

Université Lumière Lyon 2  
Mémoire de recherche  
Master 2 Genre, Littérature et Culture

## **Le regard cis reflété au cinéma**

L'impact du *cis gaze* sur la représentation des personnes trans' au cinéma  
et des corps trans' à travers les miroirs

Charlie Fabre

Mémoire réalisé sous la direction de  
Yannick Chevalier  
et  
Aurélie Olivesi

juin 2020 - première session

## **Remerciements**

Dans le cadre de cette recherche, je remercie :

Aurélié Olivesi et Yannick Chevalier pour leur accompagnement et leurs conseils ;  
Marianne Thivend pour l'accompagnement en M1 ;

Les étudiant.e.s des Masters en études sur le genre de Lyon 2 qui n'ont pas hésité à élever la voix face  
à la transphobie ;  
et spécialement mes camarades de Matilda puis de GLC ;

Arsène, Corto, Maëlys et Qiu pour l'organisation et l'opportunité du FACT ;

Agathe, Lyan, Cameron, Eléa et Eden pour la relecture et le soutien ;

Gab pour les échanges riches sur le sujet ;

Toutes les personnes trans' que j'ai rencontrées et qui m'ont inspiré ;  
et spécialement celles qui répondent rapidement et efficacement quand j'ai besoin d'elles pour des  
entretiens ou pour des projets plus grands ;

Les personnes qui m'ont accompagné psychologiquement et / ou qui m'ont soutenu matériellement  
depuis le début de ma transition.

## **Note**

Nous utilisons l'écriture inclusive dans ce mémoire.

Ce travail a été rédigé entre mars et juin 2020. En raison du contexte sanitaire et de la fermeture des  
bibliothèques notamment, certaines notes de bas de page ne font pas figurer les numéros des pages  
concernées mais simplement les titres des ouvrages.

Nous attirons votre attention sur le fait que le travail qui suit contient entre autre des mentions et  
descriptions graphiques de transphobie (violences verbales, psychologiques, physiques et sexuelles),  
de meurtres, de violences sexistes et sexuelles, de mutilations, de racisme, de LGBTIAQ+phobies.

## SOMMAIRE

|                                                                                                                                         |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Introduction</b>                                                                                                                     | <b>4</b>   |
| <b><u>I. Les miroirs dans les films sur les personnes trans' : exemples et interprétations.</u></b>                                     | <b>10</b>  |
| <b>1. Etude de cas : de l'enfance à l'âge adulte, le miroir dans la vie des personnes trans' au cinéma.</b>                             | <b>10</b>  |
| Tomboy                                                                                                                                  | 11         |
| Girl                                                                                                                                    | 14         |
| The Danish Girl                                                                                                                         | 27         |
| <b>2. Les symboliques universelles et historiques du miroir : de la mythologie à la psychanalyse en passant par l'histoire de l'Art</b> | <b>33</b>  |
| Le mythe de Narcisse, la vanité et la peur de la Mort                                                                                   | 33         |
| Dualité, folie et psychanalyse : quand le corps et le reflet ne font plus un                                                            | 40         |
| le cadre du miroir comme espace d'enfermement et de passage                                                                             | 50         |
| <b>3. Au delà de l'universalité des symboles, les spécificités des corps trans' face aux miroirs</b>                                    | <b>58</b>  |
| Le rejet de son image, le mimétisme et la renaissance                                                                                   | 59         |
| Lieux de secrets confrontés au dévoilement et au voyeurisme                                                                             | 65         |
| Quand les entraves se multiplient : poupées russes, mauvais corps et dysphorie                                                          | 70         |
| <b><u>II. La représentation des figures trans' au cinéma : parcours stéréotypés, idées reçues et réception du public.</u></b>           | <b>76</b>  |
| <b>1. La figure trans' et l'effacement des multiplicités.</b>                                                                           | <b>76</b>  |
| Un parcours médical inévitable et nécessairement violent                                                                                | 78         |
| Un entourage visiblement affecté et violent                                                                                             | 82         |
| Multiplication et variété des violences transphobes                                                                                     | 87         |
| <b>2. Comment la transphobie sociétale et les stéréotypes conditionnent la réalisation des films.</b>                                   | <b>92</b>  |
| Pensées dominantes et contexte de réalisation.                                                                                          | 93         |
| Des figures particulières pour traiter de questions universelles                                                                        | 98         |
| Erreur de casting                                                                                                                       | 102        |
| <b>3. Réceptions.</b>                                                                                                                   | <b>107</b> |
| Réceptions "cinéphiles" et médiatiques                                                                                                  | 108        |
| Réception par le grand public.                                                                                                          | 111        |
| Réception dans les communautés trans                                                                                                    | 115        |
| <b><u>III. Du "male gaze" au cis gaze : nommer, définir et critiquer le point de vue universel pour le déconstruire</u></b>             | <b>121</b> |
| <b>1. "Male" et "female gaze" : construire des concepts pour déconstruire les impensés.</b>                                             | <b>122</b> |
| Postuler le "male gaze" : décentrer le regard                                                                                           | 123        |
| Female gaze, féminisme et remise en question de l'hétéronormativité au cinéma                                                           | 126        |

|                                                                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Dépasser la binarité “male”, “female”, dans les catégorisations : la place des études trans’                     | 130        |
| <b>2. Le “trans gaze”, ou point de vue trans’</b>                                                                | <b>133</b> |
| Comment faire une recherche sur les personnes trans en tant que concerné.e ?                                     | 134        |
| Art Trans                                                                                                        | 139        |
| Un point de vue trans’ est-il un point de vue transactiviste ?                                                   | 145        |
| <b>3. Postuler l’existence d’un “cis gaze” pour sortir de la dichotomie entre le particulier et l’universel.</b> | <b>149</b> |
| Naissance d’un concept : lorsque le cis gaze sert à désigner une réalité quotidienne.                            | 150        |
| Intensions ou impensés : réfléchir et questionner le cis gaze                                                    | 152        |
| Définition et caractéristiques du cis gaze au cinéma                                                             | 156        |
| <b>Annexes</b>                                                                                                   | <b>164</b> |
| Annexe n°1 : description détaillée des séquences de miroir                                                       | 164        |
| Annexe n°2 : tableau récapitulatif des caractéristiques principales des séquences de miroirs                     | 195        |
| Annexe n°3 : l’expression du cis gaze au cinéma                                                                  | 196        |
| Annexe n°4 : lexique                                                                                             | 198        |
| <b>Bibliographie</b>                                                                                             | <b>202</b> |
| <b>Sitographie</b>                                                                                               | <b>208</b> |
| <b>Iconographie</b>                                                                                              | <b>211</b> |
| <b>Filmographie</b>                                                                                              | <b>212</b> |

## Introduction

*Tomboy*<sup>1</sup>, *The Danish Girl*<sup>2</sup> et *Girl*<sup>3</sup> sont sortis respectivement en 2011, 2015 et 2018. En moins d'une décennie, ils ont contribué à l'alimentation de représentations de personnages trans<sup>4</sup> de plus en plus nombreuses sur grand écran comme à la télévision. *Tomboy* est le deuxième long-métrage de Céline Sciamma en tant que réalisatrice<sup>5</sup>. Pendant 1h24, le film suit le personnage principal, Mickaël, alors qu'il arrive dans un nouveau quartier, l'été avant son entrée en CM2. Nous suivons alors l'enfant dans ses allers-retours entre l'extérieur et son appartement. S'il sociabilise en utilisant le prénom Mickaël, nous découvrons rapidement que dans le cercle familial le personnage s'appelle Laure. Sa double identité secrète est au coeur du film : il ne faut pas que ses parents apprennent que leur enfant se fait passer pour un garçon et il ne faut pas non plus que ses nouveaux camarades et sa petite-copine, Lisa, découvrent la vérité. Cela semble de plus en plus compliqué à mesure que le film progresse et chacun.e finit par découvrir la vérité. De son côté, Tom Hooper réalise, avec *The Danish Girl*, le biopic de Lili Elbe, qui est a priori la première femme trans' à avoir bénéficié d'une chirurgie de réassignation sexuelle en Europe, en 1930. Nous sommes donc avec le personnage dans ses doutes vis-à-vis de son identité et de sa sexualité, tout en suivant son épouse, Gerda, qui est présentée comme vivant également cette transition en tant que proche de Lili. Enfin, dans *Girl*, Lukas Dhont nous présente le portrait de Lara. Il s'agit d'une jeune femme trans' qui intègre une école de danse classique en même temps qu'elle commence sa transition médicale. Nous suivons donc le personnage à travers ce que le film présente comme deux parcours parallèles, violents et douloureux pour lui.

Ces trois films ont des caractéristiques communes. Tout d'abord, ils appartiennent à un champ culturel restreint car occidental (européen)<sup>6</sup> et récent. La majorité des films que nous citons dans cette recherche correspondent par ailleurs à un corpus occidental, ce qui réduit notre vision culturelle à un point de vue essentiellement européen-centré. Les films de notre corpus ont par ailleurs en commun le fait d'avoir des héroïne.s blanc.he.s. Enfin, ces trois

---

<sup>1</sup> SCIAMMA Céline, *Tomboy*, 2011.

<sup>2</sup> HOOPER Tom, *The Danish Girl*, 2015.

<sup>3</sup> DHONT Lukas, *Girl*, 2018.

<sup>4</sup> Les personnes trans' sont les personnes dont le genre n'est pas en adéquation avec le sexe assigné à la naissance. Nous comprenons dans notre définition les personnes trans' binaires et non-binaires, c'est-à-dire qui se trouvent à l'une des extrémités du spectre du genre (féminin / masculin), le long de celui-ci ou en dehors.

<sup>5</sup> Premier long-métrage réalisé par Céline Sciamma : *Naissance des pieuvres*, 2007.

<sup>6</sup> *Tomboy* est un film français, *The Danish Girl* est anglais et *Girl* est belge.

films sont classifiés en tant que drames<sup>7</sup>, ce qui pourrait nous laisser concevoir à l’avance des hypothèses concernant les représentations de personnes trans’ au cinéma.

Par ailleurs, si notre zone d’étude temporelle peut être aussi restreinte, c’est en raison d’une popularisation de la transidentité en tant que sujet culturel au cours de la décennie écoulée. À mesure que les questions de genre gagnent en visibilité (et pas nécessairement en popularité), les outils culturels et notamment le cinéma s’en emparent. Cependant, il convient de noter que les figures au genre ambigu existent dans l’industrie cinématographique depuis sa création. Le documentaire *Disclosure*<sup>8</sup>, présente ainsi des images d’archives datant du tout début du XXème siècle<sup>9</sup>.

Tout comme Laura Mulvey utilise le cinéma comme point de départ de sa définition du *male gaze*, nous inscrivons notre élaboration du *cis gaze*<sup>10</sup> dans ce même champ culturel. Comme la théoricienne, nous prenons comme “*point de départ, la manière dont le cinéma reflète, révèle et joue avec la différence des sexes socialement et strictement établie*”<sup>11</sup>. De la même manière que l’autrice cherche à “*prouver la façon dont l’inconscient patriarcal structure le cinéma*”<sup>12</sup>, nous cherchons donc à démontrer que l’inconscient cisnormé structure les représentations des personnes trans’ au cinéma. Les films ne s’inscrivent pas en dehors d’un système mais au sein de celui-ci et perpétuent des normes de représentation. C’est en ce sens que nous nous intéressons à cet outil culturel, à la fois en tant que vecteur et réflecteur de représentations sociales. À ce sujet, Karine Espineira, docteure en sociologie et spécialiste des représentations trans’ dans les médias, estime que “*les images ont un impact. Nous n'avons jamais autant respiré d'images qu'aujourd'hui ; comment notre culture intime, nos représentations et nos imaginaires pourraient ne pas en être affectés ?*”<sup>13</sup>. Ce qui nous intéresse ici, est l’impact de ces images pour les personnes trans’, ainsi que la manière dont

---

<sup>7</sup> Selon les fiches AlloCiné des films

<sup>8</sup> FEDER Sam, *Disclosure*, 2020.

<sup>9</sup> Le documentaire ne fait cependant pas apparaître les références de la plupart des films présentés

<sup>10</sup> Les personnes cis sont les personnes dont le genre est en adéquation avec le sexe assigné à la naissance.

<sup>11</sup> Citation initiale : “*It takes as starting point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference*”, tirée de MULVEY Laura, “*Visual pleasure and narrative cinema*”, *Screen*, volume 16, édition 3, 1<sup>er</sup> octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18.

Nous pouvons également citer : “*As an advanced representation system, the cinema poses questions of the way the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking.*”, trad. : “*en tant que système avancé de représentations, le cinéma questionne la manière dont l’inconscient (formé par l’ordre dominant), structure nos manières de voir et le plaisir que l’on prend à regarder*”.

<sup>12</sup> *ibid.*, citation initiale : “*demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form*”

<sup>13</sup> Karine Espineira interviewée par MAYARD Aline, “*Quelles histoires trans le cinéma peut-il raconter ?*”, *Slate*, 10 décembre 2019, consultable sur

<http://www.slate.fr/story/185106/cinema-representations-films-histoires-trans-cliches-responsabilite-impact-liberte>

les réalités trans' sont socialement perçues par des personnes qui sont uniquement exposées à des figures trans' par le cinéma. Nous reviendrons dans notre développement sur la situation des personnes trans' en France et dans le monde, afin de comprendre en quoi les représentations filmiques telles qu'elles existent actuellement, contribuent à alimenter un système de stigmatisation et d'oppression.

Les études trans' ne bénéficient pas, en France, d'un attrait particulier et les champs de recherche à ce sujet restent largement ouverts. À propos de la représentation des personnes trans' dans les médias, nous reviendrons notamment sur les travaux, francophones, de Karine Espineira. Nous pouvons souligner que lorsqu'il s'agit d'aborder les représentations LGBTIAQ+<sup>14</sup> au cinéma, c'est lui-même qui s'empare du sujet, créant une mise en abîme entre représentations fictives et critiques documentées des représentations. *The Celluloid Closet*<sup>15</sup> est ainsi un documentaire de 1995 qui revient sur les représentations notamment gays et lesbiennes au cinéma. Pour les personnes trans', le documentaire *Disclosure*, réalisé par Sam Feder, est disponible sur *Netflix* depuis le 19 juin 2020. Ces documentaires retracent les stéréotypes et les normes de représentations de ces personnages marginalisés. Ils démontrent notamment l'existence de grandes phases dans les représentations, à travers la délimitation de *topos* allant du personnage trans' criminel au personnage trans' victime. Ce qui est par ailleurs en jeu, lorsque nous parlons de cinéma et d'image, c'est la représentation des corporalités. La notion de corps genré en appelle à des constructions sociales et esthétiques binaires, basées sur des stéréotypes de genre. Lorsqu'un film s'intéresse à un sujet qui remet en question l'existence d'une frontière immuable entre le féminin et le masculin, il semble inévitable que le corps du personnage devienne un objet d'observations et de questionnements. Dans les films sur les personnes trans', nous avons été interpellé.e.s par la manière dont les miroirs sont utilisés dans les mises en scène afin de multiplier ces corps et de les offrir au public sous des angles variables.

En effet, les films de notre corpus ont une dimension commune supplémentaire en ce qu'ils présentent tous ce que nous définissons comme des séquences de miroirs. Selon la définition donnée dans *Lire les images de cinéma*, une séquence est "*un ensemble de plans qui présente une unité spatiale, temporelle, spatio-temporelle, narrative (l'unité d'action) ou seulement technique (des plans qui se suivent, filmés avec certains réglages communs)*"<sup>16</sup>. C'est en vertu

---

<sup>14</sup> Acronyme dont les lettres signifient : Lesbiennes, Gays, Bi, Trans', Intersexes, Asexuel.les, Queer et plus. Pour des définitions de ces termes, voir le lexique en annexe.

<sup>15</sup> EPSTEIN Rob et FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloid Closet*, 1995. Le documentaire est tiré d'un livre du même titre, par Vito RUSSO, initialement paru en 1981.

<sup>16</sup> JULLIER Laurent et MARIE Michel, *Lire les images de cinéma*, Edition Larousse, 2012, p.32

de cette définition que sont délimitées les séquences présentées dans la première grande partie de notre développement. Par ailleurs, si nous avons choisi d'étudier spécifiquement les séquences qui présentent des miroirs, c'est tout d'abord en raison - comme nous l'avons déjà souligné - de l'importance des représentations des corps des personnes trans' pour parler de la transidentité, mais également, pour paraphraser Carl Demaille et son mémoire sur le miroir au cinéma, parce que "*le miroir permet de créer du sens, que ce soit par exemple en lien avec la psychologie des personnages, mais surtout avec la nature de l'image créée par un miroir*"<sup>17</sup>. Comme le souligne également Laura Mulvey, le public trouve un intérêt particulier à l'introduction des miroirs dans les images de cinéma, car il s'agit d'un objet qui stimule la problématique du rapport entre soi-même et l'image que nous avons de nous-même<sup>18</sup>.

Nous nous trouvons donc ici face à la récurrence d'un motif sémiologique au cinéma. Ce qui nous interpelle particulièrement et nous conduit à cette recherche, c'est la façon dont ce motif esthétique est utilisé spécifiquement dans le cadre du traitement des personnages trans' et de leurs corps. Ce qui nous semble important ici, c'est la manière dont le personnage se regarde dans ces miroirs et également la manière dont le public le voit à travers son reflet. Ainsi, les séquences de miroirs auxquelles nous nous intéressons peuvent être définies comme suit : il s'agit d'un ensemble de plans, qui présentent une unité spatiale, temporelle, spatio-temporelle, narrative ou technique, pendant lesquels le personnage trans' entretient une relation avec une surface réfléchissante par ailleurs utilisée comme un miroir. Cela inclut donc aussi bien les plans qui montrent le personnage se regardant que ceux montrant le personnage qui se détournerait de ce reflet. Ce qui importe c'est l'interaction du personnage avec ce miroir et la manière dont cette interaction est montrée au public.

À travers l'étude de modèles de représentation, par l'image et par la narration, nous pouvons nous questionner sur la manière dont l'identité de genre est discutée à travers notamment la représentation des corps de personnes trans' au cinéma. Dans cet objectif nous nous intéressons à la manière dont le miroir est utilisé pour mettre ce corps en scène. Nous pensons également le miroir comme un outil symbolique permettant de cumuler les regards et les questionnements à l'encontre des corps marginalisés. Il s'agit, à ce sujet, de nous interroger sur les types de corps qui sont représentés et de chercher à expliciter la manière dont les images véhiculées par le cinéma ne représentent pas les multiplicités trans'. Nous

---

<sup>17</sup> DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, 2017, ENS Louis Lumière, Paris, p. 7.

<sup>18</sup> citation originale : "*the long love affair / despair between image and self-image which has found such intensity of expression in film and such joyous recognition in cinema audience*", tirée de MULVEY Laura, "*Visual pleasure and narrative cinema*", *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18.

questionnons alors la manière dont la norme s'applique à la marge et la façon dont le cinéma s'empare de sujets dits nouveaux, en essayant pour autant de ne pas choquer le public en n'allant pas à l'encontre des représentations hégémoniques.

En somme, nous nous intéressons ici aux représentations de personnages trans' véhiculées par le cinéma et à la manière dont les séquences de miroirs cristallisent particulièrement le *cis gaze*.

C'est en postulant l'existence et l'influence de ce *cis gaze*, soit un regard cis qui détermine la manière dont les personnes trans' sont représentées, que nous menons la recherche suivante. Afin d'en arriver à une définition claire du concept, nous nous appuyons dans un premier temps sur les séquences de miroirs de nos films. Après les avoir listées et décrites, nous nous intéresserons à la lecture que nous pouvons en faire, tout d'abord au prisme d'une analyse des symboles universels véhiculés par les miroirs, puis à travers une analyse spécifique à la mise en scène des personnages trans' face aux miroirs. Dans un second temps, nous questionnons de manière plus large la représentation des personnes trans' au cinéma. Pour cela, nous reviendrons sur les stéréotypes véhiculés notamment à travers les séquences de miroir mais également en dehors ; nous interrogerons le rôle des équipes de réalisation dans ces représentations et nous analyserons la réception des films de notre corpus, au prisme des médias, du grand public et du public trans'. Enfin, nous reviendrons sur les concepts de *male* et *female gaze* afin de postuler et définir le *trans* et le *cis gaze*. Le dernier temps de cette recherche est consacré à la définition précise de ce dernier concept ainsi qu'à l'établissement d'une grille d'analyse adaptée.

## **I. Les miroirs dans les films sur les personnes trans' : exemples et interprétations.**

L'introduction nous a donc permis de présenter brièvement les films de notre corpus et d'introduire la notion de séquence de miroirs. Dans cette première partie, nous allons nous intéresser à la description rapide et à l'interprétation de ces séquences dans les trois films. Le premier temps nous permettra tout d'abord de démarquer les séquences. Un tableau récapitulatif des principaux éléments de chaque séquence, ainsi que les descriptions détaillées, sont disponibles en annexes n°1 et 2. Il est ici compliqué d'obtenir des parties équilibrées étant donné les écarts importants qui existent entre le nombre de séquences de chaque film. En effet, si *Tomboy* et *The Danish Girl* comptent respectivement quatre et six séquences de miroirs, nous en avons dénombré vingt-sept dans le film *Girl*. Il est important de garder en tête ces séquences puisqu'elles sont à la base des sous-parties suivantes, qui reviennent sur les symboliques universelles puis particulières des miroirs. Elles sont également le lieu d'analyses et de théorisations à propos des représentations des personnes trans' au cinéma.

### **1. Etude de cas : de l'enfance à l'âge adulte, le miroir dans la vie des personnes trans' au cinéma.**

Les trois films de notre corpus présentent des personnages trans' à trois périodes différentes de leurs vies, de l'enfance à l'âge adulte. Afin de traiter de l'importance que le cinéma donne aux miroirs dans la vie de leurs protagonistes, nous allons traiter ces films en suivant cet ordre d'évolution. Ainsi, nous mettons en avant l'idée que le corps des personnes trans' est considéré comme central dans leur développement par l'industrie du cinéma, et ce peu importe leur âge.

Dans un premier temps, nous revenons donc sur les quatre séquences de *Tomboy*, un film qui traite pour sa réalisatrice, Céline Sciamma, de "*l'enfance, [...] le moment où on joue tous à être quelqu'un d'autre*"<sup>19</sup>. Nous abordons ensuite les nombreuses séquences de *Girl*, imaginé comme un "*film sur des êtres humains qui se cherchent à l'adolescence*"<sup>20</sup>. Enfin nous nous

---

<sup>19</sup> DOKHAN Julien, "'Tomboy' : interview avec Céline Sciamma", *AlloCiné*, 20 avril 2011, consultable sur [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18603428.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html)

<sup>20</sup> CHARGE Gérard, "*GIRL - Interview : Lukas Dhont*", *Ciné Zooms*, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

intéressons aux séquences de miroir dans *The Danish Girl*, qui est avant tout, selon le réalisateur Tom Hooper, “*l’histoire d’un mariage*”<sup>21</sup>. Les descriptions détaillées de séquences, en annexe, reviennent à la fois sur la position de la caméra par rapport au.x personnage.s, la focalisation, les changements de plan et le rythme impliqué, la durée des séquences et leur découpage, leur récurrence, parfois les effets de lumière et de couleurs, les mouvements du personnage, la musique et les dialogues lorsqu’il y en a... Nous nous concentrons ici sur la désignation des séquences et des actions principales qui les composent. Les indications de temps, lorsqu’il y en a, sont en heures, minutes et secondes avec les raccourcis suivants pour plus de facilité et de fluidité de lecture : le “h” sera utilisé pour les heures (exemple : 1h08) ; les minutes seront désignées par une apostrophe seule (exemple : 1’18 = 1 minute 18 secondes) ; les secondes par une apostrophe double (exemple : 14” = 14 secondes).

L’idée ici est de visualiser ce qui se déroule à l’écran. Les descriptions sont parfois accompagnées de captures d’écran correspondantes. Nous profitons de cette partie pour relever les apports et les difficultés techniques inhérentes à l’utilisation des miroirs. Nous revenons pour cela sur les concepts d’identification primaire et secondaire ainsi que sur l’effet de réel. Nous questionnons également l’utilisation du miroir en tant qu’outil de simplification réflexive. Enfin, certaines descriptions sont également alimentées d’éléments de contexte et de premières explications quant aux enjeux de ces passages au sein du récit.

#### *a. Tomboy*

- **Première séquence - le doute - [14’24”-14’27”]**

Cette séquence se déroule dans la salle de bain de la famille. La mère du personnage lui demande de sortir du bain en utilisant le prénom “*Laure*”. L’enfant sort et commence à se sécher. Il est seul et au centre de la composition de l’image. Il se regarde dans le miroir qui se trouve dans l’angle en haut à droite du cadre. Nous ne voyons pas son reflet.

Nous pouvons noter ici l’utilisation du prénom Laure par la mère du personnage. Dans les scènes précédentes nous avons vu celui-ci se présenter à ses nouveaux.elles ami.e.s sous un autre prénom : Mickaël. Nous découvrons alors une séparation entre le milieu familial et le

---

<sup>21</sup> “*story of a marriage*” dans l’interview initiale : DRAKE Grae, “*The Danish Girl interview : Tom Hooper*”, *Rotten Tomatoes*, 26 octobre 2015, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=Au9CHiHTtnk>

milieu amical, ainsi que l'enjeu du secret des identités que le personnage revêt dans chacun de ces milieux.

- **Deuxième séquence - la performance - [21'43"-22'24"]**

Le personnage a passé l'après-midi à regarder les garçons de son groupe jouer au foot, certains torse nu. Il n'a pas joué avec eux. Lisa, celle qui est son amie à ce moment-là et qui devient plus tard sa petite-amie, lui a dit qu'il était "*différent*".

La séquence se déroule à nouveau dans la salle de bain, le personnage est seul et regarde son torse, plat. Il se livre ensuite à une imitation performative<sup>22</sup> des autres garçons, en crachant dans le lavabo par exemple.

Au cours de cette séquence, les attitudes que nous voyons chez le personnage sont des comportements mimétiques de ceux observés dans les scènes précédentes chez les garçons de son groupe. Tout comme le secret, le mimétisme est au coeur de l'une de nos analyses dans les parties suivantes.

- **Troisième séquence - le maillot de bain - [40'25"-43'13"]**

Lisa a annoncé au personnage qu'ils allaient se baigner avec les autres le lendemain. Se pose alors la problématique du maillot de bain. Mickaël rentre chez lui, découpe son maillot pour qu'il n'en reste que le bas, puis va voir le résultat dans le miroir de sa chambre.

Seul face au miroir, Mickaël inspecte son entrejambe. Il ne semble pas satisfait de ce qu'il y voit dans un premier temps et dans une scène intercalée, nous pouvons le voir fabriquer un petit cylindre en pâte à modeler. La séquence se poursuit après cet atelier manuel et le personnage revient se regarder après avoir ajouté ce *packer*<sup>23</sup> dans son maillot de bain. Le sourire sur son visage à la fin de la séquence nous indique que l'illusion est satisfaisante.

- **Quatrième séquence - l'adelphité - [52'-53'10"]**

---

<sup>22</sup> A propos des performances de genre, voir BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Etats-Unis, 1990 (première édition)

<sup>23</sup> On parle de "*packer*" pour caractériser l'action de mettre en place quelque chose permettant de simuler la présence d'un pénis. Le *packer* est l'objet qui est utilisé pour remplacer le pénis.

Mickaël et sa petite sœur, Jeanne, se trouvent ensemble dans la salle de bain. La plus petite coupe les cheveux de son adelphe<sup>24</sup>. Il s'agit de la seule séquence de miroir du film qui implique un second personnage ainsi qu'un dialogue.

Les enfants discutent du secret de Mickaël qui doit être caché à leur mère. Ce dernier dit notamment à sa petite sœur "*tu te tais au dîner*", "*pas de gaffe*". Ils jouent également avec les cheveux coupés et s'en font des moustaches. Ils se regardent parfois dans le miroir et se font également face de temps en temps.

Les notions de jeu et de secret sont donc au cœur de cette séquence mais nous développons ces deux éléments plus loin.

Nous pouvons résumer les séquences au miroir de *Tomboy* de la manière suivante : les deux premières séquences ont lieu durant le premier quart de temps du film et viennent poser les questionnements naissant du personnage puis une ébauche de réponse ; la troisième séquence est un point de basculement, à la fois pour le personnage qui pour la première fois a recourt à une modification physique dans le cadre de son questionnement d'identité de genre, et pour la narration puisqu'elle a lieu exactement à la moitié du film en terme de temporalité. Il s'agit en quelque sorte d'un point culminant du double jeu du personnage, d'autant plus que dans les scènes suivantes la situation commence à lui échapper, d'abord avec sa petite sœur qui découvre le secret, puis avec les événements de plus en plus violents de la fin (*outing*<sup>25</sup> auprès de la mère puis de tou.te.s les voisin.e.s, de Lisa, de ses ami.e.s entre autre) ; enfin la dernière séquence de miroir arrive juste avant cette escalade de violence et l'inclusion d'un tiers (sa sœur) dans la sphère intime du personnage peut apparaître comme l'élément qui vient fragiliser celle-ci.

Nous revenons sur ces notions de questionnement, de jeu, de performance, de violence et de corporalité dans les développements suivants. Avant cela, nous pouvons nous pencher sur les nombreuses séquences de miroir dans *Girl*.

### ***b. Girl***

Si nous souhaitons nous intéresser à la rencontre entre miroirs et représentation des personnes trans' au cinéma, il semble impossible de ne pas traiter du film de Lukas Dhont. Comme nous

---

<sup>24</sup> Adelphe : terme neutre pour désigner les frères et sœurs. L'adelphité désigne la sororité / fraternité au neutre.

<sup>25</sup> *outing* : désigne le fait qu'une personne fait ou subit un *coming-out*.

l'avons mentionné précédemment, celui-ci compte au total vingt-sept moments que nous avons délimités comme des séquences de miroirs.

- **Première séquence - les boucles d'oreille - [2'30"-3'08"]**

Celle-ci se déroule juste après les premières scènes qui montrent Lara se réveillant et s'étirant. La séquence de miroir se déroule dans la salle de bain de son appartement.

La jeune femme se perce seule les oreilles en se regardant dans le miroir. Son père arrive alors qu'elle est en train de terminer. Il lui demande ce qu'elle fait, ce à quoi elle répond qu'elle voulait simplement des trous alors qu'elle les a faits. La caméra portée à l'épaule et l'absence de musique (comme dans *Tomboy*) posent les prémisses de l'illusion documentaire que nous retrouvons tout au long du film et sur laquelle nous revenons au cours des développements.

Nous pouvons penser cette première séquence comme une prémonition de l'issue finale et violente du film. En effet, nous nous trouvons dans le cadre d'une auto-mutilation de la part du personnage, dans son appartement, pour assouvir une modification corporelle dont elle dit avoir envie : *"j'avais envie de faire des trous alors je les ai faits"*. Nous abordons plus tard le rôle de l'entourage, ici du père, dans ces circonstances et plus généralement dans les films sur les personnes trans'.

- **Deuxième séquence - la rencontre avec la médecin - [05'04"-05'07"]**

Le film est parsemé des visites médicales du personnage. Cette deuxième séquence au miroir correspond à la première visite du film.

Nous voyons Lara s'avancer vers la balance à côté de laquelle se trouve la médecin. La jeune fille ne porte qu'une culotte. Elle ne regarde pas son reflet alors qu'elle se trouve face à un miroir, presque collée contre lui.

Nos descriptions de séquences contiennent fréquemment une phrase mentionnant le fait que malgré la présence d'un miroir, Lara ne s'y regarde pas. Ce paradoxe, entre la fonction première de l'objet et l'usage effectif qui en est fait, attire nécessairement l'attention. Les recherches de significations et les hypothèses quant au rapport de la jeune femme à son image s'appuient entre autre sur ce constat.

- **Troisième séquence - l'aparté - [10'37"-10'54"]**

Celle-ci a lieu lors du premier cours de danse de la jeune femme. Lara a du mal à tenir sur ses pointes<sup>26</sup> et s'entraîne un peu à part du groupe, aidée par une enseignante.

Pendant presque toute la séquence, le miroir auquel fait face Lara occupe tout le champ. Elle se regarde dans le miroir, ou plus précisément, elle regarde ses jambes. À la fin de la séquence nous voyons le profil de la jeune femme qui continue de se regarder dans le miroir qui est alors hors champ.

À propos des moments au cours desquels le miroir occupe tout l'espace de l'écran, Simon Welch explique qu'il s'agit d'un procédé visant à créer une analogie entre le miroir et le cinéma. Ainsi, à travers l'écran, le.a spectateur.rice ne trouve pas son reflet mais celui auquel iel doit s'identifier<sup>27</sup>. Ce procédé d'identification crée alors de l'empathie vis-à-vis du personnage. Nous ne nous trouvons plus alors dans un "*processus d'identification primaire*" dans lequel les spectateur.rice.s auraient conscience du regard de la caméra et s'assimileraient à ce dernier. Nous nous trouvons dans un "*processus d'identification secondaire*" par lequel le public "*s'assimile imaginaiement au[x] personnage[s]*"<sup>28</sup>. La mise en place de ce processus par le miroir implique par ailleurs un défi technique majeur : où se trouve la caméra lorsque le miroir emplit le cadre ? En effet, il s'agit de garder en tête que la présence d'un miroir dans l'espace du cadre crée un risque supplémentaire de rendre visible un élément (caméra, perche de son, technicien.ne...), qui viendrait perturber "*l'effet de réel*" grâce auquel le.a spectateur.rice "*croit, non à la fiction de ce qu'il voit, mais à l'authenticité de son discours sur le monde*"<sup>29</sup>.

- **Quatrième séquence - le detucking #1 - [11'28"-12'48"]**

Cette séquence se déroule après le cours de danse pendant lequel s'est déroulée la précédente. À l'issue de celui-ci, Lara va s'enfermer aux toilettes pour défaire son *tuck*<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Seules les personnes qui font de la danse classique en tant que filles apprennent les pointes en école de ballet. Nous pouvons penser ici que ce sont les débuts de Lara dans cette discipline, ce qui expliquerait ses difficultés et les cours en plus par rapport à ses camarades. Par ailleurs, d'un point de vue extra filmique, nous pouvons noter que l'acteur Victor Polster n'avait jamais fait de pointes avant le film non plus, étant donné qu'il a reçu une formation de ballet en tant que garçon. Les difficultés de Lara sont donc également celles de l'acteur. Nous pouvons voir ici comme le choix des acteur.rice.s n'est pas anodin et l'influence que cela peut avoir, en dehors même des considérations éthiques et / ou militantes.

<sup>27</sup> WELCH Simon, "*Le miroir, l'écran-miroir*", dans *Spéculation Spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Eric VAN ESSCHE, Editions La Lettre volée, 2011, p. 221

<sup>28</sup> JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Nathan Université, 2002, entrée "*identification*"

<sup>29</sup> *ibid.*, entrée "*effet de réalité / de réel*"

Nous voyons la jeune femme se déshabiller puis tirer les bandes adhésives qui marquent visiblement sa peau. Les traits de son visage sont également marqués par la douleur de l'action. Les gros plans alternent entre son entrejambe et son visage. Lara ne se regarde pas dans le miroir pendant qu'elle est nue. La fin de la séquence nous la montre pendant qu'elle est en train de se rhabiller et alors seulement, elle jette un coup d'oeil rapide dans le miroir.

- **Cinquième séquence - le dévoilement - [15'04"-16'07"]**

Lara vient d'affronter une scène de transphobie dans le cadre scolaire : son enseignant lui a demandé de fermer les yeux pendant que les autres élèves (filles) votaient à main levée pour savoir si oui ou non sa présence dans les vestiaires des filles dérangeait. Elle est à présent chez elle et vient de prendre sa douche en maillot de bain.

La séquence de miroir se déroule dans sa chambre, Lara est seule. Après avoir regardé son reflet pendant deux secondes, elle s'en détourne pour enlever son maillot et enfiler son bas de pyjama.

La caméra profite du moment pendant lequel la jeune femme est nue pour faire un gros plan sur son pénis apparent.

La séquence reprend le lendemain matin et lorsqu'elle *tuck* au réveil, Lara tourne à nouveau le dos au miroir.

Nous pouvons ici penser le miroir comme un élément du décor qui sert à renforcer l'idée que le personnage se détourne, physiquement, de son propre corps et de son reflet. Il devient également un espace auquel le corps se soustrait alors qu'il est, d'autre part, révélé par la caméra qui, en pouvant tourner autour du personnage, peut accéder à ce que le miroir ne peut montrer. Nous revenons, au cours de nos analyses, sur ce rejet de Lara pour son corps. Nous interrogeons également le poids des regards ciscentrés vis-à-vis de l'exposition de ce dernier.

- **Sixième séquence - le voisin #1 - [16'29"-16'53"]**

Lara se trouve dans l'ascenseur de son immeuble avec son petit frère qu'elle accompagne à l'école. Le jeune voisin qui les a aidé lors de leur emménagement rentre dans l'ascenseur. Ils échangent quelques mots lorsque ce dernier propose à Lara et à son frère de partager ses gâteaux.

---

<sup>30</sup> *tucking* : pratique qui consiste à dissimuler le pénis et les testicules. Ressource en anglais pour comprendre et expliquer la pratique : <https://www.healthline.com/health/transgender/tucking> revu médicalement par Janet Brito, PhD, LCSW, CST le 17 octobre 2017 — écrit par Kaleb Oliver Dornheim

Lara ne se regarde pas dans le miroir de l'ascenseur, elle est appuyée presque dos à lui.

- **Septième séquence - double séquence - [17'44"-20'14"]**

Dans le premier temps de cette double séquence, Lara est à son cours particulier de danse, seule dans la salle, après avoir déposé son frère à l'école. Nous la voyons s'entraîner face à un grand miroir qui emplit presque tout le champ. Elle est filmée tour à tour dans son reflet et en dehors de celui-ci, et elle se regarde afin de surveiller ses mouvements. Nous enchaînons ensuite avec la seconde partie de cette séquence. Nous sommes alors dans une autre salle de danse et Lara n'est plus seule : toute sa classe est présente.

Les élèves prennent des photos, par groupe, dans les miroirs. Lara ne s'y regarde pas, elle regarde seulement ses camarades ou le téléphone qui prend les photos. Lorsque l'une des photos fait figurer de nombreux élèves y compris des jeunes garçons torse nu, Lara n'est pas visible dans le cadre.

Ici le terme de "séquence" plutôt que "scène" prend vraiment sens pour décrire les parties étudiées. C'est au sein d'un enchaînement de scènes et de plans, comportant plusieurs ellipses temporelles, que nous nous inscrivons. Cet ensemble est traité comme une séquence unique car aucune scène n'est interposée entre les deux et elles se déroulent toutes deux dans le cadre de son école de danse. Il y a une continuité narrative et temporelle qui permet de penser l'articulation de ces deux moments en une unique séquence. Par ailleurs, comme nous l'avons souligné dans la description, lors des moments de photos de groupes où Lara est face au miroir, elle ne se regarde jamais dedans. Elle regarde ses pieds, les autres filles ou l'écran du téléphone, mais pas son reflet contrairement à d'autres jeunes danseuse.eur.s qui prennent la pose. Nous sommes donc toujours face à ce cas de figure dans lequel le personnage et son reflet ne communiquent pas, l'un esquivant l'autre.

- **Huitième séquence - le *detucking* #2 - [27'30"-27'49"]**

Celle-ci se déroule à la fin d'un autre cours de danse. Lara s'enferme à nouveau dans les toilettes de son école.

Nous pouvons à nouveau voir des gros plans de Lara enlevant ses bandes de *tucking*. Nous la voyons ensuite alors qu'elle est assise sur les toilettes.

Lara est évidemment seule et elle ne se regarde dans le miroir qu'à la fin de la séquence, très brièvement.

- **Neuvième séquence - la bonne nouvelle - [28'45"-28'47"]**

Lara se trouve dans les mêmes toilettes que dans la séquence précédente mais celle-ci se déroule plus tard. Cette fois, elle téléphone à son père pour lui annoncer que l'école l'accepte définitivement. Elle ne regarde pas du tout le miroir.

Nous avons inclu cette séquence car elle montre une nouvelle fois le personnage dos à son reflet, dans un lieu habituel de nos analyses. Elle n'est cependant pas significative en elle-même.

- **Dixième séquence - les premières hormones - [29'44"-30'05"]**

Lara vient d'obtenir de sa médecin sa première prescription d'hormones. Nous avons ici sa première prise.

Lara ne se regarde pas dans le miroir au début de la séquence. Elle regarde ses mains, prend ses hormones et seulement ensuite elle lève les yeux vers son reflet.

Dans les scènes suivantes, plusieurs se déroulent dans les salles de danse. Nous voyons notamment : les filles de sa classe qui twerkent contre les miroirs ; un nouveau cours particulier au cours duquel la caméra fait plusieurs allers-retours entre le miroir et la salle. Pendant celui-ci, la caméra suit le corps de Lara à travers des gros plans et des très gros plans sur son corps éprouvé qui finit par tomber. Lara ne se regarde dans aucun de ces miroirs. Nous avons déjà évoqué des séquences précédentes très similaires à celles-ci et par conséquent nous ne reviendrons pas dessus.

- **Onzième séquence - l'inspection #1 - [34'22"-34'37"]**

Lara prend à nouveau des hormones, dans sa chambre.

Nous la voyons enlever son soutien-gorge, face au miroir, puis se mettre de profil. Son regard est dirigé vers son reflet et particulièrement vers sa poitrine. Elle cherche dans le miroir les signes d'une action des hormones.

- **Douzième séquence - le voisin #2 - [35'52"-36'10"]**

Nous nous trouvons à nouveau dans l'ascenseur avec Lara et son voisin. La jeune fille tourne cette fois-ci complètement le dos au miroir. Elle jette parfois des coups d'oeil à son voisin et un jeu de regards et de sourires a lieu entre les personnages.

Nous le verrons au cours de nos analyses de séquences, les jeux de regards comme ceux qui sont ici existants entre Lara et son voisin construisent les séquences de miroirs du film. Le rôle des regards, ceux de Lara, ceux de son voisin, du public, est au coeur des enjeux dans *Girl*.

- **Treizième séquence - l'inspection #2 - [40'43"-40'59"]**

Lara est de retour dans sa chambre et se tient seule, face au miroir. Elle palpe et regarde sa poitrine puis elle tourne le dos au miroir mais continue de s'y regarder.

- **Quatorzième séquence - l'intrus - [44'10"-44'26"]**

Lara est allée voir son père la nuit précédente et a pleuré en lui confiant qu'elle avait l'impression que sa transition n'allait pas assez rapidement.

Nous la retrouvons ici, le matin, dans sa chambre. Elle est en train de mettre les bandes de son *tuck*, sans se regarder dans le miroir que nous voyons seulement en arrière-plan, lorsque son père rentre dans sa chambre brusquement. Lara se retourne alors et ordonne à son père de partir. Celui-ci referme la porte sans dire un mot.

Les intrusions dans la sphère intime et privée du personnage sont l'occasion pour nous de questionner les enjeux de dévoilement qui entourent les corps de personnes trans'. À travers la figure paternelle de Lara, notamment, nous pouvons aborder également la place que ces films font à l'entourage des personnages trans'.

- **Quinzième séquence - le métro - [44'26"-44'48"]**

Dans le montage du film, cette séquence a lieu tout de suite après la précédente. Lara se trouve dans le métro. Nous voyons son reflet dans la vitre du véhicule, elle est entourée de passager.e.s. Elle se regarde parfois brièvement.

- **Seizième séquence - à la barre - [45'14"-46'06"]**

Nous sommes à nouveau dans l'un des cours de danse de l'école, collectif cette fois. Les élèves font des exercices d'échauffement à la barre. La séquence est d'abord filmée dans le miroir et nous voyons Lara qui se regarde parfois brièvement tout en faisant ses exercices, tandis que l'enseignante donne ses instructions. Les regards de tous.les les jeunes danseur.euse.s portent parfois sur le miroir, leurs mains ou le reste de la salle. À la fin de la séquence, le quart de tour effectué par la caméra ne nous permet plus de voir le miroir mais simplement les coups d'oeil que Lara y jette.

La manière dont la caméra trompe à nouveau le regard en filmant le reflet, sans que cela soit perceptible au premier abord, renforce les impressions de réalisme évoquées plus tôt et nous rappelle à nouveau le défi technique constitué par ces séquences de miroir.

- **Dix-septième séquence - l'obsession génitale - [53'45"-54'09"]**

Nous avons ici la séquence commune avec *The Danish Girl* à savoir celle pendant laquelle le personnage coince son pénis entre ses jambes et regarde son corps.

Lara se tient devant le miroir de sa chambre, face à lui et son regard est fixé sur son entrejambe. Dans un second temps, elle tourne légèrement le dos au miroir mais continue d'y regarder son corps et notamment ses fesses. Nous voyons toutes ses actions et son corps à travers le reflet dans le miroir.

Cette séquence est centrale dans le film, à la fois par son *timing*, puisqu'elle se déroule exactement au milieu de celui-ci, et par sa logique dans le récit. Nous étudions plus tard la manière dont le dévoilement des organes génitaux des personnages trans' apparaît comme un passage obligé de la narration au cinéma.

- **Dix-huitième séquence - le souci paternel - [55'09"-55'17"]**

Celle-ci est particulière au sens où nous ne nous intéressons pas au reflet de Lara mais à celui de son père. Ils sont à l'hôpital : Lara passe un scanner et son père se trouve dans une pièce séparée, de l'autre côté d'une vitre. Il regarde sa fille d'un oeil inquiet et ne regarde pas son reflet.

- **Dix-neuvième séquence - la médicalisation répétitive - [55'17"-55'24"]**

Celle-ci a lieu tout de suite après la précédente. Nous sommes à nouveau chez la médecin, Lara se tient sur la balance face au miroir. Elle ne se regarde toujours pas dans le miroir. A l'arrière-plan, nous pouvons apercevoir son père qui la regarde.

- **Vingtième séquence - avant la baignade - [58'22"-58'39"]**

Lara est arrivée chez l'une de ses camarades de classe pour participer à un anniversaire auquel toutes les filles sont invitées. Elle enfle son maillot de bain pour aller les rejoindre à la piscine. Elle se trouve seule, dans la salle de bain, chez sa camarade. Elle enlève son collier et se regarde.

- **Vingt-et-unième séquence - l'incompréhension - [1h04'47" - 1h06'03"]**

Lara vient de rentrer de la soirée pendant laquelle elle a subi un épisode de transphobie particulièrement violent de la part de ses camarades. Elle arrive chez elle où son père est en plein rendez-vous avec une femme. Elle se rend tout de suite dans sa chambre et son père la suit, sentant qu'il y a un problème. Les deux personnages discutent dans la chambre de Lara où se trouve toujours son miroir. Le père de la jeune femme lui pose plusieurs questions mais elle refuse de lui dire la vérité et il finit par partir. Au cours de leur dialogue, le père ne regarde pas du tout le miroir posé dans le coin de la pièce, mais la fille y jette fréquemment des regards.

Avec cette séquence, nous nous trouvons dans la lignée d'autres dialogues du film entre ces deux personnages pendant lesquels le père s'inquiète et pose des questions auxquelles Lara décide de ne pas répondre ou de le faire en mentant.

- **Vingt-deuxième séquence - la santé fragile - [1h06'45"-1h06'59"]**

Nous avons ici une nouvelle séquence chez la médecin. Lara ne regarde pas son reflet puis elle lui tourne le dos et s'en éloigne lorsque la doctoresse lui indique qu'elle le peut. Alors que Lara sort du cadre, nous voyons le visage inquiet de son père dans le reflet.

Nous enchaînons ensuite avec une longue séquence d'un entraînement de danse épuisant pour Lara puis une scène où elle se change dans sa chambre. Ces deux environnements pourtant pourvus de miroirs ne présentent ces fois-là pas de séquences nous intéressant.

- **Vingt-troisième séquence - les brûlures - [1h17'03"-1h17'30"]**

Lara se trouve face au miroir de sa chambre, nue. Elle regarde les dégâts produits sur sa peau par le *tucking* à répétition. Son regard et celui de la caméra sont tout d'abord sur son entrejambe puis sur son visage.

Cette séquence fait suite à une scène de rapport sexuel très dérangeante pendant laquelle Lara s'est rendue chez son voisin croisé deux ou trois fois auparavant. Alors que celui-ci commençait à vouloir toucher le corps de la jeune fille, elle l'a repoussé avant de lui faire une fellation puis de partir en courant.

- **Vingt-quatrième séquence - la chute - [1h24'12"-1h24'15"]**

Alors que Lara se trouve à la répétition générale de son gala de Noël, elle quitte les coulisses en courant pour aller dans la loge. Elle s'arrête devant les miroirs pour boire au robinet mais elle s'évanouit brutalement et tombe sur le sol. Elle n'a pas le temps de se regarder dans le miroir.

Cette séquence pourrait sembler ne pas rentrer dans les critères des séquences de miroir étant donné que le personnage n'interagit pas avec eux. Cependant, il nous semble pertinent de l'intégrer dans la mesure où cela présente tout d'abord un espace supplémentaire dans lequel les miroirs entourent Lara et d'autre part parce que cette séquence est présentée comme le point final de l'épuisement qui guette le personnage depuis plusieurs scènes. La chute aurait pu arriver à n'importe quel moment avant qu'elle arrive devant le miroir étant donné son état de précarité physique mais le choix a été fait, encore une fois, de la positionner face à cet objet. Nous ne pouvons considérer ce choix comme anodin étant donné la présence insistante et répétitive des miroirs tout au long du film.

- **Vingt-cinquième séquence - les dégâts - [1h24'29"-1h24'45"]**

Lara se réveille dans son lit au lendemain de son malaise lors de la répétition. Elle se lève précipitamment et constate, en se regardant dans le miroir, qu'elle a une bosse sur le front. Elle s'habille sans prendre le temps de se regarder.

Cette séquence de miroir est intéressante puisqu'il s'agit de l'une des seules dans laquelle le personnage ne semble pas se regarder et s'analyser en même temps. Le rôle de l'objet est ici purement premier et fonctionnel puisqu'il s'agit pour Lara de constater rapidement les dégâts causés par sa chute.

- **Vingt-sixième séquence - la mutilation - [1h35'28"-1h36'51"]**

Lara rentre dans sa chambre après avoir préparé ce dont elle a besoin pour cette scène de mutilation génitale. Elle a entrouvert la porte, appelé les secours en prévision, s'est munie de glaçons et d'une paire de ciseaux.

Nous la voyons appliquer, pendant plusieurs secondes, des glaçons sur son entrejambe avant de prendre cette paire de ciseaux et de terminer en coupant son pénis avec. Nous ne voyons presque pas son reflet et elle ne se regarde pas. Le plan est sombre et immobile et nous nous

tenons à distance du personnage, contrairement à la majorité des plans du film qui se trouvent très proches de son corps.

- **Vingt-septième séquence - la libération - [1h39'25"-1h40'11"]**

Lara s'est réveillée à l'hôpital suite à son acte d'automutilation. À ce moment, elle est seule dans sa chambre. Elle se redresse dans son lit et se regarde pendant de longues secondes dans le reflet que lui renvoie la vitre de la pièce.

À partir de ces énumérations de descriptions, nous pouvons donc constater à quel point les miroirs occupent une place importante, au cœur du film et du propos de Lukas Dhont. Ces séquences portent en elles les reflets de représentations sociétales des personnes trans' sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de notre propos, de la violence à la médicalisation en passant par d'autres sujets tels que le regard sur soi et l'importance de l'entourage proche. Nous pouvons cependant nous interroger sur la manière dont l'utilisation des miroirs pour aborder autant de sujets constitue un procédé de facilitation narrative et rhétorique. En effet, dans son mémoire Carl Demaille souligne que *“Le miroir est ainsi un moyen de satisfaire le regard, mais aussi de le protéger. Un moyen de le protéger, car le fait de ne pas voir directement une scène choquante désamorce le sentiment de gêne, ou de pudeur qu'une telle scène pourrait générer chez le spectateur si elle était vue « directement », c'est-à-dire sans interface (autre que le film) entre lui et la scène. Mais un moyen de satisfaire son regard, car cela lui permet de voir ce qu'il avait envie de voir malgré lui.”*<sup>31</sup>. Nous pouvons ainsi penser que l'emploi à répétition de ce schéma de distanciation permet au film de traiter de ces questions de loin, sans vraiment rentrer dans le propos. Le public est exposé à ces problématiques de la même manière qu'il est exposé au corps de Lara, en surface. Ainsi, les miroirs donnent à voir au public ce qui l'intéresse et l'intrigue chez un sujet trans' tout en installant une distance suffisante pour que les questionnements ne soient pas approfondis et n'affectent pas finalement le public au-delà de la dimension esthétique.

Nous allons à présent nous intéresser au troisième et dernier film de notre corpus, *The Danish Girl*, et plus précisément à la description de ses six séquences de miroirs.

---

<sup>31</sup> DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, 2017, ENS Louis Lumière, Paris

c. *The Danish Girl*

Les séquences de ce film sont plus lourdes, par leur nombre de plans, et plus longues que celles des films précédents. A travers les descriptions détaillées disponibles en annexe, nous retraçons de manière exhaustive tout ce qui se déroule à l'écran mais le résultat qui en ressort peut sembler lourd à la lecture. Encore une fois, les captures d'écran permettent d'explicitier et de clarifier certains moments.

- **Première séquence - maquillage et déguisement - [23'06"-23'46"]**

Lili se maquille pour la première fois, aidée par son épouse, Gerda. Les deux femmes préparent ensemble le déguisement qui permettra au personnage principal de sortir pour la première fois, en public, en tant que femme. En effet à ce stade du film, le personnage de Lili n'est encore qu'un jeu pour le couple.

Dans une alternance de plans très courts (2" généralement), nous voyons le visage de Lili en gros plan à travers le reflet ; la main de Gerda qui la maquille ; le visage de cette dernière qui fait face à Lili ; ou encore le personnage principal qui essaie de se maquiller seul. Lili se regarde dans le miroir et est filmée uniquement à travers ce reflet, tandis que Gerda tourne le dos au miroir pour faire face à Lili. Lorsque le reflet de Gerda est visible, à la fin de la séquence, son regard est tourné vers le reflet de Lili.

La légèreté de la musique, la clarté de la lumière et la superficialité des dialogues donnent à la séquence un ton léger, à l'image du jeu alors joué par le couple. Nous pouvons cependant déjà percevoir Lili, qui se trouve dans le reflet, par opposition à Gerda, qui lui tourne le dos. Les développements suivants nous permettent de revenir sur cette séparation physique insinuée par le miroir.

- **Deuxième séquence - la naissance de Lili - [37'36"-40'01"]**

Celle-ci a lieu après ce que nous pouvons appeler "l'incident au bal" au cours duquel un homme embrasse Lili. Gerda surprend cette scène. Dans les semaines suivantes, Lili a de plus en plus de migraines et son inspiration pour la peinture est bloquée, elle est préoccupée. Elle s'enfuit de chez elle et arrive à l'Opéra où se trouve le miroir de la séquence qui nous intéresse.

À travers son reflet, nous voyons Lili se déshabiller entièrement devant le miroir. Elle inspecte d'abord le haut de son corps puis enlève son caleçon et pousse son pénis entre ses cuisses. Dans une posture cambrée, elle regarde longuement son corps ainsi fait. Des scènes, au cours desquelles nous pouvons voir Gerda dessiner Lili, sont intercalées dans la séquence. Lili se trouve donc tour à tour dans le cadre du miroir et dans celui du tableau de sa femme. La musique qui rythme cette séquence s'intitule *The Mirror*<sup>32</sup>. Le titre de la chanson témoigne de l'importance et de la centralité de cet élément, ainsi que de cette scène dans le développement du film. C'est une pièce musicale grave et dramatique qui alimente la tension de la séquence. Nous ressentons également la gravité de la situation à travers les gestes précipités de la jeune femme mis en parallèle avec ceux de la peintre, restée chez elles. Il y a dans cette séquence une certaine urgence à voir Lili, soit à travers un reflet, soit à travers un tableau.

Ce moment est une séquence clé puisque c'est à partir de celle-ci qu'est née l'idée de travailler sur la manière dont les personnages trans' sont confrontés à leurs reflets dans les miroirs au cinéma. La tension dramatique de la scène portée par la musique et les yeux larmoyants des acteur.rice.s dans des scènes parallèles est, à mon avis, une expérience cinématographique et esthétique marquante.

- **Troisième séquence - le mimétisme - [56'15"-58'06"]**

Le couple s'est installé à Paris, à la fois pour faire prospérer l'art de Gerda mais aussi pour fuir les médecins que Lili avait consultés et qui souhaitaient l'enfermer. Juste avant cette séquence, Lili fuit à nouveau leur appartement et se rend dans une maison close.

Dans cette séquence, le miroir est une vitre qui sépare Lili de la danseuse du *peep show*. Les deux reflets sont présents tour à tour. Nous nous trouvons parfois du côté de Lili et alors c'est son reflet que nous voyons dans la vitre, au centre de la composition, tandis que nous devinons le corps de la danseuse de l'autre côté. Et inversement lorsque nous sommes du côté de la danseuse. Des gros plans sur la fenêtre mettent en parallèle les visages de Lili et de la danseuse.

Lili est venue pour se livrer à des imitations de la femme qui se trouve face à elle. Au premier abord, lorsque celle-ci le remarque, elle paraît gênée. Puis elle reprend sa danse et les plans alternent entre ses gestes et ceux de Lili, symétriques.

---

<sup>32</sup> DESPLAT Alexandre, *The Mirror*, The Danish Girl, Members Of The London Symphony Orchestra, Universal Studios, 2015. Consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=NOm1FYSo5IU>

La musique de la séquence, dramatique et passionnée, accompagne le rythme de leurs gestes, s'emballant lorsqu'ils se synchronisent parfaitement.

La séquence de symbiose est cependant interrompue lorsque Lili descend sa main entre ses jambes et s'arrête brutalement.

- **Quatrième séquence - le portrait - [1h07'29"-1h08'07"]**

Lili pose pour Gerda. Nous sommes à un moment du film où Lili cesse peu à peu d'être une performance ponctuelle et devient la vie quotidienne des personnages. Elle porte sa perruque, du maquillage et une robe. C'est elle qui dit à Gerda de la peindre car elle est son inspiration première.

Nous enchaînons alors plusieurs plans, plus ou moins rapprochés, dans lesquels nous pouvons voir Lili poser ou Gerda peindre. La plupart du temps, le reflet de Lili dans le gros miroir mural est au centre de la composition.

La pièce dans laquelle les deux femmes se trouvent est remplie de portraits de Lili, précédemment peints par Gerda. Son image est partout autour d'elle.

Lili se regarde parfois dans le miroir, pour se recoiffer par exemple, et d'autres fois son regard se porte sur le tableau et la peintre.

À la fin de la séquence, lorsque le tableau est terminé, Lili se positionne presque contre lui et adopte une attitude semblable à celle qu'elle présente dans le portrait. Nous ne voyons alors plus le miroir mais la construction de ce plan nous fait penser à l'aspect réfléchissant du portrait.

Cette séquence est empreinte d'une certaine mélancolie, que nous pouvons une nouvelle fois ressentir à travers la musique qui accompagne l'image. L'attitude des femmes, l'une par rapport à l'autre, traduit également une complicité existante mais fragilisée.

- **Cinquième séquence - la colère - [1h13'18"-1h13'39"]**

Cette séquence se déroule dans l'appartement parisien du couple, après le vernissage des oeuvres de Gerda. Celle-ci et Lili se disputent parce que Gerda veut *son mari*. Elle part et, pendant ce temps, Lili essaie de s'effacer.

À travers son reflet, nous la voyons arracher ses cils, se démaquiller puis enlever sa perruque, les larmes aux yeux. Elle regarde fixement son reflet, avec colère. À la fin de la séquence, elle se lève et se détourne du miroir avant de s'en éloigner.

Nous pouvons penser que cette séquence fait écho à la première. Lili se trouve à nouveau face à un miroir dans la chambre qu'elle partage avec Gerda mais, cette fois, celle-ci est absente et Lili se démaquille puis enlève le costume au lieu de l'enfiler. À la place, elle enfle le costume de Einar<sup>33</sup>.

- **Sixième séquence - la renaissance de Lili - [1h30'23"-1h31'20"]**

Il s'agit de la dernière séquence de miroir du film. Elle a lieu juste avant la première opération de réassignation sexuelle de Lili. Cette dernière se trouve seule dans sa chambre d'hôpital et le miroir est accroché au mur, petit et sans bordures.

Nous voyons le reflet du personnage qui se démaquille et enlève sa perruque à nouveau mais à cet instant, l'ambiance est bien plus apaisée que lors de la séquence précédente. Elle se regarde longuement dans le miroir, passe sa main dans ses cheveux et sourit.

Elle se détourne ensuite de son reflet mais la caméra reste tournée vers le miroir. Nous voyons alors le reflet de Lili qui se dirige vers son lit, au centre de la pièce. Elle s'assoit, dans une position d'attente, calme.

La description de cette sixième séquence marque la fin de nos descriptions des séquences de miroirs pour les films du corpus. Les analyses présentes dans la suite du développement se basent sur ces descriptions. L'importance des miroirs dans les films constitue la base de notre réflexion pour traiter de la manière dont les représentations des personnes trans' au cinéma reposent à la fois sur des symboliques universelles et spécifiques à leur situation. C'est à ces symboliques du miroir au cinéma que nous allons nous intéresser à présent.

## **2. Les symboliques universelles et historiques du miroir : de la mythologie à la psychanalyse en passant par l'histoire de l'Art**

Le miroir est ce que Jacques Aumont définit comme un "*cadre-objet*" qui apparaît dans le cadre déjà délimité par la caméra dont la vision est elle-même restreinte par les propriétés de la pièce où elle se trouve. Pour le théoricien, les cadres peuvent avoir bien des fonctions. À travers nos analyses, nous n'excluons que la potentielle "*fonction économique*" du cadre pour nous concentrer sur les autres : la "*fonction visuelle*", qui crée et délimite l'existence de ce qui se trouve en dedans ou en dehors du cadre ; la "*fonction symbolique*", qui donne à ce qui se trouve dans le cadre une valeur culturellement orientée, d'œuvre par exemple ; la

---

<sup>33</sup> Einar est le deadname de Lili, c'est cette identité que Gerda réclame quand elle demande son mari.

“fonction narrative”, car ce qui est dans le cadre (ici dans le miroir) nous raconte quelque chose, permet d’avancer dans le récit ou de l’enrichir ; et la “fonction rhétorique”, qui souligne le discours autonome et réflexif qui naît de l’observation du contenu d’un cadre<sup>34</sup>. Les descriptions précédentes nous permettent de nous intéresser à la fonction visuelle en mettant en avant ce que les cadrages et les miroirs ont à nous montrer. Chacun de ces miroirs porte une ou des signification(s) et c’est sur celle(s)-ci que nous nous penchons à présent. Nous expliquons en quoi, à travers des symboles souvent hérités de représentations traditionnelles en Histoire de l’Art, les séquences de miroirs développent un récit et des discours à propos de l’existence des personnes trans’. Nous nous intéressons à l’impact du mythe de Narcisse sur les représentations au miroir avant de nous pencher sur les rapports entre miroirs et dédoublement ou folie. Pour finir sur les significations classiques, nous revenons sur le miroir en tant qu’espace d’enfermement ou de passage.

***a. Le mythe de Narcisse, la vanité et la peur de la Mort***

Comme nous l’avons vu à travers l’abondance de séquences de miroirs et la manière qu’ont les personnages de s’y regarder, nous pouvons penser que les personnages trans’ au cinéma sont pensés comme des sujets obsédés par leurs corps et leurs reflets dans le miroir. Nous devons nous entendre ici sur le fait que cet effet résulte d’une écriture et d’une manière de penser, de concevoir et de mettre en scène ces personnages d’après un regard orienté par des stéréotypes touchant à la fois au genre et à l’existence des personnes trans’. Nous mettons particulièrement en avant ici les femmes trans’ puisque c’est chez les protagonistes de *Girl* et *The Danish Girl* que nous retrouvons principalement cette obsession pour le corps et l’apparence. Lorsque nous pensons à celle-ci, un terme nous vient rapidement à l’esprit : le narcissisme. Nous revenons donc sur cette construction. Nous nous intéressons également au miroir comme motif de la vanité ainsi qu’à la peur de la Mort qui se dissimule parfois derrière l’obsession des personnages. Nous pouvons en effet nous interroger sur la manière dont les films du corpus présentent des personnages qui semblent à la fois fascinés et noyés par leurs reflets. Cette métaphore de la noyade se trouve notamment au coeur de notre analyse de *Girl*. En présentant des figures qui passent de longs moments face à leurs corps, les films s’inscrivent dans la continuité de représentations à travers lesquelles les personnages se perdent dans des contemplations de corporalités éphémères. Nous observons, dans les

---

<sup>34</sup> AUMONT Jacques, “*La part du dispositif*”, *L’image*, Armand Colin Cinéma, 2005 (réédition), 1990 (première édition), p. 101-151.

corporalités présentées, la mise en place de normes esthétiques auxquelles même les personnages trans' de notre corpus souscrivent, jusqu'à une certaine limite. Afin de traiter de ce premier aspect du miroir, nous commençons par un rapide retour sur l'existence et la persistance de ces thèmes dans l'Histoire de l'Art et de la culture, avant de nous intéresser à la manière dont les films de notre corpus perpétuent ces constructions ou s'en démarquent. Il s'agit alors d'étudier le pouvoir politique des représentations et de faire le lien avec la théorie des technologies de genre. Nous cherchons à mettre en avant la force de suggestion des représentations fictives sur les perceptions sociales.

En convoquant l'imaginaire collectif autour de l'idée du miroir, la référence au mythe de Narcisse est presque inévitable. Dans *Les Métamorphoses* d'Ovide<sup>35</sup>, il est rapporté que ce jeune homme était d'une grande beauté et qu'un jour, voyant son reflet pour la première fois dans les eaux d'une source, il en tomba éperdument amoureux et se laissa mourir, incapable de décrocher les yeux de sa propre image<sup>36</sup>. Cette figure mythologique imprègne l'Art et la culture de manière générale. Les représentations visuelles du mythe sont nombreuses. Nous pouvons citer par exemple des tableaux comme le *Narcisse* attribué à Caravage<sup>37</sup>, *Echo et Narcisse*<sup>38</sup> de Nicolas Poussin ou encore le tableau du même titre de John William Waterhouse<sup>39</sup>. La sculpture s'empare également du récit, c'est le cas par exemple avec le *Narcisse* d'Ernest-Eugène Hiolle<sup>40</sup>.

La figure du jeune homme imprègne et influence par ailleurs notre langage et la pensée populaire, à travers le narcissisme qui est un thème courant en littérature. La figure narcissique trouve sa place dans la poésie par exemple, de Jean de la Fontaine<sup>41</sup> à Paul Valéry<sup>42</sup>. Par la suite, le cinéma devient également le lieu de représentations de personnages narcissiques et c'est notamment à travers ce développement que les miroirs sont utilisés dans

---

<sup>35</sup> OVIDE, *Les Métamorphoses, Livre III*, Editions du Théâtre Classique, Paris, 1806, republié en 2007.

