

Université de Montréal

Image de la femme transsexuelle dans *Transamerica*

par

Patrick Boucher

Département de l'histoire de l'art et des études cinématographiques

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Études cinématographiques

Novembre, 2012

© Patrick Boucher, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Image de la femme transsexuelle dans *Transamerica*

Présenté par :

Patrick Boucher

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau, président-rapporteur
Silvestra Mariniello, directrice de recherche
Olivier Asselin, membre du jury

Résumé

La transsexualité et son image représentent pour plusieurs une subversion ou une transgression de la binarité du genre. L'image de la transsexualité est souvent considérée en termes de représentation. Afin de questionner cette image transsexuelle, sa subversivité, sa transgressivité et même sa représentabilité, on tentera de la regarder autrement. Ce mémoire propose d'étudier l'image audiovisuelle de la transsexualité comme figure. Pour définir la figure, on la distinguera d'un autre concept esthétique : la représentation. Par l'analyse d'un film, *Transamerica* (2005), réalisé par Duncan Tucker, on verra comment certaines modalités donnent à voir la figure trans. Suite à cette analyse de la figure au cinéma, on rendra compte de la manière avec laquelle on a poursuivi, au moyen de la vidéo, la recherche qui concerne la question de la figure trans.

Mots-clés : transsexualité, figure, représentation, cinéma, vidéo, genre, identité sexuelle, recherche-crédation.

Abstract

Transsexuality and its depiction represent for many a subversion or transgression of gender binarity. Transsexuality's depiction is oftenly regarded as representation. In order to question this transsexuality's depiction, its subversivity, its transgressivity, and even its representability, we will attempt to look at it otherwise. This thesis discusses transsexual audiovisual image as figure. To define what figure is, a distinction will be made between this term and another concept of aesthetics: representation. By means of a filmic analysis of *Transamerica*, directed by Duncan Tucker, we shall see how some modalities allow trans figure to appear. After this cinematic figure's study, we will give an account of the manner by which we pursued in a video production the research concerning the question about trans figure.

Keywords: transsexuality, figure, representation, film, video, gender, sexual identity, research-creation.

Table des matières

<u>Introduction</u>	<u>1</u>
<u>Chapitre 1 : La trans comme représentation</u>	<u>7</u>
1.1. L'image discursive de la trans et la conception du genre	8
1.2. Le visage audiovisuel de la trans et la performativité du genre	17
1.3. Le visage audiovisuel de la trans et l'agencéité du genre	30
<u>Chapitre 2 : La trans comme figure</u>	<u>37</u>
2.1. Figure par condensation et intersectionnalité	41
2.2. Figure par déplacement et devenir	48
2.3. Figure et mise en altérité	52
<u>Chapitre 3 : L'expérimentation vidéographique de la figure trans</u>	<u>67</u>
3.1. Coexistence productive	67
3.2. Dialogue entre activités pensantes	73
3.3. Figuralité vidéo	76
<u>Conclusion</u>	<u>90</u>
<u>Références</u>	<u>95</u>
<u>Annexe 1 : scénario du DVD <i>t</i>, version no 7</u>	<u>i-xi</u>

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont participé au projet. Leur générosité, leur appui et leur gentillesse ont été indispensables.

Je souhaite reconnaître particulièrement le travail admirable de Catherine Lemieux Lefebvre. Son amitié, sa présence et sa perspicacité ont rendu le parcours bien agréable.

J'aimerais enfin exprimer toute ma gratitude à Silvestra Mariniello, ma directrice. Je suis grandement redevable à son soutien indéfectible, ses conseils inestimables et la finesse de son regard.

Introduction

Fascinante pour plusieurs, l'image trans¹ suscite un engouement chez des penseurs qui s'intéressent à la question du genre. Parmi les textes qui abordent l'image audiovisuelle trans, notons l'article « Screening the Borderland » de Carolyn Kraus. Pour Kraus, les images trans dans les films deviennent des métaphores qui touchent d'autres frontières et qui, parfois, défient le système binaire du genre (Kraus 2009, p.19). Nombreux sont les théoriciens qui remettent en question l'évidence d'une naturelle ou essentielle bicatégorisation sexuelle. Thomas Laqueur note, par exemple, un changement paradigmatique au XVIII^e siècle par lequel on passe d'une conception isomorphe des genres, avec un axe de perfection dont le *telos* est mâle, à un dimorphisme radical où « les organes de la reproduction [deviennent] le fondement d'une incommensurable différence » (1992 [1990], p. 170). Pour la traductrice française de Judith Butler, Cynthia Kraus, la pratique scientifique n'a pas découvert la différence sexuelle, mais elle l'a fabriquée « en sexuant le biologique de façon dichotomique » (2000, p. 213). Le travail de Thomas Laqueur, ainsi que celui de Cynthia Kraus, montrent que la manière de concevoir la différence sexuelle n'est pas intemporelle ; la binarité du genre s'est construite et n'existe pas *a priori*.

Comment voir l'image trans à partir du problème de la binarité du genre instituée ? *L'image trans représente-t-elle une transgression ou une subversion de la binarité du genre ?* L'évidence de sa transgressivité ou de sa subversivité, et même celle de sa représentabilité, ne sont-elles pas, elles aussi, questionnables ?

Le lecteur ne trouvera pas dans ce mémoire une histoire du cinéma transsexuel avec son origine, ses jalons et ses tendances². On ne déterminera pas quel a été le premier film transsexuel. On ne proposera pas une liste de films phares, ni une

1 Le terme *trans* sera employé, tout au long du texte, comme diminutif de transsexualité ou de transsexuel(le). Il ne renvoie pas au terme *transgenre* dont on expliquera *infra* la distinction.

2 À notre connaissance, ce travail simple, mais rigoureux – qui exige un recensement exhaustif et une description détaillée des occurrences transsexuelles – reste à faire.

catégorisation des produits filmiques qui présentent des personnages transsexuels. Un doute par rapport à un tel projet historiographique explique notre préférence accordée à l'étude d'une distinction esthétique au sein d'un seul film : *Transamerica* (2005), réalisé par Duncan Tucker. Il nous semble qu'une étude historique du cinéma trans présupposerait, du moins provisoirement, une définition convenue de la transsexualité. Elle nécessiterait que la transsexualité devienne une catégorie clairement définie et repérable dans un ensemble de films. Ce type de travail nous semble incompatible avec notre entreprise puisque, avec une volonté plutôt foucaldienne, nous désirons précisément nous questionner sur la formation de cette catégorie. Parmi les travaux les plus substantiels qui se concentrent sur l'image audiovisuelle, notons le chapitre « The Transgender Look » (p. 76-96) de l'ouvrage écrit par Judith Halberstam *In Queer Time and Space* (2005), l'étude *Transgender on Screen* (2006) de John Phillips et la thèse de Joelle Ruby Ryan « Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media » (2009)³.

In Queer Time and Space examine les représentations transgenres dans les arts, notamment la littérature, la peinture et la photographie. Dans le chapitre « The Transgender Look », Halberstam réfléchit à certaines représentations cinématographiques. Elle y affirme que certains films, tels *The Crying Game* (1992), réalisé par Neil Jordan, « look at » le personnage transgenre (Halberstam 2005, p. 78). Ce type de regard est défini comme « straight » et s'oppose à un « transgender gaze » qui permet au spectateur « to look with » le personnage transgenre (*ibid.*). Un film comme *Boys Don't Cry* (1999), réalisé par Kimberly Peirce, offrirait temporairement ce type de regard, tandis que *By Hook or by Crook* (2001), réalisé par Harry Dodge et Silas Howard, le soutiendrait du début à la fin. Pour élaborer son « regard transgenre », Halberstam se réfère au texte de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975). Le « straight gaze » qui objectifie le personnage transgenre s'apparente *mutatis mutandis* au « male gaze » qui détermine la présence de la femme

3 Il est à noter que ces textes ne se préoccupent pas uniquement de la transsexualité, mais aussi du travestissement (*cross-dressing*). Cela explique pourquoi le terme « transgenre », plus inclusif, est préféré à « transsexuel(le) »

dans le « *normal narrative film* » comme un objet sexuel offert en spectacle (Mulvey 1999 [1975], p. 63).

Dans son « modeste » panorama des images trans qui se veut « representative of the treatment of transgender on screen in the second half of the twentieth century and at the start of the twenty-first » (2006, p. 4-5), Phillips active plusieurs cadres théoriques pour offrir diverses interprétations des objets filmiques et cyberspatiaux : butlérien, lacanien et freudien pour n'en nommer que trois. Une douzaine de films⁴ et une catégorie (pornographie « *shemale* » sur internet) composent le corpus étudié dans *Transgender on Screen*. Au sujet de la pornographie en ligne, bien que l'on conçoive les problèmes méthodologiques que ces objets peuvent poser, nous devons toutefois critiquer le généralisme des analyses de Phillips ; aucune de ces analyses ne s'appuie sur des exemples audiovisuels précis comme si l'auteur nous indiquait que ces images doivent être prises sérieusement en considération, mais qu'elles ne méritent pas d'être différenciées. Phillips s'intéresse moins à l'image et sa manière d'être produite qu'à ce qu'elle représente, par exemple, le concept lacanien de « phallus »⁵.

Dans « Reel Gender », Ryan divise son corpus en fonction de trois formes de stéréotypes et d'une forme de contre-stéréotype. Plusieurs films et émissions de télévision exemplifient ces catégories repérées par Ryan. Cette auteure qui se décrit comme une activiste présente d'abord le stéréotype du *transgender deceiver*⁶ qui

4 *Some Like it Hot* (1959), réalisé par Billy Wilder ; *Tootsie* (1982), réalisé par Sydney Pollack ; *Victor/Victoria* (1982), réalisé par Blake Edwards ; *Mrs. Doubtfire* (1993), réalisé par Chris Columbus ; *Psycho* (1960), réalisé par Alfred Hitchcock ; *Dressed to Kill* (1980), réalisé par Brian de Palma ; *The Silence of the Lambs* (1991), réalisé par Jonathan Demme ; *Cherry Falls* (2000), réalisé par Geoffrey Wright ; *The Crying Game* (1992), réalisé par Neil Jordan ; *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994), réalisé par Stephan Elliott ; *Boys Don't Cry* (1999), réalisé par Kimberly Peirce ; *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1997), réalisé par Clint Eastwood.

5 Pour Phillips, à la fois mâle et femelle, « the shemale in Lacanian terms both *has* and *is* the phallus. » (2006, p. 161)

6 Quelques films et émissions de télévision présentant le *transgender deceiver* : *Some Like it Hot* (1959), réalisé par Billy Wilder ; *Tootsie* (1982), réalisé par Sydney Pollack ; *Yentl* (1983), réalisé par Barbra Streisand ; *Just One of the Guys* (1985), réalisé par Lisa Gottlieb ; *Motocrossed* (2001), réalisé par Steve Boyum ; *Sorority Boys* (2002), réalisé par Wallace Wolodarsky ; *Juwanna Mann* (2002), réalisé par Jesse Vaughan ; *She's the Man* (2006), réalisé par Andy Fickman ; *There's Something About Miriam* (2004) et *Bosom Buddies* (1980-1982).

concerne des personnages qui mentent pour obtenir des avantages ; le mensonge repose sur une compréhension des corps trans comme inauthentiques (Ryan 2009, p. 66). Dans le cas des trans *mtf* (*male-to-female*), cette compréhension « deligitimize the very identities of trans women as women » (*ibid.*, p. 68). Ryan décrit ensuite le stéréotype du *transgender mammy*⁷. Forme de déification, plutôt que de démonisation, ce stéréotype montre un personnage « helpful, ego boosting, and unthreatening to the straight world. » (Ryan 2009, p. 146). Le nom de cette catégorie se réfère à l'archétype raciste de la *mammy*, la servante noire qui se sacrifie pour le bien de ses maîtres blancs⁸. Le stéréotype du *transgender monster*⁹, quant à lui, présente un psychopathe, au genre supposément « déviant », qui s'attaque aux individus normativement genrés. La montée de ce type de personnage serait à mettre en lien avec l'importante médiatisation de l'affaire Ed Gein¹⁰ (Ryan 2009, p. 181). Ryan conclue sa thèse sur le

7 Quelques films présentant le *transgender mammy* : *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (1995), réalisé par Beeban Kidron ; *Flawless* (1999), réalisé par Joel Schumacher et *Holiday Heart* (2000), réalisé par Robert Townsend.

8 Ryan donne *Aunt Jemima* comme exemple de représentation de la *mammy*.

9 Quelques films présentant le *transgender monster* : *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), réalisé par Russ Meyer ; *Sometimes Aunt Martha Does Dreadful Things* (1971), réalisé par Thomas Casey ; *Dr. Jekyll and Sister Hyde* (1971), réalisé par Roy Ward Baker ; *4 Mosche di Velluto Grigio* (1971), réalisé par Dario Argento ; *Private Parts* (1972), réalisé par Paul Bartel ; *Scream, Pretty Peggy* (1973), réalisé par Gordon Hessler ; *A Reflection of Fear* (1973), réalisé par William A. Fraker ; *Freebie and the Bean* (1974), réalisé par Richard Rush ; *God Told Me To* (1976), réalisé par Larry Cohen ; *Terror Train* (1980), réalisé par Roger Spottiswoode ; *Deadly Blessing* (1981), réalisé par Wes Craven ; *Unhinged* (1982), réalisé par Don Gronquist ; *Ye Jing Hun* (1982), réalisé par Po-Chih Leong ; *Girls Nite Out* (1982), réalisé par Robert Deubel ; *Sleepaway Camp* (1983), réalisé par Robert Hiltzik ; *La Casa con la Scala nel Buio* (1983), réalisé par Lamberto Bava ; *Vultures* (1987), réalisé par Paul Leder ; *Fatal Games* (1984), réalisé par Michael Elliot ; *The Newlydeads* (1987), réalisé par Joseph Merhi ; *Stripped to Kill* (1987), réalisé par Katt Shea ; *Le Foto di Gioia* (1987), réalisé par Lamberto Bava ; *Heart of Midnight* (1988), réalisé par Matthew Chapman ; *Curse of the Queerwolf* (1988), réalisé par Mark Pirro ; *Click: The Calendar Girl Killer* (1990), réalisé par Ross Hagen et John Stewart ; *In Dreams* (1999), réalisé par Neil Jordan ; *Terror Firmer* (1999), réalisé par Lloyd Kaufman ; *Cherry Falls* (2000), réalisé par Geoffrey Wright ; *Ed Gein* (2000), réalisé par Chuck Parelo ; *Seed of Chucky* (2004), réalisé par Don Mancini et *Switch Killer* (2005), réalisé par Mack Hail.

10 Ed Gein est un profanateur de sépulture et un tueur du Wisconsin, reconnu coupable pour le meurtre de deux femmes : Mary Hogan et Bernice Worden. Des média – dont le magazine *Life* – ont soutenu que Gein était transsexuel (1957. *Life*, vol. 43, no 23 (décembre), p. 24-32 dans Sullivan 2000, s.p.). Dans son article « Ed Gein and the Figure of the Transgendered Serial Killer » (2000), Sullivan rappelle que la transsexualité était un sujet sensationnaliste en vogue au début des années cinquante. Les crimes de Gein sont survenus quelques années après le tapage médiatique autour de l'opération de changement de sexe en 1952 de Christine Jorgensen, les publications de Harry Benjamin dans *l'American Journal of Psychotherapy* en 1953 et la sortie du film qui au départ devait raconter l'histoire de Jorgensen, *Glen or Glenda* (1953), réalisé par Ed Wood (*ibid.*).

cas du *transgender revolutionary*¹¹, contre-exemple des stéréotypes explorés dans les autres chapitres, qui se retrouve dans des documentaires « not as curious bodies for passive consumption by hegemonic culture, but as engaged political agents dedicated to radical social change and cultural transformation » (Ryan 2009, p. 254).

Notre intention n'est pas de reprendre ou d'approfondir ces études entreprises par Halberstam, Phillips et Ryan. Certes, on empruntera parfois des concepts qui ont déjà été employés par eux – tel que celui de « performativité » (Butler). Toutefois, il semble que notre façon de les travailler diffère de celle des susdits auteurs, et ce, en raison de la visée de notre projet. Halberstam, Phillips et Ryan enquêtent sur la représentation transgenre à travers plusieurs objets médiatiques. Or, ce but n'est pas le nôtre, car notre travail vise à problématiser la représentation et s'attache à la question de la transsexualité dans un seul film, *Transamerica*. Le choix du film n'a pas été déterminé par sa renommée ou son succès commercial, mais par sa capacité de nous donner à penser. Il est de notre avis que la richesse de ce film « mineur » était suffisante afin que son analyse puisse occuper la majeure partie du mémoire. Pour emprunter un vocabulaire heideggérien, nous croyons avec ce film pouvoir nous avancer sur le chemin de la question qui nous occupe. Traçons maintenant les grandes lignes de ce chemin.

Dans le premier chapitre, on définira d'abord le concept de représentation pour mieux comprendre ce que sous-tend le verbe représenter, verbe employé, dans la question mise en italique à la première page, pour décrire l'action de l'image trans. On explorera ensuite comment a pu être conceptualisé ce qui est représenté, la trans. À travers une courte analyse de trois textes (*The Transsexual Phenomenon* (1966) de Harry Benjamin, *The Transsexual Empire* (1981 [1979]) de Janice Raymond et « Posttranssexual Manifesto » (1994 [1991]) de Sandy Stone), on fera ressortir la

11 Quelques films présentant le *transgender revolutionary* : *Fenced Out* (2001), produit par Neutral Zone et Fierce ; *Toilet Training: Law and Order (In the Bathroom)* (2005), réalisé par Tara Mateik ; *Screaming Queens: The Riot at Compton's Cafeteria* (2005), réalisé par Victor Silverman et Susan Stryker et *Cruel and Unusual* (2006), réalisé par Janet Baus, Dan Hunt et Reid Williams.

manière avec laquelle trois discours différents (médical, féministe séparatiste et transgenre) font apparaître une « image » discursive de la transsexualité. On posera l'hypothèse que le film *Transamerica*, réalisé en 2005 par Duncan Tucker, crée, à l'instar des discours trans, une image de la transsexualité.

Dans le second chapitre, on proposera de voir l'image trans, non plus en termes de représentation, mais en termes de figure. Dans un premier temps, on expliquera la spécificité de la figure par rapport à la représentation. Dans un deuxième temps, on analysera, dans *Transamerica*, les opérations figurales, c'est-à-dire, les manières de faire apparaître la figure. Condensation et déplacement¹² sont les noms, d'inspiration freudienne, qui seront employés pour décrire les opérations figurales à l'œuvre dans le film. Deux propositions seront explorées afin de lier ces opérations à l'analyse de la notion de genre, au cœur de notre problématique : la condensation est affine à l'intersectionnalité du genre et le déplacement fait entrer le personnage trans dans un devenir qui diffère de l'imitation d'un genre. L'analyse de ces opérations et particulièrement celle du devenir (toujours autre) nous conduira à étudier la mise en altérité qui se joue dans le film.

Dans le troisième chapitre, on interrogera la forme hybride du mémoire de recherche-crédation. On essaiera de comprendre la relation entre le mémoire « à lire » et celui « à regarder et à entendre ». Ce qui se présentera au regard et à l'écoute est un DVD, intitulé *t*. Après avoir situé la « création » par rapport au texte écrit, on suggèrera, à partir de notre interprétation des bandes-annonces et du court-métrage, différentes manières vidéographiques de faire voir la figure.

12 Sigmund Freud explique ces termes, entre autres, dans son ouvrage *L'interprétation des rêves* (1973 [1926]).

CHAPITRE 1

La trans comme représentation

Qu'est-ce que la représentation ? Ce n'est pas un concept anhistorique. La représentation s'est formée comme une manière de penser et de voir qui s'est imposée *grosso modo*, dans la philosophie, à l'époque moderne avec le *cogito ergo sum* cartésien¹³ et, dans le domaine de l'art pictural, avec la perspective à la Renaissance. Chez Heidegger, représenter serait une manière de penser des Temps Modernes¹⁴. Dans l'espace de la représentation, l'« image change complètement de position : elle n'est plus le doublet d'un discours, elle est un théâtre ou un miroir » (Lyotard 1978, p. 200). Cette image comme théâtre ou miroir implique une double relation dualiste qui agit aussi comme une double mise à distance.

La première relation est celle entre le représentant et le représenté où la représentation se pense comme la présence d'une absence. Prenant l'exemple d'un tableau qui représente un chien, Lyotard dit qu'il y a deux chiens : un chien visible, présent, le représentant, et un chien absent, le représenté (1978, p. 187). Autrement dit, le représentant est la copie d'un modèle représenté. Dans son ouvrage sur Francis Bacon, Deleuze comprend la représentation picturale comme étant la figuration qui est à la fois illustrative et narrative. Pour Deleuze, la représentation se définit par l'illustration d'un objet par une image *et* le rapport entre images, la narration, « corrélat de l'illustration » (Deleuze. 1981, p. 10). Dans son analyse du statut de la forme dans l'esthétique deleuzienne, Mireille Buydens décrit la représentation comme « irréfragabilité des formes » (2005, p. 135). Irréfragable, la forme se présente comme un donné qui nie sa contingence. Se donnant comme nécessaire, la forme de la représentation se replie sur la voie de l'essentialisme « qui exalte l'essence comme Forme absolue et se fonde sur la distance qui sépare celle-ci de ses effectuations

13 Cette position apparaît entre autres chez Deleuze qui écrit : « Le Je pense est le principe le plus général de la représentation » (1968, p. 180).

14 Voir Hernandez 2010.

mondaines » (*ibid.*, p. 212). Si l'image n'est pas un texte, une ambiguïté demeure toutefois dans le voir de la représentation picturale due à la fonction déictique. Dans la peinture de représentation, par exemple, ce vers quoi tend l'index de celui qui montre, ce n'est pas le pigment, ni la toile, mais ce à quoi se réfère la masse colorée. Selon Lyotard, « [l]a peinture de représentation traite à la fois le support comme transparence donnant à voir et comme opacité permettant de lire » (1978, p. 203). La transparence du support assure le principe de renvoi référentiel, la « lisibilité » de l'image. Dans la représentation, l'image correspond à un objet ou une idée qui se trouve en premier à l'extérieur de la surface.

La seconde relation est celle entre le sujet et l'objet où la représentation existe par et pour le sujet. Objectivante, la représentation dans son acception moderne doit être comprise dans le sens de *repraesentatio* où re-présenter signifie « faire venir devant soi, en tant qu'ob-stant (*Entgegenstehendes*) le simple existant, le rapporter à soi, qui le représente, et le ré-fléchir dans ce rapport à soi en tant que région d'où échoit toute mesure. » (Heidegger. 1962, p. 82) L'image conçue que devient l'existant se comprend comme objet (ob-stant). Cette objectivation présuppose un sujet qui l'effectue ; elle coexiste avec une subjectivation : « Que le monde devienne image conçue ne fait qu'un avec l'événement qui fait de l'homme un *subjectum* au milieu de l'étant. » (*ibid.*, p. 83) La représentation opère un changement dans la manière de penser le monde qui n'est plus simplement présent, mais connaissable pour le sujet dans un rapport ré-flexif. Le détachement du préfixe *ré* par un tiret marque l'idée de rabattement. Représenter, c'est « amener devant soi en ramenant à soi » (*ibid.*) La représentation implique donc une certaine manière de voir l'image. C'est un voir qui est toujours un revoir. Devant la représentation, le sujet a déjà vu l'objet et le reconnaît.

1.1. L'image discursive de la trans et la conception du genre

Avant d'aborder l'image audiovisuelle trans, on étudiera une image textuelle :

l'image transgenre présente dans l'article écrit par Sandy Stone « The "Empire" Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto »¹⁵. Ce manifeste fait partie des textes, dont plusieurs ont été écrits durant les années 1990¹⁶, ayant rendu possible l'émergence de ce qui a été appelé les études transgenres. Dans l'introduction à l'ouvrage *The Transgender Studies Reader*, l'historienne Susan Stryker explique que le mot *transgender*, créé au courant de la décennie 1980,

took on its current meaning in 1992 after appearing in the title of a small but influential pamphlet by Leslie Feinberg, *Transgender Liberation: A Movement Whose Time has Come*. [...] Transgender, in this sense, was a "pangender" umbrella term for an imagined community encompassing transsexuals, drag queens, butches, hermaphrodites, cross-dressers, masculine women, effeminate men, sissies, tomboys, and anybody else willing to be interpellated by the term, who felt compelled to answer the call to mobilization. (Stryker 2006, p. 4)

Suivant cette définition, on ne peut affirmer que *transgenre* et *transsexuelle* sont synonymes. L'image transgenre relève ici d'une manière de concevoir la transsexualité comme une forme parmi tant d'autres de « gender atypicality » (*ibid.*, p. 3). Dans cette perspective transgenre, l'image trans se conçoit comme une des manifestations qui questionnent les limites de l'intelligibilité du genre.

En se référant au cadre théorique foucauldien, on peut constater que la catégorie identitaire de la transsexualité – catégorie que l'image textuelle est censée représenter – est en fait une variable qui se modifie en fonction du discours. Le discours peut être défini comme un ensemble, ou un assemblage, d'énoncés. Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault insiste sur le fait que l'énoncé n'existe pas de manière idéale avant sa matérialisation (1969, p. 138). Cette matérialité intrinsèque à l'énoncé explique pourquoi l'unité du discours ne peut se définir par rapport à sa référence à un

15 Publié une première fois en 1991, le texte emploie « posttranssexual » au lieu de « transgender ». Dans le préambule de la version électronique de 1994, Stone mentionne toutefois que *post-transsexual* se voulait par rapport à *transsexual* « a way forward » et que le terme transgenre « is way better ».

16 Voir à titre d'exemple *Gender Outlaw* (1994) de Kate Bornstein ou *Read My Lips* (1997) de Riki Anne Wilchins.

même objet, car d'une certaine manière le discours constitue son objet (*ibid.*, p. 49)¹⁷. Autrement dit, l'objet n'est pas prédiscursif ; le discours n'est pas une « surface de contact, ou d'affrontement, entre une réalité et une langue » (*ibid.*, p. 71). Les discours pour Foucault, ce sont « des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent. » (*ibid.*) Cette fonction formatrice des discours fait comprendre qu'ils constituent des cadres d'intelligibilité, c'est-à-dire, des champs d'émergence aux images qui permettent la reconnaissance des sujets. Comment le discours de Stone crée-t-il son objet, un sujet trans ? De quelle manière le texte fabrique-t-il une image discursive comme représentation particulière ?

L'image transgenre de Stone se présente comme une critique des images transsexualistes. Stone critique le panculturalisme de l'image médicale de Harry Benjamin qui a effacé les « emergent polyvocalities » potentielles (1994 [1991], s.p.). Le transsexualisme, conception médicale de la transsexualité, se trouve à être une catégorie où l'on a mis ensemble divers types d'individus (berdache, mujerado, ma'hu, etc.). Stone accuse aussi la violence du discours haineux servant à l'élaboration de l'image féministe de Janice Raymond. Dans cette violence textuelle où se présume *une* vérité du genre, l'outillage théorique fait de la trans une construction du régime phallocratique. Pour Stone, le corps transsexuel est un champ de bataille, « a hotly contested site of cultural inscription, a meaning machine for the production of ideal type. » (1994 [1991], s.p.) Si l'on accepte l'idée foucauldienne selon laquelle le discours construit son objet, il serait peut-être plus juste de concevoir le corps non comme un site de l'inscription – qui supposerait l'existence d'un corps pré-discursif – mais comme une fabrication. Ce qui est construit, ce n'est donc pas uniquement les significations inscriptibles, applicables dans un champ discursif, mais c'est aussi le corps même. Quelle est l'image de la trans dans le discours médical de Benjamin et dans le discours féministe de Raymond ? Comment Benjamin et Raymond fabriquent discursivement, à partir de la matière textuelle de leurs écrits, une image du corps trans ?

17 Par exemple, entre différents discours médicaux (ceux de Pinel, Esquirol et Bleuler), Foucault note une modification des objets du discours psychopathologique : « ce ne sont point des mêmes maladies qu'il est question ici et là ; ce ne sont point des mêmes fous qu'il est question. » (1969, p. 49)

Dans son ouvrage *The Transsexual Phenomenon*, Benjamin explique que le sexe et le genre sont des concepts séparés : mâle et femelle se réfèrent au sexe, tandis que masculinité et féminité concernent le genre, la dimension non-anatomique (1966, p. 8) Bien qu'il conçoive plusieurs sortes de sexes (anatomique, hormonal, psychologique, etc.), Benjamin affirme que seul le sexe chromosomique constitue le sexe fondamental, le « vrai » sexe de l'individu (*ibid.*, p. 6). En l'absence de test ou d'une condition physique intersexuelle, on suppose que le sexe anatomique correspond au « vrai » sexe. Chez les individus normaux (mâle viril et femelle féminine hétérosexuels) les différentes sortes de sexes se mélangent harmonieusement (*ibid.*, p. 9). Les transsexuels¹⁸ sont, quant à eux, décrits comme des personnalités au sexe divisé, car le sexe psychologique est en opposition avec les autres sexes (*ibid.*). Autrement dit, il semble y avoir une *dissonance* entre le sexe de l'âme et celui du corps. Benjamin distingue le transsexualisme et le travestisme, aussi appelé *cross-dressing* ou éonisme pour reprendre un mot proposé par Havelock Ellis. Le travesti s'habille dans les vêtements du sexe opposé, alors que le transsexuel désire une intervention chirurgicale (*ibid.*, p. 14). De plus, Benjamin dénote une différence entre les deux syndromes, ensembles de symptômes, dans la perception des organes génitaux. Le pénis chez le travesti est encore une source de plaisir, tandis que chez le transsexuel il est source de dégoût et de haine (*ibid.*, p. 18-19). Cette façon de voir son « sexe » s'établit en parallèle avec le choix de l'objet sexuel ; le travesti désire les femmes et le transsexuel – en tant que femme prisonnière d'un corps mâle – désire les hommes (*ibid.*, p. 19). La différence entre les deux syndromes est illustrée dans une « échelle de l'orientation du sexe » (*sex orientation scale*) où le travestisme s'avère un trouble bénin et le transsexualisme un désordre plus sévère. Benjamin reconnaît certaines limites de sa catégorisation ; une séparation claire entre les deux syndromes n'est pas possible. Il ne remet toutefois pas en cause la représentation par l'échelle, le principe de la gradation. Il conçoit qu'il peut y avoir des cas qui s'inscrivent entre deux catégories. Autrement dit, on peut toujours raffiner l'échelle en multipliant les degrés.

18 Il est à noter que Benjamin emploie le terme « transsexual men » pour décrire des cas de *mtf* (*male-to-female*). Rappelons que pour lui le sexe chromosomique est le sexe déterminant. doutant de l'existence d'un « vrai » sexe, on préférera employer le féminin qui a l'avantage de faire référence au genre par lequel les « transsexuelles » veulent être reconnues.

