

---

## Le cis-male gaze dans des blockbusters hollywoodiens. Critique et analyse du continuum de la violence dans les représentations cinématographiques de la transidentité

**Auteur :** Duclos, Léon

**Promoteur(s) :** Glorie, Caroline

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

**Année académique :** 2023-2024

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/21829>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

## *Le cis-male gaze* dans des blockbusters hollywoodiens

Critique et analyse du continuum de la violence  
dans les représentations cinématographiques de la transidentité

Mémoire présenté par Léon Duclos en vue de  
l'obtention du grade de Master en Arts du Spectacle,  
à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène  
(histoire, esthétique et production)

Année académique 2023 – 20224



à Brandon Teena  
1972 – 1993



I think, for a very long time, the ways in which trans people have been represented on-screen have suggested that we're not real, that we're mentally ill, that we don't exist. And yet, here I am. Yet here we are. And we've always been here.

Laverne Cox dans Sam FEDER.  
(Réalisateur). *Disclosure: Trans Lives On Screen*. [Film]. 2020. États-Unis :  
Bow and Arrow Entertainment. Netflix.

Les femmes trans sont la clé de nos luttes, elles en sont le point de départ. 1963 : Stonewall, Marsha P. Johnson, Sylvia Rivera. Mon existence est politique. Ma présence dans l'espace publique est politique, ma présence en tant que réalisatrice est politique.

Nina Rose, Table Ronde : culture queer et scène liégeoise. [Table ronde].  
Modératrice : Léon DUCLOS. La Zone,  
Liège, Belgique.



## REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier mille fois ma promotrice, Caroline Glorie. Elle a été pour moi une source d'inspiration autant qu'un appel constant à la rigueur intellectuelle.

Je tiens également à remercier toutes les personnes qui ont participé, de près ou de loin à la réussite la table-ronde « Culture queer et scène liégeoise ». Merci à Fanny Pluymers pour ses précieux conseils, à La Zone, ses employé·e·s et bénévoles pour leur patience et leur disponibilité, merci à mes chères collègues de chez Enfant Terrible, merci aux féministes de la Mort aux Rats pour les délicieux tacos, merci à 48 FM pour le prêt de matériel qui m'a permis d'enregistrer la teneur des échanges de la soirée. Je remercie aussi Jeremy Hamers d'avoir rendu cet événement encore plus inclusif des communautés marginalisées.

Je remercie chaleureusement Nina Rose, Sacha Kridelka, Sarah Schlitz et Gaëlle Abrassart pour leur présence lors de la table-ronde et pour le travail admirable qu'elles mènent au quotidien.

Merci à toutes ces femmes exceptionnelles.

Je suis reconnaissante d'avoir croisé votre chemin.



## SOMMAIRE

### INTRODUCTION

Théorisation d'un projet. Table ronde : « Culture queer et scène liégeoise » .....	1
L'évènement.....	1
Le processus de création.....	3
La mise en place d'un projet concret.....	3
Communication et recherche de subside.....	5
De la pratique à la théorie.....	6
<i>Barbie</i> : le symbole d'un cinéma qui fait réagir.....	7
Enjeux du mémoire.....	9
Processus de réflexion.....	11

### PREMIÈRE PARTIE.....14

#### CHAPITRE 1. La question du regard au cinéma.....14

Contexte théorique.....	14
<i>Male gaze, female gaze, transgender gaze</i> : la question du regard au cinéma.....	16

#### CHAPITRE 2. Les personnages trans de meurtrier·ère·s à victimes.....20

Contextualisation : la peur comme motif de la violence.....	20
Le genre du thriller : Hitchcock et De Palma.....	21
Buffalo Bill : personnage trans de référence.....	22
Contestation du <i>cis-male gaze</i> en 1992.....	24
Contestation du <i>cis-male gaze</i> après 1992.....	26
La question de la chirurgie trans systématique.....	29
La transidentité comme pathologie.....	32
Représentation trans dans les séries médicales.....	35

DEUXIÈME PARTIE.....	39
CHAPITRE 3. La transidentité : représentations d'un corps ridicule, dégoûtant, puni.....	39
Contextualisation.....	39
Légitimation de la violence.....	40
Moquerie des premiers temps.....	41
Répulsion et vomissement.....	42
La transidentité dans les séries policières.....	46
<i>Les Experts</i> : violence extradiégétique.....	46
<i>Les Experts</i> : violence intradiégétique.....	48
<i>Les Experts</i> : de Candis à Géraldine.....	52
TROISIÈME PARTIE.....	54
CHAPITRE 4. La représentation nécessaire de la violence extrême.....	54
Contextualisation.....	54
L'histoire de Brandon Teena.....	56
La violence des faits réels.....	58
L'importance de « l'Archive Brandon ».....	63
<i>Boys Don't Cry</i> (Kimberly Pierce, 1999).....	65
Transformation des protocoles cinématographiques de la représentation trans.....	66
La nécessité d'une mise en scène de la violence.....	67
Critiques rétroactives contre <i>Boys Don't Cry</i> et Kim Pierce.....	69
Première critique : la légitimité des réalisatrices lesbiennes.....	71
La pluri-corporalité au cœur de la représentation queer.....	71
Deuxième critique : le casting.....	72
Recours à l'intelligence artificielle.....	73
Troisième critique : la représentation de la violence extrême.....	74
<i>Female gaze</i> et <i>transgender gaze</i> : la question du regard dans <i>Boys Don't Cry</i> .....	77
En définitive.....	79
CONCLUSION.....	81
BIBLIOGRAPHIE.....	82



## INTRODUCTION

### Théorisation d'un projet

#### Table ronde : Culture queer et scène liégeoise

#### L'ÉVÈNEMENT

Ce mémoire est le fruit de deux années de travail, en constante évolution depuis le début de l'année académique 2022–2023. Nous avons saisi l'opportunité de réaliser un mémoire de création en proposant l'organisation d'un évènement féministe innovant : la table ronde intitulée « Culture Queer et scène liégeoise<sup>1</sup> ». C'est après huit mois de réflexion, de recherches et d'essais que nous avons organisé cet évènement fermement engagé contre les LGBTphobies, où nous visions une représentation queer authentique et juste.

Dès le mois de décembre 2022, les enjeux de notre projet naissant étaient clairs et définis : pallier l'absence de représentations queers dans la culture liégeoise en mettant en scène un espace pensé par et pour les personnes concernées ; créer un espace de discussion inclusif et bienveillant – un lieu de réappropriation qui n'existe que parce que ses acteur·ice·s le façonnent ensemble ; y rassembler des personnalités féministes et leurs pratiques artistiques ou politiques autour des forces dites du travail, du partage et de l'art ; et écouter ces femmes qui travaillent tous les jours à ce que les communautés marginalisées aient de la place sur l'avant de la scène.