<sup>36</sup> « NARCISSE, mythologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 avril 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/narcisse-mythologie/>

<sup>37</sup> CARAVAGE, *Narcisse*, vers 1594, Galerie Nationale d'Art Ancien, Rome.

<sup>38</sup> POUSSIN Nicolas, *Echo et Narcisse*, 1627, Musée du Louvre, Paris.

<sup>39</sup> WATERHOUSE John William, *Echo et Narcisse*, 1903, Walker Art Gallery, Liverpool.

<sup>40</sup> HIOLLE Ernest-Eugène, *Narcisse*, 1868, Palais des Beaux-Arts, Lille.

<sup>41</sup> DE LA FONTAINE Jean, "Pour M. Le Duc de La Rochefoucauld, Un homme qui s'aimait", *Livre I des Fables de La Fontaine*, 1668. Consulté le 26 avril 2020 sur Dico Poésie Anthologie de la poésie française : <http://www.dico-poesie.com/poemes/poeme-353.php>

<sup>42</sup> "En cinquante années, Valéry a publié huit textes sur ce thème, qui a donc traversé la totalité de sa carrière poétique. Il existe trois variations principales : « Narcisse parle », « Fragments du Narcisse » et « Cantate du Narcisse », auxquelles s'ajoutent des ébauches et versions non définitives, mais néanmoins publiées." Pauline GALLI (Paris 8), "Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse", *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d'aimer, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1073.php> page consultée le 26 avril 2020.

les constructions de l'image. En effet, le reflet du jeune homme se trouve au centre de la mythologie et le miroir (ou toute autre surface permettant de renvoyer un reflet) devient par métonymie le symbole du narcissisme. Narcisse était l'exemple, le modèle de ce que l'obsession de l'image peut avoir comme résultat funeste ; les figures narcissiques déclinées perpétuent la condamnation de cette obsession.

Encore une fois la peinture aborde ce thème et, dans les Vanités et Vénus au miroir qui existent en nombre, le miroir est un motif récurrent. Ces peintures reprennent alors à la fois l'obsession de la beauté, l'orgueil, et ce qu'il dissimule : la peur du temps qui passe, et de la Mort.

Nous énonçons plus haut le cinéma parmi les médias diffusant l'imagerie liée au narcissisme. Dans son mémoire de recherche sur le miroir au cinéma, Carl Demaille réalise une étude de cas sur le film *The Neon Demon*<sup>43</sup>. Dans celle-ci, il évoque une séquence qu'il intitule "*The Narcissus scene*" et qui fait référence au moment où le personnage principal (une jeune mannequin happée petit à petit par les obsessions de ce microcosme) se regarde dans un miroir et s'éprend de son propre reflet. Demaille parle alors d'une jeune fille "*captive de son apparence*" et les miroirs qui l'emprisonnent deviennent l'évocation spontanée de la vanité et entretiennent les liens entre l'illusion, la jeunesse, la beauté et la mort<sup>44</sup>. Nous avons dans l'idée de narcissisme à la fois la perception d'un sort funeste et celle de l'emprisonnement de la personne se regardant.

Il semble que les jeunes femmes de notre corpus, Lara et Lili, se trouvent particulièrement concernées par le thème des jeunes filles qui se perdent dans leurs reflets. De ce fait, elles perpétuent l'iconographie des vanités et des figures narcissiques.

Dans le cadre du film *Girl* notamment, l'héroïne sans cesse confrontée à son reflet passe tout d'abord par des tentatives d'évitement de celui-ci, à un comportement compulsif et obsessionnel qui se caractérise par une difficulté à détacher son regard des miroirs. D'après le découpage du film que nous avons présenté précédemment, il semble que la vingt-et-unième séquence de miroir se prête particulièrement à cette analyse. Il s'agit en effet du moment de dialogue entre le père et sa fille pendant lequel cette dernière essaie de ne pas trahir son attrait

---

<sup>43</sup> WINDING REFN Nicolas, *The Neon Demon*, 2016.

<sup>44</sup> DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, 2017, ENS Louis Lumière, Paris

pour le miroir mais ne cesse cependant d'y jeter des regards. Le rapprochement avec le mythe de Narcisse est d'autant plus possible que c'est la confrontation à son image qui mène le personnage à se faire du mal. À la manière du personnage mythologique, Lara se noie peu à peu dans son reflet. Elle est submergée, comme le spectateur.rice, par cette image présente partout. En effet, les séquences de miroirs se déroulent tour à tour dans la chambre du personnage, les toilettes de l'école, les salles de danse, le métro, l'ascenseur etc. Elle passe d'un miroir à un autre en transitant par des lieux où il y a également des miroirs. La séquence dans le métro (quinzième) et celles dans l'ascenseur (six et douzième) renforcent le sentiment que le personnage peut avoir d'être sans cesse en proie à son propre reflet. Elles nous montrent à quel point les surfaces réfléchissantes occupent une place importante dans la vie de Lara, qu'elle le veuille ou non. Le film compte au total vingt-sept séquences que nous avons délimitées comme des séquences au miroir. Sur la durée du film, cela équivaut à peu près à une séquence toutes les quatre minutes. La régularité n'est pas celle-ci, cependant cela donne une idée de l'abondance de l'objet dans le quotidien de la jeune fille. Au total, le film contient à peu près quinze minutes de séquences de miroirs, le temps pouvant varier de trois secondes à deux minutes trente. L'abondance de ces séquences rend parfois leur distinction difficile. C'est le cas par exemple dans le découpage choisi pour la septième, que nous avons d'ailleurs intitulé "double séquence". Elle comporte plusieurs ellipses temporelles, les plans s'enchaînent, même les lieux changent mais le personnage est entouré de miroirs à chaque instant et c'est l'ensemble qui vient donc constituer une séquence. L'omniprésence de miroirs peut être liée de manière évidente au milieu dans lequel évolue Lara pendant ses journées : celui de la danse. Les salles de cours sont traditionnellement recouvertes de miroirs et nous pouvons donc estimer que le sujet du film en lui-même rend compliqué l'évitement de ce schéma visuel répétitif. Le choix de cet environnement pour faire évoluer le personnage donne un prétexte supplémentaire pour justifier de l'abondance des miroirs dans le quotidien de Lara. Cependant, comme mentionné précédemment, ces moments sont loin d'être les seuls pendant lesquels le personnage se trouve confronté à son reflet. Tout cela contribue à renforcer l'impression selon laquelle la jeune fille est prise dans un monde où tout lui renvoie sa propre image. Il semble qu'il n'y ait pas d'espace lui permettant d'oublier un jour son reflet et celui-ci la submerge petit à petit. Dans le cadre de *The Danish Girl*, le miroir est souvent utilisé pour faire naître Lili. C'est le cas par exemple dans la première séquence de miroir du film lorsque le personnage est en train de se maquiller et que cela constitue encore un jeu avec son épouse. Il s'agit pour les deux personnages d'en créer un troisième à partir d'un déguisement mis en place dans le reflet. Le personnage de Lili naît de ce jeu et de cette

image dans le miroir. Il semble cependant que cette renaissance passe petit à petit par la mort de Einar. Nous étudions plus tard en quoi la notion de renaissance, qui peut être appliquée aux personnes trans' face aux miroirs, fonctionne en complémentarité avec l'idée de la mort présente dans le mythe de Narcisse. Par ailleurs, la séquence justement intitulée "la naissance de Lili", nous permet de constater un basculement dans la manière dont le personnage se perçoit. La jeune femme est alors fascinée par ce qu'elle découvre dans son propre reflet et nous avons à nouveau le sentiment qu'un personnage disparaît pour faire place à un autre.

Nous avons donc pu voir comment les protagonistes féminines des films de notre corpus peuvent être perçues comme étant dans la continuité d'une iconographie mettant en scène le narcissisme et l'orgueil que nous trouvons dans les Vanités par exemple. Cependant, dans la majorité des représentations picturales de ces deux notions, les figures représentées sont celles de personnes rentrant dans, ou représentant tout à fait, les critères de beautés hégémoniques d'une époque et d'une société dans lesquelles elles existent. Les corps (de femmes la plupart du temps) représentés sont dans les normes au sens où ils sont majoritairement blancs, imprégnés de symboles découlant de stéréotypes binaires de genre, valides, minces et évoluent dans des milieux sociaux et classes plutôt supérieurs. D'après l'ensemble de ces critères, les héroïnes de *Girl* et *The Danish Girl* semblent tout à fait correspondre. En effet, si les personnages trans' au cinéma sont déjà denrée rare, ils le deviennent encore plus si nous nous intéressons à des représentations non-blanches, non-binaires, handicapées, grosses et/ou précaires. Cependant, il y a un critère supplémentaire qui démarque les personnages de notre corpus de celles et ceux habituellement présent.e.s dans les iconographies : la transidentité. En effet, nous considérons ici que socialement, les figures représentées sont, par défaut, cisgenres ; or la transidentité de nos personnages a une importance pour le récit mais également pour le rapport qu'ils ont à leurs corps et donc à leurs reflets. Chez les femmes trans' de nos films, nous pouvons penser que l'atteinte d'une norme n'est pas seulement une nécessité esthétique et superficielle. Il s'agit là d'un besoin qui va de paire avec le fait que la société dans laquelle elles évoluent leur renvoie sans cesse l'idée que leur corps n'est pas celui d'une femme cis.

Pour les personnes trans', l'adéquation avec des critères de beauté hégémoniques permet bien souvent de réduire les violences dont ils sont victimes. Dans *The Danish Girl*, Lili subit une agression physique violente lorsque l'ambiguïté de son expression de genre interroge deux hommes présents dans un parc qu'elle traverse. Dans *Tomboy*, Mickaël, dont la légitimité dans sa performance masculine de genre n'est pas questionnée, se retrouve violenté lorsque

sa mère le force à s'*outer* auprès de leur voisinage. Les moments de découverte de la transidentité d'un personnage par d'autres protagonistes des films sont donc souvent des moments de violence. De là nous pouvons comprendre la démarche qui consiste pour ces personnages à tout mettre en oeuvre pour que rien ne soit à découvrir. Cette mise en sécurité passe donc par un alignement avec des normes esthétiques et comportementales binaires et ciscentrées. Pour définir les personnes trans' qui vivent sans faire référence à leur transition ou sans évoquer leur transidentité, il existe le terme *stealth*<sup>45</sup>.

Les personnages trans' face au miroir ont donc une attitude spécifique vis-à-vis de leur reflet, différente de celle des personnages cis. En effet, nous ne nous trouvons pas ici dans une fascination complaisante à l'égard de leur corps. Les personnages des films évoluent dans des contextes sociaux qui les immergent dans des normes genrées binaires qui conditionnent leurs manières de percevoir leurs propres corps. L'écart avec ces normes constitue une violence pour les personnages et peut par ailleurs être la source de violences extérieures. La réduction de cet écart constitue donc une réduction des risques de violence. Ainsi, il semble que les héroïnes de notre corpus ne se complaisent pas dans l'état actuel de leur beauté, à l'inverse de leurs consoeurs vaniteuses, mais qu'elles se perdent dans des contemplations également chronophages et illusoires. Elles recherchent dans le miroir ce qu'elles voudraient être plus que ce qu'elles sont vraiment aux yeux de la caméra et du public.

Il est intéressant de constater ici que, lorsque nous nous intéressons à la manière dont ces codes binaires genrés se diffusent en société, l'une des premières sources de diffusion se trouve être le contenu de divertissement médiatique, tel que le cinéma. Nous nous trouvons donc ici face à un modèle de cercle vicieux. D'une part, les films cherchent à représenter un certain type de réalité en montrant au public un monde dans lequel les corporalités trans' doivent s'astreindre à respecter des normes binaires imposées par la société réaliste dans laquelle évoluent les personnages. D'autre part, la société se nourrit des images véhiculées par le cinéma et perpétue ainsi l'idée de vécus nécessairement compliqués et de corps exposés qui deviennent une obsession pour les premier.e.s concerné.e.s. Nous nous trouvons alors dans une dynamique spécifique aux technologies modernes de représentations qui prennent le rôle d'instruments de pouvoir. Les médias, tels que le cinéma, ont un effet

---

<sup>45</sup> "On dit d'une personne trans qui a un *cispassing* et qui ne révèle pas qu'elle est trans qu'elle est *"stealth"*. Souvent le seul moyen pour une personne trans d'aspirer à une vie un tant soit peu « normale », moins exposée aux violences." Lexique Trans du Planning Familial consulté le 26/04/2020 sur <https://www.planning-familial.org/sites/default/files/2020-03/Lexique%20trans.pdf>

d'influence directe lié à la technologie qui est employée et qui fait que le rôle d'un film dans la société diffère de celui d'un tableau. A ce sujet, Teresa de Lauretis, discute la notion de "*technologie de genre*"<sup>46</sup> qui tient "*compte des processus culturels et des représentations dans la re-production des genres, ce qui inclut la représentation visuelle et les cultures populaires, le féminisme et la théorie*"<sup>47</sup>. Nous retrouvons également chez Michel Foucault l'appréhension de ces technologies et du pouvoir politique qu'elles portent en elles<sup>48</sup>, sur les corps et les représentations.

Ainsi, il est intéressant de se questionner sur la manière dont le mythe de Narcisse et l'historique de la représentation de la vanité par les miroirs influencent les représentations et les séquences au miroir dans le cinéma actuel ; et plus précisément lorsqu'il s'agit de représenter des personnages trans'. Cela permet en effet d'inscrire ces figures dans une continuité historique. Nous pouvons retrouver le poids de ces significations dans les manières que nous avons d'interpréter certaines séquences. L'influence du cinéma en tant qu'objet culturel, reste cependant à différencier des oeuvres peintes, en ce qu'elle a un rôle plus actif dans les représentations et les dynamiques de pouvoir.

Les personnages que nous traitons présentent par ailleurs des différences notables avec les sujets traditionnels du narcissisme. Nous abordons plus tard la manière dont nos films ne s'inscrivent pas seulement dans un schéma de continuité mais s'en séparent, de par leurs spécificités. Avant cela, nous devons nous pencher sur d'autres grandes lignes de pensées établies quant aux significations potentielles à propos des miroirs.

**b. Dualité, folie et psychanalyse : quand le corps et le reflet ne font plus un**

Dans les films de notre corpus et dans de nombreux autres films sur les personnes trans', les registres de la psychanalyse, de la psychologie et la psycho-pathologisation sont très présents. Ainsi dans *Girl*, au cours de plusieurs séquences, nous pouvons assister aux séances de Lara chez un psy<sup>49</sup>. Celui-ci l'accompagne également lors de son rendez-vous chez le chirurgien

---

<sup>46</sup> DE LAURETIS Teresa, *Technology of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987, chapitre 1 repris dans *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007. Citée dans BOURCIER Sam, *QUEER ZONES 3. Identités, Cultures et Politiques*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011.

<sup>47</sup> BOURCIER Sam, *QUEER ZONES 3. Identités, Cultures et Politiques*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011, p. 326.

<sup>48</sup> FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

qui lui explique comment fonctionnent les différentes chirurgies de réassignation. Dans *The Danish Girl*, Lili fait face à de nombreux médecins violents et nous pouvons retenir par exemple celui qui annote “*schizophrénie*” sur son carnet et qui part chercher du renfort ainsi qu’une camisole pendant que le personnage en profite pour s’enfuir avant d’être enfermé. Pathologisation et psychiatisation font partie du vocabulaire lorsqu’une personne trans’ décide d’entamer un parcours de transition, que celui-ci soit social, administratif et / ou médical. En effet, les parcours centrés autour de consultations psychiatriques obligatoires sont dominants étant donné que de nombreuses administrations demandent aux personnes de justifier de leurs changements de prénoms et / ou de mention de sexe grâce à des attestations de psychiatres. Malgré les rappels du Défenseur des Droits et de la Cour Européenne de Justice, certains services de mairies continuent d’exiger ces justifications pour le changement de prénom et, en ce qui concerne les changements de la mention de sexe à l’état civil, ils ont plus de chances d’être rejetés par le Tribunal en cas d’absence de ces preuves médicales et / ou psychiatriques<sup>50</sup>. Pour ce qui est des personnes trans’ souhaitant réaliser une transition médicale, les chirurgien.ne.s, endocrinologues, gynécologues et autres professionnel.le.s de santé demandent souvent également un suivi psychiatrique. Ainsi, le retrait de la transidentité de la liste des pathologies mentales, en 2018 par l’OMS, est loin de suffire à garantir la dépathologisation et la dépsychiatisation des parcours trans<sup>51</sup>.

Parallèlement à tous ces éléments de contexte pour le cas des personnes trans’, nous pouvons maintenant revenir au miroir et à ses significations dans les supports médiatiques. Si nous abordons ici la question de la pathologisation et de la psychiatisation, c’est parce que souvent, le miroir dans les Arts a servi de réceptacle aux performances de folie, de dédoublement et plus largement d’introspection et de questionnements intérieurs, participant de fait à la stigmatisation des personnes neuroatypiques<sup>52</sup>. Nous nous penchons dans un premier temps sur certaines de ces représentations dans l’Art, puis nous interrogeons la manière dont le recours au miroir dans le cadre du traitement des personnages trans’, laisse

---

<sup>49</sup> Nous ne savons pas clairement si nous avons à faire à un psychiatre ou un psychologue, le raccourci “psy” a donc été choisi.

<sup>50</sup> SOS homophobie et Outrans, *Transidentités, droits des personnes trans*, consulté le 27/04/2020 sur <https://www.sos-homophobie.org/guide-pratique/transidentites-droits-des-personnes-trans>

<sup>51</sup> LE CORRE Maëlle, “*Décision de l’OMS : pour les associations trans, pas question de crier victoire*”, *Komitid*, 19 juin 2018, consultable sur <https://www.komitid.fr/2018/06/19/oms-associations-transidentite/>

<sup>52</sup> Il est compliqué de trouver une définition de la neuroatypie qui ne soit pas pathologisante. Le résultat de Wikipédia pour neurotypique désigne “*tous ceux qui n’ont ni autisme, ni troubles dys, ni trouble du déficit de l’attention (avec ou sans hyperactivité)*.” Par opposition nous pouvons donc définir la neuroatypie comme la caractérisation des personnes autistes et / ou avec des troubles dys et / ou un trouble du déficit de l’attention (avec ou sans hyperactivité) ou TDA(H).

transparaître une vision centrée sur les combats intérieurs que les personnes semblent mener et comment la question de psychiatisation peut alors transparaître. Nous abordons les concepts de profondeur et d'introspection, la notion de jeu et la problématique du regard social.

Les ouvrages sur des figures emblématiques de la folie et / ou du dédoublement dans la littérature proposent souvent des scènes de miroirs. Ainsi Olivier Duquenne explique que “*si le miroir est l'auxiliaire de l'identification, il est aussi celui de tous les troubles psychiques*”<sup>53</sup>. Nous pouvons ici citer par exemple *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*<sup>54</sup>, roman dans lequel le personnage se place face à son reflet pour constater dans celui-ci les changements corporels qui s'exercent lors de ses transformations. Nous pouvons également penser à la Reine-sorcière de *Blanche-Neige*<sup>55</sup> dont l'obsession narcissique, éprouvée à travers un miroir magique, découle en un comportement obsessionnel pour la traque et la mort des femmes plus belles qu'elle. Ces deux représentations littéraires ont fait l'objet de multiples adaptations, notamment au cinéma. Dans ces films, l'utilisation des miroirs en tant que procédé visuel à l'écran persiste et vient créer l'illusion du trouble dans l'identité des personnages. Parmi les autres représentations populaires de personnages fléchés comme présentant des troubles pathologiques et qui sont sublimés par des séquences de miroirs nous pouvons citer : Norman Osborn, ou “Le Bouffon Vert” dans le premier *Spiderman* de Sam Raimi<sup>56</sup> ; Arthur Fleck, ou “Le Joker” de Todd Phillips<sup>57</sup> ; Smeagol, ou Gollum de son autre nom, dans *Le Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours*<sup>58</sup> ; ainsi que le célèbre Travis Bickle interprété par Robert De Niro dans *Taxi Driver*<sup>59</sup>. Chacun de ces personnages présente une forme de double personnalité, plus ou moins explicite, et le miroir fait office de lieu de représentation du double. Norman Osborn se trouve dans son manoir, Le Bouffon Vert se trouve dans le miroir ; Smeagol se trouve en Terre du Milieu, en compagnie des héros du film, Gollum se dissimule dans son reflet dans l'eau, etc. Les montages de ces séquences sont souvent pensés de sorte à ce que la confusion se crée entre les moments filmés dans le reflet et ceux filmés en dehors. Les enchaînements de champ-contrechamp mettent en

---

<sup>53</sup> DUQUENNE Olivier, “Les rituels du miroir”, *Spéculation Spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, VAN ESSCHE Eric, Editions La lettre volée, 2011, p. 27-28

<sup>54</sup> STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, éditions Longman, 1886, 141p. (1ère édition)

<sup>55</sup> GRIMM Jacob et Wilhelm, “*Schneewittchen*”, *Kinder- und Hausmärchen*, Allemagne, 1812, (1ère édition)

<sup>56</sup> RAIMI Sam, *Spiderman*, 2002

<sup>57</sup> PHILLIPS Todd, *Le Joker*, 2019

<sup>58</sup> JACKSON Peter, *Le Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours*, 2002

<sup>59</sup> SCORSESE Martin, *Taxi Driver*, 1976

place un dialogue entre les personnages et eux-mêmes, ou plutôt avec leur reflet qui devient un.e Autre. Dans sa célèbre réplique répétitive “*You talkin’ to me ?*”<sup>60</sup>, De Niro s’adresse explicitement à une autre personne alors qu’il se trouve seul, avec son reflet, dans une pièce. Il devient par ailleurs rapidement compliqué dans cette séquence de définir si l’on voit Travis ou son reflet.

Il nous semble important de préciser ici que ces séquences, devenues cultes pour la plupart, perpétuent des stéréotypes violents vis-à-vis des personnes neuroatypiques et / ou présentant des troubles psycho-pathologiques. Les images de personnages autistes, des fous / folles, des schizophrènes, bipolaires, psychopathes etc, passent par une stigmatisation et une invisibilisation des personnes pour qui ces vécus sont une réalité. Ce mémoire traite de la manière dont les personnes trans’ sont stigmatisées, violentées et invisibilisées dans leur diversité par les représentations cinématographiques et il nous semble important ici de rappeler que de nombreuses autres personnes minorisées sont victimes de ces mêmes stratégies de représentation. Les séquences de miroirs contribuent largement à la construction d’un imaginaire collectif qui peine par la suite à percevoir les personnes neuroatypiques dans leur réalité et leur diversité. Nous rentrons ici dans des mécanismes d’un système psychophobe<sup>61</sup> qui, à l’instar de la transphobie, exerce des violences sur des catégories vulnérables de population.

Parfois, la mise en scène de miroirs ou leur utilisation dans les processus de création n’ont pas pour objectif de montrer un dédoublement de personnalités ou la naissance de la folie, mais restent tout de même dans un registre d’analyse de la psychée des artistes et / ou de leurs créations. C’est le cas par exemple dans le cadre des oeuvres de Frida Kahlo. L’artiste Mexicaine est notamment connue pour ses autoportraits qui fixent le public droit dans les yeux. Afin de continuer à peindre alors qu’elle doit rester alitée suite à son accident, l’artiste fixe un miroir au-dessus d’elle, dans son lit. Dans un article pour la revue *Dialogue*, Sophie Lhomelet-Chapellière revient sur l’importance du miroir dans la construction des autoportraits de Frida<sup>62</sup>. Elle écrit ainsi que “*les longues heures passées à fixer son reflet dans le miroir et à le reproduire dans ses tableaux ont renforcé l’impression d’être double, en ce*

---

<sup>60</sup> trad., “C’est à moi que tu parles ?”

<sup>61</sup> “La psychophobie, ou le sanisme (en anglais mentalism ou sanism), est une forme de discrimination et d’oppression à l’encontre de personnes qui ont ou sont censées avoir un trouble psychique ou une autre condition mentale stigmatisée.” Psychophobie / sanisme, Wikizero, page consultée le 27/04/2020 sur <https://www.wikizero.com/fr/Psychophobie>. Terme forgé initialement par Judi Chamberlin (sanism en anglais).

<sup>62</sup> LHOMELET-CHAPELLIERE Sophie, “Les doubles, le miroir et la création. Frida Kahlo peintre : de l’enfance de l’art au passé recomposé”, *Dialogue*, 2010 (n°189), p. 9 à 26. Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2010-3-page-9.htm>

*sens qu'elle est alors sujet et objet de sa propre observation, moi ressenti de l'intérieur et moi perçu de l'extérieur*". A propos du travail de l'artiste elle rapporte également la chose suivante : *"Frida décrit ainsi ce qu'elle peint : « [...] Comme mes sujets ont toujours été mes sensations, mes états d'âme et les réactions profondes que la vie a produites en moi, j'ai souvent objectivé tout cela dans des représentations de moi-même, qui étaient les choses les plus sincères et les plus vraies que je puisse faire afin d'exprimer ce que je ressentais en moi et hors de moi » (citée dans Herrera, 1996 [1983], p. 397).*". Le rapport de Frida Kahlo au miroir et la présence, directe ou non, de cet objet dans ses oeuvres s'articule donc à nouveau avec l'idée d'une dualité entre la personne et son double. Nous pouvons par ailleurs percevoir l'introspection que le miroir implique à la fois pour l'artiste et pour le public. En effet, comme le souligne à nouveau l'article, *"Ainsi Frida fait-elle sans doute tout autre chose que Narcisse qui se mire dans le miroir de l'eau [...] Le miroir de Narcisse évoque un reflet sans profondeur, car, en effet, les miroirs ne pensent pas"*. Le miroir chez Kahlo est un miroir qui rend deux réflexions : celle de l'image superficielle de l'artiste et celle interne de la peintre face à son propre reflet. Le miroir devient alors un lieu de questionnement sur l'intériorité et sur les sentiments, un lieu dans lequel nous pouvons non seulement nous voir mais également nous trouver.

À propos des films de notre corpus, il semble que ce soit ces dernières dimensions, de la recherche de soi et de son intériorité à travers le reflet qui soient principalement mises en avant.

Nous pouvons ici commencer par citer un film que nous avons peu évoqué jusqu'à maintenant, à savoir *Tomboy*. Dans la première séquence de miroir du film, le reflet du personnage n'est pas visible mais pendant les quelques secondes de tension du personnage face à l'objet du miroir, nous percevons l'amorce d'un questionnement. Nous pouvons penser qu'en ne montrant pas son reflet mais seulement son corps ancré dans l'espace intime familial (la salle de bain), le plan nous indique que la double identité du personnage n'est pas encore vraiment tangible et que nous nous trouvons dans une phase de questionnement. De plus, la scène se déroule alors que la mère vient d'utiliser plusieurs fois son prénom familial (Laure). Nous pouvons imaginer que cette séquence nous montre Laure qui cherche Mickaël dans le miroir de sa salle de bain sans le considérer encore comme un Autre. Le rôle de cette scène serait alors d'instiller le doute à la fois chez le personnage et chez le spectateur. La quatrième et dernière séquence de miroir du film met par ailleurs en scène une dualité visuelle entre le personnage et son reflet puisque la salle de bain devient le lieu de

performance d'une sorte de masculinité adulte exacerbée par une fausse moustache. Nous sommes plus ici dans une logique de costume que dans une dualité de personnalité même si nous pouvons percevoir en filigrane l'enjeu du véritable double-jeu de Mickaël. Le miroir devient alors le lieu d'expérimentations pour les performances du personnage et la création d'un Autre dans le miroir rentre tout à fait dans la logique des constructions de séquences dans lesquelles personnages et reflet ne font pas un. Les actions de performances de genre jouent un rôle central dans ces séquences et les expressions de visage de l'actrice sont accentuées et permettent de dévoiler le reflet d'un personnage face à ses doutes et ses appréciations vis-à-vis de ces performances. La deuxième séquence du miroir du film notamment se concentre sur ce visage et sur les moues expressives de l'enfant ainsi que ses soupirs. Par delà cette insistance sur les ressentis du personnage, il semble que les miroirs soient utilisés pour faire ressortir la dualité qui existe nécessairement dans le cadre de son double jeu.

Le rapprochement entre le jeu et la naissance d'un personnage, qui est d'abord un.e Autre avant de devenir le personnage principal, se trouve également de manière évidente dans le développement du récit de *The Danish Girl*. Ainsi, dans la première séquence de miroir du film nous pouvons voir Einar se maquillant, avec l'aide de sa femme, pour devenir Lili aux yeux du public. Le personnage de Lili est ici le jeu intime du couple qui apparaît complice. Cette complicité est exacerbée dans la scène suivante lorsque Gerda décide de dessiner Lili et que celle-ci prend des poses sur le canapé tout en disant à l'artiste "*You excite her*"<sup>63</sup>. La troisième personne du singulier utilisée ici désigne Lili comme une Autre, qui ne fait pas partie du couple et qui n'apparaît que grâce au maquillage, au déguisement et dont le couple se sert pour s'amuser entre elles et avec le monde extérieur bientôt. Par ailleurs, dans la séquence de miroir, le fait que le visage de Lili ne soit visible presque que dans le reflet alors que celui de Gerda est filmé à plusieurs reprises en contre champ (donc hors reflet) tandis qu'il est souvent masqué dans le miroir, traduit un espacement entre les deux personnages et l'idée qu'à ce moment du film, le personnage de Lili n'appartient qu'au reflet et à la performance. Il n'est pas encore inscrit dans la réalité dans laquelle se trouve Gerda. Nous constatons que le récit pousse à une différenciation entre le personnage de Einar et celui de Lili alors qu'il s'agit finalement d'une seule et même personne. La cinquième séquence de miroir de *The Danish Girl* met en scène la déconstruction de ce déguisement et la tentative du

---

<sup>63</sup> Trad. : "*tu l'excites.*"

personnage de faire disparaître Lili. Nous observons donc une construction à l'inverse de la première dans laquelle le personnage enlève sa perruque et son maquillage. Cette séquence se déroule dans une ambiance, créée par la lumière, les regards, la musique, bien plus lourde que la première et laisse envisager le fait que pour le personnage, il est beaucoup plus simple et agréable de rentrer dans le personnage de Lili que de chercher à s'en défaire. Cette séparation est d'autant plus compliquée qu'elle est en réalité impossible puisque nous nous trouvons à un moment du récit où les affirmations vont en faveur de l'existence tangible de Lili en tant que personne, pas seulement en tant que personnage d'un jeu de rôle léger. La dualité alors explorée perpétue des idées sur lesquelles nous revenons plus tard, à propos de l'idée selon laquelle il y aurait, pour les personnes trans', un bon et un mauvais corps. La dernière séquence de ce film nous ramène cependant à des considérations plus apaisées du personnage vis-à-vis de lui-même. Par rapport à la séquence précédente, celle-ci dégage un sentiment plus apaisé et calme. Le reflet que Lili découvre en enlevant sa perruque lui plaît et elle sait qu'elle ne l'enlève pas pour enfiler le costume de Einar mais pour aller sur la table d'opération qui selon elle, lui permettra de devenir Lili. Les sentiments (douleur, colère, tristesse, sérénité...) qui transparaissent sur le visage du personnage à chacune de ces étapes laissent percevoir les sentiments profonds qui le traversent à mesure qu'il évalue sa propre image. *The Danish Girl* met donc en scène à la fois la dualité et les interactions du personnage avec ses sentiments à travers l'emploi de miroirs dans la mise en scène.

Enfin, pour ce qui est de l'auto analyse et la dualité dans *Girl*, nous avons constaté à travers plusieurs séquences que lorsque Lara regarde son corps alors celui-ci n'intéresse plus la caméra. La focalisation se tourne à ce moment-là sur son visage, lieu par excellence du passage et de la traduction des émotions<sup>64</sup>. Le miroir devient alors un lieu d'interprétation des émotions du personnage plus pour les spectateur.rice.s que pour lui-même. C'est le cas de manière particulièrement notable dans la vingt-troisième séquence du film, lorsque le regard de Lara, embué de larmes et tourné vers ses organes génitaux, vient clore la scène. Nous pouvons ressentir à travers ce regard les émotions violentes et négatives qui traversent le personnage. Nous pouvons par ailleurs penser le temps du film pendant lequel Lara évite les miroirs comme un temps pendant lequel elle refuse de se confronter à cette intériorité. Elle est alors dans le déni des sentiments qui la traversent lorsqu'elle est confrontée à l'image de son corps. À partir de la dixième séquence, moment marqué comme basculement puisque

---

<sup>64</sup> pour les personnes neurotypiques et selon des codes sociaux, appris, qui peuvent permettre d'interpréter les expressions faciales.

c'est à partir de là que Lara commence à moins esquiver les miroirs et cherche de plus en plus son reflet, le rapport de recherche de soi à travers l'image est exacerbé. Dans les séquences numérotées dix, onze et treize, la manière qu'a le personnage de rechercher sur son corps les effets du traitement hormonal peut rappeler la manière dont le Docteur Jekyll cherche à observer ses mutations en Hyde. Nous ne sommes plus ici dans une recherche du for intérieur mais dans des détails physiques qui obsèdent le personnage. C'est un constat récurrent dans les ouvrages qui traitent de ce sujet : par exemple, pour Simon Welch, "*souvent, les miroirs évoquent la transformation*"<sup>65</sup>. L'obsession pour les changements physiques nous rappelle cependant à une spécificité vis-à-vis des parcours trans', à savoir l'aspect central des domaines médicaux dans les représentations. Nous aborderons plus loin la manière dont cet élément transparaît dans les mises en scènes de miroirs dans les films de notre corpus. Cependant, nous pouvons ici percevoir chez Lara une sorte de trouble obsessionnel, vis-à-vis de son apparence. Ce comportement atypique se retrouvent dans de nombreux autres films, chez des personnages mis face à leurs reflets. Cette obsession de la corporalité est très présente dans la manière de filmer de Lukas Dhont (très gros plan, caméra en mouvement, intrusion dans les espaces intimes...) et cela ne peut laisser que peu de place à la psychologie du personnage et à son développement personnel, en dehors de l'aspect visuel et physique. Par ailleurs, les scènes dans lesquelles Lara ne regarde pas son corps mais son visage et plus particulièrement ses propres yeux sont rares, or nous constatons que c'est au cours de ces séquences que les introspections sont les plus probables. Nous pouvons cependant citer la vingtième séquence, au cours de laquelle la jeune fille se prépare à aller rejoindre ses amies à la piscine. Nous avons alors un instant d'euphorie<sup>66</sup> pour le personnage dont le corps est traité de la même manière que celui des autres protagonistes féminines (qui sont toutes des jeunes filles cis). Cette idée d'euphorie se ressent tout au long de la séquence : celle-ci est plus paisible et lumineuse, que beaucoup d'autres séquences de miroirs ; le personnage se regarde lentement et les expressions que nous pouvons voir sur son visage sont également plus détendues que d'habitude. Dans le contexte du récit, nous pouvons rappeler qu'elle est invitée à une soirée entre filles, un espace en non-mixité auquel l'accès, en tant que personne trans', est toujours incertain. Les débats récents dans les actualités militantes nationales (françaises) ont mis en avant d'une part certaines femmes cis se disant féministes souhaitant l'exclusion

---

<sup>65</sup> WELCH Simon, *Le miroir, l'écran-miroir*, dans *Spéculation Spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Eric VAN ESSCHE, Editions La Lettre volée, 2011, p. 220

<sup>66</sup> À différencier ici donc de la dysphorie. L'euphorie de genre caractérise le sentiment d'une personne qui se sent bien et en adéquation avec son corps, sa voix, son visage, tout ce qui peut venir potentiellement caractériser son genre.

des femmes trans' des milieux militants en non-mixité entre femmes et plus globalement des espaces féministes<sup>67</sup> ; d'autre part les salles de sport non-mixtes de la chaîne Basic Fit qui ont également fait preuve de transmisogynie<sup>68</sup> en soulignant que les femmes trans' n'étaient pas les bienvenues dans leurs salles "*Ladies Only*"<sup>69</sup>. Le débat sur la place des femmes trans' est récurrent et ne connaît pas de trêve même dans un contexte social et sanitaire précaire. Les prises de paroles récentes de J.K. Rowling<sup>70</sup>, l'autrice de *Harry Potter*, le prouvent. Son argumentaire est par ailleurs devenu une source pour les sénateur.ice.s républicain.e.s dans le cadre des débats en cours, aux Etats-Unis, sur les droits des personnes LGBTIAQ+<sup>71</sup>. Dans ce contexte social nous pouvons voir la violence à laquelle sont exposées les femmes trans' et le sentiment de légitimité et d'acceptation qui peut découler de l'inclusion dans ces non-mixités. Cette séquence de miroir est l'un des rares moments paisibles du film pour le personnage qui se trouve inclus dans son groupe de camarades. C'est notamment à travers le regard échangé avec son reflet dans le miroir que nous pouvons percevoir ce sentiment puisque le personnage prend ici le temps de constater cette victoire.

Enfin, nous devons ici nous intéresser à la dernière séquence de miroir de *Girl*. Nous avons là la première séquence de miroir au cours de laquelle le personnage se regarde aussi longtemps et aussi fixement. Elle ne regarde pas son corps mais se regarde elle-même droit dans les yeux. Avec l'effet du double vitrage ses yeux sont par ailleurs légèrement dédoublés. Nous pouvons alors y voir une double signification.

Tout d'abord, tout au long du film il y a eu sur Lara au minimum un double regard, à savoir le sien et celui du public ainsi que de la société impliquée par la caméra. Dans cette scène nous nous situons encore une fois juste par dessus son épaule et notre regard sur elle est à peine décalé par rapport au sien, ce qui peut trouver son écho dans le léger décalage entre les deux paires d'yeux visibles dans le reflet. Par ailleurs, nous pouvons percevoir ce presque alignement comme le simple regard que Lara porte sur elle-même. En effet, le regard que Lara porte sur son corps est un regard empreint des préjugés et du regard discriminant porté

---

<sup>67</sup> Un collectif de femmes féministes, trans ou cis, '*Le débat sur la place des femmes trans n'a pas lieu d'être*', *Libération*, 26 février 2020. Consultable sur

<https://www.liberation.fr/debats/2020/02/26/le-debat-sur-la-place-des-femmes-trans-n-a-pas-lieu-d-etre-1779708>

<sup>68</sup> Contraction de transphobie et de misogynie qui caractérise donc la haine des femmes trans.

<sup>69</sup> DE RAUGLAUDRE Timothée, "*Les club de fitness "Ladies Only" de Basic Fit accusés de transphobie*", *Têtu*, 6 avril 2020. Consultable sur :

<https://tetu.com/2020/04/06/les-clubs-de-fitness-ladies-only-de-basic-fit-accuses-de-transphobie/>

<sup>70</sup> Mymy, "*C'est quoi le bail avec J.K. Rowling et la transphobie ?*", *Madmoizelle*, 11 juin 2020, consultable sur : <https://www.madmoizelle.com/jk-rowling-transphobie-1055687>

<sup>71</sup> WAKEFIELD Lily, "*Republican Senator quotes JK Rowling's essay on trans people to shut down a vote on LGBT+ rights*", *PinkNews*, 19 juin 2020, consultable sur <https://www.pinknews.co.uk/2020/06/19/jk-rowlings-lgbt-rights-trans-essay-republican-senator-james-lankford-equality-act-supreme-court-discrimination/>

par une société ciscentrée qui énonce des règles normatives dans lesquels les corps trans' devraient impérativement chercher à rentrer. Elle porte donc en elle-même tout au long du film un regard qui n'est pas seulement le sien mais qui est également socialement orienté. Cela peut se ressentir particulièrement lorsque des scènes de miroirs suivent par exemple des confrontations violentes à des épisodes de transphobie. À travers l'image que nous voyons dans le reflet de la dernière séquence, nous pouvons constater que ces deux regards sont presque alignés et sont prêts à ne faire plus qu'un. Nous pouvons y voir à nouveau deux choses : soit le regard de Lara l'emporte sur celui de la société et lorsqu'elle se regarde elle a enfin un regard indulgent et personnel sur elle même, en tant notamment que survivante de violences particulièrement radicales ; soit (et c'est ici très probable) ce regard signifie qu'elle est maintenant aux yeux de la société une *vraie* femme en raison de la disparition de son pénis. Cette idée selon laquelle la mutilation est la porte de Lara vers la féminité est également évoquée par Oliver Whitney dans son article<sup>72</sup>, sur lequel nous reviendrons plus tard, qui nomme *Girl* "*the most dangerous movie about a trans character in years*"<sup>73</sup>. Dans tous les cas en se conformant ainsi aux attentes d'une société cisnormative (ce n'est pas une chose pour laquelle nous pouvons blâmer le personnage) concernant la médicalisation et les opérations des personnes trans', Lara peut, ou pourra bientôt, porter sur son corps un regard en adéquation avec ce que cette société attend d'elle, et des personnes trans' en général. Toute cette analyse découle d'un seul regard, particulièrement long et statique, du personnage vers son reflet. Peut-être est-ce nous ici, plutôt que Lara, qui avons une lecture de sa psychologie face à ces miroirs. Nous voyons donc à nouveau la manière dont leur utilisation permet des interprétations à propos de l'intériorité et de la psychologie des personnages.

Nous avons à nouveau pu étudier la manière dont les mises en scène de personnages trans' à travers les schémas de miroirs s'inscrivent dans la continuité d'une histoire des représentations mettant en scène cette fois-ci la dualité, la psychiatrisation et l'introspection. Si les protagonistes de *Tomboy* et *The Danish Girl* y trouvent surtout un lieu d'expérimentations, de recherche de soi et de leurs dualités, Lara (*Girl*) développe vis-à-vis des miroirs une attitude obsessionnelle et quasi pathologique. Dans les trois films, l'accent mis sur les expressions faciales des personnages nous pousse à interroger leurs ressentis

---

<sup>72</sup> WHITNEY Oliver, "Belgium's Foreign-Language Oscar Submission, 'Girl,' Is a Danger to the Transgender Community (Guest Column)", *The Hollywood Reporter*, 12/04/2018. Consultable sur : <https://www.hollywoodreporter.com/news/belgiums-oscar-submission-girl-is-a-danger-transgender-community-1166505>

<sup>73</sup> trad. : "le film le plus dangereux, à propos d'un personnage trans, depuis des années"

profonds et leurs rapports à la société. Dans un dernier développement à propos des significations classiques des miroirs dans la culture, nous allons nous intéresser à ceux-ci en tant que lieu d'enfermement et de passage.

### c. le cadre du miroir comme espace d'enfermement et de passage

Les séquences de miroirs de nos films sont souvent tournées dans des lieux clos et exigus. Nous pouvons citer par exemple la salle de bain dans *Tomboy*, les toilettes, la chambre ou l'ascenseur dans *Girl* ou encore les loges de l'Opéra dans *The Danish Girl*. Et alors même que les pièces sont parfois larges, les plans restent rapprochés et c'est le cadre du miroir qui vient provoquer cette impression que nous nous trouvons dans un espace limitant les mouvements du personnage. Dans des lieux déjà restreints, le miroir crée un effet de surcadrage<sup>74</sup> qui enferme à nouveau le personnage et capte le regard des spectateur.ice.s. Nous nous intéressons à la manière dont le miroir constitue un espace d'enfermement des corps et des représentations. Nous souhaitons étudier également le reflet comme lieu de passage de *l'Autre côté*. En effet, le miroir étend l'espace et le reproduit, à l'inverse. À ce propos, Carl Demaille cite Yvonne Neyrat pour qui le miroir "*est la métaphore : il conduit toujours au-delà.*"<sup>75</sup>. Nous allons interroger la manière dont les personnages de notre corpus peuvent apparaître captif.ve.s de ce reflet tout en y trouvant parfois un refuge, un passage vers une dimension spatiale alternative dans laquelle les libertés de représentations changent. À travers l'étude du rapport des personnages à leurs reflets, nous revenons donc sur cette troisième dimension de lecture culturelle des miroirs, à savoir la manière dont ceux-ci sont perçus historiquement à la fois comme des lieux clos et des lieux de passage et de communication entre les mondes.

Nous pouvons nous interroger sur la nature de ce qui se trouve enfermé dans les reflets des miroirs. S'agit-il de corps, de représentations ou de choses moins tangibles ? Nous nous situons en effet dans un contexte culturel dans lequel les miroirs peuvent être conçus comme des objets servant à capturer les âmes. À ce sujet c'est la figure du vampire, telle que conçue et popularisée par le *Dracula* de Bram Stoker<sup>76</sup>, qui fait figure d'exemple. Ces créatures ne

---

<sup>74</sup> AUMONT Jacques, "*La part du dispositif*", *L'image*, Armand Colin Cinéma, 2005 (réédition), 1990 (première édition), p. 101-151.

<sup>75</sup> NEYRAT Yvonne, p. 23. Citée dans : DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, 2017, ENS Louis Lumière, Paris, p. 29.

<sup>76</sup> STOKER Bram, *Dracula*, Archibald Constable and Company, Westminster, 1897 (version originale)

possédant pas d'âme dans la plupart des représentations classiques, leurs images ne peuvent être capturées par les miroirs qui ne renvoient donc pas leurs reflets. Ce n'est pas le cas d'autres personnages, bien vivants, pour qui les reflets représentent des espaces d'isolement et d'enfermement. Ainsi, les miroirs dans *Black Swan*<sup>77</sup> auraient pu être cités dans la partie précédente à propos de la dualité et de la folie, étant donné qu'ils sont le lieu de double jeu entre Nina, interprétée par Natalie Portman, et son double maléfique présent tantôt en la personne de Lily (Mila Kunis) tantôt en son propre reflet. Cependant, nous avons conservé cette référence pour nous intéresser à présent à la manière dont ces miroirs enferment le personnage de la danseuse dans leurs illusions néfastes. Peu avant la fin du film, le personnage brise le miroir comme si cette action pouvait la libérer en faisant disparaître son double. Ici, le reflet devient la prison du personnage et celui-ci cherche alors à s'en échapper. Mais si les miroirs deviennent des lieux alors l'espace d'enfermement est augmenté et forme une réplique, à l'exact opposé, du monde dans lequel les personnages évoluent. Du moins l'opposition est-elle parfaite dans un premier temps. Il est courant que, dans le développement de cette altérité spatiale, des anomalies fassent leur apparition. Elles signalent alors que nous nous trouvons à présent dans un univers alternatif dans lequel les règles changent. Ces modifications sont parfois minimales, à peine perceptibles, tout juste pour semer le doute dans l'esprit du personnage et du public. Nous avons alors l'activation du trouble qui est utilisé dans *Inception*<sup>78</sup>, lorsque réalité et altérité se ressemblent en tous points à l'exception de détails minimes. Mais cet autre monde prend parfois des aspects radicalement différents de celui dans lequel les personnages évoluent initialement. Nous devons alors évoquer l'œuvre de Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*<sup>79</sup>. Même si certains éléments de cet autre côté sont la réplique de lieux où vit initialement Alice, la traversée du miroir la place dans un univers au sein duquel la logique même fonctionne à l'opposé du bon sens. Le miroir devient alors un lieu à part entière, au delà de la réplique pure et inerte. Il faut à ce sens considérer le miroir non pas comme la seule surface de l'objet mais y inclure la profondeur du décor qui s'y refléchit. La surface quant à elle, prend alors le rôle de connecteur entre les deux mondes. En effet, comme nous l'avons évoqué, c'est la traversée du miroir qui conduit Alice à se trouver de l'autre côté. Le miroir en tant qu'objet permet donc la communication entre deux espaces qui cohabitent, l'un par rapport à l'autre. Si nous souhaitons rester dans la littérature enfantine anglaise, nous pouvons nous intéresser au rôle des miroirs dans l'univers

---

<sup>77</sup> ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, 2011.

<sup>78</sup> NOLAN Christopher, *Inception*, 2010.

<sup>79</sup> CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan & Co, Londres, 1871, (première édition).

de Harry Potter. En effet, dans le chapitre douze du premier tome de la saga, l'autrice, J.K. Rowling, nous présente un objet magique, "*The Mirror of Erised*"<sup>80</sup>. Devenu le miroir de Rised dans la version française, cet artefact présente à celui qui le regarde le reflet de ce qu'il désire le plus au monde, révélant uniquement à la personne concernée ces désirs. Pour le personnage principal, qui n'a jamais connu ses parents, son reflet devient alors une porte vers le monde des mort.e.s et il peut les voir se tenir près de lui pour la première fois. Dans la section finale du livre, c'est par l'influence de son reflet que Harry se retrouve en possession de la pierre philosophale convoitée par son antagoniste. Au delà donc de la simple réflexion, même modifiée, nous trouvons ici l'idée selon laquelle le monde du miroir et celui en dehors peuvent avoir l'un sur l'autre une influence mutuelle. L'idée d'un passage entre le monde de la vie et celui de la Mort regroupe par ailleurs des croyances au delà de la littérature. Il existe en effet certains rites, dans la culture juive par exemple, qui nécessitent de draper les miroirs après le décès de quelqu'un.e. Marie-Claude Egry l'explique ainsi : "*Habiller l'image d'un voile et laisser le mort disparaître serait une parade pour ne pas « voir la mort dans les yeux »*, pour reprendre le titre du livre de J.-P. Vernant. Ainsi, les miroirs cachés éloignent le regard du ravissement de l'image, de la confusion entre le mort et le vivant"<sup>81</sup>. Nous pouvons donc considérer l'objet miroir comme un simple portail entre les mondes qui se situent de chaque côté de son champ d'action. Ensemble, ces espaces créent à la fois une zone dont le personnage ne peut s'affranchir et dont il reste prisonnier aussi longtemps qu'il fait face au miroir, mais également un espace prolongé de part et d'autre et à travers lequel il est possible de voyager et de communiquer. Le passage de l'autre côté permet également d'accéder à un autre champ des possibles dans lequel les règles en place ne sont plus celles que nous connaissons. Nous allons nous intéresser à présent à la manière dont tous ces aspects, d'entrave, d'enfermement, de passage et de possibles, se retrouvent dans les utilisations de miroirs mises au service de la représentation des personnages trans' au cinéma.

L'évocation de deux espaces, l'un en dedans et l'un en dehors du miroir, nous semble particulièrement importante dans le cadre du film *The Danish Girl*. Dans celui-ci, les différentes séquences de miroir nous permettent de penser un espace qui est celui d'Einar d'une part, face à l'espace de Lili, d'autre part. Les deux vivent dans le même corps et cette cohabitation n'est au départ qu'un jeu, comme nous l'avons déjà évoqué. Lors de la première

---

<sup>80</sup> ROWLING J.K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, Londres, 1997 (première édition).

<sup>81</sup> EGRY Marie-Claude, "*Les Miroirs du deuil, du miroir de l'absent au deuil du regard*", *Le Coq-Héron*, 2013, n°214, p. 29-40. Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2013-3-page-29.htm>

séquence de miroir du film, le personnage principal n'est filmé qu'à travers son reflet dans le miroir, à mesure qu'il se maquille pour devenir Lili<sup>82</sup>. Cette dernière n'est alors que le fruit d'une performance dont l'apparition se fait dans l'espace du miroir. Nous pouvons dire que le personnage de Lili se trouve physiquement de l'autre côté du miroir alors que Gerda et Einar sont du côté de leur chambre à coucher et de la réalité. Nous pouvons percevoir dans cette construction un signe avant coureur de la distance grandissante qui existe entre les personnages à certains moments du film, ici illustrée à travers l'impossibilité pour Gerda d'être aux côtés de Lili dans le miroir. La séparation à ce moment là n'est cependant pas définitive puisque Gerda peut avoir une influence sur ce reflet (c'est en grande partie elle qui maquille Lili) et que les deux échangent des regards et des paroles. L'influence physique connaît cependant ses premières limites et nous avons des signes prémonitoires de l'émancipation de Lili lorsqu'elle demande à Gerda de la laisser se maquiller seule. Cette séquence pose les bases d'une construction de deux mondes entre lesquels le personnage principal va vivre. Gerda et celle qui est alors encore perçue comme Einar se trouve d'un côté du miroir, Lili se profile dans le reflet. Cette impression de distanciation entre les deux côtés du miroir se trouve également renforcée par le plan dans lequel Gerda montre à Lili comment frotter ses lèvres pour répartir le rouge. Nous avons alors un montage en champ-contrechamp dans lequel Lili apparaît dans le miroir d'un côté et Gerda hors du reflet de l'autre. Dans cette construction Gerda tourne par ailleurs le dos au reflet et donc à Lili. Nous pouvons penser ici que c'est en portant de l'attention du mauvais côté du miroir que la peintre ne voit pas les prémisses de la naissance de Lili. La séquence de miroir suivante, lorsque le personnage se rend à l'Opéra et se dénude intégralement face à son reflet, nous conforte dans l'idée selon laquelle il cherche Lili dans ce reflet. Il y a comme une conscience, chez ce personnage, que celle recherchée peut être (re)trouvée dans ces reflets. Lili appartient alors vraisemblablement, et dans un premier temps, au monde qui se situe de l'autre côté. Par ailleurs, cette séquence, n'étant filmée que dans le miroir, peut nous donner le sentiment que nous nous trouvons plutôt dans une scène dans laquelle c'est Lili qui regarde vers l'extérieur de ce reflet, plutôt que l'inverse. En effet, la séquence ne nous montre pas vraiment le personnage regardant son reflet puisque tout n'est filmé que dans celui-ci. Ce que nous voyons c'est le reflet observant le corps qui se trouve face à lui. Cette séquence serait donc celle de Lili qui regarde vers l'extérieur du miroir, cette corporalité qui n'est pas la sienne et

---

<sup>82</sup> Le vocabulaire n'est pas adapté à la réalité des personnes trans'. De la même manière que nous ne devenons pas trans' Einar ne devient pas Lili. Cependant, dans une logique de compréhension en accord avec la narration du film, il est compliqué d'exprimer ici les choses autrement.

qu'elle cherche à modifier. C'est le poids de son regard qui guide et accompagne les actions des mains du personnage. Cette seconde séquence fonctionne par ailleurs en parallèle de scènes pendant lesquelles Gerda dessine Lili. À travers sa peinture, Gerda propose de mettre le corps de Lili dans un autre cadre qui vient également capturer l'image du personnage. La performance corporelle de Lili est au centre de cette séquence comme son corps est au centre du miroir, du cadre et du tableau de Gerda. Nous développerons plus tard la manière dont les lieux d'enfermement successifs des personnes trans' constituent bien une spécificité vis-à-vis de leur situation. Le même film comporte par ailleurs une séquence de miroir, la troisième, dans laquelle le passage d'un côté à l'autre est détourné. En effet, au cours de cette séquence qui se déroule dans une maison close, la caméra passe plusieurs fois d'un côté puis de l'autre de la surface qui sert de miroir. La nature particulière de celui-ci doit être prise en compte : il s'agit d'une vitre qui est à la fois une séparation entre les deux corps et le lieu où ceux-ci s'unissent grâce aux reflets tout en permettant une communication entre eux. La nature spécifique de la fenêtre au lieu d'un miroir classique permet de penser autrement l'idée du passage *de l'autre côté du miroir*. En effet, le reflet n'est pas l'identique, à l'opposé, du monde hors miroir mais une continuité de celui-ci dans laquelle peut se transposer en plus, un reflet. L'impact du reflet prend alors une toute autre mesure. Il ne s'agit pas de voir en lui un Autre. Les reflets de cette séquence n'attirent pas le regard des personnages : elles sont concentrées à la fois sur ce qui se passe autour de ce reflet et sur leurs propres corporalités. L'absence d'intérêt des personnages pour leurs reflets neutralise le pouvoir de celui-ci en tant qu'altérité. Grâce au reflet, les personnages deviennent partie du décor qu'ils sont en train de regarder mais sans vraiment en prendre conscience. Les scènes sont cadrées de manière à faire jouer les reflets dans les continuums spatiaux. Le regard du public perçoit alors le personnage à la fois comme sujet regardant et l'objet regardé de la mise en scène. Chaque côté du miroir regarde l'autre et l'influence et cette communication est possible grâce à l'objet, l'interface entre les deux côtés.

En montrant sans cesse le reflet de Lili plutôt que de la montrer directement, le film inscrit ce personnage dans son opposition par rapport à la réalité dans laquelle elle vit. C'est à la fois une mise en opposition par rapport au corps du sujet initial et une séparation géographique. Tout cela forme un ensemble de limites pour le personnage qui se trouve face à une image qui semble inatteignable. Cependant, lors de la dernière séquence de miroir du film, le choix est fait de ne pas nous ramener du côté du réel. Nous voyons Lili évoluer dans l'espace de la chambre d'hôpital à travers son reflet dans le miroir puis la séquence se coupe. Elle a lieu juste avant sa première opération de réassignation et le film reprend d'ailleurs immédiatement

après celle-ci. Nous pouvons y voir l'idée selon laquelle l'opération nous fait passer définitivement de l'autre côté du miroir dans lequel nous étions resté.e.s avec Lili juste avant. Cette construction narrative correspondrait alors à une vision ciscentrée des transitions médicales et chirurgicales des personnes trans' dans laquelle les chirurgies de réassignation occupent une place centrale permettant aux personnes de *devenir réellement elles*.

Cette construction se trouve aussi, dans une moindre mesure, dans *Tomboy*. En effet, nous nous trouvons à nouveau dans le cadre d'un récit au sein duquel un personnage se retrouve à articuler deux pans de sa vie et deux identités distinctes. Ce double jeu, au-delà du dédoublement du personnage, nous conduit donc à nous interroger sur les espaces de performance de ce dédoublement et sur le rôle des miroirs pour les signifier. Ainsi, nous pouvons noter que dans *Tomboy*, à partir du moment où la double identité du personnage est dévoilée et jusqu'à la fin du film, il n'y a plus de scène de miroir. Cela nous interpelle d'autant plus que le personnage passe beaucoup de temps enfermé chez lui après avoir fait face à la violence de ses camarades. Nous nous trouvons donc enfermé.e.s avec lui dans l'espace privé où se sont jouées les autres séquences de miroir et pourtant le personnage ne s'y confronte plus. Cette absence attire notre attention et nous pouvons penser qu'il s'agit là d'une manière de nous faire percevoir deux choses : d'une part nous pouvons y voir la volonté du personnage de ne pas se confronter à son image si celle-ci doit être limitée à l'identité familiale qu'il a cherché à fuir tout au long du film ; d'autre part nous pouvons penser l'impossibilité pour lui de retrouver son reflet. En effet, celui-ci lui servait à performer Mickaël dans les différentes séquences or cette performance n'est plus possible puisque l'identité même du personnage est niée. Les violences psychologiques et physiques qui rythment la fin du film jouent peut-être également un rôle dans cet évitement des miroirs puisque le reflet risquerait de renvoyer au personnage l'image et l'identité vers lesquelles sont orientées les réactions violentes. Il semble donc qu'au sein de l'appartement, les miroirs soient le lieu de Mickaël comme ils sont le lieu d'apparition de Lili dans *The Danish Girl*. Nous trouvons ici cette idée de dualité du miroir qui est à la fois un lieu de liberté et d'émancipation pour le personnage mais qui reste également un lieu d'enfermement, un cadre bien délimité au-delà duquel les règles changent. Mickaël ne peut exister en dehors des miroirs tant qu'il se trouve dans l'espace de l'appartement. Cependant, cet interdit est bousculé et n'existe plus lorsque le personnage se rend à l'extérieur. Il est alors intéressant de noter que si Laure cherche Mickaël dans les miroirs quand il est dans l'appartement familial, Mickaël ne cherche jamais Laure lorsqu'il est à l'extérieur. Cette absence de séquence de

miroir dans l'espace extérieur et amical peut avoir une explication purement logistique puisque les surfaces de miroirs sont des objets qui existent plus logiquement dans l'intime et à l'intérieur. Mais il semblerait que nous puissions chercher au-delà de l'aspect technique et penser ici l'identité du personnage. En effet, si les reflets dans les miroirs ne mettent jamais en avant l'identité de Laure cela peut nous permettre de penser que nous nous trouvons bien dans un récit mettant en avant un enfant trans', contrairement aux déclarations de la réalisatrice au moment de la sortie du film<sup>83</sup>. Mickaël cherche à performer son genre et les miroirs constituent chez lui un espace autre, à travers lequel ses expérimentations peuvent demeurer secrètes.

Enfin, si nous nous intéressons à cet aspect de séparation spatiale par les miroirs dans *Girl*, nous pouvons retrouver l'idée de distanciation que nous avons relevé dans *The Danish Girl*, entre Gerda et Lili. Ici la séparation touche Lara et son père et elle est donc perceptible dans les séquences au cours desquelles les personnages interagissent. C'est le cas par exemple dans la dix-huitième séquence, lorsque nous voyons le reflet du père de Lara alors que celle-ci passe un examen médical. Nous nous trouvons à un moment du récit où la séparation entre les deux personnages est croissante à cause notamment de Lara qui refuse à plusieurs reprises les dialogues proposés par son père. L'idée qui se trouve grandissante tout au long du film est l'impuissance de cette figure paternelle face aux décisions que Lara prend seule et en silence. La séparation imposée par la vitre dans laquelle se reflète le père devient à nouveau l'interface entre deux mondes qui opposent les personnages. De la même manière, lors de leur discussion au cours de la séquence intitulée "l'incompréhension", ce ne sont pas leurs images qui sont en opposition mais l'objet du miroir, au centre de la pièce, qui scinde l'image en deux et sépare les personnages. L'objet du miroir est alors un objet de discorde et de dissensions au sein d'un duo dans lequel tout semble pourtant fait pour fonctionner. Nous pouvons percevoir le gouffre qui se creuse entre Lara et son entourage à cause de l'obsession de la jeune fille pour son reflet. Dans le cadre de ce film, la séparation entre les deux mondes ne se fait pas tant d'un côté et de l'autre du miroir qu'au sein d'un même côté. Lara ne bascule pas vraiment de l'autre côté du miroir et pourtant c'est en partie cet objet et le reflet qui va avec qui l'isolent petit à petit et l'enferment hors de la portée de son père.

---

<sup>83</sup> La réalisatrice parle d'"une petite fille qui se fait passer pour un petit garçon", propos recueillis par Julien DOKHAN, "Tomboy" : interview avec Céline Sciamma, AlloCiné, 2011

Les miroirs agissent donc parfois pour les personnes trans' comme ils le font pour Alice et leur ouvrent alors la porte vers une dimension dans laquelle elles peuvent se voir évoluer et expérimenter. Ces espaces, clos et privés, n'appartiennent souvent qu'à elleux et de ce fait marquent une séparation avec le reste du monde, qui n'a pas accès à ces instants. Si elle peut être bénéfique et positive, notamment dans des cadres de recherche de soi, cette distanciation devient dans les films de notre corpus une source d'isolement des personnes trans' qui se retrouvent enfermées à l'écart des autres protagonistes.

A l'épreuve de notre corpus, nous pouvons constater que le miroir concentre et magnifie les stigmas et les stéréotypes de représentations à l'égard des personnes trans'. Les cadres l'un dans l'autre n'enferment pas seulement les personnages mais le regard du public avec eux. À travers des scènes qui nous imposent dans l'intimité du personnage, nous nous retrouvons face à des réflexions qui ne sont plus seulement des reflets d'images mais qui portent en elles des significations culturellement orientées. Par là, en plus d'être un espace d'enfermement physique, le miroir devient le lieu d'enfermement des représentations mentales des personnages et du public. Les cadres qui enferment deviennent des lieux des passages ou des lieux seconds, dans lesquels les personnages se perdent ou se dédoublent, dans lesquels ils testent également leurs apparences et font face à leur propre regard, et à d'autres. Les multiples dimensions du miroir que nous avons évoquées et celles à venir se répondent et s'imbriquent pour faire des reflets des lieux aux significations plurielles et interconnectées. Toutes ces représentations s'inscrivent dans la continuité de celles portées par l'Histoire de l'Art et plus spécifiquement du cinéma. Cependant, et comme nous avons déjà pu le pressentir, elles portent également des significations propres à la transidentité de nos personnages. Nous allons à présent nous intéresser à celles-ci.

### **3. Au delà de l'universalité des symboles, les spécificités des corps trans' face aux miroirs**

Comme nous l'avons vu, les miroirs qui multiplient et exposent les corps des personnes trans' aux yeux du public de cinéma portent donc des significations chargées de symboles, qui ont une valeur universelle, largement exploités au cours de l'Histoire de l'Art. Cependant, si nous nous intéressons aujourd'hui à la manière dont les corps trans' sont montrés, c'est que nous pouvons relever des particularités dans ces représentations. En effet, le miroir revient dans tous les films de notre corpus à plusieurs reprises, comme une constante. Cette particularité

dépasse par ailleurs ces trois films et nous retrouvons des séquences au miroir dans d'autres films mettant en scène des personnages trans', à partir de 1953, dans *Glen or Glenda*<sup>84</sup> ; au début des années 2000, dans *Hedwig and the Angry Inch*<sup>85</sup> ; dans d'autres représentations plus récentes et plus connues du grand public également, telles qu'à travers *Laurence Anyways*<sup>86</sup> ou *Une Femme Fantastique*<sup>87</sup>. Ces films diffèrent par leurs époques, leurs choix de casting, leurs pays d'origine, mais tous trouvent en commun au moins une séquence au cours de laquelle l'héroïne fait face à un miroir. Nous pourrions en citer dix ou vingt de plus et rares seraient ceux qui feraient exception. Il semble qu'à partir du moment où un film met en scène un personnage trans' dont l'importance est de premier plan dans le récit, ce personnage vient à trouver un miroir dans lequel se regarder. Nous postulons donc ici que, si ces scènes sont une telle constante au cœur des représentations de personnages trans', cela doit être parce qu'au-delà des significations universelles, elles revêtent une dimension spécifique à la condition trans'. À travers notre développement nous nous intéressons donc, tout d'abord, à la manière dont les miroirs sont des lieux au travers desquels les personnages de notre corpus peuvent expérimenter, navigant entre rejet et mimétisme, leur renaissance. Nous examinons ensuite les reflets comme des lieux propices au secret mais en proie aux intrusions. Enfin, nous abordons la manière dont les séquences de miroirs sont l'occasion pour les films de nourrir l'idée stéréotypée selon laquelle les personnes trans' seraient coincées dans le *mauvais corps*.

#### **a. Le rejet de son image, le mimétisme et la renaissance**

Au cours de nos développements précédents, nous avons notamment été amené.e.s à comparer le rapport de Lara au miroir à celui du mythe de Narcisse, à cause de l'obsession croissante de la jeune femme pour son reflet et de l'impression de noyade causée par l'abondance des scènes. Il est cependant important de noter ici une différence principale qui se joue dans la nature du regard que les personnages se portent. Ainsi, si Narcisse se perd dans son reflet dans la source, c'est parce qu'il s'est épris de celui-ci. C'est l'amour de soi, de sa propre image, qui caractérise le narcissisme, or nous ne pouvons pas dire que les représentations de personnages trans' s'inscrivent dans cette logique. Lorsque les personnages sont trans', les séquences sont principalement construites de sorte à nous faire

---

<sup>84</sup> WOOD Ed, *Glen or Glenda*, 1953.