L'image médicale de la trans chez Benjamin repose sur une binarité du sexe et du genre. La transsexualité est comprise comme un dérèglement sexuel, une anomalie qui doit être jugée à l'aune d'une dichotomisation qui modélise le sexe normal. L'image médicale de la trans est donc une production au sein d'un discours où la normalité trouve sa consistance dans l'assomption d'un certain modèle. Chez Benjamin, le dérèglement que l'on suppose dans la transsexualité ne vient pas remettre en cause une représentation binaire du genre ; il persiste à assurer l'existence et la stabilité des sexes dits normaux.

Dans *L'empire transsexuel*, Raymond ne rejette pas l'image médicale, mais la modifie en créant un concept de transsexualisme informé par une certaine lecture féministe radicale. Dans le chapitre « Née de la chirurgie, une nouvelle Sapho : le transsexuel lesbien féministe », Raymond s'en prend à la lesbotranssexualité : « [L]es transsexuels lesbiens féministes sont un autre visage du patriarcat. » (Raymond [1979] 1981, p. 132) Pour Raymond, ces trans, telles Sandy Stone qu'elle attaque en particulier, dupent les « vraies » femmes et ne montrent que l'image d'un féminisme lesbien, car elles restent au fond des hommes qui ne font que « jouer un rôle » (*ibid.*, p. 135). L'image que le transsexuel montre de la femme et du féminisme est à comprendre dans ce cas comme une faible réplique, une « fausse » représentation perverse. Il importe pour Raymond de maintenir une artificialité uniquement du côté de ceux qu'elle nomme « hommes-femelles » (*she-males*) ou « hommes transformés en femmes fabriquées » (*males-to-constructed-females*). Selon Raymond, le transsexuel lesbien féministe s'empare sournoisement des prérogatives créatrices féminines, de l'essence des femmes nées femmes. Cette usurpation de la créativité proprement féminine est lue comme un viol, une pénétration rusée du monde des femmes : « Tous les transsexuels sont des violeurs qui réduisent la forme féminine véritable à un artifice, et s'approprient le corps de la femme. Mais le transsexuel lesbien féministe viole en plus l'esprit et la sexualité des femmes. » (*ibid.*, p. 136) Par sa considération d'un transsexualisme lesbien, Raymond conceptualise une image qui sort du cadre hétérosexiste de la représentation benjaminienne. Toutefois, sa conception suppose un noyau dur du genre. Autrement dit, si dans son discours on peut dégager une image de

la trans en tant que femme fabriquée, ce n'est pas pour pointer une constructivité du genre, mais plutôt pour faire valoir l'existence de seulement deux genres originels ou « véritables » qui demeurent des propriétés.

L'image transsexualiste de Benjamin et celle de Raymond s'appuient sur une représentation binaire du genre où le maintien d'une différence sexuelle ontologique est nécessaire. Si la transsexualité est produite dans ces discours, elle y est aussi, selon Stone, effacée. Dans le transsexualisme, la transsexualité s'efface pour que le corps puisse correspondre à la représentation binaire du genre. La transsexualité ne doit plus être visible « to fade into the "normal" population as soon as possible. » (Stone 1994, s.p.) Cette action de se fondre dans la population dite « normale », non-transsexuelle, ce *passing* est pour Stone l'essence du transsexualisme. Dans cet acte de passer pour une femme « naturelle », il y a un « denial of mixture » (*ibid.*). Que la trans devienne une femme, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, un représentant d'une conception binaire du genre, cela s'accompagne d'une perte, d'une réduction de l'expérience authentique. « What is lost is the ability to authentically represent the complexities and ambiguities of lived experience » (*ibid.*). Chez Stone, la critique de la représentation binaire du genre, inhérente au discours médical de Benjamin et au discours féministe de Raymond, doit s'effectuer dans un contre-discours.

For the transsexual, as a transsexual, to generate a true, effective and representational counterdiscourse is to speak from outside the boundaries of gender, beyond the constructed oppositional nodes which have been predefined as the only positions from which discourse is possible. (*ibid.*)

Le contre-discours nécessite une réarticulation du langage réifiant du transsexualisme. L'image transgenre de Stone a besoin d'une représentation non-binaire du genre, une manière différente de parler de la trans, un autre type de langage, « one which allows for the sorts of ambiguities and polyvocalities which have already so productively informed and enriched feminist theory. » (*ibid.*) L'image de la trans de Stone est une affirmation et non une dénégation de la mixture. Par sa critique de certaines représentations, l'image de la trans comme mixture, mélange d'ambiguïtés et

de polyvocalités, n'est pas sans rappeler la conception butlérienne du genre. Le genre chez Butler pourrait s'analyser selon trois aspects interreliés : la performativité, l'agencéité et l'intersectionnalité. On considèrera pour l'instant uniquement le premier aspect.

Que le genre soit performatif, cela signifie qu'il n'est pas l'expression d'une essence, d'une identité. L'identité ne peut pas être exprimée puisqu'elle n'est pas préexistante ; elle est à performer. La performativité du genre est indissociable d'une enquête généalogique sur les catégories identitaires. Dans la préface (1999)¹⁹ de *Gender Trouble*, Butler explique que cette forme d'enquête prend appui sur la reformulation du terme nietzschéen « généalogie » par Foucault. La critique généalogique du genre refuse la recherche d'une origine et conçoit les catégories identitaires comme des effets de pratiques (institutionnelles, discursives, etc.) (Butler 2006 [1990], p. xxxi). Pour affirmer la constructivité du genre, Butler invoque la théorisation d'une discontinuité radicale entre le sexe et le genre. Cette discontinuité est pour Butler une appropriation féministe de la distinction entre nature et culture que l'on trouve dans l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss (*ibid.*, p. 50). Le genre serait culturel, tandis que le sexe serait naturel. Selon une certaine théorisation de la discontinuité radicale, le genre se comprend comme une interprétation, et non plus comme le résultat causal, du sexe (*ibid.*, p. 8). Le rapport entre le sexe et le genre n'est plus mimétique, car si le sexe reste binaire, marqué par le dimorphisme, il n'y a cependant aucune raison pour que le genre se limite à deux ; les masculinités et les féminités sont multiples. Cette multiplicité des interprétations du sexe vient de ce que le genre est un « free-floating artifice » (*ibid.*, p. 10). La féminité, par exemple, peut qualifier à la fois un corps mâle ou femelle. Cette théorie de l'interprétation préserve toutefois le caractère prédiscursif du sexe. Pour contrer cette prédiscursivité problématique, Butler s'inspire de la formule de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient. » Pour Butler,

¹⁹ Il y a aussi une préface datée de 1990.

There is nothing in [de Beauvoir] account that guarantees that the "one" who becomes a woman is necessarily female. If "the body is a situation," as she claims, there is no recourse to a body that has not always already been interpreted by cultural meanings; *hence, sex could not qualify as a prediscursive anatomical facticity. Indeed, sex, by definition, will be shown to have been gender all along.* (*ibid.*, p. 11 – l'italique est le nôtre)

Butler souligne que devenir femme chez Beauvoir est un processus continu qui n'a pas de début ou de fin (*ibid.*, p. 45). De cette absence de *telos* dans le devenir beauvoirien, Butler, dans *Gender Trouble*, envisage le genre à la manière d'une stylisation répétée du corps. Dans son article « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory » (1988), Butler propose de concevoir le genre comme une stylisation corporelle qui s'effectue dans le temps, dans une temporalité sociale²⁰. Cette conception du genre vise à s'éloigner d'un modèle substantiel de l'identité qui donne l'illusion d'un « abiding gendered self » (Butler 1988, p. 519). Cette illusion rend invisible le mouvement constitutif de l'identité du genre. Le genre est en fait « an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylised repetition of acts. » (*ibid.*) Hors du modèle substantiel de l'identité, le corps ne peut être compris comme une substance, une matière identique à elle-même. Le corps dans sa gendérisation « is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. » (*ibid.*, p. 521) Cette matérialisation est une mise en acte (*enacting*) (*ibid.*, p. 525). Le genre n'est pas une substance ; il se constitue à travers une répétition d'actes qui le performant et tendent à le montrer comme un fait. Pour Butler cette facticité est créée ; elle est un effet de l'effacement de la construction. Autrement dit, le genre n'est pas un fait, mais un faire ; il tient du performatif.

Selon John Langshaw Austin, le performatif qualifie les énoncés où « the issuing of the utterance is performing an action » (1975 [1955], p. 6). Dans la neuvième communication de la série de conférences qu'il prononça à l'Université de Harvard en 1955, Austin explique que l'un des sens du performatif est l'acte illocutoire.

²⁰ Les grandes lignes de ce texte sont récupérées dans le chapitre 3 « Subversive Bodily Acts » (p. 107-193) de *Gender Trouble*.

Ces actes sont des « utterances which have a certain (conventional) force. » (*ibid.*, p. 109) L'aspect conventionnel indique que le performatif illocutoire implique une répétition de l'acte. Peut-être pourrait-on avancer que la répétition de l'acte institue la convention qui n'est pas, par conséquent, prédiscursive. Butler rappelle, dans *Le Pouvoir des mots*, que, pour Austin, l'acte de discours illocutoire performe son objet que « pour autant que ce moment est ritualisé, qu'il ne s'agit pas d'un moment unique. » (Butler 2004 [1997], p. 23) Dans son enquête généalogique du genre comme performatif, Butler pointe aussi une dimension parodique due à l'absence d'origine. La performativité montre que la représentation du genre est en fait une construction contingente qui n'a pas d'original : « "the original" is revealed to be a copy » (Butler 2006 [1990], p. 189).

Stone emprunte à la pensée de la performativité du genre chez Butler le concept de dissonance. Il y a dissonance quand un corps n'agit pas selon les normes du genre qui devrait lui être assigné selon son sexe. Ainsi, la trans qui désire le *passing*, la capacité de passer pour une « femme génétique », c'est-à-dire taire et rendre invisible sa transsexualité, cache la dissonance. Il faut noter qu'évidemment Butler n'assume pas la priorité du modèle sexuel dimorphique comme le fait Benjamin. Toutefois, la dissonance qu'elle théorise n'existe que selon l'assomption d'une binarité du genre. Stone veut mettre à profit la dissonance, théorisée par Butler, pour proposer une alternative à la position transsexualiste. Au lieu d'un *passing*, Stone appelle à un *reading*. La trans devrait performer un acte de lecture, se lire et se laisser lire comme transsexuelle. Affirmer la mixture, c'est montrer la dissonance dans le rapport entre le corps trans et une représentation binaire du genre.

In the case of the transsexual, the varieties of performative gender, seen against a culturally intelligible gendered body which is itself a medically constituted textual violence, generate new and unpredictable dissonances which implicate entire spectra of desire. In the transsexual as text we may find the potential to map the refigured body onto conventional gender discourse and thereby disrupt it, to take advantage of the dissonances created by such a juxtaposition to fragment and reconstitute the elements of gender in new and unexpected geometries. (Stone 1994, s.p.)

Si l'image transgenre questionne l'image médicale de Benjamin et l'image féministe de Raymond, elle ne se départit pas pour autant du cadre représentatif. Dans son manifeste pour une visibilité transsexuelle, Stone construit une représentation critique qui élargie son cerne et admet ce qui était effacé. Il serait tentant de croire que le film *Transamerica* récupère l'image transgenre. Le film adapterait dans sa matière audiovisuelle certains traits de l'image discursive de Stone. S'il semble juste que *Transamerica* partage une dimension critique qui se trouve dans l'image transgenre de Stone, on ne suivra toutefois pas cette hypothèse de l'adaptation qui, dans une certaine mesure, suppose que le film est représentatif de cette image particulière, qu'il la reflète. Deux raisons qui sont aussi deux propositions expliquent ce choix : 1) au même titre que chaque texte crée sa propre image discursive, le film invente une image audiovisuelle de la trans ; 2) par ailleurs, l'image audiovisuelle du film n'est pas à voir seulement comme une représentation.

1.2. Le visage audiovisuel de la trans et la performativité du genre

L'analyse filmique dans cette première partie se bornera à la première séquence du film *Transamerica*, à savoir les quatre premières minutes. Sur le DVD distribué par Alliance Atlantis Vivafilm, le premier plan débute après le carton présentant le logo animé de la *Weinstein Company* et le dernier plan montre un *close-up* sur Bree dans le bureau du médecin.

Le visage est ce que l'on présente au début et à la fin de la séquence. Il ne s'agit toutefois pas du même visage. Le premier est celui d'Andrea James²¹, entraîneuse vocale, tandis que le second est celui de Bree. Ces visages, placés dans les tiers du cadre – le premier à gauche et le second à droite – apparaissent comme sujets de la

²¹ Andrea James est une transsexuelle. L'extrait vidéo présenté est tiré de *Finding your Female Voice*, un DVD produit en 2002 par Deep Stealth, une compagnie de Los Angeles que James a cofondée avec une autre femme transsexuelle, Calpernia Addams. Addams a aussi participé au film ; elle apparaît dans la séquence du party au Texas. Il est à noter que James et Addams ont été consultées par Felicity Huffman pour la préparation de son rôle.

représentation. Comment envisager la relation entre ces deux visages trans ? Doit-on comprendre le second visage/sujet comme une sorte de double du premier ? Doit-on faire miroiter le visage du début de la séquence dans celui de la fin ? Doit-on faire de Bree un reflet d'Andrea ? On pourrait répondre par l'affirmative si l'on considère que Bree imite Andrea. L'entraîneuse vocale ne demande-t-elle pas « to try to mimic what [she's] doing » ? Et Bree n'obéit-elle pas à cet ordre ? Oui, d'une certaine manière. Lorsque Bree tente de reproduire les gestes d'Andrea (les vocalises devant le miroir), on pourrait croire qu'elle agit comme une copie subordonnée à un original ou une pratique originale. Ce point de vue peut cependant être réfuté si l'on considère que les actions de Bree demeurent toujours différentes de celles d'Andrea comme si les tentatives de répliquer exactement les gestes était immanquablement vouées à l'échec. L'idée de Bree comme imitatrice peut aussi être réfutée par l'affirmation que, dans cette séquence, l'idée d'original, comme dans la parodie du genre chez Butler, est plutôt mise en doute. L'image d'Andrea, en tant qu'enregistrement, pourrait se définir non comme original, mais copie vidéographique. On pourrait cependant objecter que, même si l'image d'Andrea ne peut servir d'origine, ses gestes – ceux que Bree est censée imiter – peuvent être considérés comme la copie des gestes d'une catégorie originale que l'on pourrait appeler « trans » et qui se définirait comme imitation d'une autre catégorie qui se nommerait « femme ». Or, si l'on accepte la critique généalogique de la catégorie « femme » par Butler – critique qui nous présente le genre, dans sa dimension performative, comme une pratique parodique – on doit concevoir une absence d'origine dans la chaîne imitative qui relierait les actes entre « femme », « trans », Andrea et Bree. Les deux premiers termes de cette chaîne ne peuvent être compris comme catégories idéelles ou originelles reproductibles et les deux derniers termes s'ils sont à concevoir comme des copies doivent l'être cependant comme des copies sans original. Bien qu'il peut être pensé en tant que simulacre, il semble que le premier visage, celui d'Andrea, est en quelque sorte donné à la vue, comme s'il était déjà là, entier, alors que celui de Bree doit se composer. Ainsi, dans cette première séquence, on montre, parallèlement à un visage qui semble déjà fait, un visage en train de se faire. Qui fait le visage et comment ?

Pour Deleuze et Guattari, le visage est le produit de la visagété, du système trou noir-mur blanc (1980, p. 207). Ce système a deux axes : signifiante et subjectivation. Il « donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir » (*ibid.*). Le signifiant et le sujet ne sont pourtant pas présupposés au visage ; celui-ci « leur est connexe, et leur donne la substance nécessaire. » (*ibid.*, p. 220) Le visage est à la croisée de la signifiante et de la subjectivation ; il est une mixité et non une addition entre deux termes discernables : « Pas de signifiante qui ne comporte un germe de subjectivité ; pas de subjectivation qui n'entraîne des restes de signifiant. » (*ibid.*, p. 223). Concentrons-nous sur l'analyse de l'un des deux axes : la subjectivation. Qu'est-ce que cette subjectivation qui entre en jeu dans la fabrication du visage ? Selon Judith Revel, la « « subjectivation » désigne chez Foucault un processus par lequel on obtient la constitution d'un sujet, ou plus exactement d'une subjectivité. » (2009, p. 98) Revel dénote deux types de modes de subjectivation :

d'une part, les modes d'objectivation qui transforment les êtres humains en sujets – ce qui signifie qu'il n'y a de sujets qu'objectivés, et que les modes de subjectivation sont en ce sens des pratiques d'objectivation ; de l'autre, la manière dont le rapport à soi à travers un certain nombre de techniques permet de se constituer comme sujet de sa propre existence. (*ibid.*)

La subjectivation comme pratique d'objectivation remet en cause la discernabilité entre sujet et objet. Il ne peut y avoir de sujet devant l'objet puisque ce sujet ne peut être d'abord posé comme tel que s'il est objectivé (par autrui, mais aussi par soi). Si l'on rapporte cette définition de la subjectivation au concept de visag  fication, le visage devient un mixte de mixtes, c'est-à-dire, qu'il n'est pas la somme d'axes discernables, mais une chose qui se passe entre deux indiscernables. Dans l'indiscernabilité entre subjectivation et signifiante du visage, il y a déjà l'indiscernabilité entre sujet et objet. En tant que pratique de l'entre-deux, se faire un visage, c'est à la fois se signifier comme sujet et s'assujettir à la signifiante. Dans son texte « Sur les principaux concepts de Michel Foucault », Deleuze explique que la subjectivation peut se comprendre comme étant la formation d'un dedans par une « opération du dehors » (2003, p. 239). Le « dedans se constitue par plissement du

dehors » (*ibid.*, p. 241-242). On peut observer que, dans le visage, le trou noir de la subjectivation est un pli, au sens où il est une concavité dans laquelle on est enfoncé (Deleuze et Guattari 1980, p. 222 ; Deleuze et Parnet 1996, p. 57). Dans sa lecture de Foucault, qui lit Maurice Blanchot, Deleuze écrit qu'il faut distinguer l'extériorité et le dehors, car l'extériorité est encore une forme, tandis que le dehors concerne une force (1986, p. 92). Autrement dit, le dehors est « aformel »²². Plissement, plutôt qu'extraction ou intériorisation d'un extérieur, la constitution du sujet indique une différence, une distanciation, toutefois indécomposable (puisque les composés de la composition du sujet ne sont pas des unités détachables, mais des mises en relation), entre le dedans et le dehors, entre la forme du sujet et le champ sans forme des forces, « a-subjectif ».

Dans *Transamerica*, la formation du sujet opère par l'image. Pour voir comment se fait le sujet, il faut donc passer par le circuit connexe de la fabrication du visage, du *facies* du sujet. Avant que le visage de Bree apparaisse, vers le milieu de la séquence, on n'en voit que des fragments. Lorsque Bree exerce sa voix devant un miroir, un gros plan présente un visage incomplet, divisé dans l'espace. Les deux morceaux sont séparés par des distanciations spatiales (par la mise au point et par le reflet du miroir). Le visage de Bree se voit, avant tout, comme éclaté ou scindé. La dispersion ou le scindement viennent avant l'unité. À l'arrière-plan, à droite du cadre, on voit surtout, de face et avec netteté, le reflet de la bouche. À l'avant-plan, à gauche, on voit, presque de dos, l'envers de la face réfléchi ; on perçoit une masse floue : la joue et une partie de la main droite. Le miroir semble être le lieu de la révélation du visage. La formation du visage est guidée par cette surface réfléchissante. Bree, en se préparant, se fie à son reflet dans la glace. Le miroir est l'espace d'un surcadrage, c'est un cadre dans le cadre qui cerne, par sa bordure, ce qui y est reflété. Le reflet apparaît comme une manière de mettre au point un corps et une identité à laquelle il devrait se référer ; faire le point à

22 Buydens qualifie ce dehors de « préformel ». Bien que l'on soit, en général, d'accord avec la conception de la forme par Buydens, on ne pourra la suivre dans sa qualification du dehors comme « préformel » et « présubjectif » (2005, p. 40). On préférera les termes d'« aformel » et d'« asubjectif » qui ont l'avantage de permettre une conception du dehors comme différence et de ne pas le poser comme un univers premier et préalable dans une dynamique ternaire supposée.

l'image, révéler, mais aussi fixer, figer l'identité du corps comme représentation. Si l'identité du corps est révélée, ce n'est pas parce qu'elle est enfin dé-couverte ; sa révélation est une création. Dans la *mise* au point sur le corps, qui *met*, positionne ce corps comme sujet, le point est justement *fait* ; la netteté est créée. Si le deuxième reflet de Bree laisse voir un visage entier, prêt à être reconnu, le premier reflet en amorce la « visagéification »²³. On pourrait répondre que ce premier reflet de Bree n'est pas son visage, non parce qu'il n'est pas complet, mais parce qu'il s'agit d'un gros plan.

Selon Deleuze, « [i]l n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il défait sa triple fonction. » (Deleuze 1983, p. 141) Autrement dit, le gros plan de visage dévisagéifie, efface le visage. Il rend ainsi difficile sa fonction individuante (distinction ou caractérisation de chacun), sa fonction socialisante (manifestation d'un rôle social) et sa fonction communicante (accord entre deux personnes et, dans une même personne, accord entre son caractère et son rôle) (*ibid.*). Prenant en exemple *Persona* (1966) de Bergman, Deleuze affirme que l'opération du gros plan est une suspension de l'individuation (*ibid.*, p. 142). Sous le gros plan, le visage n'est plus et devient « image-affection », une image d'une *puissance* du corps, puissance qui est aussi à comprendre comme qualité et qui définit justement le corps. Ce n'est pas la forme qui détermine le corps :

un corps se définit seulement par une longitude et une latitude : c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude). (Deleuze et Guattari 1980, p. 318)

Selon cette conception spinoziste²⁴, les « corps ne se définissent pas par leur genre ou leur espèce, par leurs organes ou leurs fonctions, mais par ce qu'ils peuvent, par les affects dont ils sont capables » (Deleuze et Parnet 1996, p. 74). Chez Spinoza,

23 Bien que dans *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*, Deleuze réserve le terme de visagéification pour ce qui n'est pas un visage, mais qui sera traité comme tel, on utilisera ce concept pour la tête, car elle n'est pas donnée comme visage, au départ.

24 Chez Spinoza, « [I]es corps se distinguent les uns des autres en raison du mouvement et du repos, de la vitesse et de la lenteur, et non en raison de la substance. » (1993 [1677], p. 84)

le corps n'est pas une substance, mais un mode ou une affection qui exprime la substance en tant qu'elle est considérée comme chose étendue (Spinoza 1993 [1677], p. 67). La définition corporelle est modale ou affective et non substantielle. Le corps est un « certain mode de l'Étendue existant en acte » (*ibid.*, p. 82).

Ce visage à faire, dans le film, résulte donc d'une pratique somatique, d'une série d'opérations selon les possibilités du corps. La visagification à l'œuvre dans la séquence sous-tend l'engendrement d'un sujet reconnaissable. Bree doit se faire femme pour être reconnue comme telle. Visagification, subjectivation et formalisation sont des actions à comprendre comme des processus, c'est-à-dire, comme des réalités en devenir et non comme des structures que l'on retrouve, des changements immédiats ou de simples transitions entre deux états qui impliquent un point de départ et un point d'arrivée. Cet aspect « processuel » de la visagification, qui permet la reconnaissance en tant que sujet, se présente sur le plan formel par la focalisation. Dans le premier reflet, au moment de la pratique vocale, un *rack-focus* fait passer la mise au point d'un masque, accroché au mur, à la bouche de Bree, lorsqu'elle apparaît dans le miroir. La mise au point sélective focalise non d'un coup, mais progressivement sur la bouche de Bree. Outre par la focalisation, Bree semble aussi se mettre au point par le montage. Entre le premier reflet de Bree et le second, un enchaînement de gros plans permet de voir le visage comme un processus qui entraîne tout le corps. « La bouche et le nez, et d'abord les yeux, ne deviennent pas une surface trouées sans appeler tous les autres volumes et toutes les autres cavités du corps. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 209) Par le gros plan, les autres parties montrées du corps de Bree (tronc, jambe, pied, dos, etc.) deviennent des visages, non par ressemblance, mais parce qu'ils sont pensés comme tel. Il ne s'agit pas de s'imaginer un visage dans le pied de Bree. Le gros plan du pied se fait visage. Il semble toutefois que ces visages, ces gros plans, s'ils peuvent être autonomes (ex. : visage du pied) semblent entrer dans la composition d'un autre visage, celui de Bree.

Des visages qui forment un visage, une sorte d'objet fractal. Les différents gros plans apparaissent comme différentes étapes qui, à l'instar d'une hétérogénéité,

permettent la révélation du visage de Bree. Ce que l'on vient de dire pourrait laisser croire que les gros plans du corps ne touchent que des parties anatomiques. Si l'on regarde cependant l'image en tenant compte de la fonction visagéifiante du gros plan, une question semble surgir quant à la délimitation du corps. Où finit le corps de Bree ?

On pourrait répondre que le corps de Bree finit au bout de ses organes, par exemple, à sa peau. Cette réponse doit cependant être reformulée si le corps n'est plus percevable selon une organicité. Le corps de Bree pourrait être pensé au moyen du concept de « cyborg » de Donna Haraway où les « dichotomies between mind and body, animal and human, organism and machine, public and private, nature and culture, men and women, primitive and civilized are all in question ideologically. » (Haraway 1991, p. 163.) Dans le cyborg, la frontière qui discerne les termes dichotomiques est flouée. Plutôt que de maintenir une frontière, la séquence de *Transamerica* indique une articulation possible entre le corps anatomique (celui qui est censé se terminer à la peau) et d'autres corps non-anatomiques. Cette articulation semble s'effectuer de deux manières. D'une part, dans la série des gros plans (des petits visages), le montage rassemble par juxtaposition, des fragments de diverses matières (anatomiques, textiles, plastiques ou autres), dans un même procès de visagéification. D'autre part, de manière générale, l'articulation s'effectue, à l'intérieur du plan, par la partie anatomique la plus présente : la main. Cette main n'apparaît pourtant pas fétichisée ; elle ne devient pas un visage déconnectée ; elle agit plutôt sur les petits visages. Elle permet de lier l'anatomique et le non-anatomique, mais montre aussi que la dimension organique ne préexiste pas à une activité d'organisation.

L'omniprésence de la main qui agit, manipule des outils de cosmétique, pointe l'importance du geste. Enfilage des vêtements, vernissage des ongles, broissage des cheveux : la série de gros plans est en fait une série d'actions manuelles qui laisse à penser le visage comme le résultat de manipulations corporelles. On pourrait voir ces manipulations comme une forme de mascarade. Dans la première séquence, lorsque Bree pratique sa voix, devant un miroir, on peut observer, avant son apparition dans le cadre, un masque accroché sur le mur. En tant que reflet et sujet mis au point, Bree

prend la place du masque. Le *rack-focus* est-il une manière de signifier que l'on passe d'un masque à un autre, d'un masque artisanal, accessoire décoratif, à un masque social ? Est-ce une façon de montrer que ce deuxième masque est aussi le fruit d'un art, de marquer le visage d'une artificialité ? Entre les deux masques, il n'y aurait qu'une courte distance qui les sépare ; il y a une part artisanale dans la fabrication du visage social. On pourrait voir cette idée du masque artisanal dans la série des gros plans qui suit. Les petits visages n'occupent pas le milieu de l'image ; ils sont décentrés. On se concentre sur ce qui se passe entre la main et l'élément visagéifié. On observe ainsi que l'accent est mis sur une action qui pourrait être vue comme un masquage. Par une lecture perverse, on pourrait penser que le visage se défait parce qu'il se recouvre. Ce serait croire en l'existence primaire du visage. Bree masquerait son « vrai » visage. Dans cette perspective, on pourrait se demander qu'est-ce qui couvre le visage ?

Il semble que ce soit principalement une couleur : le rose. Sous la forme de vêtements et de maquillage, le rose recouvrirait le corps de Bree. On pourrait ajouter que, par extension, le corps de Bree se couvre aussi de la signification de cette couleur qui, dans son environnement culturel états-uniens, est largement connotée à la féminité. Bree se parerait de rose pour participer à la mascarade de la féminité. Au fur et à mesure où elle se découvre, elle délaisserait le rose, la parure. On passerait du paraître à l'être. Enfin devenue elle-même (ce qui suppose qu'avant elle était quelqu'un d'autre ou pire pas encore quelqu'un), Bree n'a plus besoin de maquillage, ni de rose. Cette lecture fonctionne, mais elle semble présupposer que le film communique un passage de la fausseté à l'authenticité. Cette interprétation se trouve à être même soutenue par le réalisateur qui, sur la piste des commentaires, dit que la recherche de la voix « is a metaphor for finding your identity, finding who you really are. » (vers 0:01:05) Il semble pourtant qu'une autre lecture soit possible, une lecture qui questionne l'évidence de la première. L'idée du masque pose un problème par rapport au concept de visagéification. La mascarade implique un visage, une forme « naturelle » donnée, sous l'« artifice » du masque. Dans cette pensée de la mascarade, le visage n'est pas fabriqué dans un processus, il est déjà nécessairement formé. Pour offrir une autre interprétation du film, il faut peut-être s'inscrire ailleurs que du côté de l'opposition faux-vrai et faire

appel de nouveau à la performativité pour reconceptualiser la mascarade.

En considérant de nouveau l'absence d'origine, on pourrait dire que dans la mascarade, le masque n'est pas sur le visage ; il n'y a pas de visage sous le masque ; le masque est le visage. Voir un visage sous le masque, c'est une autre manière de se donner « un sujet avant la loi »²⁵. Si l'on rejette la discernabilité entre le masque et le visage, on peut maintenir l'idée esquissée plus haut que le non-anatomique ne doit pas être posé comme extérieur au corps de Bree. L'articulation est plutôt une zone d'indiscernabilité entre les deux termes contradictoires (anatomique et non-anatomique). Le non-anatomique n'est plus à voir en terme de masquage, mais comme une composante du visage, ce qui est compris comme anatomique. Le corps de Bree ne se termine donc pas à la peau ; il s'étend bien au-delà de l'épiderme ; il se prolonge dans des objets qui agissent comme une multitude de greffes. Le corps de Bree, tout de greffes, ne peut pas être pour autant considéré comme une créature anormale, « frankensteinesque », car tout corps est assemblage de greffes, ensemble monstrueux d'agencements. Il n'y a pas de corps comme cause première ou point premier. Il n'y a pas de point d'ancrage qui serait le « vrai » corps, puisque le corps est plutôt un effet ; il se fait. Il n'y a que des effets corporels, des agencements qui font corps.

