 p. 173. Les communautés concernées se sont réappropriées le terme dans les années 1980 pour en faire une position de force.

déviant² ». Il semble chercher à rendre visible les mécanismes de l'oppression et à remettre en question les normes de genre par une réappropriation du corps physique, social, politique, médiatique, *etc.*. Nous questionnerons dans cette étude les déviances sociales (intradigétiques) et esthétiques (extradigétiques) susceptibles de mettre en évidence la construction du genre perceptible notamment à travers l'orientation de genre des oeuvres qui vacille entre le réalisme et le fantastique pour incarner la transition de genre (*gender*) des personnages. Le genre n'ayant pas de statut ontologique [Preciado, 2019], il semble possible de le lier à une posture fantastique pour visiter son existence performative et biopolitique au coeur du système qui l'établit, de manière plus ou moins implicite, comme une sorte d'essence à laquelle on ne pourrait se soustraire. Judith Butler décrit la performativité comme « la fabrication d'une essence ou identité élaborée et soutenue par des signes corporels et d'autres moyens discursifs³. » Cette performativité est mise en avant dans les oeuvres de notre corpus par l'adoption d'un regard qui porte son attention sur les discours et pratiques des personnages qui tendent à intégrer un nouvel espace identitaire. Les pratiques transgenres rendent visible le processus de fabrication qui dérange l'ordre établi par la dénaturalisation de ses bases systémiques. L'environnement est divisé en deux catégories strictes (femme/homme) créées à partir de deux modèles distincts (masculin/féminin) qui représentent un ensemble de techniques de normalisation entretenu sur une base temporelle qui privilégie la répétition et la reproduction [Ducharme, 2015]. Déroger à ces ententes constitutives du système biopolitique en place est toléré au prix d'en être marginalisé, voire pathologisé, par l'effet d'un processus de régulation interne qui naturalise la « pensée straight⁴ ». De la même manière que Monique Wittig, nous utiliserons dans cette étude le terme « hétérosexualité » pour désigner non pas une orientation sexuelle mais un régime politique.

² MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer (Queer Cinema)*, L'Arche Éditeur, Paris, 2013 [2012], p. 13.

³ BUTLER, Judith, KRAUS Cynthia (trad.), *Trouble dans le genre (Gender Trouble)*, éd. La Découverte, New York, 1990, p. 259.

⁴ « Il s'agit de « femme », « homme », « différence », et de toute une série de concepts qui se trouve affectés par ce marquage, y compris des concepts tels que « histoire », « culture », et « réel ». » WITTIG, Monique, *La pensée straight (The Straight Mind)*, « La pensée straight », éd. Amsterdam, 2018 [1992], p. 72.

Ayant conscience de l'intérêt de se situer par rapport à son sujet d'étude, je ferai une brève présentation. Étudiante aujourd'hui en dernière année de master Littérature et Culture de l'Image à l'Université de Poitiers, je ne me sens spécialiste de rien mais curieuse de beaucoup. Avant de commencer cette étude je ne m'identifiais pas comme une personne transgenre. Avec le recul et une meilleure compréhension du sujet, j'ai moins de certitude sur cette affirmation. Étant plus attentive aux enjeux, nuances et variations, j'observe une pluralité à l'intérieur de ma propre orientation de genre qui ne me permet pas de définir clairement mon positionnement. Quoi qu'il en soit, il me paraît important aujourd'hui d'aborder le sujet pour en observer les mécanismes qui organisent nos croyances identitaires. Après avoir étudié des représentations du viol dans le cinéma féministe de Montréal en master 1, j'ai choisi de rebondir sur la conclusion de cette première étude pour approfondir les problématiques liées au genre à travers des oeuvres qui en font leur sujet principal. Nous nous intéresserons dans cette nouvelle étude au milieu dans lequel progressent les personnages et au mouvement qui les accompagne dans leur changement d'identité de genre⁵.

Tomboy dure le temps d'un été. Laure emménage avec sa famille dans un nouvel appartement, un nouveau quartier en région parisienne. Le schéma familial est plutôt traditionnel : le père vient d'obtenir un nouveau travail, la mère est enceinte, quant aux deux enfants, elles vont pouvoir profiter des vacances. Le titre « *Tomboy* » — qui se traduit par « garçon manqué » — dissimule l'enjeu principal du film tout en le révélant par son expression non conforme aux attentes du langage. Laure jouera de son apparence androgyne pour se faire passer pour un garçon auprès des enfants du quartier sous le nom de « Michael ». Tout le film repose sur cette double-identité : Laure existe à l'intérieur de la maison, Michael existe à l'extérieur de la maison. L'alternance est jouée par l'accentuation des expressions de genre masculines auprès d'un groupe d'enfants. Jeanne, la petite soeur, avertie accidentellement par Lisa, l'amie de Michael, deviendra sa complice jusqu'à ce que le secret ne soit divulgué à la mère qui mettra fin au double-jeu. Pour nommer l'enfant dans cette recherche, nous adapterons pronom et prénom à la séquence

⁵ L'identité de genre est le « fait pour un être humain de se penser et de se sentir comme appartenant à un sexe. On le distingue parfois de l'orientation de genre, qui désigne les tendances plutôt masculines ou féminines d'un être humain quel que soit son sexe. Les personnes trans ont une identité de genre différente de celle qu'on leur a assigné à la naissance. » BERENI Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, REVILLARD, Anne, *Introduction aux Gender Studies : Manuel des études sur le genre*, éd. de Boeck, Bruxelles, 2008, p. 78.

concernée par l'analyse (si nous étudions une scène d'extérieur nous parlerons de « Michael », si c'est une scène d'intérieur nous parlerons de « Laure »). Toutefois pour nommer le personnage de manière générale pendant la période du double-jeu nous utiliserons « Laure-Michael » avec un pronom neutre⁶.

Girl présente le parcours d'une jeune ballerine du nom de Lara. Comme dans *Tomboy*, elle vient d'emménager avec sa famille, son père, Matthias, et son jeune frère, Milo, dans un nouvel appartement. Le schéma familial est moins traditionnel que dans *Tomboy* puisque la mère est absente. Lara habite en Belgique, dans une grande ville, peut-être Bruxelles. Les langues sont multiples, le français se mêle au flamand tout au long du film. Lara suit un protocole médical de réassignation sexuelle (« *Male To Female*⁷ »). En parallèle de ce processus, elle est admise dans une école de danse prestigieuse où elle travaille durement ses gestes en compétition avec d'autres ballerines. Lara est très proche de son père qui l'accompagne et l'encourage dans ses démarches. Le film alterne continuellement entre l'école de danse, la maison et les rendez-vous médicaux, et ces lieux sont rattachés par les transports que prend Lara chaque jour pour se déplacer. Son corps et ses relations vont peu à peu se dégrader, jusqu'à ce que la médecine lui refuse l'opération médicale et l'école la représentation artistique. Contrairement à Laure (*Tomboy*), Lara affirme une seule identité de genre, celle de « Lara », son prénom choisi et non-assigné à la naissance, c'est pourquoi la question de l'appellation ne se posera pas ici.

Laure (*Tomboy*) ne semble pas se reconnaître entièrement dans le genre féminin qui lui a été attribué à la naissance et choisit de nuancer l'assignation par l'expression d'un genre plutôt masculin. Lara (*Girl*) ne se reconnaît clairement pas dans le genre masculin qui lui a été attribué à la naissance et exprime le genre féminin pour affirmer une identité que son sexe ne peut confirmer. Laure et Lara bousculent les normes qui déterminaient leur fonction dans la société en s'appropriant les codes d'un nouveau genre. Même si l'une expérimente secrètement une catégorie de sexe non-assignée alors que l'autre officialise une procédure de réassignation, toutes

⁶ Un pronom neutre est un pronom qui permet de désigner une personne sans distinction de genre (iel).

⁷ « *Male to female* » (MTF) est une expression qui désigne le sens du processus de la transition. Lara ne se reconnaît dans l'identité de genre qui lui a été attribuée à la naissance (« garçon ») et entreprend des démarches pour changer de sexe. BERENI, CHAUVIN, JAUNAIT, REVILLARD, *Ibid.*, p. 28.

les deux paraissent contourner des lois naturalisées. Pour être reconnus en tant qu'*autre* de leur sexe d'assignation, les personnages vont performer le genre afin de correspondre à une nouvelle fiction politique [Preciado, 2019]. Le changement ne sera toutefois, ni pour Laure, ni pour Lara, une transition douce car malgré qu'elle soit *acceptée* en tant que pratique ludique ou exceptionnelle, elle n'est pas *acceptable* en tant que pratique « normale ».

Comme nous l'avons remarqué précédemment, les personnages ne vivent pas le processus de transition dans le même sens, ce qui pourrait avoir des conséquences sur l'acceptation sociale de la transition⁸. Les personnages ne pratiquent pas non plus les mêmes interventions sur leurs corps ; Laure se confectionne un pénis en pâte à modeler alors que Lara livre son corps à la médecine qui le juge et le modifie par la prise d'oestrogènes en attendant la chirurgie. Laure est maîtresse des interventions pratiquées sur elle alors que Lara se fait dicter les moindres gestes (pratique de la danse) et examiner régulièrement l'intégralité du corps par d'autres mains que les siennes (rendez-vous médicaux). Autrement dit, le masculin et le féminin ne semblent pas se construire de la même façon : l'une maîtrise, l'autre est maîtrisée. Lara s'apprête à endurer l'opération chirurgicale alors que Laure s'ajuste un accessoire dans le maillot pour parfaire le portrait du garçon. Qu'elle soit en pâte à modeler ou en chair reconstituée, la manipulation de substances qui touche à l'anatomie semble venir certifier l'appartenance sexuée au-delà de tout autre artifice de genre. L'une choisit la transparence, l'autre le secret. L'une espère un changement radical, l'autre profite d'une occasion. Mais les deux choisissent d'abandonner l'assignation de naissance, perturbant la répétition systémique, au profit d'une nouvelle, brouillant les limites. Laure et Lara devront toutes les deux subir les conséquences de leur transition, notamment au cours d'un « tribunal sauvage » où la dissidence sera jugée et

⁸ Les personnes trans devenues femmes (MTF) semblent bénéficier d'une reconnaissance plus importante que les personnes trans devenues hommes (FTM) en raison notamment de la complexité chirurgicale qu'il y a à fabriquer un pénis alors que la castration et l'ablation suffisent pour la transition MTF et participent à la construction du féminin « par la soustraction de l'attribut symbolique et génital masculin ». BERENI, CHAUVIN, JAUNAIT, REVILLARD, *Ibid.*, p. 30.

condamnée d'un « viol de vérification⁹ ». Il semblerait que la transition doive être corrigée, d'une manière ou d'une autre, pour que puissent perdurer les relations et dépendances déjà constituées par les effets du genre.

Ces effets du genre semblent être suggérés à l'intérieur des oeuvres notamment par la présence du fantastique qui met en évidence et en relation le support médiatique (le cinéma) et le support esthétique (le corps au cinéma). *Girl* et *Tomboy* sont des films réalistes — au sens où ils tentent d'approcher le plus fidèlement possible une réalité sociale — mais si l'on considère que « les frontières d'un genre cinématographique sont toujours poreuses et très flexibles¹⁰ » on peut percevoir la dimension fantastique qui se dégage de notre corpus. L'étymologie du terme « fantastique » renvoie à un large panel de mots de la même famille qui s'attachent à rendre visible « l'irréductible étrangeté d'une autre imagination¹¹ », rendre visible une réalité qui ne peut être approchée autrement que par l'étrangeté. La caméra oriente son objectif de façon à capter le point de vue de Lara (*Girl*) et de Laure (*Tomboy*) afin d'approcher leur regard et mettre en avant une version de la réalité atteignable par le fantastique qui « n'est pas [présent] dans l'objet [mais] toujours dans l'oeil¹². » Le fantastique est une technique utilisée pour subvertir un univers réaliste en crise¹³ par une recherche autour de l'invisible et de l'irréel qui remet en question la perception d'une conscience qui tend alors à se redéfinir. « Le fantastique repose sur un paradoxe qui est sa condition même de possibilité : il s'agit, dans la représentation, de donner nécessairement forme à ce qui, par définition, n'en a précisément pas¹⁴. » L'alliance de *Girl* et *Tomboy* interroge les limites entre les genres cinématographiques et les genres sociaux qui de la

⁹ Paul B. Preciado et Michel Foucault nomme « appareil de vérification » un ensemble de discours et de représentations qui se présente comme vrai et universel. PRECIADO, Paul B., TUAILLON, Victoire (dir), « Cours particulier avec Paul B. Preciado », *Les couilles sur la table*, épisode 40 (1/2), Binge Audio, 2019. Nous comprendrons par « viol de vérification » un geste de transgression de l'intime qui a pour fonction de rétablir l'ordre hétérosexuel.

¹⁰ LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. essais, 1995, p. 149.

¹¹ LEUTRAT, *Ibid.*, p. 159.

¹² MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, éd. Seuil, Mémo, février 2020, p. 17.

¹³ MELLIER, *Ibid.*, p. 11-15.

¹⁴ MELLIER, *Ibid.*, p. 6.

même façon paraissent s'alimenter et se mouvoir en dépit des conventions autour de la monstration d'un entre-deux irréprésentable.

Nous nous intéresserons particulièrement à l'esthétique des oeuvres dont les caractéristiques paraissent se compléter autour de la représentation de l'expérience intime. La reprise des codes du cinéma monstrueux dans *Girl* fait écho à l'esthétique *queer* recherchée dans *Tomboy* et amène à penser une corrélation. Le monstre c'est l'altérité [Dufour, 2009, p. 14], de la même manière que le *queer* [Bourcier, 2018, p. 176]. Paul B. Preciado propose en le rapprochement avec les pratiques transgenres : « Le monstre est celui qui vit en transition. Celui dont le visage, le corps et les pratiques ne peuvent être considérées comme vrais dans un régime de savoir et de pouvoir déterminés¹⁵. » L'alliance des esthétiques nous permettra d'observer le mouvement à l'intérieur du système de naturalisation des espaces et des temps qui, tout en reconnaissant la possibilité d'un changement, le condamne pour sécuriser l'hégémonie du régime hétérosexuel. La dualité du genre n'admettant pas un entre-deux embarrassant, le mouvement trans semble relégué à une forme de vie inintelligible que l'épistémologie différentialiste¹⁶ maintient dans l'ombre par une loi répressive. Les références à la jungle de Rudyard Kipling¹⁷ reconnues dans *Tomboy* nous permettront d'imaginer une correspondance avec « la loi de la jungle » qui pourrait être réfléchie à l'intérieur de l'environnement de *Girl*, renforçant l'omniprésence de cette loi par une circulation à la fois intradiégétique, extradiégétique et transmédiate (en partant du livre de Kipling). La reconnaissance du lieu fantastique nous permettra d'envisager celle du temps que la narration semble perturber pour manifester le processus de transition.

¹⁵ PRECIADO, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle*, éd. Grasset, Paris, 2020, p. 49.

¹⁶ L'épistémologie de la différence des sexes, « loin d'être la représentation d'une réalité, est une machine performative qui produit et légitime un ordre politique et économique spécifique. [...] Lorsque je parle du régime de la différence sexuelle comme d'une épistémologie, je me réfère à un système historique de représentations, à un ensemble de discours, d'institutions, de conventions, de pratiques et d'accords culturels (qu'ils soient symboliques, religieux, scientifiques, techniques, commerciaux ou communicatifs) permettant à une société de décider de ce qui est vrai et de le distinguer de ce qui est faux. » PRECIADO, Paul B., *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ KIPLING, Rudyard, *The jungle book (Le livre de la jungle)*, éd. Macmillan Publishers, Londres, 1894.

Nous poserons les questionnements suivants pour orienter notre étude :

Comment l'espace et le temps peuvent-ils se réagencer au sein d'un système dont la programmation ne permet pas la reformulation ? En quoi l'alliance esthétique des œuvres permet-elle de mettre en lumière un récit alternatif de la transition ? Peut-on parler du genre (*gender*) comme d'une contamination ?

Nous organiserons notre plan sur le modèle chronotopique¹⁸ de Bakhtine qui nous sera utile pour distinguer les indices spatiaux et temporels afin de démembrer les œuvres et les reconstituer « en un tout intelligible et concret¹⁹ ». Il s'agit de scinder notre réflexion en deux approches ; l'une sera davantage portée sur la spatialité (topos), l'autre la temporalité (chronos). Toutes les deux seront construites d'échanges permanents qui alimenteront l'ensemble quasi-organique²⁰ du mémoire autour d'un mouvement porté vers l'avant. Nous commencerons par une analyse comparative de *Tomboy* et *The jungle Book*. Nous observerons dans cette première partie les espaces de construction du genre dans lesquels la transition est menée. En seconde partie nous reconnaitrons l'utilisation des codes du cinéma monstrueux dans *Girl* que nous analyserons en lien avec la narration proposée. D'un côté nous observerons le processus de transition à l'intérieur d'un environnement social déterminé, de l'autre, nous analyserons l'expérience vécue à l'intérieur même du sujet. Nous utiliserons les références reconnues dans les œuvres pour dessiner notre plan en miroir : l'esthétique de la jungle reconnue dans *Tomboy* sera adaptée à l'œuvre de Lukas et l'esthétique du monstre reconnue dans *Girl* sera adaptée à celle de Sciamma. L'objectif de cette démarche n'est pas de lisser les disparités qui organisent les œuvres mais au contraire de les faire résonner pour interroger le rapport entre le genre (*gender*) et le fantastique.

¹⁸ Bakhtine identifie le « chronotope » au sens littéral du terme c'est-à-dire comme un système produit à partir d'une corrélation, presque métaphorique, dans l'art et notamment la littérature, de l'espace et du temps. BAKHTINE, Mickhaïl, DARIA, Olivier (trad), *Esthétique et théorie du roman*, éd. Gallimard, Paris, 1978 [1975], p. 237.

¹⁹ BAKHTINE, *Ibid.*

²⁰ BAKHTINE, *Ibid.*

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	p. 5
---------------------------	------

PARTIE 1 : Déjouer la loi de la jungle

1.1 « *The jungle book* » - *Tomboy*

1.1.1 La transition secrète	p. 16
Sortir du livre	p. 16
Le changement d'identité	p. 19
Le passage fictionnel	p. 22
1.1.2 La loi dans la forêt	p. 23
La conformité comme condition d'intégration	p. 23
L'épreuve masculine	p. 25
La communauté sauvage	p. 27
1.1.3 La loi dans la maison	p. 29
La jungle parentale	p. 29
L'apprentissage de la loi	p. 30
L'influence du parent sur l'enfant	p. 33

1.2 La jungle urbanisée - *Girl*

1.2.1 La transition assistée	p. 36
L'examen de passage	p. 36
Le passage médicalisé	p. 38
Le passage psychiatrisé	p. 40
Le passage du temps	p. 42
1.2.2 La performance artistique	p. 43
La répartition sociale chorégraphique	p. 43
La logique concurrentielle	p. 45
La pression disciplinaire	p. 46
1.2.3 L'art d'être une femme	p. 49
L'inscription corporelle	p. 49

Le rôle féminin	p. 52
Le couple hétérosexuel	p. 54

PARTIE 2 : Le devenir *queer*

2.1 Le corps trans. Du sublime à la monstruosité - *Girl*

2.1.1 La présence du monstrueux	p. 60
L'éveil des sens	p. 60
Le genre fantastique	p. 61
L'esthétique de la mixité	p. 62
2.1.2 La frontière fantastique	p. 63
2.1.3 Le « stade du miroir »	p. 65
La traversée du miroir	p. 65
Entre rêve et réalité	p. 67
L'« image-crital »	p. 68
2.1.4 Le stade du mouiroir	p. 70
La figure du double	p. 70
La hantise	p. 73
L'« inquiétante étrangeté »	p. 75
La version de l'automate	p. 77
L'abjection	p. 79
2.1.5 Rupture de cycle	p. 81
Le retour au corps	p. 81
Le devenir animal	p. 82
La figure cyborg	p. 83
Le démembrement du corps	p. 86
2.1.6 Nouvel éveil	p. 88

2.2 L'enfant *queer*. De l'admiration à la répulsion - *Tomboy*

2.2.1 Le positionnement <i>queer</i>	p. 93
L'éveil des sens	p. 93
Le mythe de l'androgynisme	p. 94

L'esthétique <i>queer</i>	p. 96
2.2.2 La double-identité	p. 97
2.2.3 L'imaginaire performatif	p. 99
Le passage secret	p. 99
L'enfant-monstre	p. 101
Le Neverland hétérosexuel	p. 102
2.2.4 L'épreuve du corps social	p. 104
La relation <i>hétérotopique</i>	p. 104
L'abandon de la soeur	p. 106
La posture anti-identitaire	p. 108
La sororité	p. 110
Le trouble	p. 111
La réassignation	p. 113
2.2.5 La permanence du mouvement	p. 116
Le retour à soi	p. 116
<i>Gender Fluid</i>	p. 118
Le positionnement trans	p. 120
2.2.6 Nouvel éveil	p. 123
 <i>Conclusion</i>	 p. 126
 <i>Bibliographie</i>	 p. 131

PARTIE 1 : Déjouer la loi de la jungle

1.1 « *The jungle book* » - *Tomboy*

*The jungle book*²¹ est un roman de Rudyard Kipling adapté au cinéma par Disney en 1967. Cette dernière version est la plus popularisée de l'histoire de l'enfant-loup, Mowgli, qui fut élevé par une meute au milieu de la jungle. L'oeuvre originale et l'adaptation Disney sont bien différentes mais se rejoignent pour présenter un « petit d'homme » accompagné des mêmes personnages, notamment l'ours, Baloo, et la panthère, Bagheera. L'anthropomorphisme permet à Kipling de proposer une représentation bestiale de la société humaine où la vie ne dépend que de l'instinct et du respect de « la loi de la jungle » à laquelle tous les animaux (ou presque) doivent obéir pour assurer leur survie. L'histoire de l'enfant-loup nous intéresse dans cette étude car *Tomboy* semble en proposer de plusieurs références que nous tacherons, après les avoir cernées et analysées en lien avec l'oeuvre, d'observer dans *Girl*.

1.1.1 La transition secrète

Sortir du livre



Photogramme 1 [00:07:25]

²¹ KIPLING, *Ibid.*

Sur le balcon de leur nouvelle maison, Laure et Jeanne se sont assises l'une contre l'autre pour lire un livre [00:07:23]. Derrière les deux soeurs, un grillage blanc se dressent comme une barrière séparant l'intérieur et l'extérieur de la maison (l'espace privé qui se distingue de l'espace public). Bien qu'un léger aménagement des lieux soit visible dans le cadre, les soeurs paraissent enfermées, le grillage figurant la cage.

On ne perçoit pas la couverture du livre que Laure tient entre ses mains mais on comprend qu'il s'agit de l'histoire de Kipling, *Le Livre de la Jungle*. Laure lit à voix haute : « Soudain un grognement, plus qu'un chant s'éleva dans la jungle. Doubidoubidoubidou. Doubidoubidoubidou. Mowgli écarquilla les yeux et resta bouche bée. Les buissons s'écartèrent sur sa gauche et un ours monstrueux au poil hir-sute fit son apparition. Tout de suite, ses yeux noirs et brillants s'arrêtèrent sur Mowgli. » [00:07:24] À travers ces paroles rapportées on reconnaît la rencontre entre Mowgli et Baloo de la version Disney. L'ours est un personnage que Kipling présente comme « le docteur de la loi²² » car c'est lui qui enseigne la loi de la jungle aux jeunes loups, dont Mowgli. Ce passage tiré du livre peut être compris comme un enseignement, du livre à l'enfant. La rencontre de Mowgli et Baloo, l'ours instructeur, est une métaphore de la rencontre entre Laure et la fiction éducative (au sens où toute distraction est également éducation). Laure peut alors être perçue en Mowgli, enfant de la jungle, et prend, comme lui, connaissance d'une loi.

Dans le plan suivant, les jambes de Laure se balancent du haut du balcon [00:07:50]. Son corps n'est plus tourné vers l'intérieur de la maison mais vers l'extérieur. Le plan est pris en contre-plongée et permet une vision des pieds jusqu'aux genoux. On pourrait croire que la caméra tente de se substituer au regard de Laure mais l'objectif ne se place pas dans la position du corps de l'enfant, ce qui ne permet pas l'association des regards. La caméra accompagne sans adopter le regard de l'autre, comme le ferait toute compagnie. Les jambes fines et nues qui battent l'air dans les hauteurs peuvent faire penser à celles de Mowgli perché en haut d'un arbre. Kipling donne de nombreux surnoms à son jeune personnage, notamment « petite grenouille » et « petit tout nu » (souvent nommé ainsi par la mère louve). Les jambes de Laure se substituent à celles de Mowgli et dès lors semblent proposer un rapprochement de leurs histoires. Les jambes croisées

²² KIPLING, *ibid.*, version audio, Chapitre 2, [00:02:00].

suggèrent une liaison comme si le personnage réel et le personnage fictionnel (qui sont en fait tous deux des personnages fictionnels) entraînent en relation à travers le balancement du corps nu et le point de vue plongeant. Laure décroise ses jambes juste avant le changement de plan, et cette rupture marque un changement d'attitude.



Photogramme 2 [00:07:50]



Photogramme 3 [00:07:57]



Photogramme 4 [00:07:58]



Photogramme 5 [00:08:02]

Le gros plan sur la main de Laure [00:07:59], s'accrochant à la grille de métal à la manière d'un jeune singe aux mains grimpeuses, confirme l'idée précédemment évoquée : la grille du balcon fait figure de cage. Laure approche son visage de sa main pour observer l'extérieur. La caméra filme son profil tourné vers la grille. Son oeil est au centre de l'image, ce qui attire l'attention sur son regard. L'objet observé est hors du champ, hors d'atteinte, hors de la maison. Par son corps orienté vers l'extérieur, sa main accrocheuse et son regard désirant, Laure semble vouloir sortir de la cage (par analogie, Mowgli de ses pages).

La caméra tourne alors son objectif dans la direction du regard de Laure qui observe un groupe d'enfants rassemblés sous un arbre, dont on parvient à percevoir une dominance, voire une

exclusivité, masculine. Les voix inaudibles des enfants parviennent jusqu'au balcon sur lequel Laure, immobile, baisse les yeux. Elle est visuellement séparée du groupe aussi bien par la barrière métallique que sa position haute. Il y a entre elle et le groupe un objet matériel et une situation spatiale qui empêchent la rencontre. L'abaissement de son regard évoque non plus le désir de rejoindre mais davantage la réflexion, comme si le déplacement nécessitait un geste plus stratégique que spontané. Cette distance, qu'elle ne tardera pas à lever, ne semble pas être le seul obstacle perçu par l'enfant. La distance physique pourrait tout aussi bien en métaphoriser une autre, plus importante, qui la sépare du groupe.

En quittant le balcon, Laure laisse derrière elle Jeanne et, hors du champ, *Le livre de la jungle*. Dans la diégèse le livre a peut-être été lu en entier mais, de ce que l'on perçoit, ce n'est pas le cas. Le livre reste donc ouvert, inachevé sur la rencontre. Si on continue de filer la métaphore, on peut interpréter le fait qu'en s'éloignant Laure sort de sa grotte protectrice, abandonnant sa petite soeur louve endormie pour s'aventurer seule dans la jungle.

Le changement d'identité

Laure rejoint l'arbre sous lequel étaient rassemblés les enfants, désormais partis, et rencontre Lisa. Charles Tesson — qui avait également identifié Laure à Mowgli dans son analyse²³ — perçoit cette nouvelle rencontre comme celle de Mowgli et Shanti, la jeune personne qui chante au bord de l'eau dans la version Disney. Mais cette rencontre arrive à la fin de l'histoire, au moment où Mowgli choisit d'abandonner la jungle pour le village. Or dans *Tomboy* la rencontre a lieu au début du film, lorsque Laure s'éloigne de son environnement familial. À ce moment-là de l'histoire, quand Mowgli quitte la meute, c'est Baloo qui croise sa route et lui enseigne comment survivre dans la jungle. Il semblerait donc que le rôle de Lisa correspondrait davantage à celui de l'ours instructeur.

²³ TESSON, Charles, « Cahier de notes sur *Tomboy* », édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*, association *Les enfants de cinéma*, Paris, 2012, p. 22.



Photogramme 6 [00:08:24]



Photogramme 7 [00:08:52]

Les scènes de *Tomboy* sont tournées en majorité dans deux grands espaces : la maison, incluant le balcon extérieur, et la forêt, incluant la lisière et le lac. On pourrait penser de façon assez normative que « le village des hommes » (selon Tesson) ou la « meute de loups protectrice » (selon nous) pourrait être reconnu comme l'espace de la maison. La jungle serait alors perçue comme l'espace de la forêt dans *Tomboy*. Cependant Charles Tesson bouleverse ce raisonnement et inverse la reconnaissance des lieux : « le village des hommes » ne semble pas être celui des parents mais celui des enfants qui jouent dans la forêt, et la jungle se situe dans la maison. Nous nous apercevons en fait que les espaces fictionnels — que ce soit dans *Tomboy* ou *Le livre de la jungle* — se confondent les uns aux autres et des fragments de récit se rejoignent pour se percevoir en un seul et même lieu, la jungle.

Comme le fait très justement remarquer ce même analyste, c'est Lisa qui « baptisera » l'enfant descendu de l'arbre :

« Tu cherches les autres ? Je t'ai vu les regarder. Ils sont déjà partis. T'es nouveau? — Oui on est arrivé.e.s hier. — Moi c'est Lisa. J'habite ici. T'es timide. — Je suis pas timide. — Tu veux pas me dire comment tu t'appelles ? — Michael. Je m'appelle Michael. » [00:08:45]

Lisa est assise sur les marches devant sa maison lorsqu'elle aborde Laure dans la rue et se lève pour aller à sa rencontre. Elle quitte son espace privé pour appréhender ce nouveau visage qu'elle identifie spontanément comme étant celui d'un garçon (« T'es nouveau ? »). En marquant le sexe dans sa question, Lisa induit la réponse de l'autre. C'est elle qui provoque l'arrivée de

Michael. Sans lui donner un prénom, elle lui assigne un sexe en se basant sur la reconnaissance d'un genre. Elle reproduit ce qui est couramment pratiqué sur le corps du nouveau-né ; elle reconnaît le masculin et attend par conséquent un prénom en conformité de genre, masculin également. Natanson pense que « c'est d'abord le regard de l'autre qui admet, définit, donne identité. Rituel, geste coutumier, le regard de l'autre assure de la continuité de l'être. Le regard est nécessaire pour pouvoir être nommé, trouver sa place face à l'autre, à son côté²⁴. » Clément Rosset confirme l'idée et va plus loin en proposant la notion d'« identité d'emprunt²⁵ » qui renseignerait non pas l'« identité personnelle » mais l'« identité sociale » inhérente à tout individu. Laure semble emprunter à Lisa son langage et sa vision normative pour se forger une nouvelle identité sociale. Rosset cite Proust qui assure que « notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres²⁶. » Laure ne choisit pas cette nouvelle position sexuée, elle répond à une proposition. Natanson, Grosset et Proust semblent soutenir l'importance du rôle joué par Lisa en ce qui concerne la formation de l'identité de Michael. Si être conforme à son expression de genre est une condition nécessaire pour être accepté.e socialement, Laure deviendra Michael.

Judith Butler précise que « la nomination est à la fois l'établissement d'une frontière et l'inculcation répétée d'une norme²⁷. » Les prénoms genrés participent à la reconnaissance du sexe, à la reconnaissance d'un ensemble de significations qui détermine une position sociale et une historicité particulières. Plus encore que tout signifiant apparent, les prénoms apportent en quelque sorte la preuve discursive du sexe, en tant que donnée officielle validant la surface matérielle du genre. Ils permettent d'appréhender l'autre par l'identification instinctive de son appartenance à une catégorie de sexe. En reconnaissant l'empreinte masculine, qui sous-entend le sexe dans le langage de Lisa, Laure reconnaît sa non-conformité vis-à-vis de la loi. Elle sait

²⁴ NATANSON, Madeleine, « L'imaginaire dans l'éducation entre l'orage et l'outrage », *Imaginaire et Inconscient*, éd. L'esprit du temps, 2003/1, numéro 9, p. 47.

²⁵ ROSSET, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité.*, éd. de Minuit, Paris, 1999, p. 45.

²⁶ ROSSET, *Ibid.*, p. 100.

²⁷ BUTLER, Judith, NORDMANN, Charlotte (trad), *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe » (Bodies That Matter : On the Discursive Limits of « Sex »)*, éd. Amsterdam, 2018 [1993], Paris, p. 24.

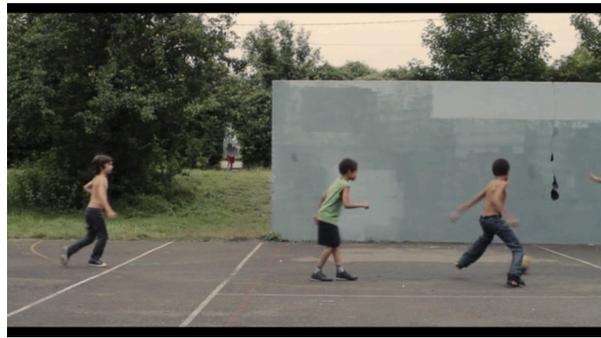
qu'elle n'a pas été assignée garçon — si ce n'est en cet instant — et décide de le cacher. Laure choisit de transgresser la loi en traversant la frontière de la nomination.