<sup>85</sup> MITCHELL John Cameron, *Hedwig and the Angry Inch*, 2001.

<sup>86</sup> DOLAN Xavier, *Laurence Anyways*, 2012.

<sup>87</sup> LELIO Sebastián, *Una mujer fantástica*, 2017.

comprendre que quelque chose dans le reflet n'est pas satisfaisant. Dans cette partie, nous faisons appel aux concepts de *passing*<sup>88</sup> et de performance de genre ; nous nous intéressons également à la construction génito-centrée et à la place du deuil dans les récits.

Ainsi, dans *Girl*, ce n'est pas de l'amour que nous voyons dans les yeux remplis de larmes de Lara lorsqu'elle regarde son reflet. Et ces séquences, au cours desquelles elle se regarde, ne représentent pas toutes les séquences de miroir du film. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, les moments au cours desquels la jeune femme évite son reflet sont nombreux et commencent dès la deuxième séquence de miroir que nous avons définie, alors que Lara se trouve chez sa médecin. Nous pouvons voir, à travers ce choix de direction de jeu, que le film cherche à nous transmettre l'idée que le personnage refuse son image. D'autres éléments du film, tels que la prise d'hormones au-delà des doses prescrites, les questionnements du personnage sur une transition qui serait trop lente ou ses automutilations, nous confortent bien dans l'idée d'une image dont le reflet est violent pour la jeune femme, suscitant ses envies rapides et brutales de changements. Dans *Tomboy*, le protagoniste présente des réactions moins violentes et le rejet de son image passe essentiellement par les expressions faciales qu'il présente face aux miroirs. Les deuxième et troisième séquences du film mettent en effet l'accent sur la manière dont l'enfant tord sa bouche, dans des moues désapprobatrices, face à son reflet.

Le poids de ce rejet pousse par ailleurs les protagonistes de nos trois films à exercer sur eux-mêmes des modifications corporelles dont les effets sont immédiatement visibles. Nous faisons ici références à la dix-septième séquence de *Girl*, la deuxième de *The Danish Girl* et la troisième de *Tomboy* : toutes trois ont en commun la modification visuelle des entrejambes des protagonistes<sup>89</sup>. Il s'agit des séquences au cours desquelles Lara et Lili coincent leur pénis entre leurs cuisses puis se regardent, se tournent, s'inspectent ainsi. Pour Mickaël, il s'agit de la séquence au cours de laquelle il se fabrique un *packer* avec de la pâte à modeler. Ce rejet, et les modifications qui en découlent, proviennent de l'idée, selon laquelle les personnes trans' chercheraient nécessairement à s'affranchir d'un corps qui ne serait pas le bon.

En plus des modifications corporelles, l'insatisfaction des personnages avec leur propre image les pousse à expérimenter des attitudes et des comportements face à leurs reflets. Nous

---

<sup>88</sup> Terme utilisé pour définir le fait qu'une personne rentre dans les codes sociaux qui sont attendus selon son genre. Les attentes vis-à-vis du *passing* dépendent des critères hégémoniques binaires socio-culturels et de ce fait évoluent selon les époques, zones géographiques et espaces culturels.

<sup>89</sup> c'est cette obsession marquée pour les entre jambes qui nous pousse à parler de films génito-centrés.

nous trouvons alors face à des jeux de mimétisme au travers desquels nos protagonistes cherchent à performer en reproduisant des codes cis et hétéronormés observés chez d'autres personnages des films. Si *Girl* s'appuie davantage sur les modifications corporelles, *The Danish Girl* et *Tomboy* nous permettent d'observer ces jeux.

Les séquences au cours desquelles nous pouvons constater des actes de mimétisme de la part de Lili dans *The Danish Girl* ont la particularité de présenter dans une même séquence le personnage imitant et le personnage imité. L'effet de mime est alors explicité par la coexistence dans un même plan de l'action originale et de sa réplique. Ainsi, au cours de la séance de maquillage de Lili qui constitue la première séquence de miroir du film, le personnage principal imite son épouse, Gerda. Cette dernière, dos au miroir, se situe comme l'objet, face à Lili. Elle devient alors l'image de référence pour permettre à notre protagoniste d'imiter ces actions codées comme féminines, telles que l'application du rouge sur l'ensemble de sa bouche. Dans cette dynamique de mimétisme, nous pouvons également évoquer la troisième séquence de miroir du film. Alors que Lili se trouve face à une danseuse, nous observons la manière dont elle s'applique à reproduire exactement des gestes de performance féminine. L'utilisation de la vitre comme miroir permet par ailleurs à plusieurs reprises de mettre les deux femmes côte à côte et cette mise en scène de deux visages pareillement éclairés et aux expressions identiques (de par le mimétisme) évoque un jeu des sept différences entre l'un et l'autre. Celui-ci nous pousse à comparer les deux visages, à y chercher les points communs et les différences. Nous nous trouvons alors à un moment du film dans lequel la narration nous interroge sur la nature de Lili. Les propres doutes du personnage quant à son identité de genre s'amenuisent petit à petit et ce parallèle de visages avec la danseuse nous interroge donc sur la visibilité de cette féminité chez Lili. Enfin, la fin de la quatrième séquence de miroir du film est également une scène au cours de laquelle le personnage imite une autre femme, visible dans le cadre, et qui n'est autre que sa reproduction peinte par Gerda. Les codes mis en place sont ceux d'une construction en miroir. Après avoir imité Gerda et la danseuse, Lili se retrouve à s'imiter elle-même ou plutôt une représentation d'elle-même. La distance entre la réalité de la personne qu'est Lili et la performance d'un personnage dans le cadre d'un jeu se réduit à nouveau puisqu'elle devient son propre modèle. Gerda peint Lili, c'est elle sa muse, pas Einar. Cependant le personnage principal peine toujours à trouver dans les miroirs un reflet face auquel il pourrait se reconnaître pleinement et c'est alors que le tableau en tant que reflet vient le combler. C'est uniquement Lili qui est représentée sur la toile et lorsque le personnage en adopte la pose le

mimétisme semble presque exact, au point de laisser percevoir la peinture comme un nouveau reflet.

Comme nous l'avons déjà mentionné à plusieurs reprises, ces mises en scène jouent sur des recours à des codes visuels cis et hétérocentrés impliquant des comportements genrés normatifs et stéréotypés. C'est la même dynamique qui est à l'oeuvre dans les séquences de *Tomboy*. À propos des manières dont Mickaël performe son genre face au miroir, notamment dans la deuxième séquence, nous pouvons noter que celles-ci soulèvent la question du *passing* et de la performance : le personnage regarde son buste pré-pubère encore plat, son visage, son attitude, imite les autres garçons en crachant dans son évier et s'interroge alors sur l'illusion créée. Cette mise en scène aboutit à la conclusion, pour le personnage et les spectateur.ice.s, que le personnage passe<sup>90</sup>. Cela lui permet, dans les scènes suivantes, de jouer au foot avec les autres garçons. Nous pouvons également constater un décalage entre ce que le personnage dégage et ce qu'il souhaite dégager. En effet, alors que Lisa, sa petite-amie, souligne qu'il est différent parce qu'il ne joue pas au foot avec les autres, Mickaël refuse cette différence et cherche à la réduire. Ses performances mimétiques, dont les miroirs sont les premiers témoins, lui permettent de se fondre dans la masse avec les autres garçons qui jouent au foot.

Julia Serano souligne que *“l'imitation est avant tout une forme d'expérimentation de genre qui permet de faire le tri entre les comportements qui conviennent à la personne et qui étaient jusqu'alors retenus, et ceux qui la mettent mal à l'aise, qui gênent la perception de soi, et qu'il convient mieux de laisser de côté”*<sup>91</sup>. Cependant, alors que l'imitation correspond à un processus de socialisation secondaire chez les personnes cis comme les personnes trans', elle est particulièrement soulignée dans les objets culturels mettant en scène ces dernières. Pour l'autrice, cela *“a pour effet d'artificialiser nos genres”*<sup>92</sup> au profit de la naturalisation des identités cis.

---

<sup>90</sup> À propos du *passing* nous pouvons nous intéresser aux développements de Julia Serano qui explique en quoi ces termes posent problème en tant que personne trans' : *“les mots “passer” et “passing” sont des verbes actifs. Ainsi quand on dit qu'une personne transsexuelle “passe”, cela donne l'impression fausse qu'elle est la seule participante active dans ce scénario [...] Cependant, je répondrais que l'inverse est vrai : le public est le principal participant actif en vertu de son besoin incessant de genrer comme homme ou femme chaque personne qu'il voit.”* et *“c'est un terme hautement problématique puisqu'il insinue que la personne trans parvient à se faire passer pour ce qu'elle n'est pas”*, Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.15. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>91</sup> *ibid.*, p. 11.

<sup>92</sup> *ibid.*, p.11.

Suite au rejet de leurs images et aux modifications appliquées en conséquence à leurs corps et leurs comportements, les personnages peuvent voir émerger dans le miroir une figure nouvelle, qui leur renvoie plus d'assurance et d'euphorie, parfois. Nous avons alors l'idée d'une naissance, ou d'une renaissance à travers le miroir. Nous l'avons évoqué dans nos premières interprétations, la crainte de la Mort peut être l'une des lectures classiques lorsqu'un personnage se regarde dans un miroir. Il semble que dans le cadre de personnages trans', ce soit la vie, à travers l'idée de naissance, qui prime. Cependant les deux idées fonctionnent ensemble. En effet, si nous sortons un instant des films, il est important de revenir ici à un contexte social dans lequel de nombreux.ses proches de personnes trans' nourrissent et véhiculent l'idée que l'acceptation de la *nouvelle* personne passe par le deuil de *l'ancienne*. Cette affirmation, violente, nie la continuité des parcours et le fait qu'une personne trans' ne meurt pas lorsqu'elle fait son *coming-out*, à moins d'être victime d'un meurtre transphobe ou de réactions la poussant au suicide. Il est fréquent, pour les personnes qui décident d'être hormonées, de fêter symboliquement le jour auquel elles commencent le traitement, à la manière d'un anniversaire<sup>93</sup>. Mais cette célébration reste celle d'un moment qui n'implique pas le décès au préalable des personnes concernées. Il est extrêmement violent, pour une personne trans', d'entendre un.e proche affirmer que "*deadname*"<sup>94</sup> est mort.e".

Pour en revenir à la manière dont les séquences de miroirs de nos films traitent de ce sujet, nous pouvons tout d'abord nous pencher sur *The Danish Girl* qui présente à la fois une séquence de naissance du personnage puis une de renaissance. En effet, la première séquence du film se trouve à la naissance de Lili. Dans le miroir nous la voyons alors apparaître à mesure que le déguisement mis en place par Gerda et Einar s'installe. Lili est à cet instant évoquée comme une tierce personne, le résultat du travail auquel se voue le couple pour créer une illusion performable en public. Cette idée que le couple donne naissance, à travers le miroir, à une nouvelle personne, résonne avec l'une des trames de l'histoire dans laquelle nous apprenons qu'ils peinent à avoir un enfant ensemble. Le sujet de l'infertilité d'Einar est au coeur de ses premiers examens médicaux et de nombreuses discussions entre Gerda et sa soeur. Nous pouvons alors nous interroger sur la mesure dans laquelle Lili, en devenant le produit du couple, vient remplir ce rôle de création commune, lorsqu'un enfant ne peut voir le jour. Au cours des séquences suivantes, nous voyons Lili s'épanouir à travers les miroirs

---

<sup>93</sup> Pour les personnes trans' qui prennent de la testostérone, nous retrouvons des appellations telles que T-versaire / T-versary par exemple pour marquer ces jours.

<sup>94</sup> Le *deadname*, ou morinom pour une version francisée, d'une personne trans' correspond à son prénom de naissance, dans le cas où la personne change son prénom.

jusqu'à la cinquième, lorsque Einar tente de la faire disparaître. La sixième séquence constitue à ce titre un moment de renaissance pour le personnage. Nous nous trouvons à un instant de la narration où Lili a répondu à la majorité de ses questions. Elle a la certitude d'être une femme et elle a les moyens de permettre à son corps de correspondre à ses attentes puisqu'elle se trouve à la veille de son opération de réassignation sexuelle. La tension dramatique qui existe dans la plupart des autres séquences n'est pas la même ici. Nous savons que le moment est important et les gestes lents et mesurés du personnage donnent un côté solennel à chaque mouvement. Cela tranche avec les gestes précipités des séquences deux et cinq par exemple qui sont aussi des moments au cours desquels le personnage se met entièrement ou partiellement à nu face à son reflet. Ici la nudité de son visage et la manière dont elle se débarrasse des accessoires performatifs genrés ont une saveur différente puisqu'elle sait qu'elle pourra y revenir ensuite. Comme nous l'avons expliqué dans la partie à propos du basculement de l'autre côté du miroir, le moment d'une nouvelle vie est entériné par le fait que nous restons dans le reflet avant de retrouver le personnage tout de suite après son opération.

Dans *Girl*, la renaissance de Lara passe également par une gestion médicale de sa transition. En effet, les rapports de la jeune fille aux miroirs sont bousculés à partir de la dixième séquence qui marque sa première prise d'hormones. Nous nous trouvons à présent face à un personnage qui recherche dans son reflet des traces des changements attendus par la prise de traitements hormonaux. Le miroir devient un lieu de surveillance dans lequel le personnage cherche à se voir changer et renaître. Cette idée de la renaissance en rapport avec les hormones est soulignée par la scène suivante qui nous montre la famille de Lara réunie autour d'un anniversaire qui est en fait son anniversaire hormonal. Le symbole de la renaissance est alors explicite.

Ainsi, les séquences au miroir de nos films nous permettent de percevoir distinctement trois personnages pour qui le reflet perçu est source de rejet. Chacun.e cherche alors à diminuer ce sentiment, par des modifications corporelles et / ou des expériences comportementales basées sur l'imitation de codes genrés. À travers ces évolutions, les personnages se voient petit à petit changer et (re)naître à travers leurs reflets. Nous pouvons cependant noter que si cette naissance est applicable aux récits de *Girl* et *The Danish Girl*, ce n'est pas le cas dans *Tomboy*. En effet, la construction du film ne nous pousse pas vers la continuité du parcours du personnage mais à son interruption brutale. La disparition symbolique de Mickaël est appuyée de manière définitive et radicale par le dernier dialogue du film, lorsque Lisa lui

demande à nouveau “*comment tu t’appelles ?*” et que le personnage répond “*Laure*”. Le personnage de Mickaël n’existait que grâce au maintien du secret et c’est sur cet aspect que nous allons nous pencher à présent.

### **b. Lieux de secrets confrontés au dévoilement et au voyeurisme**

C’est en effet pour le personnage principal de *Tomboy* que la notion de secret est la plus vitale, en témoigne le déchaînement de violences qui suit la découverte de ce secret par sa famille puis ses ami.e.s : la mère de l’enfant l’oblige à porter une robe pour dénoncer le double jeu à tout le voisinage et lorsque ses camarades le prennent à partie dans les bois, iels l’obligent à baisser son pantalon afin de voir ce qui se cache dessous. Les séquences de miroirs touchent par ailleurs dans tous nos films à des lieux qui font notamment partie de la sphère privée des personnages, ce qui facilite la création d’une relation intime et secrète des protagonistes à leur image. Cependant, si nous sommes à même, en tant que spectateur.rice.s, de voir ces scènes, c’est parce qu’elles nous sont données à voir. Cette partie est l’occasion de revenir sur la manière dont les sphères privées et secrètes des personnes trans’ peuvent être la proie de regards extérieurs, le sujet d’une curiosité pouvant mettre en danger les personnes exposées. Pour nourrir cette analyse, nous nous appuyons sur l’idée de voyeurisme, le concept de dévoilement et les théories de l’intimité.

Dans *Tomboy*, l’espace intime, familial, est séparé de l’espace extérieur, social et amical. Dans le second, le personnage peut être Mickaël, dans l’autre, il doit être Laure. Cependant la cohabitation est possible grâce aux miroirs. Ceux-ci, présents dans l’espace de l’appartement, offrent à Mickaël un espace à lui dans un monde où seule Laure est connue et acceptée. Cependant, comme nous l’avons déjà souligné, cet espace est rapidement restreint et Mickaël doit y rester enfermé tant qu’il se trouve chez lui. Un secret émerge alors entre le personnage et son miroir, au coeur de son cocon familial<sup>95</sup>. Dans les trois premières séquences au miroir de ce film, le personnage principal se trouve seul, et c’est cette solitude qui lui permet de garder le secret. Cependant, nous arrivons ensuite à la quatrième et dernière séquence de miroir du film, la seule dans laquelle le personnage n’est pas seul puisqu’il est accompagné de sa petite soeur, Jeanne. C’est également la seule dans laquelle un dialogue a lieu face au

---

<sup>95</sup> Julia Serano écrit également à ce sujet : “*notre sexe d’assignation est souvent transformé en un secret caché ou en un objet d’intrigue*”, Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.22. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

miroir. Nous pouvons discerner dans ce dialogue l'enjeu du secret. En effet, au début de leur échange, Mickaël dit à Jeanne qu'elle ne doit pas couper ses cheveux trop courts "*pour pas que maman voit*". Puis à la fin de la scène, il réitère l'avertissement : "*tu te tais au dîner*", "*pas de gaffe*". Jusque là, le secret de Mickaël n'était partagé qu'avec le miroir. En faisant entrer la petite soeur dans le cadre du reflet, nous pouvons la voir rentrer réellement dans la confidence (elle était déjà au courant depuis quelques temps du double jeu de son adelphe). Le secret était au coeur de la manière dont le personnage menait ses actions face au miroir jusqu'à maintenant, dans des lieux clos, seul, et il reste le coeur de la discussion ici. Le positionnement de cette dernière séquence est intéressant à analyser : en effet, celle-ci se situe juste avant que la situation ne commence vraiment à se dégrader pour le personnage, conduisant à la révélation de son secret et aux violences que nous avons évoquées plus haut. Même si ce n'est pas sa soeur qui est à l'origine du dévoilement de ce secret, nous pouvons penser que son intrusion dans celui-ci l'a fragilisé, posant les bases du dénouement de l'intrigue.

Le risque principal d'un secret est donc d'être révélé, notamment auprès de personnes susceptibles d'avoir des réactions violentes. Le dévoilement et le voyeurisme sont notamment perceptibles dans les séquences de miroirs de *Girl*.

En effet, dans le film de Lukas Dhont, nous pouvons tout d'abord noter un aspect esthétique général : la caméra donne tout au long du film l'impression d'être portée à l'épaule. Le mouvement perpétuel dans le cadre ne nous permet pas d'oublier la présence de la caméra et encore moins de la personne qui la tient. Nous avons alors le sentiment d'être immergé.e.s dans le quotidien de Lara à travers le regard d'un.e caméraman qui la suit dans ses actions quotidiennes. La répétition des actions et leur récurrence jouent également un rôle en ce sens là. Nous nous immisçons à travers le film dans le quotidien d'une personne, entre son domicile, son école, les cours de danse etc et cela peut nous rappeler la mise en scène des documentaires qui suivent les parcours des personnes trans', comme *Coby*<sup>96</sup> ou *A Year in Transition*<sup>97</sup>. A travers ces derniers, le.a spectateur.ice peut suivre deux parcours d'hommes trans' notamment pendant leur transition médicale. La différence principale dans *Girl* est l'absence d'interaction entre Lara et cette caméra et par extension avec la personne derrière la caméra. Le film est par ailleurs une fiction et n'a pas de vocation documentaire même si le réalisateur a travaillé à partir du récit de vie de son amie, la danseuse trans' Nora Monsecour.

---

<sup>96</sup> SONDEREGGER Christian, *Coby*, 2017.

<sup>97</sup> CLARKSON Lorne, *A Year in Transition*, 2018.

Cependant, l'impression demeure et le regard des spectateur.rice.s est invité à se faufiler partout où se rend Lara, ne lui laissant pas le choix de l'intimité. Nous voyons Lara nue, souvent ; Lara sous la douche ; Lara urinant... Les portes closes et la réaction de Lara lorsque son père les franchit sans son consentement, comme dans la quatorzième séquence, sont pourtant la preuve que le personnage aspire à cette intimité. Le corps de Lara nous est exposé dans des moments qui relèvent donc de sa vie privée et nous comprenons rapidement qu'en tant que public, nous avons un accès privilégié à la vision de ce corps que la jeune fille se refuse même à elle-même mais également à d'autres protagonistes tel.le.s que son père, les filles qui partagent son vestiaire ou encore le garçon avec lequel elle a un rapport sexuel. La caméra nous montre cependant à plusieurs reprises le corps de Lara et / ou son reflet alors qu'elle s'en détourne volontairement. C'est le cas notamment dans la quatrième séquence : nous nous trouvons alors dans une pièce très exiguë dans laquelle Lara ne peut ignorer la présence d'un miroir et pourtant, elle le fait. L'objet est alors utilisé pour nous montrer ce que Lara ne veut pas regarder. Nous ne suivons pas son regard : nous passons outre celui-ci et la caméra alterne entre son regard qui ignore le reflet et ce reflet lui-même. Cette mise en scène de l'évitement persiste dans la cinquième séquence, lorsque le personnage tourne totalement le dos au miroir malgré les actions réalisées qui pourraient nécessiter qu'elle s'y regarde (elle se brosse les cheveux notamment). Nous pouvons alors nous questionner sur la nature de ce choix et sur ce que cette exposition traduit de l'obsession d'un regard cis pour les corps des personnes trans'. La suite du développement nous permet de revenir sur ce point.

Ainsi nous ne voyons pas toujours ce que le personnage regarde : parfois nous le voyons se regarder, parfois nous voyons ce qu'il ne regarde pas. Le regard du personnage et le regard du public sont entièrement dissociés. Ce qui compte dans le corps ce n'est pas tant sa corporalité en elle-même mais le(s) regard(s) qu'il suscite que ce soit par évitement pour Lara ou par obsession pour la caméra et par extension pour le public. À la fin de la cinquième séquence, il n'y a plus d'intérêt pour la caméra à avoir un cadrage qui rende visible l'entrejambe du personnage puisqu'il n'y a plus rien à dévoiler de ce côté-là : tout est recouvert par les vêtements. Les organes génitaux du personnage sont montrés quand ils sont dévoilés / en train de l'être et la construction des nombreuses scènes tourne autour de ce dévoilement. En effet, dans l'imaginaire collectif emprunt de transphobie banalisée, la révélation de ce qui se trouve entre les jambes d'une personne trans' est une sorte de fascination coupable et pourtant à peine dissimulée. C'est ici l'expérience, en tant que personne concernée et fréquentant beaucoup d'autres personnes trans', qui nous permet de dresser ce constat. Les questionnements des personnes cis, plus ou moins proches de nous, à propos de nos organes

génitaux, sont une sorte d'invariable dans les parcours trans'. Ce vécu commun, Sam Feder en a tiré le titre de son documentaire sur la représentation médiatique des personnes trans' : *Disclosure*<sup>98</sup>. Dans une interview pour le show *Democracy Now!*<sup>99</sup> le réalisateur affirme que la plupart des discussions à propos des personnes trans' tournent autour de l'idée de dévoilement<sup>100</sup>, comme s'il y avait toujours quelque chose, à propos de nous, à découvrir. Et cette découverte ne concerne pas, dans ce cas précis, une certaine facette de la personnalité de la personne qu'il faudrait découvrir avec le temps, mais simplement ce qu'elle a entre les jambes. Dans son *Manifeste d'une femme trans*, Julia Serano aborde le sujet ainsi : "*Une autre forme courante d'objectivation des trans intervient lorsque des cissexuellEs deviennent fascinéEs, perturbéEs ou obsédéEs par des écarts supposés existant entre le sexe physique d'unE transsexuelLE et son genre d'identification. Assez typiquement, ce type d'attention se porte sur les organes génitaux de la personne trans*"<sup>101</sup>.

Ainsi le film *Girl* nous donne-t-il accès à des scènes privées, passant outre le consentement de l'héroïne, et faisant ainsi des miroirs des objets auxquels elle ne peut faire confiance car ceux-ci sont épiés et montrés sans relâche, dévoilant au public ce que la jeune femme souhaiterait garder pour elle, secret.

Dans *The Danish Girl*, les enjeux de regards pèsent également, mais dans une moindre mesure, sur le personnage. La dimension secrète dans ce film est d'autant plus réduite que dans la moitié des séquences, le personnage n'est pas seul. C'est alors l'exposition, au regard des autres protagonistes notamment, qui peut nous intéresser. À titre d'exemple, les jeux de regards de la première séquence, qui sont mis en scène à travers une alternance des plans, nous donnent l'impression que tous les regards sont tournés vers Lili : le sien, celui de Gerda et celui des spectateur.ice.s qui la regardent se maquiller, par dessus son épaule.

Les miroirs montrés dans les films de notre corpus sont donc pour la majeure partie des miroirs de l'intime. À ce titre et comme l'écrit Danielle Leenaerts, ils nous plongent avec les personnages dans des scènes quotidiennes dont ils sont à la fois des témoins et des acteurs<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> FEDER Sam, *Disclosure*, 2020. Disponible sur Netflix à partir du 19 juin 2020. Site du film : <http://www.disclosurethemovie.com/about> / "discolure" peut être traduit par "dévoilement".

<sup>99</sup> Democracy Now!, "*Disclosure*": *Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV*, 2020 consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfHO60>

<sup>100</sup> Dans l'interview originale : "*most discussion about trans lives revolves around the idea of disclosure*".

<sup>101</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.21. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>102</sup> LEENAERTS Danielle, "*Le miroir et l'esthétique de l'intime dans la photographie contemporaine*", *Spéculation Spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Editions La lettre volée, 2011

Les miroirs jouent alors parfois le rôle de confident, auprès d'un enfant dont le secret ne doit pas être révélé ; parfois le rôle du traître, qui dévoile à la caméra ce dont le personnage cherche à se détourner. Les espaces privés de nos protagonistes nous apparaissent alors vulnérables et en proie à des questionnements qui dépassent la sphère narrative et trouvent leur source dans des stigmates de société. Parmi les stéréotypes potentiellement nocifs pour les personnes trans', il existe celui selon lequel celles-ci seraient nées dans le mauvais corps. Nous allons à présent nous intéresser à la manière dont les séquences de miroirs de nos films nous permettent de révéler ce questionnement.

c. *Quand les entraves se multiplient : poupées russes, mauvais corps et dysphorie*

Les corps sont socialement genrés et nous sommes habitué.e.s à réaliser un processus mental consistant à catégoriser les personnes, de manière binaire, selon si leurs caractéristiques visibles nous semblent correspondre plutôt à la classe femme ou plutôt à la classe homme. Ou, comme le dit Julia Serano, *“quand on voit d'autres personnes et qu'on les classifie comme femmes ou comme hommes, les seuls critères biologiques auxquels on se réfère sont les caractéristiques sexuels secondaires, qui sont eux même les résultats de l'action des hormones sexuelles”*<sup>103</sup>. Dès lors, une personne trans', lorsque son genre ne correspond pas à la catégorie dans laquelle elle est majoritairement perçue, ne peut qu'être dans le *mauvais corps*. Cette idée laisse penser que ce n'est pas la norme sociale, binaire et cisnormée, qui est en faute lorsqu'elle applique arbitrairement un genre à une personne selon des codes situés socio-historiquement. Dans cette partie, nous nous appuyons notamment sur une observation du concept de dysphorie et mettons en avant l'image des poupées russes pour souligner la multiplications des cadres. Nos analyses continuent par ailleurs à souligner la récurrence de la question du *passing* ainsi que de l'obsession génitale.

Ce n'est pas le jugement qui est remis en question mais le corps des personnes trans'. Dans un tel contexte, ces dernières ne peuvent que ressentir du mal-être vis-à-vis de ce corps qui les éloigne tant d'une norme hégémonique. C'est par rapport à cette norme que se construit le concept de dysphorie. Ce dernier peut être défini comme le malaise qui peut être<sup>104</sup> ressenti

---

<sup>103</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.13. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

par une personne trans' lorsqu'elle constate l'écart entre son corps, sa voix et / ou ses comportements et les corps, voix et / ou comportements des personnes cisnormées. Si nous évoquions plus tôt la figure mythologique de Narcisse, nous pouvons ici nous rappeler de Méduse. Cette femme, punie par les Dieux et Déesses de la mythologie grecque est devenue un symbole de combats féministes<sup>105</sup>. Nous pouvons voir en elle ce corps non-normé, mis au banc de la société, et dont la vue pétrifie ceux qui croisent son regard. En ôtant la pétrification, nous pouvons penser ici aux mécanismes de rejets à l'encontre des personnes *queers*<sup>106</sup> et / ou *GNC*<sup>107</sup>. Nous faisons ici encore une fois appel à un vécu communautaire dans lequel nous avons eu l'expérience de faire face à des personnes qui semblaient comme figées, frappées de stupeur, se demandant en nous voyant si elles avaient à faire à un garçon, une fille, un.e *drag queen*, un homosexuel extravagant ou bien d'autres choses encore. Cependant, à la manière de Méduse qui perd la vie, pétrifiée par son propre reflet, la dysphorie peut frapper les personnes trans' en leur renvoyant tout ce que la société voit et rejette. Selon cette logique, si les personnes trans' veulent vraiment être reconnues dans le genre auxquelles elles s'identifient, alors elles devraient chercher à tout prix à correspondre à cette norme, tant dans les codes visuels que dans les comportements.

Si le corps des personnes trans' n'est *pas le bon*, alors cela doit également être le cas du reflet dans le miroir. Nous avons étudié précédemment la manière dont ces espaces enferment les personnages de notre corpus face à des reflets qu'ils rejettent. Nous analysons maintenant la manière dont ces impressions découlent de la mise en scène de la dysphorie dans les films. Nous pouvons alors montrer que les personnages ne sont pas seulement enfermés dans leurs reflets mais également dans leurs corps, eux-mêmes restreints par des codes sociaux. Si nous ajoutons à ces cadres celui de l'image puis celui de l'écran de cinéma / de télévision ou autre, nous en arrivons rapidement à constater qu'un corps trans' tel que représenté dans nos films est un corps pour lequel les espaces d'enfermement se succèdent, à la manière de poupées russes.

L'exemple parfait de cet enchevêtrement d'espaces et / ou de concepts restrictifs se trouve dans le film *Girl*. En effet, en plus d'être enfermée par tout ce que nous avons cité

---

<sup>104</sup> Contrairement à une idée qui peut être répandue, une personne trans' ne ressent pas nécessairement de dysphorie. L'absence de dysphorie ne remet pas en question la transidentité d'une personne.

<sup>105</sup> Parmi les réappropriations féministes les plus connues de la figure de Méduse, nous pouvons citer : CIXOUS Hélène, "*Le Rire de la Méduse*", *L'Arc*, 1975.

<sup>106</sup> *Queer* : identité politique revendiquée par les personnes ne correspondant pas aux codes cis hétéro normatifs et de manière générale à tous les codes de comportements sexuels / d'identification de genre hégémoniques.

<sup>107</sup> *GNC* : *Gender Non Conforming*, ou personne dont l'identité et souvent l'expression de genre ne correspondent pas aux codes sociaux binaires.

précédemment, Lara nous donne en plus l'impression d'être coincée dans un schéma de vie répétitif, rythmé par le milieu particulièrement étroit de la danse classique et par des rendez-vous médicaux également contraignants. Le corps est ici considéré comme un espace, délimité par la peau, les formes du personnage, un lieu qu'il cherche tantôt à aménager, tantôt à fuir. La jeune femme est particulièrement enfermée par son image, son corps et également les normes qui passent à travers le regard du public qui pèse sur toutes ses actions. Nous évoquons à plusieurs reprises la manière dont ce personnage se détourne volontairement de son corps, et particulièrement de ses organes génitaux. Ce traitement correspond à la manière du film de nous faire ressentir la dysphorie de Lara. La cinquième séquence du miroir du film est particulièrement évocatrice. Elle est tout d'abord précédée d'une scène pendant laquelle le personnage se douche, en portant un bas de maillot de bain. Lorsqu'elle doit laver ce qui se trouve sous ce maillot, ses gestes sont expéditifs et elle regarde ailleurs, le plus loin possible. La séquence de miroir en elle-même nous présente ensuite un personnage qui ne se détourne pas seulement de son reflet mais aussi de son corps de manière générale. Elle évite de le regarder directement et son regard est fixé sur le mur en face d'elle pendant presque toute la séquence. Elle ne veut pas être confrontée à la vision de ses organes génitaux. Encore une fois, le regard du public et celui du personnage sont totalement dissociés et le paradoxe est d'autant plus fort qu'il est souligné par les mouvements de la caméra qui nous montrent tour à tour le visage de Lara regardant ailleurs et son pénis immédiatement après.

Lili, dans *The Danish Girl*, est également la proie d'espaces d'enfermements multipliés, à travers les codes de son époque, son mariage, son corps, les miroirs ou encore les tableaux de Gerda. Ainsi, pendant la séquence du portrait, un plan d'ensemble, de 1h07'39" à 1h07'41", nous permet de voir que le miroir reflète notamment de nombreux tableaux de Gerda. Ceux-ci représentent Lili qui est le modèle principal de l'artiste, sa muse, celle dont les portraits lui ont permis d'être reconnue et exposée à Paris. Lili ne se regarde pas dans le miroir à cet instant et son reflet, même s'il est au centre de la composition, est de dos. Cependant, à cause de ces tableaux qui se reflètent dans le miroir, elle est entourée de toute part de sa propre image.

Enfin, dans *Tomboy*, l'espace de l'appartement est explicitement pensé comme un espace d'enfermement de l'enfant, dont il sort parfois sans le dire à sa mère. Il possède cependant les clés qui lui permettent de s'évader. Cette liberté est néanmoins conditionnelle et lui est retirée lorsque son secret est dévoilé. Il se retrouve alors à nouveau enfermé dans l'espace familial au sein duquel il ne peut pas être Mickaël.

Les espaces successifs d'enfermement placent donc les personnages face à leurs corps et à la dysphorie que celui-ci leur fait ressentir. Nous en arrivons alors à la comparaison de la dix-septième séquence de *Girl* et la deuxième de *The Danish Girl* au cours desquelles les deux jeunes femmes, face à des miroirs en pied, regardent le reflet de leurs corps dépourvus du pénis, caché entre leurs jambes. La première ne dure que 24", la seconde 1'51" mais toutes les deux possèdent, par leur intensité ou leur place dans le récit, un rôle clé pour le développement narratif. La scène de *Girl* se place en effet exactement à la moitié du temps du film. Avant cela, chaque séquence du miroir nous a poussé à développer une analyse allant dans le sens d'un personnage qui n'aime pas son corps et plus spécifiquement qui est dégoûté par celui-ci, notamment par ses parties génitales. Dans le cadre de l'histoire de Lara, nous suivons une jeune fille qui a déjà transitionné socialement et qui est perçue par les spectateur.rice.s et les autres personnages comme une femme (trans'). Le dévoilement de ses organes génitaux joue ici le rôle de validation de la dysphorie en tant que symptôme de la transidentité du personnage. En comparaison, le film *The Danish Girl* nous présente un personnage qui est en questionnement, jusqu'à cette deuxième séquence de miroir. À nouveau, le dévoilement des organes génitaux et la manière du personnage d'agir vis-à-vis de son corps sont conçus pour nous donner l'indice selon lequel nous nous trouvons bien en présence d'une personne trans' puisque celle-ci ressent de la dysphorie. C'est une séquence brutale dans laquelle les gestes brusques du personnage pour se déshabiller et les coups de fusain agressifs de Gerda mettent Lili à nu. Le corps ainsi vulnérable est dévoilé, étudié, épié de toutes parts, enfermé dans le miroir, dans la toile par Gerda et dans le regard de la caméra et du public. C'est en effet particulièrement le regard de la caméra qui a ce rôle, celui de captiver le corps dans le cadre du miroir et de l'écran. Nous le devinons particulièrement lorsque le personnage se détourne de son reflet : alors que jusque-là et par la suite la caméra suit habituellement le regard du personnage, ce n'est pas le cas à ce moment-là. Le plan reste fixe et nous expose ce corps que Lili ne regarde plus. L'existence de ces séquences conforte l'intuition que nous avons selon laquelle la dysphorie est, pour le regard cis, au coeur des vies trans' et du rapport des personnes trans' à leurs corporalités.

Dans *Tomboy*, qui est le seul film de notre corpus qui ne traite pas d'une femme trans', le problème se pose à l'inverse et ce n'est pas à une disparition du pénis à laquelle nous assistons à travers le reflet dans le miroir mais à la création d'un substitut en pâte à modeler. Celle-ci a lieu lors de la troisième séquence de miroir du film. Dans les séquences précédentes, le personnage s'était posé la question de son *passing* social et avait conclu qu'il

rentrait suffisamment dans des normes masculines pour se fondre dans le jeu des garçons et agir comme eux. La question de ce qui fait la masculinité était alors résolue d'une part par des codes sociaux et d'autre part, par le fait que chez les enfants qui ne présentent pas encore de caractéristiques sexuelles dites secondaires les torses sont plats, indifféremment du sexe assigné à la naissance. Cependant plus les corps sont dévoilés et mis à nus, ici en maillot de bain, plus la question des organes génitaux comme caractérisant une binarité des sexes vient poser problème. C'est à cette problématique du *passing* selon des caractéristiques sexuées binaires que répond le personnage en toute conscience. Mickaël a en effet connaissance de ce qui peut poser un problème dans l'écart entre son propre corps et celui des autres garçons en maillot de bain et c'est pour répondre à cette problématique qu'il fabrique son *packer*. Nous pouvons noter que dans ce film la question des organes génitaux n'est pas évoquée pour dépeindre un malaise qui serait interne au personnage mais pour souligner une impasse du *passing* du personnage en contexte social. Il semble bien alors que c'est pour ne pas aller à l'encontre de codes sociaux binaires réglementant les corps que le personnage a recours à des modifications corporelles. Il s'agit pour lui d'être en adéquation avec ces normes afin que celles-ci soient complaisantes à son encontre. Le jeu de l'enfant est toléré s'il n'est pas trop subversif des constructions binaires.

À propos de l'idée selon laquelle un corps serait meilleur qu'un autre pour les personnes trans', nous pouvons souligner la manière dont le héros de Céline Sciamma est présenté comme bien plus à l'aise lorsqu'il se trouve dans ses espaces de socialisation amicale au sein desquels il peut être Mickaël, performant la masculinité. Les scènes au cours desquelles Lisa maquille Mickaël puis celles où sa mère l'oblige à porter une robe semblent être des moments de performativité durs et forcés pour le personnage. Nous pouvons également noter les différences qui existent dans le cercle familial : nous voyons Jeanne danser en tutu dans l'appartement pendant que Mickaël reste à l'écart et sort pour jouer au foot. Les scènes de performativité féminines semblent être mises en avant par opposition aux scènes de performativité masculines du personnage. Par ailleurs, les séquences de féminité sont le résultat des actions de tiers contrairement aux séquences de masculinité qui ont lieu devant le miroir et dans lesquelles c'est Mickaël qui prend l'initiative de la performance.

Ainsi, à travers la représentation de personnages enfermés, en proie à leur dysphorie, les films rendent central ce concept, comme un inévitable. Nous devons alors souligner que, dans le cadre d'une transition médicale et notamment au cours des différents rendez-vous psychiatriques qui peuvent parsemer les vies trans', les personnes trans' sont parfois obligées

de présenter des signes de dysphorie afin que leurs cas soient considérés comme médicalement légitimes. La dysphorie est ainsi devenue un symptôme médical, observable et obligatoire, dont l'absence peut invalider, aux yeux du corps médical, la transidentité d'une personne. Ce poids du corps médical et l'influence que cela peut avoir sur nos vécus se trouvent au coeur également des films, de notre corpus, et de manière générale à propos des personnes trans'. Dans la seconde partie de notre argumentation, nous nous intéressons notamment à cette idée et plus largement à la manière dont le cinéma conçoit les personnages trans'. Nous établissons alors que la multiplicité des identités et des parcours est bien souvent effacée au profit d'un parcours type, idéal et stéréotypé ; nous pouvons interroger les processus de réalisation de ces films et nous pencher sur la manière dont ils sont reçus par les publics pour lesquels ils sont conçus, ou non.

## **II. La représentation des figures trans' au cinéma : parcours stéréotypés, idées reçues et réception du public.**

Nous avons vu, dans la première partie, se dessiner de grandes tendances dans les représentations de personnes trans' au cinéma. Ce que nous pouvons interroger à présent, c'est la persistance de ces schémas en dehors des reflets dans le miroir. En effet, si le miroir est au coeur de notre propos, c'est parce qu'il concentre et cristallise des représentations stéréotypées, qui se retrouvent à d'autres endroits à travers les films. Il est alors juste de nous demander si le cinéma représente des figures trans' ou une seule, sous plusieurs déclinaisons. Nous allons en effet voir dans un premier qu'il existe, pour le cinéma, un parcours type de personne trans', qui passe à la fois par sa médicalisation, des difficultés avec son entourage, et le face-à-face avec des violences inévitables. Ce parcours existe au cinéma car il existe dans des représentations sociales plus larges et dans un imaginaire ciscentré qui affecte les regards des réalisateur.rice.s, des journalistes et du public. Personnage trans' sur grand écran et personne trans' dans la vie quotidienne : la fictionnalisation des identités passe par un effacement des réalités au profit de l'adéquation avec un discours dominant. Celui-ci, en se distanciant des réalités par l'écran, et les miroirs, les oublie et crée alors un contenu dans lequel les communautés trans' ne se retrouvent pas, comme nous le verrons dans le dernier point de cette partie.

### **1. La figure trans' et l'effacement des multiplicités**

Le terme trans' est un terme parapluie permettant de référer aux personnes trans' binaires et non-binaires. Sous ces termes se trouvent entre autres, et de manière non-exhaustive, des personnes pouvant se définir comme : femme ou homme trans' ; MtF / MtX / Mt\*<sup>1</sup> ; FtM / FtX / Ft\*<sup>2</sup> ; non-binaire<sup>3</sup> ; *genderqueer*<sup>4</sup> ; *queer* ; *Gender Non Conforming (GNC)* ; *agenre*<sup>5</sup> ;

---

<sup>1</sup> Male to Female / to X / to \* : personne assignée homme à la naissance (selon les critères binaires de définition du sexe sur la base des organes génitaux) mais dont le genre n'est pas en adéquation avec cette assignation.

<sup>2</sup> Female to Male / to X / to \* : personne assignée femme à la naissance (selon les critères binaires de définition du sexe sur la base des organes génitaux) mais dont le genre n'est pas en adéquation avec cette assignation.

<sup>3</sup> Personne dont le genre existe en dehors des catégorisations binaires homme / femme. Les personnes non-binaires peuvent se situer sur le spectre de genre ou en dehors de celui-ci. Certaines personnes non-binaires ne se reconnaissent pas par ailleurs dans le terme "trans".

<sup>4</sup> Identité politique revendiquée par les personnes ne correspondant pas aux codes d'identification de genre hégémoniques.

*genderfluid*<sup>6</sup> ... Sur la base de l'autodétermination, chacun.e utilise le(s) terme(s) adapté(s) à sa situation et celles-ci sont plurielles. Un même terme correspond par ailleurs à autant de réalités que de personnes concernées. Il n'existe pas une seule manière d'être un homme trans' par exemple ; et surtout il n'existe pas une bonne manière de l'être. Néanmoins, dans le cadre des représentations existantes au cinéma, nous pouvons ressentir la domination de certains vécus trans'. Tous les personnages des films de notre corpus, par exemple, sont blancs et évoluent dans des situations socialement et financièrement stables. Si nous prenons les films que nous allons citer à titre d'exemples complémentaires dans les parties suivantes, nous constatons qu'il s'agit là de normes de représentation. Nous pouvons également constater que la plupart de ces films présentent des femmes trans'. Comme le souligne Karine Espineira, les hommes trans' sont médiatiquement peu représentés et les personnes non-binaires, moins encore<sup>7</sup>. Au delà de la blanchité<sup>8</sup> et de la binarité, les personnages trans' représentés majoritairement par le Septième Art<sup>9</sup> ont également en commun des parcours médicaux quasi-systématiques ; des relations compliquées avec des proches pour qui les transitions sont difficiles à vivre ; et ils font face à des violences plus ou moins variées dans leurs formes. C'est à propos de ces similarités que nous allons développer à présent.

***a. Un parcours médical inévitable et nécessairement violent***

Dans *Girl*, cinq des vingt-sept séquences de miroirs se déroulent au sein du milieu médical. À ces moments chez le médecin ou à l'hôpital, nous pouvons ajouter la dixième séquence, lorsque Lara prend ses premières hormones face au miroir. En dehors des séquences de miroir, nous pouvons ajouter également la longue scène chez le chirurgien qui explique les

---

<sup>5</sup> Le préfixe "a-" désignant la privation, les personnes agenres se définissent sans correspondance à un genre existant.

<sup>6</sup> Terme anglais désignant les personnes dont le genre n'est pas figé mais changeant, fluide. Il est à noter qu'aucune identité de genre ne doit être considérée par défaut comme figée et que l'autodétermination des personnes peut les conduire à se définir différemment au cours du temps. Ces personnes ne sont cependant pas toutes *genderfluid*.

<sup>7</sup> "les femmes trans sont de loin beaucoup plus présentes dans les médias que les hommes trans", "des identités binaires et rassurantes comme modèle dominant dans les médias" : ESPINEIRA Karine, "Les constructions médiatiques des personnes trans - Un exemple d'inscription dans le programme « penser le genre » en SIC", *Les enjeux de l'information et de la communication*, 2014/1, p. 35 à 47.

<sup>8</sup> "Le terme « blanchité » est la traduction du terme anglais « whiteness » qui désigne l'hégémonie blanche et ses déclinaisons politiques, sociales et culturelles." CERVULLE Maxime, *Politique de l'image : les Cultural Studies et la question de la représentation, réflexion sur la « blanchité »* p. 46-49, dans *Cultural studies : genèse, objets, traductions*, CERVULLE Maxime et. al., Editions de la Bibliothèque publique d'information, collection Paroles en réseaux, Paris, 2010, 56p.

<sup>9</sup> Il est important de souligner ici que la caractéristique de la blanchité notamment correspond à des représentations cinématographiques. En effet, c'est un peu moins le cas à travers les exemples de séries citées dans les parties suivantes.

techniques d'opération de réassignation ainsi que les séances de Lara chez le psy. Au total, ce sont trois membres du personnel médical qui jouent des rôles importants auprès de la jeune femme dans ce film. Dans *The Danish Girl*, Lili rencontre au total six médecins, lesquels tiennent pour la plupart des propos violents, allant jusqu'à caractériser ce qui trouble le personnage comme de la schizophrénie. À partir de 1h22' de film, lorsque Lili rencontre le chirurgien qui pratique les premiers essais de chirurgies de réassignation, et jusqu'à la fin du film, de nombreuses scènes se déroulent dans le milieu hospitalier. Lili meurt à la clinique où elle s'était rendue pour la deuxième étape de la chirurgie.

Le point commun de ces deux films, et la différence principale avec *Tomboy*, est qu'ils portent sur des femmes trans', *out*, et qui sont informées, ou s'informent au cours du film, de l'existence de la transidentité. Ainsi, le milieu médical est de fait exclu de l'univers de Mickaël puisque son questionnement d'identité reste un secret confiné à l'expérience sociale restreinte. Cependant, même sans chirurgie envisageable pour le personnage, ses organes génitaux et plus particulièrement la modification de ceux-ci constitue l'un des enjeux du film et le sujet de la troisième séquence de miroir. Dans *Girl* et *The Danish Girl*, dès lors que les chirurgies deviennent possibles, elles se trouvent au centre des préoccupations des personnages principaux, qu'il s'agisse des personnages trans' ou de leurs proches.

Si nous étendons notre champ de vision au-delà de notre corpus principal, nous pouvons rapidement constater que les supports médiatiques dans lesquels les personnes trans' sont des personnes médicalisées, suivies, hormonées, opérées ou dans l'attente d'une opération, constituent la règle plutôt que l'exception. Cette règle touche alors les films grand public comme les plus petits budgets ; ceux qui choisissent de mettre en scène des acteur.rice.s cis comme ceux qui embauchent des personnes trans'. Nous pouvons à titre d'exemple citer *They*, d'Anahita Ghazvinizadeh<sup>10</sup>, dans lequel l'enjeu du film est de déterminer si oui ou non le personnage principal poursuivra un traitement hormonal ; *Hedwig and the Angry Inch*, sorti en 2001<sup>11</sup>, dans lequel l'opération est présentée comme une mutilation mal réalisée et contre la volonté du personnage principal ; ou plus récemment *Lola vers la Mer*, de Laurent Micheli<sup>12</sup>, dont l'un des enjeux principaux pour le personnage se trouve être le financement de sa chirurgie. Cette omniprésence de la médicalisation des corps trans' se retrouve dans les

---

<sup>10</sup> GHAZVINIZADEH Anahita, *They*, 2017.

<sup>11</sup> MITCHELL John Cameron, *Hedwig and the Angry Inch*, 2001.

<sup>12</sup> MICHELI Laurent, *Lola vers la mer*, 2019.

représentations en dehors du cinéma également. Sophia Burset, interprétée par Laverne Cox dans *Orange is the New Black*<sup>13</sup>, est l'une des premières représentations auprès du grand public, d'une femme trans', jouée par une femme trans'. Au cours d'un épisode, elle présente aux filles de la prison un dessin de son appareil génital et d'autres épisodes montrent comment la privation de ses hormones par les gardien.ne.s constitue une punition pénitentiaire. Si nous continuons de porter notre regard sur les séries, nous pouvons voir à quel point la médicalisation est centrale dans les récits. Nomi Marks, dans *Sense8*<sup>14</sup>, est une femme trans' hormonée ; Buck, dans *the OA*<sup>15</sup>, commence la testostérone à l'insu de sa famille ; les femmes trans' dans *Pose*<sup>16</sup> sont majoritairement hormonées et parlent de chirurgie de manière fréquente au cours des épisodes. La chirurgie de réassignation constitue par ailleurs un axe central du développement du personnage d'Elektra dans cette série. Si nous nous intéressons à une représentation littéraire, le personnage principal de *Appelez-moi Nathan*, paru en 2018<sup>17</sup>, est montré lorsqu'il fait ses injections, et sa mammectomie<sup>18</sup> est l'un des enjeux du récit ; Harry, dans le roman de Maggie Nelson, *Les Argonautes*<sup>19</sup>, est un homme trans' sous testostérone également.

Ainsi, les personnes trans' qui intéressent majoritairement les objets culturels sont les personnes trans' médicalisées. Par ce biais de représentation, elle deviennent rapidement la seule possibilité conçue. Les personnes trans' qui ne souhaitent pas de transition médicale sont invisibilisées et ne bénéficient pas de modèles. En effet, tous les exemples cités ci-dessus ne sont pas péjoratifs, et les personnes trans' qui décident d'entreprendre une transition médicale trouvent chez ces personnages des représentations bienvenues. Ce n'est donc pas tant la présence du milieu médical dans les récits qui peut être mal perçue par les personnes trans', que l'omniprésence de celui-ci. Ce que nous soulignons à travers la mise en avant de ce schéma répétitif, c'est son homogénéité et la manière dont il ne permet pas d'une part, de concevoir les parcours trans' en dehors des parcours médicaux et d'autre part, de comprendre que ces parcours médicalisés ne sont eux même pas homogènes selon les individus. *Girl* et *The Danish Girl* mentionnent uniquement les hormones (pour Lara) et L'opération<sup>20</sup> (pour les

---

<sup>13</sup> KOHAN Jenji, *Orange is the New Black*, 2013-2019.

<sup>14</sup> WACHOWSKI Lana et Lilly, *Sense8*, 2015-2018.

<sup>15</sup> BATMANGLIJ Zal et MARLING Brit, *The OA*, 2016-2019.

<sup>16</sup> MURPHY Ryan, *Pose*, 2018-en cours.

<sup>17</sup> CASTRO Catherine et ZUTTON Quentin, *Appelez-moi Nathan*, Editions Payot & Rivages, collection Payot Graphic, 2018.

<sup>18</sup> Opération ou ensemble d'opérations qui consistent à rendre un torse plat en retirant les glandes mammaires.

<sup>19</sup> NELSON Maggie, *The Argonauts*, Graywolf Press, 2015.

deux). Les sous-vêtements de *tucking* sont rapidement évoqués lors d'une discussion entre Lara et son père mais de nombreux autres aspects des transitions intéressent bien moins le propos du film. C'est le cas notamment de l'aspect administratif. Pourtant, si les parcours médicalisés sont mis en avant comme ayant l'utilité de mettre les personnes trans' plus en sécurité et en adéquation avec elles-mêmes, cela devrait aussi être le cas pour les démarches de changements de papiers par exemple.

Ce que nous pouvons enfin noter, c'est la manière dont ces moments de médicalisation sont montrés à travers notre corpus. Dans *Girl*, la séquence dix, au cours de laquelle Lara prend ses hormones dans sa chambre, est une scène à l'éclairage ténu, sombre. Par ailleurs, le fait qu'elle ne se regarde pas avant de prendre ses hormones mais qu'elle le fasse ensuite vient souligner l'idée d'un basculement à la fois dans le récit, dans le rapport du personnage aux miroirs et à son corps et dans la vie du personnage en général. Le film tout entier tourne, en plus de la danse, autour de la transition médicale de Lara. Dans la même ambiance, elle est montrée plus tard comme prenant des doses supérieures à celles prescrites. Le traitement hormonal ne devient pas alors pour la jeune femme un élément positif de sa vie mais une source d'angoisses et d'attentes déçues. Nous avons souligné la manière dont le personnage soutient son propre regard lors de la dernière séquence de miroir du film, qui se déroule à l'hôpital. Cette scène et la suivante, la dernière du film, nous montrent la manière dont la disparition du pénis de Lara constitue pour elle une libération. Cela se joue alors dans le regard et la démarche du personnage, plus assurée alors qu'elle se dirige vers la lumière dans les secondes qui précèdent le générique. De la même manière dans *The Danish Girl*, les opérations réalisées sur Lili présentent à chaque fois des complications médicales mais la présentent ensuite comme plus libérée. Encore une fois nous pouvons noter le visage apaisé de la jeune femme, qui affirme "*I am entirely myself*"<sup>21</sup>, juste avant sa mort. Dans les deux cas, les modifications chirurgicales représentent un enjeu central pour le personnage et viennent conclure les films.

La représentation de la médicalisation des personnes trans' semble donc être celle qui domine, parmi les objets culturels mettant en scène des personnages trans'. Si les transitions médicales sont aussi centrales dans les récits, nous ne pouvons ignorer que cela découle

---

<sup>20</sup> Le "L" majuscule souligne l'idée selon laquelle il n'y aurait qu'une opération lorsque nous sommes en présence de personnes trans'. L'opération à laquelle nous nous référons généralement est la SRS, ou chirurgie de réassignation sexuelle.

<sup>21</sup> trad., "*je suis complètement moi-même*".

d'une curiosité qui existe à l'égard non seulement des chirurgies possibles mais également des traitements hormonaux et des effets qu'ils produisent sur les corps des personnes trans'. Dans *Girl*, lorsque Lara se regarde et se surveille dans les miroirs, les regards qui pèsent sur son corps sont multipliés puisque le sien s'ajoute à celui de la caméra et donc du public. Comme nous avons déjà pu le mentionner, Lara recherche dans son corps les effets des hormones et le public est invité à les rechercher avec elle.

Pour les personnes qui décident de transitionner médicalement, les prises d'hormones, les prises de sang, les rendez-vous médicaux, sont en effet des éléments qui rythment leurs vies et mettre cela en scène, c'est avoir une vision réaliste de parcours existants. Cependant, ce que ces représentations ne montrent pas, c'est qu'il existe en réalité très peu d'études médicales sur les personnes trans' ; que le vocabulaire est encore majoritairement pathologisant ; que les violences médicales<sup>22</sup> relatives à l'accueil des personnes trans' sont la norme ; que les parcours entièrement remboursés, en France, passent par des organismes qui psychiatrisent violemment les questionnements de genre<sup>23</sup> ; qu'il est compliqué de trouver des praticien.ne.s en tant que personne trans'. Il est possible, d'être opéré.e sans être hormoné.e ; de ne pas vouloir d'opération ; de ne pas prendre d'hormones et d'être une personne trans'. Ces pluralités de parcours sont effacées au profit de ce qui intéresse principalement un public cis pour lequel les opérations et les traitements sont des sources de questionnements. En se concentrant sur ce qui fait une personne trans' selon les personnes cis, les films ne donnent donc pas à voir l'hétérogénéité des parcours de transitions médicales. Cela nous conduit également à avoir face à nous des personnages qui ne fréquentent aucune autre personne trans', une ouverture qui pourrait pourtant nous permettre de confronter les possibilités. Nous allons à présent voir en quoi cette absence d'entourage communautaire pour nos personnages s'inscrit dans une manière plus large de représenter les proches de personnes trans'.

---

<sup>22</sup> « *« Les personnes transgenres ont souvent une mauvaise expérience du système de santé qui les met en présence de professionnels non informés, de parti pris et parfois ouvertement grossiers » [Hammarberg, 2009, 25] rapporte Thomas Hammarberg, Commissaire aux droits de l'Homme du Conseil de l'Europe.* », tiré de *L'accueil médical des personnes trans*, Chrysalide, Lyon, juillet 2019 consultable sur <https://www.chrysalide-asso.fr/wp-content/uploads/2019/10/Chrysalide-Guide5.pdf>. Certaines associations (comme Chrysalide à Lyon) et plannings familiaux (notamment Grenoble) forment à ce jour des professionnel.le.s de santé à l'accompagnement des personnes trans'.

<sup>23</sup> BENJAMIN Alex (alexatseawriter), *« La SOFECT : histoire d'une triste institution »*, *En tous genres blog*, janvier 2018, consultable sur <https://entousgenresblog.wordpress.com/2018/02/19/la-sofect-histoire-dune-triste-institution/>

### **b. Un entourage visiblement affecté et violent**

Nous l'avons déjà évoqué, lorsqu'il a pensé l'histoire de *The Danish Girl*, Tom Hooper a pensé l'histoire d'un mariage à l'épreuve de changements. Ce mariage unit deux personnes et le film laisse une grande place dans le récit au personnage de Gerda, la partenaire de Lili. Elles se trouvent ensemble dans deux séquences de miroir sur les six et à chaque fois Gerda joue un rôle actif dans la représentation de Lili. Nous pouvons ajouter à ces séquences au cours desquelles elles se trouvent dans la même pièce, la construction de la deuxième séquence de miroir dans laquelle nous alternons entre les plans de Lili à l'Opéra et les plans de Gerda, dessinant le corps de sa compagne. Nous suivons les états d'âme de la jeune femme lorsqu'elle demande à Einar de revenir ou encore quand elle dit qu'elle ne pourra pas suivre Lili si elle décide de se faire opérer. Comme l'explique le réalisateur Tom Hooper lors d'une interview pour Rotten Tomatoes, le personnage de Gerda est un personnage qui est sans cesse mis à l'épreuve par la transition de Lili<sup>24</sup>. Par ailleurs, alors que d'un côté l'histoire suit le développement et la transition de Lili, de l'autre nous assistons à l'ascension de Gerda dans la sphère artistique.

Dans *Tomboy* et *Girl*, nous suivons l'histoire de personnages mineurs, non émancipés de leurs parents et par conséquent ce sont notamment ces figures parentales et familiales qui sont présentées comme l'entourage proche des personnages principaux. Dans *Tomboy*, la petite soeur du personnage joue le rôle des performances féminines exagérées par rapport à son adelphe. Elle est également le seul personnage à partager le secret, lors de la quatrième séquence de miroir. C'est cependant la mère de Mickaël qui joue le rôle le plus important dans son entourage proche : alitée presque tout le film en raison de sa grossesse difficile, c'est elle qui force l'outing du personnage à l'ensemble du voisinage. Tandis que l'identité de Mickaël ne trouble pas sa petite soeur (celle-ci est simplement vexée dans un premier temps de ne pas avoir été mise au courant du secret), elle perturbe fortement la mère et la pousse à des réactions violentes. Nous faisons alors face à ce qui est compliqué dans cette situation pour la mère qui répète au personnage qu'elle "*n'a pas le choix*", "*je suis obligée*" ou encore "*je fais pas ça pour te faire du mal*".

Dans *Girl*, la mère est absente et c'est le père du personnage qui se trouve en première ligne face aux comportements auto-destructeurs de sa fille. Ils partagent ensemble sept séquences

---

<sup>24</sup> "*she keeps getting tested by the journey*" dans l'interview originale, DRAKE Grae, "*The Danish Girl interview : Tom Hooper*", Rotten Tomatoes, 26 octobre 2015, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=Au9CHiHTnk>

de miroirs et de nombreux dialogues au cours desquels le père essaie d'engager un échange auquel Lara se refuse souvent. Il est avec elle lors de ses rendez-vous chez la médecin et le chirurgien, à l'hôpital également et à l'école. Encore une fois, nous voyons souvent l'inquiétude tirer les traits du personnage, pendant la dix-huitième séquence de miroir par exemple. Dans cette dernière, la vitre qui sépare Lara de son père reflète l'image de celui-ci mais il ne s'y regarde pas. En positionnant dans un même cadre le reflet du visage inquiet du père et le corps de Lara, la séquence met en valeur le lien de causalité entre l'action en cours et la réaction du père. Ce dernier n'hésite pas par ailleurs à exprimer clairement ses inquiétudes, après le rendez-vous chez le chirurgien ou lorsque Lara dit qu'elle pense demander une augmentation de ses dosages par exemple. Le film nous présente cependant un personnage qui, malgré ses efforts, reste exclu de l'espace personnel de sa fille. Cette coupure se voit par exemple au cours de la quatorzième séquence de miroir du film : au moment où il rentre dans la chambre de Lara alors que la porte était fermée, son père touche à la sphère intime du personnage. Il n'a pas le droit de voir ce qu'il se passe dans cette pièce et outrepassé ce droit en rentrant brutalement.

Les larmes et les cris de Gerda, la colère de la mère dans *Tomboy*, les inquiétudes répétées du père de Lara : tous ces indices mettent l'accent sur l'impact des comportements des personnages trans' sur leurs entourages. Ce qui ressort alors de ces films, c'est que les questionnements de genre et / ou les transitions sont des moments difficiles à gérer en tant que proches, que ceux-ci se positionnent, ou non, en soutien. La source de ces sentiments négatifs semble se trouver dans les identités trans' des personnages principaux et ce schéma nourrit alors l'idée que les tensions autour des parcours trans' seraient une sorte de norme. Cela est d'autant plus renforcé et culpabilisant à l'encontre des personnages trans' que les comportements énervés et / ou tristes de leurs entourages sont présentés comme des comportements logiques, appuyés par des arguments qui nous poussent à avoir de l'empathie pour cet entourage. Les personnages trans' se retrouvent, souvent à cause de la précarité de leur situation et de leur manque de compréhension de celle-ci, sans arguments et à l'image de Lara dans *Girl*, leurs comportements sont présentés comme ceux de personnes impatientes<sup>25</sup>. Les relations qui en découlent sont donc nécessairement des relations en tension qui finissent

---

<sup>25</sup> Lukas Dhont dit de son personnage : "elle veut que ça aille trop vite". Dans "Girl - Interview Lukas Dhont, Victor Polster et Arie Walthers", *AlloCiné*, 13 mai 2018, consultable sur [http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19578391&cfilm=263852.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19578391&cfilm=263852.html)

d'ailleurs souvent par des disputes violentes entre les personnages. C'est le cas tout du moins dans les trois films de notre corpus.

Si nous nous écartons à nouveau de notre corpus de base pour nous tourner vers d'autres films, nous pouvons citer *Lola vers la mer* qui aborde la relation compliquée entre un père et sa fille trans'. Le personnage du père et ses réactions souvent violentes se trouvent également au centre du récit. Si les relations entre les parents et les enfants sont donc des sujets de premier plan dans le cadre des récits sur les personnes trans', c'est également le cas des récits autour des histoires de couple. La manière dont la conjointe (ce sont souvent des femmes dont les partenaires transitionnent) vit ce changement est au coeur du propos à partir de 1953 avec *Glen or Glenda*<sup>26</sup> ; jusqu'aux films les plus connus du grand public aujourd'hui tels que *Laurence Anyways*<sup>27</sup> ; et à travers des représentations francophones (*Nos Années Folles*<sup>28</sup>), hispanophones (*Tout sur ma mère*<sup>29</sup>), ou encore anglophones (*Ed Wood*<sup>30</sup>). Tous soulignent les difficultés qu'il y a à vivre une transition au sein d'un couple. Par ailleurs, lorsqu'une relation de couple se déroule bien et se trouve épanouie, le mari meurt au début du film. Nous ne citons pas ce cas de figure au hasard puisqu'il s'agit du scénario de *Une Femme Fantastique*, de Sebastian Lelio<sup>31</sup>.

De manière générale, les représentations de relations amoureuses et / ou sexuelles des personnes trans' ne sont donc pas présentées comme des expériences positives au sein desquelles les personnages peuvent s'épanouir. Nous pouvons ici revenir à la scène de relation sexuelle mise en scène dans *Girl*, au cours de laquelle nous avons l'impression de faire face à une jeune femme qui se force à agir avant de fuir la scène. Nous pouvons également citer la réaction de Lisa, la petite copine de Mickaël dans *Tomboy*, lorsqu'elle apprend le secret de celui-ci : c'est elle qui le déshabille devant les autres enfants qui sont en train de lui dire que "*c'est dégueulasse d'embrasser une fille*". Nous avons précédemment évoqué les réactions de Gerda au cours de la transition de Lili.

Dans un tel contexte de représentations, le sujet des relations amoureuses et / ou sexuelles est un tabou et une angoisse en tant que personne trans'<sup>32</sup>.

---

<sup>26</sup> WOOD Ed, *Glen or Glenda*, 1953.

<sup>27</sup> DOLAN Xavier, *Laurence Anyways*, 2012.

<sup>28</sup> TÉCHINÉ André, *Nos années folles*, 2017.

<sup>29</sup> ALMODÓVAR Pedro, *Todo sobre mi madre*, 1999.

<sup>30</sup> BURTON Tim, *Ed Wood*, 1994.

<sup>31</sup> LELIO Sebastián, *Una mujer fantástica*, 2017.