Dans une entrevue avec Catherine Clément, Deleuze affirme qu' « un agencement, c'est d'abord ce qui fait *tenir ensemble* des éléments très hétérogènes » (Deleuze 2003, p. 165). Il y a deux vecteurs aux agencements qui assemblent des hétérogénéités. Le vecteur stratique comporte les segments de contenus et d'expressions, tandis que le vecteur diagrammatique comporte des côtés territoriaux ou reterritorialisés et des pointes de déterritorialisation (Deleuze et Guattari 1980, p. 112 et 181). Dans le segment des contenus du vecteur stratique, on a affaire à un « *agencement machinique* de corps, d'actions et de passions, mélange de corps réagissant les uns sur les autres » (*ibid.*, p. 112).

25 Voir le commentaire de Butler à propos du texte « Before the Law » [« Devant la loi »] de Jacques Derrida (Butler 2006 [1990], p. xv et note n°1 à la page 48).

Cette forme d'alliage corporel, on a pu l'observer dans la série des gros plans. Outre la dimension visuelle, l'agencement opère, entre autres par la parole, sur le plan sonore. Dans le dialogue entre Bree et son médecin, entendu d'abord en voix-off, on peut observer un agencement relatif au segment des expressions. Plutôt qu'un « mélange de corps », il y a des « transformations incorporelles s'attribuant au corps. » (*ibid.*) Pendant que Bree, silencieuse, s'avance sur le trottoir, les énoncés de sa voix-off semblent agir (au sens de performatif comme dans le *speech act*), non tant sur son corps que sur une façon de le voir ; il y a transformation du regard. La voix-off ajoute, en quelque sorte, des greffes incorporelles. La série des « *medical procedures to date* » énoncée agit, à l'instar de la série des gros plans, dans la formation du visage. La réplique « The usual electrolysis, three years of hormone therapy, facial feminization surgery, brow lift, forehead reduction, jaw re-contouring, and tracheal shave. » apparaît comme un enchaînement de formulations performatives. On pourrait objecter contre la performativité en jeu en affirmant que les formulations énoncent des actions qui ont déjà eu lieu, alors que le performatif, c'est faire une chose en la disant. Bien que les actions soient passées, la profération construit rétrospectivement le corps, au sens où elle repositionne, refait, le regard porté sur lui. Les noms proférés des opérations médicales s'allient à l'image du corps pour le définir ; elles deviennent parties prenantes de l'image corporelle. Cette série des noms médicaux évoque aussi un passé, une trajectoire passionnelle (comment le corps a pâti) qui doit être ramenée dans un autre temps pour expliquer le corps présenté. Les mélanges (entre corps, entre énoncés et entre corps et énoncés) montrent que l'important n'est pas tant la forme (corporelle ou énonciative) que le rapport. « Aussi la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une « sympathie » (Deleuze et Parnet 1996, p. 84). Ce qui importe, c'est la réunion d'hétérogènes, de ce qui diffère. Dans *Dialogues*, le « désir » est un autre nom pour l'agencement²⁶. Le désir, pour Deleuze, n'est pas lié au manque, au plaisir ou à la jouissance. Le désir n'est pas ce qui pousse à combler un manque. Le désir « se définit comme processus de production » (Deleuze et Guattari 1980, p. 191). En tant que processus, il n'est pas à comprendre comme une

26 « Comment refuser à l'agencement le nom qui lui revient, « désir » ? » (Deleuze et Parnet 1996, p. 85).

« structure ou genèse » (Deleuze 2003, p. 119). Mais, que produit le désir ? Les « agencements de désir » (*ibid.*, p. 114) semblent être producteurs de variabilités, c'est-à-dire, à la fois, des stratifications et des déstratifications. On ne peut s'empêcher de voir une affinité entre le désir deleuzien, le dispositif du genre butlérien et la conception foucauldienne du pouvoir. Dans les trois cas, il semble qu'on s'attache non pas au concept en soi (le désir, le genre ou le pouvoir en soi), mais aux relations produites. Désir, genre et pouvoir sont productifs et ne sont pas à comprendre selon un schème de répression. Les agencements de désir ouvrent sur une conception particulière du corps : le corps sans organes (CsO)²⁷.

Les agencements « se font et défont » (*ibid.*, p. 119) sur le CsO. Le CsO est le lieu d'une tension entre deux mouvements, les vecteurs de l'agencement. Il « oscille entre deux pôles, les surfaces de stratification sur lesquelles il se rabat, et se soumet au jugement, le plan de consistance dans lequel il se déploie et s'ouvre à l'expérimentation. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 197). Au cœur d'une tension, le CsO ne court toutefois pas vers le pôle stratique ; il le fuit et le fait fuir. Le CsO semble être le corps en tant qu'il se désorganise. Par le mouvement de désorganisation, le CsO tend vers un champ d'immanence qui « se définit seulement par des zones d'intensité, de seuils, de gradients, des flux. » (Deleuze 2003, p. 119) Le CsO nécessite le retrait de « l'ensemble des signifiances et des subjectivations. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 188) Par l'élimination des deux axes de la visagété, le CsO semble aller de pair avec une dévisagéification. Il tend à se débarrasser du visage. Dans les deux cas, visage (organisation des traits de visagété) et organisme (organisation des organes) apparaissent comme des formes de passage. Autrement dit, sur le CsO, « les formes deviennent contingentes » (*ibid.*, p. 203). Dans *Transamerica*, lors de la formation du visage montre-t-on paradoxalement un corps qui se fait sans organes ?

27 Cette relation étroite entre les agencements de désir et le CsO est mainte fois répétée par Deleuze : « Il y a désir chaque fois qu'il y a constitution d'un CsO sous un rapport ou sous un autre. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 204) ; Le désir « implique la constitution d'un champ d'immanence ou d'un « corps sans organes » (Deleuze 2003, p. 119) ; « Il y a désir dès qu'il y a machine ou « corps sans organes ». » (Deleuze et Parnet 1996).

Il semble que, dans cette première séquence, le corps n'est pas tout à fait inscrit dans l'ensemble des pratiques du CsO. Il ne fuit pas complètement le mouvement stratifiant. Par la constitution d'un visage, la séquence montre aussi la fabrication d'un corps organique comme si le mouvement s'effectuait, d'abord, en fonction du pôle stratique. En reformulant ce qui a déjà été dit sur la visagification à l'œuvre dans la séquence étudiée, on pourrait dire que l'agencement, par le montage visuel et sonore, arrime solidement ensemble, au moyen d'une juxtaposition des gros plans et de la superposition d'énoncés en voix-off, différentes strates. Cependant, en mettant l'accent sur l'action, le faire, la séquence donne à voir surtout l'artificialité de cette organisation corporelle. La volonté de se donner l'image de la trans comme une entité organique est conséquemment fictive. Cette fiction de la trans comme un corps – qui n'est pas une fausseté, mais plutôt une fabrication de la vérité – pourrait servir à comprendre l'image d'un processus qui se donne comme procédé, c'est-à-dire, comme un cheminement où les moyens servent à une finalité. Être femme ou plutôt être reconnue en tant que femme serait pour Bree le seul but recherché. Cette imposition de bornes qui réduit ou contient le processus dans lequel s'engage Bree, semble être une interprétation téléologique permise dans ce film où la vaginoplastie apparaît comme une sorte de quête, de *telos*, pour l'héroïne. L'interprétation téléologique peut être appuyée dans l'enchaînement des scènes de la première séquence qui présente deux principaux types de lieux : à l'intérieur et à l'extérieur de la maison de Bree. À l'extérieur, la rue est une sorte d'espace transitoire qui mène à l'intérieur du bureau du médecin. Dans sa maison, Bree se prépare pour sortir à l'extérieur et aller chez son médecin afin qu'il signe un formulaire de consentement pour la chirurgie. Il s'agit donc d'un trajet simple où la linéarité temporelle (relative)²⁸ expose la nécessité des étapes préparatoires et la tension vers un point futur, la quête d'un vagin comme s'il s'agissait du Saint Graal. Sur le plan sonore, l'*overlapping* fait interpénétrer différents espaces. Après avoir vu le visage « complet » de Bree, on passe à un plan extérieur. Si, sur le plan visuel, la coupe franche sépare l'intérieur et l'extérieur, il faut noter que, par la musique (la chanson

28 Relative par la présence de nombreuses ellipses et de l'*overlapping* du commentaire en voix-off qui fait superposer deux temporalités. Le temps linéaire est surtout à comprendre comme un mouvement actuel constant vers le futur, comme une absence d'analepse sur le plan visuel.

Jol'inkomo, écrite par Gibson Mtutuzeli Kente et Letta Mbulu, chantée par Miriam Makeba), les deux types de lieux se retrouvent liés. Alors que *Jol'inkomo* se fait toujours entendre, la voix du médecin, puis celle de Bree, apparaissent. Ces voix, qui passent de *off* à *in* au moment où, sur le plan visuel, on passe de la rue au cabinet, agissent elles aussi à titre de liant spatial. *Jol'inkomo* passe d'une qualification intradiégétique, à l'intérieur de la maison, à un statut de musique de fosse, dans la rue. L'extradiégétisation de la musique accompagne le mouvement de Bree vers l'extérieur comme si le déplacement de son corps à travers les espaces visuels emportait avec lui la mélodie sud-africaine. Au début de la chanson – dans un passage qu'on n'entend pas dans le film – Makeba dit que *Jol'inkomo* est un chant guerrier xhosa. Tucker sur la piste des commentaires (vers 0:01:39) avance que cette séquence montre Bree « putting on her battle armor for she goes out to face the world ». Par ce corps-armure à la fois vestimentaire, cosmétique, gestuel et vocal, elle affronte les regards sous lesquels elle passe et dans lesquels elle doit passer comme femme (dans la rue) puis comme transsexuelle (chez le médecin). L'espace sonore *in* de la rue s'est estompé. À l'exception d'une musique (la chanson *A Bailar*, chantée par Patricio Castillo) qui semble prendre la place laissée par la disparition de *Jol'inkomo*, le niveau des sons de la rue est en général plus bas. La relégation de ces sons à l'arrière-plan donne à entendre une co-présence des autres espaces (celui de la maison de Bree, qui a été vu, et celui du bureau du médecin, qui reste à voir). La coexistence des espaces, par la superposition de deux *overlapping*, enlève de son tranchant à la coupure spatiale sur le plan visuel. Ces espaces coexistant par l'union sonore laissent voir une continuité dans la construction de l'image trans, plutôt qu'une rupture entre un moment de sa construction (à l'intérieur de la maison) et un moment de son exposition (à l'extérieur).

Le prolongement de la musique, entendue depuis le début de la visagification, dans les espaces extérieurs semble indiquer une persistance du faire. On a déjà mentionné les énoncés de la voix *off* qui font corps avec Bree. Il faut ajouter les gestes dans la rue qui montrent un ajustement constant. Au moment où la voix *off* laisse entendre « I try to blend in. Keep a low profile. », on voit le grand corps de Bree qui tente de paraître plus petit en pliant les genoux. La persistance du faire s'accompagne

d'une surveillance du corps de tout côté. L'examen oral du médecin, où Bree doit être reconnue comme une personne atteinte d'une dysphorie de l'identité du genre, trouve des affinités avec le test du corps dans l'espace public, où Bree doit réussir son *passing*. Dans cette inspection continue du corps qui doit répondre à des attentes, qui fait le visage ? Y a-t-il un acteur ou un agent à la visagification ? Pour répondre à ces questions, on se référera à la théorie de l'agencité (*agency*) chez Butler.

1.3. Le visage audiovisuel de la trans et l'agencité du genre

À propos de l'*agency*, les traducteurs du livre *Le Pouvoir des mots*, Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, avouent la difficulté que pose la traduction de ce terme qui se rattache en partie à la « puissance d'agir » (*potentia agendi*) de Spinoza²⁹. Ils affirment qu'en anglais « "agency" désigne à la fois ce qui est actif ou ce qui exerce un pouvoir, et le principe, la force motrice à l'œuvre dans une action donnée. » (Butler 2004 [1997], p. 15) On remarquera que, dans cette définition, le pouvoir d'agir n'est pas nécessairement celui d'un sujet. Où est à placer la force de l'action ?

La position de Butler sur la question de l'agencité est ambivalente : ni libre-arbitre, ni déterminisme. Butler refuse de positionner la constructivité du genre du côté de l'un de ces deux pôles philosophiques qui reposent sur une conception instrumentale du corps. Dans le libre-arbitre, le corps se fait l'instrument d'une volonté qui choisit une signification culturelle pour lui-même, tandis que dans le déterminisme, le corps apparaît comme un médium passif servant à l'inscription de significations culturelles (Butler 2006 [1990], p. 12). La position de Butler pose le paradoxe d'une agencité dérivée de l'impossibilité du choix (Butler 1993, p. 124). Butler doute de l'existence d'un agent qui construit son genre et elle critique à ce sujet l'aspect volitif du devenir-femme de Beauvoir où un *cogito* prend ou s'approprie un genre (Butler 2006 [1990], p. 11). Le genre n'est pas tout à fait un choix, même dans la transsexualité ; la

²⁹ Dans la version française de *Gender Trouble*, parue aux éditions La Découverte, « capacité d'agir » est employée par Cynthia Kraus pour traduire *agency*.

réassignation ne signifie pas une sélection libre d'un sexe : « it turns out that choosing one's own body invariably means navigating among norms that are laid out in advance » (Butler 2004, p. 7). Si le sujet n'est pas libre de choisir, cela ne veut pas dire que son genre est déterminé, qu'il est, par exemple, soumis à une loi.

L'impossibilité du choix vient de ce que le sujet n'est plus à concevoir comme une entité extérieure au genre. Pour expliciter sa position ni volontariste ni déterministe de l'agencéité, Butler recourt à une formule de Friedrich Nietzsche, issue de *La Généalogie de la Morale* : « there is no "being" behind doing, effecting, becoming; "the doer" is merely a fiction added to the deed – the deed is everything. » (Nietzsche cité dans Butler 2006 [1990], p. 34) À partir de cette idée d'un acte sans acteur, Butler affirme que si le genre est un faire, il n'est cependant pas fait par un sujet préexistant à l'action (*ibid.*). Butler nous pousse à penser le genre comme une sorte d'action sans un agent l'effectuant, puisque c'est l'action, ou plutôt la répétition d'actes, qui fait le sujet. Que le sujet soit constitué par la « contrainte constitutive » (Butler 1993, p. 15) des actes répétés, cela n'empêche pas la possibilité d'une agencéité. La constitution n'est pas une détermination. Les actes ne sont pas à voir comme un geste fondateur qui détermine le sujet genré, puisque la répétition, bien qu'elle génère la fiction de l'identité du genre, n'est pourtant pas la « réplique du même » (*ibid.*, p. 226). La différence au cœur de la répétition permet l'agencéité, laquelle « is to be located within the possibility of a variation on that repetition. » (Butler [1990] 2006, p. 198) La conception d'une agencéité sans sujet agissant est rendue possible précisément par la condition performative du genre où le sujet est montré comme fiction. Plutôt qu'un attribut exprimable d'un corps instrumentalisé, le genre se révèle être un dispositif qui peut produire et la norme, instituée par la répétition, et la variation, permise aussi par la répétition : « Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized. » (Butler 2004, p. 42)

La question de l'agencéité se manifeste dans le problème de la vocalité. Avoir une voix, c'est posséder, du moins virtuellement, un pouvoir d'agir dans le discours. Il

semble que les « polyvocalités » dont parle Stone sont à comprendre comme une multitude de possibilités de dissonance par rapport à des voix dominantes. Chez Stone, se lire comme transsexuelle équivaut à se donner une voix que d'autres avaient prise.

Dans *Transamerica*, la voix occupe une place primordiale et l'importance de l'espace accordé à celle-ci permet de voir comment le film donne à penser l'agencéité. Mais avant de s'engager dans une analyse de la vocalité, une précision s'impose. Dans son ouvrage *La voix au cinéma*, Michel Chion met en garde contre une confusion entre la voix et la parole. Il remarque que dans certaines recherches sémiologiques, où cette distinction n'est pas faite, la matérialité de la voix est oubliée « pour aller *droit au mot* » (Chion 1982, p. 12). Dans son article « La voix et la parole », Silvestra Mariniello explore

deux situations, presque symétriquement opposées, par lesquelles le cinéma révèle, par la voix, quelque chose de la parole qui excède sa fonction discursive : d'un côté, une *parole-voix*, ou plutôt une parole qui passe par la voix pour devenir absolue ; de l'autre, une *voix dans la parole*, qui contamine le discours et révèle un monde qui échappe au discours. (2007, p. 141)

Transamerica donne à écouter le deuxième type de situation où « la parole cesse d'être instrumentale » (*ibid.*, p. 147) et la voix se présente comme une composante essentielle de l'image audiovisuelle de la trans. La première voix du film entendue est celle d'Andrea James. Elle provient d'un extrait de *Finding Your Female Voice*, une vidéo éducative produite par Deep Stealth. La vidéo expose une méthode pour trouver sa voix féminine. Elle montre que la voix nécessite un travail et qu'elle n'est pas induite immédiatement par les traitements hormonaux ou les chirurgies plastiques.

Avant de montrer James énoncer ses instructions pour la rééducation orthophonique, il y a un autre plan. En tête du film, cette image mise en exergue est détachée des autres par un carton noir sur lequel le titre est écrit en blanc. Dans ce plan isolé, au moment où un fondu dissipe rapidement le noir et donne à voir le visage de

James, on entend sa voix qui émet une note tenue et fait descendre la hauteur du son graduellement. Ainsi le film donne à écouter d'abord la matérialité vocale avant de faire entendre l'énonciation verbale. De la bouche de James, et plus tard de celle de Bree, jaillit d'abord une voix sans parole, une sorte de cri qui se transforme en une basse vibration comme l'*om* (ॐ) que l'on trouve au début des mantras.

Selon une conception védique, le *om* est un son primordial (*pranava*) qui constitue le « fondement de l'ensemble des potentialités de manifestation. » (Guinot 1997, p. 454) La descente de la voix de James expose un spectre des potentialités vocales de manifestation, un éventail de manière d'être de la voix. On pourrait certes penser que le premier plan montre le passage d'une voix de femme à une voix d'homme et comprendre la séquence comme une trahison d'une essence ou d'une origine mâle. Pour soutenir une telle lecture, il faudrait cependant nier la continuité du flux vocal en traçant une démarcation qui diviserait le registre en deux genres sexuels, mais il faudrait surtout présupposer une correspondance entre le genre sexuel et la hauteur d'un son (ex. : la voix aiguë représente une voix de femme). Si l'on considère le caractère construit de tout corps et de tout genre, cela nous amène à remettre en question cette croyance selon laquelle la trans est au fond ou à l'origine un homme. Le doute quant à cette assurance qu'il existe un sexe « réel » est permis parce que l'idée même du fondement ou de l'origine a perdu de son évidence et est montrée comme un acte performatif. Au lieu de croire qu'on présente la manifestation du passage de la voix d'un sexe à celle d'un autre, on pourrait avancer que les différentes modalités offertes lors des vocalisations peuvent être entendues comme autant de voix de femme possibles. Le registre grave est aussi féminin que l'aiguë. Ce qui pourrait être compris comme dissonant peut cesser de l'être sous un regard plus inclusif ; la dissonance n'est pas substantielle, mais relève d'une certaine façon de voir ou d'entendre.

Dans l'extrait montré de la vidéo *Finding Your Female Voice*, James répète une phrase qu'elle qualifie de mantra : « This is the voice I want to use. » À chaque répétition, elle module sa voix selon différentes inflexions. Bien que l'exercice serve à

féminiser la voix, l'accent est mis ailleurs que sur la valeur instrumentale de la phrase. Si la parole reste la même, si la phrase se répète encore et encore, la voix, elle, diffère et indique que toutes ces voix singulières ont le potentiel d'être celle que l'on veut utiliser. Il y a donc une ambivalence au statut de la voix. La voix participe à la formation d'une identité féminine, mais l'exercice des inflexions montre que cette voix de prédilection est une unité fictive, privilégiée parmi diverses vocalités. Pour permettre une identification aisée et montrer un sujet stable, la variation est à effacer, car la voix participe aussi à la fabrication du visage. Par sa capacité à produire des inflexions, la voix dans *Transamerica* se présente comme un espace de l'agencéité ; elle n'est pas nécessairement subordonnée au visage, puisqu'elle corrobore à sa création. Si l'on se fie à la conception de l'agencéité chez Butler et à sa critique du volontarisme, on ne peut pas affirmer que Bree choisit librement sa voix féminine ou, conséquemment, qu'elle crée de toutes pièces son visage. La création n'est pas *ex nihilo*. Il y a, par exemple, reprise des significations de la féminité, ainsi que de la transsexualité, et c'est en ce sens que la performativité est en quelque sorte une pratique citationnelle³⁰.

Pour correspondre au diagnostic de la dysphorie du genre (*Gender Identity Dysphoria*) afin d'obtenir le droit à l'opération, Bree reprend, incarne à sa façon, les critères de l'instrument de pathologisation. Elle n'a pas le choix de jouer le jeu de la prétention et de faire avec un discours qui assume qu'elle est une « erreur », « assumes that certain gender norms have not been properly embodied » (Butler 2004, p. 77). Quand le médecin déclare que « [t]he American Psychiatric Association categorizes gender dysphoria as a very serious mental disorder », Bree rétorque : « After my operation not even a gynecologist will be able to detect anything out of the ordinary about my body. I will be a woman. Don't you find it odd that plastic surgery can cure a mental disorder? » Mais la confrontation ne dure pas. Lorsque Bree prend la parole et résiste à l'interrogatoire transsexualiste du médecin, elle est rapidement rappelée à l'ordre. Sa parole qui questionne le modèle thérapeutique n'est pas la bienvenue.

30 Sur la performativité comme citationnalité voir Butler 1993.

L'entrevue n'est pas réellement un dialogue puisqu'il n'y a pas de place à la discussion des points de vue. Elle ressemble davantage à un monologue partagé entre deux voix où l'échange est surtout guidé par la crainte d'être rejeté, le risque de ne pas réussir à se faire reconnaître selon ce langage médical. Tel que l'écrit Butler, dans son analyse du *DSM-IV* :

Although the stated aim of the diagnosis is that it wants to know whether an individual can successfully conform to living according to the norms of another gender, it seems that the real test the GID poses is whether one can conform to the language of the diagnosis. (*ibid.*, p. 93)

Bree ne peut librement choisir son genre puisque dans le processus où elle devient un sujet femme, elle doit s'aligner sur un certain visage de la féminité et de la transsexualité ; la performativité est ainsi en partie contrainte par une conformité.

À cela, il faut ajouter que l'image du film n'est pas transparente et relève d'une intrication de processus techniques. L'image audiovisuelle est disposée stylistiquement par le cadrage, le montage, lors du choix des acteurs, des décors, etc. Bref, à toutes les étapes de la production, par chacun des détails qui la composent, l'image est opacifiée. La série des gros plans, lors de la visagification, n'est qu'un exemple parmi d'autres qui montre le rôle capital de la technique cinématographique dans la fabrication du visage. On pourrait à cet égard parler d'une performativité cinématographique qui montre que le personnage, l'actrice, le réalisateur ou toute autre instance ne peut servir d'agent, ne peut être vu comme étant le véritable auteur du visage. S'il n'y a pas d'entités créatrices puissantes, ni de lois opprimantes, il y a tout de même une force et des conditions de possibilité qui permettent les resignifications. Dans la situation de l'image, les opérations de resignification sont rendues possibles par la variabilité au sein des performances où il y a répétition, mais toujours du différent.

La question principale, à savoir si l'image transsexuelle transgresse ou subvertit la représentation binaire du genre, trouve dans cette première partie du mémoire quelques éléments de réponse. L'image de la trans ne semble pas dépasser ou renverser

des règles ou des lois du genre. L'analyse du genre chez Butler a permis de souligner le caractère fictif, normatif et performatif de telles lois qui se trouvent à être en fait des normes. Alors que la loi du genre prétend préexister solidement avant le sujet, la norme coexiste avec le sujet et se consolide par la répétition d'actes. À défaut d'une transgression ou d'une subversion de la représentation binaire du genre, l'image de la trans fait preuve d'un potentiel critique. Cette potentialité critique ne semble pas dissociable d'une agencéité qui trouve sa possibilité dans la répétition, ou plutôt la variation au cœur de la répétition. Chez Foucault, la question de la critique est liée à celle de la gouvernementalité. Sa définition de l'attitude critique ne se caractérise pas par la volonté de ne pas être gouverné du tout, mais plutôt par « l'art de n'être pas tellement gouverné » (Foucault [1978] 1990, p. 38). D'une part, cette attitude ne semble pas être une manière de faire tenir le sujet dans un désassujettissement en face ou à l'extérieur du pouvoir politique. D'autre part, cette fonction désassujettissante s'effectue de manière relationnelle selon telle ou telle forme de pouvoir. Dans le cas d'une image de la trans, on pourrait concevoir l'attitude critique comme un questionnement par rapport à une indiscutable « vérité » du genre. Loin d'être une pure imitation, l'image de la trans semble désigner une absence de modèles ou de dynamiques représentant-représenté, ou plutôt que ces modèles ou ces dynamiques sont toujours construits. Dès lors, il est difficile de concevoir l'image de la trans uniquement comme représentation, à moins qu'elle ne soit qualifiée de critique, puisque la représentation prétend répliquer le modèle et que la nécessité du modèle est justement dans le film mise en cause. Si l'image transgenre de Stone est une *représentation critique* d'un modèle binaire du genre, l'image audiovisuelle dans *Transamerica* donne à voir une *critique de la représentation*. Quel nom donner à cette image critique *de* la représentation ? Se peut-il que le concept esthétique de figure soit à cet effet approprié ?

CHAPITRE 2

La trans comme figure

On peut définir la figure au sens de *figura*, vocable latin dont l'étymologie a été analysée par Erich Auerbach. Dans *Figura*, Auerbach recense différentes significations du terme et remarque deux tendances définitionnelles : la *figura* comme fluctuation formelle ou la *figura* comme correspondance formelle. L'acception du terme comme fluctuation formelle peut se retrouver dans des textes anciens, tels *Les Métamorphoses* d'Ovide où *figura* est employée au sens de « forme mouvante » (Auerbach 1944, p. 21). Quant à l'acception du terme comme correspondance formelle, on la retrouve, entre autres, dans les textes des Pères de l'Église où, pour soutenir une lecture téléologique, *figura* désigne une prophétie en acte. Dans les épîtres pauliniennes, par l'interprétation figurative, le livre de la loi et l'histoire d'Israël devient une préfiguration vétéro-testamentaire de l'Évangile (Auerbach 1944, p.57). Le second type de définition, la *figura* comme correspondance entre des formes, montre bien que le terme figure peut être compris dans le sens d'une représentation. Toutefois, pour concevoir la figure dans sa différence par rapport à la représentation, il faut aussi tenir compte du premier type de définition. Dans son texte sur *Figura* d'Auerbach, Philippe Dubois remarque une tension dans le terme *figura* qui dessine « une configuration sémantique qui paraît se polariser autour de deux grands axes esthétiques » (Dubois, 1999, p. 16) : imitation et invention. Pour définir la figure, on ne choisira pas son camp entre les deux axes comme s'ils étaient opposés. Si l'on considère que la figure apparaît comme un entre-deux, il convient de penser la relation entre les axes de manière non-oppositionnelle. Il faudrait peut-être concevoir la figure comme une imitation qui est à chaque fois une invention. La figure s'apparenterait ainsi au simulacre.

Les simulacres sont décrits par Deleuze comme des « images rebelles et sans ressemblance [...] dénoncées comme non fondées, faux prétendants » (Deleuze, 1968, p. 350), dans le monde de la représentation. Ils sont des systèmes intensifs où s'affirme le renversement du platonisme, le déni du « primat d'un original sur la copie, d'un

modèle sur l'image » (Deleuze, 1968, p. 92). Ces systèmes éliminent les présupposés de la représentation : le Même, le Semblable, l'Analogue et le Négatif ; on n'y retrouve « aucune *identité préalable*, aucune *ressemblance intérieure* » (Deleuze, 1968, 383). C'est à partir de sa « *simulacrité* », de l'absence d'origines, d'originaux, de modèles préalables, que peut être envisagée la figure comme autre de la représentation.

Dans son livre sur Francis Bacon, Deleuze dénombre deux voies pour dépasser la figuration représentative, figuration qui est à la fois illustrative et narrative : l'abstraction et le figural. Figural est un mot que Deleuze emprunte à Lyotard pour désigner la production de figures (Deleuze 1981, p. 9). Dans *Discours, Figure*, Lyotard pense le figural comme ce qui trouble les discours et les perceptions ; il s'agit d'un espace du désir qui déconstruit le discours, mais aussi la figure « en tant qu'image reconnaissable ou forme bonne. » (Lyotard 1978, p. 328) Le « travail de vérité » du figural s'accomplit dans la déconstruction d'une écriture (Lyotard 1978, p. 164). Lyotard donne l'exemple de Cézanne dont le travail opère sur l'écriture géométrique de l'espace représentatif obéissant aux lois de la perspective albertienne. Pour David Norman Rodowick, le figural lyotardien dépasse l'idée d'un chiasme entre le texte et la figure, « it is a force that transgress the intervals that constitute discourse and the perspectives that frame and position the image. » (Rodowick 2001, p. 2) Force du désir, le figural se révèle pour notre étude comme un effet producteur, une puissance qui figuralise l'image filmique. Il est à noter que le figural, chez Deleuze, se distingue du figuratif. Deleuze affirme que le figural est la voie de la sensation, contraire au sensationnel (Deleuze, 1981, p. 27) : « peindre le cri plutôt que l'horreur » (Deleuze 1981, p. 41). Cette formule de Bacon, que Deleuze reprend, signifie peindre la violence de la sensation et non celle du spectacle (Deleuze 1981, p. 41). Selon Deleuze, trois types de force s'exercent sur la figure : 1) les forces d'isolation qui « deviennent visibles quand elles s'enroulent autour du contour et enroulent l'aplat autour de la Figure » (Deleuze, 1981, p. 42), 2) les forces de déformations du corps et de la tête de la Figure « qui deviennent visibles chaque fois que la tête secoue son visage, ou le corps son organisme » (Deleuze, 1981, p. 42) et 3) les forces de dissipation « quand la Figure s'estompe et rejoint l'aplat » (Deleuze, 1981, p. 42). Isolation, déformation,

dissolution : le figural, chez Deleuze, est ainsi une voie où la figure peut se voir paradoxalement au moment d'une défiguration.