Barbaras reconnaît que « le désir est la tension qui fonde l'autonomie du mouvement, l'excès sur soi inassignable qui définit le mouvement vivant²⁸. » L'assignation de naissance est incapable de genrer les désirs qui semblent obéir à des constructions plus intimes. Le désir de Laure de rejoindre le groupe la mène à sortir de son espace, aussi bien son espace de vie (la maison) que son espace nominatif (Laure). Elle quitte ce qu'il lui restait de l'assignation au féminin pour devenir un garçon.

Le passage fictionnel



Photogramme 8 [00:09:23]



Photogramme 9 [00:23:26]

Lisa emmène Michael dans la forêt où il et elle franchissent un grillage abîmé (photogramme 8). Un trou leur permet de se frayer un chemin pour rejoindre le groupe. Ce trou semble marquer le passage symbolique d'une transition *fictionnelle*. Laure devient Michael dans la forêt, elle semble passer d'une fiction²⁹ à l'autre. Lorsqu'elle rejoint seule le terrain de foot (photogramme

²⁸ BARBARAS, Renaud, *Le Désir et la distance, Introduction à une phénoménologie de la perception*, Librairie Philosophique J. Varin, coll. « Problèmes et Controverses », 2006 [1999] p. 152.

²⁹ Paul B. Preciado soutient que la femme et l'homme, la féminité et la masculinité n'existent pas en dehors d'un certain régime politique que l'on pourrait considérer comme un espace fictionnel réel, au sens de Jacques Rancière (*Le Partage du sensible*, 2000, p. 61-62). Dans cet espace, les individus sont reconnus comme des « fictions politiques vivantes » qui auraient été façonnés tout au long de l'histoire par une série de pratiques normatives. PRECIADO, Paul B., « Cours particulier Paul B. Preciado » (2/2), épisode 41, émission *Les couilles sur la table* (Podcast), [00:23:25].

9), Laure repasse par un passage similaire et, à nouveau, devient Michael. Cette frontière qui sépare deux univers fictifs, le réel et l'imaginaire, est retrouvée dans bien des contes pour enfants (*Alice's Adventures in Wonderland*, *Peter Pan*, *The Chronicles of Narnia*, etc.). Les personnages franchissent une porte secrète, un passage qui les conduit vers un « pays imaginaire » qui est en quelque sorte une mise en abîme de leur propre fiction. C'est ce que semble faire Laure en franchissant ce grillage : entrer dans un nouveau monde, puisque qu'entrer dans un nouveau corps politique et social.

Le Livre de la jungle, en haut sur le balcon, est l'indice de cette transition. Mowgli est un prénom peu popularisé dans le monde, il a toutefois été attribué à 50% de filles et 50% de garçons. Il est dit mixte, unisexe. La possibilité d'inversion introduite par le prénom pourrait exprimer le comportement de Laure qui, après avoir traversé la « frontière » de la nomination, fait matériellement l'« expérience du passage³⁰ » de manière fictive.

1.1.2 La loi dans la forêt

La conformité comme condition d'intégration



Photogramme 10 [00:09:50]

³⁰ L'« expérience du passage » est une expression employée pour désigner l'expérience du changement de sexe médicalisé. Il ne s'agit pas seulement de revendiquer une nouvelle position politique et sociale en inversant esthétiquement et symboliquement sa position sexuée (transgenre), mais plutôt de rompre définitivement avec le sexe assigné en supprimant les marqueurs corporels du genre d'assignation. BERENI, CHAUVIN, JAUNAIT, REVILLARD, op. cit., p. 32.

Dans la forêt, Lisa interpelle le groupe pour demander la permission de participer au jeu : « Hé! Salut. — Salut. — C'est Michael, le nouveau du bâtiment C. On peut jouer ? — On a déjà fait les équipes. — Ben c'est pas grave. Je vais dans une équipe et il se met dans l'autre. — Ok. » [00:09:45] Lors de cette rencontre, quatre têtes sont visibles dans un plan américain : Michael et Lisa sur la gauche, et deux jeunes garçons sur la droite (photogramme 10). L'un se place immédiatement en leader (celui qui prend la parole), l'autre semble en convoiter la place (imitation de la posture). Le face à face au premier plan induit la confrontation entre Michael et Vince (leader). Lisa est implicitement présentée dans le camp de Michael et Rayan, le second, dans celui de Vince. Toutefois, pendant le jeu dans la forêt, les confrontations seront inversées : Michael fera face à Lisa, et Vince à Rayan, ce qui bouleverse le schéma traditionnellement attendu de cette introduction.

Deux équipes sont constituées, l'une plutôt féminine, l'autre exclusivement masculine. Michael fait partie de cette dernière. Il est reconnu garçon masculin et placé en conséquence. On pourrait percevoir cette répartition sociale comme une métaphore de la société hétérosexuelle : les garçons d'un côté, les filles de l'autre, s'échappant tour à tour de leurs équipes pour s'affronter sur le terrain et ramener satisfaction et fierté dans leur camp respectif.

Michael va se conformer non seulement aux règles du jeu (faire partie de la société) mais aussi au comportement attendu en tant que nouveau membre de l'équipe des garçons (faire partie d'une catégorie de sexe normative). Bruno Lemieux affirme que la conformité est une « condition nécessaire à l'appartenance [...]. Il ne suffit pas à Mowgli de crier qu'il est un loup pour en être un, il lui faudra l'assentiment du clan ; ainsi va-t-il en société³¹. » Michael doit en quelque sorte se comporter exclusivement au masculin pour prouver qu'il est un garçon conforme et bénéficier ainsi de la protection et des plaisirs du groupe. Preciado confirme l'idée que le changement de sexe — qu'il soit secret ou ouvertement affirmé — implique un combat : « J'allais devoir me battre pour mon nom³². »

³¹ LEMIEUX, Bruno, *Mowgli*, *Revue de théâtre*, éd. Cahier de théâtre Jeu inc., numéro 66, 1993, p. 166.

³² PRECIADO, Paul B., *Un appartement sur Uranus*, éd. Grasset, Paris, 2019, p. 36.

L'épreuve masculine

Bien que le groupe identifie déjà Michael comme un garçon par son apparence masculine (prénom y compris), les enfants semblent se méfier. Il n'est pas invité à jouer au football sur le terrain. Michael observe les garçons alors qu'il est en même temps observé par Lisa, qui n'est pas non plus conviée au jeu sportif (« ils veulent pas que je joue, ils disent que je suis nulle » [00:20:30]). La direction des regards semble marquer les intérêts divergents des personnages : Michael a envie de se joindre à la partie de foot, Lisa a envie d'en savoir plus sur Michael, et les garçons, qui toisent Michael entre deux ballons, appréhendent le nouveau. Les plans américains orchestrés marquent à nouveau la confrontation.



Photogramme 11 [00:21:11]



Photogramme 12 [00:21:18]



Photogramme 13 [00:21:20]



Photogramme 14 [00:21:21]

Michael est l'objet du regard des autres enfants qui semblent chercher à savoir si sa présence au sein du groupe ne perturbera pas la place de chacun, ni ne menacera la survie du groupe. Natanson précise que « c'est la négociation de la place de chacun qui fait sortir de la logique

binaire du lui ou moi qui est à la base de la violence fondamentale³³. » Cette négociation est implicite dans *Tomboy*, mais ne semble pas justifier entièrement la distance tenue par Michael les premiers jours. Alors que Laure sur le balcon souhaitait la lever, Michael semble vouloir la préserver le temps, semble-t-il, d'observer et assimiler son nouveau rôle. L'« identité d'emprunt » de Clément Rosset pourrait à nouveau être sollicitée pour lire l'attitude de Michael. Il ne s'agit plus seulement de récupérer la perception de l'autre mais aussi d'imiter le comportement de l'autre. Ce temps d'observation et d'écoute paraît surprendre les enfants, notamment Lisa qui en fait la remarque³⁴, mais ce recul paraît nécessaire pour réussir la correspondance.

Butler entend que « ce qui détermine l'effet de réalité est la capacité à imposer la croyance, à produire un effet naturalisé. Cet effet est lui-même le résultat de l'incorporation de normes, de la réitération de normes, de la personnification d'une norme [...] sociale, d'une norme qui est en même temps une représentation, celle d'un corps qui n'est pas un corps particulier mais l'idéal morphologique, le modèle régulant la performance [...]»³⁵. » Laure doit s'approprier un nouvel ensemble de normes pour assurer la performance de Michael en se basant sur la reproduction d'un modèle reconnaissable à travers le comportement des autres garçons. Sa performance de genre est reconnue et appréciée aussi bien au cœur de la forêt qu'à la lisière sur le terrain de foot. Michael combattra même, pour manifester sa force et son courage, attributs traditionnellement reconnus comme masculins, sur une plateforme immergée au milieu d'un lac [00:44:12].

Dans la version de Kipling, Mowgli possède un « don », celui de pouvoir regarder les animaux dans les yeux alors qu'aucun ne le peut. Et très vite « il s'aperçoit qu'il peut forcer un loup à baisser les yeux et s'en amuse³⁶ ». Tout en ayant conscience de son inversion des codes normatifs, Michael se découvre garçon conforme et profite des avantages de sa nouvelle position : il bénéficie de l'attention de la fille qui lui apporte une bouteille de menthe à l'eau sur

³³ NATANSON, *op. cit.*, p. 49.

³⁴ « T'es pas comme les autres » [00:21:09].

³⁵ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 194.

³⁶ NATANSON, *Ibid.*, p. 47.

le terrain, participe aux jeux et remporte la plupart de ses combats, notamment le dernier qui fait écho à l'amusement de Mowgli puisque le jeune garçon écrasé dans l'herbe par Michael baissera les yeux devant lui [00:56:47]. Dans son analyse, Natanson entend que « Mowgli [...] s'installe donc dans un avant la loi, dans une attitude de toute puissance où la violence participe à l'élan vital³⁷ ». Étymologiquement le prénom « Michael » signifie être semblable à un dieu en hébreu [MI (celui) ; KA (comme) ; EL (Dieu)]. On pourrait penser que Laure ait choisi un prénom qui lui permette de s'élever au-dessus de son statut mais aussi au-dessus des statuts existants.

La communauté sauvage

La tribu des garçons circule à travers plusieurs espaces (forêt, terrain de foot, lac, rue). Ils gesticulent sans cesse, poussent des cris, se grattent la tête et sont toujours aperçus près des arbres. Ils peuvent faire penser aux Bandar-Log, le peuple singe de l'histoire de Mowgli. Ils sont surnommés « le peuple sans loi » par les habitants de la jungle et sont décrits comme des êtres joueurs, querelleurs et désordonnés. Baloo ajoute que les Bandar-Log « se servent de mots volés entendus par hasard lorsqu'ils [...] écoutent et [...] épient là-haut, à l'affut dans les branches³⁸. » Les singes se réapproprient les mots qu'ils entendent, ils ne sont pas des créateurs mais des performateurs (nous y reviendrons). Les enfants, comme les singes, écoutent et reproduisent une loi qui n'est pas directement enseignée mais qui semble être véhiculée à travers le langage et les distractions (jeu du béret, football, « Action ou vérité »).

Dans le film *Lord of the Flies*³⁹, les garçons naufragés sur l'île reproduisent de la même manière une certaine loi pour garantir leur survie. N'ayant pas d'autre modèle sur lequel s'appuyer pour se représenter collectivement, ils mettent en place un ordre politique et social familial. Cette reproduction systémique semble permettre aux enfants — que ce soit dans *Lord of the Flies* ou

³⁷ NATANSON, *op. cit.*, p. 47.

³⁸ KIPLING, *op. cit.*, Chapitre 2, [00:10:00].

³⁹ BROOK, Peter, *Lord of the Flies (Sa majesté des mouches)*, 1963.

dans *Tomboy* — de préserver le lien communautaire⁴⁰ qui assure la place et l'identification sociale de chacun.e et, par conséquent, un ordre politique inflexible. Claude Dubar entend que « c'est l'imitation des anciens, la mimésis qui génère des « savoirs d'action », une connaissance pratique et incorporée qui n'est autre qu'une « théorie-en-acte », un ensemble de savoirs issus de l'expérience et qu'on ne sait pas qu'on sait⁴¹. » L'autrice semble reconnaître que tout acte proviendrait d'un apprentissage théorique mis en pratique. On pourrait comprendre que ces peuples « sauvages » (singes, naufragés, enfants de la forêt) ne s'établissent collectivement que par le réinvestissement d'une loi naturalisée.

Dans la jungle la loi existe pour que chacun.e y trouve sa place et y reste afin d'assurer sa survie et celle de l'espèce. Cette loi n'est pas proprement dite dans l'oeuvre de Sciamma, contrairement à l'enseignement du « docteur de la loi » proposé dans celle de Kipling. La loi des enfants de la forêt est implicite. Elle est insidieusement apprise à travers les relations, les jeux, les interdits et les livres, et se fait passer pour une vérité universelle. Elle impose des règles et comportements précis à travers le jeu de la compétition qui semble alimenter la performance des corps. La reconnaissance instinctive de l'autre, au regard de la loi, permet à chacun.e de prendre culturellement sa place au sein du groupe. Cette loi invisibilisée dans la forêt semble être celle du genre.

⁴⁰ Les « formes communautaires » sont définies par Claude Dubar comme des « groupes d'appartenance [...] considérés par les Pouvoirs et par les personnes elles-mêmes, comme des sources « essentielles » d'identités. » BUBAR, Claude, *La crise des identités : L'interprétation d'une mutation*, éd. Presses Universitaires de France, coll. Le Lien social, 2010, p. 31.

⁴¹ BUBAR, *Ibid.*, p. 507.

1.1.3 La loi dans la maison

La jungle parentale

La traversée fictionnelle, perçue en première partie, permet à l'enfant de passer d'une fiction à l'autre, d'une identité sociale à l'autre. Laure-Michael, comme Mowgli, s'adapte à son environnement pour survivre dans la jungle qui semble imposer sa loi dans tous les espaces de vie de l'enfant. Cette omniprésence est illustrée dans la maison par la tapisserie et les rideaux de la chambre parentale (photogramme 14), illustrée de la même manière chez la voisine (photogramme 15).



Photogramme 14 [00:14:41]



Photogramme 15 [01:04:44]

La chambre est située au bout du couloir principal, une situation spatiale qui permet aux parents un contrôle de la circulation à l'intérieur de la maison. Ils ont un regard privilégié puisqu'une vision élargie sur l'ensemble de l'appartement. Les portes des chambres sont coulissantes, ce qui pourrait renforcer l'idée d'une intimité plutôt partagée. Le mouvement de coulisse — nettement perceptible lorsque Laure rejoint sa mère dans la chambre au début du film [00:04:40] — peut évoquer un lever de rideau théâtral qui renforcerait l'idée d'une mise en scène cachée derrière. La mère apparaît alors pour allongée au milieu d'une ambiance de la jungle enceinte de plusieurs mois. Le père les rejoint dans la chambre quelques instants plus tard, portant Jeanne dans ses bras, la laissant tomber sur les couvertures. La famille est alors rassemblée sur le lit des parents, au milieu d'un décor sauvage. Elle naît visuellement d'un lit conjugal au milieu de la jungle, signifiant l'origine tout en rappelant l'univers de jeu des enfants de la forêt.

Paul B. Preciado soutient que « la police du genre surveille le berceau des nouveaux-nés pour les transformer en enfants hétérosexuels. La norme fait sa ronde autour des corps tendres. Si tu n'es pas hétérosexuel c'est la mort qui t'attend⁴². » Dans cette citation nous retrouvons la loi de la jungle que le philosophe traduit en une « police du genre » contrôlante et inquisitrice. Si l'on remplace l'expression — si « police de genre » devient « loi de la jungle » — on humanise alors la loi, ou du moins, on lui donne vie (« surveille », « fait sa ronde autour des corps tendres »). Dans *Le livre de la jungle*, il existe bien un animal qui rôde de cette façon autour des jeunes animaux et humains sans défense. Le tigre pourrait bien se dissimuler derrière la tapisserie de la chambre parentale, près à donner la mort à qui ne respecte pas la loi.

L'apprentissage de la loi

La loi dans la forêt, précédemment décrite comme étant celle du genre, semble être retrouvée dans la maison où les enfants en font l'apprentissage. Pendant le premier repas du soir, les parents se tiennent debout près des fourneaux alors que Laure et Jeanne sont assises à table et servies par la mère d'une assiette de pâtes. Dans cette séquence, deux échanges se jouent en parallèle : celui du père qui interagit avec la mère, et celui de Jeanne qui interagit avec Laure (entre crochets). La mère ouvre la conversation :

« T'es obligé d'y aller demain? — Ouais je suis obligé d'y aller demain mais [inaudible] je vais voir en début d'après-midi. J'ai eu les mecs au téléphone, ils sont débordés. Ils comptent sur moi. [Bon appétit ! — Bon appétit.] Ça va être un peu comme ça au début. — [inaudible] — Bah on fera ça ce week-end. — Mais tu vas rentrer tard du coup ? — Un petit peu oui. — [J'arrive pas à faire comme toi. - C'est facile. - Pour toi oui. - Tu mets sur ta langue et...] — Tu leur as dit pour le bébé ? — Oui je leur ai dit ouais. Je devrais pouvoir prendre une semaine. C'est pour ça au début ça va être un peu tendu mais... — Tu vas leur faire faire des trucs. — Oui bah je vais les emmener dans les bois. [...] » [05:05:23]

La caméra passe d'une conversation à l'autre, sans négliger les quelques mots et grimaces échangés entre les enfants, quitte à mettre en sourdine la conversation des parents par des voix off inaudibles. Cette parallèle marque d'une part les intérêts divergents entre parents et enfants,

⁴² PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, op cit., p. 50.

d'autre part, l'apprentissage de la loi. De la même manière que le peuple singe récupère des mots volés sous les branches des arbres, Laure et Jeanne écoutent les conversations des adultes, comprennent les situations et les enjeux. Rancière confirme l'interprétation de cette manière :

« Dans l'inégal rendement des apprentissages intellectuels divers, ce que tous les enfants d'hommes apprennent le mieux, c'est ce que nul maître ne peut leur expliquer, la langue maternelle. On leur parle et l'on parle autour d'eux. Ils entendent et retiennent, imitent et répètent, se trompent et se corrigent, réussissent par chance et recommencent par méthodes, et, à un âge trop tendre pour que les explicateurs puissent entreprendre leur instruction, sont à peu près tous - quels que soient leur sexe, leur condition sociale et la couleur de leur peau - capables de comprendre et de parler la langue de leurs parents⁴³. »

L'apprentissage d'un langage ne passe pas seulement par le verbal, le mouvement et positionnement des corps, rendus visible par la caméra, participent à cet enseignement. On observe que la mère est toujours filmée en arrière plan, derrière le père. Le flou de la profondeur de champ ne met pas en valeur son image, sa présence est ici secondaire. Elle se soucie des intérêts de la famille alors qu'il se préoccupe des intérêts de sa profession. Laure tourne ensuite la tête vers ses parents :

« [...] [Laure] On pourra y aller demain? - [le père] Bah demain je peux pas je dois travailler mais ce week-end, on ira ce week-end. - [Laure] Avec maman? - [le père] Non, on ira sans maman. Tu sais maman doit rester allongée là pour le moment. - [Jeanne] Sinon le bébé il tombe. - [le père] Voilà. - [la mère] T'inquiète chéri.e⁴⁴ c'est bientôt fini, hein. - [le père] Hé. »

Toute la famille intervient dans ce dernier échange. Laure vient à la fois lier les conversations et les membres de sa famille. On la sent proche de la mère, aussi bien par l'intégration qu'elle tente de faire en demandant sa présence dans les bois que le rapprochement et contact physique de

⁴³ RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant* (version pdf), Librairie Arthème Fayard, 1987, p. 4.

⁴⁴ Le caractère épïcène du mot prononcé sera compris dans une prochaine partie du mémoire (« La double-identité »).

l'adulte pour consoler l'enfant. On perçoit dans l'échange la place « essentielle⁴⁵ » que la mère tient dans la famille : « Maman doit rester allongée [...] sinon le bébé il tombe. ». On comprend la période de gestation mais cette liaison discursive permet de rendre compte, de manière plus ou moins imagée, de l'engagement tenu par la mère : le père lui impose le foyer (« doit rester ») et Jeanne suppose la perte de l'enfant si la mère s'y oppose. Bien que les propos paraissent bienveillants dans cet échange les personnages défendent leurs intérêts (assurance et protection). La biopolitique — qui permet de reconnaître notamment la distinction entre un corps qui *peut* accueillir (bio) et un corps qui *doit* accueillir (politique) — pourrait permettre de comprendre l'ambivalence de cette situation.

Le schéma familial dans *Tomboy* est conforme à l'idée d'une famille moderne au sens où « la négociation [implicite⁴⁶] de la place de chacun⁴⁷ » s'est substituée à un patriarcat⁴⁸ formel. Il semblerait que la mère soit responsable de la gestion de la famille bien que le père prenne des décisions et garantisse la survie du groupe par son emploi rentable permettant de subvenir aux besoins. On ne sait pas quel est le travail de la mère, ni si elle en a un, mais son congé maternité lui impose une présence permanente dans la maison. Plus tard dans le film Jeanne proposera de voir les choses sous cet angle : « Papa travaille sur l'ordinateur et maman elle fait pas de métier parce qu'elle a un gros ventre. Parce qu'elle est *en cintre*. » [00:50:20]. On comprend bien sûr qu'elle veut souligner le fait que sa mère est *enceinte* mais le lapsus est révélateur. La maman ne quitte pas la maison, contrairement au père qui est souvent en déplacement professionnel. Paul B. Preciado pense le genre comme « un programme opérationnel capable de faire proliférer des perceptions sensorielles sous forme d'affects, désirs, actions, croyances et identités⁴⁹. » Bien que pendant le repas on perçoive le ressentiment de la mère d'avoir à sa charge deux enfants alors qu'elle est enceinte, elle ne l'exprime pas ouvertement car elle semble reconnaître qu'il ne peut

⁴⁵ BUBAR, *op cit.*, p. 31.

⁴⁶ J'interviens entre crochets.

⁴⁷ NATANSON, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ Le patriarcat est défini comme une « forme de famille fondée sur la parenté par les mâles et sur la puissance paternelle. Le patriarcat est la structure, l'organisation sociale fondée sur la famille patriarcale. » *Le Petit Robert de la langue française*, éd. 2015.

⁴⁹ PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie [Testo Yonki]*, éd. Grasset, 2008, p. 104.

en être autrement. La possibilité de la vie devient injonction normative pour faire tourner l'entreprise familiale [Foucault, 1976].

La répartition des rôles de chacun.e semble être indispensable à la survie dans la jungle car elle permet, aussi bien dans la forêt que dans la maison, l'ordre et la discipline des corps. Les comportements sont observés par les enfants qui s'identifient à leurs parents selon le sexe attribué à la naissance et performe ainsi le genre correspondant assimilé. Mais qu'en est-il lorsque certain.e.s dérogent à ces conventions ? Qu'en est-il lorsqu'un parent encourage sa bio-fille⁵⁰ à la masculinité ?

L'influence du parent sur l'enfant

Le père de Laure n'appelle jamais son enfant par son prénom. Il l'interpelle directement sans la nommer, excepté une fois où il la bercera dans ses bras en lui chuchotant : « Cramponne-toi petit singe » (photogramme 16). Outre le rappel de la jungle (et du singe qui réfère à Michael et les garçons de la forêt), on peut noter la nomination masculine. L'enfant est accrochée physiquement à son père, tout comme lorsqu'il la tient par le toit ouvrant de la voiture ou lui fait conduire le véhicule sur ses genoux (photogramme 17).



Photogramme 16 [00:30:40]



Photogramme 17 [00:01:54]

Laure et son père se retrouvent un soir pour jouer au jeu des 7 familles dans le salon [00:28:23]. Pendant la partie, le père demande *le fils* à Laure qui le renvoie vers la pioche, marquant le fait

⁵⁰« bio-homme », « bio-femme » sont des néologismes employés par Paul B. Preciado pour désigner l'assignation de naissance.

qu'elle ne l'ait pas. Elle demande alors *la fille* qu'il a dans son jeu et lui tend à contre cœur (« Tu triches ou quoi ? »). La demande du père semble être à l'image de ce qu'il aurait souhaité avoir, un « fils », bien que la loi du genre (du jeu) ne lui permette pas. Il sera forcé de donner la « fille » à son enfant. On retrouve à travers la partie de cartes l'assignation de naissance de Laure qu'il aurait probablement souhaité mener autrement. Cette idée est renforcée lorsque le père propose à l'enfant de boire dans sa bière ou exprime son désir de jouer au poker avec elle, liant ainsi les concepts de sexe et genre dans un rapport d'unité. Il lui propose ses propres loisirs, des distractions perçues comme masculines, auxquelles les bio-filles ne sont ordinairement pas encouragées. Le père vérifie l'absence de la mère en levant la tête vers les chambres. Il sait qu'il est dans l'interdit, que ce soit à cause de l'âge ou du sexe de son enfant. Il est possible de reconnaître que Laure s'est davantage identifiée au modèle de son père avec qui elle paraît partager plus d'activités qu'avec sa mère. Judith Butler précise :

« Il n'y pas de sujet antérieurs à ses constructions, et le sujet n'est pas non plus déterminé par ses constructions ; il est toujours le croisement, le non-espace de la collision culturelle dans lequel l'exigence de resignifier ou de répéter les termes mêmes qui constituent le « nous » ne peut être sommairement refusée, en même temps qu'il n'est pas possible de se conformer strictement à ces termes. L'espace de cette ambivalence est ce qui ouvre la possibilité d'une réélaboration des termes mêmes par lesquels la subjectivation se développe - ou échoue à se développer⁵¹. »

La théorie de Butler rappelle l'impossibilité du sujet à échapper aux attentes sociales de son environnement. Le sujet est à la fois construit par la demande extérieure et semble en même temps ne pouvoir y répondre entièrement. L'espace dans lequel grandit Laure paraît effectivement ambivalent ; elle fut assignée fille à la naissance, et donc inévitablement soumise au système de reconnaissance du féminin culturellement associé (prénom, classification sociale, *etc.*) mais elle grandit encouragée et appréciée au masculin par la famille. Sa personnalité semble en être marquée, ses influences sont multiples. Les affinités et constructions ne paraissent pas émerger d'un ordre hégémonique. Mowgli est appelé « petit d'homme » par la plupart des animaux de la jungle, mais aussi « fils » par la mère louve ou « petit frère » par la panthère et

⁵¹ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 187.

l'ours ; le système de reconnaissance et d'identification semble tout aussi multiple dans la jungle de Kipling.

Les références à l'oeuvre de Kipling permettent de faire du lien entre la loi de la jungle et celle du genre, dont l'apprentissage et l'application permettraient la survie en société par la transmission invisibilisée d'un code de conduite différencié des sexes. La loi est véhiculée dans la maison, notamment à travers le comportement et langage des adultes, puis reproduite par les enfants dans la forêt. La mimèsis alimente le jeu de la conformité en réduisant les subjectivités à des imitations. Laure semble percevoir les limites du genre et déjoue la loi en bouleversant les fondements mêmes qui permettent son établissement. Elle fait « l'expérience du passage », une occasion donnée par sa rencontre avec Lisa et la fréquentation d'un nouvel environnement. Elle transitionne par le simple investissement d'un prénom masculin qui défend son apparence et ses intérêts en les légitimant vis-à-vis de la matrice hétérosexuelle⁵² conventionnelle. Michael vit dans la forêt, Laure vit dans la maison, conformément (ou presque) à la loi du genre.

⁵² La « matrice hétérosexuelle » est une expression employée par Judith Butler pour désigner les liens structurels entre le sexe, le genre et la sexualité qui organisent le régime hétérosexuel. BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 113.

1.2 La jungle urbanisée - *Girl*

1.2.1 La transition assistée

Contrairement à Laure (*Tomboy*) qui vit en secret le jeu de sa transition, Lara (*Girl*) souhaite entreprendre et officialiser l'« expérience du passage ». Elle fut assignée « garçon » à la naissance et désire opérer sur son corps un changement radical en vue de correspondre au modèle féminin institué pour devenir une « fille » dans un rapport, une fois encore, d'unification du sexe et du genre.

L'examen de passage



Photogramme 18 [00:03:16]



Photogramme 19 [00:03:34]

Lara fait ses premiers pas dans l'école de danse pour y passer un « examen de passage » [00:03:00]. Son justaucorps noir et ses cheveux attachés font ressortir la maîtrise et l'attitude sérieuse du personnage. La nervosité de Lara est perceptible à travers ses mains étroitement liées, agitées, et son regard instable. Elle patiente debout dans un couloir de l'école, accompagnée de son père, Matthias, et son jeune frère, Milo, tous deux assis sur un banc à côté d'elle. Les escaliers en apparence de marbre, la lumière du jour, les couleurs douces, claires et or, relèvent l'ambiance bourgeoise qui se dégage de l'environnement. Cette séquence permet de cerner brièvement le milieu dans lequel Lara choisit de s'investir, encouragée par ses proches.

L'examen de passage n'est pas rendu visible. La démonstration et les critères d'évaluation qui permettent l'obtention d'une place dans l'école sont invisibilisés par le montage, ce qui pourrait signifier le caractère non-essentiel de la prestation mais davantage celui de l'appréciation. Un retour officiel de l'examen est verbalisé dans un bureau voisin. La caméra ouvre le champ sur la

responsable de formation puis oriente l'objectif de l'autre coté du bureau séparant la professionnelle de la candidate (et sa famille). Le personnage parlant est mis de coté par la captation qui concentre l'attention sur le visage attentif de Lara. La responsable revient sur l'examen :

« Ta technique classique doit être perfectionnée. Mais elle est suffisante, ce n'est pas le problème. Le travail sur pointes est assez nouveau pour toi. Cela reste une grande inconnue pour nous. Le risque de blessure est grand. Tes pieds sont entraînés autrement. Et franchement, une carrière de ballerine me semble compromise et j'appuie l'avis de ton ancienne école. Mais nous avons une entière confiance en ta persévérance. Je propose donc une période d'essai de huit semaines. Nous verrons alors si tu as suffisamment évolué et si tu peux suivre le rythme des autres filles. D'accord? — Oui. [le père] — Oui. [Lara] » [00:03:35] (traduction du flamand)

La responsable reconnaît la motivation et l'ambition de Lara tout en restant septique quant à ses capacités d'adaptation, voire défaitiste. Cette mise à l'épreuve pourrait être liée à celle que vit intimement Lara qui semble assimiler le travail de la danse classique féminine au travail du changement de sexe. Cette assimilation est renforcée par l'organisation du film qui alterne sans cesse entre les séances de danse et les entrevues médicales. L'examen de passage — provisoirement validé par la responsable — semble lui accorder le droit de changer de sexe (« expérience du passage ») sous réserve d'une performance réussie. La technique « classique » semble être alors, par analogie, celle du geste féminin. Le travail « sur les pointes » que Lara semble avoir du mal à maîtriser⁵³ peut être reconnu comme celui effectué directement sur son corps (nous y reviendrons). La danse classique féminine semble perçue comme une « castration » symbolique, c'est-à-dire l'abandon total de signes distinctifs associés au genre masculin. La « technique classique [de Lara] doit être perfectionnée » (le genre) pour préserver sa place dans le rang des danseuses (le sexe). La correspondance est confirmée par la conclusion du discours : « Nous verrons [...] si tu peux suivre le rythme des autres filles », des filles qui depuis petites travaillent leurs pointes (castration symbolique).

⁵³ Le travail des pointes est un exercice de danse pratiqué traditionnellement par des danseuses plus que des danseurs, ces derniers travaillant davantage des demi-pointes. LEFÈVRE, Betty, « Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse », *Journal des anthropologues*, 124-125, 2011, p. 257-286 : <https://journals.openedition.org/jda/5692#tocto1n2>.

Betty Lefèvre précise que la danse classique est « saturées de valeurs implicites sur les différences entre les sexes et participe à la construction des représentations sociales sur le masculin/féminin⁵⁴. » Elle soutient l'idée que la « fabrication des féminités des étudiantes en danse classique [...] se réalise, en se soumettant, plus ou moins consciemment, aux injonctions portées par une extériorité dominante⁵⁵ » que l'on pourrait penser comme une épistémologie différentialiste intériorisée qui s'insinue dans les institutions — et notamment les institutions « classiques » — par une mise en application rigoureuse de ses idéaux. Paul B. Preciado remarque d'ailleurs que « la seule langue qui se parle [à l'école] est celle de la violence secrète et sourde de la norme. ». Il poursuit en ajoutant que « l'école n'est pas juste un lieu d'apprentissage de contenus. C'est une fabrique de subjectivisation : une institution disciplinaire dont l'objectif est la normalisation du genre et de la sexualité⁵⁶. » L'école paraît être pour le philosophe un lieu de destruction massive au profit d'une normalisation frénétique des corps. Il semblerait que la nouvelle école de Lara soit d'autant plus stricte que peut l'être tout autre par la pratique physique intensive, la présence exigée, le devoir de réussite, la pression concurrentielle. La formation de Lara semble être une fabrique du féminin, au même titre que peut l'être l'institution médicale.