Le 2 juin 2023, le public liégeois, queer et non queer, a chaleureusement été convié à la Zone – une institution culturelle alternative – pour un échange autour de la culture queer et de sa scène artistique locale. Ce soir-là, c'est une centaine de spectateur·ice·s qui a pris place dans une salle comble. La soirée s'est déroulée en deux temps : un moment théorique autour d'une table ronde engagée, queer et féministe ; puis un moment festif avec un stand de piercings accompagné d'un brin de musique. La rencontre rassemblait Sarah Schlitz, Nina Rose et Sacha Kridelka, trois fortes personnalités féministes liégeoises. Dans une démarche la plus inclusive possible, l'intégralité des échanges et des questions du public ont entièrement été traduits en Langue des signes de Belgique Francophone par l'exceptionnelle interprète Gaëlle Abrassart.

Sarah Schlitz, l'ex-Secrétaire d'État à l'Égalité des genres, à l'Égalité des chances et à la Diversité de Belgique, est une figure politique fortement engagée dans les luttes pour le climat, pour l'égalité des genres et les droits des femmes, et dans la lutte anti-raciste. Nina Rose est une artiste performeuse, dramaturge, actrice et réalisatrice de longs et courts-métrages. Elle

---

<sup>1</sup> Sarah SCHLITZ, Nina ROSE, Sacha KRIDELKA (2 juin 2023) Table Ronde : culture queer et scène liégeoise. [Table ronde]. Modératrice : Léon DUCLOS. La Zone, Liège, Belgique.

est l'une des rares artistes liégeoises, queer, drag, militante et transgenre à être visible et reconnue sur la scène artistique belge et européenne. Sacha Kridelka est la créatrice de la page Instagram Amicalement Gouine<sup>2</sup>, qui compte vingt-sept mille abonné·e·s. Par le biais des réseaux sociaux et de l'audiovisuel, elle mêle cultures, expériences et références lesbiennes, queers et saphiques.

Le but de l'évènement était de créer un dialogue entre ces femmes ; d'en faire émaner des discussions autour des différentes scènes et des différents espaces qu'elles occupent — et cela à travers une perspective intersectionnelle<sup>3</sup>, capable de réempouvoiser le public queer dans la salle. Ainsi, les questions que nous avons adressées aux intervenantes concernaient les notions d'espaces, et plus globalement de scènes : espace public, scène politique, scène artistique. Nous avons demandé à chacune des intervenantes de présenter et de faire un état des lieux des scènes dans lesquelles elles sont actives afin d'en dégager les enjeux. Puis, nous les avons interrogées quant aux actions à mettre en place dans chacun de ces espaces pour en faire des lieux plus sûrs et justes dans leur représentations queers. Après avoir dégagé que les scènes artistiques et politiques étaient régies par un regard masculin et hétérosexuel dans une société patriarcale, nous leur avons aussi demandé : « Comment survivre dans des espaces qui nous hostiles et inappropriés ? Comment se réappropriier ces espaces publics hostiles ? » Les discussions qui ont émané de la rencontre de ces trois actrices queers et féministes constituent le point central de la réalisation de notre table ronde.

Après une heure et vingt minutes d'échange, les spectateur·ice·s ont pu continuer les discussions avec les intervenantes autour d'un verre dans une ambiance conviviale, bienveillante et décontractée. De vingt-deux heures à minuit, le stand de piercing à l'étage a attiré une trentaine de personnes. L'avantage ici était double pour les personnes queers. Il s'agissait, d'une part, d'un espace bienveillant, construit et pensé selon les principes d'inclusivité, d'accessibilité et de *safe space*. Le cadre régissant cet espace a permis de développer un sentiment de sécurité auprès du public – sentiment nécessaire lors de telles situations, et dans ce cas précis : les modifications corporelles ; parce que ledit cadre a été défini clairement au préalable, et partagé par tou·te·s les acteur·ice·s de cet espace. D'autre part, le prix des piercings<sup>4</sup> étaient inférieurs aux tarifs habituellement proposés sur le marché.

---

<sup>2</sup> Consultable à l'adresse : [https://www.instagram.com/amicalement\\_gouine/](https://www.instagram.com/amicalement_gouine/).

<sup>3</sup> Il s'agit d'un concept théorisé par la juriste états-unienne Kimberlé Crenshaw dans les années 80, visant à décrire des formes combinées de domination renvoyant aux dilemmes stratégiques et identitaires de certaines catégories de la population (Crenshaw, 1989).

<sup>4</sup> Prix de l'aiguille et du cathéter, de la main d'œuvre et des bijoux.

L'accessibilité financière de la prestation a permis à des personnes queers précarisées de bénéficier d'un piercing à un prix relativement abordable.

Nous sommes de ceux qui croient que la diffusion d'une expérience par la parole est un travail qui ne peut être bénévole. Le partage d'un discours, d'un traumatisme ou de la réalité d'une expérience marginalisée doit être rémunéré. Il nous tenait ainsi à cœur de rémunérer la parole de nos intervenantes queers, notamment les plus précaires. Les dispositifs de vente mis en place ont permis la rémunération de nos intervenantes à hauteur de 170€ chacune.

## LE PROCESSUS DE CRÉATION

L'idée que nous nous faisons au départ de l'évènement organisé dans le cadre de notre mémoire de création a fortement évolué au fil des mois, de nos recherches et de nos observations. À la fin de notre première année de Master, nous pensions à la première édition d'un festival pluridisciplinaire autour des thématiques des arts queers : deux après-midis d'exposition visant à promouvoir, à encourager et à visibiliser les pratiques artistiques queers, autant dans leur forme que dans leur contenu. Nous avons vite réalisé que nous ne pouvions assumer – seule et en si peu de temps – l'organisation d'un évènement d'une telle ampleur. C'est après de fructueux échanges avec notre chère promotrice Caroline Glorie que nous avons changé notre fusil d'épaule. Nous avons imaginé la table ronde, son ancrage théorique, son public cible ainsi que son plan de communication et sa charte graphique. Une fois l'élaboration d'un projet concret, solide et réalisable, il nous a fallu inviter des intervenantes, définir une date et trouver un lieu pour accueillir notre évènement.