L'apparition de la figure au moment où elle se défait, dans la défiguration, montre que la différence non-oppositionnelle entre l'imitation et l'invention touche aussi le rapport entre la représentation et la figure. Il n'y a pas un mur d'opposition qui sépare franchement la figure de la représentation. Il peut y avoir de la figure dans une image qui est comprise comme une représentation. Pour comprendre en quoi la différence entre la figure et la représentation est non-oppositionnelle, il faut souligner une distinction entre ces deux concepts esthétiques. Dans cette distinction conceptuelle, il faut prendre en considération le premier type de définition de *figura* par Auerbach. L'accent mis sur la figure comme fluctuation formelle dote la figure d'une composante qui permet sa distinction par rapport à la représentation. Le second type de définition qui se rapporte davantage à la représentation, la figure comme correspondance formelle, n'est pas écarté, mais plutôt réévalué comme étant ce sur quoi travaille la fluctuation. Autrement dit, la dimension de correspondance formelle demeure nécessaire puisque la fluctuation agit précisément sur celle-ci pour la remettre en cause. La figure se conçoit ainsi comme une forme en fluctuation, une forme qui est prise dans une série de déformations qui agissent sur un lien de correspondance présumé. L'impermanence de la forme dans la figure ne s'oppose pas nécessairement à la permanence du modèle dans la représentation ; elle en diffère et la remet plutôt en question. À la lumière de cette précision, comment peut-on définir la figure au cinéma ?

Pour décrire les figures au cinéma, associées aux « déformations, transformations ou transmutations » (Deleuze 1983, p. 243), Deleuze prend l'exemple des insertions d'images, dans le « montage d'attractions » chez Eisenstein, « qui semblent interrompre le cours de l'action. » (Deleuze 1983, p. 247) Deleuze écrit : « Les Figures sont ces nouvelles images attractives, attractionnelles, qui circulent à travers l'image-action. » (Deleuze 1983, p. 249) L'image-action compose le schème sensori-moteur avec l'image-perception qu'elle prolonge par l'intermédiaire de l'image-

affection. La sensori-motricité de l'image-mouvement fonde la narration dans l'image (Deleuze 1985, p. 47). Dans la situation sensori-motrice du cinéma narratif dit « classique », les personnages sont des « actants » qui réagissent aux perceptions qui les affectent. Dans la situation purement optique et sonore du cinéma dit « moderne », le schème sensori-moteur est « brisé du dedans » (Deleuze 1985, p. 58) et les personnages sont devenus des « voyants » qui ne réagissent plus conformément aux perceptions qui les affectent. Dans *L'Image-temps*, Deleuze indique que les figures sont des signes de l'image-réflexion qui « se compose lorsque l'action et la situation entrent dans des rapports indirects » (Deleuze 1985, p. 49). Cette définition de la figure au cinéma comme image-réflexion sera ici rejetée pour privilégier une autre conceptualisation. Si les ouvrages de taxinomie cinématographique de Deleuze présentent l'avantage d'être en lien avec la discipline dans laquelle s'inscrit ce mémoire, on préférera mettre l'accent sur des textes antérieurs tels *Mille Plateaux*. Les concepts qui y sont développés ne sont peut-être pas a priori conçus pour le cinéma, mais on appréciera leur efficacité à pouvoir travailler la figure à l'œuvre dans le film. Une autre manière de définir la figure au cinéma apparaît chez Philippe Dubois, dans son texte « *La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience » (2002). Pour Dubois, la figure de l'oiseau traverse le film de Marker « sur le mode explicite du motif » (Dubois 2002, p. 32), à la surface comme un thème visible, ou « sous la forme virtuelle » (Dubois 2002, p. 32) d'une image en filigrane, « dans la chair profonde de la matière signifiante » (Dubois 2002, p. 36-37). La figure est ainsi une image qui revient comme « une sorte de rime, autant plastique que symbolique » (Dubois 2002, p. 33).

Il serait tentant d'appliquer les catégories de figures évoquées. Toutefois cette démarche ne semble pas appropriée pour l'analyse du film *Transamerica*. Cela s'explique par le fait que les types de figures sont propres à l'objet étudié. Par exemple, les catégories de figures que Deleuze repère chez Bacon sont conçues expressément pour les œuvres du peintre britannique. Il en va de même pour l'étude faite par Dubois de la figure aviaire dans l'œuvre markérienne. Bien que l'on puisse emprunter des composantes, comme la déformation, il s'agira plutôt, dans l'analyse de *Transamerica*, de créer des modes d'apparition de la figure qui soient propres au film. De quelle

manière le film se montre animé par l'énergie du figural qui trouble la forme bonne de la représentation et produit une figure trans qui questionne son identité ? Comment une telle figure opère dans *Transamerica* ?

L'analyse de la figure dans le film développera deux opérations figurales dont les noms s'inspirent de deux opérations du travail du rêve chez Sigmund Freud : la condensation et le déplacement. Chez Freud, il s'agit de deux opérations de déformation/formation : déformation des pensées du rêve qui forme le rêve en tant que tel, son contenu. Ces opérations rendent compte d'une apparition de la figure sous la forme d'un débordement de la représentation.

2.1. Figure par condensation et intersectionnalité

Selon Freud, la condensation opère entre autres par voie d'omission. Cette omission fait en sorte que le rêve est une restitution « très incomplète et lacunaire » de la pensée du rêve (Freud 1899, p. 244). Dans son analyse du film *M* de Fritz Lang, Thierry Kuntzel repère cette opération freudienne à l'œuvre dans le titre et l'ombre projetée sur l'affiche de police. Kuntzel remarque la surdétermination, par les multiples occurrences du « M », mais il décrit aussi cette lettre comme « *nexus* de nombreuses chaînes signifiantes, [le « M »] est le lieu où s'articulent les lectures, qui l'ouvrent sans exhaustion. » (Kuntzel 1972, p. 28). Plus loin, Kuntzel écrit que l'ombre sur l'affiche vaut « comme condensation en un seul motif visuel d'une série de signes de *menace* » (Kuntzel 1972, p. 36). Dans son analyse du film *The Most Dangerous Game*, où il répète différemment l'approche psychanalytique, Kuntzel décrit un heurtoir comme une « figure générique » (Kuntzel 1975, p. 147) dont les composantes forment des constellations reconnaissables à travers le film (constellation du centaure, de la flèche, de la vierge et des chiens de chasse). La condensation agit donc dans le film comme une compression des signes ou chaînes signifiantes. De par la « nodalité » et l'incomplétude qui sont au cœur de sa constitution, l'intersectionnalité du genre,

théorisée par Judith Butler, possède des affinités avec le travail condensatoire (du rêve et du film).

À l'instar de la condensation onirique et filmique, l'identité du genre, à l'intersection des modes qui permettent de la (re)marquer, se donne en fonction d'une compression, d'une réduction. Autrement dit, l'identité du genre ne se donne à voir qu'au prix de l'effacement de la complexité intersectionnelle qui la constitue. La conception butlérienne de l'intersectionnalité s'appuie en partie sur une lecture de la construction culturelle du corps chez Foucault. Dans son article « Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions » (1989), Butler affirme que le corps pour Foucault « is a site where regimes of discourse and power inscribe themselves, a *nodal point or nexus* for relations of juridical and productive power. » (Butler 1989, p. 601 – nous soulignons). Le caractère construit du corps vient du fait que « whatever meanings or attributes the body acquires are in fact culturally constituted and variable. » (*ibid.*) Butler remarque, que chez Foucault, ce n'est pas tant le corps que ses attributs ou ses significations qui sont construits. Par conséquent, le corps chez Foucault, apparaît, par moment, « *pregiven* », « ontologically distinct from the process of construction it undergoes », « object or surface on which construction occurs » (*ibid.*). Cette critique est reprise dans *Gender Trouble* où Butler écrit : « By maintaining a body prior to its cultural inscription, Foucault appears to assume a materiality prior to signification and form. » (Butler 1990, p. 177) Pour Butler, le corps en tant que nœud des relations de pouvoir ne peut pas se concevoir, sous le thème de l'inscription, comme une matière à laquelle on donnerait forme ; il est plutôt, telle une « figure générique » issue de la condensation, une formation/matérialisation, inhérente à un entrecroisement de différents régimes de production. Dans *Gender Trouble*, cette conception nodale nourrit la remise en cause du caractère monolithique de la signification du terme « femme » et de la croyance en une utilisation univoque du terme comme base universelle au féminisme. Butler rejette toutes formes de circonscriptions définitives du terme en affirmant l'échec de son exhaustivité. La signification est inépuisable

because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out "gender" from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained. (Butler 1990, p. 4-5)

Au croisement des modalités identitaires discursivement constituées, le genre comme production intersectionnelle ne résulte pas d'une addition des sections ; il n'est pas une catégorie à remplir de composantes culturelles. Le genre est à trouver entre des sections qui sont elles-mêmes concevables comme des entrelacements dans le tissu des relations de pouvoir. La constructivité intersectionnelle doit s'étendre au-delà des premiers axes rencontrés ; elle doit se faire hyperbolique. Les intersections sont faites à partir d'autres intersections. Le genre n'est pas une construction basée sur des identités fixes, puisque ces identités sont des modalités, aussi historiquement constituées et variables. Le genre est une architecture identitaire, certes, mais où l'identité change de statut. Les axes de relations de pouvoir (classe sociale, ethnicité, etc.) « both constitutes "identity" and make the single notion of identity a misnomer. » (Butler 1990, p. 6) L'identité ne relève plus d'une pure reconnaissance, elle n'a plus le statut d'un bloc de traits reconnaissables. Elle relève plutôt d'un design composite, d'un assemblage de tracés « régulateurs » relationnellement composé.

À des fins d'analyses, parmi les différentes articulations axiales qui définissent l'identité du genre, l'une est privilégiée par Butler : l'ordre sexe, genre et désir de l'hétérosexualité obligatoire. Selon Butler, « the "unity" of gender is the effect of a regulatory practice that seeks to render gender identity uniform through a compulsory heterosexuality. » (Butler 1990, p. 43) L'uniformité, dessein du design, servirait à maintenir une certaine intelligibilité du genre par une cohérence, basée sur des normes qui « seek to establish causal or expressive lines of connection among biological sex, culturally constituted genders, and the "expression" or "effect" of both in the manifestation of sexual desire through sexual practice. » (Butler 1990, p. 23)

L'intelligibilité du genre résulte d'une adéquation entre les termes de l'ordre. Les sujets inadéquats qui dérogent à la logique expressive de cet ordre sont par conséquent compris comme incohérents, inintelligibles, abjects. Dans son essai « transgenre », Stone a bien montré l' « effet dissonant » de la trans dans cette rationale hétéronormative. Elle pointe aussi une autre articulation axiale, une autre région de la condensation intersectionnelle qui forme l'identité « trans » : l'axe (de la discontinuité) chronologique. Cet axe n'est pas dissociable du précédent ; il le croise. Ce second axe fait reposer l'identité de la femme transsexuelle (préopérée) sur une chronologie où une discontinuité s'impose entre un corps du passé (homme) et un corps du futur (femme). Comment cet axe se figure-t-il dans le film ?

On peut remarquer d'abord un discernement dans l'espace visuel. Lorsque Bree se rend dans un centre de détention à New-York pour voir son soi-disant fils³¹, elle doit s'identifier auprès d'un policier. Au moment où le policier vérifie l'identité, un gros plan montre une juxtaposition de deux photographies de l'héroïne qui ne sont pas superposées, mais bien séparées dans l'espace. La photo à l'arrière-plan, dans le haut de l'écran, est celle d'un permis de conduire arizonien, émis au nom de Stanley Shupak et la photo à l'avant-plan, dans le bas de l'écran, est celle d'un permis de conduire californien émis au nom de Sabrina Claire Osbourne. Outre la différence des noms et des états d'émission entre ces deux permis, il faut relever la différence des supports figurés qui accentue la division entre deux temporalités. L'image du haut, enregistrement numérique préservé dans une mémoire informatique, semble virtuellement indiquer une sauvegarde du passé. La disposition de cette trace, au-dessus du permis actuel de Bree, pourrait aussi suggérer la présence spectrale de Stanley, une présence embarrassante à éliminer. Le clignotement lumineux, dû au balayage de l'écran d'ordinateur, vient appuyer cette qualité plutôt fantomatique de l'image du passé.

31 À ce moment, dans le film, Bree doute que Toby est son fils. Elle sera assurée de sa paternité à la vue d'une photo qui la montre avec la mère de Toby, sur l'un des murs de la chambre du jeune homme. Cependant, elle taira ce fait pendant la majeure partie du film.

Le discernement opère aussi par la voie du langage, aux moyens de performances verbales. Nombreuses sont les proférations où s'affirme une séparation entre Sabrina et Stanley. Dans certaines répliques, la troisième personne du singulier est utilisée par Bree afin qu'elle puisse se distinguer de Stan. Par exemple, quand Toby appelle Bree et lui demande s'il peut parler à Stanley Shupak, elle lui répond qu'il n'habite plus à cet endroit. Plus tard, lorsqu'elle parle de cet incident à sa thérapeute, Bree lui dit que l'adolescent prétendait être le fils de Stanley. Sa thérapeute lui fait remarquer cette distanciation langagière et Bree substitue la fin de sa phrase « de Stanley » par « mon fils », en hésitant toutefois lors de cette rectification. La mise à distance du passé par le langage se laisse à entendre, par ailleurs, dans le dégoût du pénis affirmé à deux reprises : une première fois chez le médecin où Bree déclare « que son pénis la dégoûte et qu'elle ne veut même pas le regarder », puis une deuxième fois, chez elle, où, devant un miroir, elle jure à la vue de son sexe qu'elle fait disparaître entre ses cuisses. Ces images du dégoût devant la dissonance anatomique, devant la présence d'un organe « masculin » qui jure avec les autres caractéristiques physiques « féminines », doivent être considérées comme des fragments dans l'entreprise d'effacement de l'origine « mâle ». Cette entreprise touche d'autres éléments en lien avec le passé, d'autres ponts à couper. Bree déclare, par exemple, que ses parents sont morts. Ce mensonge semble traduire le souhait d'être sans parents, sans passé ou d'en faire table rase, d'être en somme une page blanche sur laquelle on peut recommencer à neuf. Ce souhait d'éliminer un temps antérieur s'affiche aussi dans la volonté de Bree de se débarrasser de son fils, en organisant par exemple des retrouvailles avec son beau-père.

La figure travaille la cohérence représentative mise en place par l'axe (de la discontinuité) chronologique. Elle remet en question la nécessité de cet axe régulateur qui participe à la formation du sujet. Dans le chapitre antérieur, on a montré qu'il y avait un débordement corporel qui se donnait à voir dans une extension de ce qui devrait compter pour faire un corps (trans). Le corps comme espace condensatoire des gestes dépasse la barrière charnelle, car la chair fait corps avec des composantes externes. Ce corps composé, aux frontières étendues ou plutôt indiscernables, illustre

un mixte de différents milieux (sexuels certes, mais aussi ethniques, religieux, professionnels, etc.) qui deviennent presque inintégrables aux axes qui maintiennent une stabilité identitaire. Comment intégrer, par exemple, l'origine mi-juive, mi-catholique à l'ordre hétéronormatif ou chronologique ? Se peut-il que certains traits identitaires apparaissent en trop ? Se peut-il qu'à la formation d'un sujet, il faille, comme dans la condensation freudienne, opérer « par voie d'omission » ? Jean Laplanche et J.-B. Pontalis rappellent à cet effet que « la condensation de plusieurs images peut aboutir à estomper les traits qui ne coïncident pas, pour maintenir et ne renforcer que le ou les traits communs. » (1967, p. 89) En n'omettant pas la présence de ces aspects identitaires aberrants, le film montre un travail condensatoire qui ne stabilise pas le sujet dans une représentation. La figure dans ce cas apparaît, dans la défiguration d'un sujet représentatif, par l'inclusion de l'anomalie. Ce mode d'apparition de la figure, ce type de figuration, donne à voir un corps chimérique ou « paradoxal »³².

Le corps chimérique ou paradoxal trans questionne la fonctionnalité des axes qui constituent le sujet représentatif. Corps limitrophe, l'image de la trans déroge à la régulation hétéronormative puisqu'elle ne peut pas souscrire à la logique binaire inhérente à celle-ci. Les termes du sexe (femme ou homme), du genre (féminin ou masculin) et du désir (hétérosexuel ou homosexuel)³³ échouent à définir la complexité de cette image du corps ou n'y réussissent qu'au moyen d'une réduction schématique de l'épaisseur de l'image à la structure de l'hétérosexualité obligatoire. Le corps chimérique appelle aussi à une désarticulation de l'axe de la discontinuité chronologique pour privilégier l'exposition d'une continuité entre les temps. Au lieu d'une séparation entre le passé et le présent, on montre une courbure qui les relie.

La linéarité à infléchir pour arriver à une conception plus circulaire du temps

32 La notion de « corps paradoxal » est tirée de l'ouvrage de Nicole Brenez *De la figure en générale et du corps en particulier*. Elle emploie ce terme lors de son analyse du film *Body Snatcher* d'Abel Ferrara.

33 Il faut préciser que les termes moyens (hermaphrodite, intersexuel ou bisexuel) ne dérogent pas à la binarité puisqu'ils s'appuient sur celle-ci.

fait écho à la déviation de l'itinéraire. Le film présente des changements de voie, des détours qui sont en fait des retours du passé. Le premier détour est imposé par la psychothérapeute. Bree doit rencontrer son fils, sur la côte Est à New-York, avant de retourner, sur la côte Ouest à Los Angeles, pour se faire opérer. L'héroïne doit rencontrer cette part du passé. Il est à noter que le mouvement de la retransversée du continent, sur la route en voiture, à pied ou sur le pouce, montre une temporalité fort différente de la traversée en avion. Le temps de la traversée est si rapide qu'il n'est pas donné à voir ; le trajet s'effectue dans une ellipse, entre un plan intérieur, dans l'appartement de Bree à Los Angeles, et un plan extérieur, devant un édifice à New-York. La retransversée en revanche est plus longue. Elle forme un circuit plus sinueux et elle est marquée par des arrêts comme si pour passer à un autre temps, le corps de Bree devait épouser une autre vitesse, comme si la lenteur était nécessaire à cette rencontre. Ce grand détour en contient un plus petit : le détour à Calicoon, ville natale de Toby où Bree aimerait bien s'en débarrasser. Ce détour dans le Kentucky, où Bree force la rencontre entre Toby et son passé, incarné par un beau-père incestueux, rallonge le circuit de la retransversée.

Retenons que la condensation peut opérer dans une dimension représentative et figurale. La condensation peut servir à la représentation et à la formation d'un sujet reconnaissable. Toutefois, la condensation figurale peut aussi travailler le type représentationnel, résister à celui-ci, par l'inclusion de l'anomal et par la désarticulation des axes subjectivants. Le travail figural de l'opération condensatoire, dans lequel la figure déborde de la représentation, s'effectue dans la co-présence d'une autre forme de débordement, cette fois-ci par déplacement. Dans ce déplacement, qui comme la condensation figurale est à comprendre autrement que dans un cadre théorique freudien, la figure voyage et fuit la dimension représentative.

2.2. Figure par déplacement et devenir

Pour Freud, les déplacements paraissent être « des substitutions d'une certaine représentation à une autre qui lui était étroitement associée » (Freud 1926, p. 291-292). Dans son analyse de *M* de Fritz Lang, Kuntzel reprend cette opération de substitution représentative de type métonymique³⁴. Le transfert et le déplacement freudiens de l'intensité psychique est traduit par un décentrage de la scène dramatique qui passe de l'effet (scène du meurtre) à l'affect (scène de l'attente) (Kuntzel 1972, p. 34). Dans « Le travail du film, 2 », le déplacement apparaît dans un flottement figural. Sur le heurtoir, au début de *The Most Dangerous Game*, se présente la « figure générique », évoquée plus haut à propos de la condensation. « Figure flottante que le récit va reprendre, varier, déplacer, transformer. Figure flottante, quant au sens, que le discours filmique va faire entrer dans diverses chaînes signifiantes. » (Kuntzel 1975, p. 142) Sous certains aspects le déplacement s'apparente à une déterritorialisation (toutefois partielle). La figure est arrachée à un territoire, mais replacée dans un autre. Elle reste partiellement déterritorialisée, car elle se reterritorialise dans une autre représentation. La déterritorialisation qui se reterritorialise sert le travail condensatoire de la représentation. Par exemple, les représentations du sujet femme peuvent être arrachées à leur territoire et replantées pour soutenir une autre représentation, en l'occurrence, le sujet trans. Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalis expliquent que le déplacement favorise la condensation « dans la mesure où le déplacement le long de deux chaînes associatives aboutit à des représentations ou à des expressions verbales qui constituent des carrefours. » (Laplanche et Pontalis 1967, p. 118-119) Le territoire trans devient alors un carrefour où s'achèment les représentations féminines déplacées. Le déplacement peut-il être envisagé autrement, de manière figurale, sans une reterritorialisation nécessaire ? Le devenir en tant que déterritorialisation infinie est peut-être le nom à donner à un déplacement figural.

Le devenir n'est pas le lieu d'une correspondance ou d'une analogie de rapports,

³⁴ Kuntzel parle d'un « lien métonymique » (1972, p. 35) qu'un panoramique ascendant donne à voir et, plus loin, du « jeu métonymique » (1972, p. 36) des répliques à double sens.

ni d'une ressemblance, ni d'une identification ou d'une imitation (Deleuze et Guattari 1980, p. 291). Dans son devenir-femme, la trans n'imité pas la femme quoiqu'elle ait à voir avec elle. N'étant pas exactement une transformation, le passage d'une forme à une autre, le devenir dépasse une dimension formelle pour intervenir dans un entre-deux intensif. Il n'est pas un mouvement d'une chose à une autre, d'un point A à un point B, c'est une ligne mouvante qui fuit entre les choses. « *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une et l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 37) Le devenir n'est pas non plus une régression, une progression ou une évolution, mais il est une involution : « involuer, c'est former un bloc qui file suivant sa propre ligne, « entre » les termes mis en jeu, et sous les rapports assignables. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 292) Bien qu'elle pousse par le milieu, la ligne du devenir n'est pas une moyenne, un moyen terme ; elle se déploie plutôt selon une « conjugaison de flux » (Deleuze et Parnet 1996, p. 158) sur un plan intensif et non sur un plan d'organisation. Il n'y a pas de moyen terme, car il n'y a plus de localisation fixable. Mouvement intermédiaire, le devenir « ne représente rien » (Deleuze et Guattari 1980, p. 317) ; il n'a rien à voir avec la représentation, basée sur le principe binaire représentant-représenté et sur l'existence d'entités molaires. Deleuze et Guattari donne l'exemple de l'entité molaire femme qui est « la femme en tant qu'elle est prise dans une machine duelle qui l'oppose à l'homme, en tant qu'elle est déterminée par sa forme, et pourvue d'organes et de fonctions, et assignée comme sujet. Or devenir-femme n'est pas imiter cette entité ni même se transformer en elle » (Deleuze et Guattari 1980, p. 337). Le devenir-femme n'est pas une propriété (quelque chose que les femmes auraient) ; les femmes doivent aussi y entrer (Deleuze et Guattari 1980, p. 134). Comme dans les rencontres avec les gens, les mouvements, les idées, les événements, les entités, le nom propre accolé au devenir ne désigne plus un sujet, mais « un effet, un zigzag, quelque chose qui passe ou qui se passe entre les deux comme une différence de potentiel » (Deleuze et Parnet 1996, p. 13). Se déplaçant dans une autre dimension, différente de la formalité des entités molaires du plan d'organisation, le devenir appelle à une extraction des particules du sujet, « entre lesquelles on instaure

des rapports de repos, de vitesse et de lenteur » (Deleuze et Guattari 1980, p. 334). C'est une affaire qui se passe dans une « zone de voisinage ou de coprésence » (Deleuze et Guattari 1980, 334) particulière. Devenir semble appeler à une désintégration du sujet, à une démolarisation pour faire place à des rapports sur un plan moléculaire. L'agent démolarisant potentiel du devenir ne peut être que minoritaire. « Il n'y a pas de devenir majoritaire, majorité n'est jamais un devenir. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 134) Par majorité, Deleuze et Guattari entendent « la détermination d'un état ou d'un étalon » (Deleuze et Guattari 1980, p. 356) (ex. : homme-blanc, adulte-mâle, etc.). « Majorité suppose un état de domination » (Deleuze et Guattari 1980, p. 356). La minorité, qui est un état, une reterritorialisation, n'est pas un devenir (Deleuze et Guattari 1980, p. 357). Le devenir-minoritaire n'est pas le passage d'un état à un autre, de la majorité à la minorité, c'est – en tant que mouvement ou effet intermédiaire – quelque chose qui échappe à une position, un état. Il n'y a pas d'états ou d'existence d'un principe devenant-devenu qui se substituerait au principe duel de la représentation. L'inexistence des états dans le devenir vient de ce que le mouvement est double : réciproque, mais asymétrique. Les devenirs sont des phénomènes « de double capture, d'évolution non-parallèle, de noces entre deux règnes. » (Deleuze et Parnet 1996, p. 8). Le devenir « n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. » (Deleuze et Guattari 1980, p. 291) Il y a donc simultanément un « double mouvement, l'un par lequel un terme (le sujet) se soustrait à la majorité, et l'autre, par lequel un terme (le médium ou l'agent) sort de la minorité. » Il s'agit d'un double décentrage constant où l'on fuit les dualismes (homme vs. femme ; majorité vs. minorité) et fait fuir les positions subjectives. Le double mouvement, la double déterritorialisation, est toutefois asymétrique, car il n'y a pas un échange entre les termes : « l'un ne devient l'autre que si l'autre devient autre chose » (Deleuze et Parnet 1996, p. 88). La femme ne devient pas nécessairement trans parce que la trans entre dans un devenir-femme ; la trans devient femme que si la femme devient autre chose, et que cette autre chose en devienne une autre, etc. L'asymétrie du devenir (toujours autre) garantit l'effacement des termes ; la ligne du devenir ne se termine jamais. Comment dans le film y a-t-il devenir ?

Dans *Transamerica*, on peut observer un passage où la trans devient autre chose qu'un sujet, passe en quelque sorte d'une position subjective à une qualité d'effet. Trans devient un devenir dans lequel divers personnages entrent. On peut voir un devenir-trans, par exemple, chez le personnage de Calvin Many Goats. Calvin ne devient pas réellement trans. Cet autre corps chimérique ou paradoxal (mi-cowboy, mi-indien) ne se transforme pas et n'imité pas Bree, mais certains de ses affects, certaines potentialités de son corps, s'allient à ceux de Bree. Le film présente un temps où se croisent deux corps chimériques, un contact fortuit entre « cyborgs » (Donna Haraway 1991). Les diverses « origines » de Calvin (navajo, zuni, etc.) ne correspondent pas à ceux de Bree, mais partagent une mixité, un effet d'entre-deux. La qualité chimérique des corps rend compte d'un voisinage, d'une « noce contre-nature » (Deleuze) entre la chair biologique et les matières synthétiques. Dans une déclaration d'amour où il révèle le caractère construit de son corps, Calvin confie certains secrets de son passé, par exemple son expérience de prisonnier, mais aussi certaines « inévidences » de sa constitution actuelle, telles la tige de métal dans sa jambe. Bree accueille cette confiance, mais ne répond pas par un dévoilement réciproque ; elle se donne le droit au secret. Calvin et elle partagent une dimension prothétique, ou du moins une manipulation des corps, mais Bree ne partage pas l'aveu. Elle ne lui renvoie pas une image symétrique. Bree ne devient pas Calvin, elle devient autre chose. La révélation de l'amour secrète une critique de la révélation, communément entendue comme mise à jour du dissimulé. La révélation est ainsi montrée comme un certain regard, une perspective plutôt restreinte, un « chemin pour l'œil » (Lyotard 1978) du même ordre que la représentation. L'aveu agit comme un représentant qui, dans le langage au présent, pointe une vérité du passé, c'est-à-dire, la représente. Le droit au secret apparaît comme une voie figurale, un décroisement de la vue, mais aussi de l'écoute, qui déborde et s'abandonne à ce qui n'est pas à entendre.

S'il y a un devenir-trans chez Calvin, c'est dans la mesure où Bree devient autre chose. Mais quoi ? Quel nom donner à cet autre effet figural qui résiste par une érosion du cadre représentatif ? Essayons « ouvert ». À presque tous les égards, le corps de Bree semble s'affecter d'une ouverture ; à l'image d'une éclosion florale, d'une

déhiscence, son corps s'ouvre. Ce devenir-ouvert se figure, entre autres, dans l'abandon des foulards et des cols roulés qui cachent le cou de Bree tout au long du film. Avant la rencontre entre Bree et Calvin, le nœud sur la gorge est défait, comme si le détachement de l'étoffe devait permettre une ouverture à l'Autre. Cette ouverture à l'Autre trouve sa possibilité dans le travail de la figure qui déborde la représentation. Au cœur même d'une image qui pourrait être vue comme une production d'un régime narratif-représentatif, la figure opère, c'est-à-dire travaille de manière critique la représentation. Grâce à la mise en œuvre de cette dimension figurale, le film présente un festival de la différence, une multitude d'altérités.

2.3. Figure et mise en altérité

Dans *Figures de l'altérité* (1994), Marc Guillaume distingue autrui et altérité radicale. Alors que l'autrui est compréhensible, voire assimilable, Guillaume indique que l'altérité radicale est « inassimilable, incompréhensible et même impensable. » (Guillaume et Baudrillard 1994 [1992], p. 10) L'hypothèse d'une altérité radicale, chez Guillaume, semble être considérablement nourrie par la lecture de *l'Essai sur l'exotisme* (1978) de Victor Segalen. Guillaume affirme que ce qu'il appelle altérité radicale, Segalen le nommait exotisme ou Divers (Guillaume et Baudrillard 1994, p. 11). Dans les fragments de son essai posthume, Segalen définit la sensation d'exotisme, aussi nommée esthétique du Divers, comme « la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même » (Segalen 1978, p. 41) et le pouvoir d'exotisme comme étant celui « de concevoir autre. » (*ibid.*) On comprendra que cette notion, sous la plume de cet auteur français qui a vécu à Tahiti et en Chine, n'a rien à voir avec un goût du tropical. Dans l'exotisme de Segalen, il y a un respect et un plaisir éprouvé devant l'impénétrabilité de l'autre : « Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons-nous de ne le pouvoir jamais » (Segalen 1978, p. 44). Il est à noter que, dans son essai, Segalen ne limite pas son étude de l'exotisme à une dimension géographique. D'une manière semblable, l'altérité radicale de Guillaume se

pense à partir d'une acception large qui permet d'analyser divers autres (altérités sexuelles, altérités du soi (bovarysme), altérités des « machines intelligentes » qui questionnent ce qui doit définir l'humain, etc.).

Guillaume remarque une propension dans les sociétés occidentales à réduire l'autre à l'autrui (Guillaume et Baudrillard 1994 [1992], p. 11 et 48). Sans employer le terme autrui, Segalen évoque deux tendances à dénier l'exotisme de l'autre, à faire un Autre pour soi-même : le tourisme impressionniste de certains auteurs romantiques tels Loti et le colonialisme. Segalen reproche aux écrivains de la première tendance du déni d'exotisme d'avoir fait de la nature « le corollaire de leur moi » (Segalen 1978, p. 57). La seconde tendance, dans son application de lois bonnes pour tous est quant à elle sourde « aux *dysharmonies* (ou harmonies du Divers) » (Segalen 1978, p. 61). On distinguera l'Autre de l'autre, non par référence à Lacan³⁵, mais pour signifier que contrairement à l'autre, l'Autre ne peut exister que par rapport au Même.