Le passage médicalisé

Pendant le premier rendez-vous médical, Lara se déshabille derrière un rideau à l'abri des regards (photogramme 20). La présence des rideaux, la luminosité et les couleurs chaudes de l'endroit rappellent l'atmosphère de sa chambre qui inspirait une certaine quiétude (photogramme 21).

⁵⁴ LEFÈVRE, *op. cit.*, paragraphe 17.

⁵⁵ LEFÈVRE, *Ibid.*

⁵⁶ PRECIADO, *Un appartement sur Uranus, op. cit.*, p. 183.



Photogramme 20 [00:04:52]



Photogramme 21 [00:01:35]

Cette quiétude est reproduite dans le milieu médical, ce qui permet le rapprochement des espaces par le réinvestissement d'un climat de confiance qui procure un sentiment de sécurité. Lara se déshabille au cabinet comme elle le fait dans sa chambre. Son intimité est partagée avec le corps médical (collectivité) qui observe et juge son corps nu (individualité). Tout en retirant ses vêtements, Lara écoute la discussion qui se poursuit de l'autre côté du rideau entre la médecin et son père en voix off :

« Tous ces exercices physiques sont un énorme avantage. Cela renforce ses os tandis que les inhibiteurs d'hormones ont l'effet inverse. Elle doit absolument continuer à prendre de la vitamine D et du calcium. — Elle le fait. — Et comment allez-vous? — Bien. [Lara ouvre le rideau et revient dans la pièce] — La voilà. Tu peux monter sur la balance. Ca va ? » [00:04:40] (traduction du flamand)

Comme on a pu l'observer dans *Tomboy*, le lever de rideau est souvent théâtralisé de manière informelle au cinéma. On pourrait interpréter l'ouverture de celui-ci, effectué par Lara, dénudée, qui se donne à voir devant un public, comme un show de *drag queen* et l'interpréter à la manière de Judith Butler. Mais il est difficile de l'envisager si on tient compte du positionnement de la caméra. Si le show se trouve de l'autre côté du rideau, c'est ici l'interaction entre le père et la médecin qui fait spectacle, et non la mise en scène autour du corps de Lara. La scène du *drag* semble être alors inversée par la captation, attirant l'attention sur l'échange verbal plus que l'apparition du corps.

Les paroles rapportées soutiennent la thèse précédemment évoquée sur l'existence d'un rapport analogique entre le processus de changement de sexe (expérience médicale) et le processus de

transition de genre (expérience artistique). On retiendra cette première phrase : « Tous ces exercices physiques sont un énorme avantage. » On comprend que la médecin soutient l'équilibre du corps de Lara mais on peut entendre aussi que la formation de danse classique féminine aiderait à la transition *Male to Female*. Autrement dit, « devenir femme » serait non seulement accéder à un corps physique particulier (expérience médicale) mais aussi, implicitement, une conduite physique particulière (expérience artistique).

Le passage psychiatrisé

Dans un plan suivant, le psychiatre que fréquente Lara, chargé d'appréhender sa transition⁵⁷, s'entretient avec elle. Cette séquence est articulée exactement de la même manière que celle dans le bureau de la responsable de formation à l'école de danse : le premier plan est rapproché sur la personne professionnelle, puis la caméra oriente son objectif vers Lara et ne s'en détournera plus. Cette focalisation oriente le regard sur le langage silencieux du personnage. Le psychiatre introduit :

« Comment te sens-tu aujourd'hui ? — Bien. — Tu passes une bonne journée ? — Oui. — Tu as l'air en forme. Tu rayannes — Merci. — Tu as encore compté les jours qui te séparent du traitement hormonal ? — Oui. — Tu l'admetts franchement ? — Oui. — En général, les gens mentent et je dois leur sortir les vers du nez. [il rit] Qu'avais-tu promis la fois passée ? — De ne pas trop le faire. — Pourquoi le fais-tu quand même dans ce cas ? — Je ne le fais pas trop. — Pourquoi le fais-tu de temps en temps alors ? — Pour faire passer le temps plus vite. — Au contraire, il passe plus lentement si tu ne penses qu'à ça. Vis dans le présent. Profite de l'instant. Sois une femme maintenant. Tu es une femme. C'est chouette, non ? Je vois une belle et charmante jeune fille. Qu'attends-tu du traitement hormonal ? Qu'est-ce que ça va changer ? — Mon apparence. J'aurai des seins et tout ça. — Tu es impatiente d'avoir des seins ? — Oui — Tu es déjà une femme avec un corps de femme. Et ce que **nous pouvons** faire c'est l'affirmer, le renforcer. Mais tu es déjà tout ce que tu seras alors. Tu comprends ? — Oui. — Tu me crois si je te dis que je vois une femme quand je te regarde ? Pas vraiment ? — Non. — C'est vraiment dommage. » [00:05:15] (traduction du flamand)

⁵⁷ La consultation régulière d'un.e psychiatre certifié.e fait partie des conditions obligatoires de la prise en charge médicale officielle des personnes trans. La personne spécialisée est la seule à pouvoir fournir une attestation qui permettra l'obtention d'un premier rendez-vous chez un.e endocrinologue pour la prescription hormonale (toutefois il existe des parcours dits « pirates » pour échapper à cette procédure).

Lara n'encourage pas le dialogue. Ses réponses sont brèves et n'engagent aucun retour. Elle ne paraît pas avoir envie de communiquer et le psychiatre l'entend très bien puisqu'il change la forme de ses questions au cours de l'entretien qui ressemble davantage à un interrogatoire (police du genre). Il commence par des questions fermées, auxquelles Lara répond en un mot, puis enchaîne avec des questions plus ouvertes qui demandent à l'interrogée plus de participation. L'utilisation de la première personne du pluriel (« nous ») semble faire référence à une collectivité complice du travail psychanalytique, comprise comme le corps médical, mais cette collectivité informelle pourrait être pensée plus largement comme la société et intégrerait également l'école de danse et son entraînement intensif du féminin.

Le psychiatre tente de faire comprendre à Lara qu'elle est « déjà » une femme : « Vis dans le présent. Profite de l'instant. Sois une femme maintenant. ». L'idée est pensée par Paul B. Preciado qui affirme que « la temporalité de [s]on corps trans c'est le présent : [son corps] ne se définit ni par ce qu'il était avant ni par ce qu'il est supposé devoir devenir⁵⁸. » Il est pertinent de mettre en lien ces discours ; le psychiatre propose à Lara de vivre le présent en tant que *femme*, alors que Preciado propose de vivre le présent en tant que *trans*. Le psychiatre spécialisé dans la prise en charge de personnes en situation de transition invisibilise lui-même — et la collectivité qu'il inclut dans le « nous » — le processus en niant la réalité du positionnement de Lara. Si l'on détermine une fille à la naissance en se basant sur la reconnaissance d'une anatomie particulière, Lara ne peut en être une au regard de la loi qui l'accompagne. Il semblerait que le psychiatre tente de lisser les incertitudes de sa *patiente* en essayant de lui faire croire qu'elle est déjà ce qu'elle souhaite devenir, invisibilisant le système de représentation sociale en place. Soit le psychiatre vit « déjà » sous un nouveau régime, soit il participe à alimenter l'épistémologie de la différence sexuelle en valorisant le fait qu'aucune autre position ne puisse exister. Son rôle semble être de masquer l'espace, existant et réel, semble-t-il, d'un entre-deux, transitionnel ou non.

⁵⁸ PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, op. cit., p. 218.

Le passage du temps



Photogramme 22 [00:04:28]

Dans la voiture (photogramme 22), la profondeur de champ met Lara et son jeune frère en valeur sur le siège passager. Milo est assis sur les genoux de sa soeur. Les deux personnages portent des lunettes de soleil et regardent dans la même direction. Leurs cheveux sont d'un même blond platine et tous deux se tiennent dans une position identique, un bras ramené près du visage. Ce n'est pas la ressemblance entre frère et soeur qui importe ici mais la liaison que l'on peut imaginer de la proximité physique et intime de ces personnages. Milo pourrait être pensé dans ce plan comme une projection de l'enfant qu'était Lara avant sa transition. Le fait qu'il soit assis sur les genoux de sa soeur, que sa tête soit juste en-dessous du menton de Lara, renforce l'idée d'une représentation de l'évolution spatio-temporelle du personnage (évolution du corps et du statut). Cette vision paraît matérialiser la transition *Male to Female* effectué par Lara.

Dans *Girl*, l'expérience du passage est à la fois plurielle et singulière : d'une part, Lara effectue une transition de genre médicalisée (suivi du corps), d'autre part, elle effectue une transition de genre professionnalisée (suivi des gestes). Cette seconde semble venir matérialiser la première qui se fait passer pour essentielle par rapport à la seconde alors que toutes les deux répondent à une même norme de genre. L'examen de passage de l'école vient non seulement rappeler le

caractère incertain et risqué de la prise en charge médicale mais aussi le fait que la demande de changement de sexe doit être examinée (par la professeure, par le psychiatre) avant délibération.

1.2.2 La performance artistique

La répartition sociale chorégraphique

Avant une séance d'entraînement au studio, les élèves se rejoignent pour danser sur la chanson *Tomboy* de Princess Nokia [00:31:30] dont le refrain répète en boucle « *That girl is a tomboy* », un message qui ne semble pas faire écho à la transition de Lara mais plutôt au positionnement des danseuses qui s'emparent de l'espace pour manifester leur présence et jouer de leur corps. On pourrait penser cette gesticulation énergétique comme une libération par rapport aux épreuves imposées par la discipline artistique mais cette interprétation ne prendrait pas en compte la scène dans son ensemble. Une première danseuse (photogramme 22) s'élance, encouragée par des regards curieux et salutaires, dans une performance dynamique et maîtrisée. Plusieurs autres ballerines se mettent à imiter le mouvement par des déhanchés et des postures suggestives (écartement des jambes, mise en avant de la poitrine, des fesses par des agitations effrénées) mettant en avant leurs formes au point de les parodier par une reconnaissance et un débordement de leur genre (photogramme 23). Dans le miroir mural les danseuses se multiplient, grossissant le rang d'une féminité exacerbée.



Photogramme 22 [00:31:26]



Photogramme 23 [00:31:33]



Photogramme 23 [00:31:37]



Photogramme 24 [00:31:39]

Dans le plan suivant, ce sont des danseurs qui s’emparent de l’espace scénique comme de l’espace champ. L’un grimpe sur les épaules de l’autre, positionne une jambe à la verticale et marque un temps d’arrêt pour impressionner la foule (photogramme 23). Cette verticalité peut faire penser à une manifestation « phallique » à travers laquelle Judith Butler distingue deux positions : « être » et « avoir » le phallus⁵⁹. La théoricienne pense que cette notion, ce « pouvoir » symbolique, implique nécessairement une interdépendance entre ces deux positions qui semblent toujours agir l’une avec l’autre, l’une par rapport à l’autre, l’une et l’autre étant l’incarnation d’un (effet de) « manque ». Après cette prestation plutôt virile — démonstration de force et solidarité exclusive —, les danseuses reprennent la scène remuant bras et jambes jusqu’à la contorsion. La danse continue avec les cris d’encouragement, de surprise, d’admiration. Lara, qui accompagnait la danse d’un mouvement de tête, abandonne peu à peu son semblant de participation active.

Garçons et filles se distinguent par des tenues vestimentaires mais aussi par un apprentissage et une conduite différenciés. Les performances « classiques » mises en oeuvre au quotidien maintiennent un genre que l’entre-deux des cours paraît à la fois libérer et reconduire, révélant les mécanismes derrière les gestes. Le genre des ballerines n’a pas besoin d’être respecté pour être respectable puisque leur seule présence au sein du groupe suffit à les réassigner. Le libre spectacle observé ci-dessus reproduit la dualité par un surinvestissement des postures assignées. Judith Butler rappelle qu’« il est significatif que la performance fonctionne, produise un effet de réel, dans la mesure où elle ne peut pas être interprétée, car « interpréter », c’est

⁵⁹ BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 127.

« démolir » [*take someone down*] quelqu'un, révéler ce qui ne fonctionne pas au niveau de son apparence, l'insulter ou le ridiculiser⁶⁰. » Cette logique souligne l'audace des participant.e.s qui se mettent en danger — bien que le genre imité soit pour la plupart celui assigné de naissance — par la nécessité d'une correspondance immédiate et certaine. Butler vient également justifier l'absence de participation de Lara qui s'écarte volontairement du spectacle et inverse ainsi — encore plus clairement qu'avec le lever de rideau au cabinet médical — le show *drag queen/king*, manifesté non pas par la personne trans mais par toutes les autres, imitateurs et imitatrices de genre, masculin, féminin. L'école de formation de danse classique semble être un lieu de renforcement du genre, non pas seulement pour Lara mais pour tout le monde, divisant les individus de façon à les conformer à la loi.

La logique concurrentielle

Dans la séquence suivante, un professionnel — qui semble être directeur de ballets artistiques — s'adresse aux danseuses et danseurs dans le hors champ :

« Comme vous le savez je réalise une chorégraphie pour vous cette année. Il y aura des parties en groupe, des solos, des duos, des trios, plein de choses. Et j'espère pouvoir donner une chance à chacun de vous d'y participer. Mais c'est une opportunité que vous devrez saisir vous-même. Je devrai donc faire des choix. » [00:33:00] (traduction du flamand)

Le professeur vient rapidement présenter quelques plans de son programme bien que sa notoriété dans l'école suffise à capter l'attention de l'auditoire. Son corps est invisibilisé par la caméra, seule sa voix est entendue. On peut déjà reconnaître que la mise en scène met en valeur l'intervention orale, à défaut du corps, de la même manière qu'au cabinet médical. L'injonction ne semble pas avoir de corps proprement défini mais s'insinue dans tous les discours normatifs pour perpétuer une certaine forme d'organisation politico-sociale. Le professeur « espère pouvoir donner une chance à chacun », et ainsi marque d'office la logique concurrentielle qui s'ensuivra. Tout le monde n'aura pas sa place dans la chorégraphie, seul.e.s les plus performant.e.s seront

⁶⁰ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 194.

retenu.e.s. Cette réflexion fait écho au rêve que poursuit Lara qui, comme tout autre, performe la danse et le genre féminin pour intégrer une communauté qui sélectionne ses membres — ou du moins les valorise — sur la base d'une performance dont le corps serait naturellement doté bien qu'elle soit continuellement apprise et répétée. Le paradoxe trouve sa force existentielle dans l'invisibilisation, l'absence de formulation de cette norme. Dans le contexte de la danse classique, la pratique se travaille durement pour parfaire le spectacle. Les artistes doivent donner l'illusion d'un ordre naturel sublimé, une sorte de perfection originelle encouragée par les institutions. La danse semble produire des modèles de vie de la scène sociale qui forment et propagent un espace interactif de perceptions, d'affects et de significations.

Le cadre de l'image intègre seulement des danseuses, justaucorps bleus et cheveux tirés en arrière. On comprend que la compétition promise concernera surtout les ballerines, dont Lara apparaît au centre. Le professeur poursuit la séance par des entraînements physiques tout en commentant les gestes pour engager une cadence qui mécanise le corps au point de lui ôter, de retarder, ses capacités réflexives. Judith Butler propose de réfléchir le langage en tant que « producteur, constitutif, voire, pourrait-on soutenir, performatif, dans la mesure où cet acte signifiant délimite et trace les contours du corps dont il prétend ensuite qu'il précède toute signification⁶¹. » Le langage de l'enseignant viendrait alors constituer la matière de la danse et signifier celle des corps qu'il met non seulement en relation mais aussi en collision, les frappes des jeunes danseuses [00:27:47] venant répondre à sa demande implicite de mise en jeu concurrentielle : « que la meilleure gagne ».

La pression disciplinaire

On peut observer que le studio est le seul lieu qui rassemble les danseuses comme s'il était l'unique à pouvoir les accueillir, ou les réunir. On pourrait penser que la formation du féminin est la seule matière qui les unit et les enferme dans la discipline. Lors d'une pause au studio [00:27:47], un groupe de trois personnes, dont Lara, s'amuse à se donner des claques. L'une d'elles, Loïs, propose le jeu suivant : « Je t'en fais une, tu m'en claques une, je t'en fais une, tu lui en claques une, et puis [...] ». L'idée étant de faire tourner la claque de façon à ce que toutes

⁶¹ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 55.

en prennent une et en donnent une. Les claques ne seront pas reconnues à forces égales par Loïs qui se vengera de celle donnée par Lara en la giflant sans prévenir devant les danseuses rassemblées plus tard dans la séquence. Toutes s'esclaffent du geste de Loïs qui se justifie en minaudant une revanche. Toutes paraissent amuser à l'exception de Lara. Ses cheveux sont tirés en arrière par l'une de ses camarades qui lui tresse grossièrement la tête. Et ce tressage pourrait marquer une nouvelle analogie : les cheveux de Lara ne sont plus serrés en un chignon par la tenue exigée de la danse mais tirés en arrière par une fille du groupe qui poursuit la discipline. La formation de Lara est continuelle. Que ce soit la coiffure ou la claque disciplinaire, elle paraît soumise à des exigences en permanence. L'univers compétitif dans lequel sont projetées les jeunes ballerines semble avoir des répercussions aussi bien sur la motivation d'une performance que l'élimination de la concurrence. Lara a le désavantage d'être non seulement une concurrente déterminée (donc à abattre) mais surtout une concurrente fragilisée par la non-affirmation de son identité⁶² (donc facile à abattre).

Julia Serano parle d'une « transphobie chronique » dont souffrirait la société. Elle définit le concept comme « un symptôme de la pression colossale qui s'exerce sur les individus dans le but de les faire intégralement correspondre aux attentes, évidences, limites et privilèges associés au sexe qui leur a été assigné à la naissance⁶³. » Cette description semble expliquer le geste de Loïs, dont les (ré-)pulsions semblent être renforcées par la compétition. On pourrait reconnaître, à travers les « distractions » des danseuses, la violence physique et mentale à laquelle elles sont confrontées au quotidien pour préserver leur « féminité⁶⁴ » qui justifie leur place dans la formation. Loïs ne fait que conduire et performer les pratiques empiriques auxquelles elles sont soumises par l'injonction à la norme, transmise de manière informelle, nous l'avons vu, par le professeur.

⁶² Nous avons vu dans une partie antérieure que Lara ne se considérait pas encore comme une femme, encore moins comme un homme, et que l'existence d'un entre-deux lui était dissimulé.

⁶³ SERANO, Julia, GRUNENWALD, Noémie (trad.), *Manifeste d'une femme trans et autres textes (Whipping Girl : A Transsexual Woman On Sexiam and the Scapegoating of Femininity)*, éd. Cambourakis, coll. Sorcières, Lyon, 2020 [2007], p. 22.

⁶⁴ SERANO, *Ibid.*, p. 17.

Le regard des danseuses posée sur Lara pendant l'entraînement est semblable à celui que posaient les garçons de la forêt sur Michael dans *Tomboy* pendant la partie de football.



Photogramme 25 [00:48:30]



Photogramme 26 [00:49:19]

Ce regard pourrait être lu à travers l'analyse faite de Joyce Rivière :

« Quand une personne te dévisage, on dit qu'elle te juge du regard. Je ne pense pas, je pense que c'est un doux euphémisme. Je pense qu'il y a vraiment quelque chose de l'ordre du découpage, c'est-à-dire que la personne va t'analyser sous tous les contours, va couper ton corps, va voir ce qui l'arrange, et à partir de ce qui l'arrange va interpréter des choses⁶⁵. »

La caméra filme les deux personnages de face (photogramme 25), elle se positionne du côté de Lara qui pourrait avoir, en dansant, croisé ces mêmes regards. Le sentiment de Joyce Rivière pourrait être celui de Lara. Dans cette même séquence la caméra effectue une prise particulière ; un porté de Lara est répété à l'identique trois fois de suite (photogramme 26), mettant en valeur la forme de son pénis, moulée par le justaucorps, qui apparaît au centre de l'image. Cette focalisation pourrait tout aussi bien représenter l'objet du regard des danseuses voisines que l'objet de l'attention même de Lara. Le son strident du violon, qui accompagne la danse, accentue le rythme et la pression autour du corps dansant dont la perte de l'équilibre [00:50:57] est repérée par le professeur qui en fait la remarque, renforçant l'inconfort du personnage.

⁶⁵ RIVIÈRE, Joyce, CHARON, Aurélie (dir.), « La grève du genre », *France Culture*, 3 août 2019, [00:17:00].

La répartition sociale semble provoquer une rupture qui divise les membres de l'école en deux catégories distinctes et alimente un jeu concurrentiel aussi bien entre les genres que dans le genre. Le discours narratif privilégie la compétition du côté des ballerines mettant en valeur la pression disciplinaire qui accompagne l'apprentissage d'une certaine gestuelle à la fois apprise et naturalisée par tout un système de croyances collectives qui associe le sexe au genre pour faciliter l'interaction sociale par la reconnaissance d'un positionnement identitaire conforme à la loi du genre. L'espace de danse, dans lequel le genre se travaille collectivement (massivement), est à l'image de l'espace du corps, dans lequel le genre se travaille individuellement (intimement) ; et cette complémentarité nourrit une réflexion autour du « devenir » femme.

1.2.3 L'art d'être une femme

L'inscription corporelle



Photogramme 27 [00:02:41]

Dans la maison Lara se perce les oreilles avec une aiguille devant le miroir de la salle de bain. Elle renforce son expression de genre en creusant la chair pour y glisser des boucles d'oreille, un classique de l'enfance au féminin. Même si l'approche essentialiste du texte de Patrizia Ciambelli nous intéresse assez peu, il est possible de relever de pertinentes conclusions tirées de son enquête sur le port des boucles d'oreilles. Elle révèle que les filles ont voulu « à tout prix se

faire percer les oreilles pour porter des boucles, pour être plus belles, pour se sentir déjà femmes⁶⁶ » et précise ensuite sa pensée :

« Presque toutes les femmes questionnées ont été d'accord : malgré la souffrance physique liée au perçage, elles n'auraient jamais renoncé au plaisir de porter des boucles d'oreilles. Cette épreuve prépare d'une certaine façon les femmes à conjuguer plaisir et douleur [...]. Pour la majorité, le désir d'être plus belles, de porter des boucles d'oreilles comme la soeur aînée ou l'amie préférée, le désir, enfin, d'accéder au monde de la féminité et de la séduction passe par cette épreuve - réelle ou imaginaire - de la douleur⁶⁷. »

La douleur causée par l'application du bijou, l'action de trouser la peau, de forcer un espace clos, semble être une condition de la féminité. Et cette approche paraît défendre l'idée d'une violence sexuelle⁶⁸, au sens où ses origines se trouvent à l'intérieur même de la différence des sexes. Cela peut faire penser à la définition du viol proposée par Paul B. Preciado :

« Le viol ce n'est pas du tout une exception, mais c'est la technique fondamentale de sexualisation. [...] [P]our produire la féminité en tant que féminité et la masculinité en tant que masculinité, le viol c'est le meilleur instrument puisque c'est à travers la transformation de la sexualité en violence, et notamment de l'hétérosexualité en violence⁶⁹. »

Le geste que pratique Lara dans la salle de bain n'a rien de singulier. Il est performé au quotidien sur de jeunes personnes pour sexualiser les corps par un processus de genderisation violent, légitimé par l'habitude et la convention. Ciambelli note que le perçage de deux trous (un dans chaque oreille) est féminin, alors qu'un trou est masculin⁷⁰. On pourrait se demander si la

⁶⁶ CIAMBELLI, Patrizia, « La boucle et la marque », Terrain anthropologie & sciences humaines, France-Italie, 1996, p.115-130, paragraphe 15 : <https://doi.org/10.4000/terrain.3389>.

⁶⁷ CIAMBELLI, *Ibid.*, paragraphe 21.

⁶⁸ CIAMBELLI, *Ibid.*, paragraphe 14.

⁶⁹ PRECIADO, Paul B., Cours particulier avec Paul B. Preciado (2/2), Les couilles sur la table (podcast), épisode 41, [00:10:15].

⁷⁰ CIAMBELLI, *Ibid.*, paragraphe 34.

fabrication artisanale de ces orifices ne serait pas en quelque sorte le symbole d'une distinction binaire des anatomies qui permettrait de rendre visible le sexe assigné tout en renforçant « la technique fondamentale de sexualisation ». Les oreilles percées seraient alors, sans métaphore, un viol, geste indispensable à la fabrique du genre et l'organisation systémique hétérosexuelle qui l'accompagne. Les mots de Ciambella confirme une entaille bien particulière : « Le seul bijou qui, pour être porté, demande le passage par une épreuve physique, plus ou moins douloureuse et violente, qui produit deux marques permanentes⁷¹. »

L'autrice poursuit un peu plus loin : « Si percer les oreilles affaiblit le corps, comme toute blessure, car le sang va couler — métaphoriquement plus que réellement —, le fait de rajouter des parures métalliques compense et inverse le sens de l'opération : le corps — la personne — est ainsi renforcé⁷². » Les « parures métalliques » étant entendues comme des artifices de genre, on comprend que celui-ci vient cacher la blessure dont il est lui-même la cause. Le genre vient à la fois détruire et compenser sa destruction par l'artifice. En permettant l'extravagante mise en scène, il dissimule la perte. Joan Rivière appelle cela une « mascarade⁷³ ».

L'inscription dans la chair est rendue visible aussi bien par l'automutilation sur les oreilles que les opérations sur le pénis que Lara cherche à étouffer sous des bandes autocollantes pour en dissimuler les formes apparentes non conformes à son identification sexuée (nous y reviendrons). Lara paraît rattraper l'enfance qu'elle aurait souhaité vivre avec tout ce qu'elle implique de sacrifices. Elle apprend à manipuler le processus pour naturaliser la correspondance. L'opération chirurgicale qu'elle souhaite entreprendre pour conclure sa transition n'a pas lieu dans le film mais semble pourtant perceptible tout au long du récit par le travail effectué sur son corps.

⁷¹ CIAMBELLI, *Ibid.*, paragraphe 31.

⁷² CIAMBELLI, *Ibid.*, paragraphe 32.

⁷³ La « mascarade » est définie par Irigaray comme « ce que les femmes font pour récupérer quelque chose du désir, pour participer au désir de l'homme, mais au prix de renoncer au leur. » IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, éd. de Minuit, Paris, 1977, p. 131.

Le rôle féminin

Lara vit avec son père et son petit frère. L'absence de la mère ne sera jamais évoquée. Les personnages semblent s'accommoder de l'absence et s'arranger autrement pour pallier la place qu'elle occupait dans la famille (rôle social, économique, moral, *etc.*). Il est possible de reconnaître à travers le lien qui unit Lara, Matthias et Milo une grande proximité affective qui pourrait signaler l'expérience d'un drame partagé, comme par la perte (le décès ou l'abandon) d'un membre de la famille. Ce que le film nous montre c'est la reprise du rôle de la mère par Lara.

Si l'on en croit les réflexions de Martine Delvaux, « le geste de prendre soin » serait encore aujourd'hui « le lot féminin⁷⁴ ». Lara aide Milo à s'habiller le matin, l'emmène tous les jours à l'école, prépare les repas lors des fêtes de famille, gère l'aménagement de la maison et se charge, avec l'aide de son père, de tâches domestiques quotidiennes. À côté de cela, elle semble toujours présente et ponctuelle à ses rendez-vous médicaux comme à ses enseignements. Elle paraît supporter la charge mentale que l'on reconnaît au « lot féminin ».

« [La charge mentale] s'est imposée dans l'étude de la vie [...] pour qualifier le poids que représente la gestion ordinaire complexe et ritualisée mais exigeante de la flexibilité pour intégrer l'événement, l'imprévu dans l'ordonnement ordinaire. Il s'agit d'une compétence de type managérial, non reconnue comme telle [...]. Elle est apprise dans la pratique quotidienne et les charges dues aux places occupées dans les rapports sociaux actifs dans toutes les sphères sociales⁷⁵. »

Il semblerait que Lukas Dhont ait voulu mettre l'accent sur ce poids que porte Lara par son choix de scénarisation. Si la charge mentale se présente comme une « gestion ordinaire complexe et ritualisée » qui exige une « flexibilité », on reconnaît bien les journées éprouvantes de Lara dont les activités se répètent sans cesse, comme une boucle, un engrenage dans lequel l'engagement et la détermination semblent motiver le mouvement permanent. D'après la définition donnée c'est

⁷⁴ DELVAUX, Martine, *Le Monde est à toi*, éd. Hélotrope, Montréal, 2017, p. 55.

⁷⁵ HAICAULT, Monique, CATTAN, Nadine, « Genre, temporalités, pratiques des espaces : quels outils, quelles approches, pour quels types de territoires », rapport de journée d'étude, Le Mans, Université du Maine, 29 janvier 2014, p. 12.

la répétition quotidienne des multiples tâches qui forgerait la notion de charge mentale, « apprise dans la pratique », dans la répétition des gestes donc, comme la tenue d'un rôle social particulièrement actif.

La charge mentale semble être — au même titre que la formation de danse classique et l'inscription dans la chair — une technique de genderisation, une condition pour « devenir femme ». On entend par « type managérial » l'importance du travail que peut fournir Lara, invisibilisé par son rôle social qui normalise sa conduite. Contrairement à la profession du père, chauffeur de taxi, qui est non seulement rémunérée mais aussi reconnue socialement (puisque rentable). Les rôles sociaux que remplissent l'homme et la femme permettent une gestion efficace pour assurer la continuité de la vie à l'intérieur de la maison. Lara ne semble pas pouvoir freiner ses activités sans bousculer en même temps tout un système qui reconnaît non pas son travail en tant que tel mais sa posture féminine, et la conforte ainsi, semble-il, dans ses performances multiples.

Karine Espineira pense que « les protocoles hospitaliers [à travers lesquels doivent passer les personnes trans médicalement assistées] sont des entreprises d'orthopédie sociale qui doivent fabriquer de vrais hommes et de vraies femmes. C'est-à-dire que les personnes trans doivent être plus normales que les gens normaux⁷⁶. » Lara semble accepter sans ménagement sa condition jusqu'à s'accommoder de situations périlleuses pour la permission d'un changement de sexe. Alors que le père — conforme à son assignation de naissance — s'accorde une position plus souple qui lui permet plus de liberté d'expression. Son tee-shirt « The Rolling Stones » [00:15:50] marque une personnalité un peu *Rock&Roll* qui défie les conventions bourgeoises. Sa désinvolture pourrait signifier une certaine lassitude envers la tenue de son rôle normatif ou, au contraire, en faire partie. De la même manière, la proximité et l'écoute qu'il prend soin de préserver avec ses enfants pourrait le marquer de quelques attributs féminins ou suggérer une dépendance (ou les deux). Probablement que ces hypothèses en viennent à caractériser en partie le personnage de Matthias. La reconnaissance de cette personnalité peut également justifier le fait qu'il soit pleinement engagé dans le processus de réassignation sexuelle de sa fille.

⁷⁶ ESPINEIRA, Karine, BIENAIMÉ, Charlotte (dir.), « Les mauvais genres : trans et féministes », numéro 25, *Un podcast à soi*, 16 avril 2020, [00:40:40].

Le couple hétérosexuel

Il est possible de reconnaître que plusieurs rôles incombent à Lara : elle semble être la fille du père, la soeur de Milo et nous avons également reconnu qu'elle s'attribuait le rôle de la mère. Dans ce cas ne serait-elle donc pas aussi, par conséquent, la femme du père ? Michel Foucault observe le couple hétérosexuel dans *L'usage des plaisirs*⁷⁷. L'auteur, tout en cherchant à reconnaître « les arts de l'existence », fait mention d'un « modèle de conjugalité réciproque et fidèle⁷⁸ ». Il semble exister une grande complicité entre le personnage du père et de Lara, au-delà de la relation enfant-parent, qui les conforte dans des positions politico-sociales complémentaires. On pourrait percevoir, à travers leur relation intime, ce modèle, mentionné par Michel Foucault.

Lara ne prend pas la parole en public pendant son anniversaire, c'est son père qui prend la parole pour annoncer le « grand moment » [00:30:50] (début de la prise hormonale). Lara reste en retrait de cet événement organisé pour elle, souriante et silencieuse (expression de genre). Son père parle d'une bataille collectivement vécue : « On s'est fort battu.e.s pour arriver ici. » [00:30:55]. Dans ce « on » est entendu Lara, Milo et lui-même, la famille proche. L'inclusion de Milo est reconnue lorsque la présence du petit frère est réclamée au moment du discours mais on comprend que l'essentiel du combat a été assumé par Lara et son père. Leur liaison est marquée dans cette même séquence par le positionnement des personnages dans l'espace et le mouvement de la caméra qui suggère le rapprochement.