## LA MISE EN PLACE D'UN PROJET CONCRET

Notre objectif était de réunir en un lieu et un temps les actrices féministes des différents espaces qui nourrissent selon nous la notion de « culture » en son sens le plus large : l'art, la politique et l'éducation. C'est ainsi que, vers le mois de mars 2023, nous avons invité Sarah Schlitz en tant que figure féministe politique au sens strict du terme. À travers son discours et son action, l'ex-Secrétaire d'État se bat pour une société plus égalitaire, qui prend sous son aile les luttes contre les violences liées à l'identité sexuelle ou de genre d'un·e individu·e. Pour incarner la scène artistique, nous avons fait appel à Nina Rose, à son travail cinématographique queer et

militant, et à son active participation au sein de la *ballroom scene*<sup>5</sup> belge. Quant à Sacha Kridelka, c'est par le biais de son compte Instagram et de son podcast qu'elle participe à un processus éducatif quant à la représentation queer et transgenre. Nous avançons que les réseaux sociaux jouent un rôle crucial en ce qui concerne l'accessibilité à l'information et le partage de connaissance. Sarah, Sacha et Nina sont ravies qu'on ait pensé à elles en tant qu'intervenantes de la table ronde « Culture queer et scène liégeoise », et ont accepté l'invitation avec plaisir et ferveur.

Il nous tenait à cœur de ne collaborer qu'avec des femmes ou des personnes sexisées<sup>6</sup> quant à la mise en place de notre projet. Dans cette démarche, nous avons fait appel à la collective queer et féministe La Mort aux rats, dont les membres ont bien volontiers pris en charge la réalisation et la vente de tacos végans lors de la soirée. Aussi, ce sont les formidables employées féministes du studio de piercing Enfant Terrible qui se sont occupées de réaliser une cinquantaine de piercings après la table ronde.

Pour héberger notre projet, nous nous sommes tournée vers un lieu de cultures alternatives liégeois : La Zone, située au numéro 42 sur le Quai de l'Ourthe à Liège. Nous pouvons qualifier le projet Zone selon les termes des créateur·ice·s du lieu : il s'agit d'un « projet politique actif dans le champ culturel qui s'articule autour de deux axes : la volonté de soutenir, par des processus d'accueil et de coopération, toute initiative portée par des minorités culturelles [...], et la résistance créative ouverte à toutes les formes d'expression et toujours réceptive aux cultures émergentes dans des rapports de tolérance [...]»<sup>7</sup> La Zone est un lieu culturel pluridisciplinaire : « elle dispose d'une infrastructure comprenant une salle de concert, une salle polyvalente, un dortoir, une cuisine, des locaux pour les ateliers [...]»<sup>8</sup>. Les valeurs politiques et culturelles défendues par le lieu et ses usager·ère·s s'associent en tous points avec les notions qui bercent notre travail : des valeurs engagées en termes d'inclusivité et de visibilité des minorités culturelles. Les employé·e·s de La Zone qui nous ont accompagnée lors de la réception et l'organisation de la table ronde ont accueilli le projet avec un enthousiasme colossal qui n'a fait que parfaire l'harmonie de notre collaboration.

---

<sup>5</sup> La « scène ballroom » désigne une sous-culture queer des années 1980 à New-York où des personnes queer afro-américain·e·s et latin·a·x qui peinent à trouver leur place dans une société majoritairement blanche, raciste, cisgenre et hétérosexuelle se réunissent en mixité choisie pour participer à des compétitions de danse (*voguing*), de défilé et de performance.

<sup>6</sup> Les personnes sexisé·e·s rassemblent toutes les personnes qui subissent le sexisme, c'est-à-dire les femmes cis et transgenre, les personnes non-binaires, fluides de genre...

<sup>7</sup> La Zone. *À propos. Le projet de La Zone*. Consulté le 9 août 2024 sur <https://www.lazone.be/a-propos/>.

<sup>8</sup> *Ibid.*

## COMMUNICATION ET RECHERCHE DE SUBSIDES

Le plan de communication que nous avons établi comptait sur l'intermédiaire de plusieurs outils de diffusion pour intéresser et attirer le public de notre table ronde « Culture queer et scène liégeoise ». Nous avons promu l'évènement par le biais numérique des canaux de communication de l'Université de Liège et de La Zone, ainsi que sur nos comptes Instagram et Facebook personnels – par le biais d'une publication graphique attractive qui recense toutes les informations liées à l'évènement. Quelques semaines avant l'évènement, le Département Médias, Culture et Communication de l'Université de Liège publie l'évènement sur son site internet officiel<sup>9</sup>. De même, La Zone met à jour son site web en répertoriant la table ronde<sup>10</sup> et republie l'information sur Facebook. En collaboration avec les canaux du Département Médias, Culture et Communication dirigés par Fanny Pluymers, nous avons pris soin de créer un « évènement Facebook » qui répertorie toutes les informations nécessaires – en termes d'accessibilité par exemple. La visibilité de cet évènement virtuel a dépassé nos attentes : 219 membres ont répondu qu'ils étaient intéressé·e·s ou bien qu'ils participaient à notre table ronde.

Nous avons également procédé à de l'affichage, selon notre charte graphique, dans les lieux culturels emblématiques de la cité ardente, à l'Université de Liège, dans les écoles supérieures et dans les lieux queers ou féministes de la ville. Ainsi, nous avons recouvert les murs de l'École supérieure des Beaux-Arts de Liège, de L'école supérieure des arts de Saint-Luc, de la Cafétéria Collective Kali de la rue Saint-Thomas, de la Caserne et du Manège Fonck, de La Zone, de la Maison Arc-en-Ciel de Liège...

En définitive, ces différents moyens de communication nous ont permis de toucher un public bien plus large que notre cœur de cible. Dans le cas précis de notre mémoire de création, le cœur de cible désigne le public liégeois principalement queer et portant un intérêt aux questions de représentation, d'espace et de féminisme artistique militant. La cible de personnes touchées s'élargit à tou·te·s les étudiant·e·s, professeur·e·s et employé·e·s de l'Université de Liège – et des autres institutions dans lesquelles nous sommes allée déposer des affiches – grâce aux publications en ligne du Département, et grâce à notre affichage impactant dans les locaux. Elle s'élargit encore grâce au public de La Zone, qui n'a pas forcément l'habitude d'assister à

---

<sup>9</sup> Université de Liège, Département Médias, Culture et Communication. *Table ronde : Culture queer et scène liégeoise. Un évènement proposé par l'étudiante Léon Duclos*. Consulté le 9 août 2024 sur [https://www.infocom.uliege.be/cms/c\\_10431235/fr/table-ronde-culture-queer-et-scene-liegeoise?id=c\\_10431235](https://www.infocom.uliege.be/cms/c_10431235/fr/table-ronde-culture-queer-et-scene-liegeoise?id=c_10431235).

<sup>10</sup> La Zone. *Culture Queer & Scène Liégeoise / 02 Juin*. Consulté le 9 août 2024 sur <https://www.lazone.be/culture-queer-scene-liegeoise-02-juin/>.



ce genre d'évènement mais qui s'y intéresse grâce à l'agenda de leur salle de concert favorite. Deux membres du public de notre évènement nous ont d'ailleurs affirmé avoir vu nos affiches dans une brasserie dans laquelle iels dînaient, et c'est ce qui les a motivé·e·s à venir à notre table ronde.