La recherche de l'altérité n'est pas à confondre avec une découverte de l'authenticité, car « l'altérité se *construit* plus qu'elle ne se découvre » (Guillaume et Baudrillard 1994 [1992], p. 52). L'autre est à faire. La construction de cet autre requiert une tension. L'oscillation entre le rapprochement et l'éloignement est nécessaire pour l'expérience de l'altérité (*ibid.*). Dans son introduction à l'œuvre de Segalen, Gilles Manceron explique que l'exotisme vise une « sorte de va-et-vient indispensable entre sa propre spécificité et la particularité de l'autre. » (Segalen 1978, p. 13) Cette expérience de l'altérité, est-ce se représenter l'autre ?

On a vu que, chez Heidegger, représenter se définit par l'action de rapporter à soi le simple existant pour le réfléchir comme un objet dans cette « région d'où échoit toute mesure » (Heidegger 1962, p. 82). Le déplacement et le devenir de la figure ont

35 Dans son séminaire du 25 mai 1955, Jacques Lacan explique : « Il y a deux *autres* à distinguer, au moins deux – un autre avec un *A* majuscule, et un autre avec un petit *a*, qui est le moi. » (p. 276) Chez Lacan, le semblable du moi est l'« autre spéculaire » (Lacan 1955, p. 285). L'Autre avec un grand *a* est inatteignable quoique visé ; c'est son ombre, l'autre spéculaire avec un petit *a* qui est toujours atteint (Lacan 1955, p. 286).

permis de montrer, par l'absence de terme, un sujet en fuite qui ne peut constituer une « région d'où échoit toute mesure », un lieu stable pour l'opération réflexive de la représentation. Sans ce lieu stable du sujet, la mise en altérité doit être pensée hors d'une dynamique binaire entre le Même et l'Autre. L'Autre du Même semble relever davantage de l'autrui que de l'altérité radicale, car le Même assimile l'Autre, mesure la différence de l'Autre à partir de lui(-Même). L'Autre est posé en tant que tel que si l'identité du Même n'est pas mise en doute. Par exemple, l'identité de la trans, comme Autre du Même que serait le non-trans, ne peut s'établir que si l'identité du non-trans n'est pas questionnée et qu'elle demeure le lieu d'un sujet stable. À l'impensabilité et l'impénétrabilité de l'autre comme conditions de l'altérité radicale, il faut peut-être ajouter la récusation du Même et envisager une oscillation sans lui, toujours entre des autres. Autrement dit, ce que Manceron décrit comme étant « sa propre spécificité » (Segalen 1978, p. 13), le soi-même qui expérimente le sentiment du divers, est aussi autre. Ainsi, l'autre n'est pas Autre, n'est pas un objet pour le sujet, car l'identité même du sujet se dérobe ; le sujet perd sa position supérieure, sa perspective surplombante et devient autre parmi les autres. Qu'est-ce qui permet de concevoir autre et de sentir le divers ? Dans la mise en altérité, l'altérité n'est pas déjà donnée. On peut proposer l'hypothèse qu'elle est insufflée par une force.

À propos de l'image, on a donné à cette force le nom de figural. Le figural fabrique des figures. Il permet de voir l'image comme figure, c'est-à-dire, une image qui remet en question sa valeur représentative. Si l'on tient compte de la distinction amenée par Guillaume entre autrui et altérité radicale par rapport à la différence entre représentation et figure, on peut avancer que se représenter l'autre, c'est en quelque sorte se donner une image d'autrui et méconnaître l'autre dans son inassimilabilité. Pour pouvoir se représenter l'autre, il faut maintenir le dualisme sujet-objet, à l'intérieur duquel l'objet peut être considéré comme un Autre pour le Même que forme le sujet. Or, la force figurale trouble ce dualisme objectivant de la représentation. Au lieu de se représenter l'autre, pour faire expérience de l'altérité, il s'agit plutôt de se figurer (l') autre ; de se donner une image de l'altérité radicale, mais aussi de se donner une image comme altérité radicale.

L'expérience de l'altérité ne vise pas à faire de l'image comme figure un objet ; la manière de figurer ne se disjoint pas de la figure produite. L'autre n'étant plus l'Autre, le double négatif du Même, sa figure s'ouvre aux fluctuations, aux altérations. Que l'image soit conçue comme altérité radicale, cela signifie qu'elle n'est pas la même chose que le nom des éléments qu'on croit identifier en elle. L'expérimenter comme altérité, c'est entre autres sentir son opacité et son devenir, l'épaisseur de sa construction et la fulgurance de son apparition. Pour prendre l'exemple de Lyotard au sujet de la représentation, celui des deux chiens du tableau décrit dans *Discours, Figure* (1978)³⁶, on pourrait dire qu'il n'y a pas de chien, car cette image, que l'on pourrait par exemple définir comme un ensemble de touches pigmentaires, n'a rien à voir avec le chien, comme si elle relevait d'une autre réalité que l'on crée. Ainsi, l'autre comme figure filmique est irrémédiablement impénétrable en raison de la médiation qui ne le calque pas, mais le construit. Cette médiation s'effectue dans un temps qui fait mouvoir la figure, la fait apparaître que passagèrement. C'est un temps de la variation qui ne reproduit pas, mais crée du disparate. Cette temporalité créatrice n'est pas très éloignée de la conception bergsonienne de la durée. Dans *L'Évolution créatrice*, la durée selon Henri Bergson « signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau. » (Bergson 1941, p. 11) Il existe une spécificité à la réalité de l'image audiovisuelle du film, dans sa manière de créer des espaces et des temporalités, qui est fort différente de la réalité pouvant être construite en dehors d'un mode de production filmique. Puisque la figure est intrinsèquement liée à son mode de production, la considération de l'altérité de l'image a son importance afin de pouvoir analyser de quelle manière *Transamerica* figure (l') autre. Comment par des modalités de création spécifiques, le film rend compte d'une mise en altérité ?

Au cours de leur quête respective (devenir femme pour Bree et devenir acteur pour Toby), les deux protagonistes partagent l'habitacle d'une voiture ; ils se retrouvent dans un espace restreint qui devient le lieu d'une rencontre et l'occasion d'un dialogue difficile autant verbal que gestuel. Sur la route, dans l'automobile, apparaît comme sous

³⁶ Voir page 1 du chapitre 1.

la loupe la relation entre les corps et les changements dans leur manière d'être ensemble. Cette relation et ses changements sont marqués par des mouvements de rapprochement et d'éloignement. Ce sont ces mouvements qui mettent en place une altérité. En partageant un véhicule et un chemin, Bree et Toby cartographient au fil du temps le territoire de leur rapport ; ils y tracent des limites dont certaines seront en cours de route franchies. Si vers la fin de leur parcours, à Phœnix, Toby expose son désir de s'unir à Bree, il faut noter qu'au début de leur périple, avant même de monter à bord de la voiture à New-York, il rejette cette possibilité en déclarant violemment à Bree qu'il ne la mariera pas. Bree, à qui répugne le mode de vie de Toby, son manque de soin et sa dépendance à la drogue, accueille bien volontiers cette distanciation. Pendant le trajet, ce rapport distant se modifie ; l'hostilité cède sa place à la bienveillance. Les deux personnages tentent de se rendre aimables et, par le fait même, de rendre agréable le temps à passer ensemble. Or ce mouvement de rapprochement, cette socialisation, n'est pas une fusion. La béance qui distance l'autre et lui confère son altérité dans le maintien de sa différence est gardée. Si l'éloignement met avec évidence les corps en altérité, le rapprochement, lui aussi, rend sensible le caractère autre des corps et permet de souligner les éloignements qui l'accompagnent. Il est à remarquer que les moments où les corps se rapprochent apparaissent souvent comme des dons. Par exemple, une proximité semble s'établir lorsque Bree offre une gomme à Toby ou quand celui-ci partage une interprétation de *The Lord of the Ring*. La socialisation ne procède toutefois pas avec fluidité et le changement du rapport entre les corps n'est pas définitif. Les corps semblent socialiser par entrechoquements ; le chemin vers la côte ouest est plein de frictions, de résistances. Dès le début du périple, le contact entre les corps n'est pas aisé, gratuit ou fortuit. Il est forcé, motivé par le désir de Bree de se faire opérer ; la rencontre n'est au départ qu'un moyen pour parvenir à un but. Bree avait confié à sa thérapeute qu'elle avait reçu un appel de Toby qui prétendait être son fils. Bree aimerait oublier cette nouvelle, mais sa thérapeute lui déclare que « this is a part of [her] body that cannot be discarded. » Bree est obligée de rencontrer Toby et de veiller sur lui si elle veut obtenir l'autorisation écrite de sa thérapeute pour la chirurgie. Pour entrer en contact avec son fils, Bree feint d'être une religieuse envoyée par « The Church of the Potential Father ». Même lorsque la paternité potentielle de Bree sera

confirmée, la femme-père persistera à cacher le lien de filiation qui l'unit à Toby et entretiendra ainsi un déséquilibre cognitif. Une mise en altérité se trouve à l'extérieur de l'automobile, en bordure de la route, lors d'un arrêt en Arizona où Bree répare le déséquilibre cognitif en faisant connaître à Toby une vérité sur leur rapport. En faisant le point avec Toby, elle opère une suture entre son corps présent et son corps passé.

À Phœnix, Toby déclare son amour à Bree, cette femme qui est son père, en ignorant que la nature de son désir est incestueuse. Bree tempère ses ardeurs, ce rapprochement excessif, et se décide à révéler, par le biais d'une photographie, une certaine réalité de leur rapport qu'elle aurait préféré taire. Cette photographie, pareille à celle vue dans l'appartement de Toby à New-York, devient un lieu où se croisent plusieurs identités et où se conjuguent deux regards sur une même image. Il y a le regard de Toby, qui voit son père, et le regard de Bree, qui se voit. Cet autre regard sur une même image la transforme, mais expose aussi son ambiguïté foncière. En s'indiquant dans l'image, en se présentant sous un nouveau jour à Toby, Bree varie la figure paternelle. Elle lie la figure fixe de Stanley rattachée au passé à sa figure qui se meut dans le présent. Le geste déictique de l'index pointant la photographie, transperce la frontière entre deux figures et impulse une tension dans un regard qui doit dorénavant composer avec une pluralité figurale et les multiples significations qui l'animent. La photographie maintient la différence entre Bree et son image du passé, car elles ne sont pas identiques, mais elle annule aussi l'écart qui disjoignait ces deux figures comme des substances totalement étrangères. Il est à noter que si la photographie anéantit une certaine distance, elle en produit également une autre entre Bree et Toby afin d'éviter une fusion prohibée. Cette image qui distancie les protagonistes et leur permet de rester autres les rapproche aussi en offrant l'occasion de signifier un lien de parenté. Par l'image photographique, Bree ne fait pas tant découvrir à Toby la nature authentique de leur relation, qu'elle construit un autre rapport qui exclut l'amour charnel en prenant appui sur des normes sociales qui interdisent une relation voluptueuse entre leur corps. Cet interdit met en tension le mouvement entre les corps ; le rapprochement fait place à l'éloignement. C'est ce mouvement oscillatoire qui est productif d'altérité ; c'est lui qui permet que l'on sente l'autre comme autre,

qu'on puisse le concevoir ainsi. En freinant la pénétration des corps, on fait voir une impénétrabilité de ceux-ci, à la fois un lien et une distance incommensurables entre eux. Ce freinage de la pénétration est une manière de poursuivre l'oscillation, de mettre du mouvement dans le rapport entre les corps. Ce refus de transformer les corps en formes identiques s'effectue par égard de leur différence, de leur dysharmonie. Si l'altérité nécessite une dynamique oscillatoire, elle cesse d'être de mise quand le mouvement termine. Il y a un double risque à la stagnation qui dépend du pôle où s'est arrêté le mouvement. Le risque diffère selon que la position entre les corps s'est bloquée alors qu'ils étaient proches ou lointains. Le « trop près » risque de transformer l'autre en Même et d'effacer l'altérité sous un rapport d'identité. Le « trop loin » risque, par contre, de transformer l'autre en Autre et de réduire l'altérité à l'autrui, voire à l'abjecte, si l'on qualifie négativement cet autrui.

On trouve dans *Transamerica* une tentative de briser la mise en altérité et de déconsidérer l'autre comme autre par l'abjection lors de la soirée tenue chez Mary Ellen à Dallas. L'abjection est la production de l'abject, de l'Autre à rejeter, celui qui n'est pas digne d'être reconnu comme sujet, ni comme objet. Quand Bree et Toby rencontrent le comité de planification d'un « Gender Pride President's Day Weekend Caribbean Cruise », un champ-contrechamp met Bree à l'écart par rapport au groupe de trans réunis dans un même cadre. Même lorsque Bree rejoint le groupe dans le cadre, sa position dans la composition, seule à l'avant-plan à droite, alors que le groupe festoie dans le reste de l'espace à l'arrière-plan, suggère un éloignement volontaire. Cette distance est maintenue lorsqu'un couple lui raconte comment elles se sont rencontrées. Bree occupe alors en silence le côté gauche à l'avant-plan, tandis que les amoureuses enlacées se situent au centre du cadre un peu plus à l'arrière. Par sa position, Bree s'écarte du groupe et semble se coller au bord du cadre comme si elle tentait de sortir de ce champ où elle est étrangère. Pendant que Toby socialise aisément avec les membres du comité, l'attitude de Bree transpire le malaise et indique une volonté de ne pas s'intégrer à ces autres personnages qui parlent sans gêne, et même avec fierté, de leur transsexualité. Bree finit par prendre congé de Mary et de ses invités ; elle s'enferme dans une chambre où Toby la retrouve. Dans la partie sur l'intersectionnalité,

on a pu voir que l'identité du sujet nécessite une cohérence entre les modalités identitaires. Par rapport à cette condition subjective, l'abject se conçoit comme une incohérence. La pensabilité de l'abject est reliée à celle du sujet ; ce que Butler nomme les « spectres of discontinuity and incoherence » sont pensables seulement en relation avec des normes de continuité et de cohérence existantes (Butler 2006 [1990], p. 23).

Dans *Gender Trouble*, Butler mentionne que Luce Irigaray a exposé la dialectique entre le Même et l'Autre comme une fausse binarité qui consolide l'économie métaphysique du phallogocentrisme, une économie du Même (Butler 2006 [1990], p. 140). « [T]he Other as well as the Same are marked as masculine ; the Other is but the negative elaboration of the masculine subject » (*ibid.*). On peut concevoir, à la manière d'Irigaray, une économie du Même qui produit la transsexuelle comme « sujet » abjecte. Alors que dans le phallogocentrisme, dénoncé par Irigaray, la femme est l'Autre, elle devient dans la dynamique qui nous intéresse, le Même, le sujet à partir duquel s'élabore négativement la position abjecte de la transsexuelle. Ce n'est plus la masculinité qui marque et le Même et l'Autre, mais le cisgendérisme qui stipule une étanchéité entre les catégories identitaires « homme » et « femme » et où la transsexualité est comprise comme une dysphorie. Dans la chambre, Bree pose comme Autre les membres du groupe rassemblés au premier étage en les désignant d' « ersatz women ». L'injure, semblable aux invectives de Janice Raymond, rend abjecte la trans et instaure en contrepartie la femme non-trans comme sujet. En se détachant de ce corps collectif trans et en se rendant en quelque sorte étrangère à elle-même par le déni de sa transsexualité, Bree réduit ces autres à de l'autrui abject et s'allie tacitement au sujet même de femme non-trans.

En considérant le point de vue de Julia Kristeva sur l'abjection, Butler affirme que l'abject « designates that which has been expelled from the body, discharged as excrement, literally rendered "Other." This appears as an expulsion of alien elements, but the alien is effectively established through this expulsion. » (Butler 2006 [1990], p. 181) L'acte d'expulsion établit l'abject, mais aussi, telle une création mutuelle, le sujet préservé : « the subject is constituted through the force of exclusion and

abjection, one which produces a constitutive outside to the subject, which is, after all, "inside" the subject as its own founding repudiation. » (Butler 1993, p. 3) À cette lecture de Butler, il faut intégrer un élément issu du texte de Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, qui complexifie la problématique de l'abjection. Kristeva refuse de voir l'abject simplement comme objet. Si l'abject est « rendu littéralement Autre » par le sujet, tel que le mentionne Butler, il faut ajouter que cet Autre est toutefois impensable comme objet. Si l'objectivation est la production d'un objet à partir d'un sujet lui-même objectivé ou la production d'un Autre qui stabilise le sujet, l'abjection, en revanche, est la production d'un Autre qui déstabilise le sujet. Selon Julia Kristeva, l'abject est ni sujet ni objet. Abject qualifie l'objet qui, en fait, ne peut être réellement objet puisqu'il est inobjectivable en regard du sujet. L'objet – ce que le sujet a pu objectiver – « équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens » (Kristeva 1980, p. 9) le *je*, le sujet, qui s'« homologue indéfiniment, infiniment à lui » (*ibid.*). L'abject, au contraire, s'il s'oppose lui-aussi au sujet, est néanmoins un « objet » inobjectivable parce qu'il est dangereux pour le sujet, car, en tirant le sujet « là où le sens s'effondre » (Kristeva 1980, p. 9), il menace d'évanouir la frontière qui préserve l'identité du sujet. L'abject menace par conséquent la relation objectivante qui fonde cette identité. Est abject « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte. » (Kristeva 1980, p. 12) Le sujet est ainsi paradoxalement le producteur de ce qui le construit et le détruit, de l'Autre (objet) qui le détermine et de l'Autre (abject) qui le mine. Dans l'objectivation et l'abjection, ce qui est créé, c'est l'espace, l'extérieur comme lieu où seront écartés l'objet et l'abject ; la surface réfléchissante de l'objet et l'ailleurs troublant de l'abject. La distance instituée permet au sujet de rester le Même et à l'objet ou l'abject de n'être qu'en tant qu'Autres du sujet. Sujet, objet et abject sont fondés à partir d'une même force discernante. Ils sont tous trois jetés ; sous la gouverne de normes d'intelligibilité, en ce qui concerne la sub-jectivation ; en face du sujet, dans le cas de l'objectivation ; ou, pour ce qui est de l'abjection, hors d'une zone de reconnaissance.

On pourrait croire que l'abject se rattache à la figure et qu'il participe à la mise en altérité, car il trouble l'identité du sujet. Cependant, il faut douter de sa

« figuralité », car s'il peut être perturbateur, il reste parfaitement intégré au système de la représentation. L'abject possède, certes, la capacité d'être déstabilisateur pour le sujet, mais il est, dès le moment de sa création, géré comme Autre par le sujet qui l'expulse. Autrement dit, l'expulsion crée et neutralise, à la fois, l'abject puisqu'elle ne le fait exister qu'en dehors du sujet. Tant que l'abject sera abjecté, tant que le trouble sera chassé, le sujet sera (préservé). Dans *Transamerica*, la fabrication de l'abject met en péril la mise en altérité. L'analyse de la séquence à Dallas rend sensible cette altérité en danger. En s'enfermant dans une chambre, Bree répudie spatialement les autres femmes trans. Bree abjectifie aussi les trans en les marquant verbalement d'« ersatz ». Le terme dépréciatif évacue toute considération de la diversité du groupe en rassemblant ce qui pourrait être compris comme un ensemble disparate, au lieu d'une unité. La sensibilité au Divers ou le pouvoir de concevoir autre sont rejetés, alors que la transsexualité est jetée dans l'abjecte et réduite à une forme factice. L'abjection du groupe trans par Bree expose une difficulté à concevoir la transsexualité autrement : non comme une fausseté par rapport au sexe dit « biologique », mais peut-être comme une variété ou une variation. Cette séquence, où Bree tient à préserver une identité non-trans aux yeux de Toby en affichant une attitude transphobe, montre toute la précarité de l'altérité figurale qui peut toujours être résorbée par un certain regard qui fait de l'autre autrui et fait de sa figure sa représentation.

Puisque l'autre est rendu Autre par l'expulsion, par le rejet hors du dedans où se forme le sujet, il faut admettre que la question de l'altérité n'est pas étrangère à celle qui concerne le dehors. Avec l'altérité figurale, il semble que l'on doit repenser, à la manière de Foucault, la limite même que soutiendrait une différence substantielle entre le dedans et le dehors. Comment cette limite qui donne à l'image de la trans l'effet d'une transgression de la loi de la binarité du genre doit être réenvisagée ? Selon Revel, le dehors chez Foucault cesse d'être pensé « comme un passage à la limite ou comme une pure extériorité » (Revel 2009, p. 33) ; il rejoint le concept deleuzien de pli afin d'être analysé « entre le langage objectivé et la parole de résistance » (Revel 2009, p. 33). Dans *Expériences de la pensée*, Revel explique que le terme de résistance est apparu chez Foucault au début des années 1970 en rapport avec la problématique du

pouvoir, ou plutôt des relations de pouvoir (Revel 2005, p. 113). La résistance n'est pas une substance, extérieure ou « antérieure au pouvoir qu'elle contre. Elle lui est coextensive et absolument contemporaine. » (Foucault 2001, p. 267)³⁷ Non substantielle, la différence entre les relations de pouvoir et les stratégies de résistance est plutôt relationnelle. Comment décrire cette relation qui redéfinit le rapport dialectique entre le dedans et le dehors ? Pour Deleuze, la relation relève d'un plissement. Deleuze indique que chez Foucault le dedans, le processus de subjectivation, est une « opération du dehors » : « dans toute son œuvre, Foucault semble poursuivi par ce thème d'un dedans qui serait seulement le pli du dehors, comme si le navire était le plissement de la mer. » (Deleuze 1986, p. 104) Si l'on suit cette idée du plissement, on pourrait avancer que dans le cas de l'abjection, le sujet et l'abject participe au même dehors. Pour reprendre un terme spinoziste, on pourrait affirmer que, dans *Transamerica*, Bree et le groupe trans qu'elle abjectifie ne sont pas substantiellement différents, car ils participent à la même substance. Précisons que la substance n'est pas transsexuelle. Pour Spinoza, la substance n'a rien d'une catégorie ; elle n'est pas un ensemble fini qui réunit des sujets communs, car « [t]oute substance est nécessairement infinie » (Spinoza 1677, p. 27) et que « [l]a substance absolument infinie est indivisible » (*ibid.*). Ainsi, le personnage de Toby, non-trans, participe autant à la substance. Trans et non-trans, termes compris communément comme des catégories identitaires, relèveraient plutôt d'un mode de la substance, une manière d'être. En présentant des identités de sujets en procès, travaillées par des opérations qui les désidentifient à des substances, *Transamerica* révèle l'identité du sujet non comme une cause, mais comme un effet de la formation du dedans par le pli. L'abjection, effectué par le sujet, produit l'abject, mais le sujet, nous avons vu plus haut s'effectue lui-même à travers cette production ; l'abject, c'est un effet d'un effet. La figure intervient précisément dans ce rapport entre le sujet et son abject.

37 Cette citation est issue d'un entretien, paru en 1977 dans *Le Nouvel Observateur* et intitulé « Non au sexe roi ». Dans cet entretien, Foucault revient sur certains points de son texte *La Volonté de savoir* où il affirmait entre autres que « là où il y a pouvoir, il y a résistance et que pourtant, ou plutôt par la même, celle-ci n'est jamais en position d'extériorité par rapport au pouvoir. » (Foucault 1976, p. 125-126)

L'apparition de la figure dans la défiguration du sujet reconnaissable agit comme un déplissement, une délocalisation du tracé qui a formé le pli du sujet. Ce déplissement ne tend pas obligatoirement vers un aplanissement ou un effacement du tracé, mais il est plutôt la production d'un nouveau pli. Le déplissement comme formation d'un nouveau pli ébranle le rapport entre sujet et abject. Tel une onde sismique qui expose le partage du sol entre les territoires qu'elle traverse, l'ébranlement par la force figurale dans *Transamerica* met en évidence la consubstantialité de l'abject et du sujet, mais il pousse aussi à repenser leur relation. Le corps de Bree est le lieu de plusieurs processus de subjectivation, d'abjectivation et de resignification. Le corps est signifié sous certains regards comme « trans », sous d'autres comme « femme », « homme », « père », etc. Par exemple, Bree au début du film, cherche à identifier son corps, entre autres, au sujet « trans », tandis que chez Mary Ellen, à Dallas, elle identifie son corps au sujet « femme ». Pour Bree, son identification au sujet « trans » pose comme abject son anatomie mâle. Devant Toby, au Texas, en s'identifiant au sujet « non-trans », Bree pose comme abject l'un des sujets de sa première identification. Si le tracé est défini par le regard, la transformation du regard est néanmoins possible et elle redéfinit par la force figurale le tracé. On a expliqué pourquoi l'abject (produit et conditionné par le sujet) n'était pas nécessairement figural, mais la figure peut-elle tout de même agir dans ce rapport entre le sujet et l'abject ? Où dans ce rapport opère la figure ? La figure semble opérer sur le pli lui-même, sur le cerne du sujet entre dedans et dehors. La figure affecte dans le sujet son identité, mais aussi l'abject hors de lui. La figure déssubjectivise, mais aussi déneutralise l'abject, lui redonne sa corrosivité, sa capacité à miner le sujet.

Après avoir appris être le fils de Bree, Toby s'enfuit. Devant la policière qui lui demande qu'elle est sa relation avec le disparu, Bree doit choisir les termes de cette relation et elle finit par lui répondre qu'elle est son père. En se reconnaissant comme « père », Bree abandonne-t-elle son identification au sujet « femme » ? Se plie-t-elle au pouvoir du langage cisgendérisant ? Tout en indiquant la reconnaissance d'une paternité, ne s'énonce-t-il pas autre chose dans la phrase : « I am his father. » ? Il s'y énonce peut-être une parole de résistance par rapport à une certaine représentation de la

transsexualité, de la féminité, de la masculinité et de la parenté. Par sa voix, par son corps, reconnu comme femme, Bree se désigne comme « père » et non « mère ». Son corps figure et le sujet « femme » et l'histoire anatomique mâle abjecte. Il fait coexister sujet et abject. L'abject (le passé mâle et la paternité présente) a été produit pour correspondre à une certaine représentation du sujet « trans ». En incluant l'abject, le sujet « trans » se laisse miner dans la mesure où il est redéfini. Par sa redéfinition, le sujet « trans » n'est plus le même ; il signifie autre chose. La resignification n'est pas l'annihilation de tous les visages et de toutes les visagifications, l'abolition totale des sujets et des processus de subjectivation. L'action de la figure n'est pas la destruction de tous les rapports signifiants ; c'est la destruction d'un rapport qui en crée un autre.

Quoique le terme figure peut signifier couramment la représentation, l'objectif de cette deuxième partie du mémoire a été de concevoir une différence entre ces deux concepts. Par sa « simulacrité », la figure agit comme une force de rébellion dans le monde de la représentation. Cette force rebelle, cette résistance, qui crée la figure et qui donne lieu à l'émergence d'une attitude critique a été appelée le figural. On a vu comment, par la condensation et le déplacement, le figural se déployait dans *Transamerica*, comment ce film fabriquait ses figures, produisait des modes figuraux particuliers. On a aussi montré comment ces modes opéraient selon un débordement de la représentation. Dans l'analyse de la condensation, le corps a été considéré comme un nœud de relations de pouvoir qui forment en quelque sorte, par leurs agencements, les frontières variables du territoire corporel. L'extension du corps trans, par son dépassement de la limite épidermique et des limites des axes identitaires – dont l'articulation cohérente a pour but de stabiliser le sujet –, montre un corps anomal, chimérique ou paradoxal qui remet en question ce qui devrait compter comme faisant partie de sa corporalité. Autrement dit, on figure un corps trouble ; on montre un corps *et* ce qui l'arrache à son identité stable. Dans le cas du déplacement, où le devenir s'accomplit et fait involuer la trans sur des lignes infinies, le corps, déjà dépassé par la condensation figurale, déborde de sa place assignée, de sa délimitation, cette fois par une fuite le long de la frontière qui le sépare de l'autre corps, celui qui n'est pas trans. La figure dans son devenir érode la frontière qui forme et discerne les sujets. Elle

emporte dans son mouvement les particules des deux corps qui se rencontrent ; elle rend perméable le mur qui les séparait et offre la possibilité d'une ouverture à l'autre. Dans la rencontre de l'autre, s'opère une mise en altérité. La mise en altérité intervient alors que la frontière qui faisait de l'autre l'Autre est reconsidérée et que la rigidité de cette ligne séparatrice fait place à une ductilité souple. Dans *Borderlands/La Frontera*, Gloria Anzaldúa écrit : « Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. » (1987, p. 3) Les frontières, ces lignes divisantes, sont dressées, créées. Anzaldúa étudie comment la frontière physique entre le Texas et le Mexique évoque différentes frontières (psychologiques, sexuelles, spirituelles, etc.), occasionnées par le bordement de deux cultures. L'écrivaine féministe chicana rend compte aussi d'une culture à la frontière, irréductible à celles dont elle est en quelque sorte la jonction.³⁸ La conception des *borderlands*, chez Anzaldúa, permet de concevoir une frontière qui n'agit pas comme une coupe franche où s'arrête une culture et où commence une autre. La frontière est un lieu de transition, vivant, poreux, qui se peuple et produit de multiples conjugaisons culturelles. La reconsidération de la frontière va de pair avec une réévaluation, une dévaluation peut-être, du caractère fondamental de l'existence de l'Autre. À la radicalité d'un mur qui enferme l'Autre et préserve le sujet, on privilégie l'altérité radicale, la création des autres où se valorise la différence. Faut-il pour autant se réjouir à l'idée d'un monde sans frontière ? À la fin du premier chapitre, on a vu que l'attitude critique n'équivaut pas à une sortie du pouvoir ; elle n'est pas une disposition à l'extérieur de celui-ci ; elle se produit en son sein, tel un doute qui s'insinue au cœur d'une évidence qui n'est pas questionnée. En empruntant à la définition foucauldienne de l'attitude critique, on pourrait avancer que l'art de la figure, en tant que critique de la représentation, c'est celui de ne pas tellement cerner, border dans un cadre représentationnel. Si une frontière se perméabilise ou se déplace, cela ne veut pas dire qu'elle disparaît nécessairement ; sa nécessité est plutôt réenvisagée comme contingence. Au lieu d'être un arrêt, elle devient un lieu de passage qui peut être ou n'être pas. La mobilité de la frontière, la souplesse de son tracé, montre l'effet de la

38 Anzaldúa montre cette culture à la frontière, *borderland*, à même son écriture où se mélangent, entre autres, le tex-mex, l'anglais, le castillan et le nahuatl.

figure qui l'affecte. Dans *Transamerica*, le corps du sujet trans se fonde sur l'établissement de frontières, par exemple, entre le trans et le non-trans et entre le corps passé et le corps futur, différents en termes de genre. Ces frontières qu'implique le corps trans ne semblent pas s'effacer, mais sont montrées comme des formes de segmentations muables. La frontière devrait peut-être se concevoir telle une zone fluide, au même titre que l'espace haptique, analysé par Buydens dans son étude de l'esthétique deleuzienne ; la frontière serait alors un espace « sans points fixes, sans empreinte qui ne soit éphémère : comme le Sahara, ou le sourire infini des vagues » (Buydens 2005, p. 127). Est-il possible que les frontières qui devraient déterminer la nature des corps se meuvent telles les dunes du désert ou les crêtes de l'onde ? Elles se déplacent peut-être sous le souffle de la résistance.