Photogramme 28 [00:30:02]



Photogramme 29 [00:29:44]

⁷⁷ FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la sexualité : L'usage des plaisirs* (Tome 2), éd. Gallimard, 1978.

⁷⁸ FOUCAULT, *Ibid.*, p. 20.



Photogramme 30 [00:30:30]



Photogramme 31 [00:30:38]

Sur ce première photogramme, Lara est assise en bout de table et regarde son père présent à l'autre bout qui s'exprime en la regardant (photogramme 29). Les deux personnages paraissent aussi bien liés par les mots que les regards. Ce n'est pas une confrontation que marque ici le champ contre-champ, mais davantage une liaison, visible à travers le mouvement latéral de la caméra qui glisse de l'un à l'autre en survolant les visages présents entre le père et Lara. Leurs places à table sont échangées après une courte ellipse : Lara est alors assise sur la chaise de son père (photogramme 31) et ce dernier sur celle de Lara (photogramme 30). Leurs positions, situées aux deux extrémités de la table, peuvent être inversées mais n'admettent personne d'autre. Elles sont à la fois visuellement opposées par le face à face et la distance, mais sont aussi corrélées par le geste de la caméra, la réciprocité du regard et l'échange des positions. On pourrait y voir quelque part une métaphore du couple hétérosexuel marqué à la fois par la complémentarité et la dualité⁷⁹, des composantes qui forgent l'alliance et semblent permettre la survie en société.

Plusieurs théoricien.ne.s — comme Judith Butler⁸⁰, Linda Alcoff⁸¹ ou Roland Barthes⁸² — ont perçu le tabou de la relation incestueuse comme étant lié à la pensée hétérosexuelle : « La loi qui garantit la place du tabou de l'inceste en tant que fondement de la structure familiale symbolique

⁷⁹ ALEXANDER, Anna, Compte rendu de Françoise Rétif, *Simone de Beauvoir : L'autre en miroir*, Recherches féministes, volume 13, numéro 2, 2000, p. 162.

⁸⁰ BUTLER, Judith, CERVILLE, Maxime (trad.), *Défaire le genre (Undoing Gender)*, éd. Amsterdam, Paris, 2016 [2004], p. 218-225.

⁸¹ BUTLER, *Ibid.*, p. 221.

⁸² BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 142.

établit ainsi l'universalité du tabou de l'inceste aussi bien que ses conséquences symboliques nécessaires⁸³ », conséquences symboliques qui paraissent nuire aux relations structurées autour du tabou en voilant les véritables motifs qui constituent eux-mêmes le tabou — à savoir une loi du genre qui prône l'Oedipe pour valider une norme respectable bien qu'ouvertement tendancieuse. L'interdiction symbolique de l'inceste ne semble pas empêcher la relation incestuelle de se développer, relation qui semble inhérente à la logique hétérosexuelle. Judith Butler pense que « la sexualité et le genre doivent plutôt être compris comme des *modes de dépossession*, des façons d'être pour un autre, voire même en fonction d'un autre⁸⁴. » La relation de Matthias et Lara semble rendre visible ce « mode de dépossession » à travers lequel les personnages entretiennent une grande proximité physique et émotionnelle. Les taquineries assumées des personnages (jalousie, curiosité, désir de partager l'intime, *etc.*) mettent en évidence l'ancrage du genre de Lara que la relation de couple semble révéler du fait de la monoparentalité et de la transition de genre (position vulnérable) qui rendent perceptible et légitime la liaison.

Contrairement à Laure qui dissimule sa transition, l'expérience du passage effectuée par Lara pour devenir une fille est revendiquée par le personnage et accompagnée par les institutions qui encadrent la réassignation. La médecine, l'école et la famille semblent soutenir le corps de Lara en lui proposant des techniques de modelage, pourrait-on dire, mentales et corporelles qui lui permettent de faciliter son insertion dans un espace politique et social non-assigné à la naissance. Ces techniques semblent être une assimilation de genre féminin fabriqué à partir d'expériences de violences faites au corps, violences produites à la fois par la danse classique intensive, la compétition, la mutilation des oreilles, l'injonction au sourire, la charge mentale, *etc.*

⁸³ BUTLER, *Défaire le genre, op. cit.*, p. 223.

⁸⁴ BUTLER, *Ibid.*, p. 37.

Laure et Lara font l'expérience de la transition au sein d'un espace qui naturalise une bicatégorisation de sexe que le travail du genre tend à différencier sur le plan esthétique, social et politique. L'expérience du changement de sexe à l'intérieur de ce système met en lumière ses propres failles par la visibilité accordée à la fabrication des corps enrôlés dans une fiction normative présentée comme naturelle et universelle. Les personnages paraissent se définir au regard d'une loi contrôlante qui se propage dans tous les lieux de vie des personnages pour maintenir l'ordre et la discipline hétérosexuelle. La loi de la jungle reconnue comme étant celle du genre, par rapprochement analogique, amène à dresser un portrait plutôt sauvage de la vie en hétérosexualité. L'assignation de genre à la naissance délimite un espace de vie sans tenir compte des affinités, pratiques et expériences intimes qui s'écartent des attentes conventionnelles. L'« expérience du passage », réelle pour Lara, fictionnelle pour Laure, révèle la structure sociale à travers laquelle les corps construisent leur rapport au monde. Une structure qui ne semble pas pouvoir reconnaître au corps trans un statut légitime qui viendrait nécessairement nuire, voire détruire, tout un système de croyances et de représentations alimentées et naturalisées par le geste performatif qui sécurise les corps tout en les privant de leur capacité d'agir et possibilité d'évolution.

Dans la première partie, nous avons introduit *The Jungle book* pour filer la métaphore de la jungle, présente dans *Tomboy*, à l'intégralité de notre corpus. Dans cette nouvelle partie, nous ne chercherons pas la liaison d'une nouvelle oeuvre de fiction mais nous relèverons certains éléments du dispositif cinématographique de *Girl* pour les mettre en relation avec les codes du cinéma fantastique, et notamment du cinéma monstrueux. Nous noterons la présence du genre avant d'en observer les affinités avec *Tomboy* (plan inversé de la première partie).

Le cinéma monstrueux est un sous-genre du fantastique apparu dans le cinéma américain des années 1950⁸⁵. Il se donne pour objectif de rendre visible la monstruosité au moyen de diverses techniques de captation, mises en scène et effets spéciaux qui mettent en valeur certaines particularités. Guy Astic — spécialiste du cinéma de Cronenberg — propose le monstrueux comme un processus, une poursuite, un mouvement, une métamorphose⁸⁶. Il semble penser le sous-genre comme une progression, une construction d'où émergerait le monstre. « Par extension, le monstre au cinéma équivaut à toutes les figures de vie intelligente qu'on ne peut pas classer, déterminer, identifier. Il renvoie à tous les types possibles d'altérité qui, en outre, sont nuisibles à l'humanité qu'ils veulent anéantir⁸⁷. » Le monstrueux au cinéma peut donc apparaître sous différentes formes que nous chercherons à reconnaître dans le film de Lukas qui semble en suggérer la présence autour de la transition de genre, autour du corps mutant de Lara.

⁸⁵ DUFOUR, Éric, *Les monstres au cinéma*, éd. Armand Colin, octobre 2009, p. 4.

⁸⁶ ASTIC, Guy, « Le cinéma monstre de David Cronenberg », cycle « Monstruosités », France Culture, 20 mai 2014 : <https://www.franceculture.fr/conferences/le-cinema-monstre-de-david-cronenberg>.

⁸⁷ DUFOUR, *Ibid.*, p. 8.

PARTIE 2 : Le devenir *queer*

2.1 Le corps trans. Du sublime à la monstruosité - *Girl*

2.1.1 La présence du monstrueux

L'éveil des sens



Photogramme 32 [00:01:35]



Photogramme 33 [00:01:42]

Le film de Lukas Dhont commence par un fond noir sur lequel la musique se mêle à une voix d'enfant. La lumière perce le fond, on distingue les corps de Lara et Milo, ce dernier ayant grimpé sur le lit et le ventre de sa soeur pour la réveiller. Milo souffle sur le visage de Lara tout en lui murmurant son prénom à l'oreille : « Lara. Lara. Lara. » (photogramme 32). Tout dans cette introduction évoque l'acte de naissance : le réveil de Lara, d'une part, qui ouvre les yeux comme la caméra ouvre le champ. L'assignation du féminin, d'autre part, donnée par Milo qui utilise un prénom genré pour désigner sa soeur. L'introduction musicale, l'éclairage matinal, la proximité et complicité des corps, le rire de l'enfant ; toutes ces composantes visuelles et sonores s'accordent et viennent enrichir l'atmosphère douce et joyeuse qui se dégage de la scène, sublimant l'éveil par la sollicitation des sens ; la vue, l'ouïe, le touché, l'odorat. La *stimmung expressionniste*⁸⁸ relevée dans cette introduction paraît déjà, d'une certaine manière, transcender l'action des personnages par l'évocation de la naissance, comme s'il s'agissait d'un sentiment

⁸⁸ La *stimmung expressionniste* est une technique cinématographique qui permet de renseigner les sentiments et états d'âme des personnages en projetant leurs expressions intimes dans le décor. DUFOUR, *op. cit.*, p. 68.

propre au personnage de Lara dont le regard, nous le reconnaissons dès ces premières images, est lié à celui de la caméra.

« Il existe un regard féminin, ou female gaze, un regard qui nous fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran. Ce n'est pas un regard créé par des artistes femmes, c'est un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience⁸⁹. » Ce regard semble être celui du film, celui de Lara dont on « épouse » déjà l'expérience. « Nous ne la regardons pas faire, nous faisons avec elle⁹⁰ » ou du moins éprouvons avec elle. Le fait de proposer les sensations du corps, et notamment du corps de Lara, dès l'ouverture du film crée une liaison entre le personnage qui éprouve et le public qui découvre, renforçant non pas l'identification mais la compassion, rendue possible en particulier par la proximité du corps avec la caméra.

Le genre fantastique

Bien que l'image soit élégante et harmonieuse, la caméra portée vient perturber l'équilibre. Non seulement l'absence de stabilité de la caméra ajoute du mouvement au mouvement et provoque une certaine gêne visuelle mais aussi, et surtout, elle donne l'impression d'une présence supplémentaire introduite en marge dans la chambre de Lara. Les mouvements aléatoires de la caméra peuvent évoquer un trouble inhérent au regard du personnage. Cette présence supplémentaire peut être mise en lien avec les réflexions de Barbara Creed⁹¹ qui reconnaît la monstruosité dissimulée derrière les représentations du genre féminin au cinéma. Le trouble ressenti pourrait être perçu comme une présence intrusive que Barbara Creed et Laura Mulvey⁹² reconnaîtraient peut-être comme la représentation d'un « *male gaze* » (regard masculin) — ou « *cis gaze* » (regard cisgenre⁹³) — qui viendrait à la fois accompagner et contrôler l'image :

⁸⁹ BREY, Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, éd. de l'Olivier, « Les Feux », 2020, p. 9.

⁹⁰ BREY, *Ibid.*, p. 39.

⁹¹ CREED, Barbara, *The monstrous-feminine*, éd. Routledge, Abington, 1993 (version pdf).

⁹² MULVEY Laura, *Visual Pleasure and Narrative Camera*, *Screen*, numéro 16, Oxford, 1975.

⁹³ Le terme « cisgenre » désigne une identité ou orientation qui correspond au genre assigné à la naissance.

« The feminine imagination is seen as essentially non-violent, peaceful, unaggressive. This is the very argument that patriarchal ideology has used for the past 2,000 years to control women — it is precisely because women by definition are ‘pure’ créatures that they need men to ‘guide’ them through lige’s stormy passage⁹⁴. » Le fait de rendre visible l’intrusion à l’intérieur même du regard de Lara renforce l’orientation « *female gaze* » qui semble se présenter comme une technique de réappropriation de l’expérience féminine à travers la monstration de sa propre machination.

L’esthétique de la mixité

Après une courte ellipse, Lara est visible seule dans sa chambre. Elle s’étire sur son lit puis contre un mur, le visage fermé par la concentration et la douleur de l’effort. On peut à nouveau percevoir une forme de décalage expressif mais inversé par rapport à la scène de l’éveil ; ce n’est plus l’image qui intensifie l’action mais l’action qui intensifie l’image. Les étirements couramment pratiqués lors de l’éveil matinal sont ici des contorsions acrobatiques.



Photogramme 34 [00:02:23]



Photogramme 35 [00:02:26]

La technique semble être doublement utilisée dans cette séquence introductive ; par le dispositif cinématographique lors de l’éveil (la naissance) et par le geste de Lara lors de ses étirements (son entraînement). On peut noter également une double complicité ; entre Lara et Milo et entre Lara et la caméra, dont les objectifs semblent se rejoindre autour de la représentation d’une certaine forme d’intensité liée au corps. Cette séquence, qui mêle douceur et douleur, paraît annoncer le

⁹⁴ CREED, *op. cit.*, p. 573.

déroulement du film dans lequel ces deux concepts seront prédominants. Jean-Louis Leutrat commente cette liaison fréquemment utilisée dans le cinéma fantastique : « Le sublime et le dégoût sont deux concepts limites de l'esthétique qui impliquent de l'excès. Le cinéma demande une participation affective intense du public, il crée des réactions émotionnelles fortes, excessives, chez des spectateurs captifs, pris [...] entre une vision partielle et une vision bloquée, entre l'érotisme (voyeurisme et fétichisme) et l'horreur (l'obligation à regarder)⁹⁵. » Bien que ces deux scènes introductives impliquent encore assez peu d'engagement émotionnel, l'élégance du début (l'image) et violence de la fin (le geste) enclenchent une dynamique visuelle qui paraît conduire l'ensemble de l'oeuvre de Lukas. L'ambiance musicale rend sensible ce procédé par ces interventions et ruptures qui produisent une discontinuité que l'on peut mettre en lien avec l'ambivalence de la situation. Il semblerait que la mécanique du corps s'allie aux effets numériques pour incarner l'expérience du personnage, et on trouve déjà dans cette idée une forme de mixité (humain / machine) propre aux caractéristiques du cinéma monstrueux⁹⁶.

2.1.2 La frontière fantastique

De la chambre de Lara, les voix off du père et de Milo se font entendre d'une pièce voisine, manifestant leur présence, d'une certaine manière, à l'intérieur de la chambre. Leurs corps ne figurent pas dans le lieu mais leurs voix traversent les murs et les portes pour atteindre Lara. Jean-Louis Leutrat propose une réflexion sur les portes au cinéma qu'il pense comme des frontières, des lieux de passage qui définissent et délimitent un territoire⁹⁷. Bien que la porte et le mur délimite celui de Lara, les voix off des personnages marquent justement l'absence de frontières réelles. Il semblerait que le corps individuel évolue à la fois seul et collectivement dans un espace clos et nécessairement ouvert. La fenêtre semble agir de la même manière, marquant une frontière, un lieu de passage qui sépare et relie, aussi bien dans la chambre de Lara qu'au cabinet médical, aussi bien au studio que dans les toilettes de l'école ou chez Loïs. Ces ouvertures proposées sont souvent fermées, infranchissables ou dissimulées par des rideaux ou

⁹⁵ LEUTRAT, *op. cit.*, p. 43-44.

⁹⁶ DUFOUR, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁷ LEUTRAT, *Ibid.*, p. 62.

des barreaux, comme pour priver le personnage d'une issue. Flaubert utilise les fenêtres de la même manière dans *Madame Bovary*⁹⁸ pour enfermer son personnage dans l'espace privé. Deux fenêtres dans *Girl* permettent une visibilité occasionnelle sur l'extérieur : la fenêtre du studio (photogramme 36) — qui sépare Lara du reste de la classe pendant son entraînement individuel —, et la fenêtre de la chambre — qui sépare Lara d'un rapport (hétéro?)sexuel observé dans l'immeuble d'en face (photogramme 37).



Photogramme 36 [00:53:55]



Photogramme 37 [00:47:50]

Ces deux captures montrent la même chose : le désir d'intégration sociale du personnage. « Il s'agit donc, par excellence, d'une figure de la dialectique du dedans et du dehors. [L]a fenêtre apparaît souvent comme une barrière, une frontière, un espace de fracture, entre le familier et l'étranger, en raison de sa double appartenance à l'espace public et l'espace privé⁹⁹. » La présence de la vitre donne à voir ce qui justement ne permet pas à la frontière de se lever, à savoir le « retard » de Lara en matière de « féminité » (partie 1) qui pourrait être considéré, au regard de la loi, comme un signe d'infériorité, voire d'anormalité. Cette mise à l'épreuve individuelle maintient le personnage à l'intérieur du studio et de la chambre, renforçant la condition d'accès à l'extérieur. Il est question de temporalité dans cette désunion. Lara apparaît comme un personnage en décalage par rapport aux autres, anachronique, au sens où elle est considérée comme « en retard » sur son travail, son temps, son époque qui naturalise la différence des sexes à travers l'exercice du genre, et cet écart temporel pourrait bien être une

⁹⁸ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, éd. Michel Lévy frères, Paris, 1857.

⁹⁹ KATSIKA, Karolina, « Fenêtre : ouvertures et perspectives », Université de Franche-Comté, 23-24 janvier 2015 : https://www.fabula.org/actualites/fenetre-ouvertures-et-perspectives_62138.php.

nouvelle caractéristique du monstrueux : « Le monstrueux est cette dynamique qui court entre les corps, entre les espaces, [...] entre les temps. Le monstre est une exception, un hybride, *etc.*, parce qu’il est « entre », et notamment il est entre des temps¹⁰⁰. » Entre les corps, entre les espaces, entre les temps. Il semblerait que la vitre vienne alors refléter une frontière non seulement spatiale mais aussi temporelle tout en marquant l’invisibilisation de cette frontière par sa matière elle-même transparente.

2.1.3 Le stade du miroir¹⁰¹

La traversée du miroir

Cette transparence de la frontière est retrouvée dans les miroirs qui peuvent également être perçus comme des lieux de passage. Le miroir dans la chambre de Lara réfléchit le corps dans sa quasi-totalité, on pourrait dire qu’il est à taille humaine, de même que la porte, et semble permettre une ouverture entre les mondes du visible et de l’invisible par sa double capacité réflexive : une réflexion *de* soi (dédoublément de l’image) et une réflexion *sur* soi (interprétation de l’image).

« Au lieu de regarder d’un oeil méfiant ou réprobateur la surface miroitante, il s’agit dès lors d’oser traverser cette frontière entre réel et représentation pour plonger dans l’univers inversé du miroir. La glace joue le rôle d’une porte, devient le point de passage entre deux mondes : le monde à l’endroit à l’extérieur, le monde inversé à l’intérieur¹⁰². »

Ce passage à l’intérieur de l’objet pourrait être mis en lien, de manière esthétique, avec l’inversion de genre que mène le personnage pour (r)établir son équilibre personnel. On pourrait

¹⁰⁰ ASTIC, Guy, *op. cit.*

¹⁰¹ Le « stade du miroir » est une expression de Jacques Lacan dont la reprise est utile pour signifier son influence dans le rapport à l’image de soi tout en proposant sous ce titre une version plus fantastique. LACAN, Jacques, « Le stade du miroir, comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique », Communication, XVIe Congrès international de psychanalyse, Zürich, 17 juillet 1949.

¹⁰² DEMAILLE, Carl, MARTIN, Pascal (dir.), « Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spéculaire de l’image cinématographique », Mémoire de recherche, Paris, juin 2017, p. 30.

penser que Lara tente de traverser le miroir pour faire de son « monde inversé à l'intérieur » un « monde à l'endroit à l'extérieur ». Florence Livolsi étudie cette traversée du miroir avec les différentes adaptations cinématographiques de la fiction d'Alice¹⁰³. Elle en vient à effectuer un rapprochement entre le pays du miroir et l'enfer, proposant la traversée du miroir comme une descente aux enfers : « La matérialisation de ce désir de connaissance par la traversée du miroir est le point de départ d'une série de rencontres et d'épreuves qui doivent elles aussi mener Alice à un stade supérieur. Ce stade se traduit par son accession au statut de Reine dans le contexte du jeu d'échecs et par son apprentissage qui lui fait quitter peu à peu le monde de l'enfance¹⁰⁴. » Il s'agit plus d'un désir de reconnaissance que de connaissance en ce qui concerne Lara mais on peut imaginer une traversée du miroir similaire à celle d'Alice qui conduit le personnage à accéder à un « stade supérieur » (statut reconnu comme valide) à travers une « série d'épreuves » (danse classique, accompagnement médicalisé, activités de la maison). Le miroir pourrait alors être perçu comme un espace de transition à l'intérieur duquel le personnage parcourt son corps, son histoire et ses significations pour atteindre, non pas la maturité comme le suggère Livolsi, mais la compréhension. Lara s'observe avec distance dans le miroir comme si l'image reflétée était une autre, un objet, une représentation de soi qui n'est pas soi mais qui tend à s'en rapprocher.

Comme dans bien des représentations fantastiques de la traversée des mondes, le temps n'est pas le même d'un côté et de l'autre du passage. Dans le conte d'Alice, le temps s'arrête dans le réel lorsqu'elle bascule derrière le miroir et reprend l'allure à son retour. Il semblerait qu'une telle image, une telle rupture temporelle, puisse se produire dans l'esprit de Lara qui semble s'évader provisoirement de la réalité, chercher refuge dans le rêve.

¹⁰³ LIVOLSI, Florence, PUISSEUX, Hélène (dir.), « Les adaptations cinématographiques d'*Alice aux pays des merveilles* et de *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva* : Espace filmiques et quête d'identité », Thèse de doctorat en cinéma soutenue en 1996 à l'Université de Paris X Nanterre, Atelier national de reproduction des thèses.

¹⁰⁴ LIVOLSI, *Ibid.*, p. 388.

Entre le rêve et la réalité

Le miroir apparaît alors comme un espace de réflexion dans lequel Lara évolue tout en restant figée par la concentration sur son apparence plus que les manifestations de son corps. Cette désolidarisation — pressentie dès la scène introductive — semble proposer l’objet à la fois comme un espace de construction identitaire¹⁰⁵ et un objet tranchant¹⁰⁶, l’un et l’autre n’étant pas nécessairement opposés. On pourrait même envisager l’alliance comme une représentation du processus de réassignation, de re-signification de « ses propres contours corporels imaginaires¹⁰⁷ ».



Photogramme 38 [00:39:13]



Photogramme 39 [00:51:43]

Sur ce premier photogramme, Lara guette les changements de son corps suite aux premières prises hormonales. Sur le deuxième, elle visualise son corps avec de nouvelles formes (le pénis replié entre les jambes). On remarque un changement dans l’éclairage et l’échelle des plans. La lumière du jour, la nudité et le plan rapproché du premier photogramme contraste légèrement avec l’éloignement, l’éclairage artificiel et les sous-vêtements rouges du deuxième. Il y a d’un côté une dimension plutôt réaliste (attention portée au corps réel), de l’autre une dimension plutôt fantastique (attention portée au corps fantasmé). Les miroirs dans *Girl* semblent sans cesse basculer entre ces espaces (réel et rêvé) et les temps (présent et futur), renouvelant l’idée d’un personnage anachronique, en suspension, dans l’entre-deux des mondes.

¹⁰⁵ MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, éd. Imago, Paris, 1994, p. 162.

¹⁰⁶ MELCHIOR-BONNET, *Ibid.*, p. 223.

¹⁰⁷ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 115.

La suspension est d'ailleurs matérialisée à travers les gestes de la danse. Lara s'élève — esthétiquement et socialement — pour exprimer un désir d'appartenance. Ce soulèvement de soi pourrait se lire en partie à travers les mots de Piegralla qui partage une sensation d'apesanteur propre à la discipline artistique :

« Parfois, je connais des moments de grâce, lorsque je maîtrise un bref instant une suspension, un équilibre improbable [...]. J'éprouve une sensation euphorique, très éphémère, le sentiment d'être en apesanteur, comme si le temps était suspendu. C'est une recherche de l'équilibre dans tous les sens du mot : physique, mental, presque spirituel, et donc la quête d'un instant, forcément instable et fugitif, la réalisation de ce désir fou que nourrissent tous les danseurs : celui de se transformer brièvement en oiseau¹⁰⁸. »

L'expérience physique se mêle à l'expérience onirique. Les miroirs semblent agir de la même manière que la pratique de la danse classique féminine ; tout en intégrant le corps (réel) ils l'enferment dans une image (rêve). On pourrait même parler d'une « image gelée¹⁰⁹ » [*frozen picture*] qui, en terme cinématographique, désigne l'arrêt sur image, d'où l'effet de suspension du personnage.

L'« image-cristal »

Dans son chapitre « Les cristaux du temps¹¹⁰ », Gilles Deleuze distingue l'image virtuelle (imaginaire) de l'image actuelle (réelle), l'une et l'autre étant réversibles mais nécessairement discernables. Il décrit le miroir comme un objet permettant la circulation de ces deux images à travers le regard : « Ce circuit lui-même est un échange : l'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que ce miroir saisit, mais elle est actuelle dans le miroir qui ne laisse plus au personnage qu'une simple virtualité et le repousse hors champ¹¹¹. » Lara ne retiendrait alors que la virtualité de son image, renvoyée par le circuit du miroir, éloignant le

¹⁰⁸ PIEGRAGALLA, Marie-Claude, *La femme qui danse*, éd. du Seuil, 2008, p. 93.

¹⁰⁹ FERREIRA, Francisco, « *Shining*, Kubrick, 1980 », Cours sur le cinéma fantastique, 2021.

¹¹⁰ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, éd. Minuit, 1985, p. 94.

¹¹¹ DELEUZE, *Ibid.*, p. 94-95.

corps réel. Cette virtualité étant alimentée par tout un ensemble de significations et de croyances normatives, Lara ne se perçoit qu'à travers les codes de la loi du genre (partie 1) et repousse son corps actuel dans le hors champ pour rester intelligible au regard de la loi.

Tout en étant constamment en mouvement, Lara est un personnage à l'arrêt car elle joue mécaniquement le genre féminin qui semble empêcher sa libre expression. Deleuze questionne le rôle dans ce même chapitre : « L'acteur est accolé à son rôle public : il rend actuelle l'image virtuelle du rôle, qui devient visible et lumineux. L'acteur est un « monstre », ou plutôt les « monstres » sont des acteurs-nés [...] parce qu'ils trouvent un rôle dans l'excès ou le défaut qui les frappent¹¹². » Le rôle que Lara doit jouer, nous l'avons vu, c'est celui du féminin qui lui permet d'accéder à la procédure légale de réassignation sexuelle et la reconnaissance de son statut (partie 1). Au sens de Deleuze, il semblerait que la stricte assignation du rôle ferait de Lara un monstre du fait de s'y réduire, voire s'y étouffer, pour intégrer un corps (social) plus large.

Gilles Deleuze détaille l'« image-cristal » en lui reconnaissant une particularité : « Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé¹¹³. » Cette conception du temps ne semble pas pouvoir se réaliser pour Lara. La scission du temps en passé / présent ne peut se faire alors qu'elle rejette ces deux temporalités ; l'une renvoyant à son ancienne identité de genre, l'autre à un entre-deux impensable (impensé?), donc monstrueux¹¹⁴. La temporalité est en fait entre les mains des institutions auxquelles Lara laisse le pouvoir de déterminer son statut voire, pourrait-on soutenir, son accès à la vie. On pourrait penser que la virtualité projetée par le miroir, et autres surfaces réfléchissantes, est une image non pas cristal mais cristallisée dans l'attente d'une décision du monde extérieur.

¹¹² DELEUZE, *op. cit.*, p. 97.

¹¹³ DELEUZE, *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁴ DUFOUR, *op. cit.*, p. 27.

Ce n'est qu'à la fin du film que cette scission du temps semble s'opérer devant le miroir de la chambre. On pourrait imaginer que les ciseaux utilisés pour couper le pénis viennent également rompre avec le temps¹¹⁵. Ce n'est plus Lara qui est reflétée dans le miroir mais les dessins et objets accrochés sur le mur d'en face. On distingue un petit miroir rond, qui semble représenter l'intérêt pour l'image, et une tête de cerf, qui peut incarner une bête au sens large et refléter la position hybride (*beast* en anglais signifie la bête et le monstre). Lara paraît scinder le temps ; elle abandonne le passé dans le miroir (virtuel) et récupère sa capacité d'agir sur le présent (actuel).



Photogramme 40 [01:32:40]

2.1.4 Le stade du mouvoir

La figure du double

Le reflet n'apparaît pas seulement dans un miroir, le regard de l'autre est aussi une surface qui réfléchit l'image par une subjectivité empruntée, pourrait-on dire, en référence à « l'identité d'emprunt¹¹⁶ » de Clément Rosset. Ce nouveau circuit semble permettre — tout comme l'image-miroir décrite par Gilles Deleuze — un échange à l'intérieur duquel se produit un phénomène de

¹¹⁵ LEUTRAT, *op. cit.*, p. 172.

¹¹⁶ ROSSET, *Loin de moi, op. cit.*, p. 45.

réassignation sociale auquel le sujet ne peut se soustraire sans entrer en conflit avec l'autre ou avec sa propre perception. Sabine Melchior-Bonnet parle d'un « triomphe du mimétisme¹¹⁷ », René Girard d'un « désir mimétique¹¹⁸ » qui pousserait le sujet à condamner sa différence pour le conformisme.

La « formation du double » est une expression psychanalytique employée pour exprimer ce « désir mimétique » qui engendre parfois une scission entre les désirs du sujet et les désirs conventionnels naturalisés. Le double semble être pour Girard une conséquence de « l'échec ultime, ou plutôt la réussite lamentable, du désir mimétique lui-même¹¹⁹ » ; le caractère dissociatif du sujet émanerait donc d'une performance, nécessairement ratée puisque non désirée, que l'on pourrait éventuellement rapprocher de la performativité de Judith Butler en tant qu'injonction à une norme comportementale. L'apparition du double est présente dans *Girl* à travers un rappel de l'esthétique cinématographique propre à cette thématique de la dualité (blanc/noir, masculin/féminin, *etc.*).



Photogramme 41 [00:16:05]



Photogramme 42 [00:29:23]

Sur le premier photogramme, Loïs porte un haut noir qui marque l'opposition avec le dos nu de Lara. La position des ballerines évoque une complémentarité soutenante bien qu'en équilibre sur un pied (on pourrait penser, notamment avec le plan qui dissimule le bassin, à des sœurs siamoises). Sur le troisième photogramme, le père de Lara regarde sa fille en tournant une épée

¹¹⁷ MELCHIOR-BONNET, *op. cit.*, p. 141.

¹¹⁸ GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Le Livre de Poche, 1978, p. 426.

¹¹⁹ GIRARD, *Ibid.*

en plastique entre ses doigts. Le regard attentif et l'allure chevaleresque semblent proposer un personnage protecteur, voire garde du corps.

La proximité physique ou intime et les gestes d'attention forment les dualités à travers lesquelles les personnages paraissent se soutenir mutuellement dans des épreuves communes (vie de famille et pratique artistique) et des espaces particuliers (maison et studio). Le thème du double semble être utilisé dans *Girl* aussi bien pour incarner la dualité *du* genre (masculin / féminin), relative à la performativité, que la dualité *dans* le genre (infériorité / supériorité), relative à la performance. Ce thème apparaît comme fantastique au sens où « loin de restaurer un monde harmonieusement irréaliste, il se borne à introduire, dans un monde réaliste, une troublante déchirure¹²⁰ », et semble ainsi s'approcher du thème de l'intrusion, inhérent à la formation du genre (partie 1) et dont la présence semble figurer dans le film.



Photogramme 43 [00:44:55]



Photogramme 44 [00:47:03]

Premier photogramme, Loïs profite d'une occasion pour aborder Lara dans le vestiaire. Elle reboutonne sa chemise, exhibant sa poitrine devant Lara qui recouvre la sienne d'un bras. Le face-à-face oppose les personnages, contrairement à la précédente capture, et indique une éventuelle confrontation. Loïs intimide sa partenaire de danse pour la forcer à se livrer verbalement et se dénuder physiquement : « J'ai le droit de poser des questions ? Les gens parlent beaucoup de toi. Pourquoi tu ne prends pas de douche, on s'en fout là. — Je ne sue pas. — Tu ne sues pas ? Tu te fous de ma gueule ? [...] ». Le père de Lara, deuxième photogramme, regarde sa fille avec insistance après avoir fait intrusion dans sa chambre. Il condamne l'usage du

¹²⁰ JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double*, Armand Colin, 2005 [1996], p. 37.

sparadrap pour des raisons de santé et tente de la raisonner : « Je suis pas fâché je veux juste comprendre. [...] On trouve une autre solution mais pas ça. Ça je veux pas. C'est pas sain. C'est pas bon pour ton corps. » La mise au point de la caméra oscille entre Lara et son père dans ce même plan, suggérant peut-être un basculement dans la relation. Lara évite le regard de son père comme elle évite de répondre aux questions de Loïs ; elle semble peu à peu les percevoir comme des menaces inconfortables. La correspondance lie les expériences tout comme les personnages, Loïs et Matthias apparaissent comme les figures d'un double fantastique, dans l'esprit de Lara, un double complémentaire, protecteur et intrusif. On pourrait rapprocher cette manifestation de la figure fantastique du Dr. Jekyll dont le corps est tourmenté par une version plus complexe, plus monstrueuse, intrusive et protectrice, Mr. Hyde. « Le double est ainsi le monstre par excellence, c'est-à-dire la forme en laquelle apparaît le plus nettement l'essence de la monstruosité, parce qu'il provoque la dissolution des différences, l'amalgame généralisé, et relève la vérité mimétique du désir : ceux qui désirent la même chose (et on désire toujours ce que l'autre désire) sont des doubles¹²¹ ». Des doubles surgissants, dans le cas de Lara, de l'incarnation du strict rôle féminin (doux, fragile, élégant, discret, *etc.*) qui demande, par définition, une complémentarité sécurisante.