<sup>32</sup> Le sujet est récurrent dans les discussions intra communautaires dont certaines se déroulent via des forums ou des groupes de parole. Exemple de forums sur lesquels les témoignages et questions ressortent : *Trans District*, Forum d'information sur les transidentités masculines FtM/FtX/Ft\* consulté le 05/05/2020 sur

Il est enfin intéressant de noter que les grand.e.s absent.e.s de ces films sont les autres personnages trans'. Lukas Dhont affirme à propos de *Girl* qu'il a réalisé le "*portrait d'une fille, une fille d'une communauté trans*"<sup>33</sup>. Pourtant cette communauté, Lara ne la rencontre à aucun moment du film et vit entourée de personnes cis, entre son milieu familial et son milieu scolaire. Dans *Tomboy*, le personnage n'est pas *out* ; dans *The Danish Girl*, le récit se déroule dans les années 1930 : ces deux éléments peuvent justifier l'absence d'autres personnes trans' dans les cercles proches des personnages. Cependant, Lara, de *Girl*, évolue dans un contexte familial et social au sein duquel il n'y a pas d'obstacle à ce qu'elle se joigne à des groupes de parole, rencontre d'autres jeunes personnes trans' et pourtant rien n'est fait en ce sens. Nous pouvons interroger cette absence de la communauté, même LGBTIAQ+ au sens large dans ce film et de manière générale dans les représentations. Comme nous le soulignons à propos des parcours médicaux, introduire plus de personnes trans' permettrait de varier les représentations et de présenter l'hétérogénéité des parcours et des vécus. En faisant le choix de ne pas varier ces représentations, nous pouvons penser que le cinéma fait le choix de ne pas bousculer les représentations mentales du public en le mettant face à une diversité de situations. Les quelques films qui présentent les personnages trans' au milieu d'autres figures similaires sont ceux qui abordent le travail du sexe, comme *Tout sur ma mère* ou bien *Nos années folles*. La communauté trans' est alors représentée parce qu'elle ne bouscule pas un certain type de représentation socialement accepté dans lequel les femmes trans' sont travailleuses du sexe<sup>34</sup>.

En représentant un système social dans lequel les *coming-out* et / ou transitions sont reçues de manière plutôt violente par l'entourage, ces films confortent l'idée selon laquelle il est compliqué d'être proche d'une personne trans'. Cela peut également renforcer la peur de ces dernières, notamment lorsqu'elles sont jeunes, de faire leur *coming-out*. Les réactions violentes de la mère dans *Tomboy* ont notamment marqué des personnes trans' qui ont vu ce

---

<https://forum-ftm.fr/viewtopic.php?f=17&t=1110> ; *be tolerant*, Forum transidentité, consulté le 05/05/2020 sur <https://betolerant.fr/forum/7945/etre-trans-ftm-mtf-ftx-en-couple>

<sup>33</sup> CHARGE Gérard, "*Girl* - interview : Lukas Dhont", *Ciné Zooms*, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

<sup>34</sup> "Les médias nous hypersexualisent **en donnant l'impression que la plupart des femmes trans sont travailleuses du sexe** ou sont des usurpatrices et prédatrices sexuelles, en prétendant que nous transitionnons principalement pour des motifs sexuels" Tiré de Julia Serano - *Manifeste d'une femme trans ...et autres textes*, Éditions Tahin Party, 2014, p.12-24 ; p.120-122 ; p.128-135. (Julia Serano, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, 2007 - EXTRAITS - Traduction : Noémie Grunenwald) consultable sur Indymedia Nante, <https://nantes.indymedia.org/articles/45400>

film dans le cadre de sa diffusion dans les groupes scolaires. Par exemple, pour Jonathan<sup>35</sup>, “la « morale » est pour moi très mauvaise et j’avais peur, me disant que mes proches, ma situation pourrait lui ressembler”. Alex ajoute : “du fait de mon identification au personnage j’avais peur que la découverte se passe mal...”. Cette peur des réactions de l’entourage cristallise par ailleurs la peur des violences qui accompagnent parfois les parcours de personnes trans’. C’est à la représentation de celles-ci que nous allons nous intéresser à présent.

### **c. Multiplication et variété des violences transphobes**

Les violences à l’encontre de personnes peuvent se présenter sous des formes variées allant de l’insulte au meurtre en passant par du harcèlement moral, des agressions sexuelles, des violences physiques ; les violences émanent alors d’inconnu.e.s, de proches, de collègues ou camarades, des conjoint.e.s mais également des institutions juridiques, administratives, policières, scolaires, de l’État, ou du corps médical. Parmi les points communs qui regroupent les films de notre corpus, nous devons souligner le paradigme de la violence qui touche les personnages trans’.

Dans *The Danish Girl*, après 1h16’ de film, Lili est victime d’une agression physique et d’insultes lesbophobes et homophobes, par deux hommes, dans un parc qu’elle traverse ; elle fait également face, au cours du récit, à plusieurs médecins qui exercent sur elle des violences médicales ; à travers les crises de larmes de sa femme évoquées précédemment, nous pouvons également souligner une violence quotidienne et psychologique, au sein de sa relation, dans laquelle elle fait face régulièrement à des actes de mégenrage<sup>36</sup> ainsi qu’à la mention de son *deadname*. Cet autre nom, celui dont de nombreuses personnes trans’ se séparent au moment de leur premier *coming-out*, est également au centre de l’histoire dans *Tomboy*. Le personnage principal, lorsqu’il s’identifie lui-même, le fait en tant que Mickaël, mais auprès des personnes auxquelles il n’est pas *out*, il reste Laure. La violence dans ce film se concentre cependant sur les vingt dernières minutes, après que le secret du personnage ait été dévoilé à sa mère. Celle-ci le force alors à s’*outer*<sup>37</sup> à l’ensemble du voisinage et à porter

---

<sup>35</sup> Témoignages recueillis auprès de personnes trans’, les prénoms ont été modifiés.

<sup>36</sup> L’action de mégenrer quelqu’un.e consiste à se référer à la personne en utilisant son genre assigné à la naissance plutôt qu’à son genre d’identification, violence à l’encontre des personnes trans’ : HARAU Juliette, ““Hétéronormativité”, “non-binaire”, “mégenrer” : 3 mots queers à connaître”, Têtu, 29 juillet 2019, consultée le 06/05/2020 sur <https://youtu.be/8v91DD06EQo?t=128>

<sup>37</sup> A propos de l’*outing*, nous considérons dans ce contexte spécifique qu’il s’agit d’une action pouvant mettre en danger la personne concernée. Pour une histoire de l’*outing*, voir FOURNIER Michèle, “Le *outing* : une

une robe. Il est ensuite poursuivi dans la forêt par les autres enfants de son groupe. Ceux-ci finissent par le coincer contre un arbre et disent : “*on va vérifier si c’est vraiment une fille*”, avant de lui enlever de force son short et ses sous-vêtements pour dévoiler ses organes génitaux. Enfin ce sont les organes génitaux de Lara, dans *Girl*, qui cristallisent les violences du film. Lors d’une séquence particulièrement longue et violente, qui se déroule après une heure de film, Lara fait face à ses camarades de classe, elles se trouvent chez l’une d’entre elles dont c’est l’anniversaire. Pendant plusieurs secondes, le groupe accule Lara dans un coin de la chambre et lui demande à plusieurs reprises de “*la*” montrer, en parlant de l’appareil génital du personnage. Lara refuse à plusieurs reprises mais le groupe de fille insiste : “*Tu nous as vu à poil on a le droit de te voir à poil*”, “*tu veux qu’on te prenne pour une fille ou pour un mec ?*”. Lara finit par céder. Cette séquence de harcèlement sexuel est intrinsèquement violente mais elle l’est d’autant plus qu’elle intervient après un moment au cours duquel le personnage a brièvement connu l’euphorie d’être inclus au sein d’un groupe de jeunes filles, sans distinction. Le *deadname* comme forme de violence à l’encontre du personnage est également utilisé dans *Girl* lorsque son petit frère l’utilise pendant une dispute. L’enfant sait qu’il n’a pas le droit de l’utiliser et le fait, dans le contexte, pour provoquer la stupeur du personnage.

Nous pouvons également souligner une autre forme de violence, présente à travers *Girl* et *The Danish Girl* : il s’agit de l’auto-violence des personnages. Nous en revenons alors à nos séquences de miroirs. Dans *Girl*, dès la première de ces séquences, nous pouvons voir Lara percer elle-même ses oreilles : un acte d’automutilation qui peut sembler mineur mais qui déjà, alarme le père de la jeune femme. Le film nous montre ensuite six séquences de miroir au cours desquelles nous pouvons voir Lara *tucker* avec des bandes adhésives et / ou constater les dégâts causés par ces bandes sur sa peau. Enfin, nous devons rappeler ici l’avant-dernière séquence de miroir au cours de laquelle le personnage s’automutile à nouveau en coupant son pénis avec des ciseaux. Lara se positionne à nouveau devant un miroir pour réaliser cet acte d’automutilation, qui nous est par ailleurs présenté comme logique dans le récit. Cependant, le miroir fait ici simplement acte de présence et nous pouvons voir dans l’absence de reflet le refus ultime du personnage de se confronter à son propre corps. Dans cette logique, la caméra reste pour une fois en retrait et elle ne vient pas au plus près du personnage comme dans la plupart des séquences. Il semblerait que nous

---

*forme de délation ciblant les homosexuels*”, *Citoyens et délateurs*, 2005, p. 130-137, consultable sur <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/citoyens-et-delateurs--9782746707283-page-130.htm>

ayons atteint ici la limite de ce que les regards du public et du personnage peuvent supporter. Peut-être pouvons nous également y voir une volonté de respecter des règles de bienséance étant donné la violence de l'action. Le miroir qui vient habituellement compléter le regard donné par la caméra dans les scènes de la chambre ne peut ici pas remplir cette fonction et renforce l'impression d'interdit autour de la vision de cette mutilation. Nous pouvons revenir ici sur l'idée évoquée par Carl Demaille lorsqu'il écrit que "*Le miroir est ainsi un moyen de satisfaire le regard, mais aussi de le protéger*"<sup>38</sup>. Voir directement la mutilation à l'écran serait trop violent, la voir ainsi suggérée et détournée par les miroirs amoindrit l'impact de violence. Nous pouvons penser ici à la figure mythologique du basilic, également évoquée par Olivier Duquenne dans *Spéculations spéculaires : le reflet du miroir dans l'image contemporaine*<sup>39</sup>. Le mythe dit que le regard de ce grand serpent assassine quiconque le croise mais que, si vous avez la chance de le croiser dans un reflet, vous n'en mourrez pas. Le miroir agit donc bien comme une protection à l'égard du regard des spectateur.ice.s qui se trouvent distancié.e.s de la violence par l'effet du miroir.

Dans *The Danish Girl*, les actes ne sont pas poussés à un tel paroxysme de violence mais nous pouvons tout de même nous intéresser à la cinquième séquence de miroir du film au cours de laquelle Lili arrache notamment ses cils et démaquille brutalement son visage. Les expressions qui transparaissent à cet instant sur le visage du personnage traduisent un sentiment que nous pouvons décrire comme se trouvant quelque part entre la haine (de soi) et la tristesse. Nous pouvons ici voir un parallèle avec les scènes de *Tomboy* dans lesquelles Mickaël est obligé de porter une robe : celle-ci ressemble à un déguisement et tout dans la posture et dans l'attitude du personnage trahit son envie de s'en séparer. Dans ces deux cas, les vêtements et le maquillage sont des accessoires de performativité genrés qui viennent entraver les personnages car ils sont subis.

Encore une fois, nous pouvons sortir un temps de notre corpus de base pour nous intéresser à d'autres objets culturels mettant en scène des personnages trans' pour constater la multiplication des représentations de violences à leur rencontre. En la matière, le film *Boys don't cry*<sup>40</sup>, basé sur des faits réels, est un film particulièrement traumatique pour la communauté trans' étant donné qu'il met notamment en scène le viol du personnage

---

<sup>38</sup> DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, 2017, ENS Louis Lumière, Paris, p. 128.

<sup>39</sup> DUQUENNE Olivier, "*Les rituels du miroir*", *Spéculation Spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Editions La lettre volée, 2011, p. 25.

<sup>40</sup> PEIRCE Kimberly, *Boys don't cry*, 1999.

principal, ainsi que son meurtre. En citant ce film, Sam Feder, le réalisateur de *Disclosure*, interroge la représentation des hommes trans' au cinéma : “*Why is that the story that is told over and over ?*”, “*What’s the fascination with seeing us die ? What’s the fascination with seeing us get raped and killed ?*”<sup>41</sup>. Parmi les personnages trans' violentés au cinéma, nous pouvons également citer Marina, l’héroïne de *Une Femme Fantastique*, qui est victime de violences administratives et policières ainsi que de harcèlement psychologique et d’une agression physique par les proches de son mari décédé. Dans *Lola vers la mer*, la jeune femme fait face à des propos violents, du mégenrage, et la mention de son *deadname* par son père qui exerce également des menaces physiques ; de la violence médicale de la part d’un pharmacien qui refuse de lui délivrer ses hormones ; des violences verbales de la part d’agents de police lorsqu’elle doit présenter ses papiers. Toutes les femmes trans' de *Pose* sont en situation de rupture avec leurs familles biologiques et la série évoque les risques de meurtres encourus en tant que femme, trans' et racisée. Buck dans *The OA* et Nomi dans *Sense8* subissent toutes les deux le mégenrage et les mentions de *deadname* de la part de leurs familles biologiques.

Tout comme les parcours médicalisés et les rapports compliqués avec l’entourage, nous ne pouvons nier que les violences peuvent faire partie du quotidien des personnes trans'. En témoigne par exemple l’existence du *Trans Day of Remembrance* (TDoR)<sup>42</sup>, qui se déroule chaque année le 20 novembre et qui commémore les personnes trans' assassinées parce que trans', ou s’étant suicidées à cause de la transphobie. Un site internet dédié répertorie ainsi “*toutes celles perdues à cause des violences à l’encontre des personnes trans*”<sup>43</sup>. La liste pour l’année civile 2019 compte 253 mort.e.s<sup>44</sup>. De la même manière que le concept de féminicide permet de retenir et de souligner l’importance du genre dans la classification des meurtres, il est important de retenir le caractère transphobe des agressions visant spécifiquement les personnes trans' et plus largement les personnes “*dont l'expression de genre et l'apparence diffèrent de la norme*”<sup>45</sup>. C’est dans cette perspective de visibilisation

---

<sup>41</sup> trad., “*Pourquoi est-ce que c’est cette histoire qui est sans cesse répétée ?*” “*Qu’y a-t-il de fascinant à nous voir mourir ? Qu’y a-t-il de fascinant à nous voir nous faire violer et tuer ?*” extrait de “*“Disclosure”: Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV*”, Democracy Now!, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfHO60>

<sup>42</sup> “*Journée du Souvenir Trans*” en français.

<sup>43</sup> “*Honoring those lost to anti-transgender violence*” sur le site : <https://tdor.info/>

<sup>44</sup> Lien téléchargeable sur <https://tdor.info/statistics/>

<sup>45</sup> Julia Serano dresse une différence entre transphobie et cissexisme en indiquant qu’il faut faire : “*la différence entre la transphobie (qui cible les personnes dont l'expression de genre et l'apparence diffèrent de la norme) et le privilège cissexuel (qui cible les personnes dont le sexe assigné et le sexe d'identification diffèrent)*”, Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.20. Tiré de :

qu'apparaissent également des initiatives telles que le *hashtag* #MeTooTrans lancé en novembre 2019 sur Twitter<sup>46</sup>. Celui-ci permet de rendre compte de la variété des formes de violences auxquelles peuvent être exposées les personnes trans'.

Encore une fois, ce n'est donc pas un écart avec une certaine réalité que nous relevons dans les choix de récits et de représentations, mais la manière de représenter. Nous pouvons nous interroger, comme Sam Feder, sur l'intérêt que cela représente de ne montrer que ces violences. Nous pouvons également souligner que certaines ne sont pas fléchées comme des violences transphobes, à l'instar du comportement de la mère de Mickaël dans *Tomboy* ; ou bien qu'elles laissent le personnage seul et sans résolution de la situation, comme Lara, dans *Girl*. Une nouvelle fois, ce traitement de la violence correspond à la matérialisation d'un système de pensée au sein duquel les parcours trans' sont synonymes de difficultés et de violences. Lorsque Lukas Dhont, le réalisateur de *Girl*, dit de Lara qu'elle est "*très courageuse*" ; lorsque Victor Polster, qui incarne la jeune femme, la caractérise comme "*une héroïne*", ils viennent ensemble fabriquer une mythologie autour de la force que cela demanderait d'être trans', face à la difficulté des parcours<sup>47</sup>. À cela, nous opposons une nouvelle fois Julia Serano, lorsqu'elle écrit : "*La vérité, c'est que la transsexualité n'a rien de fascinant*"<sup>48</sup>. Cependant les idées reçues persistent chez les personnes cis et ce sont elles qui ont en leur possession les moyens de production permettant de créer des contenus médiatiques accessibles au grand public. Par conséquent, ce sont ces conceptions qui sont scriptées et mises en scènes. À travers notamment les *interviews* des réalisateur.rice.s des films de notre corpus, nous allons à présent nous intéresser à la manière dont les stéréotypes et la transphobie banalisée alimentent les représentations et les biais cités précédemment.

---

SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>46</sup> ZAFIMEHY Marie, "*#MeTooTrans : les personnes trans dénoncent les agressions et comportements transphobes*", RTL, 15 novembre 2019, consultable sur <https://www.rtl.fr/girls/societe/metootrans-les-personnes-trans-denoncent-agressions-et-comportements-transphobes-7799459380>

<sup>47</sup> "*Girl - Interview Lukas Dhont, Victor Polster et Ariele Worthalter*", AlloCiné, 13 mai 2018, consultable sur [http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19578391&cfilm=263852.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19578391&cfilm=263852.html)

<sup>48</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.22. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

## **2. Comment la transphobie sociétale et les stéréotypes conditionnent la réalisation des films.**

Le documentaire de Sam Feder, *Disclosure*, révèle que 80% des Américain.e.s déclarent ne jamais avoir rencontré de personne trans'. Comme le souligne le réalisateur, c'est pourtant probablement le cas sans qu'ils soient au courant<sup>49</sup>. Cependant, cela signifie que tout ce que le public sait à propos des personnes trans' vient majoritairement des ressources populaires qui lui sont données à voir, comme par exemple, celles diffusées par l'industrie du cinéma. Les salles de cinéma ont alors le potentiel de devenir des espaces de réflexion sur des sujets autrement peu visibles, ou comme le formule Adrienne Boutang : *“la mise en scène de figures exclues, marginales ramène le spectateur, par-delà la fiction, à des interrogations d'ordre extra filmique sur la souffrance réelle de ces corps”*<sup>50</sup>. Cependant, comme nous l'avons vu, ces représentations ne sont pas diversifiées et sont généralement stéréotypées, ne permettant pas au public d'élargir sa réflexion au-delà de ce qu'il pré-conçoit à propos des personnes trans'. En effet, si les représentations médiatiques alimentent les discours hégémoniques, l'inverse est également vrai. Nous allons à présent nous intéresser à la manière dont les discours dominants, portés par des équipes techniques majoritairement cis, et l'effacement des discours minoritaires, portés par des personnes trans', peuvent être considérés comme la source des représentations à l'écran. Pour cela nous revenons sur les idées véhiculées par les équipes lorsqu'elles sont invitées dans les médias et nous nous intéressons spécifiquement à leur manière de percevoir les récits trans' comme des vecteurs de vécus universels. Nous critiquons ensuite les choix de castings en démontrant qu'ils découlent de discours transphobes violents.

### **a. Pensées dominantes et contexte de réalisation.**

---

<sup>49</sup> “*Disclosure*”: Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV”, *Democracy Now!*, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjFHQ60>

<sup>50</sup> BOUTANG Adrienne, “*Todd Solondz et le problème du voyeurisme : montrez ce corps que je ne saurais voir*”, revue *Corps*, 2011/1 (n°9), p. 208 à 216. Consultable sur <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-corps-2011-1-page-208.htm>

Les similarités dans les schémas de représentation des personnes trans' n'existent pas hors d'un contexte social et de perceptions préexistantes : elles découlent directement de celles-ci. Les parcours trans' médicalisés, compliqués pour l'entourage, violents ; la dysphorie nécessaire, le secret, le mauvais corps, le dévoilement... toutes ces idées dominent les pensées autour des personnes trans' et se retrouvent de fait dans les représentations médiatiques et culturelles. Les équipes de réalisation des films réfléchissent en effet dans ce contexte, comme nous pouvons le voir transparaître à travers les interviews médiatiques des réalisateurs de *Girl* et *The Danish Girl*. Céline Sciamma, la réalisatrice de *Tomboy*, ne rentre pas dans ce schéma étant donné qu'elle ne considère pas Mickaël comme un personnage trans'.

Tout d'abord, dans la manière dont est pensée l'héroïne de *Girl*, nous retrouvons l'idée d'un personnage qui doit être fort pour "*quitter cette identité qui devient une brûlure permanente*" et "*faire ce choix qui n'est même plus un choix et devient une nécessité*"<sup>51</sup>. De cela découle nécessairement un personnage qui porte de fortes tensions internes. Ainsi, dans cette même interview donnée sur le plateau de l'émission *On n'est pas couchés*, Lukas Dhont parle d'un "*conflit vraiment en elle*". Nous pouvons ici noter l'existence d'un premier paradoxe, un écart entre le discours et le contenu du film. En effet le réalisateur ajoute à propos du récit : "*les personnages autour d'elle ne devaient pas incarner les conflits du film, le seul conflit c'est celui de Lara avec son corps. Cela a pris beaucoup de temps dans l'écriture de faire en sorte d'éviter les conflits classiques : avec le père, avec l'école ...*"<sup>52</sup>. Si nous avons pu voir à travers nos analyses des séquences de miroir, un personnage en conflit avec lui-même, il ne nous a pas échappé que son environnement n'est pas exempt des violences que le réalisateur souhaitait a priori éviter. La séquence de transphobie violente par les filles de son école suffit à nous montrer l'hostilité au sein de laquelle le personnage doit évoluer.

Cependant, si nous en revenons à la tension intérieure, nous pouvons noter qu'elle provient de la comparaison voulue entre le personnage de Lara et celui d'Icare, dans la mythologie grecque. Cette analogie est largement développée par le réalisateur dans une interview donnée pour le site de cinéma BANDE À PART : "*la lumière solaire était très importante pour nous, parce que dans l'écriture, nous nous sommes beaucoup référés à l'histoire de*

<sup>51</sup> Citations de Yann Moix et Victor Polster dans *Lukas Dhont & Victor Polster - On n'est pas couché 11 mai 2018 #ONPC* consultable sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bkWphEzHxxs>

<sup>52</sup> "Jouer un personnage de 15 ans qui a une telle maturité, qui doit avoir une telle présence physique, c'est très difficile." FINANCE-MADUREIRA Franck, "Lukas Dhont (*Girl*) : "l'enjeu du film, c'est le corps"", *Frenchmania*, 8 octobre 2018, consultable sur : <http://frenchmania.fr/lukas-dhont-girl-lenjeu-du-film-cest-le-corps/>

*Dédale et Icare. Icare qui, à un moment, peut voler et qui veut aller toujours plus proche du soleil... Et qui se brûle, et qui tombe. Dans le scénario, nous avons structuré les scènes de danse, [...] nous les avons structurées comme ça. Chaque scène, elle veut aller plus loin, plus haut, plus vite. Et dans la mise en scène, la manière de filmer, nous avons essayé de toujours utiliser la lumière du soleil, pour rappeler aux spectateurs cette histoire d'Icare*"<sup>53</sup>. Nous retrouvons ici la jeune fille impatiente dont nous avons décrit les manières de se surveiller dans le miroir notamment. Et pourtant, toute une autre partie du discours du réalisateur autour de son personnage nous pousse à percevoir Lara comme une figure de femme déjà mature<sup>54</sup>. Elle joue ce rôle par défaut dans une famille que Lukas Dhont prive volontairement de figure maternelle. C'est elle notamment qui s'occupe d'emmener et d'aller chercher son frère à l'école ; c'est également elle qui cuisine et sert le repas lors du réveillon du Nouvel An avec toute leur famille. Ces rôles rappellent ceux endossés par les femmes et mères dans les couples hétérosexuels et les familles nucléaires traditionnelles. Ils sont a priori en opposition avec la figure de jeune fille impatiente par ailleurs mise en avant. Ce discours sur la jeunesse, nous le retrouvons également dans le film, à travers les mots du père, incarné par Arie Wirthalter. Lors d'une séquence au cours de laquelle Lara s'est réfugiée dans le lit de ce dernier et après qu'elle lui ait répété ses inquiétudes quant à la lenteur de sa transition, celui-ci lui rappelle qu'elle "*es[t] une ado*". Le film, et les discours qui l'entourent, semblent jouer sur ce second paradoxe pour souligner d'une part la féminité du personnage à travers des rôles stéréotypés qui peuvent rapidement nous rappeler la notion de charge mentale<sup>55</sup> ; et d'autre part sur sa jeunesse qui la rend impatiente et presque immature. Un personnage ainsi créé se noie rapidement sous le poids de ses responsabilités et sous la fragilité de sa situation personnelle. Pourtant, Lukas Dhont présente *Girl* comme "*un film avec une douceur humaine, émotionnelle*", un "*film avec beaucoup de respect pour le personnage principal, avec beaucoup d'amour pour elle*"<sup>56</sup>. Malgré les séquences de souffrances ; malgré la création d'un personnage tiraillé entre son âge et son rôle de femme au foyer et qui souffre d'un conflit interne ; malgré le harcèlement et son parcours de danseuse éprouvant : Lara

---

<sup>53</sup> ULRICH Jenny, "L'interview minutée de Lukas Dhont", *Bande à part*, 8 octobre 2018, consultable sur <https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/magazine-cinema-girl-lukas-dhont-itw-minutee/>

<sup>54</sup> "Jouer un personnage de 15 ans qui a une telle maturité, qui doit avoir une telle présence physique, c'est très difficile." FINANCE-MADUREIRA Franck, "Lukas Dhont (*Girl*) : "l'enjeu du film, c'est le corps"", *Frenchmania*, 8 octobre 2018, consultable sur : <http://frenchmania.fr/lukas-dhont-girl-lenjeu-du-film-cest-le-corps/>

<sup>55</sup> EMMA, *Fallait demander*, 9 mai 2017, consultable sur <https://emmaclit.com/2017/05/09/repartition-des-taches-hommes-femmes/>

<sup>56</sup> CHARGE Gérard, "*Girl - Interview : Lukas Dhont*", *Ciné Zooms*, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

serait traitée avec amour par le film. Le traitement de la réception des films et particulièrement par les personnes trans', nous montre à quel point cette affirmation du réalisateur semble à l'écart des réalités.

Le personnage de Lili, dans *The Danish Girl*, est également présenté dans un premier temps par Tom Hooper, le réalisateur, comme un personnage "en souffrance"<sup>57</sup>. Nous soulignons la présence, dans les parcours des personnes trans', de discours pathologisants et psychiatrisants, ainsi que du manque de diversité dans les représentations. Interrogé sur les recherches réalisées à propos des personnes trans' en amont de son film, Tom Hooper déclare "J'ai rencontré beaucoup de transgenres et j'ai lu beaucoup de livres à propos d'eux et de la transition homme-femme et femme-homme. C'était un apprentissage énorme pour nous. On a ainsi pu creuser l'aspect psychologique de la chose"<sup>58</sup>. Dans cette déclaration nous retrouvons l'idée d'UNE transition ainsi que "l'aspect psychologique de la chose". De tels postulats de départ laissent nécessairement place à une création qui met la médicalisation des corps trans' au centre du propos tout en perpétuant une stigmatisation psychopathologisante des transidentités. Nous pouvons souligner que c'est la littérature issue du milieu médical et de la psychologie qui a été pendant longtemps la seule existante à propos des personnes trans' et ce au moins depuis les travaux de Magnus Hirschfeld au début du XXème siècle<sup>59</sup>. La destruction de la majeure partie de ses travaux à partir de 1933 par le régime nazi a longtemps pénalisé les avancées sur ce sujet mais dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale le sujet est de nouveau abordé, notamment en France, dans des essais et thèses médicales. C'est le cas par exemple de *L'inversion psycho-sexuelle avec travestissement chez l'homme*, thèse de Roger Dorey<sup>60</sup>. D'après ses interviews, Tom Hooper aurait été orienté dans ses recherches de lectures par Lana Wachowski, co-réalisatrice notamment de *Matrix*, qui lui aurait "recommandé une pile de lecture sur le sujet"<sup>61</sup>. Tom Hooper souligne néanmoins sa surprise face à l'absence de biographie ou de documentation plus riche à propos de l'histoire de Lili

---

<sup>57</sup> "in pain" dans l'interview, DRAKE Grae, "The Danish Girl Interview : Tom Hooper", Rotten Tomatoes, 26 octobre 2015, consultable sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Au9CHiHTnk>

<sup>58</sup> VAN DE WERVE Thibault, "Interview de Tom Hooper (The Danish Girl)", Cinopsis, 19 janvier 2016, consultable sur <https://www.cinopsis.be/interviews/interview-de-tom-hooper-the-danish-girl/>

<sup>59</sup> HIRSCHFELD Magnus, *Die Transvestiten*, Allemagne, 1910. Il est également le fondateur de l'institut de sexologie (Institut für Sexualwissenschaft) ouvert en 1919 à Berlin et détruit en 1933 : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut\\_de\\_sexologie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_de_sexologie)

<sup>60</sup> DOREY Roger, *L'inversion psycho-sexuelle avec travestissement chez l'homme*, dirigé par KAMMERER Théophile, université de Strasbourg, 1955.

<sup>61</sup> Citation originale : "Lana Wachowski, who recommended a pile of reading materials on the subject matter", WHITNEY E. Oliver, "Director Tom Hooper on "The Danish Girl" and what it taught him about love", *ScreenCrush*, 25 novembre 2015, consultable sur <https://screencrush.com/the-danish-girl-tom-hooper/>

Elbe et traduit les difficultés rencontrées pour rendre compte de son histoire<sup>62</sup>. L'abondance de discours médicaux sur les identités trans' fait donc face à une littérature lacunaire quant aux vécus des premier.e.s concerné.e.s. À travers le film, les préoccupations médicales dominent mais nous pouvons penser qu'elles sont également liées à l'époque à laquelle se déroule le récit, qui correspond précisément aux années de développement des recherches de Hirschfeld. Ainsi de nombreux personnages en contact avec Lili et Gerda, tel.le.s que la soeur de cette dernière ou le meilleur ami d'enfance de Lili, conseillent au couple de rencontrer des médecins qui traitent des personnes "*comme lui*".

L'interview de Tom Hooper pour *Cinopsis* permet par ailleurs de mettre en lumière le fait que ce qui importe pour le réalisateur, c'est de "*faire des films sur des sujets dont les gens se soucient*" et de relever un défi inhérent à "*la pression quand on est le premier à mettre en avant l'histoire d'une personne si extraordinaire*". Nous pouvons ici relever une forme d'opportunisme dans la manière de traiter son sujet. Cette idée de mettre les préoccupations du public au centre de la manière dont est construit le récit, met par ailleurs le poids d'un regard ciscentré sur la construction du film. Afin de combler les attentes d'un public à propos d'un certain sujet, il est nécessaire de lui permettre de reconnaître ce qu'il voit à l'écran. La "*reconnaissance des images*" est un concept forgé par Ernst Gombrich et repris par Jacques Aumont, selon lequel l'identification, au moins partielle, de ce qui est vu à l'écran par le.a spectateur.rice produit chez ellui un effet de plaisir et d'assurance<sup>63</sup>. Réaliser *The Danish Girl* dans ce contexte de pensée revient à créer un film et un personnage qui correspondent à des stéréotypes afin de ne pas entrer en conflit avec ce que le public sait, ou croit savoir, des personnes trans'. "*Les gens*" évoqués par Tom Hooper correspondent par défaut à un large public cis pour lequel les figures représentées doivent correspondre à un certain nombre d'idées reçues. Il est à partir de là compliqué de réaliser un film qui sorte de ces stéréotypes de représentation et cherche à confronter et à discuter des visions cishormées.

Cette vision, ciscentrée et normative, provient de ce que Julia Serano nomme "*le sentiment de légitimité cissexuel*" selon lequel les personnes cis "*se considèrent comme les arbitres ultimes pouvant statuer sur qui a le droit de se nommer femme ou homme*"<sup>64</sup>. Les normes par rapport

---

<sup>62</sup> "Bizarrement, Lili Elbe n'a pas de biographie, et très peu d'informations à son propos sont trouvable." propos recueillis par VAN DE WERVE Thibault, "Interview de Tom Hooper (*The Danish Girl*)", *Cinopsis*, 19 janvier 2016, consultable sur <https://www.cinopsis.be/interviews/interview-de-tom-hooper-the-danish-girl/>

<sup>63</sup> AUMONT Jacques, *L'image*, Armand Colin Cinéma, 2005 (réédition), 1990 (première édition).

<sup>64</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.8. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

auxquelles se construisent des films tels que *Girl* ou *The Danish Girl* se basent sur ce sentiment que nous pouvons qualifier de systémique. Le public cherche à travers les films à être conforté dans ce sentiment et les réalisateur.rice.s de film, cis également, ne font pas exception à la règle. Serano souligne que “*Cette stratégie ne rabaisse pas seulement les genres transsexuels à des "contrefaçons", mais insinue que les genres cissexuels sont les versions premières, "vraies", que les transsexuelLEs copient seulement*”<sup>65</sup> et ajoute “*On peut aussi le voir à la façon dont les producteurICEs médiatiques cissexuelLEs représentent des personnages transsexuels réels ou fictifs en laissant imaginer qu'ils jouent et simulent les rôles de genre associés au sexe auquel ils s'identifient*”<sup>66</sup>. Nous nous trouvons alors précisément confronté.e.s à la manière dont la transidentité est montrée dans *Tomboy* et *The Danish Girl*. Dans ces deux films, les personnages performant des identités à travers des jeux, avec ses camarades pour l’un, avec sa compagne pour l’autre. Ces jeux sont possibles grâce à des maquillages et / ou des accessoires et des déguisements. Il s’agit pour les personnes cis de “*présenter et décrire les genres transsexuels comme des facsimilés des genres cissexuels*”<sup>67</sup>.

Il existerait donc un biais cis, dont l’influence agirait sur la manière dont les personnages trans’ sont représentés dans les objets culturels et notamment au cinéma. Ce biais fonctionne de manière systémique et se base sur les rapports de domination d’une catégorie sociale hégémonique sur une marge. La non-mixité cis mise en place au sein des équipes techniques et des plateaux journalistiques par la suite permet de conserver et de conforter ce point de vue. Nous allons voir, à travers la réception médiatique des films notamment, la manière dont les journalistes et les réalisateur.rice.s mettent en place des procédés de complaisance au sein d’un système dominant. Les personnes cis se voient ainsi confortées dans leur vision de la transidentité et en discutent ensuite entre elles. Nous constatons que les personnes trans’ sont rarement incluses dans ces discussions alors même que les critiques de la part de la communauté sont nombreuses. Ces avis émergents demandent notamment à ce que des personnes trans’ fassent partie des processus de décision, d’écriture, de jeu, lorsque le thème de la transidentité est abordé. Il s’agit d’un enjeu communautaire que de parvenir à faire reconnaître la spécificité et la pluralité des parcours trans’. En effet, même si les personnages se trouvent au croisement de représentations dominantes spécifiques aux figures trans’, leurs parcours sont souvent évoqués à titre exemplaire, comme des figures universelles. Ce

---

<sup>65</sup> *ibid.*, p.11.

<sup>66</sup> *ibid.*, p. 11.

<sup>67</sup> *ibid.*, p.11.

paradoxe permet aux films d'effacer de nombreuses aspérités dans les vécus afin de se concentrer sur un "*film qui n'est pas fait que pour une communauté*"<sup>68</sup> par exemple. Nous nous intéressons à présent à la manière dont les figures trans' servent de prétexte à des narrations qui les effacent au profit de l'universalité des vécus.

### **b. Des figures particulières pour traiter de questions universelles**

Nous l'avons évoqué en classant les films selon l'ordre chronologique des étapes de la vie auxquelles ils font référence : les réalisateur.rice.s cherchent à travers *Tomboy*, *Girl* et *The Danish Girl*, à partager des histoires auxquelles chacun.e peut s'identifier. La visibilisation des personnes et des parcours trans' contribue à faire de la transidentité un nouveau sujet par le biais duquel les réalisateur.rice.s peuvent revenir sur de grandes questions identitaires déjà souvent abordées au cinéma. Il s'agit alors de se questionner pour chercher à savoir si ce procédé d'universalisation tend à normaliser et banaliser les figures trans' en les incluant dans des problématiques sociales communes, ou bien si, en niant la particularité de ces personnages, les films invisibilisent finalement ces vécus au profit de narrations répétitives. Il semble alors que nous nous trouvons à nouveau face à un paradoxe entre le contenu des films et les discours qui existent en périphérie. En mettant en scène des actions aussi spécifiques que les prises d'hormones, les opérations génitales, les actions de *packing* et de *tucking*, il semble que les films se concentrent sur des personnages spécifiques, auxquels le grand public, cis, ne peut pas vraiment s'identifier. Ce qui est recherché alors c'est l'empathie.

En effet, toutes ces actions provoquent chez nos personnages des émotions telles que de la tristesse, de la colère, de la douleur, la recherche de soi-même notamment. En déplaçant le sujet du film sur ces émotions et en gommant ce qui les provoque, il est alors plus évident pour les équipes techniques, le public et les journalistes, de penser les films de notre corpus comme des sujets auxquels chacun.e peut se rattacher. Les émotions sont universelles et les propos tenus lors d'interviews tournent autour de celles-ci. Ce qui rend les personnages trans' universels, c'est notamment leur souffrance. Ainsi, Laurent Ruquier, sur le plateau de *On n'est pas couchés*, pointe Lukas Dhont du doigt et lui dit : "*vous nous faites beaucoup souffrir pendant ce film*"<sup>69</sup>. La souffrance mise en place dans les films à propos de personnes trans' découle alors du *pathos*<sup>70</sup>. Les personnages deviennent à ce titre des figures porteuses

---

<sup>68</sup> CHARGE Gérard, "*Girl - Interview : Lukas Dhont*", *Ciné Zooms*, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

<sup>69</sup> Lukas Dhont & Victor Polster - *On n'est pas couché* 11 mai 2018 #ONPC consultable sur : <https://youtu.be/bkWphEzHxxs?t=63>

d'une souffrance humaine, destinée à provoquer l'émotion du public. Le caractère particulier des personnages est donc temporairement mis de côté pour permettre d'attirer un public plus large. Ce n'est pas l'aspect communautaire qui intéresse les réalisateur.rice.s mais la manière dont iels peuvent amener le grand public à s'intéresser à une histoire déjà racontée, par l'utilisation de figures stigmatisées renouvelées.

C'est ainsi que "*Girl dialogue avec tous les adolescents*"<sup>71</sup>, et *Tomboy* pose "*en filigrane une obsession universelle : cerner notre identité*"<sup>72</sup> : en ne s'attardant pas sur les particularités des personnages mais en soulignant la manière dont ils servent à porter un récit universel. Et pourtant, les personnages choisis par les réalisateur.rice.s sont trans' et c'est ce qui cause la souffrance, tout au long des récits. En valorisant des discours qui ne disent pas clairement "*c'est l'histoire de ce personnage, qui est trans*", les équipes et les médias invisibilisent, après s'en être servi, les vécus trans'. Il semble que, pour échapper à un discours qui pourrait les épingler comme communautaristes, les réalisateur.rice.s n'hésitent pas à dire que leurs films ne sont pas du tout "*pour une communauté*"<sup>73</sup>. Cette fois, pas de paradoxe entre le discours et le produit culturel : des films tels que *Girl* ne sont en effet pas pensés en accord avec les membres des communautés trans'<sup>74</sup>, comme nous le souligne l'étude des réceptions du film par les premier.e.s concerné.e.s. Le cas est différent dans le cadre de *Tomboy*, qui n'est pas considéré ni par la réalisatrice ni par les médias comme un film sur un personnage trans' est qui pourtant est souvent perçu en tant que tel par les personnes concernées.

Le discours universaliste connaît cependant des limites et celles-ci sont notamment éprouvées à l'occasion de controverses portées par les communautés trans'. Par exemple, lorsque Lukas Dhont a été mis face aux critiques émanant du public trans' vis-à-vis de son film, il s'est défendu en citant son amie, la danseuse trans' Nina Monsecour, dont l'histoire a inspiré le

---

<sup>70</sup> "*Évocation de l'expérience humaine dans une représentation propre à faire naître la pitié, la sympathie, chez le lecteur ou le spectateur [...] du grec pathos : « souffrance, passion »*", MOURLON Jean-Paul, « PATHOS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mai 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pathos/>

<sup>71</sup> Extrait de la critique de Stéphane du Mesnildot pour les *Cahiers du Cinéma*, consulté dans la revue des critiques de presse pour le film *Girl*, Allociné, consultable sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-263852/critiques/presse/>

<sup>72</sup> Extrait de la critique de Philippe Piazza pour *TéléCinéObs*, consulté dans la revue des critiques de presse pour le film *Tomboy*, Allociné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/presse/>

<sup>73</sup> CHARGE Gérard, "*Girl - Interview : Lukas Dhont*", *Ciné Zooms*, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

<sup>74</sup> Nous remettons en cause l'existence d'une communauté LGBTIAQ+ mais également d'une seule communauté trans'. Les groupes communautaires ne sont pas des monolithes. Ils sont traversés par des dynamiques de pouvoir qui doivent prendre en compte par exemple les questions de race, de religion, de sexualité, de classe, de genre et / ou de handicap. Nous ne pouvons pas parler de LA communauté trans' comme s'il s'agissait d'un groupe homogène exempt de ces dynamiques d'oppression.

réalisateur<sup>75</sup>. Face aux critiques lui reprochant de perpétuer les stigmas autour des personnes trans', Dhont se défend en soulignant que "*Girl est le portrait d'une personne*" et nie avoir voulu créer un personnage qui serait un modèle universel<sup>76</sup>.

Ce paradoxe, entre la volonté de raconter une histoire à laquelle toutes les spectateur.rice.s peuvent se rattacher tout en s'appuyant sur des personnages aux identités marginalisées, influence les films au-delà des discours qui suivent leur production. La dichotomie que nous retrouvons dans les séquences de miroir, entre des significations universelles et des particularités, découle en effet de ce jeu dans lequel il s'agit de ne pas perdre l'adhésion du grand public à travers une histoire à laquelle il risquerait de ne pas s'identifier.

Comme nous l'avons souligné, *Tomboy* s'inscrit différemment dans ces dynamiques d'universalité et de particularisme. En effet, tandis que les deux autres films de notre corpus sont pensés comme des films sur des personnes trans', inspirés en plus de faits réels, ce dernier ne l'est pas. Pour Céline Sciamma, la réalisatrice, il s'agit de l'histoire d'une "*petite fille qui se fait passer pour un petit garçon*" et ajoute explicitement "*Je voulais qu'on puisse passer en permanence du particulier au général*"<sup>77</sup>. Cependant, si nous avons fait le choix d'inclure le film à la liste principale de notre corpus, c'est parce que nous y avons perçu le potentiel d'une histoire trans'. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'existence d'un *deadname* pour le personnage, les violences qu'il vit à cause de son ambiguïté de genre ou encore les scènes de *packing* nous laissent peu de doute à ce sujet. Le questionnement de genre est au cœur du propos et cela ne manque pas non plus d'attirer l'attention de la presse. Le *Journal du Dimanche* parle d'un film qui "*aborde avec délicatesse le trouble de l'identité sexuelle chez l'enfant*"<sup>78</sup>, Le *Monde* parle d'une "*discrète réflexion sur l'identité*"<sup>79</sup>, et La

---

<sup>75</sup> "One of the big criticisms of the film is that it's told from a cis perspective since neither he nor actor Polster are trans. But Dhont says that Monsecour was with him every step of the way", CLARKE Cath, "Interview : 'I have the right to tell this story' : Lukas Dhont defends his trans film *Girl*", *The Guardian*, 12 mars 2019, consultable sur

<https://www.theguardian.com/film/2019/mar/12/lukas-dhont-defends-his-trans-film-girl-victor-polster-dancer>  
trad. citation, "l'une des plus grosses critiques du film touche au fait que celui-ci est raconté depuis une perspective ciscentrée, étant donné que ni lui [le réalisateur] ni l'acteur, Victor Polster, ne sont trans'. Mais Dhont argumente que Monsecour était à ses côtés à chaque étape du film". Trad., titre de l'article "Interview : 'j'ai le droit de raconter cette histoire' : Lukas Dhont défend son film trans', *Girl*".

<sup>76</sup> *ibid.*, "*Girl is the portrait of one person. Because there are so few trans stories, every trans story that arrives, they say, 'Ah, so this is the trans experience.' I think it's a lot about role models. Does every queer character have to be a role model?*". Trad., "*Girl est le portrait d'une personne. Étant donné le manque d'histoires trans', à chaque nouvelle histoire trans' qui arrive les gens disent 'Ah, c'est donc ça l'expérience trans'.*" Je pense que ça a beaucoup à voir avec l'idée de modèle. Mais est-ce que chaque personnage queer doit nécessairement être un modèle ?"

<sup>77</sup> DOKHAN Julien, "Tomboy" : Interview avec Céline Sciamma", *AlloCiné*, 20 avril 2011, consultable sur [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18603428.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html)

Croix d'un film à propos de "la délicate question de l'élaboration des genres"<sup>80</sup>. La transidentité, le *Trouble dans le Genre*<sup>81</sup>, n'est jamais clairement désigné mais il est toujours sous-entendu. Nous nous trouvons à nouveau face à un film au coeur duquel se trouve un personnage qui questionne son identité de genre. Ce questionnement est perçu et pensé comme universel dans les discours des publics cis mais touche à nouveau les public trans' d'une toute autre manière. Nous développons ce point lorsque nous abordons les réceptions des films par les personnes trans'.

Ainsi, à travers leurs parcours de questionnements de genre et / ou de transitions, les personnages de notre corpus permettent aux films d'illustrer des problématiques humaines plus profondes, dans lesquelles les réalisateur.rice.s vont puiser pour créer du contenu renouvelé mais auquel le public, majoritairement cis, peut s'identifier. La remise en question de récits qui seraient uniquement ceux de personnes trans' peut expliquer pourquoi les acteur.rice.s choisi.e.s pour ces rôles ne sont pas des personnes concernées. Les stéréotypes qui présentent les personnes trans' comme nées dans le mauvais corps, les idées de jeu, de déguisement : tous ces éléments créent l'impression que n'importe quelle personne peut jouer un personnage trans'. Nous allons à présent voir en quoi la perception des identités trans', telle que nous l'avons décrite précédemment, conditionne les choix d'acteur.rice.s.

### c. Erreur de casting

Victor Polster et Eddie Redmayne sont des hommes cis. Dans *Girl* et *The Danish Girl*, ils jouent respectivement Lara et Lili qui sont des femmes trans'. Le personnage de *Tomboy* se présente au masculin, choisit de s'appeler Mickaël, et nous pouvons le percevoir comme un petit garçon trans'. Il est joué par une enfant, Zoé Héran, une fille cis.

Il existe, dans l'histoire de l'Art et notamment au cinéma, de nombreux recours à des déguisements et subterfuges qui passent par le travestissement des acteur.rice.s. Parmi ces représentations nous pouvons citer, par exemple, Robin Williams, qui devient Mrs. Doubtfire

---

<sup>78</sup> Extrait de la critique de Barbara Théate pour le *Journal du Dimanche*, consulté dans la revue des critiques de presse pour le film *Tomboy*, Allociné, consultable sur : <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/presse/>

<sup>79</sup> DOUIN Jean-Luc, "'Tomboy' : malentendu identitaire", *Le Monde*, 19 avril 2011, consultable sur [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/04/19/malentendus-identitaires\\_1509887\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/04/19/malentendus-identitaires_1509887_3476.html)

<sup>80</sup> RENOU-NATIVEL Corinne, "Masculin-féminin ou la loi des genres", *La Croix*, 20 avril 2011, consultable sur [https://www.la-croix.com/Archives/2011-04-20/Masculin-feminin-ou-la-loi-des-genres-NG\\_-2011-06-21-662442](https://www.la-croix.com/Archives/2011-04-20/Masculin-feminin-ou-la-loi-des-genres-NG_-2011-06-21-662442)

<sup>81</sup> Référence à BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990 (première édition)

dans le film éponyme<sup>82</sup>, ou Gwyneth Paltrow, qui se transforme parfois en jeune garçon, dans *Shakespeare in Love*<sup>83</sup>. Mais ces films ne racontent pas l'histoire de personnes trans' et le déguisement n'est pas utilisé pour questionner l'identité de genre du personnage mais comme un autre déguisement pourrait l'être pour servir l'intrigue. Le travestissement utilisé à outrance et dans le seul but de faire rire peut néanmoins être critiqué, notamment lorsqu'il sert de prétexte pour stigmatiser une orientation sexuelle ou alimenter des clichés misogynes. Les représentations de "cissy" et de "fags"<sup>84</sup> au cinéma féminisent ainsi des personnages homosexuels pour les rendre ridicules aux yeux du public<sup>85</sup>. Il existe alors une confusion entre l'identité de genre et l'orientation sexuelle et ces déguisements prennent une connotation péjorative, à la fois à l'encontre des minorités de genre et des minorités sexuelles. Cependant, un personnage d'homme, homosexuel, même habillé en femme, reste un homme. Il y a alors une certaine logique à faire jouer le personnage par un acteur.

Dans le cadre des films de notre corpus, et de très nombreux autres films qui mettent en scène des personnages trans', il y a une incongruence entre le genre des personnages et celui des acteur.ice.s qui les interprètent. Pour multiplier les exemples hors de notre corpus de base, nous pouvons citer Melvil Poupaud, qui tient le rôle principal de *Laurence Anyways* ; Romain Duris, qui interprète Virginia, dans *Une nouvelle amie*<sup>86</sup> ; Hilary Swank, qui joue Brandon Teena dans *Boys Don't Cry* ; ou Elle Fanning, qui est un jeune garçon trans', dans *About Ray*<sup>87</sup>. Ces choix de castings ne sont donc pas des exceptions dans le cinéma. Depuis que les femmes sont autorisées à jouer<sup>88</sup>, il viendrait difficilement à l'idée d'une équipe de production de caster un homme pour jouer une femme cis. Mais les femmes trans', et les personnes trans' de manière générale, font exception à cette règle et ne bénéficient pas du droit d'avoir, pour les représenter, des personnes dont le genre correspond au leur. Ainsi, pour jouer son personnage, qui est une jeune femme trans', Lukas Dhont dit "je savais pas si je voulais un jeune homme, une jeune fille, une jeune fille transgenre" tout en cherchant quelqu'un.e capable de "représenter l'identité transgenre de manière complexe et mature"<sup>89</sup>.

---

<sup>82</sup> COLUMBUS Chris, *Mrs. Doubtfire*, 1993.

<sup>83</sup> MADDEN John, *Shakespeare in Love*, 1998.

<sup>84</sup> trad., "tapette" et "PD"

<sup>85</sup> EPSTEIN Rob et FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloid Closet*, 1995.

<sup>86</sup> OZON François, *Une nouvelle amie*, 2014.

<sup>87</sup> DELLAL Gaby, *About Ray*, 2015.

<sup>88</sup> "La comédienne apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle": MARTIN-FUGIER Anne, « Aurore EVAIN, L'apparition des actrices professionnelles en Europe, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Théâtral, 2001, 241 p. », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 17 | 2003, mis en ligne le 10 juin 2003, consulté le 12 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/598>

Encore une fois, nous pouvons constater dans le discours l'invisibilisation des multiplicités de vécus. Ce qui peut nous questionner ici également, c'est de chercher à comprendre qui serait mieux placé.e qu'une personne trans' pour représenter cette authenticité recherchée. De la même manière, alors qu'il note le manque de représentation des histoires de personnes trans', Tom Hooper, le réalisateur de *The Danish Girl* a tout de suite pensé à Eddie Redmayne pour le rôle de Lili<sup>90</sup>. S'il lui a semblé pertinent et même important qu'une femme scandinave joue le rôle de Gerda<sup>91</sup>, il n'en n'a pas été de même pour qu'une femme trans' joue le rôle de Lili. Il semblerait que le fait que l'acteur soit féministe et qu'il ait déjà joué des rôles de femmes<sup>92</sup> suffise à en faire le candidat idéal.

La violence de ne pas embaucher des acteur.rice.s dont le genre correspond à celui du personnage est multipliée dans le cadre des personnages trans'. Le mégenrage est une forme de violence sous-estimée et très répandue. Utiliser le sexe d'assignation à la naissance d'une personne pour se référer à elle alors qu'elle ne s'y identifie pas relève de la violence psychologique. En choisissant volontairement des acteur.rice.s dont le genre est à l'opposé de celui du personnage, les films maintiennent une confusion dans l'esprit des spectateur.rice.s quant à ce qui serait le vrai genre d'une personne. Ils nient l'idée que les femmes trans' sont des femmes ; que les hommes trans' sont des hommes ; et que certaines personnes sont non-binaires. C'est Victor Polster, l'acteur, au masculin, qui a été récompensé pour son rôle de Lara<sup>93</sup>. Ce rôle, il s'en détache lorsqu'il monte sur les plateaux de télévision pour parler de sa performance. Au final c'est un homme qui monte sur scène pour aller chercher sa récompense. C'est son image qui est accolée à celle de Lara ; c'est lui, dont les médias citent le nom. Ils parlent alors d' "*un personnage inoubliable qui révèle le talent à fleur de peau du comédien Victor Polster*"<sup>94</sup>, d'un film qui "*doit sa réussite à la performance de l'acteur*

---

<sup>89</sup> "Girl - Interview Lukas Dhont, Victor Polster et Ariele Worthalter", AlloCiné, 13 mai 2018 consultable sur <http://www.allocine.fr/video/video-19578391/>

<sup>90</sup> "Quand j'ai lu le scénario en 2008, j'ai directement imaginé Eddie dans le rôle principal", propos recueillis par VAN DE WERVE Thibault, "Interview de Tom Hooper (*The Danish Girl*)", Cinopsis, 19 janvier 2016, consultable sur <https://www.cinopsis.be/interviews/interview-de-tom-hooper-the-danish-girl/>

<sup>91</sup> ibid., "Une partie de moi a pensé qu'avoir une vraie scandinave dans le film lui donnerait plus d'intégrité et une énergie différente que si le rôle avait été confié à une américaine ou à une anglaise."

<sup>92</sup> "Eddie's drawn to the feminism, he had played girl parts", NEMIROFF Perri, "The Danish Girl : Tom Hooper addresses Eddie Redmayne's casting backlash", Collider, 1er décembre 2015, consultable sur <https://collider.com/the-danish-girl-tom-hooper-interview/>

<sup>93</sup> Prix d'interprétation au Festival de Cannes 2018, catégorie Un Certain Regard. Source, COMTE Jean-Michel, "Critique - "Girl" : le plaidoyer transgenre primé à Cannes", France Soir, 9 octobre 2018, consultable sur <http://www.francesoir.fr/culture-cinema/critique-girl-le-plaidoyer-transgenre-prime-cannes-video>

<sup>94</sup> "Girl - la critique du film + le test blu-ray", A voir, A lire, 2 avril 2020, consultable sur <https://www.avoir-alire.com/girl-la-critique-du-film-le-test-blu-ray>

Victor Polster.”<sup>95</sup>, et qui “révèle un jeune comédien épatant”<sup>96</sup>. C’est même le prénom de l’acteur, Victor, qui est utilisé dans le film en tant que *deadname* du personnage.

Un rôle, une performance : voilà ce à quoi se résument les identités trans’ pour les films. Les acteur.rice.s trans’ existent. Mais pour les équipes de production, il n’y a pas besoin de faire spécifiquement appel à elleux puisque tout, au final, n’est qu’une question d’*acting*. Dans son article à propos du voyeurisme chez Todd Solondz<sup>97</sup>, Adrienne Boutang explique que le choix d’acteur.rice.s non concerné.e.s pour incarner des minorités “est le plus fréquemment adopté par le cinéma mainstream, peut-être parce qu’il est plus à même de maintenir une distance entre la souffrance du personnage et celle de l’acteur”<sup>98</sup>. De la même manière que les miroirs de nos films permettent parfois une distanciation entre le public et le personnage, le choix des acteur.rice.s joue également ce rôle, permettant au public de ne pas être touché au-delà de la performance. En limitant la visibilisation du sujet au cadre des écrans, les films nient l’existence de ces vécus en dehors. L’article reprend également les recherches de Chris Straayer pour qui “le casting de « vrais » transsexuels, [est] plus perturbant pour le spectateur”<sup>99</sup>. Ainsi, l’atténuation de la violence pour un public majoritairement cis, prime sur les violences à l’encontre des personnes trans’, causées par ces représentations tronquées.

En effet, tout cela stigmatise les personnes trans’ et renforce la confusion entre transidentité et travestissement. Cela perpétue également l’idée que les personnes trans’ peuvent facilement être démasquées<sup>100</sup> en tant que telles. Comme l’indique Sam Feder, le réalisateur de *Disclosure*, “cela renforce l’idée qu’au final, le vrai genre d’une personne trans’ reste celui qui lui a été assigné à la naissance”<sup>101</sup>.

---

<sup>95</sup> Extrait de la critique de CNews consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-263852/critiques/presse/>

<sup>96</sup> “Les sorties du 10 octobre 2018”, *Les fiches du cinéma*, 10 octobre 2018, consultable sur <https://www.fichesducinema.com/2018/10/les-films-du-10-octobre-2018/>

<sup>97</sup> Solondz est un réalisateur qui traite de sujet socialement tabou, notamment en mettant en scène des corps handicapés et / ou non normés.

<sup>98</sup> BOUTANG Adrienne, “Todd Solondz et le problème du voyeurisme : montrez ce corps que je ne saurais voir”, revue *Corps*, 2011/1 (n°9), p. 208 à 216. Consultable sur <https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-corps-2011-1-page-208.htm>

<sup>99</sup> *ibid.*, tiré de STRAAYER Chris, *Deviant Eyes, deviant bodies*, Columbia University Press, 1996

<sup>100</sup> “Le terme [anglais] “clocked” est utilisé pour exprimer le fait qu’une personne trans’ a été identifiée en tant que telle alors qu’elle essayait de se mêler aux personnes cis et ne souhaite pas être reconnue pour autre chose que le genre par lequel elle se présente”, texte original : “the term “clocked” is used to reflect that someone transgender has been recognized as trans, usually when that person is trying to blend in with cisgender people, and not intending to be seen as anything other than the gender they present”, ENNIS Dawn, “10 words transgender people want you to know (but not say)”, *Advocate*, 4 février 2016, consultable sur <https://www.advocate.com/transgender/2016/1/19/10-words-transgender-people-want-you-know-not-say>

<sup>101</sup> Citation originale : “reinforcing the idea that at the end of the day a trans person is really the gender they were assigned at birth”, tirée de : ““Disclosure”: Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans

De ce fait, si les corps des personnes trans' attirent autant l'attention dans les films et se trouvent au centre des miroirs, c'est parce ces corps sont porteurs de marqueurs de genre qui ne correspondent pas aux normes binaires et ciscentrées. Dans *Girl* toujours, Lara est "*filmée comme un garçon*"<sup>102</sup>. À ce sujet, nous pouvons revenir sur la deuxième partie de la septième séquence de miroir du film. Dans celle-ci, l'un des plans nous montre une photo de groupe que les élèves prennent, face au miroir. Dans le cadre, nous pouvons voir des jeunes danseurs, torses nus, et des danseuses, en justaucorps. Lara n'est pas sur la photo et donc pas dans le cadre. Ce passage peut être intéressant à étudier, dans la mesure où il dit quelque chose des corps qui peuvent être exposés et mis à nu, opposés à ceux qui restent couverts par les justaucorps. Nous pouvons alors nous questionner sur ce que cela signifie de la manière dont le réalisateur et le public en viennent à percevoir le corps de Lara. En effet, dans cette séquence, ce sont les corps perçus comme masculins et présentant notamment une absence de seins qui sont dénudés et exposés. Tout au long du film, plusieurs scènes, dans les douches ou les vestiaires collectifs par exemple, pourraient donner lieu à de la nudité visible de personnages joués par, et représentant, des femmes cis, mais ce n'est pas le cas. Le seul autre corps qui est exposé ainsi, et plus encore, est celui de Lara. La perception du corps de ce personnage, comme acceptable à montrer, remet en question la manière dont son identité de genre est conçue et perçue. Si le film prend autant de libertés à montrer son corps alors qu'il ne les prend pas pour montrer ceux des autres filles, n'est-ce pas parce que finalement le corps de Lara n'est vraiment pas perçu comme celui d'une "vraie" fille ? Ce corps qui est montré, est celui de l'acteur, Victor Polster, un jeune homme cis dont la morphologie ressemble en tous points à celle des garçons qui se regardent dans le miroir dans la séquence des photos de groupe. Le film prendrait alors la liberté de montrer ce corps car finalement, dans l'idée, il reste celui correspondant à une nudité acceptable, codée masculine par les normes de genre binaires. L'absence de Lara lors de cette photo de groupe permet de révéler un malaise qui peut être à la fois celui du personnage mais également celui de la réalisation. En effet, si le corps de Lara, tel qu'il est montré tout au long du film, se rapproche visuellement des corps masculins montrés dans les miroirs, il serait cependant ouvertement transphobe de l'exposer à ce moment-là. Nous nous trouvons dans un contexte dans lequel sa nudité ne paraît pas acceptable puisqu'elle est celle d'une personne perçue en tant que femme par le groupe. Mais le film se contredit en permettant parfois l'exposition de son corps et

---

*Representation in Film & TV*", *Democracy Now!*, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfHO60>

<sup>102</sup> HARRIVELLE Gab, "*Girl : La critique*", *Ronde Queer*, 16 février 2019, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=JOFSs3FfG2c&feature=youtu.be>

parfois non. Il semble plus dérangeant de montrer ce corps à une classe de trente élèves que de l'exposer, à un public international, à de très nombreuses reprises, tout au long du film. Ainsi, si nous poussons la réflexion, nous nous retrouvons rapidement face à un paradoxe dans les choix d'exposition des corps par le film et les miroirs. Il serait facile de dire que la nudité est une affaire de contexte et que ce n'est évidemment pas la même chose de dévoiler un corps en public et en privé, quel qu'il soit. Mais alors la problématique reste la même : le film dévoile au public un corps qui, non seulement provoque le détournement de la personne à qui il appartient, mais qu'il est en plus inapproprié de dévoiler en public. Le voyeurisme et la satisfaction de la curiosité d'un public cis guident les choix du film. En effet, le personnage et son entourage, y compris ses camarades de classe traitent le corps de Lara comme ce qu'il est : celui d'une femme. Mais il semble que cela ne soit pas le cas du réalisateur qui perçoit en ce personnage un corps qui n'est qu'une chose : trans'. C'est parce que nous sommes face au corps d'une personne trans' qu'il est si facile de le montrer, de pénétrer dans son intimité et de dévoiler à la fois sa poitrine et ses organes génitaux. C'est parce que nous sommes face à un corps qui n'est pas, selon des argumentaires transphobes, celui d'une vraie femme, que celui-ci peut être exposé de la sorte par la caméra et les miroirs.

Ces choix de castings, et les images qui en découlent, ne sont pas des exceptions dans l'industrie du cinéma. Elles sont pourtant perpétuellement dénoncées, et de manière de plus en plus vive, par les personnes trans', notamment sur une période récente. Lukas Dhont et Tom Hooper ont longuement dû se justifier sur leurs choix de castings. Dernièrement, Scarlett Johansson a renoncé à incarner le rôle d'un homme trans' suite à des polémiques à ce sujet<sup>103</sup>. Ce *backlash*<sup>104</sup> systématique concernant le choix d'acteur.rice.s cis pour jouer des personnages trans' devrait interroger les équipes de production et les pousser à remettre en question leur vision ciscentrée. Néanmoins, et comme nous allons le voir maintenant, les réceptions des films considèrent encore majoritairement ces performances comme des challenges dignes d'attention et la part réservée à la parole des personnes trans' reste minoritaire.

---

<sup>103</sup> “Face à la polémique, Scarlet Johansson renonce à incarner un homme trans”, 20 minutes, 13 juillet 2018, consultable sur <https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2307627-20180713-face-polemique-scarlett-johansson-renonce-incarner-homme-trans>

<sup>104</sup> Un retour sous forme de critique négative

### **3. Réceptions.**

Le regard de la société sur les personnes trans' oriente donc les représentations majoritaires qui sont données à voir, en retour, à ce même regard. L'œil du public, c'est celui qui reçoit l'image, l'analyse, en tire des conclusions et un discours. Parmi les vecteurs de ce discours, les plus influents sont médiatiques. En ce sens, nous nous intéresserons tout d'abord à la manière dont les médias traitent des films de notre corpus. Nous nous pencherons ensuite sur la manière dont le grand public, qui est la cible principale lorsque les films sont pensés, les reçoit comme des exemples venant consolider et rarement infirmer les stéréotypes. Enfin, nous visibiliserons la parole des premier.e.s concerné.e.s et sujets de ces films : les personnes trans'. Nous mettrons en avant les discours portés par les communautés à propos des contenus médiatiques censés les représenter.

#### ***a. Réceptions "cinéphiles" et médiatiques***

Comme nous l'avons vu, la conception des personnages trans' au cinéma découle de conceptions socialement situées et construites. Les médias, entre autres, permettent de visibiliser ces idées et de les diffuser. Lorsque nous nous intéressons aux critiques cinématographiques parues dans les médias, celles-ci ont à la fois une valeur informative et une valeur prescriptive. Nous voulons dire par là qu'en plus d'informer le public sur ce qu'il va découvrir en allant voir un film au cinéma, les articles commentent également ces films et les notent parfois. Le public est alors incité, ou non, à aller découvrir un film plutôt qu'un autre. Les critiques médiatiques des films de notre corpus reviennent, nous l'avons vu précédemment, sur les performances des acteur.rice.s et insistent par ailleurs longuement sur les aspects esthétiques du film. Nous pouvons alors penser que les visions proposées existent en tant que points de vue cinéphiles. En effet, Geneviève Sellier définit la position du cinéophile comme socialement et historiquement construite. Il s'agit, selon elle, d'une pensée qui valorise un point de vue masculin et blanc, pour lequel l'esthétique prime sur le potentiel message social<sup>105</sup>. L'historienne du cinéma souligne également le paradoxe qu'il y a, à ne pas prendre en compte la dimension sociale d'une oeuvre alors que, comme nous l'avons

---

<sup>105</sup> SELIER Geneviève, "Gender studies et études filmiques", *Cahiers du Genre*, 2005 (22p). Consultable sur [https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/article.php?ID\\_ARTICLE=CDGE\\_038\\_0063&contenu=article](https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/article.php?ID_ARTICLE=CDGE_038_0063&contenu=article)

développé dans la partie précédente, les films s'inspirent de la société et nourrissent les imaginaires sociaux en retour.