Avant de conclure le mémoire, on commentera brièvement la section dite « pratique ». Tandis que ce deuxième chapitre s'est concentré sur la figure filmique, on analysera dans les prochaines lignes des modalités figurales vidéographiques.

Chapitre 3

L'expérimentation vidéographique de la figure trans

Dans le chapitre précédent, on a tenté de voir comment se figure la transsexualité dans le film *Transamerica*. Notre tentative de voir la figure dans un médium audiovisuel n'est pas séparable du geste d'écriture, car notre façon de faire voir a passé par l'écrit ; c'est par un discours que la figure a été signifiée³⁹. Ce chapitre se donne pour tâche de montrer comment la vidéo poursuit la question de la figure transsexuelle, comment, à l'instar de la production cinématographique, elle crée des modes figuraux, cette fois-ci, vidéographiques. De nouveau, on passera par l'écrit, par l'exercice d'une interprétation de la production audiovisuelle. Le présent mémoire se compose d'un texte scriptural *et* d'images audiovisuelles. Comment coexistent ces médiums ?

3.1. Coexistence productive

Dans les mémoires de recherche-crédation, le scriptural est souvent considéré comme étant ce qui constitue la partie de « recherche » et il est presque systématiquement qualifié de « théorique ». Quant à la production artistique, elle est quasiment toujours nommée « création » ou « pratique ». La section scripturale dite « théorique » inclut souvent une partie analytique et interprétative qui doit faire le pont avec la section dite « pratique ». La présence d'une partie qui relie le texte scriptural à l'image audiovisuelle est essentielle à ce mémoire de recherche-crédation. Cependant, avant d'offrir une interprétation de la vidéo et de montrer comment cette vidéo interprète, à sa manière, l'écrit, il faut mieux définir ce que l'on entend par recherche-crédation. Comment décrire le lien entre la « recherche », la « création », la « théorie »

³⁹ Nous sommes redevables à ce qu'écrit Lyotard dans les premières pages de *Discours, figure*. Il y affirme que le texte n'est « pas un livre d'artiste », un livre qui déconstruit, mais plutôt un livre où la déconstruction est signifiée (1978, p. 18).

et la « pratique » ? Comment appeler et comprendre la production artistique dans sa relation avec le mémoire écrit ?

La recherche désigne l'action de rechercher. L'élément latin « *re* » indique, entre autres, le mouvement en arrière (retour), la répétition (redire), le renforcement ou l'achèvement (réunir) (Ernout et Meillet 1967, p. 1615-1616). Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue française* d'Oscar Bloch et Walther von Wartburg, on explique que « chercher » s'écrivait, avant le XVI^e siècle, *cercher* et signifiait au Moyen-Âge « parcourir » (2004 [1932], p. 127). Le verbe « *cercher* » vient du latin de basse époque « *circāre* », traduit par « parcourir », qui dérive de « *circā* », « *circum* » (*ibid.*). Pour Ernout et Meillet, l'adverbe « *circā* » signifie « autour de » dans le sens de « à propos de » (1967, p. 122). L'*Oxford Latin Dictionary* de P. G. W. Glare indique que « *circā* » signifie, entre autres, « *round about* »⁴⁰, « *in the neighbourhood* »⁴¹, « *about* »⁴² et « *with regard to* » (Glare 1984 [1982], p. 316-317). Quant à « *circum* », accusatif de « *circus* », il signifie « autour » (Ernout et Meillet 1967, p. 122). Il est intéressant de noter qu'un terme dérivé, *circitor*, désigne un veilleur de nuit, celui qui effectue des rondes (*ibid.*). Bien que « *circum* » dérive du grec « *κύκλος* »⁴³, son emploi s'apparenterait à celui de « *περί* »⁴⁴. Dans l'ouvrage de Glare, « *circum* » se traduit, entre autres, par « *nearby* »⁴⁵ (1984 [1982], p. 318).

Dans le cadre du mémoire en recherche-crédation, la recherche pourrait s'entendre comme l'effectuation d'un parcours, un cheminement qui tend vers une proximité et se met en marche selon un principe de circularité. La recherche viserait moins une découverte qu'une fabrication de voisinages, un rapprochement qui se met en place par des péripéties, des (courts-)circuits. Cette partie appelée recherche est

40 « *Round about* » peut se traduire par « aux alentours » (Vinay, Daviault et Alexander 1962, p. 732).

41 « *In the neighbourhood* » peut se traduire par « dans les environs » (Vinay, Daviault et Alexander 1962, p. 662).

42 « *About* » peut se traduire, à la fois, dans le sens de « à propos de » – comme chez Ernout et Meillet –, mais aussi dans le sens d'« environ » ou « à peu près » (Vinay, Daviault et Alexander 1962, p. 392).

43 « *Κύκλος* » peut se traduire par « cercle », « rond » ou « roue » (Boisacq 1950, p. 531).

44 « *Περί* » peut se traduire par « autour de », « au sujet de », « auprès de » (Boisacq 1950, p. 772).

45 « *Nearby* » peut se traduire par « dans le voisinage » (Vinay, Daviault et Alexander 1962, p. 661).

souvent qualifiée de théorique.

La théorie renvoie ordinairement à l'exercice d'une observation, d'une contemplation, d'une méditation, d'une spéculation. Selon l'ouvrage de Bloch et von Wartburg, « théorie » est un emprunt du latin de basse époque « *theoria* » qui pour sa part vient du grec « *θεωρία* » (2004 [1932], p. 633). Dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, André Lalande définit « *θεωρία* » comme une vision d'un spectacle, une vue intellectuelle, une construction spéculative de l'esprit (1962, p. 1127). Toutefois, Pierre Chantraine indique que ce serait avec Platon qu'apparaîtrait la définition contemplative de la « *θεωρία* » (2009 [1968], p. 417). Le terme, dans l'ionien-attique, peut aussi signifier un envoi d'ambassadeurs pour une fête religieuse, le fait d'être théore ou un voyage à l'étranger (*ibid.*). En plus de désigner celui envoyé pour assister à une fête religieuse, le théore (*θεωρός*) est aussi le nom de la personne dépêchée pour consulter un oracle (Chantraine 2009 [1968], p. 416). Dans le cas de la consultation d'un oracle, le théore est chargé de recueillir une parole, transmise, non par le dieu lui-même, mais par une autre voix, celle de la Pythie de Delphes, par exemple, qui profère le message d'Apollon. La parole de l'oracle est énigmatique, obscure ; elle doit être accompagnée d'un éclaircissement ; le recueillement ne vise pas la répétition de la parole telle quelle, mais son interprétation.⁴⁶

L'acception, disons, moins contemplative de la théorie, montre que la recherche théorique implique le voyage et une dimension divinatoire. Se peut-il que le chercheur, au même titre que le théore, doive se mouvoir pour recueillir, non pas l'« objet » de sa recherche, mais une forme, toujours déjà médiée, qu'il doit interpréter ? Le mouvement de la théorie pourrait être mis en relation avec celui de la recherche. Dans le voyage de la recherche théorique, il est question de s'approcher, d'aller dans les environs de ce qui

46 Assise sur son trépied, la Pythie « s'exprimait par des cris et des onomatopées autant que par des mots nettement articulés. Cette « matière brute » exigeait assurément une interprétation et une mise en œuvre. » (Flacelière 1972 [1961], p. 74) Pour déchiffrer l'énigme de l'oracle, il fallait l'aide d'interprètes officiels, les exégètes, qui pouvaient offrir sur une même réponse oraculaire des interprétations divergentes ou contradictoires (*ibid.*, p. 76).

est cherché pour se tenir auprès de lui, sans tout à fait l'atteindre.⁴⁷

Dans son acception contemplative, la théorie comme construction spéculative s'oppose, de manière générale, à la pratique, entendue comme l'exercice d'une activité volontaire modifiant ce qui nous entoure (Lalande 1962, p. 807). « Pratique » vient du latin de basse époque « *practice* » qui, dans le latin scolastique et juridique du Moyen-Âge, est devenu usuel sous la forme de « *pratica* » (Bloch et von Wartburg 2004 [1932], p. 505). « *Practice* » dérive du grec « *πρακτική* », opposé chez Platon à la science spéculative (*ibid.*). Dans son *Éthique à Nicomaque*, en particulier dans le livre VI, Aristote, ancien disciple de Platon, oppose non seulement l'activité théorique et l'activité pratique, mais aussi deux types d'activité volontaire : « *πρᾶξις* » et « *ποίησις* ».⁴⁸ En dépit des distinctions et des définitions aristotéliennes, il semble que la production poétique, mais aussi la production théorique, relève d'une pratique ou plutôt d'une technique, en ce sens que toutes deux sont un faire.

Pour ce mémoire, faire la partie « pratique », mais aussi faire la partie « théorique », nécessitent un travail de création avec des techniques, par exemple, des techniques d'écriture. « Création » vient du latin « *creātiō* », un terme qui signifiait, entre autres, l'engendrement (Glare 1984 [1982], p. 455). Théoriser et pratiquer ont une fonction presque maïeutique. Puisque la partie « théorique » nécessite des techniques, on peut dire qu'elle s'est avérée à être en fait une pratique théorique ou plutôt, car la pratique est productive, une *poiēsis* ou une création théorique. Dans un même ordre d'idée, étant donné que la partie « pratique » est une production qui se tient auprès du problème étudié, en l'occurrence la figure transsexuelle, et lui offre un autre parcours (audiovisuel), il serait peut-être juste de parler de la « création » comme d'une théorie ou d'une recherche poétique. La partie « pratique » prolonge la poétique théorique ; la

47 En considérant la question de l'altérité, on pourrait aussi dire que la recherche théorique, pour préserver une distance exotique, n'a pas le but de saisir totalement le cherché.

48 Pour Aristote, la pensée contemplative (*θεωρητικῆς διανοίας*) n'est ni pratique (*πρακτικῆς*) ni poétique (*ποιητικῆς*) (1979, p. 277). La « *πρᾶξις* » désigne une action morale qui relève d'un choix rationnel, tandis que la « *ποίησις* » désigne une production, quelque chose que l'on fabrique, et se réfère à un art, une « *τέχνη* » (*ibid.* voir la note 3 à la page 31).

recherche de la figure et sa création se poursuivent ; les deux parties du mémoire font voyager la question de la figure transsexuelle qui se crée à même ce déplacement. Si on considère la partie « pratique » comme un prolongement de la question, amenée par écrit dans la partie « théorique », ce n'est pas pour faire de l'une des parties la réflexion de l'autre. Jean Lancri explique qu'à l'Université Paris-I l'entrecroisement de la production plastique et de la production textuelle est nécessaire ; pour une thèse en arts plastique, la cheville ouvrière de l'ouvrage c'est l'articulation et pas simplement la juxtaposition (Lancri 2006, p. 11). Cet entrecroisement des productions possède des affinités avec le discours de Trinh T. Min-ha au sujet de la relation complexe entre la théorie et la pratique.

Pour Trinh T. Min-ha, la théorie est une pratique (1992, p. 123).⁴⁹ Selon la praticienne-théoricienne, il n'y a pas d'un côté la théorie et de l'autre la pratique. Une mise à l'épreuve réciproque est indispensable entre les deux activités qui s'informent mutuellement.⁵⁰ Ainsi, pour notre projet, la vidéo ne sera pas considérée comme une illustration de la partie scripturale et la production écrite ne sera pas posée comme la pratique dominante qui parle *sur* la vidéo. Dans *Reassemblage*, la voix *off*⁵¹ de Trinh T. Min-ha déclare « I do not intend to speak about. Just speak nearby. » La parole auprès ou dans le voisinage (*speaking nearby*) se définit comme « a speaking that does not objectify, does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it. » (Trinh 1999, p. 218)

49 Dans une entrevue avec Scott MacDonald, Trinh T. Min-ha dit : « I, myself, think of theory as a practice that changes your life entirely, because it acts on your conscience. Of course, theory becomes a mere accessory to practice when it speaks from a safe place, while practice merely illustrates theory when the relationship between the two remains one of domination-submission and of totalization. I see theory as a constant questioning of the framing of consciousness – a practice capable of informing another practice, such as film production, in a reciprocal challenge. » (1992, p. 123)

50 Pour faire voir comment les activités se donnent forme réciproquement, Trinh T. Min-ha évoque l'énoncé marxien selon lequel « theory cannot thrive without being rooted in practice, and [...] practice cannot liberate itself without theory. » (Trinh 1992, p. 122)

51 On préfère le terme « *off* » à « *over* » pour éviter le paradoxe d'une voix *nearby* posée *sur* les images visuelles.

Par rapport à la vidéo produite, l'interprétation écrite n'est ni *over*, par-dessus l'image audiovisuelle, ni hors-champ, c'est-à-dire issue de cette image, dans le même temps et dans un lieu contigu à ce qui est montré ; elle est *off*⁵² ; elle se situe ailleurs. Ailleurs n'est pas la marque d'une supériorité sur l'image audiovisuelle (*over*), mais d'une extériorité totale, irréductible au champ de cette image, hors de celui-ci. Cette extériorité apparaît comme la condition nécessaire pour que l'écrit soit *nearby*. En tant que parole maintenue autour de ce qui est filmé, le *speaking nearby* de Trinh apparaît emprunter le parcours de la recherche et rejoindre l'un des sens de « *circā* » et « *circum* ».

La parole semble franchir la distance entre le filmant et le filmé, mais le filmé demeure insaisissable ; on ne peut pas l'atteindre, mais on peut rester dans son voisinage. La parole ne vise pas la compréhension. Pour expliquer la relation entre le sujet filmant et le sujet filmé non objectivé, Trinh fait appel à la métaphore du pêcheur et de son filet. Selon Trinh, les anthropologues parfois agissent comme des pêcheurs, c'est-à-dire, qu'ils sélectionnent une position, se positionnent comme observateurs et jettent un filet en pensant qu'ils peuvent ainsi attraper ce qu'ils recherchent. À la différence de ces anthropologues, Trinh se considère comme filet, un filet sans pêcheur, « for [she is] caught in it as much as [she tries] to catch. And [she is] caught with everything that [she tries] to bring out in [her] films. » (1992, p. 130) Trinh amène à penser l'interprétation qui accompagne la vidéo, non comme la révélation définitive du sens enfoui, mais comme une parole avoisinante créatrice de sens. La métaphore du filet sans pêcheur permet d'envisager un médium qui importe autrement que comme un instrument servant à une application. La relation entre les deux parties du mémoire ne sera pas vue comme une application, mais comme un dialogue.

52 Pour qualifier le caractère *off* de l'interprétation écrite, on emprunte à la distinction, chez Chion, entre les deux zones non-visualisées, acousmatiques : contrairement au son hors-champ, le son *off* ne partage pas le même espace et le même temps que l'action montrée (Chion 1985, p. 32).

3.2. Dialogue entre activités pensantes

Les deux parties du mémoire dialoguent, se rencontrent, s'entretiennent. Qu'est-ce à dire ? Le dialogue, la rencontre ou l'entretien ne sont pas tout à fait des échanges. On serait tenté de vouloir reconnaître, par exemple, des aspects du texte écrit dans l'image vidéo comme si la rencontre avait pour but de transposer des traits, des particules, ou de rendre une traduction fidèle de la question de la figure trans, mais la rencontre défie la reconnaissance ; le voyage ou le déplacement de la question ne signifient pas sa transposition telle quelle. Dans la première partie du premier chapitre des *Dialogues*, Deleuze écrit que « reconnaître, c'est le contraire de la rencontre. » (Deleuze et Parnet 1996, p. 15). S'il est difficile de reconnaître, de percevoir et de dire quelles particules spécifiques sont en jeu, c'est peut-être parce que de la rencontre surgit quelque chose qui n'était pas connaissable avant, qui ne se re-connaît pas. Cette chose surgissante qui n'est pas le trait transposé serait « le tracé d'un devenir » (*ibid.*, p. 8). Ce devenir est-il saisissable, compréhensible ? Peut-on capter la double-capture ? Peut-on saisir ou capter par l'écrit le flux qui emporte les particules de cet écrit-même et celles de l'image vidéo ? Comment alors rendre compte de la rencontre, sinon en arrêtant le flux ou plutôt en le faisant dévier, en le reterritorisant, dans un discours ? Ce discours écrit, cette interprétation reterritorisante, se présente comme un espace dialogique qui ne peut se composer que par son voisinage avec la vidéo, un espace qui capte des particules avec lesquelles se construit un problème – déjà posé dans le deuxième chapitre, mais que l'on repose – qui file entre les deux parties du mémoire : Comment se figure la trans ? Comment se pense cette figure ?

La question est reposée, c'est-à-dire, déplacée, répétée mais avec une différence, car elle accompagne une autre image (vidéo) et une autre question l'accompagne. Mises ensemble les deux questions supposent que la trans se figure et que cette trans comme figure se pense. « Se figure », « se pense », comment ces verbes pronominaux sont-ils à mettre en relation ? Pourquoi ne pas se contenter de la première question qui a guidé le deuxième chapitre du mémoire ? Pourquoi introduire le verbe

« penser » ? « La pensée même est un chemin » (1959, p.247), écrit Heidegger dans *Qu'appelle-t-on penser ? Penser exige*

que nous nous mettions en chemin, c'est-à-dire que nous fassions les pas qui seuls font du chemin un chemin. Le chemin de pensée ne se déroule pas, venu de n'importe où, comme une route si rebattue qu'on n'y avance plus – et, du reste, il n'existe pas quelque part en soi. Ce n'est que la marche et rien que la marche, ici la mise en question qui pense véritablement, qui constitue le cheminement. (*ibid.*)

Le chemin ne préexiste pas à la marche, à la mise en question. Les questions surgissent dans la foulée des pas, à travers la démarche qui nous mène auprès du problème. Puisque le cheminement est de l'ordre d'un surgissement, le connu se présente comme une « zone de danger » pour la pensée (Heidegger 1959, p. 156). Ainsi, pour penser la figure trans, il sera nécessaire de s'ouvrir à l'inconnu (une déhiscence de la conscience rappelant le devenir-ouvert du personnage principal de *Transamerica*), mais aussi de se montrer critique face au connu, de lui faire son procès en l'expérimentant.

D'ailleurs, la dynamique dialogique et le cheminement péripatétique⁵³ de la pensée font du mémoire-même une série d'expérimentations. Dans *Dialogues*, Deleuze et Parnet expliquent que l'« expérimentation est involutive », au sens où expérimenter, c'est être « entre » (1996, p. 38). En l'occurrence, le mémoire est/expérimente entre la forme scripturale et la forme vidéographique. Dans l'expérimentation, il semble que l'on s'intéresse au problème sans savoir d'avance où mènera le chemin que l'on fraie. On pourrait douter du caractère expérimental de la vidéo et objecter qu'elle a été planifiée, que le filmage a fait suite aux étapes préparatoires de la scénarisation et du découpage technique. Cependant, la pertinence d'une telle objection est ébranlée si l'on considère les écritures préalables, telles le scénario, comme des textes plus programmatiques qu'axiomatiques. Les programmes sont « des moyens de repérage

53 « Péripatétique », ici, ne fait pas référence à la philosophie aristotélicienne, mais plutôt à la « [c]onversation faite en se promenant, [la] discussion philosophique » (Pessonneaux 1903, p. 1107).

pour conduire une expérimentation qui déborde nos capacités de prévoir » (Deleuze et Parnet 1996, p. 60). Les différentes versions du scénario, les plans, ce sont les cartes d'un territoire qui toujours reste à explorer. Tout comme le trajet projeté de Bree est rejeté chemin faisant, le cheminement que nous avons produit ne correspond aucunement à ce qui avait pu être planifié ; les reconsidérations, les modifications et les détours ont été fréquents et ils ont exigé une attitude d'abandon, un « lâcher prise » relatif à notre capacité d'accueillir l'imprévu. Dans la capture des images audiovisuelles, s'intéresser au problème, c'était aussi se laisser ravir par la grâce du hasard. Cela rejoint l'activité « expérimentale » qui, pour Dominique Noguez, est une « façon aventureuse d'aller à l'aveuglette » (1999, p. 25).⁵⁴

La vidéo *t* vise à expérimenter au lieu d'appliquer. Autrement dit, la vidéo n'est pas une mise en pratique « concrète » d'une théorie « abstraite » du texte. La tâche de la vidéo n'est pas de représenter ce qui a été écrit. Si l'on envisageait la relation des deux parties du mémoire en termes d'application ou de représentation, il semble que l'on nierait et la matérialité de la théorisation scripturale et la pensabilité d'une pratique vidéographique, comme si la pensée devait rester étrangère – voire supérieure – à la matière. La pensabilité de la vidéo est sa capacité à être pensée, mais surtout à donner à penser, à nous mettre en chemin sur les questions créées. Pour décrire la relation entre les deux activités pensantes ou les deux pratiques de la pensée que sont le cinéma et la philosophie, Deleuze emploie dans *L'image-temps* le verbe « susciter » (1985, p. 365). Le cinéma comme pratique des images et des signes n'est pas une pratique conceptuelle comme la philosophie ; le cinéma ne crée pas de concepts, mais il en suscite. Dans l'ouvrage *Deleuze au cinéma*, Serge Cardinal semble indiquer que la différence de production entre le cinéma et la philosophie (le cinéma produit des images et des

54 Dans son *Éloge au cinéma expérimental*, Noguez propose de définir le film expérimental comme un film qui accorde une place prépondérante à la « fonction poétique ». Noguez emprunte ce terme à Roman Jakobson qui, dans ses *Essais de linguistique générale*, définit la fonction poétique du langage comme un « accent mis sur le message pour son propre compte » (1963, p. 218). Pour Noguez, la prépondérance de la fonction poétique signifie que le message se vise lui-même, c'est-à-dire qu'il attire « l'attention sur son apparence et sa structure » (1999, p. 33). Autrement dit, l'apparence et la structure du film ne renvoie pas nécessairement à quelque chose d'extérieur, ce qui serait par ailleurs le propre de la fonction référentielle.

signes, la philosophie produit des concepts), est une manière de rendre compte de l'autonomie des activités pensantes, comprises comme des champs d'expérience. Même si le cinéma est autonome par rapport à la philosophie, « ses images font naître des concepts, ses signes en provoquent de manière nécessaire la création. » (Cardinal 2010, p. 4) À une perspective instrumentale du cinéma, Deleuze, selon Cardinal, oppose une triple affirmation : « d'abord, qu'il y a de la pensée dans les images autant que dans les concepts ; ensuite, que la pensée par concepts est irréductible à la pensée par image ; enfin, que la pensée par concepts n'est pas plus pénétrante que la pensée par images. » (Cardinal 2010, p. 27) En tenant compte de ces affirmations sur l'existence d'une pensée par images, on soutiendra que l'action de penser s'effectue dans la matérialité même du médium, en l'occurrence la matière audiovisuelle vidéographique.

Si, d'un côté, la vidéo ne représente pas ce qui a été écrit, d'un autre côté, l'écrit interprétant la vidéo ne la représente point non plus. Dès lors, l'interprétation écrite qui suit ne doit en aucun cas être lue comme la bonne manière ou l'unique manière de voir la vidéo. Elle a simplement semblé être un chemin adéquat pour être sur la question de la figure trans. Comment la vidéo *t* pense-t-elle avec ses moyens la figure trans ?

3.3. Figuralité vidéo

t, la vidéo produite pour le mémoire, n'est pas un film, ni une monobande ; c'est un DVD (*digital versatil disc*) contenu dans un boîtier. Dans un esprit voisin de l'*arte povera*, la fabrication du boîtier a rejeté le modèle standard (pochette en plastique et encart en papier) ; elle a plutôt visé le rassemblement hétéroclite de divers matériaux : tricot en laine de brebis⁵⁵, pièces d'un ordinateur jeté aux ordures, morceau d'un boîtier en plastique, fils et colle de menuisier. Les données, lisibles par un lecteur de disque

55 L'étoffe est faite avec le point de jersey où s'alternent des rangs de mailles à l'endroit et des rangs de mailles à l'envers. La forme du « t » résulte de mailles inversées par rapport aux autres sur un même rang.

optique répondant aux normes NTSC⁵⁶ (*National Television System Committee*), ont été enregistrées sur un DVD-R (*DVD-Recordable*). Au démarrage, le DVD présente deux fausses bandes-annonces. De par leur ton spectaculaire et leur différence stylistique, ces bandes-annonces contrastent vivement avec la vidéo accessible ensuite par le menu⁵⁷. L'une des différences formelles les plus frappantes concerne la prise de vue. Tandis que les bandes-annonces privilégient l'emploi du trépied, la vidéo principale fait un usage presque systématique de la caméra à l'épaule. Le rejet du trépied a permis d'inclure les incontrôlables tremblotements qui font sentir l'action délimitante du cadre et l'effort continu de l'opérateur pour stabiliser l'image. Les bandes-annonces ont pour fonction d'accuser certains clichés trans, c'est-à-dire, de les accentuer, mais aussi de les dénoncer justement par cette accentuation excessive et parodique. Le rythme rapide et la courte-durée des bandes-annonces supportent adéquatement le sensationnalisme des clichés trans. Dans *Logique de la sensation*, Deleuze décrit le cliché pictural comme étant les « données figuratives et probabilitaires qui occupent, qui *pré-occupent* la toile. » (1981, p. 65, nous soulignons) Il s'agit d'un « déjà là » avec lequel il faut rompre. La bande-annonce « Étranger » pourrait être associée au stéréotype du « *transgender monster* » (Ryan 2009)⁵⁸ et « Superstar » pourrait être associée à l'image récurrente de la « travailleuse du sexe »⁵⁹. Nous tenons à spécifier que la stéréotypie ne relève pas du travail du sexe en soi, mais plutôt d'un traitement tape-à-l'œil et usé de celui-ci ; n'est pas cliché la prostituée trans, mais une manière de la faire voir, manière qui semble déjà donnée.

56 Il s'agit d'un standard de codage 30 i/s, dont le nom vient de l'organisme fédéral états-unien qui l'a fixé en 1941, le *National Television System Committee*.

57 Ce menu est composé d'une image de fond, d'une bande sonore et de boutons. L'image de fond est une vidéo mise en boucle, constituée d'un enchaînement de différents fragments de plans qui montrent une récurrence du thème de l'eau et du bruit optique. La bande sonore est aussi une mise en boucle, mais elle se limite à un seul son, celui du premier plan. Le menu a deux boutons : l'un mène à la vidéo principale et l'autre permet de revoir les bandes-annonces « Étranger » et « Superstar ».

58 Voir p. 4 de l'introduction.

59 Ce n'est pas une catégorie analysée par Ryan, mais il m'a semblé qu'il s'agissait d'un type présent dans plusieurs films (par exemple, *Todo sobre mi madre* (1999), réalisé par Pedro Almodóvar ; *Princesa* (2001), réalisé par Henrique Goldman et *Tiresia* (2003), réalisé par Bertrand Bonello) qui montrent les vicissitudes d'une trans à la recherche de l'amour ou d'un meilleur statut social, mais qui demeure victime de sa condition.

À défaut d'un *establishing shot* qui servirait à représenter l'endroit où se situe l'action, la vidéo principale présente au départ une série de plans « fixes »⁶⁰. Marque d'un ajout sur une façade de briques, bout d'un trottoir faillé ou détail d'une affiche déchirée : ces plans ne montrent pas la demeure de l'un des personnages principaux (Ava ou Mme Edgewood) ni des monuments ou des lieux typiques de Montréal (Oratoire Saint-Joseph, Tour de l'Horloge, Croix du Mont-Royal, etc.). Les plans sont des points (de vue et d'écoute) pris sur la ligne que forme le boulevard Saint-Laurent, la *Main*. Sur ce couloir de l'immigration, se juxtaposent plusieurs espaces de rassemblement pour de multiples communautés ethnoculturelles (juive, italienne, chinoise, grecque, polonaise et portugaise pour n'en nommer que quelques-unes). Ce boulevard, issu du prolongement de l'ancienne rue Lambert, est la plus vieille artère montréalaise à avoir été développée vers le nord⁶¹. Le premier et le dernier plan de la vidéo principale pointent, respectivement au sud et au nord, l'étendu du fleuve qui s'appelle aussi Saint-Laurent. La suite des autres plans, compris entre ces deux images aquatiques, figurent une traversée en zigzag filant vers le nord ; la caméra et la perche ont été placées tantôt sur le côté est, tantôt sur le côté ouest.

Après la série de plans extérieurs, on passe à des plans intérieurs. Sur une grisaille fourmillante, apparaît progressivement le titre de la vidéo : *t*. Cette lettre latine est à la fois initialitique et calligrammatique. Initiale du mot « trans », la lettre « t », formée avec d'autres lettres plus petites, confère au titre, à l'exemple des lettrines d'une enluminure, une valeur non seulement signalétique, mais aussi calligraphique. Sa composition typographique met en évidence son tracé. Calligramme, le titre est aussi un entre-deux. Dans cet entre-deux, entre l'alphabétisation de la figure et la figuralisation de l'écriture, se jouent un « ne pas dire encore » et un « ne plus représenter » (Foucault 1973, p. 29). Dans le titre, la mise en rapport du texte et de la figure, met l'accent, non plus sur la simple représentation de la lettre, mais aussi sur la formation de son dessin à partir de plus petites lettres, qui sont quant à elles formées

60 La fixité est relative en raison de la caméra à l'épaule.

61 Ces renseignements sur l'histoire du boul. Saint-Laurent se trouvent sur le site gouvernemental de Parcs Canada, une agence chargée de protéger et de mettre en valeur le patrimoine naturel et culturel du pays : <<http://www.pc.gc.ca/fra/culture/proj/main/intro.aspx>>.

avec des points – peut-être encore de plus petites lettres imperceptibles. Les mots « trans » et « image » disent-ils à quoi la lettre du titre se réfère ? Sont-ils la parole que doit exprimer la figure en forme de « t » comme un phylactère intériorisé ? Si cette intelligibilité du rapport texte-figure comme une référence ou une expression est possible, cela n'exclut aucunement d'autres formes d'intelligibilité. On aurait tort, par exemple, d'affirmer que les calligrammes d'Apollinaire ne servent qu'à expliquer ce que leurs figures représentent. Comment lire le titre *t* : « image trans » ou « trans image » ? Le titre laisse planer une indécidabilité quant à sa signification. Il y a, à l'intersection des deux mots qui composent le titre, une lettre en partage : « a » ; c'est peut-être l'alpha (sans l'oméga), le commencement (sans fin). Dans le titre, ce n'est pas seulement les mots ou leur signification qui soient à interpréter, mais aussi la disposition de leurs composantes. Au commencement, au cœur du titre, c'est la rencontre des mots ou des traits qui importent et qui préfigurent celles des personnages, des corps et des lieux. La « cruciférité » de *t*, c'est la croix de la mire qui vise le sujet admirable et la crucifixion de la différence⁶². Cependant, ce titre de passage, qui apparaît et disparaît presque aussitôt, peut aussi figurer l'écartèlement du cadre de la représentation, l'action de la figure qui travaillera la vidéo dans les séquences ultérieures. Pour figurer l'écartèlement du cadre représentatif, on se concentrera sur quatre modes figuraux : le morphing, le filtrage, l'incrustation et le redimensionnement⁶³.