Dans le cadre de la mise sur pied de notre table ronde, nous avons également entamé une recherche de subsides dans la mesure où certains éléments étaient hors de notre portée quant à l'organisation d'un tel évènement. Il nous fallait en effet trouver des subventions afin de rémunérer l'intervention de Gaëlle Abrassart, l'interprète qui a traduit l'intégralité des échanges et du moment de questions-réponses avec le public ; et défrayer Nina qui devait venir de Bruxelles. Nous avons fait appel à plusieurs instances de l'Université sans que cela n'aboutisse. Finalement, c'est par l'intermédiaire de Jeremy Hamers et le projet de recherche GENEAM que nous avons reçu l'aide dont nous avons besoin. Nous avons ensuite procédé à une demande de devis auprès de Gaëlle afin de le transmettre à M. Hamers. Ces démarches n'ont pas été évidentes, mais elles nous ont permis d'acquérir de précieuses compétences professionnelles dans le milieu de la culture en Belgique.

## DE LA PRATIQUE À LA THÉORIE

Dès ses prémices, notre travail se penchait sur la question de la *représentation queer*. L'évènement que nous avons organisé a permis d'examiner la question dans le contexte très précis de la ville de Liège. Nous avons rassemblé des femmes queers et militantes afin de réempouvoirer le public queer en sensibilisant certaines dimensions qui jusque-là, restaient blotties dans le domaine de l'infra-sensible. Ensemble, nous avons traversé de nombreux sujets qui convergeaient vers les notions de représentation et de réappropriation, d'espaces, de temps et de lieux queers.

La thématique récurrente émanant des récits de nos intervenantes queers réside en l'extrême violence qu'elles subissent au quotidien et qui s'inscrit dans ce que Liz Kelly appelle « le continuum de la violence ». La sociologue féministe britannique théorise ce concept en 1987 dans *Le continuum de la violence sexuelle*<sup>11</sup>. Elle mène une enquête sociologique et propose que les violences faites aux femmes (violences domestiques et conjugales, harcèlement de rue, harcèlement sexuel, viols, excisions, mariages forcés...) sont des actes interconnectés et corrélatifs qui se situe le long d'un continuum<sup>12</sup>. Il ne s'agit pas de mettre toutes les violences

---

<sup>11</sup> Liz KELLY. « Le continuum de la violence sexuelle », *Cahiers du genre*, Vol. 66, n°1, 2019, pp. 17-36.

<sup>12</sup> *Ibid.*

faites aux femmes sur un pied d'égalité quant à leur gravité ou à leurs répercussions, mais de considérer leur connexion et leur motif permanent. Nous empruntons le concept à Liz Kelly et le transposons à l'analyse des récits de nos intervenantes quant à la représentation queer.

La teneur des échanges était intense, les intervenantes ont livré d'importants témoignages lors de leurs réponses aux questions. Ainsi, nous n'avons pas eu le temps d'aborder toutes les questions que nous souhaitions poser. En tant qu'étudiante en Master en Arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production) et en tant que jeune professionnelle dans la réalisation et sur les tournages de films, nous espérons avoir le temps d'aborder la question du cinéma. Sur la liste de nos questions, l'une d'entre elles était adressée à Nina, depuis son point de vue de réalisatrice transgenre : « Comment utiliser le cinéma comme une arme militante contre les dogmes imposés par l'industrie ? » Cette question laissée sans réponse devient le point d'ancrage de notre mémoire, qui visera ainsi à exploiter la *représentation queer au cinéma*.

Le discours de la violence de Nina Rose nous a touchée – presque révoltée : c'est son expérience et son vécu de femme transgenre réalisatrice et spectatrice qui a particulièrement raisonné en nous. C'est ainsi que nous proposons une analyse détaillée du continuum de la violence générée par les représentations transgenres au cinéma, et que nous questionnons les actions concrètes que cela engendre sur les individu·e·s. Nous précisons ces « actions concrètes » dans ce qui suit.

*BARBIE* :

LE SYMBOLE D'UN CINÉMA QUI FAIT (RÉ)AGIR

Le film *Barbie* (Greta Gerwig, 2023)<sup>13</sup> a permis de véhiculer une idéologie féministe et anti-patriarcale d'abord au sein de l'industrie hollywoodienne, puis dans les salles de cinéma, et enfin dans les esprits des spectateur·ice·s, des médias, et de l'opinion publique. Dans l'émission de télévision *Grand Angle*<sup>14</sup> diffusée le 13 août 2023, Demet Korkmaz présente le film *Barbie* comme un « carton culturel et planétaire » qui sépare l'opinion publique. Elle déclare que le long métrage est « trop féministe pour les un·e·s » et qu'il constitue une « imposture pour les autres », mais qu'en tous les cas, « il ne laisse personne insensible ». L'image

---

<sup>13</sup> Greta GERWIG. (Réalisatrice). *Barbie*. [Film]. 2023. États-Unis : LuckyChap Entertainment.

<sup>14</sup> TV5 Monde Info. *Grand Angle*. (15 août 2023). *Barbie, film féministe ou immoral ?* [Vidéo : rediffusion d'une émission télévisée]. YouTube. 14'. Consulté le 15 mai 2024 [https://www.youtube.com/watch?v=8kNZIXqR\\_Lc](https://www.youtube.com/watch?v=8kNZIXqR_Lc).

cinématographique impacte les spectateur·ice·s et l'enjeu de notre mémoire réside dans les effets très concrets de cet impact sur les individu·e·s, aussi différents soient-ils.

Aux États-Unis, l'activiste conservateur Charlie Kirk, affirme dans son émission de radio que *Barbie* est « la chose la plus dégoûtante qu'il n'ait jamais vue<sup>15</sup> » avant d'appeler au boycott du film. Selon lui, les valeurs mises en scènes et diffusées dans le long métrage s'apparentent à « de la propagande pour la mafia transgenre<sup>16</sup> » parce que l'actrice, écrivaine et mannequin transgenre Hari Nef figure dans le casting. Le journaliste de la droite conservatrice Ben Shapiro a publié le 22 juillet 2023 une vidéo sur la plateforme YouTube, dans laquelle il se met en scène en train de brûler des poupées Barbie avant d'exprimer son avis sur le film. Pendant quarante-trois minutes, Shapiro explique à ses auditeurs que *Barbie* est un très mauvais film qui constitue « l'un des pires films qu'il n'ait jamais vus parce c'est un des films les plus wokes qu'il n'ait jamais vus<sup>17</sup> ».