Comme nous l'avons exprimé, les critiques médiatiques à propos des films de notre corpus s'attardent notamment sur l'esthétique des réalisations. Ainsi, *Girl* est un film "*baigné de lumière et de grâce*"<sup>106</sup> dans lequel "*Lukas Dhont évite de réduire son projet à un débat sociétal*"<sup>107</sup>. Sur le plateau d'*On n'est pas couchés*, Christine Angot ajoute "*C'est magnifique, vraiment très très beau*"<sup>108</sup>. Pourtant, la violence vécue par le personnage dans le film n'a pas échappé aux participant.e.s de l'émission mais c'est sur la beauté que les critiques insistent. C'est alors tant celle de la performance de Victor Polster que celle de l'image qui est soulignée. Le sujet du film passe au second plan et à nouveau, ce sont les sentiments provoqués, chez le public cis, qui prime. Nous nous trouvons donc dans une approche cinéphile de la critique. Cette approche n'est alors pas seulement masculine et blanche : elle est également ciscentrée. À partir de là, nous pouvons constater un écart entre les sujets des films et la manière dont ils sont traités médiatiquement. En effet, la violence est passée sous silence ou alors, à la manière d'une catharsis, elle provoque des sentiments qui causent le plaisir des spectateur.rice.s et des critiques, par un "*ravissement esthétique*"<sup>109</sup>.

Ce qui échappe alors aux visions ciscentrées, c'est la (re)connaissance de la transidentité. Sur le même plateau de télévision, Laurent Ruquier déclare que *Girl* est le premier film à avoir réussi à le sensibiliser à ce sujet. Puis, tout au long de l'interview, il parle "*d'un jeune homme qui veut en fait être une femme*", et dit de Lara, "*il veut être danseuse étoile*". Le mégenrage du personnage est systématique. En parallèle, Lukas Dhont, le réalisateur, dit avoir "*fait ce film pour ouvrir une conversation*"<sup>110</sup> mais nous pouvons nous interroger sur les partis qui sont invités à prendre part à cette discussion. Au casting principal du film : aucune personne trans'. Idem sur le plateau de l'émission de Laurent Ruquier. Les journalistes parlent du "*portrait bouleversant et irrésistible d'une transsexuelle complexée*"<sup>111</sup>, ou d'un casting qui a

---

<sup>106</sup> extrait de la critique de YUBARI Lili, pour *BIBA*, disponible dans la revue de critiques de presse pour *Girl*, sur AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-263852/critiques/presse/>

<sup>107</sup> TRENTUN Carine, "*Lukas Dhont - Girl*", *culturopoing.com*, 9 octobre 2018, consultable sur <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-salles-cinema/lukas-dhont-girl/20181009>

<sup>108</sup> *Lukas Dhont & Victor Polster - On n'est pas couché 11 mai 2018 #ONPC* consultable sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bkWphEzHxxs>

<sup>109</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), entrée catharsis, consultable sur <https://www.cnrtl.fr/definition/catharsis>

<sup>110</sup> CROS Renan, "*Lukas Dhont, réalisateur de 'Girl' : 'J'ai fait ce film pour ouvrir une conversation'*", *Têtu*, 10 octobre 2018, consultable sur <https://tetu.com/2018/10/10/lukas-dhont-realisateur-de-girl-jai-fait-ce-film-pour-ouvrir-une-conversation/>

regroupé “garçons, filles, transsexuelles”<sup>112</sup>. Les personnes trans’ ne sont pas invitées à converser et le vocabulaire utilisé est stigmatisant et pathologisant. C’est pourtant une femme trans’ qui a servi d’inspiration au film de Lukas Dhont, et ce dernier érige les personnes trans’ qu’il a rencontré comme des figures héroïques<sup>113</sup>, mais elles restent dans l’ombre. Les personnes trans’ n’ont pas leur place, ni dans les films, ni sur les plateaux de télévision, ni dans les médias en général. Il existe parfois des exceptions mais alors, comme l’écrit Karine Espineira, les personnes représentées doivent correspondre à “un certain modèle trans”<sup>114</sup> qui ne doit pas bousculer l’hégémonie cis hétérosexuelle. Cette non-mixité, entre personnes cis, provoque d’une part l’invisibilisation des vécus et des paroles trans’, et d’autre part, permet d’installer un climat de complaisance et d’auto satisfaction. Les équipes techniques tout comme les journalistes parlent de films qui, iels l’espèrent, feront avancer la cause des personnes trans’<sup>115</sup>, mais iels ne poursuivent pas cette ambition jusqu’à la visibilisation de personnalités réelles. Cela correspond alors à ce que Julia Serano appelle “*La mystification des personnes trans*” qu’elle développe comme une vision étriquée de la transidentité qui fait perdre de vue “*le fait que la transsexualité est tout à fait réelle, tangible et souvent banale pour ceux d’entre nous qui en avons une expérience immédiate*”<sup>116</sup>.

Ces considérations et problématiques ne se limitent pas au film de Lukas Dhont. En témoignent les critiques pour lesquelles *The Danish Girl* propose “une performance pleine d’élégance et de délicatesse”<sup>117</sup>. Les journalistes soulignent, ou reprochent, au film “l’élégance de la mise en scène de Tom Hooper”<sup>118</sup>. Pour ce qui est du film de Céline

<sup>111</sup> “Girl - la critique du film + le test blu-ray”, À voir, À lire, 2 avril 2020, consultable sur <https://www.avoir-alire.com/girl-la-critique-du-film-le-test-blu-ray>

<sup>112</sup> TRENTUN Carine, “Lukas Dhont - Girl”, *culturopoing.com*, 9 octobre 2018, consultable sur <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-salles-cinema/lukas-dhont-girl/20181009>

<sup>113</sup> “Les jeunes transgenres que j’ai rencontrés lors de l’écriture du scénario ont été ma source principale d’inspiration. Ils sont tous des héros qui remettent en question les normes de notre société en choisissant d’être véritablement eux-mêmes.” citation tirée de : MALINJOD Eugénie, “Girl, le regard de Lukas Dhont”, Festival de Cannes, 12 mai 2018, consultable sur <https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/retrospective/2018/actualites/articles/girl-le-regard-de-lukas-dhont>

<sup>114</sup> ESPINEIRA Karine, “Les construction médiatiques des personnes trans - un exemple d’inscription dans le programme “penser le genre” en SIC”, *Les enjeux de l’information et de la communication*, 2014/1 (n°15/1), p. 35 à 47, consultable sur <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2014-1-page-35.htm>

<sup>115</sup> HISCOCK John, “Eddie Redmayne : “I hope *The Danish Girl* makes trans lives better”, *The Telegraph*, 27 décembre 2015, consultable sur <https://www.telegraph.co.uk/film/the-danish-girl/eddie-redmayne-interview/>

<sup>116</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p. 21-22. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>117</sup> extrait de la critique de BÉLÉCHE Stéphanie, pour *Le Journal du Dimanche*, disponible dans la revue de critiques de presse pour *The Danish Girl*, sur AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-140552/critiques/presse/>

Sciamma, “*le résultat est solaire, presque doux*”<sup>119</sup> et les médias apprécient “*le miracle de ce film, sublimé par la lumière d'été*”<sup>120</sup>.

Nous pouvons penser que, dans la réflexion cinéphile et de manière générale dans une pensée ciscentrée, les personnes trans’ font de parfaits exemples d’une souffrance humaine à laquelle le public ne peut s’identifier mais compatit cependant, après distanciation. Ne pas mettre de personnes trans’ dans l’équipe, dans les médias, c’est aussi nier la réalité de leurs existences et les conditionner à n’être finalement que des personnages. Le public est alors conforté dans l’impression de distance avec le sujet puisqu’il ne se trouve pas confronté à des personnes, en dehors du film, pour en discuter. Les médias se font alors le relai d’une parole plus large, d’une pensée cis. Cinéphiles et journalistes, comme réalisateur.rice.s et acteur.rice.s, s’inscrivent dans une masse dont iels ne sont que la partie la plus médiatisée et visible. Derrière cela, le public, cis, porte ce même regard sur les figures trans’. Les films sont conçus pour émouvoir ces spectateur.rice.s sans les heurter. Nous allons à présent nous intéresser à la réception des films de notre corpus par ce public.

#### **b. Réception par le grand public.**

Si nous nous intéressons à la section des critiques de spectateur.rice.s sur AlloCiné, nous retrouvons des commentaires sur la “*beauté infinie*” de *The Danish Girl*<sup>121</sup>, sur “*la grande souffrance de ce jeune garçon*” dans *Girl*<sup>122</sup>, et les interrogations sur “*la quête d'identité chez l'enfant*” dans *Tomboy*<sup>123</sup>. Nous disions plus tôt que, dans une vision ciscentrée de la transidentité, celle-ci apparaissait nécessairement comme difficile. Nous pouvons constater que les films viennent appuyer cette idée. Ainsi pour les spectateur.rice.s cis, dans le film de Tom Hooper, “*on en apprend plus sur la vie difficile de toutes ces personnes transsexuelles qui doivent faire des choix douloureux (sacrifier leur amour pour être soi-même), supporter*

---

<sup>118</sup> extrait de la critique de TOUTEE Marie, pour *Les Fiches du Cinéma*, disponible dans la revue de critiques de presse pour *The Danish Girl*, sur AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-140552/critiques/presse/>

<sup>119</sup> extrait de la critique de LE VERN Romain, pour *Excessif*, disponible dans la revue de critiques de presse pour *Tomboy*, sur AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/presse/>

<sup>120</sup> extrait de la critique de LESIEUR Jennifer, pour *Metro*, disponible dans la revue de critiques de presse pour *Tomboy*, sur AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/presse/>

<sup>121</sup> Toutes les critiques de *The Danish Girl* : Critiques des spectateur.rice.s pour le film *The Danish Girl*, AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-140552/critiques/spectateurs/>

<sup>122</sup> Toutes les critiques de *Girl* : Critiques des spectateur.rice.s pour le film *Girl*, AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-263852/critiques/spectateurs/>

<sup>123</sup> Toutes les critiques de *Tomboy* : Critiques des spectateur.rice.s pour le film *Tomboy*, AlloCiné, consultable sur <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/spectateurs/>

le rejet, la moquerie, la douleur (des opérations)”, et le film de Lukas Dhont est un “film douloureux”. Nous retrouvons ici, en une critique, l’idée d’un parcours médical lourd et douloureux, le poids des transitions pour l’entourage et les violences transphobes vécues. Ces stéréotypes imprègnent la pensée commune, au point que le public s’étonne lorsque la vie des personnages avec leur environnement extérieur apparaît comme plus simple. C’est le cas par exemple dans ce commentaire, à propos de *Girl* : “étrangement, la demoiselle qui n’en est pas une vit sa vie assez facilement”. Au delà du caractère transphobe de ce commentaire, qui nie le genre du personnage, nous remarquons chez ce.tte spectateur.rice une quasi déception face au manque de violences et de difficultés dans l’environnement de Lara.

Ces paradigmes sont imprégnés dans notre culture et, en faisant le choix d’éloigner son héroïne des conflits extérieurs pour se concentrer sur ceux en elle, Lukas Dhont déstabilise une partie du public pour laquelle cette violence est incontournable. Miser sur les violences vécues pour attirer le public et provoquer une empathie par la brutalité, cela caractérise le *trauma porn*<sup>124</sup>. Le public recherche et se satisfait de la souffrance chez autrui, lorsqu’elle provoque chez lui des émotions fortes. Il est important de souligner que le *trauma porn* capitalise sur les souffrances de personnes en marge de la société et / ou des minorités. Nous pouvons ainsi citer le *Black trauma porn*<sup>125</sup>, celui spécifique aux victimes d’abus sexuels, de viols et d’incestes<sup>126</sup>, le *poverty porn*<sup>127</sup> ou encore le *trans trauma porn*<sup>128</sup>.

L’un.e des spectateur.rice de *Girl* parle alors d’un “film sur la torture” et pourtant, un.e autre souligne bien que “c’est un film magnifique”. Il existe une logique de représentation, dont le cinéma ne s’écarte pas, lorsqu’il représente et expose la souffrance et les traumatismes de ces personnages à un public qui se satisfait de cela. Ce qui compte, c’est le choc, provoqué par l’image, qui donne la sensation au public d’avoir vécu une expérience forte et émotionnelle. C’est ce que nous appelons alors *the shock value*<sup>129</sup>. Le plaisir de “considérer les gens comme des objets et de les assujettir à un regard curieux et qui les contrôle”<sup>130</sup> correspond à ce que

<sup>124</sup> “Trauma porn refers to the perverse fascination with other people’s misfortune”, MELEY Chloé, “The Pointless Consumption of Pain in the Era of Trauma Porn”, *Incite*, juillet 2019, consultable sur <http://incitejournal.com/opinion/the-pointless-consumption-of-pain-in-the-era-of-trauma-porn/>

<sup>125</sup> MUHAMMAD Maryam, “Getting Off: What Black Trauma Porn Is and Why We Hate It”, *Medium*, 2 juin 2019, consultable sur <https://medium.com/@smartbrainiac101/getting-off-what-black-trauma-porn-is-and-why-we-hate-it-e2dc12b5b0e>

<sup>126</sup> ZIPURSKY Alisa, “When they want trauma porn instead of your truth”, *Healing Honestly*, 12 janvier 2018, consultable sur <https://healinghonestly.com/pop-culture/when-they-want-trauma-porn-instead-your-truth>

<sup>127</sup> MARIE Léa, “Le “poverty porn”, ou les limites d’un humanitarisme bien intentionné”, *Slate*, 7 décembre 2017, consultable sur <http://www.slate.fr/story/154745/poverty-porn-derives-humanitarisme>

<sup>128</sup> RODRIGUEZ Mathew, “Netflix’s “Girl” Is Another Example of Trans Trauma Porn and Should be Avoided at all costs”, *INTO*, 4 octobre 2018,

<https://www.intomore.com/culture/netflixs-girl-is-another-example-of-trans-trauma-porn-and-should-be-avoided-at-all-costs>

<sup>129</sup> entrée “shock value”, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Shock\\_value](https://en.wikipedia.org/wiki/Shock_value)

Laura Mulvey appelle la scopophilie. Le voyeurisme existe en puissance chez les spectateur.rice.s et le cinéma permet l'activation de ce désir de voir.

Pour beaucoup, comme pour cette critique de *The Danish Girl*, la transidentité reste cependant “un sujet touchy [qu’il faut évoquer] avec beaucoup de délicatesse et de pudeur”. Ces films qui, comme *Tomboy*, abordent “le problème d'identité” interrogent le public et le mène à des réactions parfois violentes. Cela peut alors aller de cette spectateur.rice de *Girl* qui exprime “une incompréhension totale. Pourquoi un garçon veut-il à tout prix devenir une fille ?” à des réclamations comme celle ayant visé le film de Céline Sciamma. Celui-ci est inscrit au programme de l'éducation nationale et diffusé dans les écoles. C'est ainsi qu’“Une lettre adressée à une directrice d'école et rédigée par une mère a été ainsi citée dans *Le Courrier de l'Ouest* le 9 décembre 2013 : « Il est tout à fait dangereux de laisser penser à des enfants de 9 ans que l'on peut changer de sexe, qui plus est sans dommage ».”<sup>131</sup>. Cette critique nous permet, tout d'abord, de justifier encore une fois le fait de traiter le personnage de *Tomboy* comme un personnage trans' : c'est ainsi qu'il est perçu par ces critiques et les propos violents qui visent la réalisatrice et son film sont à la fois lesbophobes et transphobes. Elle nous permet, également, de noter la distance et l'incompréhension qui persiste entre les sujets traités par le cinéma et la réception du grand public.

Malgré les bonnes volontés qui existent dans l'esprit des acteur.rice.s et des réalisateur.rice.s, nous pouvons estimer que les films manquent à leur rôle supposé de support pédagogique, notamment lorsque le public continue de mégenrer les personnages, ce qui est le cas dans de très nombreuses critiques de *Girl*. Un.e spectateur.rice s'étonne ainsi de l'absence de conflit du père “avec son fils”, un.e autre parle de l'histoire “d'un adolescent qui rêve de devenir une fille” et nous pouvons lire également qu'il s'agit de “l'histoire d'un garçon qui veut devenir ballerine”.

Se pose alors à nouveau la question du choix de Victor Polster pour jouer le rôle de Lara. En effet, la confusion dans les genres persiste lorsqu'il s'agit de parler de la performance de l'acteur, qui est par ailleurs saluée dans de nombreuses critiques. Certain.e.s s'interrogent : “Est-il/elle trop joli.e ?”, ou remarquent “l'interprétation remarquable de Victor Polster avec son physique à la croisée des deux sexes”, “très androgyne”. Le personnage de Lara, avec

---

<sup>130</sup> citation originale : “taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze”, MULVEY Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18.

<sup>131</sup> “Appel à la censure de *Tomboy* dans les écoles ?”, *darkness fanzine*, 22 décembre 2013, consultable sur <http://darkness-fanzine.over-blog.com/2013/12/appel-%C3%A0-la-censure-de-tomboy-dans-les-%C3%A9coles.html>

son impatience et cette haine de son corps qu'elle fait ressortir, correspond majoritairement à ce qui peut être attendu d'un personnage de femme trans', par le public. Au contraire, la Lili de Eddie Redmayne est critiquée car trop lisse, passive et minaudée. Zoé Héran, la jeune actrice de *Tomboy* elle, ne reçoit pas spécialement de bonnes, ni de mauvaises, critiques pour sa performance en tant que Mickaël. Il semblerait qu'une "*petite fille "garçon manqué"*" attire moins l'oeil et l'attention du public qu'un acteur homme qui livre une "*remarquable prestation*" lorsqu'il interprète une femme trans'. La représentation dominante des femmes trans' au cinéma n'est pas un privilège et se base sur des mécanismes de fétichisation et de spectacularisation ainsi que sur une obsession phallogcentrée du public pour les corps trans'. Ainsi, à propos du traitement spécifiquement réservé aux femmes trans', Julia Serano souligne que "*notre culture (principalement via les médias) utilise chaque tactique de son arsenal sexiste traditionnel pour nous discréditer et nous isoler*"<sup>132</sup>.

La manière dont le public reçoit les films de notre corpus, et de manière générale ceux sur les personnes trans', dépend donc des perceptions et des idées préconçues que nous avons évoquées plus tôt. Les spectateur.rice.s cis cherchent, à travers les personnages trans', à trouver la beauté d'une souffrance qui est pensée comme inévitable. Le regard et la pensée du sujet restent cependant confinés au lieu et au moment des films, la valeur pédagogique de ceux-ci peut être remise en question lorsque nous nous intéressons à ce que le public retient. Il n'est pas confronté, par ces objets culturels, à des éléments qui remettraient en question une vision ciscentrée. Encore une fois, et à la manière des plateaux de télévision, nous accordons ici beaucoup de place à la manière dont le public cis perçoit les personnes trans'. Nous allons détourner notre analyse de ce ciscentrisme pour nous intéresser à la manière dont ces films, et les stéréotypes qu'ils portent, impactent les communautés trans' et les individus.

### c. Réception dans les communautés trans

Comme le souligne l'une des personnes qui interview Lukas Dhont, *Girl* est un "*film qui n'est pas fait que pour une communauté*"<sup>133</sup>. En effet, nous avons déjà souligné la manière dont ce film, et les autres pièces de notre corpus, ne permettent pas de concevoir l'existence

---

<sup>132</sup> Tiré de Julia Serano - *Manifeste d'une femme trans ...et autres textes*, Éditions Tahin Party, 2014, p.12-24 ; p.120-122 ; p.128-135. (Julia Serano, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, 2007 - EXTRAITS - Traduction : Noémie Grunenwald) consultable sur *Indymedia Nante*, <https://nantes.indymedia.org/articles/45400>

<sup>133</sup> CHARGE Gérard, "*Girl - Interview : Lukas Dhont*", *Ciné Zooms*, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

d'une ou de communauté.s trans'. Cela passe notamment par l'homogénéisation des figures représentées et la non représentation de personnages trans' autres que les principaux. Cependant, et même si elles ne sont pas invitées dans les médias les plus connus, les personnes trans' voient les films. Dans cette partie, nous allons nous intéresser à la manière dont elles les reçoivent. En effet, cette recherche est née, en partie, de l'écoute des critiques à l'égard des films de notre corpus au sein des communautés trans'. Ces discours communautaires reviennent sur tout ce que nous avons évoqué précédemment, de la question du voyeurisme à la méconnaissance du sujet par les personnes cis, en passant par les problèmes de castings et les représentations hégémoniques, dangereuses.

À titre de premier exemple, nous pouvons nous pencher sur un article à propos de *Girl*, rédigé par Oliver Whitney, qui est lui-même un homme trans' et critique de cinéma. Dans cette publication du 4 décembre 2018, il appelle *Girl* “the most dangerous movie ever made on trans people”<sup>134</sup> et souligne que la critique positive, quasi unanime, à propos du film, émane exclusivement de critiques qui ne sont pas trans'<sup>135</sup>. L'article revient tour à tour sur le “casting irresponsable”, les “stéréotypes dangereux”<sup>136</sup> et la “fascination dérangeante pour les corps trans”<sup>137</sup>. Whitney revient également sur la manière dont le film exploite le *trans trauma porn* pour en faire “une réalisation sadique destinée à un public cisgenre non-éduqué pour lui donner l'impression qu'il est en capacité de comprendre”<sup>138</sup> ce que le personnage ressent. Il souligne alors que l'empathie du public est provoquée par une description brutale, violente, et ignorante des réalités trans'. Les séquences de miroir et la centralité du corps dans le film n'ont pas non plus échappé au critique qui souligne que “Lara étudie douloureusement le reflet de son corps nu dans cinq scènes”<sup>139</sup> faisant de *Girl* un film “qui démontre les manières cruelles qui réduisent et définissent les personnes trans' par leurs corps”<sup>140</sup>. Tous ces sujets ont été évoqués dans nos développements précédents.

---

<sup>134</sup> trad., “le film le plus dangereux jamais réalisé à propos d'une personne trans”. Tiré de WHITNEY Oliver, “Belgium's Oscar submission “Girl” is a danger to the transgender community (Guest Column)”, *The Hollywood Reporter*, 4 décembre 2018, consultable sur <https://www.hollywoodreporter.com/news/belgiums-oscar-submission-girl-is-a-danger-transgender-community-1166505>

<sup>135</sup> *ibid.*, citation initiale “Yet the near-unanimous praise for the film has been exclusively generated by critics who are not transgender”

<sup>136</sup> *ibid.*, citation initiale “The film isn't just another case of irresponsible casting or harmful stereotypes, like much of Hollywood's long, ugly treatment of the trans community”

<sup>137</sup> *ibid.*, citation initiale “The film has a disturbing fascination with trans bodies”

<sup>138</sup> *ibid.*, citation initiale “It's sadistic exploitation made for uneducated cisgender audiences to feel like they get it.”

<sup>139</sup> *ibid.*, citation initiale “Lara painfully studies her naked body in the mirror in five scenes”

<sup>140</sup> *ibid.*, citation initiale “Girl succeeds at one thing: showcasing the cruel ways trans people are continually reduced to and defined by their bodies”

Lorsqu'il s'agit du film de Lukas Dhont, l'opinion d'Oliver Whitney n'est pas un cas isolé. Nous avons interrogé des personnes trans', binaires et non-binaires, à propos des films de notre corpus<sup>141</sup>. Pour ce qui est de *Girl*, l'une des personnes interrogées, James<sup>142</sup>, décrit le film comme "révoltant" et ajoute être "tout à fait d'accord" avec la critique de Whitney. Selon lui, "le film décrit les personnes transgenres comme [étant] impatientes, sans gratitude, folles et mettant leurs vies en danger sans raison. [Il était] non seulement déçu mais dégouté et énervé". L'un.e de nos autres spectateur.rice.s écrit : "'Girl' reste un énième film sur les personnes trans qui est voyeuriste, fétichiste, violent, et fait sans la présence des personnes dont il parle. C'est un film incomplet, et fait par des cis, pour des cis [...] un film qui continuera de faire peur, et un film qui ne dira jamais 'tu peux être trans et être heureux-se'". Néo souligne quant à lui que "Le film est généralement négatif, on ne voit pas de scène où Lara s'amuse, sourit, grandit. On ne montre à l'écran que sa souffrance, ce qui renvoie aux spectateurs que : être transgenre c'est souffrir grave. Alors que c'est faux". Cette représentation de la violence l'a par ailleurs poussé à rechercher du soutien pendant le visionnage du film<sup>143</sup>. Les témoignages abondent donc en ce sens, certain.e.s parlent rapidement d'une représentation "catastrophique et dangereuse", d'autres développent leur propos à travers des ensembles de tweets<sup>144</sup> ou des vidéos YouTube. Dans celle pour la chaîne *Ronde Queer*, Gab Harrivelle dénonce le film d'une "personne cis obsédée par les corps trans"<sup>145</sup> et souligne que, de manière générale, les personnes cis "apposent, consciemment ou inconsciemment, leurs fantasmes sur nos corps".

<sup>141</sup> les personnes interrogées avaient entre 12 et 30 ans au moment du visionnage des films. Elles ne nous étaient pour la plupart pas connues avant l'entretien et ont été trouvées sur Twitter. Ces entretiens ont été réalisés par messages et de manière semi-directives avec une ensemble de six questions ouvertes. Les questions étaient les suivantes :

- 1) Quand as-tu vu *Tomboy/Girl/The Danish Girl* pour la première fois ? As-tu revu ce film depuis et si oui combien de fois ?
- 2) Comment qualifierais-tu la représentation qui ressort de ces films (positive ? négative ? neutre ?) ? Tu peux détailler.
- 3) Y a-t-il des éléments que tu as trouvé particulièrement dérangeants ? Si oui, quoi ? // Y a-t-il des choses que tu as trouvé particulièrement bien ? Si oui, quoi ?
- 4) Comment te sentais-tu après avoir vu ce film ?
- 5) Si tu devais définir le film en un adjectif, quel serait-il ?
- 6) Uniquement pour les personnes souhaitant parler du film *Girl* : un critique trans' a dit à propos de ce film qu'il était "le film le plus dangereux jamais réalisé à propos d'une personne trans". Qu'en penses-tu ?

<sup>142</sup> les prénoms ont été changés.

<sup>143</sup> témoignage de Néo, qui était accompagné d'une amie pour aller voir le film : "Durant le film je ne pouvais m'empêcher d'avoir besoin de son soutien à cause de certaines scènes."

<sup>144</sup> à titre d'exemple, *threads* Twitter à propos de *Girl* :

[https://twitter.com/Ra\\_GarVal/status/1053991719182757889](https://twitter.com/Ra_GarVal/status/1053991719182757889) //

[https://twitter.com/irl\\_elliot/status/1051933694309621760](https://twitter.com/irl_elliot/status/1051933694309621760)

<sup>145</sup> HARRIVELLE Gab, "Girl : La critique", *Ronde Queer*, 16 février 2019, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=JOFs3FfG2c&feature=youtu.be>

Mais *Girl* n'est pas le seul film de notre corpus à avoir été réalisé par une personne cis et de ce fait, pour James, ce sont les trois films de notre corpus qui donnent *“l'impression de représenter les personnes transgenres du point de vue des personnes cisgenres”*. Pour lui, ce point de vue donne lieu à un traitement maladroit du sujet, *“pas fidèle aux ressentis de la communauté”*. Nous réfléchissions précédemment à l'inadéquation qui existe entre les parcours trans' réels et ceux représentés dans les films. Cet écart, nous pouvons le ressentir à travers l'un des témoignages, dans lequel la personne écrit : *“je m'attendais à ce qu'on me raconte une histoire à laquelle je puisse me rattacher, mais je ne me suis reconnu nulle part”*.

Le film de Céline Sciamma, *Tomboy*, a également été perçu de manière plutôt brutale. Par exemple, Fergus souligne que tout le film *“tourne autour de son corps”*, en parlant du personnage principal. Jonathan parle d'un film *“voyeuriste, fait pour des personnes cisgenres ; attirer leur attention tout ça plutôt que de peindre une représentation intéressante pour le public trans”* et note que *“dans ce genre de films centrés sur des personnages trans', on n'est pas encore passé outre le voyeurisme et les films « tristes »”*. Nous avons cité, dans la partie sur le poids des transitions pour l'entourage des personnes trans', la suite du témoignage de Jonathan qui déclare avoir eu peur de faire son *coming-out* suite au visionnage de ce film, de peur que cela passe mal auprès de son entourage. L'identification avec le personnage principal du film semble ressortir également parmi les témoignages de personnes ayant vu le film entre leurs douze et leurs quatorze ans et cela nous renforce dans l'idée qu'il s'agit d'un film mettant en scène un personnage principal trans'. C'est le cas par exemple de Louison, qui était heureux de pouvoir se reconnaître dans un personnage alors qu'il était au collège, mais mis mal à l'aise par la dureté du film à son égard. C'est également le témoignage de Milo, qui écrit que ce film lui a fait réaliser qu'il n'était pas seul, mais qui regrette le *“coming out forcé qui tourne mal”* et qui l'a poussé à *“ne plus penser à la transidentité”* pendant plusieurs années. Néo explique également que *“c'était impressionnant car c'était la toute première fois que je voyais un jeune enfant qui se questionnait sur son genre”*. Pour Alex, c'est la situation de *“double-vie”* menée par Mickaël qui est notamment touchante puisqu'elle aborde la difficulté de ne pas pouvoir être *out* dans le milieu familial. C'est également le ressenti d'Arthur, qui se reconnaît dans *“ce système de double vie, à cacher qui on est vraiment et utilisant des stratagèmes pour avoir un meilleur passing et cacher à ses parents ce qu'on ressent et aime vraiment”*. À nouveau alors, l'identification au personnage est couplée à la peur de faire son coming out et la *“peur du rejet et de ne pas*

*pouvoir entamer ma transition*”. Malgré les dires de Céline Sciamma, selon laquelle son film ne traite pas de la transidentité, le personnage mis en scène dans *Tomboy* fait donc écho aux vécus de personnes trans’ et la représentation de la violence dans ce film a un effet particulièrement paralysant pour celles-ci. Nous pouvons noter ici l’influence, chez un public jeune, exposé à ce film dans un cadre scolaire par exemple, des choix de réalisation. Ce contenu médiatique n’est pas neutre et influence certains parcours trans’.

Pour finir, en ce qui concerne le film de Tom Hooper, *The Danish Girl*, les avis qui ressortent se montrent plutôt indulgents des violences représentées, soulignant notamment l’époque à laquelle l’action se déroule. Fergus et Ambre soulignent ainsi l’aspect dérangeant de la centralité de l’opération génitale dans le récit mais notent qu’il s’agit d’une histoire vraie et que ce sont les circonstances historiques et biographiques qui sont en jeu. Ambre écrit cependant que les parties génitales restent “*le noeud de l'intrigue*” et dénonce une “*obsession gênante pour l'entrejambe dans tous les médias*”. Iel retient également la violence des réactions de Gerda, “*horrifiée à chaque avancée de la part de Lili*”. Néanmoins, les critiques sont plus dures à propos du choix de l’acteur. Louison et Ambre indiquent ainsi trouver aberrant le choix d’un homme cis pour jouer une femme trans’ et Alex souligne que “*dans l'état actuel des choses cela me semble quelque peu inapproprié de faire un film sur le vécu d'une personne trans' sans qu'une seule personne du tournage (équipe ou cast) ne soit concernée.*” Il existe cependant un élément du film qui semble unir les avis du public cis, de la presse et des personnes trans’ : l’esthétique. Ambre souligne ainsi que c’est un “*film qui est fait pour être beau visuellement*”.

Nous pouvons sortir brièvement des critiques relatives à notre corpus pour nous intéresser aux écrits de Julia Serano, qui traite largement du rôle des représentations médiatiques en tant que personnes trans’. Elle écrit alors : “*je me sens agressée et suis extraordinairement énervée à chaque fois que je regarde la télé ou un film et que je suis désagréablement surprise par une blague ou un commentaire ignorant qui balaye le sexe d'identification des personnes trans' ou parle d'elles en utilisant leur sexe d'assignation*”<sup>146</sup>. Le malaise et la colère, parfois exprimé.e.s par les personnes interrogées, découlent d’un vécu qui est celui de personnes questionnant leur genre. Ce sont des choses qui échappent à la perception des personnes cis

---

<sup>146</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p. 18. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

qui n'ont jamais questionné leur propre assignation. Plusieurs personnes, parmi les témoins, se sont excusées, de peur que leurs propos ne soient pas pertinents. Certain.e.s ont notamment souligné le fait qu'à l'époque de leur visionnage des films, iels n'étaient pas militant.e.s et n'avaient donc pas le recul critique qu'iels ont aujourd'hui. Il y a donc une remise en question qui existe, chez les personnes trans', consistant à différencier l'avis que nous pouvons avoir sur un film selon nos biais, notamment militants. Nous nous questionnons, dans les développements suivants, sur l'activisme et la politisation qui naissent dès lors que l'on parle depuis un point de vue minorisé. Ce que nous pouvons souligner ici, c'est que les personnes cis sont invitées à donner leur avis sur les films à propos des personnes trans', sur les plateaux de télévision et dans les rubriques de commentaires *AlloCiné*, sans devoir justifier d'une expertise, que ce soit en études cinématographiques ou en études de genre. La réception des films par les personnes trans' est donc simplement une réception qui s'intéresse à un point de vue décentré, qui n'est pas nécessairement un point de vue militant ou spécialiste. Il est simplement un point de vue intéressant en ce qu'il est souvent ignoré et qu'il provient des personnes directement concernées par le sujet abordé.

À travers nos développements, nous avons donc pu mettre en évidence les différences de traitement des films qui existent entre les personnes trans' et cis. En soulignant les représentations hégémoniques et dépendantes de visions ciscentrées, notre argumentation a tourné autour d'un concept : celui de regard cis. À la manière dont les théories ont permis de dégager et de développer le *male* et le *female gaze*, l'étude de ces films nous permet donc de postuler l'existence d'un *cis gaze*. Dans la dernière partie de notre argumentation, nous situons, recentrons et définissons ce concept.

### III. Du “*male gaze*” au *cis gaze* : nommer, définir et critiquer le point de vue universel pour le déconstruire

Les phénomènes, les mouvements, les identités, les comportements, les concepts et les idées existent antérieurement à leurs définitions et dénominations. Cette affirmation est vraie tant pour l’homosexualité et la transidentité<sup>1</sup> que pour les questions de regard au cinéma. Lorsque Laura Mulvey conceptualise le *male gaze* en 1975<sup>2</sup>, elle peut se baser sur plusieurs décennies de films et de représentations des corps féminins. Ce qu’elle théorise alors ne naît pas lorsqu’elle lui donne un nom mais lui préexiste. Il s’agit alors simplement de mettre en lumière un phénomène, d’en souligner la constance et les apories pour en permettre la critique. Il est différent de poser une définition et un terme sur des pratiques, des idées et / ou des identités marginales telles que la transidentité, et de réfléchir à ce qui constitue la norme et le centre. Conceptualiser la marge peut paraître plus simple car il s’agit d’observer des comportements qui se différencient de la norme et sont donc plus visibles. Ce qui se passe alors c’est la non-réflexion à propos de ce qui constitue justement cette norme selon laquelle la marge est définie. Cependant, cette norme n’est pas abstraite et détachée des réalités sociales et des dynamiques d’oppression. À ce titre, c’est le groupe dominant qui définit ce qui est universel et ce qui est marginal. En façonnant des concepts tels que le *male gaze* et le *cis gaze*, nous définissons donc des points de vue hégémoniques. Il s’agit de démontrer que ceux-ci ne portent pas un regard universel et neutre sur ce qu’ils veulent représenter. Au même titre qu’un point de vue marginal, un point de vue dit universel ou dominant est socialement situé. Dans cette partie nous revenons tout d’abord sur la construction du concept de *male gaze* et sur celle, plus récente, du *female gaze*. Il s’agit alors de réfléchir à la dichotomie *male* / *female* et à la manière dont les points de vue trans’ peuvent trouver leur place. À ce titre, nous abordons ensuite la question du *trans gaze*. Pour terminer, nous définissons ce qui fait le *cis gaze* et notamment par son application au cinéma.

---

<sup>1</sup> Ces conceptualisations de pratiques peuvent être situées socio-historiquement en Europe à partir de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans le cadre d’un mouvement de régulation politique des corps, nous pouvons alors constater l’apparition de catégories discursives à propos des identités et des sexualités.

<sup>2</sup> MULVEY Laura, “*Visual pleasure and narrative cinema*”, *Screen*, volume 16, édition 3, 1<sup>er</sup> octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18

# **1. “Male” et “female gaze” : construire des concepts pour déconstruire les impensés.**

Le cinéma évoque le regard : celui des spectateur.rice.s, des réalisateur.rice.s, le regard de la caméra, celui des personnages, parfois face caméra... Laura Mulvey écrit même que “*c’est l’emplacement du regard qui définit le cinéma : la possibilité de le faire varier et de l’exposer*”<sup>3</sup>. Quand nous sommes dans une salle de cinéma, nous nous trouvons dans un espace privilégié, coupé du monde et des stimulus lumineux et sonores en dehors de ceux présentés à l’écran et à travers les enceintes autour de nous. Ces “*conditions d’isolement*” pendant le film produisent chez le.a spectateur.rice ce qu’André Wallon appelle “*l’impression de réalité*”<sup>4</sup>. Ce processus consiste en ce que la vérité du film et de la fiction se substitue à celle de la vie en dehors du film pendant un temps. En tant que spectateur.rice, notre regard est alors concentré sur cette “*fiction dotée d’une grande crédibilité*”<sup>5</sup>. Par le regard se pose également la question du point de vue. La caméra peut être subjective, c’est-à-dire qu’elle se trouve à la place occupée par un personnage et que nous percevons les choses depuis sa position, la focalisation est interne<sup>6</sup> ; nous pouvons être omniscient.e.s, si la caméra nous présente tous les points de vues, les pensées de tous les personnages à la fois et leurs histoires respectives. Les jeux de regards entre les personnages sont également importants, ils constituent des indices de communication non-verbale. Nous pouvons ici penser aux scènes de miroir dans l’ascenseur, dans *Girl*, lorsque Lara et son voisin se regardent tour à tour sans que leurs regards ne se croisent vraiment. Le regard qu’un personnage porte sur un autre n’est pas neutre. Il est d’une part motivé par des réflexions internes liées au développement des personnalités et par ailleurs, il est présenté aux spectateur.rice.s sous un certain angle, dans un cadre défini par la caméra. Nous pouvons alors nous interroger sur ce que le cinéma nous donne à voir. Il s’agit ici de réfléchir à qui se trouve derrière la caméra, à qui est regardé.e, qui regarde, qui regarde celui qui regarde, qui paie celui qui tient la caméra et ainsi de suite. Nous nous trouvons alors face à une mise en abîme des regards, co-dépendants et orientés selon des volontés et des perceptions sociales. C’est en partant de cette réflexion que Laura Mulvey élabore en 1975 ce que nous connaissons aujourd’hui comme le “*male gaze*”<sup>7</sup>. Elle

---

<sup>3</sup> ibid., citation originale : “*It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it*”

<sup>4</sup> JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Nathan Université, 2002, entrée “impression de réalité”.

<sup>5</sup> ibid.

<sup>6</sup> ibid., entrée “caméra subjective”.

distingue de son côté trois regards : celui de la caméra, celui du spectateur (au masculin uniquement) et celui des personnages l'un.e pour l'autre<sup>8</sup>. Nous allons nous intéresser ici à la définition du *male gaze* dans ce cadre, avant d'ouvrir des pistes de réflexions autour du *female gaze* et de nous interroger sur la binarité de ces concepts, dans le cadre du développement des études trans'. Ces réflexions nous serviront de base pour ensuite postuler ce qui se trouve entre les lignes depuis le début de ce développement, à savoir l'existence d'une autre forme de regard dominant, ciscentré, que nous appelons le *cis gaze*.

#### a. Postuler le “male gaze” : décentrer le regard

Dans son article pour *Screen*, paru en 1975, mais seulement traduit et légalement publié en France en 2018, Laura Mulvey écrit que les hommes sont “porteurs du regard”<sup>9</sup>. Son développement permet de mettre en avant le fait que le rôle des hommes est construit comme actif : c'est eux qui font l'action de regarder et c'est avec leur perception que nous percevons l'objet, c'est-à-dire, le corps de la femme. Elle écrit que “dans un monde régi par un déséquilibre entre les genres, le plaisir pris à regarder a été divisé entre le rôle actif/masculin et le rôle passif/féminin. Le regard masculin est déterminant et projette ses fantasmes sur le corps féminin, qui est alors conçu en conséquence”<sup>10</sup>. Pour parler de cette dichotomie, l'autrice développe également l'idée selon laquelle elle existe au sein d'un schéma plus large, hétéronormé, de la division du travail.

Dans ce cadre, les figures féminines sont faites pour être regardées. Mulvey parle alors de “women as icon” et explique que les figures féminines doivent correspondre à ce que l'autrice définit comme “to-be-looked-at-ness”. Nous pourrions essayer de traduire ce concept comme l'adéquation avec un ensemble de critères esthétiques pré-définis qui rendent les objets féminins regardables pour satisfaire le regard masculin. Dans ce cadre de construction de l'image, la femme est à la fois objet du regard pour le protagoniste et pour le public. Dans l'épisode “Male gaze, ce que voient les hommes” du podcast *Les couilles sur la table*, Victoire Tuillon et Iris Brey soulignent en effet que les spectateur.rice.s s'identifient au

---

<sup>7</sup> MULVEY Laura, “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18.

<sup>8</sup> *ibid.*, citation originale : “that of the camera [...] that of the audience [...] and that of the characters at each other”

<sup>9</sup> *ibid.*, citation originale : “Man as Bearer of the look”.

<sup>10</sup> *ibid.*, citation originale : “in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly.”

regard de la caméra qui est celui du regard du héros masculin, qui prend lui-même du plaisir en regardant les corps féminins<sup>11</sup>.

Ce plaisir du voyeur s'intitule, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la scopophilie et se caractérise par la satisfaction éprouvée lorsque nous regardons un corps qui n'a pas conscience qu'il est regardé. Pour Iris Brey, le regard est alors une question de pouvoir et de domination. Cela se ressent à la manière dont les corps féminins sont représentés visuellement : en plongée, déshabillés par une caméra qui descend ou monte lentement le long des jambes et du buste. Cela réside également dans l'absence d'emprise de la personne regardée. Enfermé dans le cadre délimité à l'écran, et parfois surcadré par un miroir, le corps est prisonnier de ce regard qu'il ignore et qui l'objectifie. Mulvey évoque ainsi le plaisir pris par la personne qui exerce une emprise sur l'objet du regard.

L'autrice explique alors que ce fonctionnement, avec un regard dominant et un corps dominé, qui ne peut se soustraire au regard, façonne notre manière de percevoir les corps et d'éprouver du plaisir à leur vue. Elle rappelle que "*les codes cinématographiques créent un regard, un monde et un objet qui produisent ainsi une illusion à la mesure du désir*"<sup>12</sup>. Dans cette logique, Iris Brey indique de son côté que ce regard nous apprend une certaine manière de prendre du plaisir. Elle évoque alors un cinéma qui "*laisse des traces*" et "*forme un imaginaire [et] un goût*"<sup>13</sup>. Elles en arrivent toutes deux à la conclusion qu'il faut combattre ces constructions et trouver des alternatives à ce regard afin de varier les façons qu'il existe de prendre du plaisir au cinéma, notamment en ne jouant pas sur des constructions sémiologiques misogynes. Ces dernières véhiculent par ailleurs des standards de beautés et de normes, restreignant ainsi les représentations acceptées par le *male gaze*. Les corps normés sont principalement blancs, minces, valides, jeunes, hétéros et cisnormés. Nous retrouvons ici ce que nous avons évoqué précédemment : ce qui est vrai pour les corps de femmes cis s'applique également aux corps des personnes trans', et notamment des femmes trans'. Cela explique le fait que les représentations ressemblent souvent aux personnages de Lili (*The Danish Girl*) ou Lara (*Girl*) et ne s'élargissent pas à des images plus diversifiées. Les corps

---

<sup>11</sup> "Male gaze, ce que les hommes voient", podcast *Les couilles sur la table*, animé par Victoire TUAILLON, interview d'Iris BREY spécialiste de la représentation du genre et des sexualités à l'écran, critique de séries et de cinéma, enseignante à l'université de Californie à Paris, et autrice de *Le regard féminin : une révolution à l'écran* (éditions de L'Olivier), consultable sur [https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk\\_m4](https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk_m4)

<sup>12</sup> MULVEY Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18, citation originale : "*cinematic codes create a gaze, a world, and an object thereby producing an illusion cut to the measure of desire*"

<sup>13</sup> "Male gaze, ce que les hommes voient", podcast *Les couilles sur la table*, animé par Victoire TUAILLON, interview d'Iris BREY, consultable sur [https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk\\_m4](https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk_m4)

de personnes trans' sont alors acceptables tant qu'ils ne vont pas à l'encontre des constructions esthétiques normatives du *male gaze*.

Ce fonctionnement découle donc d'un système et le cinéma fonctionne en tant qu'outil de diffusion d'une vision patriarcale dans un monde où "*les films que nous voyons encore aujourd'hui sont en grande majorité faits par des hommes*"<sup>14</sup>. Si nous nous intéressons au récit plutôt qu'à l'image, nous pouvons ici souligner l'existence du test de Bechdel<sup>15</sup> qui permet, grâce à trois critères<sup>16</sup>, de dresser le constat rapide de la place donnée aux femmes dans un film. Dans ce monde donc, où la majorité des films restent faits par des hommes, peu passent le test. Ainsi, parmi les nommés pour les différents prix des derniers Césars, seul *Portrait de la Jeune Fille en Feu*<sup>17</sup>, de Céline Sciamma, remplit les critères. Nommer et théoriser ce regard masculin ne découle pas d'une évidence étant donné que les visions hégémoniques et dominantes sont souvent impensées ou alors pensées comme universelles et immuables. Il s'agit, en nommant ce regard, de le réfléchir, d'en souligner l'existence, les caractéristiques et les failles pour apprendre à faire et à voir autrement. En nommant ce point de vue dit universel, Laura Mulvey souligne en réalité le particularisme et permet de percevoir la possibilité de construire un, ou plusieurs, autre.s point.s de vue. À ce sujet, Iris Brey évoque dans un premier temps ce qu'elle appelle le "*male gaze queer*"<sup>18</sup> qui caractérise, en sortant des normes hétérosexuels, le regard des hommes sur les hommes, dans une perspective homosexuelle. Elle caractérise les films qui vont dans ce sens comme "*des oeuvres qui réfléchissent au pouvoir*"<sup>19</sup> tout en soulignant l'insuffisance de la démarche. Pour elle, il s'agit de dépasser le *male gaze*, qu'il soit *queer* ou non, pour réaliser qu'il existe d'autres façons de prendre du plaisir au cinéma qu'en objectifiant le sujet du désir. C'est ce qu'elle développe dans son livre *Le regard féminin : une révolution à l'écran*<sup>20</sup>.

#### **b. Female gaze, féminisme et remise en question de l'hétéronormativité au cinéma**

---

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> site internet qui explique le principe du test et recense les films qui le passent : <https://bechdeltest.com/>

<sup>16</sup> Si le film a : deux personnages féminins, qui portent un nom ; qui parlent entre elles ; et dont la discussion parle d'autre chose que d'un homme, alors le film passe le test.

<sup>17</sup> SCIAMMA Céline, *Portrait de la Jeune Fille en Feu*, 2019.

<sup>18</sup> "*Male gaze, ce que les hommes voient*", podcast *Les couilles sur la table*, animé par Victoire TUAILLON, interview d'Iris BREY, consultable sur [https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFlQk\\_m4](https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFlQk_m4)

<sup>19</sup> *ibid.*

<sup>20</sup> BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020.

La binarité qui ressort lorsque nous évoquons les termes de *male* et de *female gaze* pourrait laisser envisager le fait que les deux termes fonctionnent en stricte opposition, par nature. Cependant, Iris Brey insiste sur le fait que ce n'est pas le cas, et qu'il s'agirait de voir dans le *female gaze* un mode de fonctionnement complémentaire du *male gaze*. Ainsi, il ne s'agit pas dans cette approche féminine d'objectifier le masculin et d'inverser la scopophilie, mais de sortir de cette manière de prendre du plaisir en inventant d'autres façons de regarder. L'autrice argumente non pas en faveur d'une disparition du plaisir pris à regarder, mais pour la multiplication des manières dont nous prenons ce plaisir. Au cœur de son analyse, elle place l'importance d'un cinéma qui "*traite le.a spectateur.rice à égalité*"<sup>21</sup> dans lequel l'objectif ne serait pas nécessairement l'identification avec le personnage mais l'empathie avec ses ressentis.

Iris Brey souligne par ailleurs, le fait que ce regard féminin n'est pas uniquement inhérent au cinéma fait par des femmes et que certaines produisent du "*male gaze*" tandis que certains hommes proposent des images et des récits caractéristiques du "*female gaze*". L'autrice refuse ainsi "*d'essentialiser l'oeuvre des femmes*"<sup>22</sup>. Cependant, il est intéressant de constater que les films qui cochent les cases<sup>23</sup> du regard féminin, restent majoritairement ceux de femmes. Iris Brey dresse un historique de ce regard qui trouve sa source en 1906 avec *Madame a des envies*, d'Alice Guy<sup>24</sup> et nous mène jusqu'à *Portrait de la jeune fille en feu*, nommé aux Césars en 2020. Au sein d'une machine de production massive telle que l'industrie du cinéma, ces films peinent cependant à trouver leur place dans les corpus de référence et il en résulte alors ce que Victoire Tuaillon et Iris Brey discutent à propos des "*images manquantes*". Là où le cinéma façonne un imaginaire et une façon de penser, de désirer et de prendre du plaisir, l'absence de certaines représentations efface la pluralité potentielle au profit d'images dominantes.

---

<sup>21</sup> "*Male gaze, ce que les hommes voient*", podcast *Les couilles sur la table*, animé par Victoire TUAILLON, interview d'Iris BREY, consultable sur [https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk\\_m4](https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk_m4)

<sup>22</sup> BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020, p. 37.

<sup>23</sup> *ibid.*, p. 77,

"Il faut narrativement que :

1 / le personnage principal s'identifie en tant que femme.

2/ l'histoire soit racontée de son point de vue.

3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

4/ Que grâce à la mise en scène, le spectateur ou la spectatrice ressente l'expérience féminine.

5/ Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé.

6/ Le plaisir des spectateurs ne découle pas d'une pulsion scopique."

<sup>24</sup> GUY Alice, *Madame a des envies*, 1906.

Ce qui est en jeu, lorsque nous constatons le manque d'intérêt des hommes pour les histoires de femmes et le point de vue féminin, déborde du domaine artistique et trouve sa source dans des schémas sociaux de domination. Au sein de ceux-ci, il s'agirait pour les hommes de questionner leurs privilèges pour se mettre à la place des femmes qu'ils souhaitent représenter. Il y a, pour Iris Brey, de "*la paresse et de l'inconscient*"<sup>25</sup>, à se satisfaire du *male gaze*. Avec le *female gaze*, il s'agit pour elle d'aller d'un "*inconscient patriarcal vers un regard créé de manière consciente*"<sup>26</sup>. Nous abordions précédemment la cinéphilie, et par là, la manière dont les critiques médiatiques s'affranchissent arbitrairement des questions sociales soulevées par les films pour se concentrer sur des critères techniques et esthétiques. Nous sommes ici face à une binarité genrée des pensées, qui valorise les caractéristiques technique d'une oeuvre, aux dépens de ce qu'elle provoque comme émotions et de ce à quoi elle fait écho. Les films, et les critiques qui en sont faites, mettent de côté la question du genre car ils "*ne veulent pas réfléchir à l'art à travers la sociologie*"<sup>27</sup>. La discussion entre Victoire Tuaillon et Iris Brey souligne également que l'expérience corporelle est dévaluée au profit de l'expérience intellectuelle, dans les films comme dans les critiques. La pensée dite féminine, comme le regard féminin et les "*expériences féminines*"<sup>28</sup> présenteraient un intérêt moindre pour le traitement artistique et médiatique.

La valorisation du *female gaze* ne tiendrait donc pas à la destruction du *male gaze* et ne serait qu'une manière alternative de créer du contenu, afin que celui-ci ne repose pas uniquement sur l'objectification des corps perçus comme féminins et prisonniers d'un regard voyeuriste. Il y a, derrière l'émergence du regard féminin ou plutôt de sa théorisation, des craintes, évoquées également pendant le podcast de Victoire Tuaillon, autour d'une censure féministe qui irait de paire avec le concept. Il est alors intéressant de constater que, là où le regard masculin théorisé décentre déjà la pensée et fait entendre l'existence d'un point de vue qui n'est pas neutre et universel, la conceptualisation d'un terme qui laisse entendre le féminin est tout de suite perçue comme féministe, militant, et dangereux pour l'hégémonie masculine. L'hôtesse de l'émission et son invitée répètent, souvent, que ce n'est pas le cas, et qu'il ne s'agit pas de

---

<sup>25</sup> "*Female gaze, ce que vivent les femmes*", podcast *Les couilles sur le table* animé par Victoire TUAILLON, interview d'Iris BREY, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=qIbepR7G1tA>

<sup>26</sup> BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020, p. 36.

<sup>27</sup> "*Female gaze, ce que vivent les femmes*", podcast *Les couilles sur le table* animé par Victoire TUAILLON, interview d'Iris BREY, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=qIbepR7G1tA>

<sup>28</sup> *ibid.*, exemples de ce qui est caractérisé comme "*expérience féminine*" dans le podcast : la grossesse, les règles, l'avortement ou encore la ménopause. Nous y reviendrons dans le développement mais nous pouvons déjà préciser ici que cette vision essentialiste de la féminité exclu notamment les personnes trans' et intersexes du raisonnement.

museler les hommes et le regard masculin et nous pouvons sentir, derrière cette insistance qui se veut rassurante, qu'il existe une peur du pouvoir et du regard féminin.

Cette crainte s'inscrit à nouveau dans le schéma social au sein duquel elle émerge. Il y a eu des appels à boycott, pour les films de Roman Polanski notamment<sup>29</sup>, auxquels s'ajoute le geste d'Adèle Haenel, Noémie Merlant et Céline Sciamma suite à la victoire du réalisateur aux Césars, lorsqu'elles sortent en premières de la salle où se tient la cérémonie<sup>30</sup>. Il y a eu avant cela, le mouvement #MeToo, qui a condamné Harvey Weinstein<sup>31</sup> et mis en lumière les agressions sexuelles fréquentes et graves dans l'industrie cinématographique, notamment. Dans ce contexte, le regard féminin n'émerge pas comme une théorie cinématographique mais une théorisation féministe du regard au cinéma. Sans en demander l'abolition ou la censure, ces théories mettent en avant l'existence d'un regard qui n'est pas universel et lui propose des alternatives. Ces deux procédés, la visibilisation et la remise en question, mettent en cause un ordre patriarcal établi puisque, comme nous l'avons vu dans la définition du *male gaze*, celui-ci s'inscrit dans un ordre social "*régi par un déséquilibre entre les genres*"<sup>32</sup>. La remise en question de l'ordre patriarcal correspond par ailleurs au troisième point sur la liste d'Iris Brey pour établir le caractère féminin du regard dans un film.

Nous pouvons nous intéresser à la manière dont cette remise en question de la domination masculine peut aller de paire avec la critique d'un regard hétéronormé. L'histoire de la représentation de l'homosexualité au cinéma permet de se rendre compte de la manière dont les films perpétuent, à l'encontre des personnes homosexuelles, des stéréotypes. Ceux-ci passent à travers les images de la "*cissy*", de la *folle* qui provoque le rire, des gays criminels ou victimes de meurtres particulièrement violents<sup>33</sup>. Les stéréotypes homophobes fonctionnent alors de paire avec le patriarcat, lorsqu'ils confortent les hommes dans leur virilité et rabaissent les comportements perçus comme féminins. Le documentaire de Friedman et Epstein met par ailleurs en avant le fait que c'est l'homosexualité masculine qui

---

<sup>29</sup> "César 2020 : des associations féministes appellent au boycott de Polanski", *L'express*, 12 février 2020, consultable sur

[https://www.lexpress.fr/actualite/societe/cesar-2020-des-associations-feministes-appellent-au-boycott-de-polanski\\_2118004.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/cesar-2020-des-associations-feministes-appellent-au-boycott-de-polanski_2118004.html)

<sup>30</sup> "Adèle Haenel réagit après sa sortie des César 2020", *Le Huffington Post*, 29 février 2020, consultable sur [https://www.huffingtonpost.fr/entry/adele-haenel-reagit-apres-sa-sortie-ses-cesar\\_fr\\_5e5a71f6c5b6beedb4ebd1cf](https://www.huffingtonpost.fr/entry/adele-haenel-reagit-apres-sa-sortie-ses-cesar_fr_5e5a71f6c5b6beedb4ebd1cf)

<sup>31</sup> LEPARMENTIER Arnaud, "Harvey Weinstein condamné à vingt-trois ans de prison, une peine coup de tonnerre", *Le Monde*, 11 mars 2020, consultable sur [https://www.lemonde.fr/international/article/2020/03/11/harvey-weinstein-condamne-a-vingt-trois-ans-de-prison-une-peine-coup-de-tonnerre\\_6032690\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2020/03/11/harvey-weinstein-condamne-a-vingt-trois-ans-de-prison-une-peine-coup-de-tonnerre_6032690_3210.html)

<sup>32</sup> MULVEY Laura, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18.

<sup>33</sup> EPSTEIN Rob et FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloid Closet*, 1995.

est attaquée et violentée, car c'est elle qui met en danger la masculinité hégémonique. À propos des films sur des couples de femmes, la fétichisation et la non prise au sérieux de cette forme d'amour facilite l'acceptation, tardivement cependant. Pourtant, en se soustrayant au poids de l'hétéronormativité, les lesbiennes échappent aux logiques patriarcales et au regard des hommes dans les relations intimes. À ce sujet, Monique Wittig écrit que "*les lesbiennes ne sont pas des femmes*"<sup>34</sup> ; Alice Coffin<sup>35</sup> parle du "*génie lesbien*". Elle le caractérise ainsi : "*Le génie lesbien est cette capacité à penser et concevoir des mécanismes de société qui sont complètement différents des codes qui prévalent dans le patriarcat. Ce génie est aussi la force de les mettre en œuvre*"<sup>36</sup>.

Il y a donc, dans le *female gaze*, dans le génie lesbien, dans la remise en question des normes visuelles et textuelles hétéro-patriarcales, l'idée qu'il faut créer autre chose, qu'il faut s'écarter du point de vue hégémonique, masculin et hétérosexuel. Les concepts de *male* et de *female gaze* mettent en avant l'existence de regards possibles, l'un dominant, l'autre controversé. Ils maintiennent cependant, à eux deux, et ne serait-ce que par leur dénomination, l'existence d'une binarité du genre, dans laquelle il n'y aurait que le masculin d'un côté, le féminin de l'autre, dans deux cases bien distinctes. Quand Iris Brey caractérise les expériences féminines, elle omet les expériences trans', binaires et non-binaires. Dans le *male gaze* comme dans le *female gaze*, le regard est cis. Nous pouvons nous interroger sur la manière dont il est envisageable de dépasser cette binarité à travers, notamment, l'influence des études trans'.

c. Dépasser la binarité "*male*", "*female*", dans les catégorisations : la place des études trans'

Dans sa théorisation du *male gaze*, Laura Mulvey aborde le "*manque du pénis*"<sup>37</sup>, chez les figures féminines, comme un attribut central qui attire l'attention du regard masculin par son absence. Dans un monde phallocentré et cismormé, la castration signifie la privation du pouvoir et le phallus donne droit à la position de domination. Par ces affirmations naturalisantes, Laura Mulvey conçoit le féminin et le masculin sur un spectre binaire,

---

<sup>34</sup> WITTIG Monique, *La pensée straight*, Editions Amsterdam, Paris, 2018, p.77

<sup>35</sup> Alice Coffin, autrice de *Le génie lesbien*, Editions Grasset, Collection Documents Français, 3 juin 2020.

<sup>36</sup> DAUMAS Cécile, "*Lesbiennes, femmes de génie*", *Libération*, 14 mai 2020, consultable sur [https://www.liberation.fr/debats/2020/05/14/lesbiennes-femmes-de-genie\\_1788261](https://www.liberation.fr/debats/2020/05/14/lesbiennes-femmes-de-genie_1788261)

<sup>37</sup> MULVEY Laura, "*Visual pleasure and narrative cinema*", *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18, citation originale : "*the lack of penis*".

ordonné par l'ordre biologique dyadique<sup>38</sup> et cisnormé. Dans cette vision, ce qui fait l'homme c'est alors le pénis, ce qui caractérise la femme, c'est son absence. Nous pouvons donc dire, sans nier son apport aux études culturelles, que la théorie du *male gaze* est une théorie ciscentrée, dans laquelle les personnes trans' ne sont pas prises en compte. Comme nous l'avons mentionné précédemment, lorsqu'elle aborde les expériences féminines dans le cadre du *female gaze*, Iris Brey n'inclut pas non plus les expériences trans'.

Nous pouvons nous interroger sur la nature du regard que les films de notre corpus appliquent à leurs personnages trans'. En effet, ce qui est en question à travers ces films, ce n'est pas tant l'ordre patriarcal que l'ordre cisnormé qui lui est lié. Lorsque Lara (*Girl*) perce ses oreilles et fait de la danse classique, lorsque son corps, nu, est montré de bas en haut, lorsqu'elle a des relations sexuelles avec un garçon : est-ce l'action du *male gaze* ou du *cis gaze* qui est transposé sur elle ? Lorsque Lili (*The Danish Girl*) porte des robes et des perruques, se maquille, vit une romance avec un homme et voit également son corps, nu, filmé de bas en haut, quel regard cela traduit-il ? Nous pouvons nous interroger à ce sujet étant donné que, comme nous l'avons évoqué précédemment, la conformité avec des codes ciscentrés et hétéronormés se trouve au cœur de la vie des personnes trans', soumises à des législations et des règlements médicaux écrit.e.s par des personnes cis, tous genres confondus. Le personnage de Céline Sciamma, dans *Tomboy*, remet en question l'ordre patriarcal en jouant avec les garçons, comme les garçons. La réalisatrice "*filme à hauteur d'enfant*"<sup>39</sup>, nous sommes avec le personnage et ainsi Céline Sciamma se place déjà dans son second long métrage dans une forme de *female gaze*. Dans ces trois films, et comme nous l'avons élaboré précédemment ce n'est pas tant le genre du regard qui oriente le récit que son caractère cis. Peu importe alors le *male* ou le *female gaze*, les films étudiés sont écrits, réalisés, joués par et conçus pour des hommes et des femmes cis, qui viennent poser des regards binaires et ciscentrés sur des personnages qui sortent et / ou transcendent les codes de cette binarité. Il est important d'établir des concepts qui permettent d'analyser cette situation.

---

<sup>38</sup> par opposition aux personnes intersexes, les personnes dyadiques sont celles dont les caractéristiques sexuelles primaires et/ou secondaires correspondent aux définitions sociales et médicales typiques du féminin et du masculin. Pour plus de renseignements sur les personnes intersexes : Collectif Intersexes et Allié.e.s, <https://cia-oiiifrance.org/>

<sup>39</sup> JEAMART Audrey, "*Entretien : Céline Sciamma, Filmer à hauteur d'enfant*", *Critikat*, 3 mai 2011, consultable sur <https://www.critikat.com/panorama/entretien/celine-sciamma/>

Dans son manifeste, Julia Serano évoque l'idée de *“démanteler le privilège cissexuel”*<sup>40</sup> qu'elle caractérise par ailleurs comme *“l'analyse à deux vitesses qui promeut l'idée que les genres transsexuels sont distincts et moins légitimes que les genres cissexuels”*<sup>41</sup>. C'est ce privilège qui est à l'oeuvre lorsque les personnes cis pratiquent *“le genrement”*, c'est-à-dire le *“processus qui consiste à faire la distinction entre femmes et hommes”*<sup>42</sup> sur la bases d'idées préconçues à propos de ce qui fait la masculinité et la féminité. Le regard cis est un regard privilégié au travers duquel les personnes trans' sont perçues distinctement des personnes cis, et placées, selon une échelle de la valeur des genres, comme plus illégitimes. La construction des distinctions genrées existe donc dans un schéma de pensée pour lequel les personnes trans' binaires sont à différencier des personnes cis binaires. Dans le cadre du privilège cis et d'une construction qui ne considère pas l'existence même des personnes trans', *“lae cissexuellE projette sans distinction sa cissexualité sur les autres personnes, ce qui transforme la cissexualité en attribut humain considéré comme acquis”*<sup>43</sup>. C'est ce qui se passe lorsque Laura Mulvey et Iris Brey forgent leurs concepts : elles se situent, en tant que femmes cis, dans une classe privilégiée, cis, et de ce fait elles ne pensent pas les personnes trans'. De la même manière que le regard masculin est le résultat d'impensés, le regard cis ne réfléchit pas à son existence en tant que particularité mais seulement en tant qu'universel. Nous pouvons penser par ailleurs, qu'avec l'émergence des questions trans' et de l'inclusivité des personnes trans' dans les mouvements féministes actuels<sup>44</sup>, la non-inclusion des personnes trans' dans les théories féministes récentes pourrait elle aussi résulter d'une paresse intellectuelle plus que d'un impensé. Plus encore, cet écartement des personnes trans' des théories du *male* et du *female gaze* participe à *“L'assignation à une troisième genre et à un troisième sexe”* soit la croyance selon laquelle nous, *“les personnes trans, habitons notre propre catégorie de genre qui serait séparée de "femme" et "homme”*<sup>45</sup>. Si nous réfléchissons ici à l'existence d'un *cis gaze* c'est pour le placer, dans une binarité, face à un *trans gaze*, mais également parce qu'en omettant les réflexions sur les personnes trans', les

---

<sup>40</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.5. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>41</sup> *ibid.*, p. 6.

<sup>42</sup> *ibid.*, p. 6.

<sup>43</sup> *ibid.*, p. 7.

<sup>44</sup> MERONI Arya, *“Au-delà du débat sur la place des femmes trans dans le mouvement féministe”*, Mediapart, 24 février 2020, consultable sur <https://blogs.mediapart.fr/arya-meroni/blog/240220/au-dela-du-debat-sur-la-place-des-femmes-trans-dans-le-mouvement-feministe>

<sup>45</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.14. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

théories existantes nous poussent à concevoir une troisième catégorisation, spécifique aux personnes trans'. Nous pouvons pourtant observer, à travers la manière dont les héroïnes des films de notre corpus sont filmées notamment, la présence d'un *male gaze*. Cependant, et comme le précise Julia Serano, le regard masculin appliqué aux femmes trans' est un *male gaze* spécifique<sup>46</sup> et empreint de transmisogynie.

Il semble ainsi que penser les représentations trans' par le biais des théories du *male* et du *female gaze* ne suffise pas à rendre compte du regard qui pèse vraiment sur ces personnages. En tant que personnes trans', nous nous trouvons sous le regard des personnes cis, influencées par une vision centrée et essentialisée de leur propre genre, résultant en un regard nécessairement ciscentré. C'est cette influence du privilège cis couplé à la non pensée des personnes trans' en tant que réalité tangible et matérielle que nous retrouvons dans le concept de *cis gaze*. Mais avant de définir plus précisément ce dernier, nous allons maintenant nous intéresser à ce que nous avons établi comme son altérité, à savoir le regard trans', ou *trans gaze*.