Dans les premiers montages de *t*⁶⁴, des fondus enchaînés et un morphing entre les visages endormis d'Ava et Mme Edgewood délimitaient la séquence onirique. Au début de la séquence onirique, un fondu montrait un passage entre le visage d'Ava et le visage de Mme Edgewood. Puis, un autre fondu nous faisait passer du visage de Mme

62 On se réfère aux propos de Deleuze : « Le Je pense est le principe le plus général de la représentation, c'est-à-dire la source de ces éléments et l'unité de toutes ses facultés : je conçois, je juge, j'imagine et me souviens, je perçois – comme les quatre branches du Cogito. Et précisément sur ces branches, *la différence est crucifiée*. » (1968, p. 180 – nous soulignons)

63 Nous tenons à spécifier que le montage non-linéaire – qui joue un grand rôle dans la création de ces figures – a été effectué avec les logiciels Final Cut Pro et Pro Tools. Il est possible que les opérations décrites ici soient invalides pour d'autres logiciels.

64 Dans la version « finale », le fondu enchaîné entre Ava et Lucille, au début de la séquence onirique, n'a pas été conservé. On a toutefois gardé le *morphing*.

Edgewood à un gros plan plus rapproché du visage d'Ava. Enfin, le visage d'Ava s'estompait dans un plan qui présentait un panoramique descendant sur l'écorce d'un arbre. La descente sur la paroi pleine d'aspérités accompagnait la plongée dans l'univers onirique partagé par les deux personnages⁶⁵. À la fin de la séquence onirique⁶⁶, un morphing nous fait passer de ce qui *semble être* le visage d'Ava vers ce qui *semble être* le visage de Mme Edgewood. *Semble être*, puisque les extrémités du plan de morphing (l'image d'Ava et l'image de Mme Edgewood) ont été coupées. Ainsi, on ne passe pas du visage de la préposée à celui de la dame, mais d'un visage déjà hybride à un autre. Alors que le fondu enchaîné rend visible le décalage entre les contours des plans superposés, le morphing génère des vidéogrammes intermédiaires qui donnent l'impression que les contours d'une image se déplacent pour épouser ceux d'une autre image. L'effet du morphing s'appuie sur une correspondance des caractéristiques entre deux images. À l'aide d'un logiciel⁶⁷, des courbes d'origine délimitent un espace sur la première image, par exemple les lèvres d'Ava. Sur la seconde image, des courbes de destination reproduisent la forme des courbes d'origine. Il s'agit alors de déformer ces courbes pour qu'elles puissent correspondre à la caractéristique de la première image ; il faut en l'occurrence ajuster les courbes de destination au contour des lèvres de Mme Edgewood. Le logiciel crée une animation qui donne à voir une métamorphose progressive de l'image. Dans *t*, il s'agit de la métamorphose d'une mixité à une autre ; dans le plan de morphing, l'origine et la destination sont des termes qui n'existent pas, car ils ont été effacés. Le morphing génère la transformation d'un visage qui n'a jamais été enregistrée et il présente des images qui n'appartiennent à personne. L'impossibilité d'une appartenance vient précisément du mixte ; le visage en transformation travaille avec les traits de deux femmes, mais ce visage composite n'est la propriété d'aucun sujet.

65 Cette idée d'un espace du rêve partagé par les deux personnages est disparue avec la coupure effectuée.

66 Cette partie a été conservée.

67 Dans le cas de *t*, le logiciel Morph Age a été utilisé.

Second mode figural vidéographique, le filtrage crée des « anamorphoses »⁶⁸. Si les effets visuels filmiques peuvent être obtenus après le tournage par des procédés mécaniques et photochimiques, les effets de la vidéo (non analogique) en post-production relèvent d'une modification des valeurs numériques « filtrées » par des opérations algorithmiques programmées. Les effets des filtres visuels peuvent souvent être circonscrits spatialement selon un système de coordonnées et temporellement à l'aide d'images clés. Ainsi, la déformation (absente au moment de la captation) peut être mise en mouvement de manière cinétique. Dans *t*, des filtres audios ont aussi été employés. L'égaliseur (EQ) qui modifie la force de certaines fréquences et la réverbération qui produit une réflexion du signal, accompagnée d'une décroissance de son amplitude, ont servi à presque l'ensemble du projet. Issu d'un mixage stéréophonique simple, la vidéo ne présente pas un travail de spatialisation du son aussi complexe que si elle avait été pensée, par exemple, pour un mixage multicanal 5.1. Dans *t*, c'est surtout l'ajustement du niveau sonore, les effets de réverbération et ceux d'écho qui ont créé une dimension spatiale. Il s'agissait dans la plupart des cas de répondre à un principe de correspondance entre l'image et le son, de rendre une impression de profondeur ou de lier la tonalité du son à l'atmosphère de l'image. Par exemple, dans la séquence de la cage d'escalier, où il y a un dialogue entre Ava et l'autre préposée, un effet d'écho a été ajouté aux voix pour renforcer l'appartenance de leur son à ce qu'évoque l'espace montré (la vacuité d'un lieu fermé). D'autres effets, tels que le *pitch shift* qui change la hauteur d'un son, avaient un usage plus ponctuel et ils ne servaient pas à répondre à un principe de correspondance. Dans la séquence onirique, le *pitch shift* est utilisé pour diminuer la hauteur du chant de contre-ténor, *Ô Solitude*. Ce chant, composé au XVII^e siècle par Henry Purcell et interprété, dans la version employée, par Daniel Taylor et Da Sonar, avait été entendu pour la première

68 Ce terme est emprunté à Florence de Mèredieu : « L'image vidéo reste autrement ce qu'elle était, à savoir diluée, aqueuse, propre à toutes les anamorphoses. » (1988, p.11) Il faut noter que de Mèredieu distingue l'image vidéo, non seulement de l'image filmique, mais aussi de l'image de synthèse (image générée par ordinateur), « strictement calculée, nervurée et armée, architecturée et corsetée jusque dans ses moindres détails. » (1988, p. 7) La qualité proprement anamorphique de la vidéo numérique est peut-être à relier à un état mi/ni-filmique (car enregistré, mais numériquement et non analogiquement) mi/ni-synthétique (car sa création relève d'un logiciel sur un ordinateur, mais pas totalement).

fois dans la bande-annonce « Superstar » où il agit à titre de musique de fosse. Dans la séquence du rêve, le chant revient au moment où le montage visuel donne à voir un réassemblage d'images qui proviennent de la bande-annonce « Étranger ». Notons aussi que, durant ce passage, l'une des ambiances de la bande-annonce « Étranger » est aussi reprise, mais avec une amplification notable de son niveau sonore. Cette partie de la séquence onirique recycle des fragments d'images et de sons externes à la vidéo principale comme si le personnage endormi connaissait ces clichés qui, dans son espace mental, se déforment. Avec les filtres, l'action anamorphique se spatialise et se temporalise. Le potentiel de déformation est lié à la possibilité de modifier les valeurs modulables des paramètres des filtres. La modularité des valeurs paramétriques apparaît comme une fluidité numérique. Pour Florence de Mèredieu, l'image vidéo est « aqueuse » (1988, p. 6, 10 et 11). Cette qualification pourrait expliquer la place importante accordée aux surfaces aquatiques dans l'art vidéo pour évoquer l'idée du mouvant. Dans une entrevue avec Raymond Bellour, le vidéaste Bill Viola explique comment, par incrustation, l'écran dans *The Reflecting Pool* (1977-79) unit plusieurs niveaux temporels (1985, p. 95-100). Dans cette bande, un individu avance jusqu'au bord d'une piscine. Son reflet est visible dans l'eau. L'individu saute, mais il reste figé dans les airs. Son reflet disparaît. L'eau de la piscine, quant à elle, n'est pas figée et elle devient le lieu de plusieurs micro-événements ; elle reflète des phénomènes dont la source demeure invisible dans le champ visuel, à l'extérieur de l'étendue aquatique. *The Reflecting Pool* crée dans l'espace un temps de l'eau qui diffère du temps environnant la piscine. Les jeux sur l'image de Viola montre la surface vidéographique comme un bassin amniotique d'où se génèrent les mouvances formelles. Vers la fin de la séquence onirique de *t*, dans les premiers montages que nous avons essayés⁶⁹, un plan au ralenti faisait voir le reflet d'une lumière sur une surface aqueuse. Les filtres de solarisation, ajoutés au plan, modifiaient considérablement les valeurs chromatiques de l'image. Le reflet de la lumière était affecté par les rides d'une eau agitée, stratifiée en diverses zones colorées. Le reflet de la lumière ne se reconnaissait plus comme tel ; il devenait une masse blanchâtre qui participait à une composition bigarrée. Alors que les valeurs

69 On a décidé de ne pas garder cette partie pour la copie DVD. On tenait toutefois à la mentionner dans ce texte puisqu'elle présentait, lors du processus, une option intéressante pour explorer la figure.

des paramètres des filtres étaient modifiées à l'aide d'images clés, la forme et la couleur de ces zones fluctuaient. Graduellement, le chatoiement irisé faisait place à une palette réduite (des jaunes et des oranges, principalement). La masse blanchâtre de la lumière reflétée était alors un feu dans lequel une silhouette blanche, créée par un filtre de réduction de couleur, se manifestait, s'incrustait. Cette silhouette disparaissait comme effacée par des éclats du soleil éblouissant, consumée par la brillance d'un autre feu provenant d'un plan, à la luminosité accentuée, qui apparaissait en surimpression. La lisibilité des corps était mise à mal par des filtres dont la fonction n'était plus réduite à une élimination des impuretés ou à un enjolivement.

À la fois fenêtre et masque, révélation et dissimulation, l'incrustation est le troisième mode figural vidéo que nous avons exploré. C'est la fenêtre où un plan s'encastre dans un autre et le masque où les parties d'un plan voilent les parties d'un autre. Figure protéique, l'incrustation arbore diverses fonctions selon son paramétrage et son couplage à d'autres effets, par exemple le cache. Elle est une intégration de deux images superposées sur la ligne de temps (*timeline*) de la session de montage. Elle opère par une diaphanisation ou une opacification suivant la sélection d'une couleur (incrustation en chrominance) ou d'une plage de luminosité (incrustation en luminance). Nous avons dit que, dans la séquence du rêve, il y a une reprise des images de la bande-annonce « Étranger ». L'un de ces plans repris montre un ongle qui glisse sur une table métallique. À l'aide de l'incrustation et d'un cache, la table se déchire sous le passage de l'ongle. L'incision laisse voir un fond bleu, couleur qui, avec le vert, est préférée pour les incrustations en chrominance. Par ailleurs, c'est aussi la couleur qui est utilisée comme fond, par certains systèmes d'exploitation informatique, pour afficher le message d'une erreur irrécupérable (écran bleu de la mort). La vidéo montre la couleur qui, au montage, a été sélectionnée pour l'incrustation. Le bleu devient ensuite un bruit visuel de téléviseur. Puis, une surimpression répète avec un renversement de l'image et dans un plan plus rapproché cette incrustation. Le premier ongle qui s'élève vers le coin supérieur droit rencontre l'ongle surimpressionné qui glisse vers le coin supérieur gauche. Les deux déchirures diagonales se croisent et semblent former un « t » ou un « x ».

Une autre incrustation avec cache agit sur le plan de l'étranger masqué qui laisse écouler sa salive au-dessus de sa victime. L'incrustation fait remplacer la bave verdâtre par un bruit télévisuel liquéfié. Tandis que dans « Étranger » le gros plan du visage du tortionnaire était suivi d'un gros plan des organes génitaux de la victime, recouverts de la substance visqueuse et caustique, dans le rêve, c'est un plan du visage en ébullition de la victime qui fait suite à celui de l'écoulement salivaire. L'écume qui a réduit auparavant le sexe en bouillie, défigure ici la « figure » de la victime. La défiguration agit *a posteriori* sur le « visage » du sexe et entraîne à sa perte ce produit de la visagéification comme s'il rejoignait un plan grouillant et aformel. Dans ce cas, la figure attaque la fonction signalétique du visage et brutalise sa qualité informative. Alors que dans la bande-annonce « Étranger » l'ongle et la salive étaient les outils d'une mutilation de la chair humaine, ils deviennent dans le rêve, grâce à l'incrustation et au cache, les agents d'une meurtrissure de la chair de l'image.

Sous un effet de diffusion, le visage détruit s'échoue en un amas nébuleux, pendant que le chuintement du souffle brutal du téléviseur et les sons des ambiances se dissipent. Les particules grises qui composaient le visage de la victime se teintent des couleurs primaires de la synthèse additive (Rouge, Vert, Bleu). Puis, le vert et le bleu disparaissent et du rouge saturé surgit une forme qu'accompagnent des sons « boueux » (créés par la manipulation de matériaux mouillés). La forme s'avère être une silhouette, obtenue par une réduction du plan à deux couleurs, à savoir le rouge et le noir. Progressivement, des couches se superposent à la première et présentent des silhouettes ayant des couleurs différentes. D'abord, apparaissent le vert et le bleu. Puis, surviennent les couleurs secondaires de la synthèse additive : le jaune (mélange du rouge et du vert), le magenta (mélange du rouge et du bleu) et le cyan (mélange du vert et du bleu). Enfin, au sommet des superpositions se meut une silhouette blanche, mélange de la lumière de toutes les couleurs. Avec l'accumulation de couches visuelles, se laisse entendre un chevauchement des plages sonores. À l'acmé des superpositions, sifflement, frottement, crépitement et clapotis se font entendre simultanément. Pour conserver la saturation des couleurs et permettre une visibilité de

toutes les strates⁷⁰, il a fallu employer une incrustation où la valeur chromatique sélectionnée était le noir. Il semblerait exagéré de prétendre que ce travail d'incrustation est purement figural et qu'il anéantit tout investissement figuratif, met en échec la possibilité d'une figuration. Cependant, bien que l'apparence humaine n'est pas complètement détruite et qu'elle demeure reconnaissable ou imaginable à travers les différentes couches, on peut affirmer que le cumul des formes incrustées donne tout de même à voir autre chose ou, du moins, donne à voir les formes autrement. L'empiètement des silhouettes humanoïdes colorées devient un ballet de taches qui se compénètrent à la manière d'une *action painting*. De manière graduelle, du sommet blanc jusqu'à la base rouge exclusivement, les couches basculent au noir et ralentissent leur vitesse afin de rejoindre la lenteur de la première couche. À cette épuration visuelle s'ajoute un retrait progressif des plages sonores. La disparition des couleurs aplatit l'image, car elle rend indistinguables les strates dont l'ensemble se présente alors comme une marbrure qui veine le rouge. La fébrilité fait place à une atmosphère magmatique où le mouvement de la silhouette évoque l'écoulement d'une lave : matière en fusion, défigurée, mais aussi refigurable, vouée à se repétrifier.

Trame trouée, trame tachée, l'incrustation montre une contamination des plans, un désencrage des perspectives, une mutation de la profondeur construite de l'image qui rend compte de sa superficialité. La série des superpositions colorées exposait, par exemple, la mise en place d'une épaisseur. L'espace superficiel de la vidéo permet la permutation des plans de l'image. Les plans de déchirure de la table en métal soulignent la possibilité d'une inversion des niveaux de profondeur. Lorsque les plans de l'ongle s'évanouissent dans un fondu, ils paraissent sombrer dans le bruit du téléviseur qui, au même moment, émerge comme nouvelle image épidermique. La surface s'enfonce alors que le tréfonds remonte à la surface.

70 Ce qu'il n'aurait pas été possible avec une surimpression ; d'une part, pour que la couche inférieure puisse être vue il est nécessaire de réduire l'opacité de la couche supérieure – qui se retrouve conséquemment désaturée – et, d'autre part, la couche au-dessus – même diaphane – altère la valeur chromatique de la couche en-dessous, la désature.

Comme si l'on passait sous la loupe un tissu pour y voir l'entrelacement des fils de chaîne et ceux de la trame, le redimensionnement – le quatrième mode figural – rend compte de la mosaïque pixellée de l'image au moyen de son grossissement. Le zoom n'est pas optique ; il n'est pas la conséquence de l'utilisation d'un objectif à focale variable ; il est numérique. Effectué après la prise de vue, le redimensionnement dans *t* pourrait s'apparenter – si l'on tient aux analogies – à l'agrandissement photographique (*blow-up*). Dans les deux cas, il semble que la perte de définition exhibe précisément ce qui définit l'image (pixel ou grain). Toutefois, le scintillement du carrelage d'aplats numériques n'a rien à voir avec la facture granuleuse du support argentique. Le redimensionnement agit dans la séquence finale de *t* où Mme Edgewood donne un présent à Ava qui le range dans son sac.

La vidéo se termine sur « un »⁷¹ plan qui opère tout au long de sa durée un redimensionnement. Au fur et à mesure qu'on s'approche du modèle, on s'éloigne du modelé. Les contours s'émiettent, grugée par une pixellisation grandissante. Le redimensionnement mène à un grossissement d'un œil d'Ava qui finit par emplir tout l'écran comme si notre regard allait à la rencontre d'un autre, celui du personnage principal. Si elle opère comme une remise en perspective, l'avancée n'est cependant pas l'adhérence d'un autre point de vue ; il n'y a pas de caméra subjective ni de mouvement de caméra qui révélerait ce qu'Ava regarde. La séquence finale contraste ainsi avec celle qui précède la scène onirique. Dans la séquence avant le rêve, Ava – qui a appris la possible transsexualité de Mme Edgewood via une autre préposée – profite de la proximité qu'occasionne un lavage afin de scruter le corps de la dame. Un très gros plan mobile correspond au point de vue d'Ava et semble suivre le mouvement de ses yeux qui inspectent l'anatomie de Mme Edgewood comme si elle épiait les traces qui viendraient confirmer le commérage de sa collègue. À la fin de la vidéo, le regard que pose Ava, mais le nôtre aussi est changé comme si le temps du rêve les avait affectés.

71 En fait, ce dernier plan en contient plusieurs. En raison d'une limite au redimensionnement, nous avons dû enregistrer une copie du plan – c'est-à-dire faire un plan indépendant –, avec la valeur scalaire poussée au maximum, pour pouvoir redimensionner davantage. Autrement dit, on a effectué un redimensionnement sur un plan déjà redimensionné. Nous avons répété l'opération et nous avons relié ces différents plans par des fondus enchaînés.

Ce n'est pas un hasard si le rêve suit le croisement entre le regard d'Ava, prise sur le fait, et celui de Mme Edgewood qui s'est retournée. Après que leurs regards se soient croisés, Ava baisse le sien, honteuse de son geste. Le rêve, s'il ne porte pas spécifiquement sur la transsexualité, apparaît comme le lieu d'une digestion des représentations par les figures vidéos. Ces représentations ne sont pas simplement ruminées, mais transfigurés comme si le rêve était la dissolution d'un regard, mais aussi le ferment d'un autre.

À la différence de la séquence pré-onirique, ce n'est plus ce que voit Ava qui est présenté, mais l'appareil optique qui œuvre son regard. De même, la figure du redimensionnement œuvre le nôtre. Il ne l'emmène pas vers une vision plus détaillée de l'objet, vers une meilleure définition, mais il conduit notre regard à considérer sa propre activité, à revoir l'acte de regarder. La proximité induite par le redimensionnement s'accompagne d'un filtrage sonore (dont une coupure des basses fréquences) et d'une augmentation du niveau des ambiances qui mettent l'emphase sur le bruit et rendent compte de l'enregistrement électronique, devenu presque tactile grâce à son enflure. Il y a une « écranisation » de l'image par les sons ; les modifications sonores font sentir l'écran, car ils participent à une mise à distance qui pointe le vidéographique de cette image audiovisuelle. Cette image aspire au fourmillement de sa consistance. Elle nous met face à son absence de fond, à son monde flottant où tout est de passage et en surface.

Pour Christine Ross, l'image vidéo est une image en surface où règne la loi de la déliaison (1996, p. 27). La déliaison est une action qui bouleverse le mimétisme propre à la représentation. La mise à l'épreuve de l'intégrité du corps par des opérations de « blessure de la surface » dans *Three Transitions* (1973) de Peter Campus (*ibid.*, p. 68), la perturbation de la lisibilité de l'image dans *Chott el-Djerid* (1979) de Bill Viola (*ibid.*, p. 90) ainsi que l'aplanissement et la désorganisation du corps chez Sadie Benning, Kate Craig ou Nan Hoover (*ibid.*, p. 124) sont, pour Ross, autant d'exemples de bouleversement du cadre de la représentation. Ce bouleversement qui délie les rapports dichotomiques impliqués dans la représentation rend compte d'une force

figurale qui tient du diagramme.

Attaque contre la figuration représentative, le diagramme est décrit par Deleuze, dans son analyse de la peinture de Francis Bacon, comme une « *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. » (1981, p. 65) Le bouleversement des données les détachent de leurs fonctions illustrative et narrative. La rupture avec la figuration qui donne la « Figure » opère à même la matière du médium. Le diagramme est un « ensemble opératoire » qui, chez Bacon, se constitue de traits, de taches, de lignes et de zones (*ibid.*, p. 66). Chez Bacon, ces zones, ces lignes, ces taches et ces traits délient la peinture de sa fonction figurative (représentative) ; les têtes secouent leur visage et les corps leur organisme selon leurs capacités, leur « état de viande » (*ibid.*, p. 42). La visée de l'ensemble des opérations, le rôle du diagramme, c'est de « suggérer » ou d' « introduire des possibilités de fait » (*ibid.*, p.66). Dans notre cas, le diagramme suggère un autre rapport vis-à-vis de l'image vidéo et introduit la possibilité de penser le *fait* vidéographique. L'action catastrophique du diagramme, en libérant la figure, permet de « s'en tenir au fait » (*ibid.* p. 10). Elle nous donne l'occasion de nous questionner sur ce qui est fait et qui n'a rien à voir au « tout fait » (*ibid.*, p. 27), au cliché. Deleuze explique que si les figures tracent des *possibilités* de fait et non le fait lui-même, c'est parce qu'elles « ne suffisent pas elles-mêmes » (*ibid.*, p. 66). Dans la vidéo, les figures issues des forces figurales ou diagrammatiques travaillent les formes représentatives et œuvrent ainsi l'image audiovisuelle, mais ne sauraient la constituer. Toutefois, leur action expérimentale a fait basculer le regard, elle a suscité une autre action, celle de penser le fait vidéographique, c'est-à-dire, de nous mettre en chemin sur la question, non des données auxquelles l'image renverrait, mais sur la question de ce qui est spécifiquement vidéographique. Par les expérimentations du médium qui donnent à voir une tension entre formation et déformation *t* rend compte d'une plasticité spécifique à la matière vidéo. L'idée d'un diagramme vidéographique (créé avec un code digital) pourrait sembler paradoxale puisque pour Deleuze le diagramme est « analogique » et produit une « fonction haptique » entre la subordination maximum de la main à l'œil du « digital » et l'insubordination de la main du « manuel » (1981,

p. 99). Toutefois, on peut protester que le digital, en tant que valeur de la main, n'est lié aucunement à la nature des media de création, en l'occurrence numérique (*digital*). Si le digital se définit par une sélection d' « unités correspondant à des formes visuelles pures » (*ibid.*), on peut imaginer des usages proprement digitaux dans les media analogiques. De la même manière, la constitution d'une vision haptique qui présenterait le fait vidéographique et, par conséquent, l'existence d'un diagramme à même un codage numérique sont parfaitement envisageables.

Dans *t*, les quatre figures analysées (morphing, filtrage, incrustation et redimensionnement) ont bouleversé à leur manière le cadre de la représentation. En retirant le visage des sujets reconnaissables et en ne préservant que les images qui n'appartiennent à personne, les images « inappropriées » (propres ni à Ava ni à Mme Edgewood), le morphing dans *t* s'allie à un procès de désobjectivisation. Le morphing ne fiche pas le sujet dans son trou ; il le fait sortir au-delà de la limite de ses traits. Par les variations des valeurs paramétriques et les superpositions des plans, les images filtrées et les images incrustées ont, dans un même ordre d'idées, travaillé la forme des sujets pour les rendre méconnaissables. Pour sa part, le redimensionnement a fait sentir le caractère superficiel de l'image vidéo et l'incommensurabilité de la différence entre la réalité de cette image et celle qu'elle est censée représenter.

Conclusion

On a pu constater au terme du premier chapitre que l'image trans *ne transgresse pas* nécessairement la représentation binaire du genre, car le genre est une norme et non une loi ou une règle. La transgression suppose l'existence de lois ou de règles que l'on peut dépasser ou renverser. La loi ou la règle existe hors du sujet, tandis que la norme, instituée par une répétition d'actes, n'existe pas séparément du sujet, mais prend plutôt forme avec le processus de subjectivation qui produit le sujet. Par ailleurs, dans *Transamerica*, l'image trans *ne représente pas* forcément, car la représentation est critiquée par une mise en scène de la variation inhérente à la répétition. L'image trans ne représente donc ni un modèle du genre (base définitionnelle pour comprendre la trans), ni même la trans (individu existant dans une réalité externe au film). Plutôt qu'une transgression, l'image trans a été étudiée comme une critique de la représentation.

Dans le deuxième chapitre, la figure (produit de la force figurale) désignait ce que donne à voir la critique de la représentation. La figure a été présentée comme une résistance au monde de la représentation, monde qui préserve l'unité du sujet en le bordant à l'intérieur d'une frontière qui le forme et extériorise ce qu'il objectifie et abjectifie.

En empruntant un détour étymologique, on a tenté, dans le troisième chapitre, de décrire la relation entre deux moyens d'être sur le chemin de la question de la figure trans : le moyen scripturaire et le moyen audiovisuel. Plutôt que d'être abordé sous le thème de l'application, le mode de coexistence entre les deux moyens a été désigné comme un entrecroisement par lequel s'effectuait une mise à l'épreuve réciproque. On a ensuite suggéré une interprétation possible du DVD et des modes figuraux vidéographiques qu'il nous semblait présenter.

L'expérimentation vidéo a rendu possible la poursuite de la recherche avec la

figure trans. Grâce à la vidéo, nous avons pu explorer une diversité de modes figuraux, absents dans *Transamerica*. De plus, elle a rendu sensible certaines lacunes de notre projet. Suite à cette constatation, nous sommes retournés à la planche à dessin et nous avons retravaillé l'une des premières étapes de la production, la scénarisation, afin de revoir une écriture capable de susciter une création figurale.⁷² La vidéo a aussi permis la reconsidération de certaines assertions des deux premiers chapitres.

Cette reconsidération s'est imposée là où on ne s'y attendait pas ; non face à ce qui a été filmé, mais plutôt dans la rencontre avec des personnes : des actrices, des amies et d'autres femmes qui parfois étaient violemment opposées à la réalisation de la vidéo. Notre rapport avec certains membres de l'ATQ (Aide aux Transsexuel(le)s du Québec), une association qui promeut la représentation positive de la transsexualité, nous a fait prendre conscience des dangers de la radicalité de certaines actions effectuées et dans le cadre d'une politique de la représentation et dans le cadre de ce qui pourrait être appelé une politique figurale. Politique est à comprendre ici comme ce qui relève de la *polis*. Dans *The Human Condition*, Hannah Arendt explique que la *polis* s'appuie sur « the conviction that action and speech create a space between the participants which can find its proper location any time and everywhere. » (Arendt 1958, p. 198) Ainsi, à proprement parler, l'espace de la *polis* n'est pas à trouver dans la localisation physique de la cité, mais dans l'organisation entre personnes qui émerge à partir de leur manière d'agir et de parler ensemble (*ibid.*) L'action (*actio*) est une manière d'agir (*agere*). Arendt rappelle que l'une des significations d'*agere* est « to set something into motion » (Arendt 1958, p. 177). Cette action qui impulse un mouvement s'accompagne de la « disclosure of the agent in the act » (Arendt 1958, p. 180). Il nous semble que la révélation de l'agent par l'action, dépendante de la présence constante des autres, s'apparente à la constitution constamment relationnelle du corps chez Spinoza. « Qui » est l'agent ? Avancer cette interrogation, c'est aussi, nous croyons, poser la question du rapport qui constitue l'agent et celle du rapport qu'il constitue dans sa relation avec les autres. Dans la conception de l'action politique chez

72 Une version du scénario retravaillé est mise en annexe (ANNEXE 1 Scénario du DVD *t*, version no 7). Voir p. i à xi.

Arendt, nous y voyons la force figurale en acte. L'agent révèle « qui » il est non parce que son acte répète ou applique une loi, une règle ou un code, mais parce que son acte même est initiatif et met en mouvement.

Bien qu'elle soit une fabrication, un intermédiaire matériel, la vidéo peut-elle exister comme une action (manière d'*agere*) ? Si l'on tient compte de l'importance de l'action chez Arendt pour penser la question politique, il semble que l'une des fautes commises par notre vidéo fabriquée a été de se déconnecter de la préoccupation de l'altérité. La mise en forme stylistique n'a pas été développée pour rendre suffisamment sensible le rapport à l'autre et pour rendre compte d'une action politique de manière intelligible. Puisque l'action politique de la vidéo était discutable, nous avons décidé de la faire agir comme instigatrice d'une autre action : la discussion. Nous sommes partis à la rencontre de personnes trans avec qui nous nous étions entretenus et nous leur avons montré la vidéo⁷³.

Danielle Chénier, à qui nous avons fait lire une des premières versions du scénario, a émis des doutes quant à la compréhension de la vidéo par un spectateur qui n'aurait rien lu à l'avance. Elle a toutefois apprécié le rendu « plus doux » de la vidéo par rapport à des aspects du scénario qui l'avaient beaucoup choquée. Maude Demers s'est dite émue par « la puissance de l'expression des corps » et « le focus sur le regard ». Dans la dernière scène où Ava lave le dos de Mme Edgewood, elle a vu dans la main qui s'arrête et qui reprend son mouvement, un geste qui transcende la tâche à accomplir et qui va « dans la lignée d'une acceptation inconditionnelle de l'autre ». Sarah Gauthier nous a expliqué que, de son point de vue, la vidéo est très douloureuse et elle offre un portrait lourd de la transsexualité. Loin d'une acceptation de l'autre, *t*, selon elle, pourrait susciter chez les non-trans de la peur et entretenir une vision stéréotypée.