La hantise

« « Fantastique » est d'abord un adjectif. Dérivé du *fantasticum* latin (et du grec *phantastikan*), il désigne tout ce qui concerne l'imagination. Le verbe grec *phantasein* signifie « faire voir », « donner l'illusion », ou bien « avoir une apparence », « se montrer ». En fait, *phantasia* désigne une apparition et *phantasme* un spectre, un fantôme. Voilà déjà réunis deux éléments fondamentaux pour le sens du mot : le surnaturel et la vision¹²². »

Lara est un personnage qui semble paradoxalement à la fois se soustraire et rechercher la présence de *Victor*, l'autre, auquel elle fut assignée à la naissance. Le thème de la hantise peut être reconnu à travers l'effet de présence fantôme qui accompagne Lara tout au long du film.

¹²¹ JOURDE, TORTONESE, *op. cit.*, p. 79.

¹²² JOURDE, TORTONESE, *Ibid.*, p. 34.

Milo, au-delà du frère et de l'image du fils, peut aussi évoquer le souvenir de *Victor* — nous l'avons vu (partie 1). L'accompagnement et les soins que Lara lui apportent au quotidien peuvent être interprétés, au-delà de l'attachement familial, comme la difficulté pour celle-ci d'abandonner définitivement l'enfant qu'elle a été. Plusieurs des apparitions de Milo paraissent projeter Lara dans une temporalité autre que le présent, proposant Milo comme une présence fantôme, idée soutenue par le cadrage qui intègre rarement le corps de l'enfant dans le champ bien qu'il soit présent dans l'action [00:16:10 - 00:16:30].

Victor apparaît comme une « présence-absence¹²³ », au sens de Roger Munier, manifestant l'apparition et la disparition en même temps. Devant l'école Lara regarde son frère avec mélancolie [00:39:10]. Après une fête de famille, elle s'éloigne pour déposer Milo dans son lit et s'endort contre lui [01:27:45]. Un matin dans la chambre, Lara le force à s'habiller pour l'emmener à l'école. Il refuse, arrache le vêtement, et la réassigne brutalement à son ancienne identité de genre par la nomination : « Arrête Victor ! » [00:23:33]. Milo rejète l'image que Lara semble projeter sur lui et qui l'enferme dans le souvenir, voire le parcours de *Victor*. Il est en colère à cause du changement d'école mais peut-être aussi à cause du lien qu'il établit entre sa difficulté d'intégration scolaire et celle de Lara.



Photogramme 45 [00:23:15]



Photogramme 46 [00:23:36]

¹²³ COLOMB-GUILLAUME, Chantal, « Roger Munier : poésie de la présence et mystique de l'Absence », conférence prononcée à l'Université de Bucarest, décembre 2007 : <https://rogermunier.com/presence-absence.html>.

Sur le premier photogramme on remarque la fissure dans le mur derrière Milo qui pourrait indiquer la séparation qui est en train de se produire de son côté. Sur la deuxième image Milo rejète le pull rouge que lui enfile Lara de force ; il refuse le vêtement assigné.

Catherine Paoletti reprend dans son texte une formule de Jacques Derrida que l'on peut éventuellement emprunter ici : « être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui au fond n'a jamais eu la forme de la présence » [...]. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elle n'ait jamais existé. C'est une mémoire sans deuil¹²⁴ ». Lara n'est plus, ou n'a jamais été, un garçon mais elle paraît hantée par cette assignation qu'elle délègue à son jeune frère, comme une incarnation de *Victor* qui la préserverait d'une rupture trop douloureuse. La grille verte de l'école — nouvelle frontière fantastique — viendra rompre symboliquement l'illusion d'une unité duelle en une dualité : Lara d'un côté, Milo et autres monstruosité (d'Halloween) de l'autre.



Photogramme 47 [00:39:00]



Photogramme 48 [00:39:10]

L'« inquiétante étrangeté »

Le concept freudien « *das Unheimlich* » (non-familier) est traduit par Marie Bonaparte comme « l'inquiétante étrangeté », puis par Jean-Luc Steinmetz comme « l'inquiétante familiarité »¹²⁵.

¹²⁴ PAOLETTI, Catherine, « Derrida fantôme », *Rue Descartes*, 2016 / 2, numéro 89-90, p. 70-79 : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2016-2-page-70.htm?contenu=resume>.

¹²⁵ SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts mécaniques », *Cinémas*, volume 18, Numéro 2-3, printemps 2008, p. 193-214, paragraphe 12 : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v18-n2-3-cine2294/018558ar/>.

L'étude originale (Freud, 1919, p. 215-222) définit *Unheimlich* comme « cette particularité de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, au depuis longtemps familier. [...] Serait *Unheimlich* tout ce qui devait rester secret, dans l'ombre, et qui en est sorti¹²⁶. » Le détachement entre Milo et *Victor* semble faire émerger l'absence (et non plus la « présence-absence ») de l'enfant disparu et pousser Lara à sortir progressivement de l'« état de léthargie¹²⁷ » dans lequel elle semblait reposer. On pourrait penser que ce qui sort de l'ombre et provoque un sentiment d'inquiétante étrangeté, c'est la reconnaissance de la perte de *Victor*. Celle-ci paraît engendrer une nouvelle dynamique dans laquelle Lara va chercher à combler le manque tout en maintenant l'intensité de son rythme de vie pour ne pas risquer de ralentir ses activités et, par conséquent, son processus de réassignation.



Photogramme 49 [00:26:44]



Photogramme 50 [00:27:56]

C'est dans sa chambre et dans les toilettes individuelles de l'école que Lara se retire pour suspendre quelques instants la dureté de son rôle. L'espace clos est semblable à un refuge qui pourrait bien rendre visible le corps émotionnel qu'elle ne peut exprimer. Les toilettes de l'école sont sombres et les murs vert foncé sont délabrés ; l'atmosphère inquiétante qui se dégage de ces unités plastiques pourrait suggérer un sentiment angoissant contenu à l'intérieur même du corps. Le petit miroir rond présent dans la pièce découpe le personnage par l'étroitesse de sa surface qui restreint visuellement l'espace de vie de Lara (photogramme 49) et la pousse à s'éloigner de l'objet pour approcher l'unique ouverture proposée (photogramme 50). Le rapprochement du visage devant la fenêtre ouverte pourrait signifier un désir d'évasion et par analogie peut-être un

¹²⁶ SIROIS-TRAHAN, *op. cit.*, paragraphe 12.

¹²⁷ SIROIS-TRAHAN, *Ibid.*, paragraphe 14.

désir de quitter son propre corps. Les couleurs et la pénombre, le silence et la solitude, l'ouverture vers l'extérieur qui permet tout juste au personnage de respirer ; la pièce entière paraît refléter l'intériorité d'un corps étouffé, isolé, oppressé. Le sentiment inquiétant de cette scène réside dans la monstration du corps émotionnel de Lara. L'espace révèle ce qui doit justement rester dans l'ombre. Mais ce même espace sombre va peu à peu envahir le champ et projeter l'étrangeté dans tous les espaces de vie de Lara. Ce qui était familier devient non-familier (la relation avec le père), et inversement, ce qui n'était pas familier le devient (la relation avec le voisin).

La version de l'automate

Jean-Pierre Sirois-Trahan reprend la théorie freudienne pour l'appliquer plus spécifiquement à l'image cinématographique. Il prend en compte, dans ce sentiment d'étrangeté, la mécanique du corps, la version de l'automate qu'il définit comme « une figure de l'entre-deux se tenant à la frontière entre vie et mort, entre animé et inanimé¹²⁸. » Le sourire figé de Lara, la répétition des activités et des relations, les gestes raides et saccadés constatés par la professeure de danse, *etc.* Lara apparaît comme un personnage automate, et cette version d'elle-même semble lui permettre d'échapper provisoirement à la violence qui l'entoure : « les gestes automatiques permettent de se mouvoir au milieu des chocs sans que la conscience ne soit agressée outre mesure (par exemple, de se déplacer dans la foule distraitement, comme un automate, sans réfléchir [...])¹²⁹. »



Photogramme 51 [00:16:59]



Photogramme 52 [00:38:40]

¹²⁸ SIROIS-TRAHAN, *op. cit.*, paragraphe 11.

¹²⁹ SIROIS-TRAHAN, *Ibid.*, paragraphe 18.

Le travestissement [travestir ; *travestire* (italien) ; « déguisé »] dans *Girl* ne semble pas spécifiquement lié au port d'un vêtement mais davantage à une attitude, une habitude qui consiste à nier une réalité trop intense pour être vécue. Lara ne déguise pas son corps — pas plus que les autres — mais ses sentiments. Elle paraît se dissimuler sous l'expression d'un genre hégémonique au point d'opérer semble-t-il un détachement entre son « désir mimétique » et son corps réel. Judith Butler propose de penser « le travestissement [comme une mise] en lumière [de] la structure imitative par laquelle le genre hégémonique est lui-même produit¹³⁰ ». Ie¹³¹ soutient que « le travestissement n'est pas une imitation secondaire qui présupposerait un genre antérieur et original, mais que l'hétérosexualité hégémonique est elle-même un effort constant et répété d'imitation de ses propres idéalizations¹³². » Lara dérange à cause de sa performance de genre qui renvoie aux autres leur propre *phantasme*, au sens où toutes sont fabriquées par la loi du genre avec plus ou moins de correspondances mais une seule, Lara, dévoile le caractère performatif du genre que les autres ne peuvent reconnaître sans remettre en question leur propre naturalité : « tout sujet moderne est un sujet clivé, passant constamment de l'inconscience à la conscience, de l'automatisme à la liberté consciente¹³³ ». On pourrait retenir un syllogisme des pensées de Butler et Sirois-Trahan : si Lara est un automate et que Lara s'identifie à un genre hégémonique, le genre hégémonique ne serait-il pas un automate, un *phantasme*, un fantastique recours pour ne pas affronter une inquiétante réalité ?

¹³⁰ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 189.

¹³¹ Judith Butler a récemment officialisé son statut « non-binaire » en Californie.

¹³² BUTLER, *Ibid.*

¹³³ SIROIS-TRAHAN, *op. cit.*, paragraphe 18.

L'abjection



Photogramme 53 [00:59:18]



Photogramme 54 [00:59:26]

Les lumières chaudes, voire brûlantes du côté de Lara, peuvent évoquer un sentiment d'humiliation, de honte, un jugement, une condamnation. L'ouverture dissimulée par le rideau retient Lara à l'intérieur de l'espace, forçant la confrontation. La curiosité semble partagée par la plupart des danseuses qui se rapprochent et font cercle autour de Lara, attendent la sentence ordonnée par Loïs, l'exécution du verdict, le geste de mise à nu, qu'il soit pratiqué par l'hôtesse (« si tu veux je le fais pour toi ») ou Lara. Ce geste fait écho à la scène dans le vestiaire où Loïs tentait déjà de la mettre à nu en lui prêtant une serviette pour qu'elle prenne une douche (cf. « La figure du double »). C'est un vêtement que prête Loïs cette fois-ci pour amorcer la violence qui suit. Le regroupement, l'insistance générale, les rires, les arguments déployés (anniversaire, réciprocité du regard), l'agressivité verbale, le lieu de confrontation ; tous les éléments sont réunis pour que Lara ne puisse se dérober devant la menace dont elle fait l'objet depuis le début du film, à savoir le dévoilement de son corps perçu comme abject au sens de Julia Kristeva. Cette scène dans la chambre de Loïs semble faire basculer l'étrangeté du savoir commun dans l'abjection du réel :

« Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. À la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. L'abject et l'abjection sont là mes garde-fous. Amorce de ma culture¹³⁴. »

¹³⁴ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980, p. 23.

Le corps trans de Lara apparaît comme abject parce qu'il trahit le système auquel il prétend appartenir, produisant sur son passage un sentiment d'inquiétante étrangeté nécessairement refoulé par l'assemblée : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹³⁵. » Cette définition est très proche de celle du monstre proposée par Eric Dufour en introduction de cette partie (p. 59).

Avant d'être ouvertement rejeté par les danseuses, le corps trans est rejeté par Lara elle-même qui se bande le sexe de sparadraps jusqu'à en perdre la santé, qui plie son corps à la pratique intensive jusqu'à s'en faire saigner les extrémités. On peut identifier une analogie entre le pied et le pénis de la ballerine, métaphore filée tout au long du film. Tous deux sont ligotés, l'un par des bandes de sparadrap, l'autre par les ficelles du chausson de danse. Tous deux font l'objet d'une attention particulière des institutions, l'un par le milieu médical, l'autre par l'école. Tous deux sont présentés comme un obstacle à la performance de Lara, l'un à la transition, l'autre au spectacle. Et tous deux finissent en sang après les dernières séances de danse, l'un pour les coups reçus (l'exercice des pointes), l'autre par le sparadrap arraché.



Photogramme 55 [01:09:03]



Photogramme 56 [00:49:55]

Le déni de Lara — qui dissimule le pénis à son propre regard en prenant sa douche en short de bain et en rabattant le drap sur son sexe en érection le matin — semble être exprimé par le choix de captation et justifie l'absence de l'organe dans le cadre, remplacée par celle du pied, jusqu'à cette scène de « vérification » chez Loïs qui ne confronte peut-être pas tant les danseuses à Lara,

¹³⁵ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 28.

mais Lara à son propre corps sous le regard de l'épistémologie normative de la différence des sexes.

2.1.5 Rupture de cycle

Retour au corps



Photogramme 57 [00:51:54]



Photogramme 58 [01:14:06]

Lara effectue deux visites chez son voisin Lewis. À la suite de chacune, elle se positionne devant le miroir de sa chambre et observe son corps. Première capture, on remarque les rubans du vêtement enroulés autour du torse, de la même manière que le pied dans le chausson, le pénis dans le sparadrap. Il semblerait que ce soit plutôt l'ensemble du corps de Lara qui soit ligoté par le tissu qui autorise l'approche hétérosexuelle. Deuxième capture, suite à la confrontation chez Loïs et la deuxième visite chez Lewis (on peut noter la sonorité qui lie les prénoms), Lara observe pour la première fois du film son pénis dans le miroir (il apparaît dans le champ). C'est son sexe en érection qui paraît la pousser à fuir l'appartement du voisin pour s'enfermer dans sa chambre. La conscience du corps prend le dessus sur l'artifice. Lara s'éloigne pour ne pas éprouver à nouveau un sentiment d'humiliation ou de dégoût vis-à-vis de son corps ; les deux sentiments étant liés à un rapport de soumission face à la loi du genre que Lara semble contrarier en quittant la pièce. Dans la pénombre, devant Lewis en train de se masturber, les pupilles de Lara deviennent noires et on distingue une lumière qui s'allume comme une flamme dans son regard. Ce que semble quitter Lara en s'échappant c'est le « devenir image¹³⁶ », idée suggérée

¹³⁶ FERREIRA, *op. cit.*

par le positionnement de Lara à genoux entre Lewis et la télévision allumée. Elle paraît s'écarter du *male gaze*, de l'objet de fascination qu'elle était au regard de la loi. En tournant les talons Lara renonce à son rôle assigné (subir ou accomplir) pour revenir vers son corps.

Le devenir animal

Cette sortie précipitée de l'appartement va rompre définitivement la logique de répétition de la version automate. Lara confronte son père [01:15:06], s'éloigne de lui, voire le dépasse [01:05:28]. Elle tombe malade (infection génitale, perte de poids), arrive en retard à ses cours de danse, ne parvient plus à suivre les mouvements. Elle semble ne plus pouvoir, ou ne plus vouloir, accepter la contrainte extérieure qui paraît la conduire à exterminer sa propre condition. On pourrait penser que cette rupture chez Lewis la propulse « dans un espace intercalaire, entre son identité d'abord exécrée puis acceptée [...], sa vie active dans le monde virtuel et ses passages dans la réalité matérielle. [...] » Le « monde virtuel » proposé ici fait référence à l'image virtuelle de Gilles Deleuze, qui semble alors tendre vers l'actuelle. « [...] en tant que corps sans organes, elle est tout entière tendue vers le devenir-humain¹³⁷. » Le corps sans organes est défini comme un « espace intensif de perceptions, d'affects et de sensations ; par là, il exprime la face virtuelle du corps actuel¹³⁸ », face de représentation du corps matériel. « Lorsqu'il s'éloigne des positions dominantes, ce corps intensif en devenir est un sujet nomade qui remet en question les catégories établies¹³⁹. » C'est son rôle féminin, le genre assigné par son devenir femme, que Lara semble remettre en question en se permettant d'éprouver la douleur infligée au corps. Les émotions brutes sont marquées par un éclairage rouge qui circule entre les espaces, un rythme de plus en plus vif, comme une accélération des battements du cœur, des images mouvantes ; un corps qui se dégrade progressivement jusqu'à devenir quasiment bestial, une idée rendue visible aussi bien à travers l'esthétique du corps (photogramme 59) que la relation sociale (photogramme 60).

¹³⁷ BEAULÉ, Sophie, « Le corps en devenir et la machine de guerre : Gérard, Chen, Darrieussecq et Dufour », éd. Revue Recherches féministes, volume 27, numéro 1, 2014, p. 134 : <https://doi.org/10.7202/1025419ar>.

¹³⁸ BEAULÉ, *Ibid.*, p. 131.

¹³⁹ BEAULÉ, *Ibid.*, p. 130.



Photogramme 59 [01:18:37]



Photogramme 60 [01:22:47]

Ce devenir animal semble tendre vers la figure monstrueuse proposée par Dufour : « [le monstre] c'est aussi ce qui est dit mixte, c'est-à-dire ce qui est à la limite, entre deux catégories, donc impensable, mais pourtant figurable, représentable. C'est le cas de l'union du mécanique et de l'organique [...] c'est aussi le cas des formes de vie à l'intersection de l'animal et de l'homme, que le cinéma aime montrer¹⁴⁰ »

La figure cyborg

Ce devenir ne sera pas admis dans les institutions qui fermeront leurs portes devant Lara. Le spectacle de danse aura lieu sans elle qui s'effondre pendant la répétition finale, la médecine constate la dégradation du corps et interrompt le processus médical. Quant au père, il tente de sécuriser sa fille en la privant de l'extérieur ; il cache ses clés pour l'empêcher de sortir, la maintient au sol, bloque ses gestes comme le ferait une camisole. Lara semble percevoir ces écarts comme une entrave à sa réassignation, alors que d'autres, comme le père, le corps médical ou les enseignant.e.s, y verront peut-être un moyen de la protéger. Il s'agit ici d'un conflit de perceptions, et ce conflit semble actif à l'intérieur même du corps battant de Lara. La posture intermédiaire déforme la matière, divisée entre la version automate (application du modèle) et le devenir humain (conscience de soi). L'entre-deux bouscule la frontière fantastique que nous avons précédemment reconnue, provoquant à la fois la chute et la délivrance du personnage en perte de repères ; entre manifestations du corps et système de genre.

¹⁴⁰ DUFOUR, *op. cit.*, p. 27.

Teresa De Lauretis, Paul B. Preciado et Donna Haraway pensent le genre comme une « technologie¹⁴¹ », et notamment une technologie « psycho-politique¹⁴² », un programme « de modélisation de la subjectivité¹⁴³ » capable de produire des identités fixes et stables, des corps mécaniques. Il semblerait que ce soit justement de cette mécanicité attendue que se dégage Lara en acceptant la position hybride.

« Hybride est un vocable issu du latin classique « ibrida » signifiant « bâtard, sang mêlé ». Ce terme a semble-t-il subi par la suite le rapprochement avec le grec « hybrisis », « excès », ce qui lui valut son orthographe actuelle (Rey 1992 : 984). [...] L'idée est celle d'un mélange de deux corps en un, allant d'un simple collage de juxtaposition jusqu'à une fusion parfaite. [...] L'idée d'hybridité est par nature une rupture d'ordre, un tiraillement de frontières, une brume ensevelissant des repères¹⁴⁴. »

L'hybride apparaît alors comme un être excessif à cause de la fusion de deux corps ; le corps mécanique et le corps humain, qui lui vaut le stigmate de corps monstrueux, puisque mutant, et surtout dérangeant. Cette position instable, animale, transcende les catégories pour les excéder tant il est impossible, impensable, d'en faire partie puisque le corps trans au regard de la loi du genre (partie 1) n'existe pas¹⁴⁵. La position de Lara est semblable à celle du cyborg qui est le « fruit d'un processus techno-scientifique qui s'impose à lui. Victime de manipulations ou d'expérimentations hasardeuses, il se voit projeté dans un monde où il est dénué de toute

¹⁴¹ DE LAURETIS, Teresa, BOURCIER Marie-Hélène (trad), *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, « La technologie du genre », éd. La Dispute, Paris, 2007.

¹⁴² PRECIADO, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴³ PRECIADO, *Ibid.*

¹⁴⁴ GUIÏOUX, Axel, LASSERRE, Evelyne, GOFFETTE, Jérôme, « Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique », Note de recherche, *Anthropologie et Sociétés*, volume 28, numéro 3, 12 septembre 2005, p. 187-204, paragraphe 1 : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2004-v28-n3-as961/011289ar/>.

¹⁴⁵ PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, « Mon corps n'existe pas », *op. cit.*, p. 217.

histoire, de toute trajectoire existentielle personnelle. [...] ¹⁴⁶ » Ce rapport humain / machine n'est pas inconnu à Lara qui a fait don de son corps aux institutions pour devenir une fille.



Photogramme 61 [00:18:27]



Photogramme 62 [00:53:03]



photogramme 63 [00:36:12]



Photogramme 64 [00:37:25]

La professeure, le père, la doctresse, la machine, le psychiatre, toutes et tous accompagnent, observent, touchent, manipulent et apprécient ce corps humain qui, entre leurs mains, ne semble plus en être tout à fait un. « [...] Les images inscrites dans [l]a mémoire [du cyborg] sont, pour la plupart, des artifices implantés dans ses circuits qui lui donnent le sentiment factice d'une existence singulière. Une partie de la quête du cyborg résidera dans son aptitude à s'extirper des déterminismes que la science a inscrits en lui ¹⁴⁷. » Lara circule dans la machine hétérosexuelle comme dans un tunnel, la métaphore est d'ailleurs employée à travers le métro qui relie les lieux de vie de Lara la conduisant dans un espace souterrain dans lequel elle paraît nourrir ses

¹⁴⁶ GUIÏOUX, Axel, LASSERRE, Evelyne, GOFFETTE, Jérôme, « Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique », Note de recherche, *Anthopologie et Sociétés*, volume 28, numéro 3, 12 septembre 2005, p. 187-204, paragraphe 23 : <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2004-v28-n3-as961/011289ar/>.

¹⁴⁷ GUIÏOUX, LASSERRE, GOFFETTE, *Ibid.*

réflexions. Le train de la montagne russe [00:30:50], la métaphore du psychiatre (« Profite maintenant au lieu d'attendre dans un attribut froid... que ce bus arrive enfin. » [00:37:35] (traduction du flamand)) ; tout porte à croire que Lara est déjà en route, déjà dans le wagon. Elle n'attend pas, contrairement à ce que pourrait penser le psychiatre, elle vit avec prudence au coeur du réseau qui l'anime et la transporte vers une issue qui est aussi celle du film.

Le démembrement du corps

Pendant le spectacle de danse auquel Lara assiste en tant que spectatrice, et non actrice, au bras de son père, les corps démembrés des danseuses surgissent dans le cadre. Ils pénètrent le champ par un positionnement de la caméra en fond de scène qui peu à peu va zoomer sur le visage de Lara, éloignant l'intrusion pour accéder à l'émotion. Lara pleure le rôle auquel elle ne peut accéder : « En un mot : il faut que le monstre, si tant est qu'on veuille qu'il demeure un monstre, reste en partie *hors champ*¹⁴⁸. » Le corps hybride de Lara ne semble pouvoir exister sur la scène classique sans nuire à l'image même que le spectacle tente de produire : une représentation sociale normative sublimée à travers la mise en scène de corps mécaniques. Le corps mécanique, dans ce plan, n'est pas celui de Lara mais celui des danseuses. Le mouvement de caméra produit une inversion du vivant. Lara vit l'émotion en face des corps pantifiés qui exécutent une chorégraphie commandée par un homme. L'agitation des danseuses à l'intérieur du cadre peut être également l'expression d'un démembrement propre au corps de Lara qui s'éloigne progressivement de la version automate : « Loin de la pure rigidité fonctionnelle et sans intériorité des automates, les cyborgs *se* meuvent. Nous pourrions dire que l'automate *bouge* (voire qu'il est bougé), alors que le cyborg, comme l'humain, *fait un geste*. Le corps bio-mécanique du cyborg n'est pas seulement une chose commandée mais aussi un être, une présence habitée¹⁴⁹. » Nous l'avons vu, Lara paraît être habitée par une assignation à travers laquelle elle ne se reconnaît pas, elle est hantée par un système de croyances que l'on pourrait qualifier d'archaïque et qui la pousse à s'élever au-delà du paradigme. « [L]e cyborg met du

¹⁴⁸ DUFOUR, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁹ GUIOUX, LASSERRE, GOFFETTE, *op. cit.*

temps à unir sa volonté fantôme [...] à son corps néoformé, jusqu'à s'affranchir de l'étrangeté à soi-même, c'est-à-dire jusqu'à dépasser le corps vécu comme marionnette de l'âme [...] ¹⁵⁰. »

Cette confrontation entre archaïsme (croyances) et modernisme (dépassement) semble être le sujet principal du film et se manifeste notamment à travers un plan-séquence qui retrace l'ensemble de l'oeuvre [01:32:45 - 01:36:47]. Lara prend finalement la décision de s'auto-chirurgier dans sa chambre avec une paire de ciseaux. Matthias et Milo sont présents au début du plan mais la caméra ne se tourne pas vers eux, les personnages semblent ne plus pouvoir agir sur la situation donnée. Au moment où ils sortent de l'appartement, Lara ralentit son geste et abandonne l'éponge avec laquelle elle faisait la vaisselle. Elle sort un saladier, des glaçons du congélateur puis s'éloigne dans le couloir. L'entre-deux lumineux, marqué par un jeu de lumière entre l'artificial de la hotte et le naturel du jour, peut évoquer le caractère hybride du personnage qui se retrouve ensuite plongé dans la pénombre. Lara entrouvre la porte de l'appartement, faisant de l'intérieur et de l'extérieur un même espace. La veilleuse du couloir, encore allumée de la sortie du père, s'éteint comme une source de lumière en moins. La caméra pivote lentement pour suivre les déplacements de Lara sans déroger de son axe. Celle-ci prend alors le téléphone et quitte l'espace champ pour appeler les urgences. Sa voix off sans émotion est transmise : « Bonjour c'est pour une urgence. — Lara V. — rue Verrier 135 dernier étage appartement 80. ». Cette voix sans visage peut rappeler le personnage-fantôme que nous avons perçu. Lara raccroche et revient dans le champ. Elle passe d'une pièce à l'autre devant l'objectif de la caméra qui recule lentement en travelling arrière dans le couloir. L'action menée semble en décalage avec la continuité du plan, provoquant une impression d'irréalité. La profondeur de champ varie en fonction des déplacements du personnage jusqu'à ce que Lara s'arrête dans sa chambre. La pièce est sombre malgré la lumière dorée qui traverse le rideau. L'angle de la caméra ne permet pas la réflexion du corps dans le miroir bien que le personnage soit présent devant. Lara retire le bas de ses vêtements en tournant le dos à la caméra. Sa silhouette est presque invisible dans la pénombre malgré le contraste lumineux qui la situe dans un espace intermédiaire, entre l'ombre et la lumière. Elle sort le torchon qui contient les glaçons et l'applique sur son sexe. Quelques

¹⁵⁰ GUIÏOUX, LASSERRE, GOFFETTE, *op. cit.*, paragraphe 26.

secondes plus tard elle prend une paire de ciseaux, se met un linge dans la bouche et achève son geste. Elle émet un cri de douleur et s'effondre.

On pourrait imaginer ce plan-séquence comme une rétrospective de l'oeuvre de Lukas qui se résumerait à un appel à l'aide mais cette simplification ne prendrait pas en compte le film dans son intégralité. Il ne s'agit pas seulement ici de se donner la mort mais aussi de s'accorder la vie, la vie et la mort étant des concepts inséparables selon Jacques Derrida¹⁵¹. Le pénis que tranche Lara est aussi une rupture temporelle — nous l'avons vu plus haut (cf. « L'image-crital ») — qui pourrait mettre un terme à la logique de répétition proposée par le montage du film.

2.1.6 Nouvel éveil

Ce sacrifice du corps n'est pas propre au plan-séquence, il s'agit du film en entier. Depuis le début Lara dégrade son corps : elle le perce avec une aiguille, le force pendant les entraînements, le frappe avec les chaussons de danse, l'étouffe avec le sparadrap. Elle le tue progressivement sans jamais l'anéantir complètement. La dégradation que l'on peut percevoir paraît incarner, de manière esthétique, un réagencement à l'intérieur du corps de Lara dont le mouvement la transporte tout au long de la narration. Cette idée est soutenue par les voyages en métro (souterrain) et la présence des fluides (l'eau et le sang) liés à la conception du corps : la douche, la transpiration, les voiles mouvantes dans l'air comme des vagues pendant la répétition du spectacle. Lara baigne dans le bleu de son justaucorps comme de son maillot de bain. La scène dans la piscine chez Lois écarte le doute de l'interprétation en illustrant le film du début à la fin.

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques, *La vie La mort. Séminaire (1975-1976)*, éd. du Seuil, coll. Bibliothèque Derrida, avril 2019.



Photogramme 65



Photogramme 66



Photogramme 67



Photogramme 68



Photogramme 69



Photogramme 70



Photogramme 71



Photogramme 72

Lara observe sous l'eau les nageuses avant d'entrer en interaction avec elles. Loïs est la première à s'approcher de Lara, lui accorde une grimace et remonte à la surface. Les gestes de danse sont repris dans la piscine de même que les gestes de violence (piétinement, maintien de la tête sous l'eau). Les gros plans sur le corps, et notamment les formes onduleuses, rappelle le « désir mimétique » de Lara. Dans cette scène, elle n'est pas la seule à se faire piétinée mais elle paraît être la seule à rester sous l'eau, d'abord par choix puis par contrainte. Elle retient sa respiration jusqu'à se dégager de l'étreinte et regagner la surface. La visibilité accordée aux profondeurs est représentative de l'oeuvre et de son issue. Lara retient sa respiration dans le bain hétérosexuel pendant toute la durée du film qui se déroule comme une expérience chorégraphique prénatale. Comme le fœtus s'alimente des cellules et autres substances autour de lui pour se constituer, Lara paraît se nourrir de son environnement pour grandir. L'oeuvre de Lukas ne nous raconte peut-être pas tant la vie de Lara, mais la transmission d'une histoire qu'elle en vient à dépasser.

« La première [inflexion de l'imaginaire du cyborg] est une sorte de présence constante de la métaphore digestive au sens large. Cela n'a rien ici d'étonnant compte tenu de la prégnance de la thématique de l'assimilation. La question de l'hybridité cyborgique peut ainsi apparaître comme une question d'ingestion, de digestion, d'indigestion, voire d'intoxication, ce qui ouvre autant de figures du remaniement de l'identité. De fait, il conviendrait de poursuivre la présente analyse en étudiant avec attention les différentes déclinaisons de ces mêmes figures, afin de tracer les contours d'un imaginaire de la mutation corporelle¹⁵². »

On peut également penser à la gestation. Sur le lit d'hôpital, Lara apparaît à la fois comme la mère et le nourrisson. Son père et compagnon, Matthias, se précipite pour la rejoindre sans pouvoir la suivre pour autant dans cette mutation technico-corporelle qui lui est propre. Il restera derrière la porte des urgences, comprimé et isolé par le surcadrage (photogramme 73).

¹⁵² GUIÏOUX, LASSERRE, GOFFETTE, *op. cit.*, paragraphe 25.