Le public féminin a tendance à réagir d'une autre manière, plus politique et moins véhémement. Dans le quotidien français Libération, la philosophe et chercheuse Camille Froidevaux-Metterie publie une tribune dans laquelle elle revient sur le succès mondial du film de Greta Gerwig. L'autrice admet que les notions de féminisme véhiculées dans *Barbie* sont simplifiées et peu politisées, achoppant sur la représentation LBGTQIA+<sup>18</sup>. Elle dit très justement que les violences sexistes et sexuelles sont occultées du scénario, mettant en scène avec légèreté l'impact du patriarcat sur les femmes de « BarbieLand ». Néanmoins, la philosophe insiste à juste titre sur « la chance inouïe que nous avons, nous féministes, de voir les bases simplifiées du féminisme être diffusées à une telle échelle et toucher un si large public !<sup>19</sup> » Depuis plus d'un siècle, c'est la première fois que l'industrie cinématographique hollywoodienne produit un film dont le féminisme est le sujet principal. En utilisant un vocabulaire engagé et féministe : « le mot “patriarcat” [étant] prononcé plus d'une dizaine de fois par les divers personnages<sup>20</sup> » ; en représentant une diversité de femmes s'éloignant des

---

<sup>15</sup> Charlie KIRK, Peachy KEENAN, Kelly SHACKELFORD. *If a Barbie Movie Isn't Safe, What Is?* [Document audio]. The Charlie Kirk Show, 2023, 32'. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://thecharliekirkshow.com/podcasts/the-charlie-kirk-show/if-a-barbie-movie-isnt-safe-what-is-with-peachy-ke>.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Ben SHAPIRO. (22 juillet 2023). *Ben Shapiro DESTROYS The Barbie Movie For 43 Minutes*. [Vidéo]. YouTube. 43'. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://www.youtube.com/watch?v=ynU-wVdesr0>.

<sup>18</sup> Camille FROIDEVAUX-METTERIE. « “Barbie”, une chance inouïe de diffuser le féminisme », *Libération*, août 2023. Consulté le 7 juillet 2024 sur [https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/barbie-une-chance-inouie-de-diffuser-largement-le-feminisme-par-camille-froidevaux-metterie-20230810\\_Z3OXH6VNJZFGZMZ25CKRKSZ7CQ/?datawallToken=GFT-cd3ce96adc3add6d93a0489611241cf8](https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/barbie-une-chance-inouie-de-diffuser-largement-le-feminisme-par-camille-froidevaux-metterie-20230810_Z3OXH6VNJZFGZMZ25CKRKSZ7CQ/?datawallToken=GFT-cd3ce96adc3add6d93a0489611241cf8).

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

standards hollywoodiens habituels : des femmes enceintes, grosses, noires, racisées, handicapées, Greta Gerwig crée le premier blockbuster féministe mondial.

Une multitude de réactions anti-féministes ont été observées au sein du public masculin, nous l'avons vu avec Ben Shapiro et Charlie Kirk aux États-Unis. Dans sa tribune, Camille Froidevaux-Metterie aborde la violente réaction de ces spectateurs :

« Le film porte ainsi ce message féministe radical que le bonheur des femmes ne dépend pas des hommes et, davantage encore, qu'elles sont parfois plus heureuses sans eux, dans les relations d'amitié féminine notamment. C'est sans doute ce qu'ont confusément compris les hordes de masculinistes qui ont inondé les réseaux de diatribes à l'encontre du film. »<sup>21</sup>

Les réseaux sociaux ont joué un rôle majeur dans la diffusion de ces réactions problématiques. Toutefois, les influenceuses féministes se sont emparées de certaines plateformes pour véhiculer leur propre expérience. En août 2023 sur Tiktok, de nombreuses utilisatrices ont annoncé avoir rompu avec leur partenaire, petit-ami ou fiancé après être allé·e·s voir *Barbie* sur grand écran. Certaines ont réalisé que leur relation n'était pas en adéquation avec les valeurs féministes qu'elles ont retrouvé dans le film tandis que d'autres ont remarqué la nécessité de partager sa vie avec une personne consciente voire engagée au sein des luttes féministes.

Avec l'exemple de *Barbie*, il est facile d'observer comment le cinéma impacte une société et ses citoyen·ne·s : que l'on brûle des poupées en plastique ou que l'on mette fin à une relation, il s'agit bien là d'actions. L'impact des images est puissant, solide et enraciné dans les sociétés dites occidentales ; il s'agit d'un vecteur de diffusion, de communication et d'action.

## ENJEUX DU MÉMOIRE

Nous l'avons constaté avec *Barbie*, le septième art peut avoir un effet puissant sur une société. Le cinéma crée un espace au sein duquel les spectateur·ice·s assimilent de nouvelles perspectives, voire de nouvelles représentations sociétales grâce à la fiction. Les images cinématographiques permettent aux citoyen·ne·s de s'identifier à une représentation, et parfois, « les incitent à agir et à exiger des changements<sup>22</sup> ». Dans un article en ligne, la journaliste Claire Grouard explore les divers impacts du cinéma sur la société en insistant sur le « modelage

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Claire GROUARD. « Quels sont les impacts du cinéma sur la société ? », *Contra*. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://contra.com/p/LOWBFFOI-quels-sont-les-impacts-du-cinema-sur-la-societe>.

des comportements et des valeurs culturelles<sup>23</sup> » des individu·e·s. Selon la journaliste, le cinéma est un outil de communication puissant qui véhicule des normes culturelles et sociales à travers ses récits et personnages. Les films proposent des exemples de comportements à adopter face à une représentation, pouvant être imités par les spectateur·ice·s au sortir de la salle de cinéma. Claire Grouard insiste sur la dichotomie des effets du cinéma sur les citoyen·ne·s : l'image cinématographique peut normaliser et illustrer des notions comme la tolérance, l'inclusivité ou bien le respect ; elle peut aussi banaliser la violence et la discrimination. En d'autres termes, certains films légitiment la violence et la transphobie<sup>24</sup> là où d'autres films proposent une clé de lecture différente, celle du regard trans – le *trans gaze*. Jack Halberstam est le premier à avoir théorisé le *trans gaze* dans son article *The transgender gaze in Boys Don't Cry*<sup>25</sup> paru en 2001, dans la lignée des travaux de Laura Mulvey qui a théorisé le concept de *male gaze* (regard masculin) en 1975 – et dont s'est inspirée Iris Brey lorsqu'elle conceptualise la notion de *female gaze* (regard féminin) en 2020.

L'un des enjeux de l'analyse que nous proposons dans ce mémoire consiste en l'*observation de la violence extrême des diverses représentations audiovisuelles de la transidentité* et donc, des personnes transgenres, au sein des productions cinématographiques dites mainstream, c'est-à-dire à grand – voire très grand – succès. Parmi ces productions se retrouvent moult films qui continuent d'être projetés partout dans le monde : les premiers films de Pathé, la plus ancienne société de cinéma ayant vu le jour en France en 1901 ; *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960) ; *Pulsions* (Brian De Palma, 1980), le *Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991) et *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992) pour les thrillers américains ; *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994), *Very Bad Trip 2* (Todd Philipps, 2011) et la série télévisée intitulée *Les Griffin* (Fox 1999) – aussi connue sous le nom de *Family Guy* – se réunissent sous le genre de la comédie hollywoodienne.