73 L'entrevue avec Sarah Gauthier a été effectuée le 23 octobre 2012 et celles avec Danielle Chénier et Maude Demers a été réalisée le 25 octobre 2012. Sarah Gauthier est une transsexuelle opérée depuis le 28 août 2012. Danielle Chénier, présidente de l'ATQ, a fait sa transition il y a plus de dix ans. Maude Demers est une militante des droits trans et une transsexuelle opérée depuis le 7 novembre 2011. Les trois entrevues se sont déroulées à Montréal.

Pour Maude Demers, la bande-annonce « Étranger » explique la volonté des trans d'« extirper du corps le sexe qui est là, cette masculinité qui ne [leur] appartient pas, qui [leur] a été imposée de par la naissance ». Sarah Gauthier et Danielle Chénier ont relevé une interprétation similaire. Sarah Gauthier a suggéré qu'il s'agissait de la représentation d'une personne qui allait se faire opérer ou du mythe selon lequel l'opération consiste à couper le pénis. Selon Danielle Chénier, en montrant un personnage « trans-identifié qui veut tuer le sexe de l'autre », « Étranger » présente de « manière interposée » le dégoût total du pénis.

Dans la bande-annonce « Superstar », Maude Demers se revoyait avec la métamorphose de son corps. Elle percevait dans l'image d'une trans qui s'expose les bras ouverts l'expression d'une féminité qui a toujours été habitée, une féminité non pas acquise, mais « nouménale ». D'après Sarah Gauthier, « Superstar » renvoie à une exploitation spectaculaire des transsexuelles « comme si [elles étaient] un show ». Pour Danielle Chénier, « Superstar » illustre une réalité vécue par une partie de la communauté trans qui, conséquemment à la difficulté de dénicher un emploi, trouve un moyen de subsistance dans la prostitution.

Suite à l'écoute de la parole de Sarah Gauthier, Danielle Chénier et Maude Demers, il faut reconnaître notre incapacité à prévoir le regard des autres. Ce que nous avons conçu comme un cliché a été compris autrement. Les spectatrices avec qui nous avons parlé n'en ont pas fait mention, mais nous croyons qu'il serait aussi juste de penser l'inverse ; ce qui devait être autre chose qu'un cliché est peut-être devenu, malgré nous, un banal film à thèse ou une imitation gênante qui ne rend pas justice au potentiel d'une pratique que nous admirons. Malgré l'intention d'expérimenter, il faut croire que nous n'avons pas totalement échappé à ce que nous devons rejeter : l'application. Même si nous reconnaissons une ouverture par l'interprétation dans le troisième chapitre, n'avons-nous pas tenté d'appliquer une théorie sur les images en ne cessant de désigner ce qu'elles devaient signifier ? Outre l'imprévisibilité dans les formes de réception, les femmes rencontrées nous ont fait prendre conscience de l'importance d'une nuance en ce qui a trait à la représentation. Elles nous ont

généreusement confié les souvenirs que leur évoquaient certaines images. Elles nous ont parlé des identifications qu'elles vivaient lors du visionnement et des représentations qu'elles voyaient.

S'il y a un risque de censure et d'exclusion avec la politique de la représentation, il ne faut pas oublier que celle-ci est tout de même nécessaire pour que des individus puissent être reconnus comme des sujets pouvant agir au sein de la société. Certains activistes que nous avons rencontrés au cours de la rédaction de ce mémoire et qui se définissent *queer* souhaitent couper toutes les « étiquettes » identitaires. En quoi cette démarche serait viable ? Comment cette attitude protégerait les intérêts des personnes trans et leur dignité ? Au même titre que la déconstruction ne vise pas la destruction, la résistance à la représentation par la figure n'est pas une exhortation à l'effacement d'une politique représentationnelle de l'image. Entre la réalité de l'image audiovisuelle et les autres réalités, il y a peut-être un monde de différence, mais cette différence n'est pas un appel à l'exclusion ; les autres réalités ne sont pas à écarter.

Références

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco : Aunt Lute Books.

Arendt, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago : University Press of Chicago.

Aristote. 1979. *Éthique à Nicomaque*. J. Tricot (trad.). Paris : Vrin.

Auerbach, Erich. 1993 [1944]. *Figura*. Marc-André Bernier (trad.). Paris : Éditions Belin.

Austin, John Langshaw. 1975 [1955]. *How to Do Things with Words*. Cambridge : Harvard University Press.

Bellour, Raymond et Bill Viola. 1985. « An Interview with Bill Viola ». *October*, vol. 34 (automne), p. 91-119. Dans *JSTOR*.

<<http://www.jstor.org/stable/778491>>.

Consulté le 14-07-12.

Benjamin, Harry. 1966. *The Transsexual Phenomenon*. New-York : The Julian Press.

Bergson, Henri. 2007 [1941]. *L'Évolution créatrice*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bloch, Oscar et Walther von Wartburg. 2004 [1932]. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : Presses universitaires de France.

Boisacq, Émile. 1907. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag.

Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck.

Butler, Judith. 1988. « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory ». En ligne. *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4 (décembre), p. 519-531. Dans *JSTOR*.

<<http://www.jstor.org/stable/3207893>>.

Consulté le 26-9-10.

Butler, Judith. 1989. « Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions ». *The Journal of Philosophy*, Vol. 86, No. 11 (novembre), p. 601-607. Dans *JSTOR*.
<<http://www.jstor.org/stable/2027036>>.
Consulté le 26-9-10.

_____ 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New-York et Londres : Routledge.

_____ 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New-York et Londres : Routledge.

_____ 2004 [1997]. *Le Pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*. Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal (trad.). Paris : Éditions Amsterdam.

_____ 2004. *Undoing Gender*. New-York et Londres : Routledge.

Buydens, Mireille. 2005. *Sahara : L'Esthétique de Gilles Deleuze*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.

Canada. Parcs Canada. 2009 [date de modification]. « Le Boulevard Saint-Laurent ». Contenu tiré du rapport de la Commission des lieux et monuments historiques du Canada « L'arrondissement historique du Boulevard Saint-Laurent (la Main) », rédigé par G. Fulton et L. Vermette. En ligne. Dans *Parcs Canada*.
<<http://www.pc.gc.ca/fra/culture/proj/main/intro.aspx>>.
Consulté le 20-07-2012.

Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Chantraine, Pierre. 2009 [1968]. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : Histoire des mots*. Paris : Klincksieck.

Chion, Michel. 1982. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.

_____ 1985. *Le son au cinéma*. Éditions de l'Étoile : Paris.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.

_____ et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie : Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.

_____ 1981. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Paris : Éditions de la Différence.

_____ 1983. *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuits.

_____ 1985. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles. 1986. *Foucault*. Paris : Les Éditions de Minuit.

_____ et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. Paris : Flammarion.

_____ 2003. *Deux Régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*. David Lapoujade (comp.). Paris : Les Éditions de Minuit.

Dubois, Philippe. 1999. « La question des Figures à travers les champs du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach » (p. 11-24). Dans Aubral, François et Dominique Chateau (eds). *Figure, Figural*. Paris : L'Harmattan.

_____ 2002. « *La jetée* ou le cinématogramme de la conscience », *Théorème*, no 6 (avril), p. 9-45.

Ernout, A. et A. Meillet. 1967. *Dictionnaire étymologique de la langue latine : Histoire des mots*. Paris : Klincksieck.

Flacelière, Robert. 1972 [1961]. *Devins et oracles grecs*. Paris : Presses Universitaires de France.

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

_____ 1973. *Ceci n'est pas une pipe*. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana.

_____ 1976. *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

_____ et B.-H. Lévy (entretiens). 1977. « Non au sexe roi ». *Le Nouvel Observateur*, no 644 (12-21 mars), p. 92-130. Dans Defert, Daniel et François Ewald. 2001. *Michel Foucault : Dits et écrits II, 1976-1988*. Gallimard : Paris.

_____ 1990 [1978]. « Qu'est-ce que la critique ? ». *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 84^e année, no 2 (avril-juin), p. 35-63.

Freud, Sigmund. 1973 [1926 : PUF ; 1899 (édition originale)]. *L'interprétation des rêves*. I. Meyerson (trad.). Paris : Presses Universitaires de France.

Glare, P. G. W. 1984 [1982]. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford University Press : Oxford.

Guinot, Thierry. 1997. *L'univers des mantras*. Le Tremblay : Diffusion Rosicrucienne.

Guillaume, Marc et Jean Baudrillard. 1994 [1992]. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes et Cie.

Halberstam, Judith. 2005. « The Transgender Look ». Dans *In Queer Time and Space*, p. 76-96. New-York : New-York University Press.

Haraway, Donna J.. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New-York : Routledge.

Heidegger, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Wolfgang Brockmeier (trad.). Paris : Gallimard.

Hernandez, Marta. 2010. « L'essence de la modernité selon Heidegger : la représentation ».

En ligne. Dans *Revue Appareil*.

<<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=972>>.

Consulté le 30 mai 2011.

Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*. Nicolas Ruwet (trad.). Paris : Les Éditions de Minuit.

Kraus, Carolyn. 2009. « Screening the Borderland: Transsexualism as Cinematic Metaphor ». *CineAction*, no 78, p. 17-22.

Kraus, Cynthia. 2000. « La bicatégorisation par sexe à l' « épreuve de la science » : le cas des recherches en biologie sur la détermination du sexe chez les humains ». Dans Gardey, Delphine et Llana Löwy (dir.). *L'Invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, p. 187-213. Paris : Éditions des archives contemporaines.

Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil.

Kuntzel, Thierry. 1972. « Le travail du film ». *Communications*, no 19, p. 25-39.

_____ 1975. « Le travail du film, 2 ». *Communications*, no 23, p 136-189.

Lalande, André. 2010 [1926]. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Lacan, Jacques. 1955. « Introduction du grand Autre ». p. 275-288. Dans 1978. *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre II : Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse 1954-1955*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil.

Lancri, Jean. 2006. « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ? » Dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 9-20. Québec : Presses de l'Université du Québec.

- Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Laqueur, Thomas. 1992 [1990]. *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*. Michel Gautier (trad.). Paris : Gallimard.
- Liotard, Jean-François. 1978. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck.
- Mariniello, Silvestra. 2007. « La voix et la parole ». *Revue des sciences humaines*, no 288 (octobre-décembre), p. 141-153.
- Mèredieu, Florence de. 1988. « Le crustacé et la prothèse ». Dans Anne Cauquelin, Anne-Marie Duguet, Thierry Kuntzel, Florence de Mèredieu et Jean-Louis Weissberg. *Paysages virtuels*, p. 6-17. Paris : Éditions DIS VOIR.
- Mulvey, Laura. 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». Dans Sue Thornham (dir.). 1999. *Feminist Film Theory*, p. 58-69. New York : New York University Press.
- Noguez, Dominique. 1999. *Éloge du cinéma expérimental*⁷⁴. Paris : Éditions Paris Expérimental.
- Pessonneaux, Émile. 1903. « Περίπατος, ου ». Dans *Dictionnaire grec-français*. Paris : Librairie Classique Eugène Belin, p. 1107.
- Phillips, John. 2006. *Transgender on Screen*. Basingstoke/New-York : Palgrave Macmillan.
- Raymond, Janice. 1981 [1979]. *L'empire transsexuel*. Paris : Éditions du Seuil.
- Revel, Judith. 2005. *Expériences de la pensée : Michel Foucault*. Paris : Bordas.
- _____ 2009. *Le vocabulaire de Foucault*. Paris : Ellipses.
- Rodowick, David Norman. 2001. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham : Duke University Press.
- Ross, Christine. 1996. *Images de surface : L'art vidéo reconsidéré*. Montréal : Éditions Artexes.

⁷⁴ Le mot « expérimental » est biffé d'une croix.

Ryan, Joelle Ruby. 2009. « Reel Gender: Examining the Politics of Trans Images in Film and Media ». Thèse de doctorat, Bowling Green, Graduate College of Bowling Green State University. En ligne. Dans *ProQuest*.

<<http://search.proquest.com/docview/304845566/fulltextPDF/13A670FF02AD681BE9/1?accountid=12543>>

Consulté le 1^{er} septembre 2012.

Spinoza, Baruch. [1677] 1993. *L'Éthique*. A. Guérinot (trad.). Paris : Éditions Ivrea.

Stone, Sandy. [1991] 1994. « The "Empire" Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto ». En ligne (s.p.).

<<http://www.actlab.utexas.edu/~sandy/empire-strikes-back>>.

Consulté le 1^{er} juin 2011.

Stryker, Susan. 2006. « (De)Subjugated Knowledges : An Introduction to Transgender Studies ». Dans *The Transgender Studies Reader*, p. 1-17. New-York : Routledge.

Sullivan, K. E. 2000. « Ed Gein and the Figure of the Transgendered Serial Killer ». *Jump Cut*, no 43 (juillet), p. 38-47. En ligne (s.p.).

<<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/EdGein.html>>.

Consulté le 1^{er} août 2012.

Trinh T., Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red*. New-York et Londres : Routledge.

_____ 1992. *Framer Framed*. New-York et Londres : Routledge.

_____ 1999. *Cinema Interval*. New York et Londres : Routledge.

Vinay, Jean-Paul, Pierre Daviault et Henry Alexander. 1962. *Le Dictionnaire canadien français-anglais*. Toronto/Montréal : McClelland and Stewart Limited.

ANNEXE 1

Scénario du DVD *t*, version no 7

t (le dvd)

Avant que le menu apparaisse, on voit deux bandes-annonces. Les bandes-annonces composent des montages rapides entre plusieurs scènes.

Bande-annonce 1 : Étranger

On voit un carton vert sur lequel il est écrit en blanc : THE FOLLOWING PREVIEW HAS NOT BEEN APPROVED FOR APPROPRIATE AUDIENCES BY THE MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA INC.

Noir.

Sc. 1. Pièce sombre – int. – nuit.

HOWARD (20-30 ans) se réveille dans une pièce sombre sans fenêtre. La lumière verdâtre d'un néon l'éclaire. HOWARD, nu, est attaché à une plaque en métal et sa bouche est recouverte par une muselière. Il est à noter qu'on ne verra pas le corps nu d'HOWARD au complet. Une doublure pourra faire les scènes de nudité.

L'ÉTRANGER (20-50 ans, l'âge importe peu) entre dans la pièce. On entend le claquement de ses talons hauts sur le plancher en béton. Sa peau est luisante et trop blanche. Il porte une perruque noire, un *bob cut* (à la Louise Brooks). Il est vêtu d'un ensemble en latex blanc. Ses yeux sont cernés de khôl. Une petite bouche rouge est tracée sur ses lèvres. Ses ongles sont colorés d'un vernis rouge.

De la bouche de l'ÉTRANGER s'écoule un liquide visqueux et orangé. Ce liquide tombe sur le pénis d'HOWARD. Le sexe d'HOWARD boue ; il se recouvre d'une couche blanchâtre pétillante. HOWARD muselé crie. Son visage est rouge et ses muscles sont tendus.

Sc. 2. Pièce sombre – int. – nuit.

Une suite de plans montre différentes tortures que subit HOWARD.

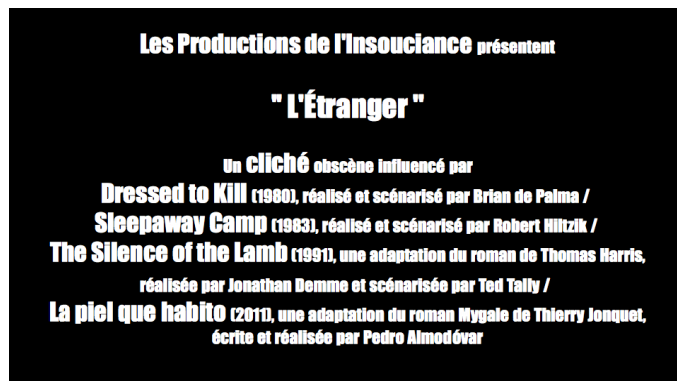
Noir. Le titre « Étranger » apparaît en blanc.

Sc. 3. Pièce sombre – int. – nuit.

On voit les ongles vernis de L'ÉTRANGER s'enfoncer dans la chair boursoufflée d'HOWARD et arracher son sexe. On entend les gémissements d'HOWARD en sourdine. Le geste est très rapide et ne dure que quelques secondes.

Noir.

On voit un carton semblable :



Bande-annonce 2 : Superstar

On voit un carton vert sur lequel il est écrit en blanc : THE FOLLOWING PREVIEW HAS BEEN APPROVED FOR INAPPROPRIATE/D AUDIENCES BY THE MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA INC.

Durant toute la durée de la bande-annonce, on entend un chant déchirant d'un contre-ténor.

Sc. 1. Chambre de Myra – int. – nuit.

Les murs de la chambre sont couverts d'un papier peint défraîchi figurant des motifs floraux. La chambre est encombrée d'une multitude de babioles. Des photos de vedettes de cinéma des années 40-50 recouvrent le mur en face d'elle. Sur ce mur est accoté un miroir ovale. Ce miroir, posé sur un petit bureau en guise de coiffeuse, est entouré d'une guirlande d'ampoules électriques. Dans un coin de la pièce, des robes, des perruques et des boas sont accrochés sur un portemanteau. MYRA (20-30 ans) se maquille.

Assise à sa coiffeuse de fortune, MYRA s'épile les sourcils, se met du rouge à

lèvres, se poudre les joues et se farde les paupières. Ses gestes sont lents, méticuleux.

Sc. 2. Rue – ext. – nuit.

MYRA sort dans la rue avec une perruque blonde (à la Marilyn Monroe) et une robe courte moulante (peut-être en spandex). Elle se rend dans le *redlight*. Chaussée de talons hauts, MYRA marche sur l'asphalte mouillée, sous les lumières bigarrées des enseignes des clubs. On peut voir la chaussée qui renvoie les couleurs criardes des néons. MYRA va s'asseoir, sous un réverbère, sur un bloc de béton dans un stationnement désert. Ses jambes sont croisées. Elle fume une cigarette.

Sc. 3. Chambre de Myra – int. – nuit.

Quelques billets sont posés sur une table de chevet. À côté de ces billets, se trouvent deux coupes ; l'une est remplie de vin et l'autre est vide. Sur le bord de la coupe vide, on voit des traces de rouge à lèvres.

Sc. 4. Salle de bain – int. – nuit.

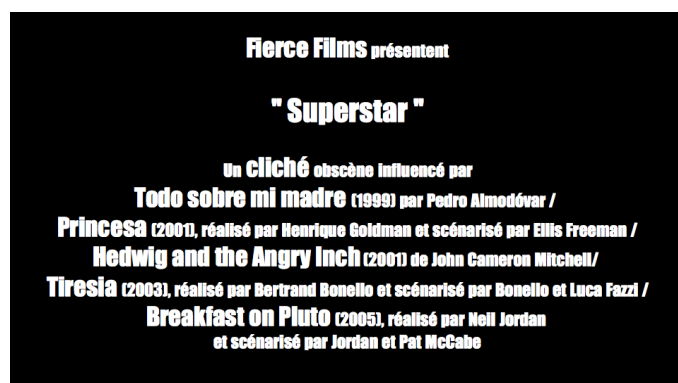
MYRA est accroupie dans sa douche. Ses cheveux sombres sont mouillés et plaqués contre son visage. Elle pleure. Ses yeux sont plissés et sa bouche semble sourire dans une grimace douloureuse. Le maquillage dégouline le long de ses joues.

Sc. 5. Chambre de Myra – int. – nuit.

MYRA est nue. Les yeux fermés, elle danse maladroitement. Ses hanches ondulent légèrement. Ses bras se lèvent et s'abaissent lentement comme si elle battait de l'aile.

Fondu au noir. Le titre « Superstar » apparaît en rose, sur l'image de MYRA dansant, L'écriture est cursive et scintillante. Après quelques secondes, le titre disparaît dans le noir.

On voit un carton semblable :



Fin des bandes-annonces.

Le menu apparaît. Il présente différentes options (ex. : la vidéo – t –, revoir les bandes-annonces, les bonus, etc.).

- t -
(la vidéo)

Sc. 1. Ville de Montréal – ext. – jour.

Dans la lumière de l'aube, on peut voir l'eau du fleuve qui s'éclaircit peu à peu. La rumeur de la ville se fait entendre. On montre des stationnements vides, des vieilles façades d'immeuble. L'accent est mis sur des matériaux comme le béton et la pierre et les textures qu'ils donnent à voir. On peut observer de près les lézardes et de plus loin des chantiers de construction.

Sc. 2. Salle de bain – int. – jour.

Un cylindre d'eau s'écoule à grand débit du robinet d'une baignoire.

Le titre « t » apparaît en surimpression par-dessus le jet. Les caractères du titre « t » sont composés de lettres plus petites :

i
m
t r a n s
g
e

Après quelques secondes, le titre disparaît comme il était apparu : dans un fondu enchaîné. Le jet s'arrête soudainement. À peine deux secondes de silence précèdent le chuintement de la douche.

ALEXIE (25 ans) prend sa douche. Sur sa peau glisse l'écume blanche du savon.

Sc. 3. Chambre de Lucille – int. – jour.

Sur son lit, au milieu de la pièce, LUCILLE CÔTÉ (75 ans) est assise sur son lit. ALEXIE lave son dos à la débarbouillette.

Devant LUCILLE, il y a une télévision allumée. Elle est mise de biais dans le

coin de la chambre. Un rayon lumineux balaie l'image en noir et blanc de la télévision. L'image montre un portique vide, filmé par une caméra qui se trouve dans l'entrée de l'immeuble. Dans un autre coin de la chambre, il y a une petite table et une chaise. Il y a aussi une commode qui vient compléter le mobilier. La décoration de la chambre est très chargée, mais l'espace est ordonné.

ALEXIE est habillée d'une chemise large qui cache sa poitrine bandée et d'un pantalon qui atténue ses courbes. Elle a en tout temps une tuque sur la tête. Elle ne porte ni maquillage ni bijoux. LUCILLE porte une jaquette dont le haut est détaché pour permettre la toilette.

La main d'ALEXIE est recouverte d'un gant de latex trop grand. Elle zigzague le dos de LUCILLE d'un mouvement régulier.

Sc. 4. Chambre de Lucille – int. – jour – un peu plus tard.

ALEXIE dépose un bol et une cuillère devant LUCILLE, assise à la petite table. LUCILLE est maintenant habillée d'une robe de couleur claire avec des imprimés floraux. Par-dessus la robe, LUCILLE peut avoir une veste de laine.

ALEXIE
Faites attention, c'est chaud.

LUCILLE
Merci.

Sc. 5. Corridor de l'immeuble – int. – jour.

ALEXIE referme la porte de l'appartement de LUCILLE et se dirige vers l'ascenseur. Elle croise MONIQUE (35 ans). MONIQUE porte des pantalons et un chemisier. Elle est maquillée et semble être toujours d'humeur joviale.

MONIQUE (tout sourire)
Salut Alex !

MONIQUE ne s'arrête pas et continue son chemin prestement.

ALEXIE (trop faiblement)
C'est Alexie.

ALEXIE appuie sur le bouton pour appeler l'ascenseur. MONIQUE va cogner à la porte d'un des appartements de l'étage. On entend la porte s'ouvrir.

MONIQUE (au loin, d'une voix enjouée, mais beaucoup trop forte)

Bonjour ma petite madame Chartrand ! Vous êtes donc bien *cute* aujourd'hui.

La porte de l'appartement se referme. Les portes de l'ascenseur s'ouvrent.

Sc. 6. Chambre de Lucille – int. – jour.

LUCILLE, assise sur son lit, nettoie son visage avec une lingette, puis son cou, ses mains et ses bras. Elle remet la lingette à ALEXIE, debout à ses côtés. ALEXIE lui donne une serviette. LUCILLE lève son visage vers celui d'ALEXIE et la regarde.

LUCILLE

Tu ne parles pas beaucoup, toi.

ALEXIE (un peu surprise)

Non, pas beaucoup.

LUCILLE (souriante)

Ça fait changement des autres.

Sc. 7. Chambre de Lucille – int. – jour – un peu plus tard.

On voit sur la commode des bibelots, des souvenirs de voyage, des photographies (dont un portrait de mariage), une boîte à bijoux et une radio qui joue une mélodie agréable, peut-être un air d'un *big band*.

LUCILLE tricote une laine épaisse à quatre aiguilles.

ALEXIE entre dans la chambre en tenant un panier à linge rempli. Elle dépose le panier sur le lit et s'apprête à ranger les vêtements.

LUCILLE

Tricotes-tu ?

ALEXIE hoche timidement la tête de droite à gauche.

LUCILLE

J'aime écouter ma musique en tricotant. Ça me délasse.

ALEXIE arrête sa tâche, se tourne vers LUCILLE et se décide à parler.

ALEXIE

Moi, j'aime écouter des films... et faire de la photo.

LUCILLE

Oh! Une artiste. Tu me montreras ça.

ALEXIE
D'accord.

ALEXIE reprend sa tâche.

LUCILLE

Ma fille est censée venir aujourd'hui... c'est ma fête. Oh ! Peux-tu allumer la télé ?

ALEXIE allume le téléviseur. Comme dans la scène 3, l'image montre un portique vide.

LUCILLE

Comme ça je peux les voir arriver... et partir.
Demain, tu vas peut-être voir mon garçon.

ALEXIE

Demain, ce ne sera pas moi, j'ai congé.

LUCILLE (déçue)

Ah.

ALEXIE

Bonne fête, en tout cas.

LUCILLE

Merci, c'est gentil.

Sc. 8. Chambre d'Alexie – int. – jour.

ALEXIE casse un œuf et sépare le blanc et le jaune au-dessus d'un petit bol en verre. Elle enduit ses cheveux avec le vitellus. Elle verse le liquide jaune et visqueux sur son crâne et masse sa chevelure.

Sc. 9. Chambre d'Alexie– int. – jour – un peu plus tard.

ALEXIE a les yeux fermés. La peau de son visage est recouverte d'une pellicule sèche transparente : du blanc d'œuf. Ses cheveux sont mouillés et semblent gras. Elle sourit. Des rides très prononcées se forment sur son visage masqué. Elle ouvre les yeux et regarde sa main. La main sèche et ridée est recouverte de la même pellicule que le visage. ALEXIE observe longuement cette main de vieille.

Sc. 10. Chambre de Lucille – int. – jour.

ALEXIE est debout devant LUCILLE qui est assise sur son lit. ALEXIE lui remet un petit album de photos.

LUCILLE
Merci !

ALEXIE
Je vous ai imprimé celles que je préfère.

LUCILLE regarde l'album. Les photos numériques montrent toutes des façades d'édifices semblables à celles vues dans la scène 1.

ALEXIE
J'aime voir les murs.

LUCILLE
Je vois ça.

ALEXIE regarde le téléviseur qui présente toujours l'image de la caméra de surveillance.

AVA
Vous, non.

Lucille sourit.

LUCILLE
Plus tellement.

Sc. 11. Ascenseur de la résidence – int. – jour.

ALEXIE entre dans l'ascenseur. MONIQUE y est déjà avec une vieille dame, assise dans un fauteuil roulant.

MONIQUE (enjouée)
Bonjour !

ALEXIE (timidement)
Bonjour.

MONIQUE
C'est toi qui remplace Sylvie avec monsieur Côté ?

ALEXIE
Madame Côté. Son nom c'est Lucille.

MONIQUE sourit, se penche vers AVA et lui chuchote à l'oreille des paroles que l'on ne peut pas entendre. ALEXIE, l'œil hagard, écoute MONIQUE. On reste un long moment sur son visage interdit.

Sc. 12. Chambre de Lucille – int. – jour.

Sur le bureau, on voit la photographie de mariage que l'on a vu à la scène 7. On entend toujours le son de la scène 11 avec le chuchotement de MONIQUE.

Sc. 13. Ascenseur de la résidence – int. – jour.

MONIQUE ajoute quelques mots inaudibles.

Sc. 14. Chambre de Lucille – int. – jour.

On montre, dans un plan plus rapproché du portrait de mariage, le visage de la mariée. On passe de ce visage à celui de l'époux. Encore ici, on entend le son de la scène 11. MONIQUE ne murmure plus. On entend les portes de l'ascenseur s'ouvrir.

Sc. 15. Ascenseur de la résidence – int. – jour.

MONIQUE se relève. ALEXIE est figée. MONIQUE sort de l'ascenseur avec la vieille dame et laisse ALEXIE seule. Les portes se referment.

Sc. 16. Chambre de Lucille – int. – jour.

ALEXIE lave le dos de LUCILLE. Le visage de LUCILLE est visible au trois-quarts, de dos. ALEXIE scrute le corps de LUCILLE. Sa main arrête soudainement son mouvement. ALEXIE examine attentivement le dessus de la lèvre supérieure de LUCILLE. Puis, son regard fixe longuement son cou. Après un certain temps, LUCILLE tourne légèrement la tête vers ALEXIE. ALEXIE croise le regard de Lucille et baisse les yeux. Sa main reprend son mouvement et continue à frotter le dos de LUCILLE.

Sc. 17. Chambre de Lucille, Chambre d'ALEXIE et espace mental d'ALEXIE et/ou de Lucille – int. – nuit.

Le passage de l'espace des chambres à l'espace mental du rêve et ce qui compose ce rêve restent à déterminer. On pourrait revoir des images et entendre des sons des bandes-annonces « Étranger », « Superstar » et aussi des films indiqués sur les cartons finaux de ces bandes-annonces. Ces extraits ne seraient pas repris sans être, d'une manière ou d'une autre, transformés. La manière selon laquelle ces transformations doivent avoir lieu est ici volontairement imprécisée. Toutefois, on devra sentir que, quelque part dans ce capharnaüm, ALEXIE et LUCILLE se rencontrent. La douceur de leur échange doit contraster avec la violence de la boucherie des références audiovisuelles.

Sc. 18. Chambre de Lucille – int. – jour.

LUCILLE est couchée dans son lit. ALEXIE est debout devant elle. Les deux femmes se regardent avec compassion. LUCILLE donne un objet à ALEXIE. C'est une tuque faite de la même laine avec laquelle elle tricotait dans la scène 7.

LUCILLE
Est-ce qu'elle te fait ?

ALEXIE sourit et essaie la tuque.

ALEXIE
Oui. Merci.

LUCILLE
Ce sera pour cet hiver.

ALEXIE remet sa vieille tuque et regarde tendrement LUCILLE.

ALEXIE
Merci Madame.

LUCILLE
Bienvenue.

Sc. 19. Chambre de Lucille – int. – jour – un peu plus tard.

On voit sur l'écran de la télévision, sur l'image captée par la caméra de surveillance, ALEXIE qui traverse le vestibule et qui s'apprête à quitter l'immeuble. La porte automatique s'ouvre, mais ALEXIE reste dans le vestibule. Elle se retourne et regarde la caméra de surveillance. On la voit revenir sur ses pas et composer un

numéro à l'intercom. Le téléphone dans la chambre de LUCILLE sonne. Après quelques coups, on entend quelqu'un décrocher le combiné.

LUCILLE

As-tu oublié quelque chose ?

ALEXIE (on entend sa voix brouillée et on la voit fixer la caméra de surveillance)

Non, mais je n'ai rien de prévu cet après-midi... Voulez-vous sortir ?

Noir.

Fin de la vidéo.

On retourne au menu principal.