## **2. Le “*trans gaze*”, ou point de vue trans'**

Depuis le début de cette recherche nous avons posé en tant qu'altérités les personnes trans' et les personnes cis, en soulignant notamment le poids du regard cis et son influence sur les représentations trans'. Dans cette configuration et dans l'état actuel de notre corpus, les deux notions n'apparaissent pas comme des entités équilibrées et symétriques l'une par rapport à l'autre. C'est la norme cis qui est représentée, c'est le regard cis qui est actif. Ce qui est qualifié de trans' n'a pas de pouvoir, pas de regard, seulement un corps et une histoire qui

---

<sup>46</sup> “Les médias nous hyperféminisent en illustrant les histoires de femmes trans par des images nous montrant en train de nous maquiller, de porter des robes et des chaussures à talons hauts, afin de souligner la “frivolité” supposée de notre genre féminin ou via des descriptions caricaturales nous attribuant des traits de caractère péjorativement associés à la féminité tels que la faiblesse, la confusion, la passivité ou la timidité [...] De telles représentations ne se contentent pas de dévaloriser et de fabuler sur les motifs qui amènent les femmes trans à transitionner, mais suggèrent implicitement que les femmes dans leur ensemble n'ont pas de valeur au-delà de leur potentielle sexualisation [...] Les médias chosifient nos corps en mettant en scène la chirurgie de réassignation de sexe et en parlant abondamment et ouvertement de nos “vagins artificiels” sans la moindre pudeur habituellement associée aux discussions sur la génitalité. En outre, celles d'entre nous qui n'ont pas fait de chirurgie sont constamment réduites à leurs organes génitaux, que ce soit par les réalisateurs de tranny porn\* qui amplifient et exagèrent nos pénis (transformant ainsi les femmes trans en “she-males” [7] et en “meufs à bite”) ou par d'autres si bien lobotomisées par le phallocentrisme qu'ils et elles croient que la seule présence d'un pénis suffit à infirmer ou altérer la féminité et la féminitude de nos identités, de nos personnalités et du reste de nos corps.” Tiré de Julia Serano - *Manifeste d'une femme trans ...et autres textes*, Éditions Tahin Party, 2014, p.12-24 ; p.120-122 ; p.128-135. (Julia Serano, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, 2007 - EXTRAITS - Traduction : Noémie Grunenwald) consultable sur Indymedia Nante, <https://nantes.indymedia.org/articles/45400>

échappent à son contrôle au profit d'une narration et de représentation ciscentrées. Lorsque nous pensons l'existence d'un regard cis c'est, comme lorsque Laura Mulvey pense le regard masculin, pour évoquer l'existence souvent impensée d'un regard qui n'est pas universel mais orienté selon des normes genrées. Dans cette dynamique, le regard cis est donc pensé par opposition à ce que nous pouvons appeler le regard trans'. Avec le *trans gaze* nous postulons donc l'existence d'un point de vue situé dans la connaissance du vécu des personnes trans' en tant que réalité plurielle et non stéréotypée. Cette vision s'affranchit des limites de la représentation au cinéma et nous allons en ce sens nous questionner largement sur la manière dont les personnes trans' apportent un *trans gaze* à la recherche et à l'Art. Il s'agit de poser le regard trans' comme un regard spécifique et d'en défendre la nécessité dans un monde au sein duquel la position active des personnes trans' n'est pas considérée. À travers un retour sur les recherches et les travaux artistiques porté.e.s par des personnes trans', nous allons interroger ces spécificités et les apports engrangés. Nous critiquerons également la notion de militantisme qui est souvent apposée aux regards minoritaires par défaut, sans questionnement de la véritable portée politique et militante des travaux proposés. Il semble qu'alors, lorsque nous aurons posé des concepts et des définitions sur le particulier, nous pourrions revenir et terminer par la déconstruction et la redéfinition de ce qui est souvent pensé par défaut comme le point de vue universel, à savoir le *cis gaze*.

**a. Comment faire une recherche sur les personnes trans en tant que concerné.e ?**

Faire de la recherche en tant que personne trans', aujourd'hui, dans le contexte français, est une affaire d'invisibilisation et d'obstacles administratifs et pédagogiques à surmonter. C'est en tout cas ce qui ressort de mon expérience personnelle et de ce que j'ai pu observer, pendant deux ans, dans le champ des études de genre au sein de l'Université française, et ce malgré les mesures récentes prises par le ministère de l'enseignement supérieur à l'égard des personnes LGBTIAQ+<sup>47</sup>. Cette discrimination à l'égard des personnes trans', c'est ce que dénonce Sam Bourcier, à propos de l'université de Lille 3, au sein de laquelle il s'est vu refuser la codirection d'un master qu'il avait lui-même monté<sup>48</sup>. C'est également le ressenti

---

<sup>47</sup> "Ce qui doit changer pour les étudiants transgenres", *étudiant.gouv*, 29 mars 2019, consultable sur <https://www.etaudiant.gouv.fr/cid140529/ce-qui-va-changer-pour-les-etudiants-transgenres.html>

<sup>48</sup> Sam Bourcier dans *Les transidentités, racontées par les trans, épisode 4 : Libertés, égalité, transidentités*, dans l'émission *LSD La Série Documentaire* de Perrine KERVRAN, France Culture, consultable sur

de Karine Espineira, docteure en sociologie et en sciences de l'information et de la communication, qui souligne la précarité de sa situation en tant que femme trans' universitaire<sup>49</sup>.

La thèse de Karine Espineira, à propos de la "*construction médiatique des transidentités*"<sup>50</sup> est la première à ce sujet en sciences de l'information et de la communication et comme le souligne l'interview disponible sur l'*Observatoire des transidentités*, il s'agit de "*la première thèse sur les trans soutenue par une trans*"<sup>51</sup> en France.

Comme nous avons pu le souligner précédemment, les personnes trans' ont souvent été l'objet de recherches, notamment dans le domaine médical<sup>52</sup> et psychologique dès les années 1950 avec la notion de "*transsexualisme*" forgée par Harry Benjamin<sup>53</sup>. Aujourd'hui, et d'après le site *theses.fr*, les disciplines qui s'intéressent aux personnes trans' sont plus variées. Les sciences de l'information et de la communication figurent en haut de la liste lorsque nous recherchons le terme "*transgenre*". Le sujet s'inscrit également dans les recherches en sociologie, en Art ou en droit<sup>54</sup>. Si nous cherchons le terme connoté médicalement et psychiatriquement, "*transsexuel*", ce sont les thèses de droit et de psychologie qui dominent la recherche<sup>55</sup>. Ces recherches, majoritairement portées par des personnes cis, rentrent dans ce que Julia Serano désigne comme "*l'interrogation sur les personnes trans*" ou "*l'intellectualisation du processus d'objectisation des transsexuelLES*"<sup>56</sup> et qui va de paire avec "*l'effacement des personnes trans*"<sup>57</sup> grâce auquel les "*universitaires* [peuvent] énoncer toutes les théories qu'il leur plaît à notre propos, et [qui permet] aux

---

<https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/les-transidentites-racontees-par-les-trans-44-libertes-egalite-transidentites>

<sup>49</sup> "je suis universitaire mais je suis universitaire précaire", "en France vous êtes trans', [...] vous avez une thèse, vous n'avez pas de job", ibid, propos de Karine Espineira. La chercheuse a récemment posté des tweets annonçant sa sortie du monde universitaire qui la laissait en grande situation de précarité. Les tweets initiaux ne sont plus visibles suite à la suppression de son compte.

<sup>50</sup> ESPINEIRA Karine Solene, "*Karine Espineira, entretien sur la construction médiatique des trans*", *Observatoire des transidentités*, 29 octobre 2012, consultable sur <https://www.observatoire-des-transidentites.com/2012/10/29/article-karine-espineira-entretien-sur-la-construction-mediatique-des/>

<sup>51</sup> ibid.

<sup>52</sup> Catalogue regroupant diverses recherches médicales à propos des personnes trans', menées de 2010 à 2019, mises à disposition par le CHU de Rouen, consultable sur <http://www.chu-rouen.fr/page/personnes-transgenres>

<sup>53</sup> cité par ALESSANDRIN Arnaud, dans "*Du « transsexualisme » à la « dysphorie de genre » : ce que le DSM fait des variances de genre*", *Socio-logos* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 29 avril 2014, consulté le 31 mai 2020 sur <http://journals.openedition.org/socio-logos/2837>

<sup>54</sup> voir la liste sur <http://theses.fr/fr/?q=%22Transgenre%22>

<sup>55</sup> voir la liste sur <http://theses.fr/fr/?q=%22Transsexuel%22>

<sup>56</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.22. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>57</sup> ibid, p. 23.

médecins, psychologues, et autres "expertEs" autoproclaméEs cissexuellEs, de prendre la parole à notre place"<sup>58</sup>. Pendant ce temps, les études de genre ne figurent pas sur les listes du Conseil National des Universités<sup>59</sup> et peinent à se faire une place dans la recherche francophone. À ce stade, la place des études trans' dans la recherche française n'est donc pas à l'ordre du jour.

Par ailleurs, au-delà de la place faite aux personnes trans' en tant qu'objets de recherche, ce qui nous intéresse ici reste la place des personnes trans' en tant qu'actrices de ce travail universitaire. En effet, les chercheur.euse.s cis se sont emparé.e.s de nos corps et de nos vécus comme d'objets et ont été salué.e.s pour cela. À titre d'exemple, nous pouvons revenir vers l'*Observatoire des Transidentités*. Celui-ci a été fondé en 2010, par deux femmes trans', Maud-Yeuse Thomas et Karine Espineira, et un homme cis, Arnaud Alessandrin. Seul ce dernier a été reconnu pour son travail scientifique<sup>60</sup>. Certain.e.s chercheur.euse.s trans' portent pourtant des projets de recherche et / ou travaillent en tant que spécialistes des questions trans', comme le sociologue Emmanuel Beaubatie<sup>61</sup>, ou les co-directrices de l'*Observatoire des Transidentités*, Maud-Yeuse Thomas<sup>62</sup> et Karine Espineira. D'autres s'intéressent aux théories queer, comme Sam Bourcier<sup>63</sup>, auteur de la trilogie *Queer Zones*<sup>64</sup>. Il existe donc, dans le champ universitaire français, une possibilité naissante de pratiquer une recherche sur les personnes trans', en tant que personne trans, mais celle-ci est difficilement reconnue et peu encouragée.

La question du point de vue situé et de la recherche en tant que personne directement concernée par le sujet abordée a été une problématique centrale au cours de cette recherche. En tant que personne trans', il s'agit de sortir des discours dominants, voyeuristes et stéréotypés portés par les personnes cis à notre rencontre. Pour reprendre les mots d'Artemisa

---

<sup>58</sup> ibid, p. 24.

<sup>59</sup> voir la liste des sections reconnues par le CNU sur <https://www.conseil-national-des-universites.fr/cnu/#/>

<sup>60</sup> "seul le « cisgenre » est crédité et reconnu comme acteur scientifique du terrain à l'ODT" dans ESPINEIRA Karine Solene, "Karine Espineira, entretien sur la construction médiatique des trans", *Observatoire des transidentités*, 29 octobre 2012, consultable sur <https://www.observatoire-des-transidentites.com/2012/10/29/article-karine-espineira-entretien-sur-la-construction-mediatique-des/>

<sup>61</sup> profil consultable sur l'institut de recherche interdisciplinaire : <http://iris.ehess.fr/index.php?1203>

<sup>62</sup> profil consultable sur <https://expertes.fr/expertes/66976-maud-yeuse-thomas>

<sup>63</sup> il ne semble pas possible de trouver un site biographique de Sam Bourcier sans que celui-ci ne mentionne son deadname. Sam Bourcier est maître de conférence à l'université Lille 3, militant queer, spécialiste des études queers et de la politique des représentations.

<sup>64</sup> BOURCIER Sam, *Queer Zones 1 : politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Editions Amsterdam, 2001 ; *Queer Zones 2 : Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005 ; *Queer Zones 3 : Identités, Cultures, Politiques*, Editions Amsterdam, 2011.

Flores Espinola, il s'agit de produire un "*nouveau mode de connaissance [...] moralement et politiquement engagé*"<sup>65</sup> qui s'oppose à celui posé, par les dominant.e.s, et définit par Maria Puig De La Bellacasa comme "*universalistes, objectivistes et scientistes*"<sup>66</sup>. Dans un article à propos du lien entre militance trans' et transmission des savoirs, Maud-Yeuse Thomas, Karine Espineira et Arnaud Alessandrin soulignent que la littérature autour du "*fait trans*"<sup>67</sup> est largement pathologisante et que les savoirs situés sont un moyen pour les personnes concernées de se réapproprier leurs propres problématiques. De plus, nous nous positionnons ici dans le cadre de ce que Helen Longino appelle "*l'intersubjectivité*"<sup>68</sup>, hypothèse qui ne reconnaît pas l'objectivité des savoirs, qu'ils soient portés par des personnes concernées ou non, mais dans laquelle c'est la somme des savoirs subjectifs qui forge l'objectivité. Ce concept se rapproche également de celui "*d'objectivité forte*"<sup>69</sup> développé en 1991 par Sandra Harding.

En tant que personne trans', ma capacité à mener une recherche sur ce sujet a été, à plusieurs reprises, remise en question au sein de l'université comme dans mon entourage, la critique principale portant sur le fait que je ne pourrais que manquer d'objectivité. Je ne nie pas cette subjectivité de ma part mais il me semble important d'en souligner quelques éléments d'importance. Tout d'abord, ma subjectivité, en tant que personne trans', n'est pas plus grande à l'égard de mon sujet que celle d'une personne cis. En effet, le regard cis, pétri de stéréotypes à propos des personnes trans', peut être déplacé vers la recherche. Il y a une manière, pour les personnes cis, de traiter du sujet trans', que ce soit au cinéma ou à l'université. La construction d'un regard trans' sur le sujet ne porte pas plus de subjectivité que le regard cis. Par ailleurs, ce dernier est dominant, tant par le contexte dans lequel se déroulent les recherches, au sein d'un système transphobe, que par le nombre de publications déjà sorties sur le sujet et leurs répercussions. L'apport d'une subjectivité depuis un point de vue précédemment invisibilisé ne peut qu'enrichir la recherche. Enfin, et surtout, je relève,

---

<sup>65</sup> FLORES ESPINOLA Artemisa, "*Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies de 'point de vue'*", *Cahiers du genre*, 2012 (n°53), 21p. Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-99.htm>

<sup>66</sup> DE LA BELLACASA Maria Puig, "*Divergences Solidaires, autour des politiques féministes des savoirs situés*", *Multitudes*, 2003 (n°12), 8p. Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-39.htm>

<sup>67</sup> ESPINEIRA Karine, THOMAS Maud-Yeuse, ALESSANDRIN Arnaud, "*De la militance trans à la transmission des savoirs : la place du sujet trans dans le lien social*", *Le sujet dans la cité*, 2013. Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2013-2-page-132.htm>

<sup>68</sup> FLORES ESPINOLA Artemisa, "*Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies de 'point de vue'*", *Cahiers du genre*, 2012 (n°53), 21p. Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-99.htm>

<sup>69</sup> *ibid.*

comme Karine Espineira, la nécessité politique de cette réappropriation de la transidentité comme objet d'étude. Les recherches publiées par des personnes cis oublient la dignité des personnes trans' et la multiplicité de nos identités. Les narrations, qu'elles soient de l'ordre de la fiction ou de la représentation scientifique, portent des discours stigmatisants et biaisés par le privilège cis. Il s'agit ici de faire valoir un vécu et une expérience personnelle et communautaire en tant que données permettant de déterminer et d'orienter un sujet de recherche. Il s'agit également de questionner la légitimité de chacun.e à traiter de sujets par lesquels iel n'est pas concerné.e. Se pose alors la question de la violence symbolique. En effet, et comme le souligne à nouveau Julia Serano, *“à l'inverse de ces chercheurEUSEs cissexuellEs qui trouvent passionnant et intellectuellement stimulant de se perdre en considérations et de pontifier sur mon existence, la question "pourquoi suis-je transsexuelle" a toujours été pour moi une source de honte et de dégoût de moi même”*<sup>70</sup>. Il existe un écart, entre l'intérêt que les personnes cis portent à des corps et des identités dont la plupart des problématiques leurs demeurent inconnues, et l'intérêt que les personnes trans' portent à leurs propres corps, leur Histoire et leur place dans la société. Enfin, *“la recherche incessante en vue de la découverte de la cause de la transsexualité a pour utilité de figer les identités de genre transsexuelles dans un état perpétuellement susceptible d'être mis en question, et fait du même coup en sorte que les identités de genre cissexuelles restent nonquestionnables”*<sup>71</sup>. Ainsi, si les personnes cis souhaitent s'intéresser à la manière dont se construit le genre et dont fonctionnent les discriminations basées sur un ordre de référence ciscentré, nous pouvons penser à l'émergence d'une recherche qui questionnerait les identités cis plutôt que les transidentités<sup>72</sup>.

Nous dressons donc un constat vis-à-vis des études et du champ universitaire français qui laisse peu de place aux personnes trans' en tant qu'actrices tandis qu'elles existent toujours et de plus en plus en tant qu'objets d'étude. Mener une recherche en tant que personne trans' nécessite de voir son sujet remis en question et parfois délégitimé au nom d'une objectivité scientifique qui serait contrariée par l'identité des chercheur.euse.s. Cependant nous pouvons penser qu'à la faveur d'engagements militants et de la persistance des personnes trans' au

---

<sup>70</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.22-23. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>71</sup> *ibid*, p. 23.

<sup>72</sup> Nous pouvons souligner l'existence des études de la blanchité qui permettent de réfléchir à propos de la place des personnes blanches, également souvent impensées, plutôt qu'à celle des personnes racisées. À ce sujet voir CERVULLE Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Edition Amsterdam, 2013.

sein d'institutions parfois violentes, les recherches par et sur les concerné.e.s sont amenées à se développer. C'est une conclusion optimiste que nous dressons ici, qui postule la possibilité pour le regard trans' de se faire une place dans le champ de la recherche. Dans ce mémoire, au delà des personnes trans', nous traitons du rôle de l'Art et de cinéma dans les représentations. Nous allons voir à présent la manière dont le *trans gaze* se construit dans ces milieux.

### ***b. Art Trans***

Lorsque les soeurs Wachowski réalisent *Matrix*<sup>73</sup>, sorti en 1999, mettent-elles en scène une allégorie de la transidentité ? Dans des questionnements récemment engagés, les analystes et journalistes interrogent en effet le message que le film transmettrait à propos du genre<sup>74</sup>. Les réalisatrices poseraient à ce moment-là, sur un objet culturel a priori loin des questions de l'identité de genre, un regard en lien avec leurs propres identités et leurs questionnements en tant que femmes trans'. Plus récemment, dans le cadre de l'écriture d'un personnage trans', Max, pour la sixième saison de la série SKAM France<sup>75</sup>, le réalisateur a fait appel à Gab Harrivelle, une personne trans' non- binaire, en tant que consultant. En ce qui concerne les films dont les personnes trans' seraient le sujet, l'inclusion de personnes concernées dans les équipes de production n'est pas d'actualité et ce sont les stéréotypes portés par les personnes cis qui ont des répercussions directes sur les représentations médiatiques. Les personnes trans' sont considérées dans le Septième Art comme dans la recherche comme des objets plus facilement que comme des acteur.rice.s potentiel.le.s. Pourtant, elles s'emparent quotidiennement de pratiques artistiques variées<sup>76</sup> et c'est à cela que nous allons nous intéresser à présent. Il s'agira notamment de voir la manière dont les personnes trans' mettent en scène leurs propres corps, parcours et diversités à travers leurs expressions artistiques. Nous pourrions également nous interroger sur ce qui se déroulerait si des personnes trans' étaient incluses dans les processus de création des films comme ceux qui composent notre corpus.

---

<sup>73</sup> WACHOWSKI Lana et Lilly, *Matrix*, 1999.

<sup>74</sup> ANDREI Thomas, “*Matrix*”, l'allégorie trans des Wachowski”, *Slate*, 26 mars 2019, consultable sur <http://www.slate.fr/story/175005/matrix-allegorie-trans-genre-wachowski>

<sup>75</sup> HOURREGUE David, *Skam France*, saison 6, 2020.

<sup>76</sup> déclaration de Sam Feder, réalisateur de *Disclosure* : “*trans people are taking the centre of their own story telling*”, traduction : “*les personnes trans' prennent place au coeur de leurs propres histoires*”, tirée de : “*“Disclosure”: Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV*”, *Democracy Now!*, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfHO60>

En effet, les personnes trans' font aussi du cinéma et s'emparent également d'autres formes d'art. Cependant, ces initiatives ne bénéficient pas des mêmes financements, de la même visibilité ni du même traitement que les oeuvres portées par des personnes cis. Une enquête du CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée) à propos de *"la place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle"* parue en 2017<sup>77</sup> met en avant le fait que 80% des films français sortis en salles en France entre 2011- 2015 ont été réalisés par des hommes. Il souligne également les inégalités salariales entre les hommes et les femmes dans le milieu. Ces chiffres n'existent pas pour ce qui est des différences de diffusion et de rémunération entre les personnes trans' et les personnes cis. Nous pouvons cependant postuler que, les différences hommes / femmes soulignées par le rapport, existent dans le cadre d'un système inégalitaire en la défaveur de ces dernières. Ce même système est également transphobe et de ce fait nous pouvons estimer que les disparités sont plus prononcées encore à l'encontre des artistes trans'. Pour citer un article de *Slate*, *"si l'accès aux métiers du cinéma est difficile pour tout le monde, il est quasiment impossible pour les personnes transgenres, qui souffrent toujours du sexisme et de la transphobie"*<sup>78</sup>. Il ne nous échappe pas que l'un des arguments qui peut être avancé alors, est numérique. Il n'existe aucune étude précise permettant de comptabiliser les personnes trans', quels que soit les pays observés, cependant la fourchette fournie par une étude américaine datant de 2016 indique un chiffre qui serait compris entre 800 000 et 2,3 millions de personnes concernées aux Etats-Unis<sup>79</sup>. Alors les personnes trans' constituent largement une minorité numérique, mais ce n'est pas ici qu'il faut rechercher à établir un lien de causalité avec le manque de représentation dans les sphères artistiques grand public. En effet, nous le savons, quel que soit leur nombre, les personnes trans' s'emparent des outils culturels à leur disposition. Ce qui manque alors découle à nouveau de la transphobie systémique qui ne trouve pas d'intérêt dans la mise en valeur de voix qui exposeraient des discours et des images allant à l'encontre de l'ordre cissexiste établi.

Lorsque nous parlons des personnes trans' qui s'emparent d'outils culturels et artistiques, nous pouvons commencer par nous intéresser à celui qui bénéficie de la plus grande visibilité

---

<sup>77</sup> *"La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle"*, CNC, 23 février 2017, consultable sur [https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle\\_300828](https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-lindustrie-cinematographique-et-audiovisuelle_300828)

<sup>78</sup> MAYARD Aline, *"Quelles histoires trans le cinéma peut-il raconter ?"*, *Slate*, 10 décembre 2019, consultable sur <http://www.slate.fr/story/185106/cinema-representations-films-histoires-trans-cliches-responsabilite-impact-liberte>

<sup>79</sup> STEINMETZ Katy, *"1.4 Million Americans Identify as Transgender, study finds"*, *Time*, 30 juin 2016, consultable sur <https://time.com/4389936/transgender-americans-statistic-how-many/>

ainsi que des financements, à savoir le documentaire au cinéma. Nous avons déjà mentionné l'existence de celui de Lorne Clarkson à propos d'Issa Ismail, tous deux des hommes trans', intitulé *A Year In Transition*. Nous pouvons y ajouter, pour la France, la série documentaire, adaptée en film, du comédien Océan<sup>80</sup>. Ces deux films, réalisés par des hommes trans', suivent notamment les parcours médicaux, en recouvrant la période entre la première injection de testostérone et la mammectomie. Ils reviennent également sur des violences sociales telles que le mégenrage ou l'emploi du *deadname* par l'entourage. Il y a, dans ces représentations, la trace d'un regard cis, dans le sens où nous retrouvons des mécanismes à l'oeuvre par ailleurs dans les films de notre corpus. Le film de Clarkson s'éloigne un peu de cette norme en présentant en parallèle du portrait d'Issa ceux d'autres personnes trans', représentant par là une certaine forme de diversité communautaire. Néanmoins, dans les thématiques abordées et les images montrées, ces documentaires s'éloignent peu de ce que les personnes cis connaissent, ou croient connaître des personnes trans', notamment en insistant sur l'importance du parcours médical. La forme et le fond sont donc peu subversif.ve.s de ce point de vue et nous pouvons penser que c'est ce qui permet à ces films de bénéficier d'une programmation et d'une diffusion médiatisée. En effet, il s'agit de s'interroger sur la manière dont des documentaires seraient reçus s'ils suivaient par exemple des personnes trans' qui ne souhaitent pas effectuer de transition médicale.

Ces expressions de parcours et d'identités, qui sortent des normes binaires, ciscentrées, hétérosexuelles, valides, neuro-typiques, blanches et minces, c'est ce que le Festival d'Art et de Création Trans' (FACT), organisé pour la première fois à Lyon en novembre 2019, a cherché à valoriser<sup>81</sup>. À travers le concept importé de Montevideo<sup>82</sup>, ce festival a permis de présenter, pendant dix jours, les performances et travaux de musicien.ne.s, dessinateur.rice.s, comédien.ne.s, danseur.euse.s, photographes, vidéastes, tatoueur.euse.s, *drags* et auteur.rice.s trans', entre autres. Pour les organisateur.rice.s, il s'agit de produire une illustration concrète de la manière dont les personnes trans' peuvent se réapproprier leurs corps, leurs histoires et les formes d'expression artistiques qui les mettent en valeur. Il s'agit également de décentrer le discours et de sortir du ciscentrisme pour s'emparer de la culture dominante. Ainsi, le

<sup>80</sup> Océan, *Océan*, 2019. Episodes disponibles sur <https://www.france.tv/slash/ocean/>

<sup>81</sup> Leslie, "Lyon : on a rencontré les orga du FACT", *Friction Magazine*, octobre 2019, consultable sur <https://friction-magazine.fr/lyon-on-a-rencontre-les-organisateurices-du-fact/>

<sup>82</sup> Programme de "la Semana de Arte Trans" 2019 : <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Esta-es-la-programacion-de-la-Semana-de-Arte-Trans-que-comienza-el-31-de-marzo-uc713830#:~:text=La%20Semana%20de%20Arte%20Trans%2C%20un%20festival%20internacional%20de%20arte.danza%2C%20fotograf%C3%ADa%20y%20artes%20pl%C3%A1sticas.>

festival a par exemple présenté Leho De Sosa, qui met en scène de jeunes super-héroïne.s trans' dans *Teen Trans*<sup>83</sup>, ou encore le groupe *Susy Shock y la Bandada de los Colibríes*<sup>84</sup>, qui donne des concerts partout dans le monde. Des créateur.rice.s trans', il en existe donc suffisamment pour tenir dix jours de festival et avoir encore des noms de côté pour plusieurs éditions.

Mais lorsque nous nous tournons vers ceux à qui les moyens sont donnés de réaliser des productions à la portée d'un grand public, le champ se réduit. Pour revenir plus précisément dans le domaine de l'audiovisuel, nous pouvons évidemment citer à nouveau les soeurs Wachowski. Alors qu'elles étaient *out*, elles ont réalisé, pour *Netflix*, la série *Sense8*, qui met notamment en scène une femme trans', Nomi, interprétée par Jamie Clayton, qui est également une femme trans'. La série a connu beaucoup de succès, notamment auprès du public LGBTIAQ+ en mettant en scène des couples lesbiens, gays, des personnages bi et pansexuels ou encore des relations polyamoureuses. Cependant, après deux saisons, *Netflix* a annoncé l'arrêt de la série, s'inscrivant alors dans la continuité d'annulations visant des productions mettant en scène des minorités<sup>85</sup>. Suite aux demandes des fans, la série a eu droit à un épisode final<sup>86</sup>. Nous pouvons cependant voir dans cette annulation précoce, et qui n'a par ailleurs pas été justifiée par *Netflix*, une absence de volonté quant au financement de projets portés par des personnes trans' et mettant en scène des problématiques LGBTIAQ+. En terme d'absence de financement, nous pouvons également nous intéresser au documentaire de Sam Feder, *Disclosure*, dont le site web dirige notamment vers un appel aux dons pour financer la diffusion du film. Nous pouvons souligner que, malgré une faible publicité, *Netflix* héberge le documentaire depuis le 19 juin 2020.

Il s'agit pour les artistes trans' de s'approprier d'autres moyens de diffusion pour véhiculer leurs productions. Faute d'intéresser les producteur.rice.s et de bénéficier de moyens adaptés, les parcours trans' se racontent autrement. La place des réseaux sociaux n'est alors pas à négliger. Les comptes Instagram et / ou Twitter d'artistes trans' sont nombreux et ces plateformes sont également le lieux d'engagements politiques. Nous allons nous intéresser, dans la partie suivante, à la manière dont le point de vue trans' peut, ou doit, être considéré comme une forme de transactivisme.

---

<sup>83</sup> DE SOSA Leho, *Teen Trans : héros sans identité secrète*, édition limitée à l'occasion du FACT, première édition illustrée et traduite en français, Lyon, 2019.

<sup>84</sup> *Final del recital* de Susy Shock y la Bandada de los Colibríes en Tandil, 21 avril 2019, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=smYSdZHHDIQ>

<sup>85</sup> Par exemple *The Get Down* (Baz LUHRMANN, 2016), *Seven Seconds* (Veena SUD, 2018) ou *One Day At A Time* (2017)

<sup>86</sup> "Les plus grosses séries annulées par Netflix", *GQ Magazine*, 27 août 2019, consultable sur <https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/les-plus-grosses-series-annulees-par-netflix>

Avant cela, nous pouvons nous interroger rapidement sur ce que le *trans gaze* signifierait dans le cadre des productions de notre corpus. Dans un court-métrage intitulé *C'est pas une science exacte*<sup>87</sup>, Sasha Loan Ertel propose un plan fixe, unique, le mettant en scène alors qu'il apprend à se raser grâce à une femme trans'. La scène se déroule dans une salle de bain et face à chacun.e des participant.e.s se trouvent des miroirs. Cette mise en scène peut nous rappeler alors celles de *Tomboy*, lorsque Mickaël, face au miroir de sa salle de bain, étudie son corps et ses attitudes ou celle de *The Danish Girl*, lorsque Lili apprend à se maquiller avec sa femme. Mais dans le court-métrage, les corps ne sont pas nus ou à moitié nus, il n'y a pas de violons pour accentuer l'aspect dramatique de l'action et ce qui est mis en avant c'est la circulation des savoirs et la solidarité communautaire. Il semble que, lorsque nous nous intéressons à un point de vue trans', il soit difficile de passer outre l'existence des communautés et de l'aide qu'elles génèrent. Ce sujet est donc au coeur du court-métrage de Ertel, nous la retrouvons également dans le documentaire *Océan*, ou dans *A Year In Transition*. Les documentaires, comme *Screaming Queens*<sup>88</sup>, qui retracent l'histoire des mouvements trans' aux Etats-Unis mettent également en avant cette existence et organisation en tant que groupe. En montrant systématiquement les mêmes histoires de transition, les films sur les personnes trans', par les personnes cis en arrivent à omettre des points d'importance qui sont par opposition souvent cités et montrés par les concerné.e.s. En ce qui concerne les descriptions et images très graphiques de violences représentées, telles que la mutilation de Lara dans *Girl* par exemple, ou les très nombreuses scènes qui la présentent nue et souffrante, nous pouvons penser que celles-ci n'auraient pas été traitées de la même façon si elles avaient été pensées par empathie avec le public trans' plutôt qu'à travers la volonté de créer du contenu choquant destiné à émouvoir un public cis. Les personnages trans' de nos films ne portent par ailleurs pas sur eux-même un regard trans'. Comme nous l'avons expliqué précédemment, c'est le poids d'un regard sociétal et ciscentré qui pèse sur Lara lorsqu'elle regarde son corps dans le miroir. Ce sont également des comportements cisnormés que Mickaël et Lili cherchent à reproduire en se maquillant et en se déguisant. Ces personnages n'ont accès qu'à la norme cis et binaire de l'expression de genre. En supprimant l'existence des multiplicités trans' des récits, les histoires forgées par des personnes cis privent les personnages de représentations qui pourraient leur permettre de bénéficier d'autres références

---

<sup>87</sup> ERTEL Sasha Loan, *C'est pas une science exacte*, 2017. Consultable sur : <https://vimeo.com/251940671>

<sup>88</sup> SILVERMAN Victor et STRYKER Susan, *"Screaming Queens"*, Truly CA, KQED, 2016, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=G-WASW9dRBU>

en terme d'identité et de performance de genre. Le personnage de Lara comme celui de Lili ne connaissent de la féminité que celles des femmes cis, danseuses pour la plupart, qui les entourent. Mickaël est entouré par sa petite soeur qui fait elle aussi de la danse classique pendant que tous les garçons de son âge jouent au foot torsos nus tandis que les filles restent sur le banc. Il est compliqué, en tant que personne trans', de construire nos identités propres alors que nous sommes tenus, par la société et l'ordre médical, de nous astreindre à des normes ciscentrées et binaires. Ce qui nous permet alors de développer une identité qui apprend à se départir de ces normes, c'est à la fois le contact avec d'autres personnes trans' et la connaissance de notre histoire et des mécanismes de construction du genre. Ainsi, l'inclusion de personnes trans' dans les processus créatifs et productifs permettrait de prendre ces mécanismes de construction en compte et d'en mesurer le poids dans les parcours de personnes trans'.

Dans cette logique, et comme le souligne Sam Feder, lorsqu'une série travaille avec des personnes trans', la représentation est plus complète et complexe<sup>89</sup>. Il cite alors, à titre d'exemple, la série *Tales of the city*<sup>90</sup>, disponible sur *Netflix*. Ce constat est également soutenu dans l'ouvrage *Navigating Trans and Complex Gender Identities* lorsque les auteur.rice.s soulignent que les histoires de personnes trans' dans certains médias, et notamment dans les séries, tentent de dépasser le cis gaze et cherchent à normaliser les expériences trans'<sup>91</sup>. Il s'agit alors de s'interroger sur la manière dont les personnes trans' peuvent être incluses dans les processus de création et de production afin que leur regard puisse être pris en compte. Le regard trans' est un regard orienté, au même titre que le regard cis. Là où le second est hégémonique et largement, voire exclusivement pris en compte, il s'agit à présent de faire de la place au premier. Les personnes trans' qualifiées dans les domaines créatifs et dans le milieu du cinéma existent en nombre et il est alors question de mettre en oeuvre une volonté politique afin de leur faire de la place, notamment, mais pas exclusivement, lorsqu'il est question de mettre en scène des personnages trans'.

Nous parlons donc ici de "volonté politique" et nous avons évoqué précédemment la portée activiste des productions artistiques trans'. Nous allons donc à présent nous interroger sur le

---

<sup>89</sup> "'Disclosure': Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV", *Democracy Now!*, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfhQ60>

<sup>90</sup> MORELLI Lauren, *Tales of the city*, 2019.

<sup>91</sup> GREEN Jamison et al., *Navigating Trans and Complex Gender Identities*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.

rapport entre point de vue trans' et transactivisme, afin notamment, de chercher à comprendre si l'un implique nécessairement l'autre.

*c. Un point de vue trans' est-il un point de vue transactiviste ?*

Dans le quatrième épisode du podcast sur "*Les transidentités, racontées par les trans*" diffusé sur *France Culture*<sup>92</sup>, Karine Espineira explique sa démarche de réaliser une recherche sur les personnes trans', en tant que personne trans', comme "*un acte de militantisme*" face aux "*écrits maltraitants*" et elle précise : "*je pense qu'on peut être universitaire et engagé.e en même temps*".

Lorsque j'ai amorcé les réflexions autour de ce sujet de recherche, j'ai rapidement notifié aux enseignant.e.s qui me suivaient, le fait que j'allais devoir faire appel à des connaissances et des réflexions qui émanent directement des cercles militants que je fréquente. Je rejoins par ailleurs les propos de Karine Espineira à propos de la maltraitance des personnes trans' dans les écrits proposés par les personnes cis et la nécessité qu'il y a à proposer des visions qui remettent en question les idées véhiculées dans un système où les rapports de forces mettent en avant les regards cis.

Lorsque que nous arrivons, en tant que personnes trans', dans une position qui nous permet de valoriser les vécus trans', de mettre en avant les connaissances apportées par l'expérience personnelle et communautaire, nous devons prendre connaissance du privilège qui nous est accordé. Comme le souligne Sam Feder, réalisateur de *Disclosure*, il existe un écart conséquent entre la manière dont les rares personnes trans' visibles médiatiquement sont traitées, et celle dont la société traite le reste d'entre nous<sup>93</sup>. Alors qu'Indya Moore marque l'histoire en devenant la première personne trans' en couverture du magazine *Elle US*<sup>94</sup>, iel<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Karine Espineira dans "*Les transidentités, racontées par les trans, épisode 4 : Libertés, égalité, transidentités*", dans l'émission *LSD La Série Documentaire* de Perrine KERVRAN, France Culture, consultable sur <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/les-transidentites-racontees-par-les-trans-44-libertes-egalite-transidentites>

<sup>93</sup> "'Disclosure': Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV", *Democracy Now!*, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfHO60>

<sup>94</sup> FELDMAN Jamie, "*Indya Moore is Elle Magazine's first transgender cover star*", *Huffpost*, 5 septembre 2019, consultable sur [https://www.huffpost.com/entry/indya-moore-elle\\_1\\_5cd43505e4b09f321bdcebfc](https://www.huffpost.com/entry/indya-moore-elle_1_5cd43505e4b09f321bdcebfc)

<sup>95</sup> *ibid*, citation : "*Moore, who prefers to use they/them pronouns*", trad. : "*Moore, qui préfère utiliser le pronom neutre iel*". Le pronom "iel" est ici choisi par défaut en tant que pronom neutre. En français, il existe d'autres pronoms neutre possibles. À ce sujet voir BENJAMIN Alex, "*Le langage neutre en français : pronoms et*

milite chaque jour pour la reconnaissance des violences faites notamment aux personnes trans' racisées<sup>96</sup>. Aux Etats-Unis, les femmes trans' noires sont sept fois plus susceptibles d'être assassinées que le reste de la population<sup>97</sup>. Dans un tel contexte, il semble donc compliqué de ne pas saisir les opportunités que nous avons de nous exprimer pour mettre en lumière ces problématiques et demander à ce qu'elles soient résolues.

À ce titre, la non-objectivité des savoirs et des productions militant.e.s est souvent critiquée. Il y a, derrière les messages politiques portés dans le cadre des productions universitaires et / ou artistique, l'idée d'une remise en question d'un ordre établi, lequel ne pense pas pouvoir bénéficier de la visibilisation des problématiques minoritaires et de la mise en lumière des rapports de force. Les voix minoritaires sont souvent considérées, par défaut, comme militantes.

Au tout début de ma recherche, avant même que les premières problématisations ne soient posées, la question du militantisme incarné par ma recherche s'est posée. Il semblait que, de par la concordance entre mon identité de genre et le sujet traité, le rendu ne pouvait être que militant. Il se trouve qu'il l'est effectivement. Cependant, il me semble que le militantisme de ma recherche n'est pas à essentialiser. Ce n'est pas parce que je suis une personne trans' que ma recherche est militante, mais parce que je suis militant. Il y a une conscientisation autour de ma situation en tant que personne trans' blanche, socialement perçue en tant qu'homme et il y a un travail d'apprentissage militant. Il y a des recherches sur l'histoire des luttes, sur le racisme dans les milieux *queers* et sur la transmisogynie. Il y a derrière mon discours et mes conjonctures des discussions riches avec d'autres personnes trans'. Il y a une conscience politique de la lutte et un engagement militant actif et quotidien. Cette recherche peut se dérouler ainsi parce qu'elle intervient dans ce contexte et si je suis amené à évoluer dans celui-ci, c'est parce que je suis une personne trans'. Il y a des savoirs auxquels j'ai accès grâce aux personnes de nos communautés que j'ai rencontrées dans les cercles militants et / ou grâce aux réseaux sociaux.

Certaines personnes sont autorisées, par leurs privilèges, à ne pas porter un regard politique sur chaque film, chaque écrit, chaque objet culturel. Ce n'est souvent pas le cas des personnes qui appartiennent à des minorités : les non-cis, non-blanc.he.s, non-hétéros pour ne citer

---

accords à l'écrit et à l'oral", Entousgenres, 19 avril 2017, consultable sur <https://entousgenresblog.wordpress.com/2017/04/19/quels-pronoms-neutres-en-francais-et-comment-les-utiliser/>

<sup>96</sup> KACALA Alexander, "Pose star is raising money, awareness for trans women in crisis", *NBC news*, 4 juin 2020, consultable sur <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/pose-star-raising-money-awareness-trans-women-crisis-n1217866>

<sup>97</sup> GARG Ananya, "Black Trans Women Are Being Killed. Could paying them help stop this ?", *Yes magazine*, 12 novembre 2019, consultable sur <https://www.yesmagazine.org/social-justice/2019/11/12/black-trans-women-pay/>

qu'ellex. Leurs déclarations prennent alors souvent l'apparence d'affirmations politiques, par nature. Nos identités sont considérées comme politiques que nous le décidions ou non et nous avons souvent internalisé cette idée, issue de la seconde vague du féminisme qui débute à la fin des années 1960, selon laquelle "*le privé est politique*"<sup>98</sup>. À ce titre ce sont donc nos identités qui donneraient à nos productions une dimension politique innée. Ainsi, s'il semble complexe de séparer le point de vue trans' d'un point de vue militant, ce n'est pas tant à cause des personnes concernées qui portent le point de vue mais à cause de ce que les dominant.e.s imaginent à propos des identités minoritaires. Le *trans gaze* n'a pas nécessairement à être un regard orienté politiquement mais il devient porteur d'une dimension politique dès lors qu'il est analysé sous le prisme d'un *cis gaze* hégémonique. Nos identités et les points de vue qui en découlent portent donc la dimension politique que les personnes cis nous accordent lorsqu'elles voient en nous un regard et un discours qui ne s'alignent pas avec ceux qui dominent. Il est possible d'avoir un *trans gaze* qui sera considéré comme militant sans l'être soi-même étant donné que la portée politique de nos discours est essentialisée.

Par ailleurs, il me semble important de souligner que j'utilise dans mon écriture deux "*nous*" différents. Il y a dans un premier temps le "*nous*" universitaire, qui me permet de vous accompagner dans la lecture et la progression analytique et réflexive. Il y a ensuite le "*nous*" communautaire. Il ne m'est en effet pas possible de me départir de mon identité de personne trans' lorsque j'écris ce mémoire. C'est en tant que personne trans' que j'ai choisi ce sujet, que j'ai eu accès aux problématiques et aux connaissances mobilisées et que j'ai subi le visionnage répétitifs de films m'exposant personnellement à des violences. Il m'avait été conseillé, à l'amorce de cette recherche, de tenir un journal de bord qui me permettrait de rendre compte de mes émotions à mesure que mon sujet avançait. Bien que j'accorde une grande importance à l'influence des émotions personnelles dans le cadre de toutes formes de travaux, il ne me semble pas pertinent ici d'exposer plus que nécessaire les violences psychologiques et institutionnelles qui ont fait partie intégrante de ma manière de travailler. Il s'agit ici également de sortir du *cis gaze*, qui s'intéresse majoritairement à la souffrance et aux difficultés rencontrées par les personnes trans'. Je ne nie donc pas que ces souffrances existent et qu'elles ont influencé mes choix de recherche et de rédaction, mais dans une perspective d'exercice de mon *trans gaze*, je ne souhaite pas exposer ces difficultés à un

---

<sup>98</sup> AUTAIN Clémentine, "*Le privé est politique*", *Le nouveau magazine littéraire*, 16 mai 2018, consultable sur <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/idees/le-prive-est-politique-clementine-autain>

lectorat majoritairement cis. Il me semble par ailleurs qu'au delà du fait que je ne peux me séparer de ce "nous" pour des questions d'appartenance, il y a également une volonté d'écriture politique. Il s'agit de m'inclure en tant qu'objet de cette recherche et de briser le processus qui consiste en la dépersonnalisation des figures trans'. Je cherche par là à souligner une fois de plus notre existence en tant qu'acteur.rice.s et pas seulement objets. Les personnes trans' ne sont pas pour moi un simple objet de recherche dont je peux être exclu quand je le souhaite. Comme le souligne Julia Serano, la transidentité est une réalité pour nous<sup>99</sup> et c'est aussi pour cela qu'il est important que nous puissions nous emparer des discours sur le sujet.

Nous avons donc défini des contextes qui pouvaient voir émaner un regard trans', quel que soit le domaine concerné. En partant de ce point de vue situé à la marge nous allons à présent revenir sur ce que nous avons évoqué précédemment comme les composantes du *cis gaze* avant d'en arriver à une définition du concept, notamment applicable au cinéma. Il s'agit de définir et de délimiter un concept qui se trouve mis en application dans les films de notre corpus.

### **3. Postuler l'existence d'un "cis gaze" pour sortir de la dichotomie entre le particulier et l'universel.**

À mesure que nous progressons dans l'analyse documentée et l'argumentation à propos des films de notre corpus, nous pouvons voir rapidement émerger de grandes modalités de représentations récurrentes pour les personnages trans'. À travers la mise en scène des parcours médicaux, des violences subies et des entourages qui pâtissent des choix des personnages trans', les films de notre corpus proposent une vision restreinte des transidentités. Ces films découlent d'une vision ciscentrée, elle-même inscrite dans un système cisnormatif, c'est-à-dire qui définit la norme par défaut comme cis. C'est à partir de ce constat que nous avons pu penser la notion de *cis gaze*. Dans un premier temps, il nous a alors semblé nous trouver face à un concept novateur, bien qu'héritier du *male gaze*. Mais cette impression que nous avons eu alors de forger entièrement un concept, découlait visiblement d'une méconnaissance et d'une invisibilisation de travaux portés notamment par des femmes trans' et plus globalement des recherches en *trans studies*. En effet, avant de

---

<sup>99</sup> citation : "la transsexualité est tout à fait réelle, tangible et souvent banale pour ceux d'entre nous qui en avons une expérience immédiate", Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.21-22. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

revenir sur une définition précise du concept, portée par les exemples de notre corpus, nous allons revenir sur la construction d'un concept récent, traduction avant tout d'une réalité systémique. Nous reviendrons également sur la nécessité qu'il y a à définir et réfléchir des concepts afin de sortir des schémas d'impensés qui valorisent une dichotomie entre la norme et la marge plutôt qu'une réflexion autour des mécanismes de domination.

**a. Naissance d'un concept : lorsque le cis gaze sert à désigner une réalité quotidienne.**

Le 22 mars 2014, Sophia Banks, une photographe trans', tweete <sup>100</sup> : "*How does the #CisGaze make you feel as a trans person ?*"<sup>101</sup>. Suite à celui-ci, quelques discussions se sont engagées à ce sujet sur le réseau social mais, faute de définition claire, il semblait alors compliqué de s'emparer d'un concept dont chacun.e ne pouvait comprendre les implications. Les discussions se sont donc rapidement éludées et c'est alors un travail de définition qui a commencé. Pour Galen Mitchell<sup>102</sup>, "*le cis gaze fait référence aux moyens mis en oeuvre pour présenter les personnes trans' comme si elles existaient uniquement pour satisfaire le voyeurisme des personnes cis et pour les divertir*"<sup>103</sup>. Ce regard existe alors dans un système de représentations hiérarchiques dans lequel les personnes cis sont en position de supériorité sur les personnes trans'. Dans une analyse qui rejoint celle de Julia Serano, l'autrice souligne également que cette vision tend à naturaliser les identités cis et à artificialiser les identités trans'<sup>104</sup>. Elle souligne la présence de ce regard dans les arts visuels et la littérature mais appuie également sur le fait que ce n'est pas un regard limité à ces champs mais applicable à la société de manière large. Le *cis gaze* est un regard systémique. Il a une influence réelle sur la manière dont les personnes trans' ont conscience de leurs corps et de leurs apparences qui sont constamment épiées à travers le *cis gaze*. En ce sens, les personnes trans' portent souvent sur elles-même ce que nous pouvons qualifier de *cis gaze* internalisé. Nous

---

<sup>100</sup> "Sophia Banks, a trans photographer, first brought the phrase to the internet in a tweet on March 22nd, 2014", MITCHELL Galen, "The Cis Gaze", *TransSubstantiation*, 7 mars 2017, consultable sur <https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>

<sup>101</sup> tweet : <https://cutt.ly/pueXNiD>, trad., "comment le #CisGaze vous fait-il vous sentir en tant que personne trans'?"

<sup>102</sup> à propos de Galen Mitchell : <https://transsubstantiation.com/@galen.mitchell>

<sup>103</sup> citation originale : "The "cis gaze" refers to the ways in which the world and trans people are presented in such a way as to make them appear as if they exist for scrutiny by, and the entertainment of, cis people", MITCHELL Galen, "The Cis Gaze", *TransSubstantiation*, 7 mars 2017, consultable sur <https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>

<sup>104</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.21. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007 : "*la mystification des trans dans les descriptions des transsexuelLES fournies par les médias, à partir du moment où notre sexe d'assignation est souvent transformé en un secret caché ou en un objet d'intrigue, tandis que notre sexe vécu se trouve présenté comme une illusion élaborée.*"

entendons par là le regard que nous portons sur nous même afin de voir si nous correspondons aux normes binaires, si nous “passons” aux yeux des personnes cis. Nous évoquions cette idée à propos de la dernière scène de miroir dans *Girl*, de Lukas Dhont. En effet, alors que Lara se trouve à l’hôpital suite à la mutilation de ses organes génitaux, elle se regarde dans la vitre de sa chambre et son regard se trouve alors dédoublé, pouvant alors nous signifier la manière dont le regard cis double constamment celui que Lara porte sur elle-même.

Pour Ray Filar<sup>105</sup>, le *cis gaze* repose sur la somme de fantasmes des personnes cis à l’égard des personnes trans’. En 2015, iel écrit à ce sujet que “la “transition”, le “changement de sexe”, et même dans une certaine mesure le “coming out” sont des fantasmes cis. Ce sont des fantasmes cis qui effacent les processus par lesquels les personnes cis façonnent également leur propre genre”<sup>106</sup>. Iel souligne également la fascination pour les corps trans’ dans le cadre du regard cis : “les modifications des corps des personnes trans’ doivent être visibles et vues. Les personnes trans’ qui ne modifient pas leurs corps sont ridiculisées et délégitimées dans leurs existences”<sup>107</sup>. Enfin, Filar souligne également que cette manière de porter le regard et l’intérêt uniquement sur les corps des personnes trans’ permet aux personnes cis de se focaliser sur une problématique superficielle et de ne pas s’intéresser aux réalités des personnes trans’. Iel s’interroge alors sur l’intérêt que les personnes cis continueraient de nous porter si nous ne leur montrions pas “ce qu’il y a dans nos pantalons”<sup>108</sup>. Il est intéressant de voir le rôle rempli par les miroirs dans la représentation visuelle du fantasme. En effet, comme l’a écrit Carl Demaille dans le mémoire que nous avons cité plusieurs fois précédemment : “L’espace du reflet a donc été doué d’un caractère imaginaire : monde des morts, ou monde qui emprisonnerait l’âme ; monde dans lequel serait réfugié l’être aimé, ou monde du désir ; espace de la connaissance, qu’elle soit intérieure ou spirituelle ; un monde à découvrir et à explorer ou une prison ; le miroir est le lieu de tous les fantasmes”<sup>109</sup>. Le miroir au cinéma et tel qu’il est utilisé dans les films de notre corpus représente un espace

---

<sup>105</sup> à propos de Ray Filar : <https://www.opendemocracy.net/en/author/ray-filar-2/>

<sup>106</sup> citation originale : “So ‘transition’, ‘sex change’ or, to some extent, ‘coming out’ are cis fantasies. They are cis fantasies that obscure the processes by which cis people create their own genders.”, FILAR Ray, “‘Is it a man or a woman ? Transitioning and the cis gaze’ by Ray Filar”, Verso, 24 septembre 2015, consultable sur <https://www.versobooks.com/blogs/2249-is-it-a-man-or-a-woman-transitioning-and-the-cis-gaze-by-ray-filar>

<sup>107</sup> *ibid.*, citation originale : “Trans peoples’ body alterations must be seen. Trans people who do not body modify are ridiculed, or presumed not to exist”

<sup>108</sup> *ibid.*, citation originale : “Will cis people still care when we stop showing them what’s in our pants?”

<sup>109</sup> DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l’image cinématographique*, p. 30, 2017, ENS Louis Lumière, Paris

dans lequel laisser vivre ces fantasmes. Ils permettent au public d'accéder à des images construites qui déshumanisent les figures trans' pour les objetiser<sup>110</sup>. C'est ainsi que "à travers un regard cis, les vies trans' deviennent une performance, une chose à épier, à scruter, parce qu'elles sont différentes des vies "communes", cisgenres"<sup>111</sup>. Pour souligner l'impact du *cis gaze* dans la vie quotidienne, la développeuse Caelyn Sandel a créé un court jeu vidéo interactif, intitulé *Cis Gaze*<sup>112</sup>. Ce jeu vise à faire prendre conscience aux personnes cis de ce que cela signifie d'être une personnes trans' en proie aux regards et violences dans la vie de tous les jours.

Lorsque nous parlons du *cis gaze*, nous ne parlons pas seulement d'un regard porté par une caméra et spécifique au monde de la représentation visuelle. Le concept que nous abordons ici existe à travers les films de notre corpus parce qu'il existe socialement, porté par une classe de genre dominante. Ce regard cristallise des comportements violents, fétichisants, menaçants et globalement stigmatisants à l'encontre des personnes trans'. Il est le fruit d'un ciscentrisme dans lequel les personnes trans' sont nécessairement perçues comme marginales et traitées en tant que telles. Dans cette optique, il convient de réfléchir à la manière dont le regard et les discours dominants se construisent en ce sens. Nous allons à présent nous intéresser à la manière dont la définition d'un concept permet de le réfléchir et de sortir d'une zone d'impensés. Il s'agit alors de situer la représentation des personnes trans' dans un cadre réflexif socialement orienté et au sein de mécanismes de domination.

### **b. Intensions ou impensés : réfléchir et questionner le cis gaze**

Les représentations proposées par les films de notre corpus et plus largement par les films à propos de personnes trans', rentrent dans les critères d'idées reçues, ciscentrées, à propos des vécus des personnes trans'. Ces représentations ne se questionnent pas et le manque de réflexivité à propos du *cis gaze* comme point de vue hégémonique contribue à entretenir un biais qui invisibilise les personnes trans' pour conforter la majorité cis.

---

<sup>110</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.21. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007 : "l'objectisation réduit la personne transsexuelle à un statut "d'objet", permettant aux cissexuelLES de nous condamner, de nous diaboliser, de nous fétichiser, de nous ridiculiser, de nous critiquer, et de nous exploiter sans éprouver de culpabilité ou de remords."

<sup>111</sup> Citation originale : "Through a cisgender gaze, transgender lives become spectacle, something to ogle at or scrutinize by virtue of how different they are from an "everyday" cisgender lifestyle", GREEN Jamison et al., *Navigating Trans and Complex Gender Identities*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.

<sup>112</sup> Pour jouer : <https://inurashii.itch.io/cis-gaze>

Comme nous l'avons déjà souligné, en ne considérant pas les personnes trans' dans leurs réalités et leurs pluralités, le regard cis transforme des sujets en objets. Cette objetisation des personnes trans' par les personnes cis passe notamment par l'obsession pour les transitions médicales. À ce sujet, Julia Serano écrit *“alors que nos transitions physiques interviennent généralement sur une période de quelques années (une simple fraction de nos vies), elles dominant presque complètement les discours cissexuels portant sur la transsexualité”*<sup>113</sup>. Alors, *“la concentration presque exclusive de l'attention sur notre transformation physique permet un ancrage permanent des transsexuelLEs dans notre sexe d'assignation et transforme ainsi notre sexe d'identification en un but dont nous ne cessons de nous approcher mais que nous n'atteignons jamais complètement”*<sup>114</sup>. Dans les transitions physiques et médicales, un intérêt tout particulier et spécifiquement objectivant est accordé aux organes génitaux des personnes trans'. Ceux-ci sont au coeur de séquences de miroir dans les trois films de notre corpus. Dans *Girl*, le réalisateur met en scène un suspense autour de la révélation du sexe du personnage, à la manière presque d'un spectacle d'effeuillage burlesque dans lequel le.a performeur.euse suggère avant de dévoiler. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ici l'enjeu du dévoilement est donc central et se trouve brièvement satisfait. Ce qui peut être marquant c'est que Lukas Dhont n'a pas attendu plus loin que la quinzième minute pour dévoiler le pénis de son personnage au public. Ici ce n'est pas donc tant le dévoilement des organes génitaux qui est au centre de l'intrigue que le rapport que le personnage entretient avec cette partie de son anatomie. Il n'y a pas vraiment de suspense quant à savoir ce qui se trouve entre les jambes du personnage étant donné que nous avons déjà vu la manière dont elle le dissimule et dont elle s'en détourne. Nous savons qu'il se trouve là quelque chose qui provoque chez le personnage un rejet couplé à un désir de dissimulation, quelque chose qui, pour le regard cis, ne devrait pas être là et qui attire donc la curiosité. Ce bref aperçu semble être la confirmation que nous nous trouvons face à un film qui correspond au regard d'une personne cis sur un corps de personne trans', qui vient objectifier ce corps et qui traite celui-ci par métonymie. Ce pénis, appartenant à un corps de femme, est à lui seul la représentation et le point culminant de ce qu'est une personnes trans' pour un public cis. Il agit comme une réactivation de stéréotypes et d'idées préconçues sur les personnes trans'. À ce moment du film, l'image ne cadre plus le visage ou les émotions du

---

<sup>113</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.21. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>114</sup> *ibid*, p. 21.

personnage, comme cela avait pu être le cas jusqu'à présent, mais elle contribue à satisfaire le voyeurisme et la curiosité du public pour un corps non cis-normé. Par ailleurs, en montrant au public cis un personnage trans' qui semble dégoûté par son corps, le film implique que ce dégoût est un sentiment qu'il serait possible de ressentir à la vue de corps non cis et à travers le rejet du personnage il autorise le public à rejeter cette non-normativité. Il existe des films dans lesquels ce dégoût du corps, et particulièrement à l'encontre des femmes trans', est encore plus prononcé. C'est le cas par exemple dans *The Crying Game*, lorsqu'un personnage masculin, cis, vomit en découvrant qu'il s'apprêtait à coucher avec une femme qui a un pénis. Comme le souligne l'actrice et activiste trans' Jen Richards sur le plateau de *Democracy Now!*, la binarité qui existe entre la fascination et le rejet des corps trans' semble paradoxale et pourtant elle fonctionne bien comme un tout<sup>115</sup>.

Il s'agit donc ici de nous pencher sur le *cis gaze* pour chercher à comprendre en quoi l'obsession pour les transitions médicales est orientée par un biais de genre. Il y a, dans l'existence des personnes trans', une remise en question des normes binaires de genre. Chercher à justifier la transidentité par l'implication nécessaire d'un mal-être chez les personnes, c'est chercher à rassurer l'hégémonie cis et binaire qui ne conçoit pas que nous puissions exister autrement qu'à l'une des deux extrémités du spectre du genre. Il y a, dans l'intérêt porté aux transitions médicales, un intérêt réel porté à ce qui transcende le genre mais qui finit tout de même par rassurer une norme établie en se conformant à des critères biologiques ainsi qu'à des normes esthétiques cisnormés. L'impensé derrière cette obsession est en effet celui qui pose les personnes cis comme une norme élémentaire et par défaut. Les normes ne réfléchissent pas à elles-mêmes, elles ne réfléchissent qu'à ce qu'elles excluent. Les premières recherches en psychanalyse et en médecine portent à ce titre sur ce qui est qualifié comme une "*inversion psycho-sexuelle*"<sup>116</sup>. Les personnes trans' ne s'identifient pas au sexe qui leur a été assigné à la naissance, contrairement aux personnes cis. Poser les termes "cis", "cisgenre", "cisexualité" c'est déjà reconnaître qu'il n'y a pas d'un côté les personnes trans', la marge, et de l'autre côté la norme, innommée. Il s'agit à présent, à travers la reconnaissance et la qualification du regard cis, de la norme cis, et du cis-centrisme de chercher à comprendre ce que cela signifie et comment cela s'exprime. Le point de vue cis n'est pas un point de vue neutre. Il s'agit d'un point de vue qui existe dans une norme hégémonique qui peine à concevoir ce qui sort de la binarité sexuée. La norme cis est par là

---

<sup>115</sup> "'Disclosure': Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV", *Democracy Now!*, 31 janvier 2020, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfHQ60>

<sup>116</sup> DOREY Roger, "*L'inversion psycho-sexuelle avec travestissement chez l'homme*", Université de Strasbourg, 1955, dirigé par KAMMERER Théophile.

également une norme dyadique : les personnes intersexes dont les organes génitaux et / ou les caractéristiques sexuelles ne correspondent pas à la norme cis et dyadique sont mutilées à la naissance et / ou subissent des maltraitements médicaux au cours de leur vie. Pour penser la norme cis et le *cis gaze* il s'agit donc de réfléchir de manière critique à un système de construction binaire des genres, qui repose par ailleurs sur la domination patriarcale. Dès lors, les remises en question de cette binarité, qu'elles soient du fait de l'intersexualité des personnes ou de leur non-adéquation avec le sexe qui leur est assigné à la naissance, constitue une remise en question et un potentiel danger pour le système de domination. La transphobie et l'intersexophobie portent des violences qui leurs sont propres, mais nous pouvons postuler que la crainte d'une remise en question du système binaire et patriarcal se trouve derrière la silenciation des problématiques qui permettraient de réfléchir à ce système. Enfin, il semble important de noter que les normes binaires qui régissent l'ordre esthétique et social des genres dans les films de notre corpus découlent également d'un ordre occidental et blanc. En plus de mettre en avant des figures principalement transféminines (comme nous l'avons vu cela découle d'un imaginaire transmisogyne et non d'une sorte de privilège à être plus représentées), hormonées, jeunes, minces et valides, les films de notre corpus, et la majorité des films sur les personnes trans', mettent en scène des personnages blancs et qui correspondent à des critères esthétiques occidentaux. Cette représentation, et l'impensé autour des figures qui pourraient s'en écarter, laissent paraître une méconnaissance et un mépris vis-à-vis des cultures colonisées. En effet, au-delà de la portée patriarcale des normes sur les genres et les sexualités, celles-ci ont également un rôle de domination raciale et culturelle. Les politiques hétéronationalistes à l'oeuvre dans les anciennes colonies européennes ont stigmatisé, jusqu'à les faire disparaître, les normes esthétiques et sociales qui ne rentraient pas dans les carcans hétéros et cisnormés<sup>117</sup>. Questionner les représentations portées par le regard cis, et de manière générale la norme cis, c'est également se questionner sur la manière dont ce regard a invisibilisé et violenté des personnes et des histoires pour asseoir une domination blanche, masculine, hétérosexuelle et cis.

En proposant des représentations qui ne réfléchissent pas à cet ordre de domination et qui perpétuent des stéréotypes, les films de notre corpus et plus largement les films sur les personnes trans' contribuent à l'alimentation d'un cercle vicieux. Le public n'est exposé qu'à

---

<sup>117</sup> DIRENBERGER Lucia, *Le genre de la nation en Iran et au Tadjikistan : (Re)constructions et contestations des hétéronationalismes*, thèse de doctorat en Sociologie, Paris 7, dirigée par KIAN-THIEBAUT Azadeh, 2014, résumé disponible sur : <http://www.theses.fr/2014PA070051>

un type de représentation, qui nourrit l'imaginaire. Les créations qui suivent en sont à leur tour alimentées. Il est important de nous demander d'où viennent ces représentations, qui les créent et dans quel but, si nous voulons être en capacité de les contrer. Il s'agit alors de proposer d'autres discours. C'est alors que nous en revenons au *trans gaze* : celui-ci peut trouver sa place pour lui même mais également par rapport au *cis gaze*, en proposant une alternative de pensées. C'est en cela qu'il est important de penser, de situer, et de définir le *cis gaze*. En revenant notamment sur les éléments que nous avons pu relever dans les films de notre corpus, nous allons à présent terminer notre développement en proposant des éléments permettant d'identifier le *cis gaze* au cinéma, puis nous tâcherons de le définir.

#### **a. Définition et caractéristiques du cis gaze au cinéma**

Dans son article intitulé "*The Cis Gaze*", Galen Mitchell souligne le fait qu'il est impossible de faire une liste exhaustive de toutes les fois où ce regard s'applique, mais elle note quand même : *"à chaque fois qu'une personne trans' est représentée en train de s'habiller ou de se maquiller ; à chaque fois qu'une personnes trans' est félicitée car elle rentre dans les standards cisnormés ; à chaque fois que quelqu'un.e dit "je n'aurais jamais deviné que tu n'étais pas un vrai homme / une vraie femme !" ; à chaque fois que les personnes trans' ne sont représentées que comme des travailleuse.eur.s du sexe ; à chaque fois que les personnes trans' sont représentées comme déloyales ou prédatrices et jamais comme honnêtes ou ayant du succès ; à chaque fois que l'on se réfère à une personnes trans' en utilisant volontairement son deadname ou en la mégenrant"*<sup>118</sup>.