Le second enjeu de notre mémoire vise à interroger le thème de la violence de la représentation trans dans son continuum en opérant un *changement de regard* sur les films et les séries de notre corpus. C'est ce geste particulier qui nous amènera à définir la violence comme motif permanent de la représentation transgenre au cinéma hollywoodien. Au-delà de la question des représentations trans, nous nous intéresserons à ce que celles-ci provoquent sur les citoyen·ne·s spectateur·ice·s. Pour contextualiser notre analyse, nous nous inspirons des

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> La transphobie est l'ensemble des attitudes, comportements ou discours hostiles, discriminatoires ou violents envers les personnes transgenres ou celles perçues comme telles.

<sup>25</sup> Jack HALBERSTAM. « The Transgender Gaze in *Boys Don't Cry* », *Screen*, Vol. 42, n°3, automne 2001.

théoricien·ne·s de la Queer Theory comme Judith Butler, Julia Serano ou encore Jack Halberstam et nous nous appuyons sur l'héritage de la French Theory et notamment sur les écrits du philosophe Roland Barthes.

Par « autre regard », nous entendons un contre-regard : un regard critique ; nous entendons changer de prisme et observer ces films à travers la lunette du regard trans ; nous entendons dire que les représentations de la transidentité dans les films de cinéma mainstream, bien que banalisées et normalisées, font en réalité preuve d'une violence extrême. Nous entendons aussi dire que ces représentations cinématographiques jouent un rôle dans la non-stigmatisation de la transphobie au sein des sociétés européennes et états-unienne.

Au sein de notre corpus réside un élément particulier, un élément clé qui suivra tout le raisonnement de ce mémoire. Il s'agit du documentaire *Disclosure: Trans Lives On Screen*<sup>26</sup> réalisé par Sam Feder en 2020, et produit par la célèbre actrice transgenre Laverne Cox. *Disclosure* dévoile l'impact des représentations des identités trans forgées par l'industrie hollywoodienne et par les médias sur les publics cis et transgenres. Fil rouge de notre analyse, le documentaire regorge d'informations et de références quant à la représentation de la transidentité dans le cinéma hollywoodien, constituant ainsi un élément clé du raisonnement de ce mémoire. Le film donne la parole à de nombreux·ses acteur·ice·s, réalisateur·ice·s et historien·ne·s du cinéma, tel·le·s que Susan Stryker<sup>27</sup>, Lilly Wachowski<sup>28</sup>, Jen Richards<sup>29</sup>, Zachary Drucker<sup>30</sup> et tant d'autres. Les témoignages et observations de toutes ces personnalités trans nous amène à adopter notre *contre-regard critique* sur chacun des films de notre corpus.

## PROCESSUS DE RÉFLEXION

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous poserons le cadre théorique de notre analyse cinématographique du continuum de la violence des représentations transgenres. Nous examinerons la question du regard au cinéma à l'aide des ouvrages de Laura Mulvey, Iris Brey et Jack Halberstam – théoricien·ne·s émérites de la critique du genre et du cinéma. À partir de leurs écrits, nous proposerons le concept du « regard masculin cisgenre » qui se pose habituellement violemment sur les films hollywoodiens mainstream et que nous proposons de

---

<sup>26</sup> Sam FEDER. (Réalisateur). *Disclosure: Trans Lives On Screen*. [Film]. 2020. États-Unis : Bow and Arrow Entertainment. Netflix.

<sup>27</sup> Voir : Susan STRYKER. *Transgender History*, Seal Press, 2017 (Seconde édition).

<sup>28</sup> Avec sa sœur Lana, elles ont notamment réalisé la série spectaculaire des quatre films *Matrix* (de 1999 à 2021).

<sup>29</sup> Jen Richards est une écrivaine, actrice et productrice américaine.

<sup>30</sup> Zachary Drucker est une artiste queer et trans dont on peut retrouver l'incroyable travail ici : <https://www.zackarydrucker.com/press>.

déplacer. La notion de *cis-male gaze* – que nous expliciterons dès la prochaine partie – nous sera utile dans les arguments que nous développerons dans les deuxième, troisième et dernier chapitres. Pour approfondir l’élaboration de notre concept, nous nous saisirons également de la « théorie du troisième sens » développée par Roland Barthes dans *L’obvie et l’obtus*<sup>31</sup>.

Dans un second temps, nous observerons l’évolution de la représentation des personnages transgenres *de meurtrier·ère·s à victimes*. Nous dégagerons que, dans les thrillers hollywoodiens, les personnages trans sont des tueur·euse·s en série. Nous regarderons la peur comme motif de la violence au sein des représentations trans des thrillers d’Hitchcock et De Palma tels *Psychose*<sup>32</sup> et *Pulsions*<sup>33</sup> avant d’analyser les effets très concrets de la représentation trans du personnage de Buffalo Bill dans le *Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991)<sup>34</sup>. Dans plusieurs films de notre corpus, la transidentité est représentée comme une pathologie qui ne peut se guérir qu’à l’aide du recours à la chirurgie : nous révélerons que cette représentation est particulièrement problématique et éloignée de la réalité expérimentée par la communauté concernée. Nous poursuivrons l’analyse de la représentation de la santé trans en prêtant attention aux scénarii de séries médicales contemporaines comme *Urgences* (NBC, 2005) *Grey’s Anatomy* (ABC, 2006) et *Chicago Med* (NBC, 2016). Nous verrons qu’apparaît le motif stéréotypé de la personne trans mourante car victime de sa propre transidentité – et qu’il s’agit là encore d’une représentation problématique et peu crédible.

Dans le pénultième chapitre de notre mémoire, nous nous attèlerons à la représentation d’un corps trans ridicule, dégoûtant et puni. Ridicule et moquée dans le cinéma des premiers temps (dès les années 1890), la transidentité est représentée pour susciter le rire. Nous observerons aussi la violence émanant de la représentation comique des personnages trans lorsque leur corps est mis en scène pour faire vomir ceux qui le découvrent. La répulsion comme réaction à la transidentité apparaît dans nombre de films de notre corpus, comme *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992), *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994) ou encore *Very Bad Trip 2* (Todd Phillips, 2011)<sup>35</sup>. Nous réaliserons ensuite que le dégoût suscité par la transidentité dans certains scénarii est poussé à son paroxysme dans les productions audiovisuelles contemporaines. C’est l’épisode des *Experts : Manhattan* (CBS,

---

<sup>31</sup> Roland BARTHES. *L’obvie et l’obtus*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

<sup>32</sup> Alfred HITCHCOCK. (Réalisateur). *Psycho*. [Film]. 1960. États-Unis : Paramount Pictures.