Photogramme 73 [01:33:45]



Photogramme 74 [01:36:00]

Le reflet dans la vitre de l'hôpital (photogramme 74) dédouble l'image, la rend floue et monstrueuse de la déformation. L'image de Lara est inversée par rapport au reste du film. Le monstre apparaît dans la matière réfléchissante, dans l'image virtuelle et non plus l'image actuelle. L'anamorphose rend visible le procédé du film entièrement monté sur ce concept de (dé)formation de l'image dont l'apparition monstrueuse dépend toujours du point de vue que l'on occupe¹⁵³. La monstruosité [Monstre ; *Monstrare* (latin) ; « Montrer » ; *Monstrum* (latin) ; « Avertir »] observée dans la vitre semble prévenir Lara de la position politico-sociale qu'elle occupe, provisoirement ou non, et à partir de laquelle elle va pouvoir évoluer : « Représenter le monstre, c'est le terrasser¹⁵⁴. » Après une ellipse dont le temps n'est pas indiqué, Lara quitte le métro, la voie souterraine, nouvelle image de la naissance.

Lara est un monstre au sein d'une organisation systémique qui ne reconnaît pas l'identité trans comme valide et rejète dans un entre-deux indéfini la position intermédiaire. Le monstre n'est pas seulement un corps hybride, c'est aussi celui qui fracture le temps par sa posture nécessairement anachronique puisque, faute d'avoir une existence au présent, le monstre vit dans le futur. Le temps de Lara semble être celui de l'anticipation, le seul avec lequel elle peut se permettre d'envisager la vie. La reprise des codes du cinéma fantastique (genre), et notamment monstrueux (sous-genre), permet la reconnaissance de la construction sociale de la figure monstrueuse. Tout le film est un éveil, une unité spatio-temporelle liée au développement du

¹⁵³ DUFOUR, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁴ MELCHIOR-BONNET, *op. cit.*, p. 233.

corps de Lara qui parvient à cerner le sentiment monstrueux par l'acceptation de son positionnement au sein du système qui la définit. Il semblerait alors que le déchirement — de la chair et du temps — apparaisse nécessaire pour entrer dans un nouveau continuum.

2.2 - L'enfant *queer*. De l'admiration à la répulsion - *Tomboy*

2.2.1 Le positionnement *queer*

L'éveil des sens



Photogramme 75



Photogramme 76



Photogramme 77



Photogramme 78



Photogramme 79



Photogramme 80



Photogramme 81



Photogramme 82

Tomboy commence par un plan rapproché sur la nuque d'un.e enfant. La caméra est positionnée sur la même plateforme que le personnage dont la tête avance si rapidement dans l'espace qu'elle paraît presque traverser le temps. Le soleil perce à travers les arbres. Le flou de la vitesse désoriente l'image. La profondeur de champ varie pour laisser une main s'installer dans le cadre, une main qui s'ouvre progressivement, comparable au phénomène de l'éclosion. Le plan suivant intègre le visage de l'enfant dont les yeux éblouis par la lumière s'ouvrent peu à peu. Comme dans *Girl*, il semblerait que *Tomboy* ouvre ici sur une image de la naissance. Les sens sont également sollicités ; l'ouverture de la main, des yeux, le mouvement des cheveux, la chaleur du soleil, la légèreté du corps. Une harmonie visuelle émane de ces premières images où l'on comprend déjà que le film sera conduit par ce visage androgyne.

Le mythe de l'androgyne

L'androgyne est une figure à la fois sublimée et méprisée dans bien des représentations. Dans le mythe de Platon, *Le Banquet*¹⁵⁵, elle est caractérisée par Aristophane comme étant à l'origine de l'humanité, l'incarnation idéale, l'expression d'un corps unifié qui, en essayant d'égaliser le pouvoir des Dieux, aurait provoqué leur colère se retrouvant déchiré en deux corps (homme et femme) à la fois distincts et nécessairement amants. Le mythe est considéré par Léon Robin comme une « anthropologie fantastique¹⁵⁶ » qui selon Jean-François Rey servirait l'épistémologie de la différence des sexes entretenue par la psychanalyse qui alimente l'idée

¹⁵⁵ PLATON, BRISSON Luc (trad.), *Le Banquet*, éd. Flammarion, Paris, 2016 [380 av. J.-C.].

¹⁵⁶ REY, Jean-François, « L'épreuve du genre : que nous apprend le mythe de l'androgyne ? », « Au-delà du récit mystique », *Cités*, 2010/4, numéro 44, p. 13-26 : <https://www.cairn.info/revue-cites-2010-4-page-13.htm#no4>.

d'une perte (angoisse de la castration, être ou avoir le phallus, *etc.*)¹⁵⁷ dont l'origine serait peut-être alors plus mythique que scientifique, pour ne pas redire, fantastique. « Symbole de l'harmonie et de la beauté cosmogonique, l'androgynisme n'en est pas moins annonciateur de désastre. Sa perfection est une anomalie. Sa beauté une provocation. Son intelligence une insulte. Car l'androgynisme est la copie de Dieu, l'extrémité d'une main qui sculpte, pouvant ce que peut Dieu¹⁵⁸. » La main que nous apercevons dans l'introduction de *Tomboy* est aussi celle, d'une certaine manière, qui va conduire le film. L'enfant, dans ces premières images, donne l'impression de voler à travers le paysage comme s'il était doté d'une capacité surhumaine. Le plan suivant (photogramme 81) indique la position de l'enfant, debout dans la voiture, les jambes tenues par le père qui conduit le véhicule en même temps : « Ça va là-haut ? — Ouais ! » [00:01:35]. Le second plan montre la mise en scène dissimulée du premier. Le pouvoir prêté à l'enfant dans le premier plan est une illusion produite à partir d'un certain point de vue. Le montage de Sciamma paraît démonter le mythe du tout puissant en replaçant le personnage dans un contexte ordinaire (simplicité, astuce, joie de vivre, *etc.*). On peut toutefois noter que le positionnement réhaussé et la conduite sur les genoux du père pourraient placer l'enfant dans un « avant la loi » (tel que nous l'avions vu avec Mowgli dans la jungle) et notamment la loi du genre. Cette loi est régie par les dieux dans le récit de Platon, et par les institutions dans l'oeuvre de Foucault (*Herculine Barbin dite Alexina B*, 1978) qui semble s'écarter du mythe pour privilégier l'expérience sociale qui en résulte.

« L'Androgynisme peut être imaginé, il peut solliciter sans fin l'imagination dans sa fuite au-delà de toute saisie, il ne peut être représenté ni encore bien moins analysé. Etre de l'idéal et du désordre à la fois, il ne saurait ni être approché de près, ni être vu ni être cerné¹⁵⁹. » L'androgynisme semble être une figure aussi insaisissable qu'inclassable, indécente du fait de son existence, et se

¹⁵⁷ REY, *Ibid.*

¹⁵⁸ LADJALI, Cécile, « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », Presses Universitaires de France, *Diogène*, numéro 208, 2004, p. 95 : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2004-4-page-95.htm>.

¹⁵⁹ CROUZET, Michel, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgynisme, à propos de Fragoletta », *Romantisme*, numéro 45, 1984, p. 34 : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_45_4700.

rapproche ainsi de l'altérité monstrueuse¹⁶⁰. Nous avons précédemment identifié un « *female gaze* » dans *Girl*, peut-être pourrions ici parler d'un « *queer gaze* » pour évoquer l'orientation d'un regard qui s'intéresse davantage à suivre une expérience de l'enfance plutôt que celle du corps féminin.

L'esthétique *queer*

« La théorie *queer* met l'accent sur la critique des genres en faisant éclater le cadre binaire homme / femme [...], explorant plutôt la production des masculinités et des féminités, des masculinités « sans hommes » et des féminités « sans femmes » par exemple. Elle s'intéresse aux effets opprimants que génèrent des conceptions des genres bloquées mais aussi à la circulation voire à la fabrication de masculinités et de féminités sans correspondance avec le sexe dit « biologique »¹⁶¹. »

Le positionnement *queer*, comme le suggère Teresa De Lauretis, est un moyen de « prendre ses distances par rapport à toute identité qui devient hégémonique et monolithique, essentialiste et naturalisante¹⁶². » *Queer* désigne « l'autre », le « dehors de la normalité hétérosexuelle », « le sujet abject¹⁶³ ». Ce qui semble faire de l'enfant dans l'introduction de *Tomboy* un sujet *queer* c'est, d'une part, son apparence androgyne qui efface le marquage de la différence des sexes, d'autre part, les mouvements de caméra qui semblent mettre à distance le positionnement identitaire pour valoriser l'expérience du corps.

Le « *queer gaze* » (regard *queer*) existe aujourd'hui au cinéma, il s'agit d'un regard qui « recognizes how lesbian, gay, bisexual, transgender and queer people create and view art. Moreover, it challenges binary notions of existence and storytelling employed in many male gaze

¹⁶⁰ Les recherches de Myriam Pavlovic (Pavlovic, « L'androgyne », 1984) et Michel Crouzet (Crouzet, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne à propos de Fragoletta », 1984) s'accordent à penser la figure de l'androgyne comme étant celle d'un monstre dans les représentations étudiées de leur corpus.

¹⁶¹ BOURCIER, *op. cit.*, p. 605.

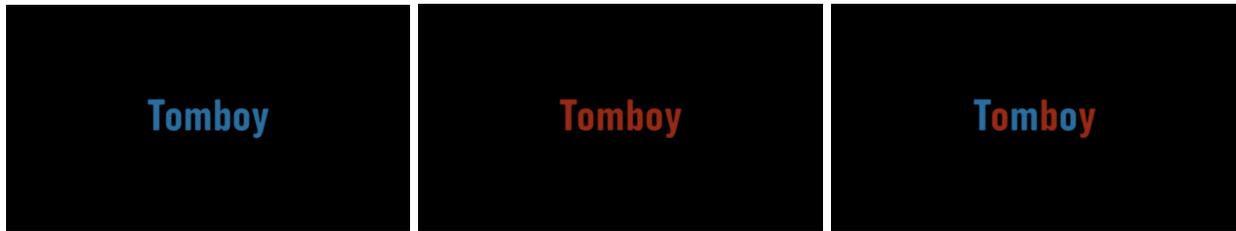
¹⁶² BOURCIER, *Ibid.*, p. 174.

¹⁶³ BOURCIER, *Ibid.*, p. 176.

versus female gaze conversations where the context is nearly always heterosexual¹⁶⁴. » Karen Tongson pense le « *queer gaze* » comme une orientation esthétique capable de décentrer ce qui est habituellement mis en avant dans la narration pour se rapprocher de nouvelles formes d'expression¹⁶⁵. Autre que le « *female gaze* » qui s'attache à défendre et revaloriser la perspective d'une expérience féminine, le « *queer gaze* » semble chercher davantage à remettre en question les formes identitaires établies pour en engendrer de nouvelles.

2.2.2 La double-identité

Le titre du film « Tomboy » apparaît à la suite de la scène introductive et annonce, par sa colorimétrie (rouge et bleu), sa police d'écriture (enfantine), sa signification (garçon manqué) et la mixité des couleurs, l'histoire qui va suivre.



Photogramme 83 [00:01:45] Photogramme 84 [00:01:46] Photogramme 85 [00:01:47]

Deux autres images de la naissance — qui suivent l'éveil de l'enfant — sont esthétiquement mises en scène par la narration : la première se produit à l'extérieur, nous l'avons vu en première partie, la seconde à l'intérieur de la maison. Michael *naît* dans la rue. Lisa assigne au masculin, l'enfant se choisit donc un prénom en correspondance avec l'identité de genre perçue par sa voisine [00:09:16]. Laure *naît* dans la maison lorsque la mère lui demande en voix off de sortir du bain : « Laure, sors du bain ! » [00:14:00]. L'enfant se lève, quitte la baignoire, laisse

¹⁶⁴ « Le « *queer gaze* » [...] reconnaît comment les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, transgenres et queer créent et voient l'art. De plus, il remet en question les notions binaires d'existence et de narration utilisées dans de nombreuses conversations entre le regard masculin et le regard féminin où le contexte est presque toujours hétérosexuel » — ANDERSON, Tre'vell, « What Hollywood can gain by planning the 'queer gaze' in the spotlight », *Los Angeles Times*, 16 mars 2018 : <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-lgbtq-filmmakers-love-simon-20180316-story.html>.

¹⁶⁵ ANDERSON, Tre'vell, *Ibid.*

entrevoir son sexe avant de s'enrouler dans une serviette violette à la manière d'une robe bustier. Le caractère androgyne du personnage est orchestré ici ; mi-féminin, mi-masculin.

Contrairement au premier éveil que nous avons analysé précédemment, c'est deux derniers ne relèvent pas d'une ouverture au monde. Il s'agit d'actes de naissance, au sens civil du terme. Ces deux différentes assignations sont présentées comme une intégration sociale. La mise en scène du film semble jouer sur cette nuance dans laquelle l'assignation donnée à la naissance pourrait devenir un lieu de trouble puisque sans considération pour les capacités et possibilités d'évolution du corps. Le mensonge de Laure lui permet de quitter la position de l'altérité pour expérimenter celle de l'universalité, ce que Paul B. Preciado reconnaît comme étant un « lieu anonyme et paisible où on vous fout sacrément la paix » et où il serait possible d'« abandonner une fois pour toutes le poids de l'identité¹⁶⁶. » Sam Bourcier le rejoint en ajoutant que « se déguiser en homme est toujours garant d'un confort social [...] immédiat¹⁶⁷ ».

Le caractère transgressif du personnage est exprimé aussi bien dans la rue par le mensonge (photogramme 86), que dans le bain maternel par la confection de la crête iroquoise (photogramme 87) qui fait référence à la culture punk. Quel que soit son espace de vie, il semblerait que l'enfant soit marqué.e par le signe de la non-conformité.



Photogramme 86 [00:09:00]



Photogramme 87 [00:13:17]

¹⁶⁶ PRECIADO, *Je suis un monstre qui vous parle*, op. cit., p. 41.

¹⁶⁷ BOURCIER, op. cit., p. 137.

Contrairement à Lara dans *Girl* qui revendique une seule et même identité, Laure en entretient deux à la fois, ce qui la pousse à opérer une balance. Dans le film *Il ou elle*¹⁶⁸, le personnage J retarde sa puberté, suspens le temps, le développement de son corps, par la prise hormonale car iel ne parvient pas à choisir un genre. Dans *Tomboy*, Laure effectue un croisement des espaces et des temps, un mélange pour conserver « il » et « elle ». L'identité de genre qui apparaît comme une structure définie et définitive se retrouve à être pour Laure un espace de jeux. Laure élimine dès le début du film la frontière (fantastique) que Lara ne parvient pas à lever par le mensonge qui lui permet de profiter d'une nouvelle position.

2.2.3 L'imaginaire performatif

Le passage secret

L'intrigue du film *Tomboy* est fondée sur le secret qui entoure l'identité de l'enfant. Le thème de la transgression est omniprésent dans l'oeuvre de Sciamma ; il est représenté par plusieurs éléments scéniques et plastiques qui semblent s'entremêler autour d'un autre thème, la mélancolie [*melancholia* (latin) ; *melankholía* (grec) ; « la bile noire »]. Ces deux thématiques réunies surviennent dans les scènes de pénombre et d'isolement et notamment autour d'un objet réfléchissant, le miroir.

« *Speculum* (miroir) a donné le nom de « spéculation » : à l'origine, spéculer c'était observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, à l'aide d'un miroir. *Sidus* (étoile) a également donné « considération », qui signifie étymologiquement regarder l'ensemble des étoiles. Ces deux mots abstraits, qui désignent aujourd'hui des opérations hautement intellectuelles, s'enracinent dans l'étude des astres reflétés dans des miroirs. De là vient que le miroir, en tant que surface réfléchissante, soit le support d'un symbolisme extrêmement riche dans l'ordre de la connaissance¹⁶⁹. »

¹⁶⁸ GHAZVINIZADEH, Anahita, *Il ou elle*, 2018.

¹⁶⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Le dictionnaire des symboles*, « Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres », Bouquins, Robert Laffont / Jupiter, p. 635.



Photogramme 88 [00:21:47]



Photogramme 89 [00:28:14]

Le corps de Laure — qui n'a pas encore atteint la puberté — semble être pour elle un site d'ambivalence, contradictoire et réflexif. Sur le premier photogramme elle cherche à savoir si son torse passerait inaperçu sur le terrain de foot. Sur le deuxième elle relève la tête après avoir mis à tremper le short sur lequel elle a uriné dans la forêt suite à l'intrusion d'un autre enfant. Première image, elle tente de se faire passer pour [*passing*¹⁷⁰] un garçon, deuxième image, elle reconnaît qu'elle n'en est pas un. Transgression et mélancolie. Ce ne sont pas des étoiles que Laure observe dans le miroir mais il s'agit bien de réfléchir l'ensemble de la matière disponible pour en saisir le sens et l'adapter en fonction l'environnement.

« [L]es croyances concourent à faire du miroir un objet magique, notamment parce qu'il provoque une certaine curiosité teintée de fascination et d'inquiétude, car il met à disposition des sens – ou du moins de la vision – un monde immédiatement compréhensible en tant que réalité indépendante et à la fois étrange car inaccessible, et qui stimule donc un appétit de l'imaginaire¹⁷¹. »

¹⁷⁰ LEDUC, Véro, « Les dimensions affectives de l'oppression », revue du CREMIS, volume 10, numéro 1, 2017, p. 3.

¹⁷¹ DEMAILLE, *op. cit.*, p. 23.



Photogramme 90 [00:40:36]



Photogramme 91 [00:43:04]

Le store baissé, dans sa chambre, Laure observe sa silhouette. Première image, elle a enfilé son maillot rouge découpé à la main en un slip de bain classique. Deuxième image, elle y a ajouté un pénis artisanal pour simuler un sexe masculin. Le personnage est filmé à la fois dans le miroir et dans l'embrasure de la porte-fenêtre qui laisse infiltrer la lumière. Le surcadrage attire l'attention sur l'ouverture produite par le corps, l'espace et l'objet réfléchissant. Le corps androgyne et le miroir qui reflète son image virtuelle (le mythe) pourrait suggérer à l'enfant un passage vers l'universalité.

L'enfant-monstre

Rosset nous invite à penser les liens entre le reflet et l'ombre : « Tout comme le reflet [...], l'ombre est d'essence fugitive. On l'a pour toujours ou on ne l'a plus jamais. Quand on ne l'a plus, on est un corps monstrueux, sacré ou *nefas* (interdit par les Dieux) au gré des Latins et promis à la purification par la mort¹⁷². »

Il existe un enfant qui refuse de grandir et court toujours après son ombre sauvage. Peter Pan quitte le Neverland pour chercher à Londres auprès d'une famille bourgeoise son ombre fugitive¹⁷³. À la différence d'Alice qui reste prisonnière du pays des merveilles dont elle ne peut sortir sans traverser des épreuves, Peter Pan circule d'un monde à l'autre à son gré pour ne pas

¹⁷² ROSSET, Clément, *Impression fugitives : L'ombre, le reflet, l'écho*, éd. de Minuit, Paris, 2004, p. 26.

¹⁷³ BARRIE, James Matthew, *Peter Pan*, 1911, dans « Pan, d'après la pièce de Peter Pan de James Matthew Barrie », BROOK, Irina, éd. L'avant-scène théâtre, numéro 1303, Paris, 2011, p. 13.

avoir à subir l'un et l'autre, le réel et l'imaginaire. Laure semble jouer de la même façon avec sa silhouette androgyne qui lui permet de circuler d'un espace fictionnel (partie 1) à l'autre.

Peter Pan est considéré comme une erreur de la nature dans quasiment toutes les thèses psychanalytiques, on parle du « syndrome de Peter Pan¹⁷⁴ », l'enfant qui ne peut/veut pas grandir et serait condamné, au mieux, à errer au stade infantile, au pire, à devenir un tueur en série. Dans l'adaptation de Loizel¹⁷⁵, l'auteur compare Peter Pan à Jack l'éventreur qui profite des ruelles sombres de Londres pour éventrer des prostitués et prélever leurs organes. On pourrait rebondir sur cette interprétation pour se rapprocher de notre sujet : Laure éventre le système de genre pour en extraire ce qui l'intéresse et lui permet de gagner en liberté. Peter Pan semble être perçu comme un enfant monstrueux par la psychanalyse mais il semble être un sujet inspirant pour les *Queer Studies*¹⁷⁶ :

« Eternally young ; endlessly seeking adventure ; brazenly living a fraught, fantastical life without grown-up interference or societal constriction — Peter Pan is the perfect character through whom society's gender roles may be disrupted, and even abandoned. He's more interested in killing pirates than kissing girls¹⁷⁷. »

Le Neverland hétérosexuel

« C'est ainsi que, déterminé à larguer un monde qui l'assommerait certainement du poids des responsabilités augmentant invariablement avec le temps, [Peter Pan] largue les amarres dans un monde où il est « the actor-director », donc où il arrive à déjouer les lois du temps pour en faire

¹⁷⁴ LAUER, Camille, WOLF-FÉDIDA, Mareike, « La figure de Peter Pan ou le refus du corps vécu : de la clinique du vide dans la mélancolie », *Champ psy*, numéro 66, 2014, pages 103-120, paragraphes 3 et 4 : <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2014-2-page-103.htm>.

¹⁷⁵ LOIZEL, Régis, *Peter Pan*, éd. Vents d'Ouest, 1990-2004.

¹⁷⁶ Sassafras Lowrey propose d'ailleurs une version *queer* du conte dans *Lost Boi* en 2016 (*transgender fiction*).

¹⁷⁷ « Éternellement jeune ; recherche d'aventure sans fin ; Vivant effrontément une vie tendue et fantastique sans ingérence adulte ou constriction sociétale - Peter Pan est le personnage parfait à travers lequel les rôles de genre de la société peuvent être perturbés, voire abandonnés. Il est plus intéressé à tuer des pirates qu'à embrasser des filles » : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/12/peter-pan-queer-icon/383422/>.

son havre intemporel¹⁷⁸. » L'enjeu de la vie de Peter Pan semble se situer principalement dans son rapport au temps. Il apparaît comme un personnage insaisissable et atemporel¹⁷⁹ car il navigue entre les espaces et les temps, fuyant d'un côté la norme que l'on tente de lui inculquer et de l'autre la solitude de son Neverland. Il apparaît partout mais ne trouve sa place nulle part et semble stagner dans un entre deux.

Un rapport similaire au temps peut être observé à travers l'expérience de Laure-Michael. Michael est ce que Preciado pourrait éventuellement nommer une « oeuvre de l'esprit », une invention de Laure qui se situe en décalage par rapport à l'évolution des autres enfants dont la pratique de genre normative est ritualisée depuis la naissance. Michael n'appartient pas au même temps que celui des autres, bien que personne ne le sache, et on retrouve dans cette idée le personnage anachronique évoqué dans *Girl*. Michael est une issue, en quelque sorte, qui permet à Laure de s'échapper provisoirement de son temps historique. Incarner Michael c'est rejoindre le Neverland mais, à la différence de Peter Pan, le Neverland que rejoint Laure n'est pas le sien, c'est celui de la pensée *straight*.

« On imagine couramment que l'individu est ce qui s'oppose à la masse, or il n'y a pas de masse sans la construction préalable d'une sérialisation, sans la déconstruction du lien social par la formation de l'individu, qui est l'atome et le nom de l'ensemble d'une massification. Il n'y a donc pas, d'un côté, l'individu et, de l'autre, les masses. Là où l'individu se trouve, la masse se trouve aussi, car l'individu est l'instance fondamentale de toute massification. Bien que la culture et le sens commun opposent individu et société [...] « individu » est pourtant le nom d'une organisation sociale, d'une cosmogonie et d'un pouvoir¹⁸⁰. »

Laure efface sa différence pour entrer dans le Neverland hétérosexuel. Elle se fond dans la masse et va jusqu'à la dominer par le savoir de son geste théâtral (qui n'a pas de limite, principe de la

¹⁷⁸ MAXWELL, Amélie, « Le mythe de Peter Pan ou l'angoisse du temps qui passe », Dossier Peter Pan, 2011 : <https://journals.openedition.org/belphegor/389>.

¹⁷⁹ LAUER, WOLF-FÉDIDA, *op. cit.*

¹⁸⁰ BENASAYAG, Miguel, WEINFELD, Anne (trad.), *Le mythe de l'individu*, éd. La Découverte, Paris, 2004 (1998), p. 13-14.

théâtralité). Elle dénaturalise les rapports de pouvoir qui apparaissent alors comme une construction historique et fantasmatique, semblable à l'évolution de Michael.

2.2.4 L'épreuve du corps social

La relation *hétérotopique*

L'« hétéronormativité » est un concept développé dans les années 1990 que l'on peut comprendre à partir des deux termes qui le composent mis en lien avec la pensée d'Adrienne Rich (« La contrainte à l'hétérosexualité ») et de Monique Wittig (« La pensée straight »). L'hétéro-normativité caractérise la contrainte au régime hétérosexuel normalisé par les institutions dans tous les espaces de la société contemporaine (partie 1) à travers un ensemble de discours, de pratiques, de mythes et de croyances.

« Les conventions sociales et le langage font apparaître avec une ligne en pointillé le corps du contrat social désignant ainsi l'hétérosexualité. Pour moi, les deux termes de contrat social et d'hétérosexualité sont superposables, ce sont deux notions qui coïncident. Et vivre en société c'est vivre en hétérosexualité¹⁸¹. »

L'hétéronormativité apparaît comme une structure dans laquelle les relations s'organisent autour d'une loi, celle du genre¹⁸². Nous avons précédemment remarqué que le père influençait — par son discours, ses gestes et ses désirs — l'orientation de genre de Laure (partie 1) mais la mère semble tout autant que lui apprécier et encourager cette orientation, notamment sur le plan affectif. Le film nous montre qu'elle entretient une relation très tendre avec Laure.

¹⁸¹ WITTIG, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸² RENNES, Juliette (dir), *Encyclopédie Critique du genre*, La Découverte, Paris, 2016, p. 91.



Photogramme 92 [00:04:44]



Photogramme 93 [00:16:20]

Sur le premier photogramme, Laure rejoint sa mère dans le lit parental. Sur le deuxième, c'est la mère qui rejoint Laure dans son lit d'enfant. L'intimité des personnages est marquée par ce déplacement réciproque qui les lie à l'intérieur de la maison. La mère confie à Laure les clés de la porte d'entrée (photogramme 93) : « comme ça tu pourras entrer et sortir comme tu veux. Surtout tu les gardes bien autour du cou comme ça tu les perds pas. » Elle lui offre les clés pour circuler librement entre les espaces. Elle lui enfile cette liberté autour du cou et apparaît, dans la narration, complice du double-jeu de Laure-Michael.

La notion de désir semble essentielle pour approcher l'expérience de Laure qui, en choisissant la position de Michael à l'extérieur de la maison, ne fait que reproduire des relations qui ont lieu à l'intérieur de la maison. Ce sont les jeux avec le père et l'intimité avec la mère qu'elle semble reproduire en étant Michael. Le changement de sexe apparaît nécessaire pour qu'une telle reproduction puisse avoir lieu dans l'espace public sans compromettre la « matrice hétérosexuelle¹⁸³ » qui l'organise : « Pour que l'hétéronormativité puisse être qualifiée de norme, elle doit pouvoir se reproduire, c'est-à-dire se transmettre de génération en génération et se baser sur la répétition et reproduction de certains gestes, de certaines croyances et d'une certaine imagination¹⁸⁴. » Bourdieu propose l'« habitus » (Bourdieu, 1972), Foucault la « biopolitique » (Foucault, 1979) pour conceptualiser l'idée générale d'une reproduction des modes de vie, naturalisée par la répétition, intériorisée par la transmission. Il semblerait que ce

¹⁸³ BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 113.

¹⁸⁴ DUCHARME, *op. cit.*, p. 123.

soit justement cette biopolitique qui influence le mensonge de Laure qui tend à rendre intelligible son identité sociale.

Laure adapte ses désirs en fonction de son environnement. Michael se rapprochera progressivement de Lisa — rapprochement rendu notamment visible par un travelling avant dans les escaliers de l'immeuble [00:33:35] — jusqu'à la rejoindre dans sa chambre pour une danse : Para one, *Always*, 2011.



Photogramme 94 [00:35:28]



Photogramme 95 [00:36:33]

La chanson de Para One est un élan de liberté (« Here. In my place and time. And here in my own skin. I can finally begin. [...] ») retrouvé à travers le comportement de Michael qui se laisse porter par l'invitation de Lisa à « entrer dans la danse » — mouvement qu'elle impulse depuis le début du film et qui pourrait se lire comme une invitation au jeu hétérosexuel. Un jeu qui paraît être fondé davantage sur le genre que le sexe, manifestement, et semble alors relever de l'idéologie différencialiste. On pourrait éventuellement parler d'une relation *hétérotopique* pour signifier la présence d'une couverture épistémologique (histoire? conte?) déployée pour entretenir l'hétéronormativité.

L'abandon de la soeur

Laure est également très proche de Jeanne, la soeur avec qui elle partage la plupart de ses jeux. Toutes les deux font partie d'une même culture, d'une même génération et grandissent dans un même contexte familial ; ces piliers fondateurs les amènent à entretenir une complicité sans

retenue à travers laquelle elles expérimentent l'identité sans la nommer. Les différentes places qu'elles occupent dans la maison orientent leur modèle de représentation et leur rapport hétéronormé qui semble toujours rester un site d'ambivalence dans lequel se joue le positionnement *queer* de Laure.



Photogramme 96 [00:07:12]



Photogramme 97 [00:34:33]

« Entre frères et soeurs, la différence de sexe crée un rapport complexe, quelque peu initiatique : la première forme des rapports à l'autre sexe. Profondément refoulés par les interdits religieux ou sociaux, ces rapports sont rarement sexuels, mais possiblement amoureux¹⁸⁵. » *Tomboy* nous montre que le sexe biologique ne détermine ni le genre ni le rapport amoureux et par conséquent que le « rapport complexe » suggéré par Perrot ne dépend pas de l'anatomie mais plutôt d'un paradigme¹⁸⁶. La citation de Perrot nous montre que la différence des sexes initiée dans l'enfance est un mythe basé sur une historicité et des croyances que l'existence de Laure rend obsolètes. Néanmoins ces croyances existent et animent les comportements et réflexions des jeunes personnages, notamment de Laure qui pour incarner Michael à l'extérieur de la maison abandonnera Jeanne à l'intérieur.

¹⁸⁵ PERROT, Michelle, *L'histoire de la vie privée* (1987), citée par LETT, Didier, « L'histoire des frères et des soeurs » (« The story of brothers and sisters »), *Clio*, « Liens familiaux », numéro 34, 2011 : <https://journals.openedition.org/clio/10308>.

¹⁸⁶ « Un paradigme détermine un ordre du visible et de l'invisible, il amène donc avec lui une ontologie et un ordre du politique, c'est-à-dire qu'il établit la différence entre ce qui existe ou ce qui n'existe pas, socialement et politiquement, et instaure une hiérarchie entre des êtres divers. Il détermine une manière spécifique de faire l'expérience de la réalité à travers le langage, un ensemble d'institutions qui régulent les rituels de production et de reproduction sociale. » PRECIADO, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle*, *op. cit.*, p. 68-69.



Photogramme 98 [00:35:18]



Photogramme 99 [00:48:18]

La petite soeur reste seule dans le cadre quand Laure — qui possède les clés pour entrer et sortir à sa guise — se promène en dehors. L'abandon est illustré par des plans où Jeanne attend, assise dans le couloir ou sur une chaise, le retour de sa soeur. Quand Laure quitte la maison elle paraît laisser derrière elle une partie de son identité (« La double-identité ») qui pourrait être fantastiquement investie par le dispositif cinématographique à travers le personnage de Jeanne qui patiente et s'ennuie de l'absence. Judith Butler pense que toute identification de genre est liée à la perte d'un autre ensemble d'identification¹⁸⁷ que l'on pourrait percevoir, de manière métaphorique, à travers la petite soeur.

Le désir d'occuper un (nouvel) espace semble pousser Laure à imaginer et anticiper d'autres possibilités sans pour autant y engager entièrement son identité : « L'ouverture vers l'inédit proposée par le jeu de la *queeritude* ne tend pas à se transformer en un état fixe ou en une identité définie et circonscrite. L'indétermination de la futurité *queer* représente plutôt un état inconfortable dans lequel se crée de l'inédit¹⁸⁸. »

La posture anti-identitaire

L'inconfort du positionnement de Laure est représenté dans le film par le mensonge, les malaises, les cachettes (le pipi dans la forêt, le short mouillé dans la maison, *etc.*), les stratégies d'évitement. La porte d'entrée délimite les espaces identitaires ; Laure vit à l'intérieur, Michael à

¹⁸⁷ BUTLER, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁸ DUCHARME, *op. cit.*, p. 128.

l'extérieur. Lisa ne doit pas entrer dans la maison, la mère ne doit pas sortir de la maison. Bien que les espaces organisent la double-identité, le corps de Laure reste un lieu de trouble où certains jeux et compliments ressemblent à une inconfortable réassignation de genre.