Nous pouvons ajouter à cette liste, sur la base de l'observation des films de notre corpus et à l'aide d'autres textes : à chaque fois qu'une personne trans' est représentée comme suivant un parcours médical et notamment si les prises d'hormones et / ou opérations sont montrées (c'est ce que des théoricien.ne.s trans' ont baptisé "*transition narrative*"<sup>119</sup>); à chaque fois que les organes génitaux d'un personnage sont montrés contre son consentement ; à chaque fois qu'un.e proche de personne trans' pleure à cause d'une chose qu'a faite ou dite le personnage trans' ; à chaque fois que le personnage n'est montré que comme victime passive de violences verbales, psychologiques, physiques et / ou sexuelles (baptisé "*oppression narrative*"<sup>120</sup>) ; à chaque fois qu'un personnage trans' se fait du mal ; à chaque fois que la

---

<sup>118</sup> MITCHELL Galen, "*The Cis Gaze*", *TransSubstantiation*, 7 mars 2017, consultable sur <https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>

<sup>119</sup> GREEN Jamison et al., *Navigating Trans and Complex Gender Identities*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.

légitimité d'un personnage est remise en question par des personnages cis ; à chaque fois que son identité est validée par un avis psychiatrique ; à chaque fois qu'une mise en scène met l'accent sur la manière dont le personnage performe son genre en imitant un personnage cis ; à chaque fois que le personnage n'a aucune interaction avec d'autres personnes trans' ; à chaque fois qu'il est présenté dans une relation hétérosexuelle ; à chaque fois que le personnage se regarde, entièrement nu, dans un miroir ; à chaque fois que le personnage détourne le regard mais que la caméra reste fixe pour nous exposer son corps ou qu'il reste exposé au regard d'au moins un autre personnage ; à chaque fois qu'un.e acteur.ice cis prend le rôle d'une personne trans'<sup>121</sup>. Comme le souligne Julia Serano, *“depuis les rapports médicaux et académiques jusqu'à la télé, aux films et aux articles de journaux, les cissexuellEs dépensent une quantité exorbitante d'énergie à satisfaire leur fascination concernant ce que les transsexuellEs "font" – les procédures médicales, comment nous modifions nos comportements, etc. – pour "passer" dans leur sexe d'identification”*<sup>122</sup>. Dans une interview donnée au cours de la promotion de son film, *Girl*, Lukas Dhont différencie sa production des autres films sur les personnes trans' et note que ceux-ci sont *“souvent caricaturés”*<sup>123</sup>. Ce qu'il caractérise alors de représentation caricaturée c'est en fait une représentation au prisme du *cis gaze*, et contrairement à ce qu'il postule, son film n'en réchappe pas et coche en réalité quatorze cases sur les vingt que contient notre tableau. En ce qui concerne les deux autres films de notre corpus, *The Danish Girl* remplit seize des vingt critères et *Tomboy* onze<sup>124</sup>.

Il est intéressant de constater que, parmi les documentaires réalisés par des personnes trans', que nous avons évoqués, la plupart ne passent pas ce test. Le *cis gaze* n'est pas que le produit d'une création cis. Etant donné qu'il intervient dans un système cisnormé, il influence également la manière dont les personnes trans' représentent également leurs vécus afin de répondre à la demande explicite ou non du public cis. Dans une volonté d'éducation du public, les images et les récits mis en scène ne s'éloignent pas des normes établies par le *cis gaze*. Il s'agit alors de présenter au public cis un objet culturel qui ne trahira pas son confort

---

<sup>120</sup> *ibid.*

<sup>121</sup> Voir en annexe un tableau récapitulant les cases à cocher pour savoir si oui ou non un film se trouve correspondre aux critères du *cis gaze*. Annexe : l'expression du *cis gaze* au cinéma

<sup>122</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.16. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

<sup>123</sup> CHARGE Gérard, *“GIRL - Interview : LUKAS DHONT”*, Ciné Zooms, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

<sup>124</sup> voir Annexe : l'expression du *cis gaze* au cinéma

afin de ne pas perdre son audience. Il existe par ailleurs, pour les personnes trans', une difficulté à se détacher du regard que les personnes cis portent sur nous. Nous recherchons parfois leur validation car l'adéquation à la norme cis réduit les possibilités de violence à notre égard. Elle ne les annihile pas, mais rend notre existence plus tolérable étant donné qu'elle ne remet pas en question l'ordre établi.

Ce qui intéresse le public cis c'est donc une représentation de la transidentité qui ne défie pas ses propres représentations du genre. Il n'en reste pas moins qu'il y a, derrière l'intérêt pour les figures trans', un intérêt pour l'altérité. À ce titre, les personnages trans' doivent représenter une altérité acceptable. En effet, comme souligné dans l'ouvrage collectif *Navigating Trans and Complex Gender Identities*, "la culture populaire centre les expériences cis et cela a pour effet d'altérer les expériences trans"<sup>125</sup>, elle "tend à se focaliser sur la manière dont une expérience trans' est évidemment différente d'une expérience cis"<sup>126</sup>. Il s'agit donc de représenter des expériences qui diffèrent de la norme cis tout en confortant ce que cette même norme pense connaître des vécus trans. Ce qui se joue également, et nous l'avons vu lorsque nous avons choisi de nous tourner spécifiquement vers l'analyse des séquences de miroirs, c'est la manière dont le regard cis s'intéresse au corps trans'. Comme l'écrit Sabine Melchior-Bonnet, citée dans le mémoire de Carl Demaille, "avant de nourrir quelque démarche introspective, le miroir est utilisé au soin des apparences, instrument d'adaptation et d'harmonie sociales. On ne se regarde pas au miroir, c'est le miroir qui vous regarde, le miroir qui dicte ses lois et sert d'instrument normatif où se mesurent la convenance et la conformité au code mondain. [...] L'identité passe par le paraître, par le rôle, par l'approbation et conditionne l'accès au statut de sujet"<sup>127</sup>. Ici ce n'est pas le "code mondain" qui est en jeu mais le code cishormé. C'est selon ce code que les personnages trans' se regardent et sont regardés à travers les miroirs. L'identité et son approbation sociale passent donc par les corporalités et c'est à ce titre que les identités trans' sont nécessairement corporalisées, exposées et dépossédées de leur capacité à consentir ou non à cette exposition. Nous le voyons bien à travers le personnage de Lara, dans *Girl*, qui tente toujours de cacher son corps, que ce soit à ses propres yeux, ceux de son père, de ses

---

<sup>125</sup> citation originale : "popular culture center a cisgender experience at the cost of "othering" transgender experiences", GREEN Jamison et al., *Navigating Trans and Complex Gender Identities*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.

<sup>126</sup> citation originale : "popular culture tends to focus on how a transgender experience directly differentiates from a cisgender experience", ibid.

<sup>127</sup> MELCHIOR-BONNET Sabine, op. cit., p.125-126, citée dans : DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, p. 20, 2017, ENS Louis Lumière, Paris

camarades, de la médecin et même au jeune garçon avec qui elle a un rapport sexuel. Et pourtant il reste sans cesse exposé. En s'inscrivant dans des espaces privés la caméra et le regard du public s'octroient un droit que Lara ne se donne même pas à elle-même : le droit de regard sur son corps. Cette caméra, qui est souvent posée dans un coin de la pièce, légèrement derrière Lara et qui la suit chaque jour représente alors un regard que Lara imagine, à raison, sur son corps. La caméra dans *Girl* semble alors mettre en scène le *cis gaze* quotidien.

Les corps des personnes trans' sont des corps sur lesquels la société cisnormée aurait un droit de regard, lui permettant de définir à la fois des normes binaires et des manières d'être trans', en projetant "*ses croyances à propos du genre sur les comportements et les corps des autres*"<sup>128</sup>. Lorsque les corps sont en jeu, cela soumet prioritairement les personnes trans' à des regards avant de les soumettre à des intellects. Les paroles et les pensées des personnages ne sont pas au centre de nos films. Cela repose parfois sur la nature même donnée au personnage, comme c'est le cas pour les trois protagonistes de notre corpus. Alors, dans l'écriture même de ces figures, le choix est fait de les rendre mutiques et de favoriser les expressions de leurs visages et les expressions de leurs corps plutôt que leurs paroles. Cette manière de représenter les personnages trans' comme des personnes notamment corporelles mais distantes socialement est également récurrente. Elle tend à favoriser la manière dont les personnes cis peuvent s'approprier et interpréter les propos du film puisque tout est alors implicite.

Ainsi nous en arrivons à être en capacité de poser une définition du *cis gaze*, dans le cadre de son expression au cinéma. Le *cis gaze* est une notion qui caractérise la manière dont les personnes trans' sont représentées, au cinéma, afin d'intriguer le public cis et le regard cisnormé tout en ne remettant pas en question l'hégémonie de ce regard et en se conformant à des stéréotypes établis à propos de l'existence tolérée des personnes trans' dans la société.

---

<sup>128</sup> Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : le privilège cissexuel, p.26. Tiré de : SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

## Conclusion

Ainsi, la construction du *cis gaze* au cinéma se base à la fois sur des trames de narration et des recours visuels. Si nous avons décidé d'inclure des critères de miroirs dans ceux permettant de définir si un film applique le *cis gaze* à son personnage trans', c'est parce qu'il nous semble que l'utilisation des miroirs pour montrer les corps de personnes trans' est un recours au *cis gaze*. Ces séquences permettent à la fois de mettre en scène le personnage dans des situations intimes, donnant corps à des actions auxquelles le public cis n'a sinon pas accès, et elles permettent également à ce même public d'exercer un regard voyeuriste sur la vie privée des personnes trans'. Nous avons postulé, en introduction, que les séquences de miroirs étaient un lieu de cristallisation du *cis gaze* dans les films. Les analyses que nous avons développé le démontrent. Le miroir au cinéma, lorsqu'il est face à une personne trans', est le lieu de mise en scène de performances de genre, souvent basées sur du mimétisme ; de violation du secret et de développement de la curiosité cis ; de la représentation de corps prisonniers d'eux mêmes et de multiples cadres superposés. Les films jouent sur la multiplication des espaces pour multiplier les chances du public de porter un regard sur le personnage, ses actions et son corps, à son insu. Il y a dans le *cis gaze* une notion de violation d'un interdit, qui serait tacitement acceptable au nom d'une forme de curiosité. Il y a des corps qu'il ne serait pas acceptable de montrer autant, dans leur nudité. Il y a des contextes, alimentés par des biais validistes, dans lesquelles la médication des corps est un tabou. Mais toutes ces règles de ce qui est acceptable ou non ne semblent pas s'appliquer aux personnes trans'. Ces dernières échappent, à cause du *cis gaze*, à leur statut de sujets, actifs, pour se retrouver dans une position d'objet observé, sous l'œil de la caméra comme sous un microscope. Il y a en effet, de cette curiosité quasi-scientifique à l'égard de nos corps et de nos vécus. Mais alors, là où le cinéma pourrait éduquer et diversifier les contenus proposés au public, il n'en fait rien et c'est le voyeurisme qui l'emporte sur l'éducation lorsque le corps l'emporte sur la construction de personnages plus complexes.

Les histoires de Lili Elbe (*The Danish Girl*) et celle de Lara (*Girl*), inspirée de la danseuse Nina Monsecour, sont des histoires vraies. Elles existent et il ne s'agit pas ici de nier la légitimité de ces parcours, leur véracité ou leur impact. Ce qui nous pose question en revanche, c'est de chercher à comprendre pourquoi leurs histoires servent de modèles à toutes les autres. Nous l'avons vu, l'application du *cis gaze* sert également à conforter le public dans ce qu'il connaît, ou croit connaître des identités trans'. Il ne s'agit pas de remettre en question ces visions ni de bousculer les codes binaires du genre mais de raconter des histoires, des

dramas, construits pour émouvoir plus que pour instruire. Dans cette construction d'un *pathos* cisnormé, ce qui échappe alors au cinéma c'est la dimension des réalités. Les personnages de Lili, Lara et Mickaël s'alignent sur les codes d'un type de représentation de personnages trans'. À ce titre, certaines personnes trans' peuvent s'y reconnaître, mais il s'agit à présent de se questionner sur la diversification de ces représentations. Ces personnages alimentent un type de parcours, l'un de ceux qui rassurent les personnes cis dans leur conception du genre et de la binarité, ils ne permettent pas de diversifier les potentialités. Nous sommes toujours face à un corps en souffrance, physique et psychique ; face à un corps exposé ; un corps qui doit passer par un parcours médical et psychiatrique ; un corps qui doit faire face aux regards, à son insu ; un corps qui doit faire face à de la transphobie, sous toutes ses formes ; un corps qui *doit* être hormoné et opéré pour être légitime... Toutes ces normes sont créées par et pour les personnes cis afin que les personnes trans' rentrent dans des normes binaires et ne dérogent pas à la perception des genres mise en place par un système à la fois cisnormé, hétéronormé, blanc et patriarcal.

Au cours d'une interview accordée à *Têtu*, Lukas Dhont, le réalisateur de *Girl* a déclaré : "*Lara est confrontée à un miroir qui lui renvoie une image qui n'a aucun sens pour elle*"<sup>129</sup>. En conclusion de ce que nous avons analysé jusqu'à maintenant, nous pouvons penser que ce qu'elle voit dans ce miroir ne fait pas sens pour elle car elle ne se lit pas selon son propre regard mais au prisme d'un regard cis. Il semble difficile de concevoir, au prisme du *cis gaze*, un film sur une personne trans' qui serait autre chose qu'un drame ou qu'une comédie absurde dans laquelle la transidentité serait un recours comique. En insistant notamment sur les aspects négatifs de la vie des personnes trans' et en faisant de nos vécus un ressort dramatique, le *cis gaze* ne peut créer des représentations positives de personnages trans'. Pour Karine Espineira, "*les personnes pour lesquelles ces représentations n'ont pas d'enjeu intime ou public doivent se poser la question de l'impact des films. Elles doivent se demander comment les personnes concernées peuvent se construire quand la représentation culturelle les cantonne à la marge et leur prédit un destin funeste fait de sang et de larmes*"<sup>130</sup>. Il n'est pas possible de séparer intégralement l'oeuvre de son contexte sociale et de son impact, cela reviendrait sinon à nier des réalités sociologiques. C'est en ce sens qu'il est important de prendre conscience du rôle actif du *cis gaze* dans le processus de création. Il s'agit, à partir de

---

<sup>129</sup> CROS Renan, "Lukas Dhont, réalisateur de "Girl" : "J'ai fait ce film pour ouvrir une conversation"", *Têtu*, 10 octobre 2018, consultable sur <https://tetu.com/2018/10/10/lukas-dhont-realisateur-de-girl-jai-fait-ce-film-pour-ouvrir-une-conversation/>

<sup>130</sup> MAYARD Aline, "Quelles histoires trans le cinéma peut-il raconter ?", *Slate*, 10 décembre 2019, consultable sur <http://www.slate.fr/story/185106/cinema-representations-films-histoires-trans-cliches-responsabilite-impact-liberte>

la définition et des critères que nous avons énoncés, de réfléchir à d'autres manières de concevoir les représentations trans' au cinéma. Il existe, sûrement, une possibilité pour que les reflets dans le miroirs ne soient plus le lieux de multiplications des souffrances des personnages trans' mais celui du reflet de leurs multiplicités et de leurs réalités.

## Annexes

### Annexe n°1 : description détaillée des séquences de miroir

Les descriptions détaillées des séquences reviennent à la fois sur la position de la caméra par rapport au.x personnage.s, la focalisation, les changements de plan et le rythme impliqué, la durée des séquences et leur découpage, leur récurrence, parfois les effets de lumière et de couleurs, les mouvements du personnage, la musique et les dialogues lorsqu'il y en a... Les indications de temps sont en heures, minutes et secondes avec les raccourcis suivants pour plus de facilités et de fluidité de lecture : le "h" sera utilisé pour les heures (exemple : 1h08) ; les minutes seront désignées par une apostrophe seule (exemple : 1'18 = 1 minute 18 secondes) ; les secondes par une apostrophe double (exemple : 14'' = 14 secondes). Leur but est de permettre la visualisation la plus précise possible des séquences tout en soulignant les techniques utilisées par la réalisation.

#### ***Tomboy***

- **Première séquence - le doute - [14'24''-14'27'']**

Il n'y a pas de musique dans cette séquence, comme dans presque tout le film. La lumière dans la pièce est légèrement jaune, faible et artificielle. Elle éclaire toute la pièce.

Nous pouvons entendre la mère du personnage dire "*Laure, sors du bain !*" puis à 14'24'', le personnage principal sort de la baignoire dans laquelle il était avec sa soeur. Cette dernière est déjà sortie de la pièce. L'enfant commence ensuite à se sécher, il est au centre de la composition de l'image. Le miroir de cette séquence est présent dans l'angle en haut à droite du cadre mais nous n'y voyons pas le reflet du personnage. Cependant, ce dernier se regarde. La séquence se compose d'un plan fixe unique qui dure 3'' et se termine à 14'27''.

- **Deuxième séquence - la performance - [21'43''-22'24'']**

Cette séquence se déroule à nouveau dans la salle de bain de l'appartement du personnage. La lumière est concentrée sur le miroir et le lavabo, le reste de la pièce est sombre. Nous avons ici une structuration claire-obscur de l'espace. La lumière est blanche. Il n'y a pas de musique et nous entendons seulement des sons intradiégétiques comme par exemple les frottements du tissu.

À partir de 21'43'' nous pouvons voir le personnage qui se regarde à nouveau et cette fois nous voyons son reflet. La caméra est derrière lui, nous pouvons voir son dos, flou et sombre au premier plan et son reflet en face bien éclairé. La focalisation se fait dans le miroir. Le reflet est coupé au niveau du haut du buste. Mickaël regarde et touche son torse, son dos, ses bras. Le plan change à 22'05''. Nous avons alors un nouveau plan fixe, plus proche. Nous pouvons voir l'arrière de la tête du personnage, sombre et flou sur le côté gauche du cadre. Son reflet, de face, est également visible, légèrement décentré dans l'image. Le plan cadre le visage et le buste du personnage<sup>1</sup>. La lumière éclaire précisément ce reflet. Le personnage continue de toucher son corps puis à 22'20'' il crache dans l'évier. A cet instant, il ne se regarde plus, il met ses mains sur ses hanches. La séquence se termine à 22'24'', elle dure 41''.

- **Troisième séquence - le maillot de bain - [40'25''-43'13'']**

La lumière dans cette séquence est diffuse et naturelle, les stores de la chambre sont entrouverts. Il n'y a à nouveau pas de musique, seulement des sons intradiégétiques.

À 40'25'', la caméra se trouve à gauche du personnage qui lui même se tient debout face au miroir en pied de sa chambre. C'est un plan fixe, coupé aux genoux. Mickaël se met de face, puis il regarde ses deux profils. Il fait alors non de la tête et se ronge les ongles. Cette première partie de la séquence se termine à 40'44'', elle dure 19''.

Dans la scène intercalée, le personnage sort du matériel à pâte à modeler et commence à modeler un petit cylindre en ignorant les questions de sa petite sœur qui lui demande ce qu'il fabrique.

La séquence de miroir reprend ensuite à 42'42''. Nous considérons ici qu'il s'agit bien d'une seule séquence car le plan est identique dans son cadrage, le positionnement des éléments, la lumière ou encore l'absence de musique et l'action est dans le prolongement de celle entamée précédemment. Le personnage ajuste son packer dans son maillot et se regarde à nouveau à partir de 42'48''. Il effectue des ajustements, tourne un peu sur lui même et semble plus satisfait par ses profils. À 43'06'' le plan change. La caméra ne filme plus dans le miroir et se trouve à côté du personnage, proche de lui. Nous avons alors un gros plan direct sur son visage qui regarde toujours dans la direction où se trouve le miroir. Le regard est dirigé

---

<sup>1</sup> les différents cadrage possibles et leurs descriptions sont explicités ici par L'université populaire audiovisuelle (UPOPA). Les différents types de plans, UPOPA, 8 décembre 2009, consulté le 10/04/2020 sur <http://www.upopa.org/index.php?post/Fiche-5-Les-diff%C3%A9rents-types-de-plan>

précisément vers le bas et donc vers le maillot de bain. Le personnage sourit puis la séquence se termine à 43'13", elle dure 31". La séquence totale dure donc 50".

- **Quatrième séquence - l'adelphité - [52'-53'10"]**

La lumière est la même que dans la seconde séquence avec la structuration claire-obscur et il n'y a pas de musique. Cependant, il s'agit de la seule séquence de miroir du film qui implique un second personnage ainsi qu'un dialogue.

À 52' nous avons le premier plan de la séquence. Le cadrage, identique à celui du début de la seconde séquence place les deux personnages de dos au centre de la composition. La focalisation n'est pas dans le reflet mais sur l'arrière de la tête de Mickaël où se déroule l'action. Les enfants ne se regardent pas dans le miroir et notre œil n'est pas attiré non plus dans cette direction en raison du focus sur le centre du cadre. Mickaël dit à Jeanne de ne pas couper ses cheveux trop courts "*pour pas que maman voit*" et la petite répond qu'elle n'est pas bête. Nous avons ensuite un second type de plan dans lequel les enfants sont filmé.e.s de profil, en gros plan épaules et visages. À cet instant, iels se regardent dans le miroir mais nous ne voyons pas celui-ci. La lumière éclaire les visages d'en face puisqu'elle vient du miroir. Les deux types de plans alternent à plusieurs reprises au cours de la séquence. Au cours de celle-ci, Mickaël se fait couper les cheveux et utilise l'une des mèches tombées pour se faire une fausse moustache. Alors qu'il est ainsi équipé, il prend une grosse voix et dit "*Enchanté*". Il en fait ensuite une à sa soeur. A la fin de leurs échanges, Mickaël avertit cette dernière et lui dit "*tu te tais au dîner*", "*pas de gaffe*". La séquence se termine à 53'10", elle dure 1'10" au total.

## ***Girl***

- **Première séquence - les boucles d'oreille - [2'30"-3'08"]**

La scène est bien éclairée, nous sommes en intérieur jour, une lumière blanche rentre du côté gauche du cadre par une porte ouverte. Il n'y a pas de musique mais nous entendons l'écho d'une discussion en fond sonore, qui devient un dialogue au cours de la séquence. Comme dans *Tomboy*, la musique est presque absente du film à l'exception de quelques scènes et de moments où elle est intradiégétique. Le plan de notre première séquence n'est pas fixe : un léger mouvement permanent donne l'impression d'une caméra portée à l'épaule. Nous pouvons observer cela dans la quasi totalité du film et donc des séquences au miroir.

À 2'30", le plan est filmé dans le miroir de la salle de bain qui occupe la majeure partie du cadre. La caméra se trouve légèrement derrière Lara, à sa droite. Le profil de Lara est visible sur le bord gauche du cadre et la focalisation se trouve sur son reflet, au centre de l'image. Lara est en train d'appliquer un glaçon sur son oreille. De 2'35" à 2'40", le visage de la jeune femme sort du champ mais son reflet est toujours au centre du plan. Nous entendons alors, hors champs, les bruits de pas de son père qui se rapprochent. Ce dernier rentre dans le cadre à 2'45" par la gauche. Son entrée par la porte qui était la principale source de lumière assombri le plan. Il voit ce que fait Lara et l'interpelle : *"qu'est-ce que tu fais là ? - Euh, rien. - ça va pas ou quoi ? Arrête, arrête ! - Trop tard."* Pendant cette interaction le père est entré totalement dans la pièce et son reflet s'interpose entre celui de Lara et le corps de la jeune femme. La mise au point se trouve toujours sur le reflet de Lara, elle sourit légèrement. Le focus change et passe ensuite sur son père lorsqu'il lui demande si elle a désinfecté. Lara répond que oui, elle n'est *"pas bête"*. La scène se termine à 3'08", elle dure donc 38".

- **Deuxième séquence - la rencontre avec la médecin - [05'04"-05'07"]**

La lumière est claire, diffuse et blanche, nous sommes en intérieur jour, les rideaux sont ouverts. Il n'y a ni musique ni dialogue pendant cette séquence de miroir.

Elle est très courte : elle dure 3", de 05'04" à 05'07". La caméra suit Lara qui vient de se déshabiller et ne porte qu'une culotte. Elle marche d'abord pour aller se positionner sur ce qu'on suppose être une balance (la médecin regarde vers le bas, probablement pour vérifier le poids, Lara est face à un mur sur lequel se trouve le miroir, cela semble donc l'hypothèse la plus probable). La caméra est derrière Lara, son dos est au premier plan, au centre de l'image et concentre la focalisation. La médecin se tient à droite du cadre, le reflet de Lara est à gauche. Lorsque Lara se met sur la balance, elle se tient les bras croisés devant son torse et elle ne se regarde pas. La caméra est toujours portée et avance avec Lara jusqu'à couper l'image de son reflet juste en bas de ses hanches. L'entrejambe de Lara visible tout le début de la séquence ne l'est donc plus à la fin. Lorsque Lara s'arrête devant le miroir, la focalisation change et passe de son dos à son reflet, de face.

- **Troisième séquence - l'aparté - [10'37"-10'54"]**

La scène se déroule en intérieur jour, les grandes fenêtres de la salle de danse et les miroirs créent un espace lumineux, neutre. Il n'y a pas de musique mais nous pouvons entendre d'une part, le bruit des pointes et d'autre part, les instructions de la professeure de danse. La caméra est toujours portée.

À 10'37" c'est le reflet de Lara dans le miroir qui est filmé. Le miroir occupe l'ensemble du cadre. La caméra semble positionnée face au reflet. Nous avons un plan américain de la jeune danseuse, de face, au premier plan. À l'arrière plan, nous pouvons suivre l'entraînement du reste de la classe, les élèves sont de dos, flous. Le regard de Lara passe de ses pieds, à son corps, à sa professeure. Cette dernière se redresse et regarde toujours les jambes et les pieds de Lara. À 10'52" nous sortons du reflet : la caméra effectue un quart de tour panoramique et nous retrouvons le profil de Lara et de sa professeure. Lara se regarde dans le reflet mais nous ne voyons plus celui-ci. Nous avons cependant choisi de prolonger la séquence jusqu'à cet instant et de ne pas la limiter au moment où nous voyons le miroir car l'interaction entre Lara et son reflet se poursuit dans la continuité logique de l'action. La séquence se termine donc à 10'54" : elle dure 17".

- **Quatrième séquence - le detucking #1 - [11'28"-12'48"]**

La lumière est tamisée. Nous sommes en intérieur jour mais les fenêtres des toilettes sont petites et laissent passer peu de lumière. Il n'y a toujours pas de musique et nous n'entendons que les sons de la respiration de Lara et des bandes qui se défont.

Nous marquons le début de la séquence à 11'28" lorsque le personnage ferme la porte des toilettes. Nous savons qu'il y a un miroir dans la pièce, au dessus du lavabo, il est légèrement visible au début de la séquence. Lara se déshabille devant la caméra et nous avons à nouveau une scène de nudité. Il y a ensuite un gros plan sur son entrejambe lorsqu'elle commence à défaire les bandes. Elle ne regarde pas le miroir, la caméra fait des allers-retours entre son visage crispé et sa peau tirée alors qu'elle défait le tuck. Les expressions de son visage couplées avec la vision de la peau rougie et accrochée aux bandes nous font comprendre la douleur du personnage à cet instant. À 12'16", la séquence est filmée dans le miroir. Le gros plan effectué ne nous laisse voir que l'abdomen de Lara et son entrejambe. À 12'19", nous sommes à nouveau en dehors du reflet et le plan présente un gros plan sur le visage du personnage. Son regard est tourné vers le bas mais semble regarder dans le vide. La caméra descend ensuite le long de son corps, jusqu'à ses fesses. À 12'25" le corps de Lara est à nouveau montré à travers son reflet dans le miroir. Le plan est un peu plus large cette fois : nous avons un plan américain qui nous montre Lara de sa tête à ses hanches, la focalisation se fait sur le reflet. Celui-ci est entouré par le miroir et se trouve en son centre mais Lara ne le regarde pas. Il y a ensuite un temps de pause dans la séquence avec un très gros plan sur les mains et le visage du personnage pendant qu'elle boit au robinet. À ce moment, elle a fini d'enlever son tuck. À 12'40", elle se regarde pour la première fois dans le miroir. Cependant,

la caméra ne montre pas celui-ci : nous sommes à côté de Lara, à sa gauche. Immédiatement après, la séquence est à nouveau filmée dans le miroir, un peu plus loin que la fois précédente et le corps est coupé plus haut (bas du ventre) alors que Lara se rhabille. Son bras passe devant la caméra à deux reprises ce qui nous permet de déduire, qu'une fois de plus, celle-ci se trouve légèrement derrière le personnage, comme par dessus son épaule. À 12'42", Lara jette à nouveau un regard dans le miroir : il passe de sa poitrine à son visage. La séquence se termine à 12'48", elle dure 1'20".

- **Cinquième séquence - le dévoilement - [15'04"-16'07"]**

Nous nous trouvons dans la chambre de Lara où plusieurs autres séquences de miroirs ont lieu. Le miroir est en pied, dans un coin de la chambre. Dans cette séquence, au début, la lumière est orangée : elle provient d'une petite lampe de chevet à l'arrière plan. La pièce est plutôt sombre, c'est la nuit, les rideaux sont tirés. Il n'y a encore une fois ni musique ni dialogue mais nous entendons tous les sons intradiégétiques tels que les tissus, la brosse à cheveux ou les respirations de la jeune femme.

À 15'04", la caméra filme le miroir et le reflet de Lara : elle se regarde. Nous sommes face à un plan américain du reflet du personnage. La caméra est à gauche de Lara, légèrement derrière elle (son bras passe au premier plan sur le bord droit du cadre). À 15'06", elle tourne le dos à son miroir et commence à enlever son maillot. La caméra se détourne à son tour du miroir et effectue un panoramique d'un quart de tour pour nous montrer le profil de Lara en gros plan à 15'10". La focalisation n'est plus ajustée à la proximité du sujet et le personnage est flou dans un premier temps. La caméra recule un peu et la focalisation se réajuste sur Lara qui regarde le mur en face d'elle. Elle est au premier plan, sa silhouette est sombre, la source de lumière se trouve juste derrière elle et ce positionnement provoque un effet de contre-jour. La caméra est toujours portée et elle suit les mouvements du corps de Lara de manière à ce qu'au moins le bas de son visage soit toujours dans le cadre. Lorsqu'elle se penche à 15'19" pour enfiler ses sous-vêtements, le miroir est visible à l'arrière plan mais à cet instant le regard du public est attiré par autre chose puisque la caméra descend le long du corps de Lara sans plus tenir compte de son visage. À 15'21" nous avons un aperçu du pénis du personnage. Le cadrage revient ensuite rapidement à un plan visage et buste, le corps est au centre de la composition et concentre la focalisation pendant que le reflet de son dos se trouve à gauche du cadre. Le personnage se brosse les cheveux sans se retourner vers le miroir. À 15'37", il y a une pause dans la séquence : suite à une ellipse le personnage se réveille. La lumière de la scène a changé : elle est toujours orangée mais la pièce est beaucoup plus éclairée car nous

sommes à présent en intérieur jour, les rideaux sont tirés. Le personnage est allongé dans son lit, les draps sont sur le côté, le plan met l'entrejambe de Lara (sous un short cette fois) au centre de la composition jusqu'à ce qu'elle le remarque, s'en détourne et cache son corps sous la couette. Puis à 15'57" Lara est levée : elle est à nouveau dos au miroir et refait son tucking. La caméra effectue à nouveau des allers-retours entre son visage et son entrejambe, en gros plan. À 16'07" la séquence se termine. Elle dure 1'03" en tout, 43" si nous ne prenons pas en compte le temps de réveil dans son lit.

- **Sixième séquence - le voisin #1 - [16'29"-16'53"]**

Dans cette scène, il n'y a pas de musique : nous n'entendons que les sons de l'ascenseur. La lumière est blanche, claire et artificielle.

À 16'29", nous voyons Lara appuyée contre le miroir de l'ascenseur, elle ne se regarde pas. Le plan montre son visage et son buste, la focalisation est sur elle, pas sur son reflet. À 16'34", son voisin rentre dans l'ascenseur par la gauche du cadre. Nous connaissons ce personnage à ce moment là parce qu'il a aidé le père de Lara lors de leur emménagement au début du film. Nous pouvons voir son reflet, flou, à l'arrière plan. Pendant ce temps, Lara écoute et parle un peu avec son petit frère. Elle occupe la moitié gauche du cadre, au premier plan et concentre la focalisation. Son reflet est au centre de l'image et celui de son voisin est à droite du cadre. À 16'39" elle échange un regard et un sourire rapide avec lui puis à 16'50" ils échangent quelques mots. Lara ne regarde presque que son frère, mis à part lors de ses rapides coups d'oeil vers leur voisin. La séquence, qui se compose donc d'un plan unique, se termine à 16'53", elle dure 24".

- **Septième séquence - double séquence - [17'44"-20'14"]**

La scène est bien éclairée : nous sommes dans une grande salle en intérieur jour, la lumière est naturelle, blanche et diffuse. Il n'y a pas de musique et nous entendons seulement le bruit des pointes du personnage sur le parquet.

À 17'44", le reflet de Lara est au centre de l'image et donc du miroir qui occupe quasiment tout le champ. C'est un plan large : nous voyons tout le corps du personnage et la salle autour d'elle. La caméra bouge un peu pour suivre ses mouvements lorsqu'elle se déplace dans le cadre. Son regard est tourné vers ses jambes et ses pieds. À 18'00", la séquence n'est plus filmée dans le miroir. Nous considérons cependant la suite de l'entraînement comme rentrant dans les critères des séquences au miroir puisque nous savons que le personnage fait face à celui qui occupe tout un mur et nous la voyons se regarder à plusieurs reprises. La caméra

suit le corps de Lara qui s'entraîne aux mouvements et jette parfois un regard dans le miroir pour surveiller sa posture (à 18'26" et 18'38" par exemple). À la fin de l'entraînement, à 19'29", Lara est assise face au miroir. Nous commençons par voir ses pieds dans celui-ci : ils sont ensanglantés, abîmés par l'entraînement. La caméra se déplace ensuite vers le visage de Lara et son regard tourné vers ses pieds. Nous marquons la fin de cette première partie de la séquence à 19'34". Cette partie est celle du cours particulier, elle dure 1'50" dont seulement 16" pendant lesquelles nous voyons le reflet de Lara dans le miroir.

Nous enchaînons ensuite avec la seconde partie de cette séquence. Nous sommes alors dans une autre salle de danse et Lara n'est plus seule : toute sa classe est présente. La lumière est toujours claire et blanche, naturelle, nous entendons des dialogues et un fond sonore de discussions. Nous enchaînons alors plusieurs plans larges, filmés dans le reflet du miroir mural. Certains moments ne montrent pas Lara mais simplement d'autres groupes d'adolescent.e.s se prenant en photo dans les miroirs. Nous voyons Lara dans le reflet à deux moments : de 19'38" à 19'42" tout d'abord. Elle est assise par terre et enfle sa paire de pointes. Elle est entourée de jambes car tous.les les autres sont debouts autour d'elle. Elle regarde d'ailleurs plusieurs fois vers le haut en souriant à ses camarades. Ensuite, de 19'59" à 20'08", elle pose face au miroir avec un groupe de filles de sa classe. L'une d'elle tient le téléphone qui est en train de les prendre en photo. Dans cette séquence, l'une des photos de groupe regroupe les garçons et les filles de la classe. Lara n'est pas sur cette photo, on ne la voit pas à l'écran (ni dans le miroir donc) à ce moment là (19'57"). La séquence se termine à 20'14", ajoutant donc 40" à la première partie. La totalité de cette septième séquence dure 2'30".

- **Huitième séquence - le detucking #2 - [27'30"-27'49"]**

Celle-ci se déroule à la fin d'un autre cours de danse. Lara s'enferme à nouveau dans les toilettes de son école.

Dans cette séquence, il n'y a pas de musique mais nous entendons encore les sons intradiégétiques comme sa respiration ou l'eau qui coule. La lumière est tamisée, naturelle et claire.

À 27'30" nous avons à nouveau des plans de detucking en gros plan. La caméra remonte ensuite le long du corps du personnage et arrive à son visage. Ce dernier est au premier plan, net. À l'arrière plan, nous pouvons voir le miroir et le reflet du dos de Lara. À 27'35" le plan change et Lara est assise sur les toilettes ; ce plan est filmé dans le miroir. Celui-ci emplit presque tout le cadre à l'exception du coin inférieur gauche. Lara est visible sur le bord

gauche du miroir, son reflet est coupé au niveau du torse. Elle a d'abord les yeux fermés, le front plissé puis elle se regarde rapidement à 27'44" avant de baisser à nouveau les yeux à 27'46". La séquence se termine à 27'49", elle dure 19".

- **Neuvième séquence - la bonne nouvelle - [28'45"-28'47"]**

La lumière est identique à la séquence précédente, il n'y a pas de musique et nous entendons les sons de la tonalité de l'appel et le bruit de ses pas.

À 28'45" nous avons une vue rapide du reflet de Lara dans le miroir puis la caméra tourne vers la jeune fille qui se tient dos à celui-ci. La séquence ne dure que 2".

- **Dixième séquence - les premières hormones - [29'44"-30'05"]**

La lumière dans cette scène n'est pas orangée contrairement aux autres séquences dans la chambre. Les rideaux sont ouverts, nous sommes en intérieur jour, la lumière est blanche. L'intérieur du miroir est particulièrement lumineux. Il n'y a pas de musique, seulement les sons intradiégétiques toujours. C'est un plan fixe.

À 29'44", Lara est torse nu face au miroir de sa chambre, la caméra filme son reflet. Le miroir et le reflet occupent une place centrale dans la composition et il n'y a rien autour. Le reflet de Lara est filmé en plan visage et buste. Elle regarde ses mains, prend un verre d'eau, avale ses hormones puis regarde le plafond, elle ne regarde pas son reflet jusque là. Puis à 29'57" elle se regarde enfin. D'abord, son regard est dirigé vers son entrejambe, puis il remonte vers sa poitrine. La séquence se termine à 30'05", elle dure 21".

- **Onzième séquence - l'inspection #1 - [34'22"-34'37"]**

Cette scène est plus sombre, comme le début de la cinquième séquence. Elle n'est éclairée que par la petite lampe de chevet dont la lumière est orange. Il n'y a toujours pas de musique. À 34'22" nous voyons le dos de Lara, au premier plan, des épaules aux hanches. La focalisation se concentre sur ce plan et à l'arrière nous pouvons voir le miroir et le reflet de Lara, flous. Elle défait et enlève son soutien gorge. La caméra remonte légèrement et, à 34'30", la focalisation change et c'est à présent le reflet qui est net alors que le corps au premier plan est flou. Le reflet est plus éclairé que ne l'était le corps. Lorsque Lara se penche nous pouvons voir tout son corps mais quand elle se redresse son dos masque en grande partie le reflet. Cependant, nous pouvons toujours voir le reflet de son visage et la lumière qui s'y concentre. Elle se regarde à 34'31". Puis à 34'33", elle se décale légèrement vers le bord

droit du cadre et dévoile alors son reflet, ce qu'elle regarde. Son regard est dirigé vers son buste, elle est de profil. La séquence se termine à 34'37", elle dure 15" au total.

- **Douzième séquence - le voisin #2 - [35'52"-36'10"]**

De nombreux éléments techniques sont identiques à ceux de la précédente séquence dans l'ascenseur : lumière blanche et artificielle, pas de musique, sons mécaniques, plan unique et fixe.

À 35'52" nous voyons donc Lara. Son visage est au premier plan, au centre de l'image et concentre la focalisation. Elle est appuyée contre le miroir, le reflet de ses cheveux et celui de son voisin occupent la moitié droite du cadre. Ils échangent rapidement un regard et lorsque l'on devine le sourire du voisin, à 36'00", la focalisation change : c'est à présent l'arrière-plan, le reflet du voisin qui est net. Alors que le focus est sur lui, il détourne le regard puis, à 36'06", alors qu'il tourne à nouveau les yeux vers elle, la focalisation change à nouveau et repasse sur Lara qui ne le regarde pas. La séquence se termine à 36'10", elle dure 18".

- **Treizième séquence - l'inspection #2 - [40'43"-40'59"]**

Lara se tient face au miroir de sa chambre. La lumière est tamisée, rosée et sombre. Il n'y a pas de musique.

À 40'43", le plan est tourné dans le miroir. Lara regarde d'abord sa poitrine, elle la palpe, puis elle tourne le dos au miroir mais continue de s'y regarder. À 40'56", son visage sort du cadre du miroir et celui-ci ne reflète plus que son corps. La séquence se termine à 40'59", elle dure 16".

- **Quatorzième séquence - l'intrus - [44'10"-44'26"]**

Nous sommes en intérieur jour mais le rideau est tiré ce qui donne une ambiance plus tamisée à la scène. La lumière qui passe à travers le rideau est jaune. Le corps de Lara est plutôt sombre car il se trouve entre la caméra et la source de lumière ce qui provoque un effet de contre-jour.

Il n'y a toujours pas de musique dans cette scène, seulement les sons intradiégétiques.

À 44'10", nous avons tout d'abord un gros plan sur le ventre et les cuisses de Lara qui est en train de tucker. Son entrejambe est au centre de l'image et concentre la focalisation. Le miroir est visible à l'arrière-plan, à gauche de l'image, flou. À 44'12", un son qui intervient hors

champ nous informe que la porte de sa chambre vient de s'ouvrir. Lara sursaute et nous entendons son père commencer une phrase ("*Lara tu...*") pendant que le plan change. Nous avons alors le reflet de Lara, de face, dans le miroir bien éclairé. Le personnage se détourne brusquement de ce reflet vers son père et la caméra tourne en même temps qu'elle. Elle dit à son père de partir ("*Non vas-t'en ! vas-t'en !*"). À 44'14", la caméra passe de Lara à son père, qui ne dit rien, et reste la bouche entrouverte. Puis le plan revient sur Lara pendant que son père part en refermant la porte. Lara est assise sur son lit et enfle sa culotte sans finir ce qu'elle était en train de faire et sans se regarder dans le miroir. La séquence se termine à 44'26", elle dure 16".

- **Quinzième séquence - le métro - [44'26"-44'48"]**

Dans cette séquence la lumière est jaune et artificielle, nous pouvons entendre les sons du métro et les conversations des autres passager.e.s. Il n'y a pas de musique.

À 44'26", nous pouvons voir le reflet de Lara dans les portes vitrées du métro, filmé par dessus les épaules d'autres passager.e.s. La focalisation est sur son reflet, c'est un plan fixe unique qui cadre son visage et ses épaules. Lara regarde autour d'elle et croise plusieurs fois son propre regard dans la vitre : de 44'35" à 44'37", de 44'38" à 44'42", à 44'44" et enfin de 44'46" à 44'48". À cet instant, le métro sort d'un tunnel et la luminosité extérieure transforme la surface réfléchissante en surface transparente dans laquelle le personnage ne peut plus se voir. Alors la séquence se termine, elle dure 22".

- **Seizième séquence - à la barre - [45'14"-46'06"]**

La séquence se déroule en intérieur jour, dans l'une des salles de danse lumineuses. C'est une lumière naturelle et blanche qui vient de la gauche du cadre. Il y a de la musique pour la première fois pendant cette séquence, il s'agit du piano qui est joué pour rythmer l'entraînement, nous avons donc toujours la présence des sons intradiégétiques. Parmi les sons, nous pouvons également entendre ceux des pointes sur le sol ainsi que les instructions de l'enseignante de temps en temps et son rire.

À 45'14", nous voyons quatre danseuse.eur.s à la barre, les un.e.s derrière les autres, Lara est en troisième position. La séquence est filmée dans le miroir dans un premier temps mais il faut prêter attention à certains détails pour s'en rendre compte. Nous pouvons citer par exemple le haut du visage de la professeure de danse qui passe en bas du cadre, très flou pendant que son chignon se reflète dans le miroir ou encore le pied de l'une des danseuses qui passe devant la caméra à chaque fois qu'elle fait un mouvement de jambe. La focalisation

est sur le reflet et les objets qui passent proche de l'objectif sont très flous. Lorsque la professeure passe devant la caméra, elle est de face et sort du cadre au premier plan par la gauche. Nous la voyons immédiatement après rentrer à nouveau dans le cadre par la droite mais elle est au second plan, face à Lara, de dos : nous voyons donc son reflet. Ce détail nous permet de penser que pendant cette séquence la caméra se trouve à droite des élèves filmé.e.s. Lorsqu'elle est face à Lara, l'enseignante rit et Lara sourit à son tour. À 45'48'', les élèves font un demi tour afin d'entraîner leur autre jambe. Ce mouvement amorce celui de la caméra qui effectue alors une rotation sur son axe, vers la gauche. Nous avons alors un gros plan sur le visage de Lara qui se trouve au centre de la composition. Nous ne voyons plus le miroir à ce moment là mais le regard de Lara passe de son reflet, à sa main, à la salle à plusieurs reprises pendant qu'elle continue de suivre les instructions. La séquence se termine à 46'04'', elle dure 50''.

- **Dix-septième séquence - l'obsession génitale - [53'45''-54'09'']**

Dans cette séquence, nous sommes en intérieur, de nuit. La lumière vient de la lampe de chevet de Lara. C'est une lumière jaune qui éclaire bien le miroir mais par rapport à laquelle le corps est à contre-jour. Il n'y a pas de musique, seulement quelques sons intradiégétiques. La séquence commence à 53'45''. Nous pouvons voir le reflet de Lara, de face, bien éclairé, au centre de l'image. Son corps, de dos et sombre, se trouve au premier plan, sur la droite du cadre. Le reflet est coupé en un plan américain et le regard de Lara est dirigé vers son entrejambe où nous pouvons voir que son pénis a été dissimulé entre ses cuisses. Elle reste ainsi pendant 10'' puis se tourne légèrement à 53'55''. Elle se trouve alors de profil et son regard se porte vers ses fesses. La caméra zoom légèrement, les bords du cadre disparaissent petit à petit et le centre de l'image devient la séparation qui existe entre le reflet et le corps de Lara. Cette zone vide se trouve alors au centre de la composition de l'image. La caméra tourne ensuite légèrement : le corps est alors sur le bord droit du cadre et le miroir prend de plus en plus de place dans celui-ci et redevient l'élément central. La séquence se termine à 54'09'', elle dure 24'' au total.

- **Dix-huitième séquence - le souci paternel - [55'09''-55'17'']**

Nous avons ici un plan fixe. Il n'y a pas de musique, seulement les bruits mécaniques du scanner que va passer Lara.

La pièce que l'on voit de l'autre côté de la vitre est sombre mais le visage du père, dans le reflet de cette même vitre, est bien éclairé.

À 55'09", nous voyons donc le reflet du père de Lara dans la vitre qui les sépare tandis qu'elle est allongée sur une machine de scanner. Le reflet du père le présente en plan buste et visage, à gauche du cadre. Lara est au centre de l'image, de l'autre côté du miroir, au second plan. La séquence se termine à 55'17", après un plan fixe et unique de 8".

- **Dix-neuvième séquence - la médicalisation répétitive - [55'17"-55'24"]**

La lumière de la scène est claire, blanche, nous sommes en intérieur jour bien éclairé. Il n'y a pas de musique.

À 55'17", la séquence est tournée dans le miroir, nous pouvons voir le dos de Lara et l'arrière de sa tête sur le bord droit, au premier plan, flou. Le reflet de la médecin est caché en partie par le corps de Lara. Le reflet de cette dernière est au centre de l'image. Il s'agit d'un plan fixe, rapproché. Lara tient toujours ses bras croisés devant sa poitrine et ne se regarde pas. Son regard est tourné vers le bloc notes de la médecin. À 55'22", nous pouvons voir le reflet de son père qui est assis au bureau, il regarde la scène de loin. Encore une fois le reflet du père est interposé entre Lara et son reflet. La séquence se termine à 55'24", elle dure 7".

- **Vingtième séquence - avant la baignade - [58'22"-58'39"]**

La scène est très bien éclairée, nous sommes en intérieur jour, la lumière est blanche, claire et vient de la droite du cadre. Il n'y a pas de musique sauf à la toute fin de la séquence et les sons entendus sont toujours intradiégétiques.

À 58'22", le début de la séquence est tourné dans le miroir ovale qui occupe la plus grande partie de l'écran. Le reflet de Lara se trouve sur le bord gauche du miroir, dans la moitié gauche de l'image. Lara se regarde, ajuste son haut de maillot et enlève la chaîne qu'elle porte autour du cou. Nous voyons uniquement le haut de son buste et son visage dans le miroir. À 58'28", le plan change : nous avons à présent un gros plan sur le profil du personnage, coupé aux épaules. Elle regarde toujours en direction de son reflet mais nous ne voyons plus celui-ci. À 58'36", le plan change à nouveau pour cadrer uniquement le corps de Lara, de ses épaules au haut de ses cuisses, de profil toujours. Au même moment, nous pouvons entendre le début de la musique qui rythmera la séquence suivante. Il s'agit d'une séquence instrumentale, électronique. La séquence de miroir se termine à 58'39", elle dure 17".

- **Vingt-et-unième séquence - l'incompréhension - [1h04'47" - 1h06'03"]**

La séquence est sombre, la pièce est seulement éclairée par la petite lampe jaune posée derrière Lara. Il n'y a pas de musique mais la scène est rythmée par le dialogue entre Lara et son père.

À 1h04'47", la caméra suit le père de Lara qui rentre dans sa chambre. Lara est face au miroir, en train d'enlever son manteau, elle se regarde. La caméra reste en retrait, derrière le père, qui se trouve à gauche du cadre et Lara se tient dans la moitié droite. Le miroir occupe le centre de la composition. Le reflet de Lara est visible à l'arrière plan, il est flou et se trouve entre les deux personnages. Le regard de Lara passe ensuite de son père, au vide, au miroir parfois. Un dialogue s'installe entre les deux personnages : *"Retourne avec... Christine. - Bon qu'est-ce qu'il se passe ? - Rien je te dis, j'ai eu mal au ventre."* La caméra avance doucement pendant ce temps. À 1h05'07", Lara s'assoit sur son lit, se regarde rapidement dans le miroir, puis détourne le regard. La caméra passe successivement de l'un.e à l'autre pendant que le dialogue continue (son père lui demande par exemple si elle a fumé, bu, elle répond qu'elle ne fait ni l'un ni l'autre et continue de ne pas vouloir raconter la vérité). Son père s'est avancé et il masque en grande partie le miroir. Il finit par lui dire qu'il retourne à son rendez-vous et que Lara peut les rejoindre si elle le souhaite mais elle répond qu'elle va plutôt les laisser. Lara est assise sur son lit et, lorsqu'elle regarde vers son père, elle a un petit sourire pincé. La séquence se termine à 1h06'03", elle dure donc 1'16".

- **Vingt-deuxième séquence - la santé fragile - [1h06'45"-1h06'59"]**

La séquence est tournée en plan fixe, unique. Il n'y a pas de musique, peu de sons, la lumière est toujours la même dans ce cabinet, blanche et lumineuse.

À 1h06'45", nous avons un plan identique à celui déjà utilisé en deuxième séquence : le dos de Lara est au centre de l'image, son reflet à gauche, la médecin à droite. Elles échangent un sourire rapide puis la médecin indique à Lara, par deux mots en flamand, qu'elle peut descendre de la balance. À 1h06'51" Lara se dirige donc vers la caméra, tandis que la focalisation reste sur le miroir. Nous voyons donc son corps s'approcher en très gros plan puis il dépasse la caméra et celle-ci nous montre le personnage à travers le reflet. Alors que la médecin est retournée à son bureau, Lara se dirige vers le fond de la pièce. Elle sort du cadre de la caméra et du miroir à 1h06'54". Nous voyons le père, de face, assis au bureau. La docteur tourne le dos au miroir, nous ne pouvons donc pas voir son expression faciale mais celle du père change brusquement lorsqu'il la regarde, il a l'air inquiet. Nous voyons pendant ce temps simplement les mains de Lara qui apparaissent dans le miroir alors qu'elle enfle ses vêtements, au fond de la pièce. La séquence se termine à 1h06'59, elle dure 14".

- **Vingt-troisième séquence - les brûlures - [1h17'03"-1h17'30"]**

La séquence de miroir est sombre, à nouveau éclairée uniquement par la petite lampe de chevet, les couleurs sont rouges et rosées. Il n'y a pas de musique et nous entendons la respiration de Lara et ses déglutitions principalement.

À 1h17'03" la caméra filme son reflet, coupé des épaules au haut des cuisses. Nous pouvons voir nettement son entrejambe brûlée par les bandes. Le corps de Lara, de dos, sombre, est visible sur le bord droit de l'image. La focalisation se concentre sur l'intérieur du miroir, les bords même de l'objet sont flous. La caméra effectue un panoramique lent, vertical, à partir de 1h17'07" faisant que les organes génitaux du personnage ne sont plus dans le cadre à 1h17'10". Trois secondes plus tard le plan cadre son buste et son visage. Ses yeux sont tournés vers son entrejambe et sont pleins de larmes. La caméra ne bouge plus, Lara lève le regard et se regarde droit dans les yeux à 1h17'27". La séquence se termine à 1h17'30", elle dure 27".

- **Vingt-quatrième séquence - la chute - [1h24'12"-1h24'15"]**

La caméra est portée et suit le personnage, sa course puis ses mouvements. La lumière de la loge où se trouvent les miroirs est très vive et blanche. Il y a de la musique dans cette séquence : nous pouvons entendre notamment des notes aiguës de clavier synthétique et des violons. La musique est intradiégétique, elle est forte lorsque Lara est encore sur scène, puis diminue lorsque nous sommes dans les loges, avant de s'arrêter lorsque le personnage perd connaissance.

À 1h24'12", nous arrivons donc derrière Lara face aux miroirs accrochés au mur de la loge. La focalisation est d'abord sur son dos puis, lorsqu'elle s'arrête face aux miroirs à 1h24'13", elle passe dans le reflet. Lara ne se regarde pas et boit avant de tomber brusquement en arrière à 1h24'15". La séquence de miroir s'interrompt à cet instant, elle dure 3".

- **Vingt-cinquième séquence - les dégâts - [1h24'29"-1h24'45"]**

La lumière est claire et diffuse, nous sommes en intérieur jour mais les rideaux sont tirés ce qui donne une teinte jaune à la séquence. Il n'y a pas de musique et seulement des sons intradiégétiques.

À 1h24'29", Lara est en train d'enfiler son t-shirt face au miroir. Nous ne voyons que le bord de ce dernier sur la gauche du cadre. Le plan est centré sur Lara. Elle s'avance vers le miroir à 1h24'32" et la caméra suit son mouvement. Nous pouvons alors voir son reflet. La

focalisation change à 1h24'33" et se concentre sur le miroir. Lara touche son front, elle a une bosse. Elle recule et son reflet n'est à nouveau plus visible. À 1h24'38" elle est assise sur son lit, au centre de l'image, le miroir est à nouveau sur le bord gauche du cadre, elle ne s'y regarde plus. La séquence se termine à 1h24'45", elle dure 16".

- **Vingt-sixième séquence - la mutilation - [1h35'28"-1h36'51"]**

Avertissement de contenu : description graphique d'une scène violente d'auto mutilation.

La séquence est sombre car les rideaux de la chambre sont tirés. Il n'y a pas de musique, les sons sont intradiégétiques et la scène est notamment marquée par les cris étouffés de Lara, à la fin.

La séquence démarre à 1h35'28" lorsque la caméra effectue une rotation qui suit le déplacement de Lara, du couloir de l'appartement à l'intérieur de sa chambre. La caméra reste à l'entrée de la pièce et poursuit son panoramique jusqu'à ce que Lara, debout de dos, soit au centre de l'image. Le miroir est à côté d'elle, nous ne voyons pas son reflet. A partir de ce moment là, le plan est fixe. Lara enlève son pantalon et prend la poche de glace qui est posée sur sa table de chevet, devant elle. Son visage est parfois visible dans le miroir lorsqu'elle se penche pour attraper ce qu'elle a posé sur ce meuble. Elle ne s'y regarde jamais, son regard est fixé devant elle. Elle applique de la glace sur son entrejambe entre 1h35'56" et 1h36'14" : tout est immobile à cet instant. Lara ne bouge pas, la caméra non plus. Elle prépare ensuite ses ciseaux. A 1h36'30" elle est prête à couper, à nouveau plus rien de bouge, nous pouvons juste voir le personnage prendre de grandes respirations. Son reflet n'est pas visible dans le miroir et elle regarde toujours devant elle. A 1h36'38", elle coupe et tombe sur le sol, ses cris étouffés par le tissu qu'elle avait placé dans sa bouche. Nous pouvons voir son reflet à ce moment là. La séquence se termine à 1h36'51", elle dure 1'23".

- **Vingt-septième séquence - la libération - [1h39'25"-1h40'11"]**

La lumière est faible et artificielle, le fond du cadre est sombre. Il n'y a pas de musique et les sons intradiégétiques sont faibles.

À 1h39'25", la séquence est filmée dans la fenêtre, en double vitrage, qui se trouve dans la chambre de Lara. Il fait nuit dehors ce qui rend son reflet bien visible. Celui-ci se trouve dans la moitié droite de la composition, la caméra est derrière Lara et son épaule passe parfois au premier plan, à gauche. La focalisation se fait sur le reflet. Elle ne se regarde pas au début, puis à 1h39'44" alors qu'elle boit, son regard se redresse et elle se regarde pendant 1". À 1h39'52" elle se regarde à nouveau. Elle se redresse et ce regard dure jusqu'à la fin de la

séquence à 1h40'11". La séquence dure 46" ; le moment pendant lequel elle se regarde fixement dure 19".

### ***The Danish Girl***

- **Première séquence - maquillage et déguisement - [23'06"-23'46"]**

Lili se maquille pour la première fois, aidée par son épouse, Gerda.

La lumière de la séquence est claire et diffuse. Nous sommes dans leur chambre, il fait jour, les rideaux sont ouverts et des lampes sont allumées à l'intérieur. La lumière est blanche et les tons sont très légèrement bleutés, froids. La musique est légère, nous pouvons entendre un ensemble harmonique de piano, violons et harpe, comme sur la majorité du film.

La séquence démarre à 23'06" avec un gros plan sur le visage de Lili que la main de Gerda est en train de maquiller. Nous ne savons pas au début si la caméra filme dans le miroir ou le visage directement. Cependant, le passage de plusieurs éléments flous au premier plan nous donnent des indices petit à petit : la scène est filmée dans le miroir. La caméra se focalise sur le visage de Lili et la main qui la maquille, ces éléments se trouvent au centre de l'image. Les yeux de Lili sont fermés au début et lorsqu'elle les ouvre Gerda sort du champ de la caméra mais elle lui dit "*You'll have to shave closer next time*"<sup>2</sup>.

Nous avons ensuite un deuxième plan, à 23'13". Nous voyons juste la main de Gerda prendre les couleurs sur une palette. Le miroir ainsi que le reflet de la main de l'artiste sont visibles à l'arrière plan.

Dans un troisième plan à 23'14", la caméra filme à nouveau dans le miroir, d'un peu plus loin. L'arrière de la tête de Gerda est visible dans la moitié gauche du cadre et le reflet de Lili se trouve dans la moitié droite. Le focus reste identique au premier plan.

Un quatrième temps, à partir 23'19", propose un très gros plan sur la bouche de Lili sur laquelle le pinceau est en train d'appliquer du rouge. La focale est très courte et seule la lèvre supérieure est nette. Nous entendons distinctement le son de sa respiration.

À 23'21", nous retrouvons le même plan que le troisième alors que Gerda finit d'appliquer le rouge. Dans la continuité, un cinquième type de plan, à 23'23", nous montre le visage de Gerda en gros plan. Le focus est sur elle, en plongée par rapport au visage de Lili dont le profil apparaît flou à gauche du cadre. Gerda montre à Lili comment faire se frotter ses lèvres

---

<sup>2</sup> Toutes les citations sont dans la langue de la version originale. Trad. : "*Tu devras raser de plus près la prochaine fois.*"

pour répartir le maquillage. Ce plan n'est pas filmé dans le miroir auquel Gerda tourne le dos pour faire face à Lili.

Dans un sixième plan, à nouveau filmé dans le miroir à 23'25", le visage de Lili nous apparaît en gros plan (le haut et le bas sont coupés), le focus est sur le visage et tout le reste des éléments du cadre sont flous.

À 23'27" nous voyons à nouveau la main de Gerda prendre des couleurs sur la palette. Ce plan n'est pas fixe, la caméra fait une légère rotation qui suit le mouvement de l'artiste, de son visage à la palette. Le miroir est toujours en arrière plan.

À 23'29" nous retrouvons à nouveau un plan déjà utilisé précédemment (à 23'14" et 23'21") alors que Gerda essaie de tracer l'eye-liner de Lili. Nous avons ici deux nouvelles lignes de dialogue. Gerda : *"this is hard on someone else"* ; Lili *"well let me try"*<sup>3</sup>. Cette interaction s'ensuit (à 23'32") par la réaction filmée de Gerda et nous retrouvons donc le même plan qu'à 23'23" avec le visage de cette dernière filmé en dehors du miroir. Puis, nous avons à nouveau un gros plan sur le visage de Lili dans lequel le front et le menton sont coupés, à 23'34". Son visage occupe presque tout le cadre et la focalisation se fait sur lui. Au premier plan sur la gauche se trouve la main de Lili, en train d'appliquer son maquillage. On ne comprend qu'il s'agit de sa main que lorsqu'elle l'abaisse après avoir terminé et que ce flou du premier plan disparaît en même temps. Lorsque Lili baisse sa main, le reflet du visage de Gerda se dévoile derrière celle-ci. Il est flou dans un premier temps puis la caméra se déplace légèrement jusqu'à ce que chaque visage occupe la moitié du cadre et que les deux soient nets. On a à nouveau un peu de dialogue à ce moment là : Lili : *"What do you think ?"* ; Gerda : *"Better than I'll ever manage"*<sup>4</sup>. La séquence se termine à 23'46", elle dure 40".

Cette séquence enchaîne les prises de vues sur des durées assez courtes. Le plan final dure 12" mais la plupart d'entre eux ne dure que 2".

### ● Deuxième séquence - la naissance de Lili - [37'36"-40'01"]

Nous sommes dans une pièce aux murs sombres et chargés. La lumière, blanche, vient du dessus et éclaire bien le miroir qui ressort dans le décor chargé de robes. La musique joue un rôle très important sur cette séquence, elle cristallise l'intensité dramatique de la situation.

---

<sup>3</sup> Trad. : *"C'est compliqué sur quelqu'un d'autre. - Laisse moi essayer."*

<sup>4</sup> Trad. : *"Qu'en penses-tu ? - C'est mieux que ce que je pourrai jamais faire"*

Elle s'intitule *The Mirror*<sup>5</sup>. Le titre de la chanson témoigne de l'importance et de la centralité de cet élément et de cette scène dans le développement du film.

La séquence commence à 37'36" lorsque Lili, qui porte un manteau long et un chapeau par dessus un costume trois pièces, arrive devant le miroir après avoir passé ses doigts le long des robes qui encombrant le couloir. Ce miroir est ancien, abîmé sur les bords, tâché, en pied. Il y a des costumes partout autour. Lili se regarde en reprenant son souffle pendant plusieurs secondes puis, à 37'44", elle commence à se déshabiller. Plusieurs plans s'enchaînent, plus ou moins proches du miroir, alternance de plans américains et de gros plans sur son visage. Une fois Lili en sous vêtements, le plan est large. À 37'54", le personnage est coupé aux genoux et reprend son souffle. Son regard se dirige vers sa poitrine puis Lili resserre les bras dessus, plus dans une tentative de donner du volume au pli léger de son torse que pour le cacher. À 38', nous ne voyons plus que le haut de son buste et son visage, son regard est toujours dirigé vers sa poitrine. À 38'03" nous avons un très gros plan sur ses mains, la focale est très courte, seul le bout de ses doigts est net, ses mains sont vers l'avant et remontent vers son buste, les coudes sont collés le long du corps. La caméra remonte en même temps que ses mains puis, à 38'10, nous avons un gros plan sur son visage. Lili lève ses yeux embués de larmes puis les baisse à nouveau ; nous avons alors un nouveau très gros plan sur l'une de ses mains qui effleure son torse, le grain de peau est accentué. À ce moment, la musique n'est composée que de quatre notes au piano, jouées pianissimo. Un son intradiégétique, un grincement, interrompt la contemplation du personnage à 38'19" et il regarde derrière lui, attentif. La caméra est toujours tournée vers le reflet dans le miroir. À 38'26" Lili se retourne à nouveau et se retrouve immédiatement face au reflet de sa poitrine qui attire toute son attention comme nous le montre un nouveau gros plan sur son visage dont le regard est dirigé légèrement vers le bas. À 38'31", le gros plan est à nouveau sur les mains du personnage qui défait son caleçon, la caméra suit la descente du vêtement. La musique devient alors plus grave. À 38'39" nous avons un gros plan sur son visage, le regard est dirigé vers le reflet de son entrejambe. À 38'43", nous retrouvons la main qui descend toujours puis le pénis du personnage apparaît dans le champ alors que la caméra continue de suivre le mouvement de la main. Celle-ci pousse le pénis entre les jambes du personnage. La caméra reste un temps sur cette entrejambe puis remonte, toujours en gros plan, le long du corps du personnage jusqu'à retrouver son visage à 38'55". Lili redresse les yeux.

---

<sup>5</sup> DESPLAT Alexandre, *The Mirror*, *The Danish Girl*, Members Of The London Symphony Orchestra, Universal Studios, 2015. Consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=NOm1FYSo5IU>

À 38'59" commence l'une des scènes de Gerda intercalée dans la séquence. Alors qu'elle est seule chez elle, visiblement énervée et triste de la situation, elle saisit l'une de ses toiles et commence à dessiner Lili. La caméra se trouve derrière la toile pendant la majeure partie de cette scène et nous voyons la main de Gerda dessiner les courbes par transparence.

Nous retrouvons Lili face à son reflet à 39'25". Le plan est à nouveau large, le reflet de Lili est coupé au niveau des genoux et les costumes qui encombrant les côtés de la pièce sont visibles. La musique va crescendo pendant que Lili regarde son corps, privé de son pénis, toujours coincé entre ses jambes. Elle se tient cambrée. À 39'29" nous avons à nouveau un gros plan sur le reflet du visage de Lili, à moitié coupé par le miroir taché. Elle regarde toujours son corps, elle se tourne et se trouve de  $\frac{3}{4}$  dos au miroir. Le plan change légèrement et recule pour que l'on voit le visage et le corps de Lili jusqu'à la moitié de son dos. Son regard est dirigé vers ses fesses.

À 39'40", nous avons à nouveau une scène intercalée avec Gerda qui dessine toujours nerveusement.

À 39'48", nous retrouvons Lili devant le miroir. Un peu de temps s'est écoulé puisqu'elle a saisi une robe et la tient devant son corps. Ce dernier temps commence par un gros plan qui présente le haut de son épaule et son visage. Elle regarde toujours son corps. Le gros plan descend ensuite pour nous montrer sa main qui caresse son bras et le vêtement contre celui-ci. Puis à 38'56" nous avons à nouveau un plan plus large, coupé aux genoux, le personnage est toujours de  $\frac{3}{4}$  dos et la robe est contre son corps. En se voyant ainsi, le personnage sourit et pousse un soupir. Elle ferme les yeux, baisse la tête, et à 40'01" c'est la fin de la séquence. Au total celle-ci dure 2'25", 1'51" si nous enlevons les scènes qui ne montrent pas Lili mais Gerda en train de dessiner.

### ● Troisième séquence - le mimétisme - [56'15"-58'06"]

Dans cette séquence, le miroir n'en est pas un : il s'agit d'une vitre qui sépare Lili de la danseuse. Les deux reflets sont présents tour à tour. Le côté de la danseuse est très éclairé, celui de Lili est sombre : il n'y a qu'une petite lampe à sa droite.