<sup>33</sup> Brian DE PALMA. (Réalisateur). *Dressed to kill*. [Film]. 1980. États-Unis : Filmways Pictures.

<sup>34</sup> Jonathan DEMME. (Réalisateur). *The silence of the lambs*. [Film]. 1991. États-Unis : Orion Pictures.

<sup>35</sup> Todd PHILIPPS. (Réalisateur). *The Hangover Part II*. [Film]. 2011. États-Unis : Warner Bros. Pictures.

2007) intitulé *The Lying Game*<sup>36</sup> qui illustrera notre propos et nous permettra de penser l'influence palpable de certaines images de cinéma sur un·e individu·e.

Le dernier chapitre de notre travail se consacrera à ouvrir le dossier historique de « l'Archive Brandon » entamé par Jack Halberstam. Nous viserons ainsi à nourrir notre devoir de mémoire envers Brandon Teena (1972-1993) qui a inspiré le film à grand succès *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999)<sup>37</sup>. Dans cette partie, nous traverserons les détails de la vie, du viol et de l'assassinat extrêmement violents d'un jeune homme transgenre de 21 ans dans campagne du Nebraska aux États-Unis. L'immersion au sein de l'expérience de la vie de Brandon Teena nous permettra d'appréhender *le transgender gaze* que met en scène Kimberly Pierce dans son magnifique long-métrage. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur le documentaire *The Brandon Teena Story* (Susan Muska, Greta Olafsdottir, 1998)<sup>38</sup> ainsi que sur un texte d'Eric Konigsberg pour *Playboy*, *Death of a Deceiver*<sup>39</sup>, et sur différents ouvrages de Jack Halberstam dont la théorie accompagne l'entièreté de notre analyse de la représentation trans au cinéma.

---

<sup>36</sup> Anthony HEMINGWAY. (Réalisateur). Wendy BATTLES. (Scénariste). 2007. *The Lying Game* (Saison 3, Épisode 14). [Épisode de série télévisée]. Dans A. E. ZUIKER (Producteur exécutif), *CSI: NY*. CBS.

<sup>37</sup> Kimberly Pierce. (Réalisatrice). *Boys Don't Cry*. [Film]. 1999. États-Unis : Fox Searchlight Pictures.

<sup>38</sup> Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. (Réalisatrices). *The Brandon Teena Story*. [Documentaire]. 1998. États-Unis : Bless Bless Productions.

<sup>39</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver: The True Story of Teena Brandon », *Playboy*, janvier 1995, pp. 192-199.



# PREMIÈRE PARTIE

## CHAPITRE 1

### La question du regard au cinéma

#### CONTEXTE THÉORIQUE

Dans *Disclosure: Trans Lives on Screen*, l'actrice et écrivaine Jen Richards dit que « chaque personne trans porte en elle une histoire de la représentation de la transidentité, rien qu'à travers de ce qu'elle a vu<sup>40</sup> [à l'écran] ». La citation de Richards s'applique également au public cisgenre, lequel a incorporé de la même manière les représentations trans véhiculées dans les médias et au cinéma. Les images de cinéma s'apparentent à des références iconiques qui, en contact les unes avec les autres, aident à forger l'imaginaire collectif de la représentation transgenre. Dans son ouvrage intitulé *L'obvie et l'obtus*<sup>41</sup>, le philosophe français Roland Barthes s'est attelé à l'analyse des images photographiques et filmiques. Dans cet essai, il développe sa « théorie du troisième sens », selon laquelle on décèle trois *niveaux de sens* dans une image de cinéma : un « niveau informatif » que les spectateur·ice·s acquièrent par le biais d'éléments qui les rappellent à une expérience connue (décor, accessoires, costumes...) ; un « niveau symbolique » qui englobe les divers symboles liés au film, à son thème, à son ou sa réalisateur·ice et surtout à son système référentiel, et un « niveau obtus » qui se rapporte au domaine du sensible, à ce que l'on ne peut nommer<sup>42</sup>. En d'autres termes, le premier niveau de sens, le « niveau informatif » est dénotatif : il désigne ce que montre directement et explicitement l'image de cinéma. Le « niveau symbolique » est connotatif : il inclut des références culturelles et des significations subjectives. Le troisième sens ou le « niveau obtus » est plus difficile à cerner par les spectateur·ice·s puisqu'il ne se réduit à aucun des deux premiers niveaux de sens. C'est un niveau supplémentaire de signification dans les images cinématographiques. Ainsi, nous avancerons que le « niveau obtus » relève de l'ultrasensible.

Ce sont les trois paliers de l'image cinématographique qui façonnent la notion de représentation au cinéma chez un·e individu·e ; et c'est le niveau obtus en particulier qui

---

<sup>40</sup> Sam FEDER. (Réalisateur). *Disclosure: Trans Lives On Screen*. [Film]. 2020. États-Unis : Bow and Arrow Entertainment. Netflix, 7 :10.

<sup>41</sup> Roland BARTHES. *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 43-46.

façonne la question d’imaginaire et d’imaginaire collectif puisque ce pallier dépasse le domaine du sensible. Chaque spectateur·ice porte en lui ou en elle son propre bagage de représentations cinématographiques, impactant et affectant sa conception du monde. Ainsi se créent des schémas de représentations imagées et scénarisées dans l’imaginaire spectatoriel. C’est notamment le cas pour l’objet de nos recherches : la représentation de la transidentité au cinéma.

Depuis la naissance du septième art, chaque spectateur·ice a construit à partir de ces images en mouvement une représentation de la transidentité qui, nous le verrons au cours de notre étude, s’avère particulièrement erronée et éloignée de la réalité, notamment de la réalité expérimentée par la communauté concernée. D’un côté, le public cisgenre ne connaît la transidentité que par le biais des représentations cinématographiques ; de l’autre, le public transgenre ne peut s’identifier ni se retrouver au sein de ces représentations grotesques. Nick Adams, le directeur du secteur Trans, Media & Representation de l’association GLAAD<sup>43</sup>, appuie notre propos en démontrant qu’Hollywood a, pendant des années, montré et appris au public comment réagir à la transidentité.

GLAAD (dont l’acronyme signifie « Alliance gay et lesbienne contre la diffamation ») est une association américaine à but non-lucratif dont la mission principale consiste en une veille médiatique visant à repérer et à corriger les représentations inexactes, inappropriées et problématiques des identités LGBTQIA+. GLAAD aspire à promouvoir une représentation juste, précise et inclusive des personnes homosexuelles, bisexuelles et transgenres en développant, par exemple, la mise en place de projet nationaux ouvrant le dialogue contre les queerphobies<sup>44</sup>. L’association souhaite faire entendre la voix de ces personnes minorisées, afin que leurs histoires et leurs vies soient représentées sur le grand comme le petit écran, de la manière la plus juste et authentique qui soit<sup>45</sup>. Nick Adams, le vice-président de l’association, consacre son travail à la représentation de la transidentité dans les médias et films américains dans le but d’améliorer la couverture médiatique et cinématographique des problématiques et identités trans. Après 26 ans de recherches et d’analyses médiatiques et cinématographiques, il affirme qu’Hollywood a entraîné et formé le public à réagir à la transidentité par le biais de la peur.