Photogramme 100 [00:38:01]



Photogramme 101 [00:39:21]

Sur le premier photogramme, Lisa maquille Michael « en fille ». Sur le deuxième, Laure est contrainte de rejoindre sa mère dans la chambre parentale avec le maquillage. Cette dernière fait tomber la capuche de l'enfant pour regarder et complimenter son visage coloré. Laure apparaît esthétiquement transgenre non pas FTM (« *female to male* ») mais MTF (« *male to female* »), ce qui semble être une inversion de l'orientation narrative mais pas de l'organisation du film qui met en valeur le « métissage¹⁸⁹ » de l'enfant. Laure ne passe pas simplement d'une identité de genre à une autre, elle circule entre l'une et l'autre, sans se positionner catégoriquement. Sam Bourcier semble voir dans le positionnement *queer* une stratégie défensive : « Cette conception de soi est un art de vivre, une technè qui ne doit pas déboucher sur une identité personnelle. Il s'agit plutôt d'une relation de réflexivité. Il ne s'agit pas d'une substance, d'une essence mais d'une opportunité stratégique. Il s'agit d'un travail qui permet d'échapper aux déterminations sociales et psychologiques¹⁹⁰. » En jouant avec les identités Laure paraît adopter une posture plutôt anti-identitaire, ce que Ducharme perçoit comme la « négativité radicale du queer » faisant « de lui un être rebelle à lui-même, refusant de se donner une identité qui lui est propre¹⁹¹. » Il

¹⁸⁹ PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, op. cit., p. 34.

¹⁹⁰ BOURCIER, op. cit, p. 158.

¹⁹¹ DUCHARME, op. cit., p. 118.

précise en reprenant les termes d'Edelman que « la queerité ne peut jamais définir une identité ; elle ne peut que l'inquiéter¹⁹². »

La sororité

La sonnette de la porte d'entrée se manifeste trois fois et éveille toujours un questionnement qui rappelle la fragilité du jeu de Laure-Michael. Ce qui vient de l'extérieur est toujours soupçonné de mettre fin au jeu. Laure répond au premier appel en ouvrant la porte [00:33:05], Jeanne répond au deuxième [00:47:36], la mère au troisième [00:57:45]. Ces trois interventions marquent des points de rupture importants : renforcement du jeu, perturbation, fin du jeu.

La confrontation entre Jeanne (l'intérieur) et Lisa (l'extérieur) perce le secret une première fois. Cette rencontre donne lieu à une nouvelle, celle entre Jeanne et Michael ou, par prolongement fantastique, entre Laure et Michael (« L'abandon de la soeur »). Laure brutalise Jeanne pour la faire taire. Les deux trouveront un compromis, commun accord, deal pour avancer ensemble avec le secret. La petite soeur profite d'une opportunité, elle aussi, pour s'immiscer dans le jeu par un chantage qui lui donne accès à l'extérieur. Cette nouvelle complicité qui s'installe entre les soeurs s'écarte du système hétéronormatif tel que nous l'avions précédemment décrit puisqu'elles jouent désormais en dehors des normes sociales. Leur relation semble s'articuler davantage autour d'une sororité [*soror* (latin) ; « soeur »], un « état de soeur¹⁹³ », au sens de Chloé Delaume qui perçoit dans cette relation à l'autre un « système horizontal » formé par un « sortilège d'unité », un « pacte de non-transgression¹⁹⁴ » formulé par Laure qui propose à Jeanne de l'emmener avec elle à l'extérieur, et notamment l'extérieur du système.

¹⁹² DUCHARME, *op. cit.*

¹⁹³ DELAUME, Chloé, *Mes biens chères soeurs*, « Les fabuleuses aventures du mot sororité », éd. Seuil, Paris, 2019, p. 96.

¹⁹⁴ DELAUME, *Ibid.*, « Pour une sonorisation générale », p. 129.



Photogramme 102 [00:52:47]



Photogramme 103 [00:57:22]

Devant le miroir de la salle de bain, Jeanne coupe les cheveux de Laure qui les ramasse pour s'en faire une moustache avant de les proposer à sa soeur. Jeanne est présente non seulement pour les activités de groupe mais aussi pour observer et apprendre des astuces de Laure à l'intérieur de la maison. Le pansement bleu que Laure dépose sur le genou de Jeanne pourrait montrer la circulation de la stratégie *queer* qui amorce un questionnement et une déconstruction du genre partagée. « [L]a queerité ressemble davantage à un élément perturbateur dont le seul aspect positif se dévoile dans le fait qu'il vient mettre le trouble¹⁹⁵. »

Le trouble

La bagarre dans l'herbe pour défendre Jeanne provoque à la fois le succès et la chute de Michael. Rayan ayant perdu le combat rejoint sa mère (pour se plaindre) qui rejoindra la mère de Laure (pour se plaindre) qui rejoindra Michael. La troisième sonnette entendue annonce la fin du jeu.



¹⁹⁵ DUCHARME, *op. cit.*, p. 119.

Photogramme 104 [00:58:09]



Photogramme 105 [00:58:12]



Photogramme 106 [00:58:19]

Photogramme 107 [00:58:38]

L'incompréhension de la mère face aux deux autres est rapidement dissipée lorsqu'elle comprend que « l'erreur » ne vient pas de chez elle : « [...] Il m'a dit que c'était votre *fil*s qui avait fait ça. — Je pense que vous faites erreur. » La porte reste ouverte et la voix off de Rayan résonne sur un plan rapproché du visage de la mère (photogramme 106) ; la voix résonne dans le couloir comme elle paraît résonner dans sa tête : « Si c'est lui, Michael ». D'une position tournée vers l'extérieur, la mère se tourne vers l'intérieur et regarde son enfant avouer : « Oui c'est vrai, c'est moi ». Laure reconnaît la bagarre et le mensonge en même temps auprès de sa mère qui, une fois la situation comprise, reprend la parole : « Je suis désolée madame, je vais faire ce qu'il faut. Je vais le punir. Excuse-toi. — Je m'excuse. — Ça n'arrivera plus. — Ça n'arrivera plus. » Indirectement on peut comprendre que c'est auprès de sa mère que Laure présente des excuses mais qu'elle ne demande pas d'être excusée, comme si elle se sentait fautive de quelque chose qui la dépasse et dépasse l'entendement général.

« La marque du genre semble conférer aux corps leur « qualité » de corps humain ; un nouveau-né ne devient humain que lorsqu'on a répondu à la question de savoir si c'était un garçon ou une fille. Les figures corporelles qui n'intègrent aucun genre tombent en dehors de l'humain, elles constituent même le domaine du déshumanisé et de l'abject contre lequel l'humain se constitue lui-même¹⁹⁶. »

¹⁹⁶ BUTLER, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 223.

Bien que « ce que nous croyons être une perception directe et physique n'est qu'une construction mythique et sophistiquée¹⁹⁷ », cette perception n'en reste pas moins fonctionnelle en société et détermine la « nature » du sujet qui semble tomber, en l'occurrence, dans l'abjection. Ce que paraît protéger la mère en refermant la porte sur ces derniers mots ce n'est pas son enfant mais les normes sociales qu'on lui a inculquées à travers un système éducatif (et punitif, vu la solution qu'elle propose). Ducharme reconnaît que le *queer* jète nécessairement un trouble, qu'il produit « l'étrangeté de l'organisation sociale », « l'étrangeté de *nous-même* et de notre investissement dans une telle organisation¹⁹⁸. »

La réassignation

« Qu'est-ce que t'as fait Laure ? Qu'est-ce que t'as fait ? Pourquoi t'as fait ça ? — Je sais pas. — Viens ici. T'as dit à tout le monde que t'étais un garçon ? T'as menti et t'as entraîné ta soeur là dedans ? Pourquoi t'as fait ça ? Hein ? [la mère gifle Laure] Va dans ta chambre. » [00:59:00]

Un changement de contrôle s'opère ; ce n'est plus Laure qui dirige ses actions mais la mère qui s'en charge. Les questions posées à l'enfant n'attendent pas tellement de réponse, elles viennent surtout rétablir la loi par l'utilisation d'un langage oppressif.

« Le discours devient oppressif lorsqu'il exige que le sujet parlant ne puisse parler que s'il participe aux termes mêmes de cette oppression — c'est-à-dire qu'il considère comme allant de soi l'impossibilité ou l'inintelligibilité même du sujet parlant. [...] Parler à l'intérieur de ce système, c'est être privé de la possibilité de parler. Par conséquent, le simple fait de parler dans ce contexte est une contradiction performative, la revendication linguistique d'un soi qui ne peut pas « être » dans le langage qui le réclame¹⁹⁹. »

Il semblerait que Laure ne puisse répondre à sa mère car son comportement relève d'un désir qui n'entre pas dans le domaine de l'intelligibilité du discours hégémonique. On perçoit à travers le ton, les mots, les larmes aux yeux de la mère, un sentiment de trahison, comme si Laure venait

¹⁹⁷ WITTIG, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁸ DUCHARME, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹⁹ BUTLER, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 229-230.

lui nuire personnellement en touchant son régime de croyances. La réassignation sera plus violente encore avec le port de la robe imposé le lendemain pour rendre visite à Rayan et Lisa, une manière de « dévoiler » le sexe de l'enfant par la monstration du genre féminin pour rétablir la « vérité ». Le corps apparaît façonné par les marqueurs de genre qui prouvent stratégiquement une catégorie de sexe²⁰⁰, un ancrage qui rétablit une cohérence non pas naturelle mais culturelle²⁰¹.

« Quand il n'est pas spontané, ou imposé par quelque impératif intérieur, l'aveu est extorqué ; on le débusque dans l'âme ou on l'arrache au corps²⁰². » Les autres enfants — mis au courant du mensonge par Rayan et Lisa — courent derrière Laure dans la forêt comme s'ils traquaient une bête sauvage [01:11:25]. Une fois attrapée ils font cercle autour d'elle et lui demande de montrer son sexe. Le genre semble suggérer la catégorie de sexe que le sexe lui-même vient certifier. Michel Foucault et Paul B. Preciado appellent « appareil de vérification » un ensemble de discours et de pratiques qui se présente comme vrai et universel, un ensemble, donc, qui vient justifier la violence pour protéger la loi. On pourrait voir dans la forêt se dérouler un « viol de vérification », c'est-à-dire un procès d'intimation²⁰³ qui jouit de la norme pour valider son organisation.

²⁰⁰ « La catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle. En cela elle n'est pas une affaire d'être mais de relations (car les « femmes » et les « hommes » sont les résultats de relations). La catégorie de sexe est une catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population — les femmes — sont « hétérosexualisée » [...] » WITTIG, Monique, *op. cit.*, p. 47.

²⁰¹ BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 251.

²⁰² FOUCAULT, Michel, *L'histoire de la sexualité. La Volonté de savoir* (tome 1), éd. Gallimard, 1976, p. 79.

²⁰³ Jean-Gérard Lapacherie définit ce procès comme « la pénétration au plus profond — dans l'intime — de la conscience intimée pour y inscrire ou y faire inscrire un ordre, du sens, une mise en garde, un commandement, une injonction » LAPACHERIE, Jean-Gérard, *L'intime L'extime*, Recueil d'études, éd. Rodopi, Les C.R.I.N., Amsterdam, New York, 2002, p. 13.



Photogramme 108 [01:12:05]



Photogramme 109 [01:12:07]

Cette scène est similaire à celle de *Girl* dans laquelle les ballerines encerclées Lara (cf. « L’abjection ») et on pourrait les mettre en relation pour penser une même origine : « La violence contre les minorités sexuelles procède d’un profond désir de protéger l’idée que l’ordre binaire du genre est naturel et nécessaire, il s’agit d’en faire une structure naturelle, culturelle ou les deux à la fois, à laquelle aucun humain ne puisse s’opposer sans perdre son humanité²⁰⁴. » Le monstre c’est aussi celui qu’on ne reconnaît pas ou que l’on refuse de reconnaître²⁰⁵ par peur de perdre sa propre humanité, ou plutôt sa conception de l’humanité, définie à partir d’une base peu représentative mais conservée pour maintenir le mythe d’une bicatégorisation originelle qui justifie sa mise en application globale.

« Ecce homo » [« Voici l’homme » (latin)] est une expression de Ponce Pilate qui présente Jésus Christ battu et couronné d’épines à la foule avant la crucifixion. L’expression latine est reprise par Laurence Alia (Dolan, *Laurence Anyways*, 2012) à la craie sur un tableau devant une assemblée composée de ses collègues et ami.e.s qui valident collectivement son licenciement pour échapper à une vague de contestations liée à sa transition de genre (MTF). Laurence, professeure de lettres, est reconnue « malade mental(e) » par un groupe de parents d’élève qui porte plainte contre l’établissement. Par son écriture, « Ecce homo », Laurence exprime la violence du geste en réaction à sa transition de genre et déplace la position monstrueuse qu’il délègue à l’assemblée chargée de mettre fin à ses fonctions pour protéger « l’humanité » hétérosexuelle.

²⁰⁴ BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 55.

²⁰⁵ DUFOUR, op cit., p. 76.

« Le désir de tuer ou d'exécuter quelqu'un parce qu'il n'est pas conforme aux normes de genre suivant lesquelles il « devrait » vivre laisse supposer que la vie en soi requiert l'existence de normes protectrices et que le fait même de se situer ou de vivre hors de ce système normatif nous met en danger de mort²⁰⁶. » Foucault et Preciado parlent d'un système « nécropolitique²⁰⁷ » pour désigner le processus de régulation interne qui encadre et recadre par le biais d'une épistémologie répressive.

2.2.5 La permanence du mouvement

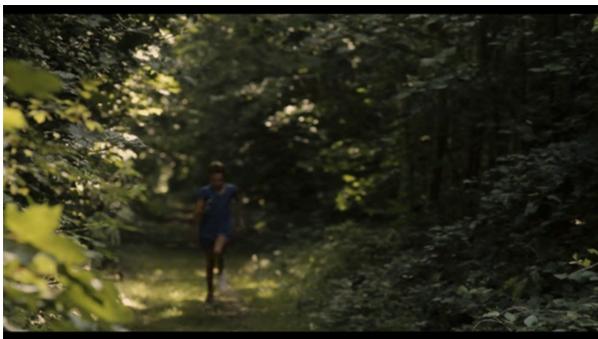
Le retour à soi



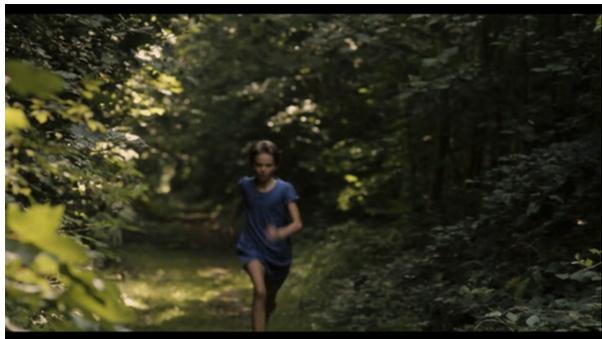
Photogramme 110 [01:08:19]



Photogramme 111 [01:08:29]



Photogramme 112 [01:08:34]



Photogramme 113 [01:08:36]

²⁰⁶ BUTLER, *Défaire le genre*, op. cit., p. 55.

²⁰⁷ PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, op. cit., p. 328.

Laure s'enfuit de chez Lisa avec la robe bleue laissant derrière elle sa mère et son amie, la relation *hétérotopique* que le port de la robe vient perturber. Elle s'écarte du social pour se réfugier dans la forêt. Le plan fixe accueille sa course qui dure quasiment 20 secondes (photogrammes ci-dessus). Laure devient de plus en plus nette et se rapproche de l'objectif de la caméra qui s'accorde, nous l'avons vu, à son regard. On pourrait percevoir à travers ce plan non seulement un retour *à soi* (la fuite du social) mais aussi un retour *sur soi* (la fuite dans la jungle). La forme circulaire produite par la lumière reflétée sur le feuillage peut évoquer également l'idée d'un cycle à l'intérieur duquel Laure trouve une issue pour s'échapper.



Photogramme 114 [01:09:34]



Photogramme 115 [01:09:42]



Photogramme 116 [01:10:00]



Photogramme 117 [01:10:25]

C'est sous un arbre que Laure retire la robe bleue qui lui a été imposée. Le plan-séquence capte Laure accroupie près du tronc puis, d'un mouvement circulaire, suivant le regard de l'enfant, élève le champ jusqu'à la cime des arbres avant de redescendre vers Laure qui quitte la forêt en abandonnant la robe sur une branche. Le mouvement de caméra part du rejet de l'assignation de genre à son abandon définitif dans la forêt. Ce que Laure paraît laisser derrière elle à ce moment-

là c'est le genre hégémonique auquel elle fut assignée à la naissance (le bleu de la robe pouvant être perçu en lien à la maternité).

Gender fluid

Elsa Dorlin pense que la « capacité normative du genre » tient dans « le fait que [l]e rapport social parvienne à substantialiser le processus de sexuation en deux sexes biologiques²⁰⁸ ». Dans *Tomboy* ce rapport à la substance paraît être métaphorisé à travers l'utilisation des « pâtes ». Plusieurs sont travaillées dans *Tomboy* tout au long du film : la pâte à modeler [00:42:38], la pâte à mâcher [00:19:42], le plat de pâtes [00:05:23], le collier de pâtes [00:15:00] et le « gros type pour la pub des pâtes » [01:02:05].

Quand Laure rejoint les enfants dans la rue [00:17:20], le groupe s'amuse à se lancer des défis : « Action ou vérité ». Quand vient le tour de Lisa elle demande une « action », ce à quoi on lui répond : « Tu dois échanger ton chewing-gum avec celui de Michael. » Lisa se tourne alors vers Michael assis derrière elle, retire son chewing-gum et lui tend. L'excitation du groupe monte lorsque Michael met la pâte dans sa bouche : « Mâche ! Mâche ! Mâche ! ». La caméra se détourne de Lisa pour filmer Michael en train de mâcher son nouveau chewing-gum, et ce visuel bouscule le jeu : le défi de Lisa devient celui de Michael. Celui-ci doit prouver son appartenance à une « catégorie de sexe » en travaillant le genre masculin de la même manière qu'il travaille la pâte entre ses dents pour intégrer le jeu, par analogie, le groupe des garçons.

De la même manière que Michael mastique le bonbon entre ses dents, Laure pétrie la pâte à modeler entre ses mains pour se forger une silhouette masculine. Elle s'installe à côté de Jeanne et pose sur la table une boîte de pâte à modeler [00:42:38], structures et modèles de création. La matière chimique et la couleur verte peuvent évoquer une nature artificielle que l'on pourrait lier à la fabrication du genre. Catherine Malabou écrit à propos de la plasticité qu'elle désigne comme « le double pouvoir de *recevoir* la forme — le marbre, l'argile sont dits « plastiques » — et de *donner* la forme — comme on l'entend dans les « arts plastiques » ou la « chirurgie

²⁰⁸ DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 2008, p. 54.

plastique ». On retrouve aussi cette opération de la forme dans la matière « plastique », le plastique étant le résultat d'un moulage²⁰⁹. » Elle précise qu'« au départ, la plasticité est un substantif qui, prolongeant en quelque sorte celui de « plas-tique », désigne le travail de la forme, essentiellement celui de la sculpture²¹⁰. » Laure travaille la pâte entre ses doigts, la fait rouler sur la table puis à nouveau entre ses doigts. Elle retire un bout puis recommence à modeler. Les gros plans sur ses mains donnent de l'importance à son travail. Elle donne une forme, une taille, une couleur, une texture à son sexe. Elle façonne sa pâte pour en faire un pénis conforme aux attentes sociales. Bourcier reprend les termes de Judith Halberstam : « [...] les pénis comme la masculinité deviennent artificiels et constructibles dès lors que l'on remet en cause la naturalité du genre²¹¹. »



MacCarthy, *Spaghetti Man*, 1993.

Sciamma va plus loin avec la métaphore. Le premier repas de famille dans la nouvelle maison est un plat de spaghettis, que l'on retrouve autour du cou de la mère [00:15:00] et à la fin du film en réponse à la devinette de Jeanne : « le gros type pour la pub des pâtes ». Le plat peut faire référence aussi bien à la *junk food* qu'à l'image popularisée d'un pénis ou d'une personne sans énergie (la « nouille »). La liaison peut faire penser à certaines oeuvres de Paul McCarthy, notamment « *Spaghetti Man*²¹² ». L'artiste fait le portrait d'une créature géante à tête de lapin borgne dont les organes génitaux surdimensionnés s'étendent et s'enroulent devant la structure comme un spaghetti dans une assiette.

L'association tête de lapin (Disney, MacDonald), corps humain et spaghetti peut référer au consumérisme moderne dans lequel les corps sont déshumanisés au profit du système marchand.

²⁰⁹ MALABOU, Catherine, « Souffrance cérébrale, souffrance psychique et plasticité », S.E.R / « Études », 2011/4, p. 487 : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-4-page-487.htm>.

²¹⁰ MALABOU, *Ibid.*

²¹¹ BOURCIER, *op. cit.*, p. 144.

²¹² MCCARTHY, Paul, *Spaghetti Man*, exposition au Théâtre Auditorium de Poitiers, Poitiers, 2020, [E.U, 1993].

Un lien entre sexe, genre et capitalisme semble être proposé dans l'oeuvre de MacCarthy comme dans celle de Sciamma, liant les entreprises et institutions au corps humain dans un rapport de production / reproduction, aménagement de la politique des corps, gestion de la vie et de la mort²¹³.

À travers l'utilisation des pâtes, le genre apparaît comme un produit fabriqué (spaghetti, pâte à modeler, chewing-gum) et performatif (consommation de masse). Il apparaît aussi comme une matière molle et ouverte à de nouvelles possibilités créatrices. Les pâtes permettent de donner de la matière au sujet et de penser le genre comme une fluidité plus qu'une substance rigide et enfermante. La pâte — à modeler, à mâcher, à manger — paraît être le jeu cinématographique qui permet la mise en scène d'un écosystème politique, économique, culturel et social. Mettre en scène, et surtout en crise, ces interactions limitantes pour les penser au-delà de leur propre structure épistémologique.

« [S]i le genre est quelque chose que l'on devient — mais une chose qui ne peut jamais être —, alors le genre est lui-même une sorte de devenir ou d'activité. Dans ces conditions il ne faudrait pas envisager ce genre comme un nom, une chose substantive ou encore un marqueur culturel statique, mais plutôt comme une sorte d'action continue et répétée. Si le genre n'est pas attaché au sexe par un lien de causalité ou d'expression, alors le genre est une sorte d'action susceptible de proliférer au-delà des limites imposées par l'apparente dualité des sexes²¹⁴. »

Positionnement trans

« La queeritude comme concept dynamique et transitoire a tous les aspects d'un concept proprement temporel. Étant toujours en mouvement (dynamique) et étant à la limite de ce qui est et de ce qui n'est pas (transitoire), la queeritude s'inscrit toujours dans une temporalité qui la porte vers l'avant²¹⁵. »

²¹³ FOUCAULT, Michel, « Naissance de la biopolitique », cours au collège de France, 1978-79.

²¹⁴ BUTLER, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 224.

²¹⁵ DUCHARME, *op. cit.*, p. 129.

Le terme « *queer* » a une racine indo-européenne ; il signifie aussi « à travers²¹⁶ ». On pourrait penser cette signification au sens large, c'est-à-dire « à travers » l'espace et le temps. La traversée fait partie intégrante de l'oeuvre, non seulement par les jeux scéniques qui mettent en mouvement les corps mais aussi par le support médiatique qui, par définition, produit de la matière en mouvement. Le déplacement est visible dans *Tomboy* (et dans *Girl*) à travers l'image du déménagement qui paraît proposer celle du « ré-aménagement », d'un lieu, d'un temps, d'une pensée. L'analogie est reconnue par Paul B. Preciado qui fait lui-même l'expérience du déménagement pour répondre aux besoins de son corps en transition²¹⁷.

Laure jaillit d'un carton pour courir derrière sa soeur [00:06:54]. Elle sort de la boîte comme une héroïne (cape rouge), une image que l'on pourrait associer à la subversion de genre. Elle quitte la boîte (le placard? la famille? la pensée straight?) pour démanteler le système qui l'organise. Le film, de manière générale, semble chercher à rendre visible les croyances fabuleuses pour les penser en lien avec l'organisation de la société. L'androgyne, l'enfant-monstre, le super-héros, la princesse aussi — qui fait semblant de dormir et qui pue [00:03:45] — et le rapport au temps — avec la montre dessinée sur le poignet de Jeanne [00:35:07]. L'incorporation des mythes, contes et légendes créent une unité spatio-temporelle qui organise non pas le réel mais une version hétéronormative du réel.



Photogramme 118 [00:31:50]



Photogramme 119 [00:32:29]

²¹⁶ ÉRIBON, Didier, « Queer / Queer (Théorie) / Queer (Action) », dans *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, Paris, 2003, p. 395.

²¹⁷ PRECIADO, *Un appartement sur Uranus*, op. cit., p. 229.

Le trucage de cette organisation est illustré dans la scène du portrait que produit Jeanne, portrait qui est également l’affiche du film et renforce l’importance de l’image présentée. Le visage androgyne de l’enfant est mis en valeur sur un fond rose et bleu qui évoque (évidemment) les stéréotypes de genre et rappelle le système dans lequel se définissent les contours du corps. Laure apparaît sur le photogramme 118 dans un environnement vertical, symétrique où l’on observe une reproduction des formes. Montantes et descendantes, elles se poursuivent à l’extérieur du cadre et donnent l’impression d’une infinité de motifs établis à partir d’une même base systémique. Les pointillés peuvent être pensés comme la duplication d’une individualité dont la trajectoire est encadrée par les lignes continues. En associant formes, couleurs et trajectoires, on pourrait voir, à travers cette organisation tapissée, la représentation d’un ordre patriarcal hétéronormatif. Ducharme traduit les mots de Ahmed (Ahmed, *Queer Phenomenology*, 2006) qui peuvent nous servir pour lire cette « toile de fond » :

« Le couple hétérosexuel devient un « point » le long d’une ligne, ligne qui est transmise à l’enfant comme héritage ou comme toile de fond [*Background*]. La toile de fond n’est pas simplement derrière l’enfant : elle est ce que l’enfant est invité à aspirer. La toile de fond, définie de cette façon, peut nous orienter vers le futur : elle est ce que l’enfant est invité à désirer en acceptant la ligne familiale comme son propre héritage. Il y a une pression pour hériter de cette ligne, une pression qui peut parler le langage de l’amour, du bonheur et du soin [*care*], qui nous pousse le long de chemin précis²¹⁸. »

La toile de fond invite à la reproduction de formes traditionnelles mais le fait que ce ne soit justement qu’une toile de fond — la matérialité de l’objet étant rendue visible par les vagues de la colle à papier peint — indique son caractère fabriqué, mouvant et potentiellement transformable. Le plan d’ensemble, sur le photogramme 119, met en abyme cette organisation qui apparaît à l’intérieur d’un autre ensemble et dévoile la mise à distance de Laure. Dans le premier photogramme, elle regarde la caméra dont le point de vue semble occuper la place de Jeanne, en contre-champ, en train de dessiner. Laure est le produit d’une mise en scène qui ne lui appartient pas et sur laquelle elle n’a pas de pouvoir mais possède la capacité d’élargir sa perception pour s’éloigner des modèles de représentation dominants.

²¹⁸ DUCHARME, *op. cit.*

« Polymorphe, la matière s’incarne et se défile. Le sourire est matière. La roche est matière et la roche bouge. Les étoiles se meuvent, la poussière se promène²¹⁹. » Chloé Savoie-Bernard et d’autres travaillent — dans un recueil intitulé *la matière s’est, de tout temps, mise à bouger seule* — l’idée que toute matière vit et se transforme à chaque instant. Le passage de la lumière sur le visage de Laure peut être lu avec cette même idée du mouvement permanent qui traverse un corps : « la queeritude est un concept dynamique, toujours porté par un mouvement qui le mène à ne pas rester en place et à créer de nouvelles possibilités. Ce mouvement vers l’avant signifie une ouverture vers un futur indéterminé et empreint de potentialités²²⁰. »

2.2.6 Nouvel éveil

La mère de Laure et Jeanne met son troisième enfant au monde à la fin du film [01:13:22]. Le bébé d’abord endormi se réveille en ouvrant les yeux progressivement, une image qui rappelle l’introduction du film.



Photogramme 120 [01:14:00]



Photogramme 121 [01:14:11]

Toute la famille est là pour accueillir cet éveil. La présence du père est reconnue dans le hors-champ lorsqu’il prend la parole pour chuchoter sur un gros plan qui encadre le visage de Laure : « Oh là là tu vois c’est pas facile de se réveiller. » Le montage semble proposer une inversion du bébé et de Laure qui s’éloigne ensuite de la famille pour manger une madeleine au

²¹⁹ DE PESLOÛAN, Lucile, DELPORTE, Julie, *La matière s’est, de tout temps, mise à bouger seule*, revue Moebuis, numéro 161, Montréal, 2019.

²²⁰ DUCHARME, *op. cit.*, p. 115.

balcon. La madeleine est croquée — peut-être en référence à celle de Proust qui ravive le souvenir — juste avant d’apercevoir Lisa sous le même arbre près duquel le groupe de garçons étaient présents au début du film.



Photogramme 122 [00:08:08]



Photogramme 123 [01:15:12]

La différence de lumière dans ces deux plans marque à la fois la fin de l’été, la fin du jeu et la fin du film. *Tomboy* pourrait se lire de la même manière que nous l’avions envisager avec *Girl*, comme la transmission d’une histoire que le personnage dépasse. Le rapprochement des plans ci-dessus montrent la boucle du film se refermer. Il ne reste que Lisa sous cet arbre que l’on pourrait penser comme une nouvelle « soeur », au sens de la sororité précédemment évoquée de Chloé Delaume mêlée au « continuum lesbien » d’Adrienne Rich²²¹. Laure fait l’expérience du garçon avant de revenir à son point de départ. La fin du film semble être un acte d’affranchissement ; c’est la fin du mensonge et l’acceptation d’un positionnement en marge.

²²¹ « Par « continuum lesbien » j’entends un large registre — aussi bien dans l’histoire que dans le vie de chaque femme — d’expériences impliquant une identification aux femmes ; et pas seulement le fait qu’une femme a eu ou a consciemment désiré une expérience sexuelle génitale avec une autre femme. Si on élargit le terme pour y inclure les multiples formes de rapports intenses et privilégiés entre femmes, qui comprennent aussi bien la capacité de partager sa vie intérieure que celle de faire front contre la tyrannie masculine et, que celle de donner et de recevoir un soutien pratique et politique. » RICH, Adrienne, *La contrainte à l’hétérosexualité*, « La contrainte à l’hétérosexualité et l’existence lesbienne », *Nouvelles Questions Féministes*, numéro 1, Mars 1981, p. 32 : <https://www.feministes-radicales.org/wp-content/uploads/2012/03/Adrienne-Rich-La-contrainte-à-lhétérosexualité-et-lexistence-lesbienne.pdf>.

Le positionnement *queer* de Laure se définit par sa capacité à imaginer d'autres possibles identitaires qui viennent subvertir les espaces délimités par la loi du genre. Sa position ne semble pas être tout à fait celle d'un entre-deux mais plutôt celle d'un à côté. Laure joue en-dehors de la norme hétérosexuelle — à la fois spatiale et temporelle — pour ne pas subir les effets négatifs du genre. La temporalité *queer* met en évidence la survie (du jeu) du personnage au sein d'un espace qui ne permet pas aux corps non-hétérosexuels d'accéder aux privilèges, voire aux fondamentaux. Le mensonge paraît suspendre le temps hétéronormatif que Laure divise en deux unités spatio-temporelles distinctes dont l'une lui permet d'approcher — de manière inconfortable puisque transgressive — l'hégémonie hétérosexuelle. Le geste transgressif se manifeste au début du film et se poursuit jusqu'à la confrontation des espaces entraînant avec elle une rupture temporelle. Comme dans *Girl, Tomboy* est présenté comme un cycle qui se termine par l'effraction du secret. L'éveil du début résonne avec celui de la fin qui marque la présence du personnage *queer*.

« Il n'y a point de devenir au sens strict, mais crise et re-naissance²²². »

²²² BAKHTINE, *op. cit.*, p. 265.

Conclusion

La reconstitution sur le modèle chronotopique de Bakhtine nous permet de réfléchir l'expérience des personnages au-delà de leur propre unité spatio-temporelle. Le processus d'échanges entre les oeuvres permet d'alimenter une direction commune qui semble se poursuivre à l'extérieur du corpus par un brouillage des frontières dont la dynamique créative semble renouveler les corps. Bakhtine parle d'un chronotope « créateur²²³ » pour désigner les interactions permanentes entre l'intérieur et l'extérieur qui bouleverse le monde représentant par l'exploration du monde représenté au moyen d'une l'étude de l'espace-temps qui semble produire un élargissement de la pensée : « L'oeuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'oeuvre et dans le monde qu'elle représente, tant au moment de sa création, que par la suite, renouvelant continuellement l'oeuvre au moyen de la perception créative des auditeurs-lecteurs²²⁴. » Les chronotopes des oeuvres de notre corpus se situent dans des mondes différents qui ne peuvent fusionnés mais qu'il est possible de mettre en relation pour percevoir les articulations qui les lient autour d'un chronotope plus large. Un chronotope à travers lequel nous pouvons reconnaître une manifestation plus globale qui peut amener à (re)penser le système machinique étendu et généralisé qui produit des chronotopes technico-corporels sur une base performative.