La séquence démarre à 56'15". La caméra se trouve derrière le personnage, son reflet est peu prononcé dans la vitre et nous apercevons la danseuse de l'autre côté. La focalisation est du côté de la danseuse. À 56'19" la caméra se rapproche et nous avons un gros plan sur le reflet de Lili. Le focus est d'abord sur celui-ci puis la mise au point se fait sur le corps de la danseuse. La caméra se trouve toujours derrière Lili : nous pouvons voir l'arrière de sa tête sur le bord gauche du cadre, flou et sombre. À 56'25", la caméra change de côté et nous

propose le contrechamp de ce que nous avons vu jusqu'à présent. La caméra se trouve donc du côté de la danseuse, derrière elle également. Son visage, flou, se trouve au premier plan sur la droite du cadre et la mise au point se trouve au niveau de la vitre. Dans ce surcadrage placé au centre du cadre global, nous pouvons voir à la fois le reflet de la danseuse et le visage de Lili, de l'autre côté. Il s'agit également de la zone la plus éclairée de la scène et le visage et le reflet sont, par conséquent, bien visibles. À 56'30" (nous sommes toujours dans le même plan), Lili se risque à ses premiers gestes mimétiques puis pendant un court instant (56'34"-56'36"), nous ne voyons que ce que Lili voit, c'est-à-dire la danseuse, sans la vitre au milieu. De 56'36" à 56'41" les gestes de Lili se font plus affirmés mais la danseuse jette un regard vers la vitre et la voit : les deux s'interrompent, la danseuse se couvre la poitrine, Lili prend une posture honteuse de réflexion.

La caméra reste du côté de la danseuse mais le plan change à 56'46" : nous avons alors un gros plan sur leurs deux visages dans le miroir. La lumière est concentrée sur ceux-ci, l'arrière plan est noir. Le cadre est divisé en deux avec à gauche le reflet de la danseuse et à droite le visage de Lili, derrière la vitre. Jusqu'à 56'50", le focus se trouve sur le visage de la danseuse mais il change, après qu'elle ait sourit, et passe sur le visage de Lili. Ce changement de focalisation suggère une différence de profondeur de champ entre les deux sujets malgré le fait qu'ils semblent apparaître sur le même plan.

À 56'53" nous basculons à nouveau du côté du miroir où se trouve Lili. La danseuse reprend son activité. À 56'56", la mise au point se fait sur le reflet de Lili, en gros plan, qui occupe toute la moitié gauche du cadre alors que l'arrière de sa tête apparaît légèrement au premier plan sur le bord de celui-ci. La silhouette de la danseuse, qui occupe la moitié droite du cadre, est également floue. À 57'05", la caméra recule pour qu'il y ait à nouveau dans le champ le corps de Lili, de dos, sur la gauche. Dans cette composition, le reflet se trouve au centre de l'image et concentre la focalisation de la caméra. Dans un plan fixe prolongé de 17", Lili imite la danseuse dont on devine toujours le corps et les mouvements à droite. Un autre plan long (17" à nouveau) lui succède à 57'22" : il s'agit du même plan que celui utilisé précédemment, mettant côte à côte les visages de la danseuse et de Lili dans la vitre. La lumière, le cadrage, la composition, sont identiques. Nous sommes donc à nouveau, avec la caméra, du côté de la danseuse. Le focus passe plusieurs fois du visage de Lili à celui de la danseuse.

La musique, présente depuis le début de la scène, s'emballe à cet instant : les violons vont crescendo. À 57'39" un nouveau plan nous place à nouveau derrière Lili, l'arrière de sa tête est au premier plan et occupe toute la moitié gauche de l'écran, obstruant l'accès à son reflet

pour la caméra, le focus est sur la danseuse qui se trouve toujours dans la partie droite du cadre. À 57'43" c'est le contrechamp : dans le prolongement du mouvement initié par la danseuse nous voyons, en très gros plan, le bas du visage et la main de Lili qui descend le long de sa gorge. Le focus se fait sur la main. Le reflet flou de la danseuse se superpose au corps de Lili. À 57'45", nous nous trouvons à nouveau derrière Lili alors que les mouvements et la musique continuent de s'emballer.

Le corps de dos de Lili se trouve toujours à gauche, celui de la danseuse, à droite, concentre le focus et le reflet se trouve au centre de la composition. La danseuse descend sa main vers son entrejambe. Pendant 1" nous avons un très gros plan sur la main de Lili qui suit ce mouvement. Il est filmé à travers la vitre, depuis le côté de la danseuse et de ce fait, il se trouve coupé par le bas du cadre de la fenêtre. Alors que nous revenons derrière Lili, la danseuse termine son mouvement et se cambre. Cela marque la fin de l'action pour Lili qui ne peut toucher cette zone. Le contact lui provoque comme un étranglement, audible et la musique s'affaiblit nettement au même moment. À 57'50", nous sommes à nouveau derrière la danseuse. Son dos occupe le bord droit de l'image et le reflet de son corps se superpose au visage de Lili. Elle finit par voir que cette dernière s'est interrompue et ne la regarde plus. Elle s'interrompt. À 57'59" nous nous trouvons encore une fois derrière Lili, recroquevillée et dont le visage masque le reflet. Le focus est sur elle. À l'arrière-plan, nous pouvons voir la danseuse se rhabiller et commencer à se diriger vers la sortie du cadre. C'est alors la fin de la séquence, à 58'06". Elle dure 1'51".

- **Quatrième séquence - le portrait - [1h07'29"-1h08'07"]**

La lumière est claire et diffuse, nous sommes dans une grande pièce en intérieur jour. La musique est mélancolique, nous pouvons entendre un crescendo de violons notamment. Les plans s'enchaînent rapidement : la plupart durent 2" ou 3" et ne semblent pas toujours classés dans l'ordre chronologique. Il y a des ellipses.

La séquence commence à 1h07'29" : les deux personnages sont de dos, à gauche du cadre face à un gros miroir mural, central dans la composition. Le reflet de Lili se trouve au centre, celui de Gerda sur le bord droit du cadre du miroir. Gerda attrape une rose. À 1h07'31", le plan est resserré sur le reflet de Lili, qui apparaît en plan rapproché épaules au centre de l'image. Elle se regarde, l'arrière de sa tête est visible sur le bord gauche du cadre. On voit la main de Gerda qui la coiffe puis sort du cadre. Le focus se trouve dans le reflet, les autres dimensions du plan sont floues. Il y a ensuite un très gros plan de 2" sur le tableau puis nous revenons à Lili qui essaie un chapeau en se regardant dans le miroir. À ces moments, nous

pouvons entendre des lignes de dialogue de Gerda : “*that’s good*” et “*head up!*”<sup>6</sup>. Dans un retour au plan initial à 1h07’37”, nous pouvons voir cette dernière recoiffer légèrement Lili. Puis, de 1h07’39” à 1h07’41”, une vue d’ensemble nous laisse voir la peintre et son tableau sur le côté droit, Lili et surtout son reflet au centre. Personne ne se regarde dans le miroir. Nous avons ensuite, à 1h07’41”, un gros plan sur la main de Gerda en train de peindre le tableau puis un léger panoramique qui remonte vers son visage. Lili et le miroir sont à l’arrière plan, flou.e.s. Dans la continuité de ce mouvement, à 1h07’45”, nous sommes toujours à la droite de Gerda. Elle est au premier plan toujours en train de peindre mais cette fois-ci le focus n’est pas sur elle mais sur le reflet de Lili qui se trouve au centre de l’image. Le dos de Lili est par ailleurs visible sur le bord gauche du cadre, le tableau occupe le bord droit. Le regard du reflet de Lili va de ce tableau à Gerda, elle sourit en la regardant. Dans le plan plus large qui suit, c’est à nouveau Gerda qui est au centre de l’image, dessinant toujours, mais elle demeure floue. Le tableau occupe toute la moitié droite du cadre et le focus se trouve sur Lili et son reflet, à gauche. Nous avons ensuite, à 1h07’51”, un nouveau plan coupé aux épaules du reflet de Lili qui retouche son rouge à lèvres ; les cheveux de Gerda apparaissent en bas à droite du cadre. Ce plan est suivi d’un nouveau très gros plan sur la main de Gerda qui peint. Puis, à 1h07’55”, le miroir occupe l’arrière plan, à gauche du cadre, personne ne se regarde ni ne se reflète dedans. Lili, sur qui se concentre la focalisation, regarde Gerda, toujours au centre de la composition mais floue à nouveau. Les deux femmes apparaissent ensuite enlacées, le plan est un peu plus long que les précédents (4”). C’est la fin de la séance de peinture, le tableau est fini et elles le regardent et se regardent mutuellement. Gerda remercie Lili. Ce plan est également tourné dans le miroir comme nous l’indique le reflet coupé d’un bibelot sur le bord droit du cadre du reflet. Pendant les 5 dernières secondes de la séquence, le miroir mural n’est plus présent dans la composition : il s’agit d’un gros plan sur Lili qui se trouve face à la peinture achevée de Gerda. Elle en imite la posture et le regard. La séquence se termine à 1h08’07”. Elle dure donc 38”.

#### ● Cinquième séquence - la colère - [1h13’18”-1h13’39”]

La lumière éclaire seulement nettement le visage de Lili qui est filmé en gros plan visage et épaules, l’arrière plan est noir. La musique est forte, les violons dominant.

La séquence est filmée dans le miroir de la commode de leur chambre, en plan fixe mais avec plusieurs coupures. Elle dure 21”, de 1h13’18” à 1h13’39”. Nous pouvons voir Lili qui

---

<sup>6</sup> trad. : “*c’est bien*” et “*tête haute !*”

s'arrache les cils, se démaquille, puis enlève sa perruque. Son regard et ses gestes laissent transparaître de la colère et de la tristesse.

À la fin de la séquence, elle se lève et sort du cadre du miroir en lui tournant le dos. C'est à ce moment que nous comprenons que la séquence était tournée dans le reflet puisque le haut de son corps est alors coupé par le bord du miroir.

- **Sixième séquence - la renaissance de Lili - [1h30'23"-1h31'20"]**

La musique est lente et grave, nous pouvons entendre notamment des violons et du piano. La scène est très éclairée : les murs sont blancs, c'est une scène en intérieur jour, le plafonnier est allumé également.

À 1h30'23", la caméra est à côté de Lili et nous voyons son visage de profil. Nous avons un très gros plan sur ses yeux, le focus est sur l'oeil le plus proche (le droit), la focale est très courte. Lili ouvre les yeux et redresse progressivement le regard. Le miroir n'apparaît pas encore mais nous savons qu'elle lui fait face. À 1h30'32" elle commence à se démaquiller. Nous voyons un oeil, puis l'autre, toujours en très gros plan, courte focale ; puis sa bouche. À partir de 1h30'38" la séquence est filmée dans le miroir. C'est un plan fixe, par dessus l'épaule du personnage, la caméra est légèrement à gauche, derrière elle. Nous pouvons voir l'arrière de sa tête au premier plan sur le bord droit, très floue. Le focus est dans le miroir. Lili enlève sa perruque, se regarde et réajuste ses cheveux naturels qui ont poussé ; c'est à ce moment que la musique est la plus intense. Le personnage sourit et ferme les yeux ; la musique va decrescendo. À 1h31'10", Lili se détourne du miroir. La caméra monte et avance alors légèrement pour qu'il emplisse presque tout le cadre. Nous voyons alors Lili s'éloigner et s'asseoir sur le lit au centre de la pièce. Elle regarde droit devant elle et ferme les yeux. La musique est presque inaudible à la fin de la séquence, les sons se concentrent sur sa respiration, les bruits de ses pas, du lit et des tissus. La séquence se termine à 1h31'20", elle dure 57".

Annexe n°2 : tableau récapitulatif des caractéristiques principales des séquences de miroirs

| nom de séquence | temps de film                | durée         | Où ?       | seul.e ?     | Où est la caméra ?             | Qu'est-ce qu'on voit ?                                                                                   | Lumière / couleur                                         | Musique      |
|-----------------|------------------------------|---------------|------------|--------------|--------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|--------------|
| Tombou 1        | le doute                     | 14:24 - 14:27 | 3"         | oui          | à l'entrée de la salle de bain | le personnage, au centre de l'image. Pas son reflet. Le miroir en haut à droite. Il se regarde           | claire, jaune, toute la pièce est éclairée                | non          |
| Tombou 2        | la performance               | 21:43 - 22:24 | 41"        | oui          | dernière lili / entrée sdb     | le personnage de dos, flou et sombre face à son reflet, net et éclairé. Il se regarde                    | clair / obscur. lumière blanche centrée sur le miroir     | non          |
| Tombou 3        | le maillot de bain           | 40:25-43:13   | 50"        | oui          | à gauche perso                 | le personnage se regarde en essayant son maillot de bain                                                 | diffuse, blanche, bien éclairé, toute la pièce, int. jour | non          |
| Tombou 4        | l'aseptisé                   | 52-53:10      | 1:10       | non          | entrée sdb, à droite perso     | Les deux adhérents jouent devant le miroir de la salle de bain, mais ne se regardent pas tout le temps.  | comme séquence 2                                          | non          |
| Grl 1           | les boudes d'oreille         | 2:30-3:03     | 38"        | non          | dernière, à droite du perso    | Reflet de Lara au centre, elle se perco seule les oreilles                                               | diffuse, claire, blanche                                  | non          |
| Grl 2           | la rencontre avec la médecin | 05:04-05:07   | 3"         | non          | dernière le perso              | dos de Lara et son reflet en face, la médecin sur la droite du cadre                                     | claire, int. jour, blanche                                | non          |
| Grl 3           | l'apareil                    | 10:31-10:54   | 17"        | non          | face au perso puis à gauche    | reflet de Lara qui s'entraîne aux poings puis profil                                                     | int. jour, claire, blanche                                | non          |
| Grl 4           | le deuching #1               | 11:28-12:48   | 1:20       | oui          | à côté perso / un peu dernière | Lara entraînant son tuck, dans le miroir ou son corps directement, gros plans                            | int. jour, mais tamisé                                    | non          |
| Grl 5           | le dévêtement                | 15:04-16:07   | 1:03       | oui          | vers entrée de la chambre      | Lara qui se met en pyjama, scène avec OG, niches, lucking                                                | sombre et orangé d'abord puis int. jour, orangé ensuite   | non          |
| Grl 6           | le voisin #1                 | 18:28-18:53   | 24"        | non          | fond de l'ascenseur            | Lara parle à son petit frère, voisins leur propos des gâteaux, échange de sourires rapide                | intérieur, lumière artificielle, claire, blanche          | non          |
| Grl 7           | double séquence              | 17:44-20:14   | 2:30       | non          | elle suit Lara                 | entièrement particulier, pieds ensanglantés, séance de selfies                                           | intérieur, jour, claire, blanche, diffuse                 | non          |
| Grl 8           | le deuching #2               | 27:30-27:49   | 18"        | oui          | fond à gauche dans la pièce    | Lara qui entraîne son tuck puis Lara sur les toilettes                                                   | int. jour, mais tamisé                                    | non          |
| Grl 9           | la borne nouvelle            | 28:45-28:47   | 2"         | oui          | fond à gauche dans la pièce    | Lara appelle son père                                                                                    | int. jour, mais tamisé                                    | non          |
| Grl 10          | les premières hormones       | 29:44-30:05   | 21"        | oui          | légèrement dernière perso      | Lara prend ses premières hormones puis se regarde dans le miroir. Elle est au centre de l'image (reflet) | int. jour, bien éclairé, lumière blanche                  | non          |
| Grl 11          | l'inspection #1              | 34:22-34:37   | 15"        | oui          | légèrement dernière perso      | Lara entraîne son soutien-gorge et regarde croissance de sa poitrine. Dos 1er plan, reflet au centre     | faible, jaune, lampe de chevet, artificielle              | non          |
| Grl 12          | le voisin #2                 | 35:52-36:10   | 18"        | non          | fond de l'ascenseur            | Lara au premier plan, le reflet de son voisin, un jeu de regard entre les deux                           | intérieur, lumière artificielle, claire, blanche          | non          |
| Grl 13          | l'inspection #2              | 40:54-04:59   | 16"        | oui          | dernière le perso              | le reflet de Lara, elle inspecte sa poitrine                                                             | tamisée, rosée, sombre                                    | non          |
| Grl 14          | l'inus                       | 44:10-44:26   | 16"        | oui puis non | vers l'entrée de la chambre    | Lara est en train de voler quand son père ouvre la porte, elle lui dit de partir                         | int. jour, jaune, tamisée                                 | non          |
| Grl 15          | le mémo                      | 44:28-44:48   | 22"        | non          | parmi la foule                 | Lara est dans le mémo, elle se regarde parfois dans la vitre de la porte                                 | int., lumière artificielle, jaune                         | non          |
| Grl 16          | à la barre                   | 45:14-46:03   | 52"        | non          | côté droit des élèves          | Lara s'entraîne à la barre de danse avec trois autres élèves                                             | int. jour, claire, blanche, diffuse                       | oui          |
| Grl 17          | l'obscension générale        | 53:45-54:08   | 24"        | oui          | dernière Lara                  | Lara regarde son entremette alors qu'elle a écopé son péins entre celles-ci                              | int. nuit, artificielle, jaune, faible                    | non          |
| Grl 18          | le souci parental            | 56:08-56:17   | 8"         | non          | à côté de son père             | Le père de Lara la regarde alors qu'elle passe un scanner. C'est son reflet à lui, cette fois-ci         | int., lumière artificielle, blanche                       | non          |
| Grl 19          | la médicalisation répétitive | 55:17-55:24   | 7"         | non          | dernière le perso, à gauche    | Le reflet de Lara, elle regarde la médecin                                                               | claire, int. jour, blanche                                | non          |
| Grl 20          | avant le bain                | 58:22-58:38   | 17"        | oui          | à gauche du perso              | Le reflet de Lara puis son profil pendant qu'elle entraîne sa chienne dorée                              | très claire, int. jour, lumineux                          | non puis oui |
| Grl 21          | l'incompréhension            | 1h04:57-08:53 | 1:16       | non          | à l'entrée de la chambre       | Lara et son père parlent, ils sont chacun d'un côté du cadre, le miroir est au centre                    | sombre, jaune                                             | non          |
| Grl 22          | la santé fragile             | 1h08:45-08:59 | 14"        | non          | face miroir, un peu à gauche   | Lara descend de la valisère et se dirige vers le fond de la salle. Expression inquiète de son père.      | claire, int. jour, blanche                                | non          |
| Grl 23          | les brûlures                 | 1h17:03-17:30 | 27"        | oui          | à côté perso / un peu dernière | Lara regarde son entremette et les dégâts du tucking                                                     | sombre, jaune                                             | non          |
| Grl 24          | la chute                     | 1h24:12-24:15 | 3"         | oui          | dernière puis à côté perso     | Lara boit puis s'évanouit                                                                                | claire, artificielle, blanche                             | oui          |
| Grl 25          | les dégâts                   | 1h24:20-24:45 | 16"        | oui          | à côté du personnage           | Lara regarde la bosse sur son front et se change rapidement                                              | jaune, diffuse                                            | non          |
| Grl 25          | les dégâts                   | 1h24:20-24:45 | 16"        | oui          | à côté du personnage           | Lara regarde la bosse sur son front et se change rapidement                                              | jaune, diffuse                                            | non          |
| Grl 26          | la mutilation                | 1h35:28-38:51 | 1:23       | oui          | à l'entrée de la chambre       | Lara au centre se prépare puis s'automutile. Son reflet n'est presque jamais visible dans le miroir.     | tamisée, rosée, sombre                                    | non          |
| Grl 27          | la libération ?              | 1h39:25-40:11 | 45"        | oui          | dernière le personnage         | Lara se regarde dans la fenêtre de sa chambre d'hôpital                                                  | scène sombre, lumière artificielle, blanche               | non          |
| Total Grl       |                              |               | env. 14:30 |              |                                |                                                                                                          |                                                           |              |
| TDG 1           | maquillage et déguisement    | 23:06-23:49   | 40"        | non          | un peu dernière, à droite      | Lili se fait maquiller par Genda et se maquille elle même                                                | diffuse, bien éclairé, int. jour                          | oui légère   |
| TDG 2           | la naissance de Lili         | 37:38-40:01   | 1:51"      | oui          | un peu dernière, à droite      | Lili face à un miroir en pied devant lequel elle se déshabille et l'inspecte et modifie son corps nu     | tamisée, int. sombre, décor chargé, vient du dessus       | oui ++       |
| TDG 3           | le mimétisme                 | 56:15-58:00   | 1:51"      | non          | dernière L. / dernière TDG     | Lili et une danseuse, face à face, Lili imite la danseuse, les corps et les visages se superposent       | éclairage faible, petites lampes jaunes, visages éclairés | oui ++       |
| TDG 4           | le portail                   | 1h07:29-08:07 | 38"        | non          | saon / atelier                 | Genda peint Lili en la faisant poser notamment face à un lourd miroir de décoration                      | très éclairé, int. jour, diffuse                          | oui          |
| TDG 5           | la coïtère                   | 1h13:18-13:59 | 21"        | oui          | face au miroir / côté tableau  | visage en gros plan, L se démaquille, entraîne pernique, visagé au centre, plan fixe                     | très sombre, arrière plan noir, seul visage éclairé       | oui ++       |
| TDG 6           | la naissance de Lili         | 1h30:23-31:20 | 57"        | oui          | côté droit, un peu dernière, à | TGF, yeux et bouche / reflet, entraîne pernique, sourit, va s'asseoir                                    | très clair, blanc, fenêtres + plafonnier à lumé           | oui          |

### **Annexe n°3 : l'expression du *cis gaze* au cinéma**

Si un film coche trois cases ou plus, alors la représentation découle d'un regard cishormé.

Il y a vingt critères au total.

| Description du critère :<br>"Le personnage trans'..."                                                        | Présence dans le film           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| <b>S'habille ou se maquille<sup>7</sup></b>                                                                  | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| <b>Est félicité car il rentre dans les standards cishormés</b>                                               |                                 |
| <b>Est exposé à une remarque à propos du fait que nous n'aurions pas pu deviner sa transidentité</b>         | Tomboy                          |
| <b>Est présenté comme travailleuse.eur du sexe (et ses collègues sont également trans')</b>                  |                                 |
| <b>Est un.e prédateur.rice / a un comportement déloyal</b>                                                   |                                 |
| <b>Est désigné par son deadname et / ou mégenré volontairement</b>                                           | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| Suit un parcours médicalisé et nous pouvons voir la prise d'hormones et / ou les opérations                  | Girl / The Danish Girl          |
| A pour préoccupation principale / unique, sa transition                                                      | The Danish Girl                 |
| Subit l'exposition de ses organes génitaux à l'écran et / ou à d'autres personnages, contre son consentement | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| Est montré comme la cause d'une détresse émotionnelle chez l'un.e de ses proches                             | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| Est la victime passive d'une agression, quelle que soit la forme                                             | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| Se fait du mal, de quelque manière que ce soit                                                               | Girl / The Danish Girl          |
| Voit son genre remis en question par un                                                                      | The Danish Girl / Tomboy        |

<sup>7</sup> en gras : les critères énoncés par Galen Mitchell dans MITCHELL Galen, "*The Cis Gaze*", *TransSubstantiation*, 7 mars 2017, consultable sur <https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>

|                                                                                                                          |                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| personnage cis                                                                                                           |                                 |
| Voit son genre “validé” par une analyse psychiatrique                                                                    | Girl / The Danish Girl          |
| Imite un personnage cis pour performer son genre                                                                         | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| N’a aucune interaction avec d’autres personnages trans’                                                                  | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| A des relations amoureuses / sexuelles hétérosexuelles                                                                   | Girl / The Danish Girl / Tomboy |
| Se regarde, entièrement nu, dans un miroir                                                                               | Girl / The Danish Girl          |
| Détourne son regard de son corps mais reste exposé, au public par la caméra, ou au regard d’au moins un autre personnage | Girl / The Danish Girl          |
| Est joué par un.e acteur.rice cis (notamment si le genre de l’acteur.rice ne correspond pas au genre du personnage)      | Girl / The Danish Girl / Tomboy |

#### Annexe n°4 : lexique

- **adelphe** : terme neutre pour désigner les frères et soeurs. L'adelphité désigne le neutre de sororité / fraternité.
- **agenre** : se dit d'une personne qui ne se reconnaît dans aucune identité de genre, qu'elle soit binaire ou non.
- **asexualité / asexuel.le** : se dit d'une personne qui "*n'a pas la volonté ou le besoin d'avoir un rapport sexuel avec une autre personne*"<sup>8</sup>.
- **binaire / non-binaire** : les personnes binaires, qu'elles soient trans' ou cis s'identifient comme appartenant à l'une des catégories binaires (femme/homme).  
Le terme non-binaire désigne à la fois "*l'ensemble des identités de genre situées en dehors de la binarité femme/homme et [...] une identité située hors des genres binaires. Les personnes non-binaires se considèrent généralement comme trans, mais d'aucunes préfèrent envisager la non-binarité comme une catégorie à part*"<sup>9</sup>.
- **cis / cisgenre** : se dit d'une personne dont le vécu et ressenti correspond au sexe qui lui a été affecté à la naissance. Ce terme a été développé dans l'optique de ne pas opposer les personnes "normales" et les personnes trans.  
Ces deux termes sont des adjectifs et non des noms, de ce fait ils sont utilisés dans cette recherche sous la forme "une personne cis" et non pas "un.e cis".
- **deadname** : Le *deadname*, ou morinom pour une version francisée, d'une personne trans' correspond à son prénom de naissance, dans le cas où la personne change son prénom. L'utilisation du deadname d'une personne trans' contre son consentement est une forme de transphobie.
- **dyadique** : les personnes dyadiques sont celles dont les caractéristiques sexuelles primaires et/ou secondaires correspondent aux définitions sociales et médicales typiques du féminin et du masculin<sup>10</sup>.
- **dysphorie (de genre)** : caractérise le sentiment d'une personne qui ne se sent pas bien et en adéquation avec son corps, sa voix, son visage, tout ce qui peut venir potentiellement caractériser son genre. Toutes les personnes trans' ne ressentent pas

---

<sup>8</sup> Définition de Léa Serra VANDEKERCKHOVE, dans l'article de Valérie MARTIN, *Les asexuels sortent de l'ombre*, actualités UQAM, 26 avril 2019. Consultable sur <https://www.actualites.uqam.ca/2019/communaute-asexuelle>

<sup>9</sup> Définition du glossaire produit à l'occasion du colloque "Savoir trans par les trans" qui se tenait à l'ENS de Lyon les 5 et 6 octobre 2018 (co-organisé par le labo TPG, Contact Rhône, Chrysalide, ArcENSIel et les Salopette.

<sup>10</sup> Collectif Intersexes et Allié.e.s, <https://cia-oiifrance.org/>

nécessairement de la dysphorie et ne pas en ressentir ne rend pas une personne moins trans’.

- **enbyphobie** : discrimination spécifique qui touche les personnes non-binaires.
- **Euphorie de genre** : caractérise le sentiment d’une personne qui se sent bien et en adéquation avec son corps, sa voix, son visage, tout ce qui peut venir potentiellement caractériser son genre.
- **FtM / FtX / Ft\* (Female to...)** : personne assignée femme à la naissance (selon les critères binaires de définition du sexe sur la base des organes génitaux) mais dont le genre n’est pas en adéquation avec cette assignation. Ces termes faisant références à des critères pathologisants, ne pas les utiliser en tant que personne cis.
- **genderfluid** : terme anglais désignant les personnes dont le genre n’est pas figé mais changeant, fluide. Il est à noter qu’aucune identité de genre ne doit être considérée par défaut comme figée et que l’autodétermination des personnes peut les conduire à se définir différemment au cours du temps. Ces personnes ne sont cependant pas toutes *genderfluid*.
- **genderqueer** : identité politique revendiquée par les personnes ne correspondant pas aux codes d’identification de genre hégémoniques.
- **GNC** : *Gender Non Conforming*, ou personne dont l’identité et souvent l’expression de genre ne correspondent pas aux codes sociaux binaires.
- **intersexe** : *“désigne le sexe biologique congénital qui n’est pas typiquement masculin ou féminin. « Les personnes intersexes » désignent les gens né.e.s avec, ou ayant développé naturellement à la puberté, des caractéristiques sexuelles biologiques connues comme « traits intersexes » qui ne sont pas typiquement masculins ou féminins.”*<sup>11</sup>
- **LGBTIAQ+** : acronymes permettant de désigner les personnes lesbiennes, Gays, Bi, Trans’, Intersexes, Asexuelles, Queer ainsi que d’autres personnes s’identifiant à des minorités d’orientation sexuelle, amoureuse ou de genre.
- **mammectomie** : opération ou ensemble d’opérations qui consistent à rendre un torse plat en retirant les glandes mammaires.
- **MtF/MtX/Mt\*** (Male to...) : personne assignée homme à la naissance (selon les critères binaires de définition du sexe sur la base des organes génitaux) mais dont le

---

<sup>11</sup> Définition complète : <https://cia-oiifrance.org/2016/10/30/intersexe-cest-quoi/> , Collectif Intersexes et Allié.e.s

genre n'est pas en adéquation avec cette assignation. Ces termes faisant références à des critères pathologisants, ne pas les utiliser en tant que personne cis.

- **mégenrer / mégenrage** : se référer à la personne en utilisant son genre assigné à la naissance plutôt son genre d'identification, violence à l'encontre des personnes trans'.
- **neuroatypie** : la caractérisation des personnes autistes et / ou avec des troubles dys et / ou un trouble du déficit de l'attention (avec ou sans hyperactivité) ou TDA(H).
- **outing** : désigne le fait qu'une personne fait ou subit un coming-out.
- **packer / packing** : on parle de "packer" pour caractériser l'action de mettre en place quelque chose permettant de simuler la présence d'un pénis. Le packer est l'objet qui est utilisé pour remplacer le pénis.
- **passing / cis-passing** : terme utilisé pour définir le fait qu'une personne rentre dans les codes sociaux qui sont attendus selon son genre. Les attentes vis-à-vis du passing dépendent des critères hégémoniques binaires socio-culturels et de ce fait évoluent selon les époques, zones géographiques et espaces culturels.
- **psychophobie** : *"La psychophobie, ou le sanisme (en anglais mentalism ou sanism), est une forme de discrimination et d'oppression à l'encontre de personnes qui ont ou sont censées avoir un trouble psychique ou une autre condition mentale stigmatisée."*<sup>12</sup>
- **queer** : identité politique revendiquée par les personnes ne correspondant pas aux codes cis hétéro normatifs et de manière générale à tous les codes de comportements sexuels / d'identification de genre hégémoniques.
- **stealth** : *"On dit d'une personne trans qui a un cispassing et qui ne révèle pas qu'elle est trans qu'elle est "stealth". Souvent le seul moyen pour une personne trans d'aspirer à une vie un tant soit peu « normale », moins exposée aux violences."*<sup>13</sup>
- **trans' / transgenre** : les personnes trans' sont des personnes dont le genre n'est pas en adéquation avec le sexe assigné à la naissance. Nous comprenons dans notre définition les personnes trans' binaires et non-binaires, c'est à dire qui se trouvent à l'une des extrémités du spectre du genre (féminin / masculin), le long de celui-ci ou en dehors.

Ces deux termes sont des adjectifs et non des noms, de ce fait ils sont utilisés dans cette recherche sous la forme "une personne trans'" et non pas "un.e trans'".

---

<sup>12</sup> Psychophobie / sanisme, Wikizero, page consultée le 27/04/2020 sur <https://www.wikizero.com/fr/Psychophobie>. Terme forgé initialement par Judi Chamberlin (*sanism* en anglais).

<sup>13</sup> Lexique Trans du Planning Familial consulté le 26/04/2020 sur <https://www.planning-familial.org/sites/default/files/2020-03/Lexique%20trans.pdf>

- **transmisogynie** : contraction de transphobie et de misogynie qui caractérise donc la haine des femmes trans’.
- **transsexuel.le** : il s’agit d’un terme utilisé pour la première fois en France en 1956 (*Contribution à l’étude du transsexualisme*, Jean-Marc ALBY<sup>14</sup>) pour définir les personnes trans’. Il est aujourd’hui souvent rejeté car pathologisant. Il est cependant toujours utilisé par certain.e.s chercheur.euse.s, entre autre par Karine Espineira dans ses recherches, et sert dans ce cadre à différencier les personnes trans’ opérées des personnes qui ne le sont pas. Il convient de ne pas l’utiliser en tant que personne cis.
- **transphobie** : “*discrimination envers les personnes trans [qui] peut prendre bien des formes*”<sup>15</sup>.
- **travailleur.euse.s du sexe** : (abréviation TDS) se dit des personnes qui perçoivent une rémunération en échange de services à caractère sexuel. Cela couvre notamment les prostitué.e.s mais également l’ensemble “*des acteurTRICEs porno, des masseurSEs érotiques, des dominatrices professionnelles, des opérateurTRICEs de téléphone/webcam rose, des strip-teaseurSEs, des modèles érotiques, des accompagnantEs sexuelLEs, etc*”<sup>16</sup>.
- **tucking** : pratique qui consiste à dissimuler le pénis et les testicules. Ressource en anglais pour comprendre et expliquer la pratique :  
<https://www.healthline.com/health/transgender/tucking> revu médicalement par Janet Brito, PhD, LCSW, CST le 17 octobre 2017 — écrit par Kaleb Oliver Dornheim

## **Bibliographie**

### **Ouvrages :**

AUMONT Jacques, *L’image*, Armand Colin Cinéma, 2005 (réédition), 1990 (première édition).

BOURCIER Sam, *Queer Zones 1 : politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Editions Amsterdam, 2001.

BOURCIER Sam, *Queer Zones 2 : Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005.

BOURCIER Sam, *QUEER ZONES 3. Identités, Cultures et Politiques*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011.

---

<sup>14</sup> D’après la conférence de Todd REESER, le 17/05/2019 à la BM de Lyon Part-Dieu, dans le cadre de ses recherches sur “La France au prisme transgenre”.

<sup>15</sup> Définition du glossaire produit à l’occasion du colloque “Savoir trans par les trans” qui se tenait à l’ENS de Lyon les 5 et 6 octobre 2018.

<sup>16</sup> Voir le site du STRASS Syndicat, sur <http://strass-syndicat.org/le-strass/qui-sommes-nous/>

BREY Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, Collection Les feux, 2020.

BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Etats-Unis, 1990 (première édition).

CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Macmillan & Co, Londres, 1871, (première édition).

CASTRO Catherine et ZUTTON Quentin, *Appelez-moi Nathan*, Editions Payot & Rivages, collection Payot Graphic, 2018.

CERVILLE Maxime, *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*, Paris, Edition Amsterdam, 2013.

COFFIN Alice, *Le génie lesbien*, Editions Grasset, Collection Documents Français, 3 juin 2020.

CIXOUS Hélène, "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, 1975.

Collectif MTF (Misandres Terroristes Féministes), traduction du chapitre 8 : *le privilège cissexuel*.

DE LAURETIS Teresa, *Technology of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987, chapitre 1 repris dans *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, 2007.

DE SOSA Leho, *Teen Trans : héros sans identité secrète*, édition limitée à l'occasion du FACT, première édition illustrée et traduite en français, Lyon, 2019.

FOUCAULT Michel, *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

GREEN Jamison et al., *Navigating Trans and Complex Gender Identities*, Bloomsbury, Bloomsbury Academic, Londres, 2020.

GRIMM Jacob et Wilhelm, "Schneewittchen", *Kinder- und Hausmärchen*, Allemagne, 1812, (1ère édition).

HIRSCHFELD Magnus, *Die Transvestiten*, Allemagne, 1910.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Nathan Université, 2002.

JULLIER Laurent et MARIE Michel, *Lire les images de cinéma*, Edition Larousse, 2012.

NELSON Maggie, *The Argonauts*, Graywolf Press, 2015.

OVIDE, *Les Métamorphoses, Livre III*, Editions du Théâtre Classique, Paris, 1806, republié en 2007.

ROWLING J.K., *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, Londres, 1997 (première édition).

SERANO Julia, *Whipping girl, a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, Seal Press, 2007.

STEVENSON Robert Louis, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, éditions Longman, 1886, 141p. (1ère édition).

STOKER Bram, *Dracula*, Archibald Constable and Company, Westminster, 1897 (version originale).

STRAAYER Chris, *Deviant Eyes, deviant bodies*, Columbia University Press, 1996.

VAN ESSCHE Eric, *Spéculation Spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Editions La Lettre volée, 2011.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Editions Amsterdam, Paris, 2018.

## **Articles :**

ALESSANDRIN Arnaud, dans *“Du « transsexualisme» à la « dysphorie de genre » : ce que le DSM fait des variances de genre”*, *Socio-logos* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 29 avril 2014, consulté le 31 mai 2020 sur <http://journals.openedition.org/socio-logos/2837>

ANDREI Thomas, *“”Matrix”, l’allégorie trans des Wachowski*”, *Slate*, 26 mars 2019, consultable sur <http://www.slate.fr/story/175005/matrix-allegorie-trans-genre-wachowski>

ANONYME, Un collectif de femmes féministes, trans ou cis, *“Le débat sur la place des femmes trans n’a pas lieu d’être”*, *Libération*, 26 février 2020. Consultable sur [https://www.liberation.fr/debats/2020/02/26/le-debat-sur-la-place-des-femmes-trans-n-a-pas-lieu-d-etre\\_1779708](https://www.liberation.fr/debats/2020/02/26/le-debat-sur-la-place-des-femmes-trans-n-a-pas-lieu-d-etre_1779708)

ANONYME, *“Face à la polémique, Scarlet Johansson renonce à incarner un homme trans”*, *20 minutes*, 13 juillet 2018, consultable sur <https://www.20minutes.fr/arts-stars/cinema/2307627-20180713-face-polemique-scarlett-johansson-renonce-incarner-homme-trans>

ANONYME, *“César 2020 : des associations féministes appellent au boycott de Polanski”*, *L’express*, 12 février 2020, consultable sur [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/cesar-2020-des-associations-feministes-appellent-au-boycott-de-polanski\\_2118004.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/cesar-2020-des-associations-feministes-appellent-au-boycott-de-polanski_2118004.html)

ANONYME, *“Adèle Haenel réagit après sa sortie des César 2020”*, *Le Huffington Post*, 29 février 2020, consultable sur [https://www.huffingtonpost.fr/entry/adele-haenel-reagit-apres-sa-sortie-ses-cesar\\_fr\\_5e5a71f6c5b6beedb4ebd1cf](https://www.huffingtonpost.fr/entry/adele-haenel-reagit-apres-sa-sortie-ses-cesar_fr_5e5a71f6c5b6beedb4ebd1cf)

ANONYME, *“Les plus grosses séries annulées par Netflix”*, *GQ Magazine*, 27 août 2019, consultable sur <https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/les-plus-grosses-series-annulees-par-netflix>

AUTAIN Clémentine, *“Le privé est politique”*, *Le nouveau magazine littéraire*, 16 mai 2018, consultable sur <https://www.nouveau-magazine-litteraire.com/idees/le-prive-est-politique-clementine-autain>

BENJAMIN Alex (alexatseawriter), *“La SOFECT : histoire d’une triste institution”*, *En tous genres blog*, janvier 2018, consultable sur <https://entousgenresblog.wordpress.com/2018/02/19/la-sofect-histoire-dune-triste-institution/>

BENJAMIN Alex, *“Le langage neutre en français : pronoms et accords à l’écrit et à l’oral”*, *Entousgenres*, 19 avril 2017, consultable sur <https://entousgenresblog.wordpress.com/2017/04/19/quels-pronoms-neutres-en-francais-et-comment-les-utiliser/>

BOUTANG Adrienne, *“Todd Solondz et le problème du voyeurisme : montrez ce corps que je ne saurais voir”*, revue *Corps*, 2011/1 (n°9), p. 208 à 216. Consultable sur <http://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/revue-corps-2011-1-page-208.htm>

CERVULLE Maxime, *Politique de l’image : les Cultural Studies et la question de la représentation, réflexion sur la « blanchité »* p. 46-49, dans *Cultural studies : genèse, objets, traductions*, CERVULLE Maxime et. al., Editions de la Bibliothèque publique d’information, collection Paroles en réseaux, Paris, 2010, 56p.

CLARKE Cath, *“Interview : “I have the right to tell this story” : Lukas Dhont defends his trans film Girl”*, *The Guardian*, 12 mars 2019, consultable sur

<https://www.theguardian.com/film/2019/mar/12/lukas-dhont-defends-his-trans-film-girl-victor-polster-dancer>

COMTE Jean-Michel, “Critique - “Girl” : le plaidoyer transgenre primé à Cannes”, *France Soir*, 9 octobre 2018, consultable sur

<http://www.francesoir.fr/culture-cinema/critique-girl-le-plaidoyer-transgenre-prime-cannes-video>

CROS Renan, “Lukas Dhont, réalisateur de “Girl” : “J’ai fait ce film pour ouvrir une conversation””, *Têtu*, 10 octobre 2018, consultable sur

<https://tetu.com/2018/10/10/lukas-dhont-realisateur-de-girl-jai-fait-ce-film-pour-ouvrir-une-conversation/>

DAUMAS Cécile, “Lesbiennes, femmes de génie”, *Libération*, 14 mai 2020, consultable sur

[https://www.liberation.fr/debats/2020/05/14/lesbiennes-femmes-de-genie\\_1788261](https://www.liberation.fr/debats/2020/05/14/lesbiennes-femmes-de-genie_1788261)

DE LA BELLACASA Maria Puig, “Divergences Solidaires, autour des politiques féministes des savoirs situés”, *Multitudes*, 2003 n°12, 8p. Consultable sur

<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-39.htm>

DE RAUGLAUDRE Timothée, “Les club de fitness “Ladies Only” de Basic Fit accusés de transphobie”, *Têtu*, 6 avril 2020. Consultable sur :

<https://tetu.com/2020/04/06/les-clubs-de-fitness-ladies-only-de-basic-fit-accuses-de-transphobie/>

DOKHAN Julien, ““Tomboy” : interview avec Céline Sciamma”, *AlloCiné*, 20 avril 2011, consultable sur [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18603428.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18603428.html)

DOUIN Jean-Luc, ““Tomboy” : malentendu identitaire”, *Le Monde*, 19 avril 2011, consultable sur

[https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/04/19/malentendus-identitaires\\_1509887\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/04/19/malentendus-identitaires_1509887_3476.html)

EGRY Marie-Claude, “Les Miroirs du deuil, du miroir de l’absent au deuil du regard”, *Le Coq-Héron*, 2013, n°214, p. 29-40. Consultable sur

<https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2013-3-page-29.htm>

ENNIS Dawn, “10 words transgender people want you to know (but not say)”, *Advocate*, 4 février 2016, consultable sur

<https://www.advocate.com/transgender/2016/1/19/10-words-transgender-people-want-you-know-not-say>

ESPINEIRA Karine, “Les constructions médiatiques des personnes trans - Un exemple d’inscription dans le programme « penser le genre » en SIC”, *Les enjeux de l’information et de la communication*, 2014/1, p. 35 à 47, consultable sur

<https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2014-1-page-35.htm>

ESPINEIRA Karine Solene, “Karine Espineira, entretien sur la construction médiatique des trans”, *Observatoire des transidentités*, 29 octobre 2012, consultable sur

<https://www.observatoire-des-transidentites.com/2012/10/29/article-karine-espineira-entretien-sur-la-construction-mediatique-des/>

ESPINEIRA Karine, THOMAS Maud-Yeuse, ALESSANDRIN Arnaud, “De la militance trans à la transmission des savoirs : la place du sujet trans dans le lien social”, *Le sujet dans*

la cité, 2013. Consultable sur

<https://www.cairn.info/revue-le-sujet-dans-la-cite-2013-2-page-132.htm>

FELDMAN Jamie, “*Indya Moore is Elle Magazine’s first transgender cover star*”, *Huffpost*, 5 septembre 2019, consultable sur

[https://www.huffpost.com/entry/indya-moore-elle\\_1\\_5cd43505e4b09f321bdcebfc](https://www.huffpost.com/entry/indya-moore-elle_1_5cd43505e4b09f321bdcebfc)

FILAR Ray, “*”Is it a man or a women ? Transitioning and the cis gaze” by Ray Filar*”, *Verso*, 24 septembre 2015, consultable sur

<https://www.versobooks.com/blogs/2249-is-it-a-man-or-a-woman-transitioning-and-the-cis-gaze-by-ray-filar>

FINANCE-MADUREIRA Franck, “*Lukas Dhont (Girl) : “l’enjeu du film, c’est le corps”*”, *Frenchmania*, 8 octobre 2018, consultable sur :

<http://frenchmania.fr/lukas-dhont-girl-lenjeu-du-film-cest-le-corps/>

FLORES ESPINOLA Artemisa, “*Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies de “point de vue”*”, *Cahiers du genre*, 2012, n°53, 21p. Consultable sur

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-99.htm>

FOURNIER Michèle, “*Le outing : une forme de délation ciblant les homosexuels*”, *Citoyens et délateurs*, 2005, p. 130-137, consultable sur

<https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/citoyens-et-delateurs--9782746707283-page-130.htm>

GARG Ananya, “*Black Trans Women Are Being Killed. Could paying them help stop this ?*”, *Yes magazine*, 12 novembre 2019, consultable sur

<https://www.yesmagazine.org/social-justice/2019/11/12/black-trans-women-pay/>

HISCOCK John, “*Eddie Redmayne : “I hope The Danish Girl makes trans lives better”*”, *The Telegraph*, 27 décembre 2015, consultable sur

<https://www.telegraph.co.uk/film/the-danish-girl/eddie-redmayne-interview/>

JEAMART Audrey, “*Entretien : Céline Sciamma, Filmer à hauteur d’enfant*”, *Critikat*, 3 mai 2011, consultable sur <https://www.critikat.com/panorama/entretien/celine-sciamma/>

KACALA Alexander, “*Pose star is raising money, awareness for trans women in crisis*”, *NBC news*, 4 juin 2020, consultable sur

<https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/pose-star-raising-money-awareness-trans-women-crisis-n1217866>

LE CORRE Maëlle, “*Décision de l’OMS : pour les associations trans, pas question de crier victoire*”, *Komitid*, 19 juin 2018, consultable sur

<https://www.komitid.fr/2018/06/19/oms-associations-transidentite/>

LEPARMENTIER Arnaud, “*Harvey Weinstein condamné à vingt-trois ans de prison, une peine coup de tonnerre*”, *Le Monde*, 11 mars 2020, consultable sur

[https://www.lemonde.fr/international/article/2020/03/11/harvey-weinstein-condamne-a-vingt-trois-ans-de-prison-une-peine-coup-de-tonnerre\\_6032690\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2020/03/11/harvey-weinstein-condamne-a-vingt-trois-ans-de-prison-une-peine-coup-de-tonnerre_6032690_3210.html)

Leslie, “*Lyon : on a rencontré les orga du FACT*”, *Friction Magazine*, octobre 2019, consultable sur <https://friction-magazine.fr/lyon-on-a-rencontre-les-organisateurices-du-fact/>

LHOMELET-CHAPELLIERE Sophie, “*Les doubles, le miroir et la création. Frida Kahlo peintre : de l’enfance de l’art au passé recomposé*”, *Dialogue*, 2010 (n°189), p. 9 à 26.

Consultable sur <https://www.cairn.info/revue-dialogue-2010-3-page-9.htm>

MALINJOD Eugénie, “*Girl, le regard de Lukas Dhont*”, Festival de Canne, 12 mai 2018, consultable sur

<https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/retrospective/2018/actualites/articles/girl-le-regard-de-lukas-dhont>

MARIE Léa, “*Le “poverty porn”, ou les limites d’un humanitarisme bien intentionné*”, *Slate*, 7 décembre 2017, consultable sur

<http://www.slate.fr/story/154745/poverty-porn-derives-humanitarisme>

MARTIN Valérie, *Les asexuels sortent de l’ombre*, actualités UQAM, 26 avril 2019.

Consultable sur <https://www.actualites.uqam.ca/2019/communaute-asexuelle>

MARTIN-FUGIER Anne, « *Aurore EVAIN, L’apparition des actrices professionnelles en Europe, Paris, L’Harmattan, coll. Univers Théâtral, 2001, 241 p.* », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 17 | 2003, mis en ligne le 10 juin 2003, consulté le 12 mai 2020. URL :

<http://journals.openedition.org/clio/598>

MAYARD Aline, “*Quelles histoires trans le cinéma peut-il raconter ?*”, *Slate*, 10 décembre 2019, consultable sur

<http://www.slate.fr/story/185106/cinema-representations-films-histoires-trans-cliches-responsabilite-impact-liberte>

MELEY Chloé, “*The Pointless Consumption of Pain in the Era of Trauma Porn*”, *Incite*, juillet 2019, consultable sur

<http://incitejournal.com/opinion/the-pointless-consumption-of-pain-in-the-era-of-trauma-porn/>

MERONI Arya, “*Au-delà du débat sur la place des femmes trans dans le mouvement féministe*”, *Mediapart*, 24 février 2020, consultable sur

<https://blogs.mediapart.fr/arya-meroni/blog/240220/au-dela-du-debat-sur-la-place-des-femmes-trans-dans-le-mouvement-feministe>

MITCHELL Galen, “*The Gis Gaze*”, *TransSubstantiation*, 7 mars 2017, consultable sur

<https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>

MUHAMMAD Maryam, “*Getting Off: What Black Trauma Porn Is and Why We Hate It*”, *Medium*, 2 juin 2019, consultable sur

<https://medium.com/@smartbrainiac101/getting-off-what-black-trauma-porn-is-and-why-we-hate-it-e2dc12b5b0e>

MULVEY Laura, “*Visual pleasure and narrative cinema*”, *Screen*, volume 16, édition 3, 1er octobre 1975 (première édition), p. 6 à 18.

Mymy, “*C’est quoi le bail avec J.K. Rowling et la transphobie ?*”, *Madmoizelle*, 11 juin 2020, consultable sur : <https://www.madmoizelle.com/jk-rowling-transphobe-1055687>

NEMIROFF Perri, “*The Danish Girl : Tom Hooper addresses Eddie Redmayne’s casting backlash*”, *Collider*, 1er décembre 2015, consultable sur

<https://collider.com/the-danish-girl-tom-hooper-interview/>

RENOU-NATIVEL Corinne, “*Masculin-féminin ou la loi des genres*”, *La Croix*, 20 avril 2011, consultable sur

[https://www.la-croix.com/Archives/2011-04-20/Masculin-feminin-ou-la-loi-des-genres-\\_NG\\_-2011-06-21-662442](https://www.la-croix.com/Archives/2011-04-20/Masculin-feminin-ou-la-loi-des-genres-_NG_-2011-06-21-662442)

RODRIGUEZ Mathew, “*Netflix’s “Girl” Is Another Example of Trans Trauma Porn and Should be Avoided at all costs*”, *INTO*, 4 octobre 2018, consultable sur

<https://www.intomore.com/culture/netflixs-girl-is-another-example-of-trans-trauma-porn-and-should-be-avoided-at-all-costs>

SELLIER Geneviève, *“Gender studies et études filmiques”*, *Cahiers du Genre*, 2005 (22p).

Consultable sur

[https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/article.php?ID\\_ARTICLE=CDGE\\_038\\_0063&contenu=article](https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/article.php?ID_ARTICLE=CDGE_038_0063&contenu=article)

STEINMETZ Katy, *“1.4 Million Americans Identify as Transgender, study finds”*, *Time*, 30 juin 2016, consultable sur

<https://time.com/4389936/transgender-americans-statistic-how-many/>

TRENTEUN Carine, *“Lukas Dhont - Girl”*, *culturopoing.com*, 9 octobre 2018, consultable sur <https://www.culturopoing.com/cinema/sorties-salles-cinema/lukas-dhont-girl/20181009>

ULRICH Jenny, *“L’entretien minutée de Lukas Dhont”*, *Bande à part*, 8 octobre 2018, consultable sur

<https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/magazine-cinema-girl-lukas-dhont-itw-minute/>

VAN DE WERVE Thibault, *“Interview de Tom Hooper (The Danish Girl)”*, *Cinopsis*, 19 janvier 2016, consultable sur

<https://www.cinopsis.be/interviews/interview-de-tom-hooper-the-danish-girl/>

WAKEFIELD Lily, *“Republican Senator quotes JK Rowling’s essay on trans people to shut down a vote on LGBT+ rights”*, *PinkNews*, 19 juin 2020, consultable sur

<https://www.pinknews.co.uk/2020/06/19/jk-rowlings-lgbt-rights-trans-essay-republican-senator-james-lankford-equality-act-supreme-court-discrimination/>

WHITNEY Oliver, *“Belgium's Foreign-Language Oscar Submission, 'Girl,' Is a Danger to the Transgender Community (Guest Column)”*, *The Hollywood Reporter*, 12/04/2018.

Consultable sur :

<https://www.hollywoodreporter.com/news/belgiums-oscar-submission-girl-is-a-danger-transgender-community-1166505>

WHITNEY E. Oliver, *“Director Tom Hooper on “The Danish Girl” and what it taught him about love”*, *ScreenCrush*, 25 novembre 2015, consultable sur

<https://screencrush.com/the-danish-girl-tom-hooper/>

ZAFIMEHY Marie, *“#MeTooTrans : les personnes trans dénoncent les agressions et comportements transphobes”*, *RTL*, 15 novembre 2019, consultable sur

<https://www.rtl.fr/girls/societe/metootrans-les-personnes-trans-denoncent-agressions-et-comportements-transphobes-7799459380>

ZIPURSKY Alisa, *“When they want trauma porn instead of your truth”*, *Healing Honestly*, 12 janvier 2018, consultable sur

<https://healinghonestly.com/pop-culture/when-they-want-trauma-porn-instead-your-truth>

Mémoires et thèses :

DEMAILLE Carl, dirigé par MARTIN Pascal et VERNET Marc, *Le miroir au cinéma : un emblème de la dimension spectaculaire de l'image cinématographique*, 2017, Mémoire de M2, ENS Louis Lumière, Paris

DIRENBERGER Lucia, *Le genre de la nation en Iran et au Tadjikistan : (Re)constructions et contestations des hétéronationalismes*, thèse de doctorat en Sociologie, Paris 7, dirigée par KIAN-THIEBAUT Azadeh, 2014, résumé disponible sur :

<http://www.theses.fr/2014PA070051>

DOREY Roger, *L'inversion psycho-sexuelle avec travestissement chez l'homme*, dirigé par KAMMERER Théophile, université de Strasbourg, 1955.

## **Sitographie**

### **Vidéos et audios :**

AlloCiné, "Girl - Interview Lukas Dhont, Victor Polster et Ariele Worthalter", 13 mai 2018, consultable sur

[http://www.allocine.fr/video/player\\_gen\\_cmedia=19578391&cfilm=263852.html](http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19578391&cfilm=263852.html)

CHARGE Gérard, "GIRL - Interview : Lukas Dhont", Ciné Zooms, 16 octobre 2018, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=jXf5SJhSbts>

Democracy Now!, "Disclosure": Groundbreaking Documentary Examines a Century of Trans Representation in Film & TV, 2020 consultable sur

<https://www.youtube.com/watch?v=do9eRjfhQ60>

DESPLAT Alexandre, *The Mirror*, The Danish Girl, Members Of The London Symphony Orchestra, Universal Studios, 2015. Consultable sur

<https://www.youtube.com/watch?v=NQm1FYSo5IU>

DRAKE Grae, "The Danish Girl interview : Tom Hooper", Rotten Tomatoes, 26 octobre 2015, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=Au9CHiHTtnk>

Final del recital de Susy Shock y la Bandada de los Colibríes en Tandil, 21 avril 2019, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=smYSdZHHD10>

HARAU Juliette, "'Hétéronormativité', 'non-binaire', 'mégénrer' : 3 mots queers à connaître", Têtu, 29 juillet 2019, consultée le 06/05/2020 sur

<https://youtu.be/8v91DD06EQo?t=128>

HARRIVELLE Gab, "Girl : La critique", Ronde Queer, 16 février 2019, consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=JQFSs3FfG2c&feature=youtu.be>

KERVIRAN Perrine, *Les transidentités, racontées par les trans, épisode 4 : Libertés, égalité, transidentités*, dans l'émission LSD La Série Documentaire, France Culture, consultable sur <https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/les-transidentites-racontees-par-les-trans-44-libertes-egalite-transidentites>

On n'est pas couché : Lukas Dhont & Victor Polster - On n'est pas couché 11 mai 2018 #ONPC consultable sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bkWphEzHxxs>

TUAILLON Victoire, "Male gaze, ce que les hommes voient", podcast Les couilles sur la table, interview d'Iris BREY, consultable sur

[https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk\\_m4](https://www.youtube.com/watch?v=0oMsFIQk_m4)

TUAILLON Victoire, "Female gaze, ce que vivent les femmes", podcast Les couilles sur la table, interview d'Iris BREY, consultable sur

<https://www.youtube.com/watch?v=qIbepR7G1tA>

### **Sites internet :**

AlloCiné, Critiques des spectateur.rice.s pour le film *Girl*, consultable sur

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-263852/critiques/spectateurs/>

AlloCiné, Critiques des spectateur.rice.s pour le film *The Danish Girl*, consultable sur

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-140552/critiques/spectateurs/>

AlloCiné, Critiques des spectateur.rice.s pour le film *Tomboy*, consultable sur

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/spectateurs/>

Allociné, revue des critiques de presse pour le film *Girl*, consultable sur

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-263852/critiques/presse/>

Allociné, revue de critiques de presse pour *The Danish Girl*, consultable sur

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-140552/critiques/presse/>

Allociné, revue des critiques de presse pour le film *Tomboy*, consultable sur

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-188840/critiques/presse/>

À voir, À lire, “*Girl - la critique du film + le test blu-ray*”, 2 avril 2020, consultable sur

<https://www.avoir-alire.com/girl-la-critique-du-film-le-test-blu-ray>

Be tolerant, Forum transidentité, consulté le 05/05/2020 sur

<https://betolerant.fr/forum/7945/etre-trans-ftm-mtf-ftx-en-couple>

Chrysalide, *L'accueil médical des personnes trans*, Lyon, juillet 2019 consultable sur

<https://www.chrysalide-asso.fr/wp-content/uploads/2019/10/Chrysalide-Guide5.pdf>

CHU de Rouen : Catalogue regroupant diverses recherches médicales à propos des personnes trans’, menées de 2010 à 2019, mises à disposition par le CHU de Rouen, consultable sur

<http://www.chu-rouen.fr/page/personnes-transgenres>

Cis Gaze, jeu vidéo : <https://inurashii.itch.io/cis-gaze>

CNC : “*La place des femmes dans l’industrie cinématographique et audiovisuelle*”, 23 février 2017, consultable sur

[https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-l-industrie-cinematographique-et-audiovisuelle\\_300828](https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/la-place-des-femmes-dans-l-industrie-cinematographique-et-audiovisuelle_300828)

CNRTL : Centre national de ressources textuelles et lexicales, entrée catharsis, consultable sur <https://www.cnrtl.fr/definition/catharsis>

CNU : <https://www.conseil-national-des-universites.fr/cnu/#/>

Collectif Intersexes et Allié.e.s, <https://cia-oiifrance.org/>

Darkness fanzine, “*Appel à la censure de Tomboy dans les écoles ?*”, 22 décembre 2013, consultable sur

<http://darkness-fanzine.over-blog.com/2013/12/appel-%C3%A0-la-censure-de-tomboy-dans-les-%C3%A9coles.html>

DE LA FONTAINE Jean, “*Pour M. Le Duc de La Rochefoucauld, Un homme qui s’aimait*”, *Livre I des Fables de La Fontaine*, 1668. Consulté le 26/04/2020 sur Dico Poésie Anthologie de la poésie française : <http://www.dico-poesie.com/poemes/poeme-353.php>

DORNHEIM Kaleb Oliver <https://www.healthline.com/health/transgender/tucking> : à propos du tucking. Revu médicalement par Janet Brito, PhD, LCSW, CST le 17 octobre 2017.

EMMA, *Fallait demander*, 9 mai 2017, consultable sur

<https://emmaclit.com/2017/05/09/repartition-des-taches-hommes-femmes/>

etudiant.gouv, *Ce qui doit changer pour les étudiants transgenres*”, 29 mars 2019, consultable sur <https://www.etudiant.gouv.fr/cid140529/ce-qui-va-changer-pour-les-etudiants-transgenres.html>

GALLI Pauline (Paris 8), “*Paul Valéry : autour de la figure de Narcisse*”, *Fabula / Les colloques*, Arts poétiques et arts d’aimer, URL :

<http://www.fabula.org/colloques/document1073.php> page consultée le 26 avril 2020.

Institut de sexologie, *Wikipedia* : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut\\_de\\_sexologie](https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_de_sexologie)

Julia Serano - *Manifeste d'une femme trans ...et autres textes*, Éditions Tahin Party, 2014, p.12-24 ; p.120-122 ; p.128-135. (Julia Serano, *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, 2007 - EXTRAITS - Traduction : Noémie Grunenwald) consultable sur Indymedia Nante, <https://nantes.indymedia.org/articles/45400>

“*la Semana de Arte Trans*” 2019 :

<https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Esta-es-la-programacion-de-la-Semana-de-Arte-Trans-que-comienza-el-31-de-marzo-uc713830#:~:text=La%20Semana%20de%20Arte%20Trans%2C%20un%20festival%20internacional%20de%20arte.danza%2C%20fotograf%C3%ADa%20y%20artes%20pl%C3%A1sticas.>

<https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Esta-es-la-programacion-de-la-Semana-de-Arte-Trans-que-comienza-el-31-de-marzo-uc713830#:~:text=La%20Semana%20de%20Arte%20Trans%2C%20un%20festival%20internacional%20de%20arte.danza%2C%20fotograf%C3%ADa%20y%20artes%20pl%C3%A1sticas.>

<https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Esta-es-la-programacion-de-la-Semana-de-Arte-Trans-que-comienza-el-31-de-marzo-uc713830#:~:text=La%20Semana%20de%20Arte%20Trans%2C%20un%20festival%20internacional%20de%20arte.danza%2C%20fotograf%C3%ADa%20y%20artes%20pl%C3%A1sticas.>

*Les fiches du cinéma*, “*Les sorties du 10 octobre 2018*”, 10 octobre 2018, consultable sur

<https://www.fichesducinema.com/2018/10/les-films-du-10-octobre-2018/>

Lexique Trans du Planning Familial consulté le 26/04/2020 sur

<https://www.planning-familial.org/sites/default/files/2020-03/Lexique%20trans.pdf>

MOURLON Jean-Paul, « PATHOS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mai 2020. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pathos/>

« NARCISSE, mythologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 avril 2020.

URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/narcisse-mythologie/>

Psychophobie / sanisme, Wikizero, page consultée le 27/04/2020 sur

<https://www.wikizero.com/fr/Psychophobie>.

“*shock value*”, *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Shock\\_value](https://en.wikipedia.org/wiki/Shock_value)

SOS homophobie et Outrans, *Transidentités, droits des personnes trans*, consulté le 27/04/2020 sur

<https://www.sos-homophobie.org/guide-pratique/transidentites-droits-des-personnes-trans>

STRASS Syndicat, <http://strass-syndicat.org/le-strass/qui-sommes-nous/>

Test de Bechdel : <https://bechdeltest.com/>

theses.fr : <http://theses.fr/fr/?q=%22Transgenre%22> /

<http://theses.fr/fr/?q=%22Transsexuel%22>

Trans Day of Remembrance : <https://tdor.info/>

Trans District, Forum d’information sur les transidentités masculines FtM/FtX/Ft\*, consulté le 05/05/2020 sur <https://forum-ftm.fr/viewtopic.php?f=17&t=1110>

Twitter, *threads* Twitter à propos de Girl :

[https://twitter.com/Ra\\_GarVal/status/1053991719182757889](https://twitter.com/Ra_GarVal/status/1053991719182757889) et

[https://twitter.com/irl\\_elliott/status/1051933694309621760](https://twitter.com/irl_elliott/status/1051933694309621760)

Université populaire audiovisuelle (UPOPA) : Les différents types de plans, UPOPA, 8 décembre 2009, consulté le 10/04/2020 sur

<http://www.upopa.org/index.php?post/Fiche-5-Les-diff%C3%A9rents-types-de-plan>

### Iconographie

CARAVAGE, *Narcisse*, vers 1594, Galerie Nationale d'Art Ancien, Rome.  
HIOLLE Ernest-Eugène, *Narcisse*, 1868, Palais des Beaux-Arts, Lille.  
POUSSIN Nicolas, *Echo et Narcisse*, 1627, Musée du Louvre, Paris.  
WATERHOUSE John William, *Echo et Narcisse*, 1903, Walker Art Gallery, Liverpool.

### Filmographie

ALMODÓVAR Pedro, *Todo sobre mi madre*, 1999.  
ARONOFSKY Darren, *Black Swan*, 2011.  
BATMANGLIJ Zal et MARLING Brit, *The OA*, 2016-2019.  
BURTON Tim, *Ed Wood*, 1994.  
CLARKSON Lorne, *A Year in Transition*, 2018.  
COLUMBUS Chris, *Mrs. Doubtfire*, 1993.  
DELLAL Gaby, *About Ray*, 2015.  
DHONT Lukas, *Girl*, 2018.  
DOLAN Xavier, *Laurence Anyways*, 2012.  
EPSTEIN Rob et FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloid Closet*, 1995.  
ERTEL Sasha Loan, *C'est pas une science exacte*, 2017.  
FEDER Sam, *Disclosure*, 2020.  
GHAZVINIZADEH Anahita, *They*, 2017.  
GUY Alice, *Madame a des envies*, 1906.  
HOOPER Tom, *The Danish Girl*, 2015.  
HOURREGUE David, *Skam France*, saison 6, 2020.  
JACKSON Peter, *Le Seigneur des Anneaux : Les Deux Tours*, 2002.  
KOHAN Jenji, *Orange is the New Black*, 2013-2019.  
LELIO Sebastián, *Una mujer fantástica*, 2017.  
LUHRMANN Baz, *The Get Down*, 2016.  
MADDEN John, *Shakespeare in Love*, 1998.  
MICHELI Laurent, *Lola vers la mer*, 2019.  
MITCHELL John Cameron, *Hedwig and the Angry Inch*, 2001.  
MORELLI Lauren, *Tales of the city*, 2019.  
MURPHY Ryan, *Pose*, 2018-en cours.  
NOLAN Christopher, *Inception*, 2010.  
OCÉAN, *Océan*, 2019.  
OZON François, *Une nouvelle amie*, 2014.  
PEIRCE Kimberly, *Boys don't cry*, 1999.  
PHILLIPS Todd, *Le Joker*, 2019  
RAIMI Sam, *Spiderman*, 2002

SCIAMMA Céline, *Tomboy*, 2011.  
SCIAMMA Céline, *Portrait de la Jeune Fille en Feu*, 2019.  
SILVERMAN Victor et STRYKER Susan, *Screaming Queens*, 2016.  
SCORSESE Martin, *Taxi Driver*, 1976  
SONDEREGGER Christian, *Coby*, 2017.  
SUD Veena, *Seven Seconds*, 2018.  
TÉCHINÉ André, *Nos années folles*, 2017.  
WACHOWSKI Lana et Lilly, *Matrix*, 1999.  
WACHOWSKI Lana et Lilly, *Sense8*, 2015-2018.  
WINDING REFN Nicola, *The Neon Demon*, 2016.  
WOOD Ed, *Glen or Glenda*, 1953.  
Divers.e.s réalisateur.rices : *One Day At A Time*, 2017.