On pourrait percevoir le régime hétérosexuel comme un chronotope obligatoire, institué par un ensemble de pratiques et de discours qui se présente comme vrai, naturel, universel. Ce chronotope alimente des mythes et croyances permettant le fonctionnement de la machine qui semble s'établir sur une délimitation des corps organisée en un rite de passage : l'assignation de genre donnée à la naissance. Le chronotope hétérosexuel détermine et naturalise les fonctions par un travail continu des codes institués qui permettent l'entretien de la mécanique des corps universalisée. Les gestes exécutés par les danseuses classiques (*Girl*) et le langage performatif des enfants de la forêt (*Tomboy*) alimentent une dynamique reproductive qui fait tourner l'engrenage, réaffirmant le chronotope obligatoire auquel chaque corps vivant en société doit se conformer. Les anomalies qui entravent la manoeuvre sont repoussées hors du système,

²²³ BAKHTINE, *Ibid.*, p. 394.

²²⁴ BAKHTINE, *Ibid.*

considérées défectueuses du fait de leur incompatibilité. Alors que le chronotope hétérosexuel s'apparente à une fermeture du système cognitif, le « chronotope du Seuil²²⁵ » en propose une ouverture qui provoque la crise décrite par Bakhtine. Le réagencement spatio-temporel semble trouver une issue à travers la mise à distance et le changement de regard qui s'opèrent à l'intérieur de la transition de genre.

Les oeuvres ne s'achèvent pas sur un changement de sexe, la narration suggère plutôt l'acceptation d'un positionnement en marge du chronotope hétérosexuel. *Girl* et *Tomboy* ne sont pas construits par des temps successifs et des espaces strictement définis, les films s'articulent autour d'une approche plus fluide qui produit à la fois l'oeuvre et le corps dont la liaison trouve son origine à travers le regard. Si nous avons perçu un *female gaze* accompagné d'un *male gaze* dissimulé au début du film de Lukas, il est possible de reconnaître l'orientation *queer gaze* de l'oeuvre intégrale qui planifie la transition d'un regard. Xavier Dolan semble avoir conçu *Laurence Anyways* autour de cette notion qui paraît essentielle à la reconnaissance du corps.

« Ça vous importe le regard ? — Et vous ? Vous avez besoin d'air pour respirer. Bah voilà²²⁶. »

L'esthétique *queer* reconnue dans les oeuvres semble accorder de l'importance à ce qui traditionnellement n'en a pas puisque le *male gaze* prend pour base fondamentale l'épistémologie différentialiste et son régime de savoir/pouvoir naturalisé. Le *queer gaze* porte plutôt son attention sur les mouvements du corps pour mettre en évidence la mécanique qui conditionne les comportements. Le geste performatif est recherché pour rendre visible la fabrication des corps à partir de laquelle les croyances identitaires sont véhiculées par une restriction de l'imaginaire cantonné aux modèles hégémoniques omniprésents et socialement valorisés. La reconnaissance de la mise en scène permet aux personnages d'adapter le geste au corps (just-au-corps) par une réappropriation des codes de conduite qui maintiennent l'identité

²²⁵ « [Le chronotope du Seuil] peut s'associer au thème de la rencontre, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la crise, du tournant d'une vie. Le terme du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil ») » BAKHTINE, *Ibid.*, p. 389.

²²⁶ DOLAN, Xavier, *Laurence Anyways*, 2012.

jusqu'à ce que l'incohérence hétérosexuelle soit soulevée et fasse basculer le savoir dans l'étrangeté. L'évolution du regard proposée dans cette étude semble inhérente à l'expérience de transition dans laquelle le réaménagement de l'espace (corps) provoque celui du temps (normatif) par une reformulation des pratiques ordinaires, répétitives et reproductives, que le mouvement trans ne peut qu'excéder pour devenir autre. La reconnaissance d'une position inexistante (non représentée) et dénaturalisante (non représentable) amène à douter de sa propre intelligibilité et à remettre en question les normes de genre. Le cinéma paraît se mêler à la psychanalyse — tous deux étant liés par un rapprochement historique²²⁷ — pour établir un diagnostic : de l'état de dysphorie [*dys* ; « anomalie » ; *phorie* ; « avoir en soi »] il est possible de reconnaître un regard dystopique [*dys* ; « anomalie » ; *topique* ; « lieu »]. La crise semble émaner du corps pour projeter sa manifestation à l'extérieur et percevoir hors de soi le problème du lieu dans lequel est installée la loi du genre comme une programmation systémique invisibilisée.

La loi du genre reconnue à travers l'esthétique fantastique semble faire circuler une force répressive à l'intérieur de notre étude comme une contamination du corpus qui part de l'environnement avant de se perdre dans le corps : la jungle se lie à la ville pour construire le corps monstrueux d'où ressort un positionnement *queer*. Les couleurs de *Tomboy* (rouge et bleu) marque un fil conducteur qui fait circuler la binarité du genre à travers l'oeuvre. Les lumières de *Girl* (naturelle et artificielle) semble avoir un rôle complémentaire en accompagnant le corps jusqu'à son effondrement. Il s'agit « de rendre sensible le processus continu, précisément la contamination, c'est-à-dire la durée par laquelle l'autre investit peu à peu, organe par organe, cellule par cellule, toute la vie du même, et, par là, de figurer l'horreur, c'est-à-dire l'investissement par une force étrangère du corps et de l'esprit tout entiers²²⁸. » De la même manière que l'ADN de la mouche (Cronenberg, *The Fly*, 1986) investit le corps de Seth Brundle par la fusion à l'intérieur du « télépod », le genre paraît investir le corps des personnages par la fusion à l'intérieur du chronotope hétérosexuel. Il semblerait que le genre circule de manière insidieuse autant à travers l'étude qu'à travers l'oeuvre et le corps, et figure ainsi la contamination généralisée perceptible à travers l'esthétique. Ce qui est rendu monstrueux dans

²²⁷ Les frères Auguste et Louis Lumière déposent le brevet du Cinématographe en mars 1895. Sigmund Freud invente la psychanalyse un an plus tard, en 1896.

²²⁸ DUFOUR, *op. cit.*, p. 31.

les oeuvres n'est pas le corps mais le régime imposé qui naturalise des identités fixes en se basant sur un travail performatif qui se fait passer pour une essence. La métaphore des pâtes reconnue dans *Tomboy* incarne le travail de la matière en constante évolution que la dégradation du corps dans *Girl* ne peut dissimuler par la recherche d'une perfection. Les films jonglent entre la monstration et la suggestion pour rendre sensible la contamination qui navigue entre les espaces intérieurs/extérieurs et condamne ceux qui dont l'existence la dénature. Gregor Samsa (Kafka, *La Métamorphose*, 1915) se transforme dans sa chambre en une bête dont les facultés ne lui permettent plus d'accomplir le rôle qui lui était assigné. Il sera condamné à errer dans sa chambre jusqu'à sa mort, de la même manière que Laure semble condamnée au secret et Lara à la position monstrueuse. « Pour qu'il y ait un monstre, il faut qu'il y ait un monde dans lequel le monstre vit et qui, précisément, le détermine comme ce qu'il est²²⁹. [...] Créer un monstre, c'est certes créer un monde. Mais ce monde n'est pas seulement visuel, il est aussi narratif. Il y a un statut du monstre dans la narration, ou plutôt, c'est la narration qui confère au monstre son statut²³⁰. » La narration hétérosexuelle présentée, ne reconnaissant pas de statut trans/queer valide, accorde aux personnages non pas le statut mais le stigmaté, une place déshumanisante, proche de l'attraction divertissante, de la monstruosité sociale. Les films étudiés semblent chercher la mise en scène d'une inversion historico-fantastique en choisissant d'adopter un regard non-normatif pour proposer un retournement du stigmaté. Denis Mellier considère le fantastique comme « le double négatif du réalisme²³¹ », la révélation d'une face cachée, de l'envers, de l'espace-temps dissimulé par le langage et autres pratiques performatives. L'esthétique de la contamination semble proposer une inversion, ou plutôt une généralisation, de la figure monstrueuse qui tend à suggérer le danger à l'intérieur de l'hétéronormativité qui ne reconnaît pas sa propre combinaison trafiquée. La liaison fantastique des oeuvres fait émerger une histoire de la transition que l'on pourrait percevoir comme la version alternative d'un réel institué : ce n'est pas seulement l'histoire d'un personnage dont les pratiques sont considérées déviantes par son environnement, c'est aussi l'histoire d'un monstre dont la temporalité et les

²²⁹ DUFOUR, *Ibid.*, p. 92.

²³⁰ DUFOUR, *Ibid.*, p. 99.

²³¹ MELLIER, *op. cit.*, p. 8.

mœurs sont jugées inadéquates dans la jungle. Et cette version fantastique peut nous amener à penser l'oeuvre de Virginie Despentes, *King Kong Théorie*²³².

Le monstre (partie 2) dans la jungle (partie 1) c'est King Kong, le singe coupé de son environnement sauvage et trainé au coeur de la civilisation pour impressionner les foules sur la scène de spectacle. Le personnage décrit par Despentes est « non sexué », il se situe « avant l'obligation du binaire », « à la charnière entre l'homme et l'animal, l'adulte et l'enfant, le bon et le méchant, le primitif et le civilisé, le blanc et le noir. » (p. 112) Despentes définit King Kong comme la force « hyperpuissante » (p. 112) d'un corps qui doit être sacrifiée pour vivre en hétérosexualité, prix à payer pour recevoir la sécurité du groupe qui offre une protection en échange de la mutilation. « King Kong est ensuite enchaînée, exhibée dans New York. [...] On veut toucher le bestial de près, frémir, mais on ne veut pas de dégâts collatéraux. » (p. 113) La force est maîtrisée pour dissuader tout autre de faire surface. Elle est dominée par un ordre extérieur qui annihile toute capacité d'agir en supprimant la mobilité du corps. King Kong est la force *queer* capturée pour éviter un débordement qui viendrait nuire au régime hétérosexuel et provoquer un chaos épistémique. La bête se moque de la loi quand elle défonce les avions de chasse au haut des buildings. Elle n'est pas une mutante mais une force qui provoque la mutation, incarnant l'état de colère quasi-abyssal de tout être dont le droit à l'existence est refusé. King Kong ne reconnaît pas la loi du genre comme base sur laquelle s'établir mais comme la menace permanente d'un environnement dans lequel il va falloir se battre pour survivre. La créature vient d'un autre lieu (l'île du crâne), d'un autre temps (il y a des dinosaures dans son monde et des plantes polymorphes dévorantes). Elle est déplacée, drôle, douce et colérique. Ses pratiques sont transgenres. Son allure est singulière. Ses motivations sont partagées. King Kong est le monstre de notre corpus.

²³² DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, éd. Grasset & Fasquelle, Paris, 2006.

Bibliographie

CORPUS

SCIAMMA, Céline, *Tomboy*, 2011.

DHONT, Lukas, *Girl*, 2018.

REVUE DE PRESSE

Projets pédagogiques :

COLLECTIF, *Tomboy*, éducation artistique et culturelle en Isère, *École et Cinéma*, année scolaire 2013-2014.

COLLECTIF, *Tomboy*, cahier pédagogique, rencontres cinématographiques de Loudun pour la solidarité et la tolérance.

COLLECTIF, *Tomboy*, animation pédagogique, *École et Cinéma*, mars 2013. CAZAUX, Yvette, *Tomboy*, fiche pédagogique, *Collège au cinéma*.

TESSON, Charles, « Cahier de notes sur *Tomboy* », édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*, association *Les enfants de cinéma*, Paris, 2012.

Articles critiques :

BAUREZ Thomas, « Critique de *Tomboy* », Studio Ciné Live.

BEAUVALLET, Ève, « *Girl*, Réussite d'un nouveau genre », Journal « Libération », 9 octobre 2018.

BEAUVALLET, Ève, « Victor polster : « ça a pris un moment avant de redanser en tant que garçon », journal « Libération », 9 octobre 2018.

CAUHAPÉ, Véronique (journaliste), DHONT, Lukas (interviewé), « Lukas Dhont, cinéaste : « Le corps est le grand conflit » », journal « Le Monde », 10 octobre 2018.

COLLECTIF, « Alors on danse », « *Girl*, critique du film », À voir à lire, 2 avril 2020.

FABRE, Clarisse, « Cannes 2018 : avec « *Girl* », oubliez le garçon », journal « Le Monde », 14 mai 2018.

GUICHARD, Louis, « Critique de *Tomboy* », Télérama.

JOUDET, Murielle, « « *Girl* » : l'obsession de Lara contrebalancée par le regard du cinéaste Lukas Dhont », journal « Le Monde », 10 octobre 2018.

LALANNE, Jean-Marc, « Chronique splendide et sans contrefaçon d'une petite fille qui passe pour un garçon », Les Inrockuptibles.

LEFORT, Gérard, « Le merveilleux garçon manqué », Libération.

LIBIOT, Eric, « Prodigieux. », L'express.

MÉRIGEAU, Pascal, « Critique de *Tomboy* », Le nouvel observateur.

RIEUX, Nicolas, « *Girl* de Lukas Dhont : la critique du film ».

VOGNAR, Chris, « 'Girl' Review : A Transgender Portrait of Uncommon Depth », The New York Times, mars 2019.

Émissions radio / TV :

GARDETTE, Hervé, BROUÉ, Caroline, « Céline Sciamma et Annie Ernaux », « La grande table : deuxième partie », France Culture, 20 avril 2011.

JOSSE, Vincent, « Céline Sciamma : « le cinéma est fait pour recréer de la mémoire vivante » », émission France Inter, 22 septembre 2019.

MYZA, « Le film *Tomboy* », « Le GAYTHÉ », 26 avril 2015.

RUQUIER, Laurent (prés.), « Lukas Dhont & Victor Polster », émission « On n'est pas couché », mai 2018.

TRAPENARD, Augustin (prés.), *Girl*, émission « Le Cercle », débat télévisé, Canal +, octobre 2018

OUVRAGES THÉORIQUES & CRITIQUES : SEXES, GENRES, SEXUALITÉS

ALLISON, Dorothy, OLIVIER Camille et MILON Nicolas (trad.), *PEAU : à propos de sexe, de classe et de littérature (SKIN : Talking about Sex, Class & Literature)*, éd. Cambourakis, 2015 [1994].

BAYAMACK-TAM, Emmanuelle, *Arcadie*, P.O.L éditeur, Paris, 2018.

BERENI Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre, REVILLARD, Anne, *Introduction aux Gender Studies : Manuel des études sur le genre*, éd. de Boeck, Bruxelles, 2008.

BOURCIER, Sam, *Queer Zones, La trilogie*, éd. Amsterdam, 2018.

BUTLER, Judith, KRAUS, Cynthia, *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité (Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity)*, éd. La découverte, 2005 [1990].

BUTLER, Judith, NORDMANN, Charlotte (trad.), *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du « sexe » (Bodies That Matter : On the Discursive Limits of « Sex »)*, éd. Amsterdam, Paris, 2018 [1993].

BUTLER, Judith, CERVULLE, Maxime (trad.), *Défaire le genre (Undoing Gender)*, éd. Amsterdam, Paris, 2016 [2004].

BUTLER, Judith, MALABOU, Catherine, BOYER Elsa et MALABOU Catherine (trad.), *Sois mon corps*, « Une lecture contemporaine de la domination et de la servitude chez Hegel », Bayard, Paris, 2010.

COLLECTIF FÉMINISTE, *Corps et résistance*, revue FéminÉtudes, volume 22, numéro 1, Institut de recherches en études féministes, UQÀM, 2017-2018.

DAVIS, Angela, TAFFIN Dominique (trad.), *Femmes, race et classe (Women, Race and Class)*, éd. des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2020 [1982].

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe, Les faits et les mythes* (tome 1), Gallimard, Paris, 1976 [1949].

DELVAUX, Martine, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, éd. du remue-ménage, Montréal, 2013.

DELVAUX, Martine, *Le Monde est à toi*, éd. Hélotrope, Montréal, 2017.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, éd. Grasset & Fasquelle, Paris, 2006.

DORLIN, Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, éd. Presses Universitaires de France, Philosophie, Paris, 2008.

DUFRESNE-LAMY, Julien, *Jolis jolis monstres*, éd. Belfond, Paris, 2019.

FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la sexualité : la volonté de savoir* (tome 1), éd. Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *L'Histoire de la sexualité : l'usage des plaisirs* (tome 2), éd. Gallimard, 1978.

PRECIADO, Beatriz, *Testo Junkie (Testo Yonki)*, éd. Grasset, 2008.

PRECIADO, Paul B., *Un appartement sur Uranus*, éd. Grasset, 2019.

PRECIADO, Paul B., *Je suis un montre qui vous parle*, éd. Grasset, 2020.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, GIROD Marie-France (trad.), *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, éd. Grasset, 1996 [1992].

RENNES, Juliette (dir), *Encyclopédie Critique du genre*, La Découverte, Paris, 2016.

SERANO, Julia, GRUNENWALD Noémie (trad.), *Manifeste d'une femme trans et autres textes (Whipping Girl : A Transsexual Woman On Sexiam and the Scapegoating of Femininity)*, éd. Cambourakis, coll. Sorcières, Lyon, 2020 [2007].

WITTIG, Monique, *La pensée straight (The Straight Mind)*, éd. Amsterdam, Paris, 2018 [2001].

WITTIG, Monique, *Le corps lesbien*, éd. de Minuit, Paris, 1973.

WITTIG, Monique, *L'Opoponax*, éd. de Minuit, 1964.

WOOLF, Virginia, DARRIEUSSECQ Marie (trad.), *Un lieu à soi (A Room of One's Own)*, éd. Denoël, 2016 [1929].

WOOLF, Virginia, AUBERT Jacques (trad.), *Orlando (Orlando Biography)*, Gallimard, Paris, 2018 [1928].

AUTRES OUVRAGES THÉORIQUES : IDENTITÉ, FANTASTIQUE, CINÉMA

AUMONT, Jacques, *Limites de la fiction : Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Bayard, coll. « Logique des images », Montrouge, 2014.

BAKHTINE, Mikhaïl, DARIA, Olivier (trad.), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978 [1975].

BARBARAS, Renaud, *La distance et le désir*, « Introduction à une phénoménologie de la perception », librairie philosophique J. Valin, coll. Problèmes et controverses, 2006 [1999].

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.

BARTHES, Roland. *La chambre claire*, Cahier du cinéma, éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

BREY, Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, éd. de l'Olivier, « Les Feux », 2020.

BUBAR, Claude, *La crise des identités : L'interprétation d'une mutation*, éd. Presses Universitaires de France, coll. Le Lien social, 2010.

DERRIDA, Jacques, *La vie La mort. Séminaire (1975-1976)*, éd. du Seuil, coll. Bibliothèque Derrida, 2019.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, éd. de Minuit, 1985.

DUFOUR, Eric, *Les monstres au cinéma*, éd. Armand Colin, Octobre 2009.

GOLIOT-LÉTÉ Anne, VANOYE, Francis, *Précis d'analyse filmique*, éd. Armand Colin, Paris, 2007 (1992).

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages de double*, éd. Armand Colin, 2005 [1996].

KIPLING, Rudyard, *The jungle book (Le livre de la jungle)*, éd. Macmillan Publishers, Londres, 1894.

KRISTEVA, Julia, « Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection », Seuil, 1980.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Vie de fantômes. Le fantastique au cinéma*, Cahiers du cinéma, essais, 1995.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, éd. Imago, Paris, 1994.

MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Mémo, Seuil, février 2000.

MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer (Queer Cinema)*, L'Arche éditeur, Paris, 2013 [2012].

MURA-BRUNNEL, Aline, SCHUEREWEGEN, Franc, *L'intime L'extime*, recueil d'études, éd. Rodopi, Les C.R.I.N., Amsterdam, New York, 2002.

RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant* (version pdf), « L'ordre explicateur », Librairie Arthème Fayard, 1987.

ROSSET, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité.*, éd. de Minuit, Paris, 1999.

ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Gallimard, Paris, 1984 [1976].

ROSSET, Clément, *Impressions fugitives : L'ombre, le reflet, l'écho*, éd. de Minuit, Paris, 2004.

SERVIGNE, Pablo, GAUTHIER, Chapelle, *L'entraide, L'autre loi de la jungle*, éd. Les liens qui libèrent, 2019.

TRUCHOT, Pierre J., GUILBARD, A-C, *Présence par effraction et par intrusion*, éd. Presses Universitaires de Rennes, *La licorne*, 130, 2018.

MÉMOIRES / THÈSES DE RECHERCHE

DEMAILLE Carl, MARTIN, Pascal (dir.), *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spéculaire de l'image cinématographique*, mémoire de recherche, Paris, juin 2017.

LIVOLSI, Florence, PUISSEUX, Hélène (dir.), « Les adaptations cinématographiques d'*Alice aux pays des merveilles* et de *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva* : Espace filmiques et quête d'identité », Thèse de doctorat en cinéma soutenue en 1996 à l'Université de Paris X Nanterre, Atelier national de reproduction des thèses.

ARTICLES SCIENTIFIQUES

ALEXANDER, Anna, Compte rendu de Françoise Rétif, *Simone de Beauvoir : L'autre en miroir*, Recherches féministes, volume 13, numéro 2, 2000.

BEAULÉ, Sophie, « Le corps en devenir et la machine de guerre : Gérard, Chen, Darrieussecq et Dufour », éd. Revue Recherches féministes, volume 27, numéro 1, 2014, p. 129-144.

BERTHIN, Christine, « La hantise, le fantôme et la crypte », centre de recherches anglophones, *Tropismes*, numéro 14, Université Paris X - Nanterre, 2007.

BOULAD AYOUB, Josiane, « Éros androgyne et logos philosophique », 9 janvier 2007, « Philosophiques », volume 12, numéro 1, printemps 1985, p. 107-132.

CASTA, Isabelle-Rachel, « Vers une nécropoétique. Le cadavre comme « figure de vérité » ? », Enquête sur le cadavre : 2. Fantastique, *Frontières*, volume 23, numéro 2, 2011, p. 53-63.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Le dictionnaire des symboles*, « Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres », Bouquins, Robert Laffont / Jupiter.

CIAMBELLI, Patrizia, « La boucle et la marque », Terrain anthropologie & sciences humaines, [en ligne] : <https://doi.org/10.4000/terrain.3389>, France-Italie, 1996.

COLOMB-GUILLAUME, Chantal, « Roger Munier : poésie de la présence et mystique de l'Absence », conférence prononcée à l'Université de Bucarest, décembre 2007.

CROUZET, Michel, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne, à propos de Fragoletta », « Romantisme », numéro 45, 1984, p. 25-42.

DUCHARME, Olivier, *Temporalité queer. Résistance et désir*, Université Laval, *PhoenEx*, revue de théorie et culture existentialistes et phénoménologiques, 2015, p. 115-132.

ÉRIBON, Didier, « Queer / Queer (theorie) / Queer (Action) », dans Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes. Paris: Larousse, 2003, p. 393-398.

FRAISSE, Geneviève, « Le devenir sujet et la permanence de l'objet », dans *Nouvelles questions féministes*, 2005/1 (vol. 24), pages 14 à 23.

FRAISSE, Geneviève, « Les excès du genre. Une enquête philosophique », éd. Lignes, Essais, 2014.

GUÏOUX, Axel, LASSERRE, Evelyne, GOFFETTE, Jérôme, « Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique », Note de recherche, *Anthropologie et Sociétés*, volume 28, numéro 3, 12 septembre 2005, p. 187-204.

HAICAULT, Monique, CATTAN, Nadine, « Genre, temporalités, pratiques des espaces : quels outils, quelles approches, pour quels types de territoires », rapport de journée d'étude, Le Mans, Université du Maine, 29 janvier 2014.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir, comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », Communication, XVIe Congrès international de psychanalyse, Zürich, 17 juillet 1949.

LAUER, Camille, WOLF-FÉDIDA, Mareike, « La figure de Peter Pan ou le refus du corps vécu : de la clinique du vide dans la mélancolie », *Champ psy*, numéro 66, 2014, pages 103-120.

LE BRETON, David, *Ingénieurs de soi : techniques, politique et corps dans la production de l'apparence*, éd. Les Presses de l'Université de Montréal, *Sociologie et Sociétés*, volume 42, numéro 2, automne 2010, p. 139-151 : <https://doi.org/10.7202/045359ar>.

LEDUC, Véro, « Les dimensions affectives de l'oppression », revue du CREMIS, volume 10, numéro 1, 2017.

LEMIEUX, Bruno, *Mowgli*, *Revue de théâtre*, éd. Cahier de théâtre Jeu inc., numéro 66, 1993.

MAXWELL, Amélie, « Le mythe de Peter Pan ou l'angoisse du temps qui passe », Dossier Peter Pan, 2011.

MONNERYRON, Frédéric, « De l'androgynie au misogynie : l'infernale dialectique des décadents », « Les cahiers du GRIF », numéro 47, p. 75 - 86, 1993.

MULVEY Laura, *Visual Pleasure and Narrative Camera*, *Screen*, numéro 16, Oxford, 1975.

NATANSON, Madeleine, « L'imaginaire dans l'éducation entre l'orage et l'outrage », *Imaginaire et Inconscient*, éd. L'esprit du temps, 2003/1, numéro 9.

PAOLETTI, Catherine, « Derrida fantôme », *Rue Descartes*, 2016 / 2, numéro 89-90, p. 70-79.

PAVLOVIC, Myriam, « L'androgynie », éd. Cahiers de théâtre Jeu inc., numéro 31, 1984, p. 146-147.

PETITDEMANDGE, Guy, « De la hantise : le Marx de Derrida », *Cités*, 2007 / 2, numéro 30, pages 17 - 29.

REY, Jean-François, « L'épreuve du genre : que nous apprend le mythe de l'androgynie ? », *Cités*, 2010/4, numéro 44, p. 13-26.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le cinéma et les automates. Inquiétante étrangeté, distraction et arts machiniques », *Cinémas*, volume 18, Numéro 2-3, printemps 2008, p. 193-214.

VERA, Adolfo, « Le cinéma ou l'art de laisser revenir les fantômes : une approche à partir de J. Derrida », *Appareil*, numéro 14, « Esthétiques latino-américaines : penser à rebours », 2014.

EXPOSITIONS, CONFÉRENCES ET JOURNÉES D'ÉTUDES

BELMORE, Rebecca, « Braver le monumental », exposition artistique, Musée d'Art Contemporain (MAC), Montréal, 19 octobre 2019.

COELHO, Bruna Martins, « Manifeste auto-cobaye : le corps chez Preciado par Bruna Martins Coelho », Bibliothèque numérique Paris 8, 15 décembre 2016, consulté le 8 septembre 2020.

COLLECTIF FÉMINISTE, « Quel.s genre.s de travail ? : Réflexions transféministes sur la précarisation, La langue en jeu dans la communication anti-oppressive, Travail du genre en milieu artistique et culturel », Journée d'études, PK UQÀM, Montréal, 16 novembre 2019.

BOUGON, Marie-Lucie (dir.), « Fantasy et féminisme : aux intersections du/des genres », colloque en ligne, Université du Québec À Montréal (UQÀM), 11-14 mai 2021.

BRIAND, Michel (dir.), « Rythmes en corps », journée d'études en ligne, Laboratoire FoReLLIS, Maison Des Étudiant.e.s, Université de Poitiers, 25 novembre 2020.

GERNEAU, Marie-Claude, « Que la lutte continue avec le théâtre féministe », GIBEAU, Ariane, « Héritage de la sorcellerie dans la fiction contemporaine des femmes du Québec », RICCI, Sandrine, « Retour sur une « hystérie féministo-médiatique », la réfutation de la notion de culture du viol », Collectif Toujours Debouttes, UQÀM, Montréal, 22 novembre 2019.

MCCARTHY, Paul, « Monsieur MacCarthy, que prenez-vous dans votre thé ? », exposition artistique, Théâtre Auditorium de Poitiers, visite guidée, 20 octobre 2020.

PIERRE, Alexandra, « Explications et enjeux autour de l'intersectionnalité », conférence, Institut de Recherche en Études Féministes (IREF), UQÀM, 24 septembre 2019.

PRECIADO, Paul B. (dir.), « Une nouvelle histoire de la sexualité », séminaire en ligne, Centre Pompidou, 15-18 octobre 2020.

ÉMISSIONS ET PODCASTS

BIENAIMÉ, Charlotte, « Les mauvais genres : trans et féministes », numéro 25, *Un podcast à soi*, 16 avril 2020.

BUTLER, Judith, WORMS, Frédéric (dir.), « Judith Butler telle qu'en elle-même », *France Culture*, 14 mai 2018.

ERIBON, Didier, TUAILLON, Victoire (dir.), « Cours particulier avec Didier Eribon », *Les couilles sur la table*, épisodes 45 (1/2) et 46 (2/2), Binge Audio, 2019.

ESPINEIRA, Karine, BIENAIMÉ, Charlotte (dir.), « Les mauvais genres : trans et féministes », numéro 25, *Un podcast à soi*, 16 avril 2020.

FASSIN, Eric, TUAILLON, Victoire (dir.), « Cours particulier avec Eric Fassin », *Les couilles sur la table*, épisodes 21 (1/2) et 22 (2/2), Binge Audio, 2019.

PRECIADO, Paul B., TUAILLON, Victoire (dir.) « Cours particulier avec Paul B. Preciado », *Les couilles sur la table*, épisodes 40 (1/2) et 41 (2/2), Binge Audio, 2019.

RIVIÈRE, Joyce, CHARON, Aurélie (dir.), « La grève du genre », *France Culture*, 3 août 2019.

OEUVRES FILMIQUES : TRANSGENRE, TRANSIDENTITÉ, INTERSEXUALITÉ, QUEER

ALMODOVAR, Pedro, *Todo sobre mi madre*, 1999.

ALMODOVAR, Pedro, *La piel que habito*, 2011.

ALMODOVAR, Pedro, *Talons aiguilles*, 1991.

BERLINER, Alain, *Ma vie en rose*, 1997.

BLAKE, Edwards, *Victor Victoria*, 1982.

CAMPILLO, Robin, *120 battements par minute*, 2017.

CRONENBERG, M. *Butterfly*, 1993.

DESPENTES, Virginie, *Mutantes*, 2009.

DOLAN, Xavier, *Laurence Anyways*, 2012.

DOLAN, Xavier, *Matthias & Mathieu*, 2019.

DOLAN, Xavier, *Tom à la ferme*, 2012.

DOLAN, Xavier, *Les amours imaginaires*, 2010.

DOLAN, Xavier, *J'ai tué ma mère*, 2009.

DOLAN, Xavier, *Ma vie avec John F. Donovan*, 2019.

DOLAN, Xavier, *Juste la fin du monde*, 2016.

BURTON, Tim, *Ed Wood*, 1994.

GAZVINIZADEH, Anahita, *Il ou elle*, 2017.

HOOPER, Tom, *The Danish Girl*, 2016.

LEIBOVICI, Hippolyte, *Mother's*, 2019.

LIFSHITZ, Sébastien, *Petite fille*, 2020.

PEIRCE, Kimberly, *Boys Don't Cry*, 1999.

PUENZO, Lucía, *XXY*, 2007.

REYMANN, Malou, *A Perfect Family*, 2020.

SHARMAN, Jim, *The Rocky Horror Picture Show*, 1975.

SCIAMMA, Céline, *Le portrait d'une jeune fille en feu*, 2019.

SCIAMMA, Céline, *La naissance des pieuvres*, 2007.

SCIAMMA, Céline, *Petite maman*, 2021.

VALLÉE, Jean-Marc, *Dallas Buyers Club*, 2013.

OEUVRES FILMIQUES : GENRE / DANSE / COMPÉTITION

ARONOFSKY, DARREN, *Black Swan*, 2010.

WINDING REFN, Nicolas, *The Neon Demon*, 2016.

MACLENNAN, Michael, JEFFERSON, Kylie, *Tiny Pretty Things*, 2020.

OEUVRES FILMIQUES : MONSTRES, MONSTRUOSITÉS

BURTON, Tim, *Edward Scissorhands*, 1990.

COCTEAU, Jean, *La belle et la bête*, 1946.

CRONENBERG, David, *The Fly*, 1986.

JACKSON, Peter, *King Kong*, 2005.

HITCHCOCK, Alfred, *The Birds*, 1963.

HITCHCOCK, Alfred, *Psychose*, 1960.

LOSEY, Joseph, *The Boy With Green Hair*, 1948.

LYNCH, David, *The Elephant Man*, 1980.

SCOTT, Ridley, *Alien*, 1979.

SPIELBERG, Steven, *A.I. Artificial Intelligence*, 2001.

SPIELBERG, Steven, *E.T. the extra-terrestrial*, 1982.

SPIELBERG, Steven, *Jaws*, 1975.

SPIELBERG, Steven, *Jurassic Park*, 1993.

(liste non-exhaustive)