Trois autres réactions, toujours empreintes d’une violence extrême, se dégagent des diverses représentations analysées dans ce mémoire : la moquerie, la répulsion, et la violence

---

<sup>43</sup> *Gay and Lesbian Alliance Against Diffamation.*

<sup>44</sup> Le terme « queerphobies » désigne les discriminations visant spécifiquement l’identité queer d’un·e individu·e. « Queerphobie » est synonyme de « LBGTphobie ».

<sup>45</sup> GLAAD. *About GLAAD. Leading the conversation. Shaping the media narrative. Changing the culture. That’s GLAAD at work.* Consulté le 5 juillet 2024 sur <https://glaad.org/about>.

du corps. Notre étude examinera le processus de systématisation par lequel ces gestes s'érigent en réaction légitime face à la représentation de la transidentité dans un corpus de films hollywoodiens à grand succès. Le principal enjeu de notre analyse consiste à changer le regard habituellement posé sur les productions de notre corpus : il s'agira de faire évoluer le regard et la manière usuelle d'observer et de se saisir des représentations au sein de ces blockbusters hollywoodiens.

*MALE GAZE, FEMALE GAZE, TRANSGENDER GAZE :*  
LA QUESTION DU REGARD AU CINÉMA

Les théories du cinéma embrassent le concept du *male gaze*, le regard masculin, théorisé par Laura Mulvey en 1975 dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*<sup>46</sup> (« Plaisir visuel et cinéma narratif »). Laura Mulvey est une figure centrale de la théorie critique féministe du cinéma. Elle est aussi réalisatrice et l'une des rares femmes à travailler derrière la caméra dans les années septante. Dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, elle théorise le concept de *male gaze*, selon lequel l'écrasante majorité des films traditionnels hollywoodiens sont réalisés par des hommes hétérosexuels, et intrinsèquement filmés selon un regard masculin universalisé qui vise à objectifier et à assujettir les femmes<sup>47</sup>. La théoricienne distingue trois types de regards qui façonnent le *male gaze* : le regard de la caméra, des personnages et des spectateurs masculins<sup>48</sup>. Elle donne l'exemple de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) pour illustrer la manière dont le cinéma classique hollywoodien incarne et reproduit le *male gaze*<sup>49</sup>. Dans le film d'Hitchcock, le regard de la caméra adopte le regard masculin de Scottie (James Stewart), qui contrôle et objectifie le personnage féminin, Madeleine (Kim Novak). Ce processus réduit le personnage féminin à un objet de désir visuel, et propose aux spectateur·ice·s de voir le film uniquement à travers le point de vue de l'homme – c'est-à-dire de regarder et de considérer le corps de Madeleine comme un objet de désir sexuel. Ainsi, le concept de *male gaze* est indissociable de celui de patriarcat ubiquiste dans la société.

Pour le Larousse, le patriarcat désigne, dans une société de genre binaire « une forme d'organisation sociale dans laquelle l'homme exerce le pouvoir dans le domaine politique, économique, religieux, ou détient le rôle dominant au sein de la famille, par rapport à la

---

<sup>46</sup> Laura MUVLEY. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, n°3, automne 1975, pp. 801- 816.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 815.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 809.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 813-814.

femme<sup>50</sup> ». À cette définition, nous ajoutons le domaine du cinéma. Nous écrivons ce mémoire dans un contexte post-MeToo, où la 45<sup>e</sup> cérémonie des Césars sacre le violeur pédocriminel<sup>51</sup> Roman Polanski de « meilleur réalisateur<sup>52</sup> », où il a fallu attendre près de 130 ans après la naissance du cinéma pour que le discours de Judith Godrèche marque un tournant contre les violences sexuelles faites aux femmes majeures et mineures sur les tournages et libère la parole d'autres comédiennes<sup>53</sup>. Dans le domaine du cinéma aussi, l'homme détient le rôle dominant et exerce le pouvoir. Patriarcat et *male gaze* sont indissociables.

En écho à la notion de *male gaze*, on retrouve celle du *female gaze* : regard féminin, théorisée par Iris Brey dans *Le regard féminin, une révolution à l'écran*<sup>54</sup>. Docteure en études cinématographiques et en littérature de l'université de New-York, Iris Brey est spécialiste de la question du genre et de ses représentations<sup>55</sup>. Dans son ouvrage, l'autrice affirme qu'« il existe un regard féminin, ou *female gaze*, un regard qui nous [spectateur·ice·s] fait ressentir l'expérience d'un corps féminin à l'écran<sup>56</sup> ». Ici, les questions du corps et du point de vue sont fondamentales. Là où le *male gaze* tente d'assujettir les personnages féminins, le *female gaze* les représente comme des sujets actifs de la narration. La mise en scène du *female gaze* se construit à travers la question du point de vue, où les spectateur·ice·s se saisissent de l'histoire cinématographique à travers les yeux et les expériences des personnages féminins. Iris Brey propose quelques films afin d'illustrer son propos, notamment *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019). Réalisé par une femme lesbienne, le film montre une relation amoureuse entre deux femmes. Marianne (Noémie Merlant) doit peindre le portrait d'Héloïse (Adèle Haenel) dont elle va tomber amoureuse. Aucun des deux personnages n'est objectifié ou assujetti. Dans *Portrait de la jeune fille en feu*, Héloïse et Marianne sont maîtresses de leur désir. Iris Brey écrit que « le geste révolutionnaire de Céline Sciamma est de considérer que le désir peut éclore sans domination, sans humiliation, sans rapports de pouvoir<sup>57</sup> » et donc, sans

---

<sup>50</sup> « Patriarcat, nom masculin », *Larousse*. Consulté le 6 juillet 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689#:~:text=1.,par%20rapport%20%C3%A0%20la%20femme>.

<sup>51</sup> Marianne Barnard (10 ans), Samantha (13 ans), Renate Langer (15 ans), Charlotte Lewis (16 ans), Robin (16 ans), Valentine (18 ans), Mallory Millett (29 ans) et cinq victimes anonymes.

<sup>52</sup> Martin DESCLOZEAUX, Sophie DELPONT, Margot DELPIERRE. Radio France. (29 février 2020). « *C'est la honte* » : le César du meilleur réalisateur remis à Roman Polanski, l'actrice Adèle Haenel quitte la cérémonie. [Épisode de podcast]. France Culture. Consulté le 6 juillet 2024 sur <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/journal-de-8-h/c-est-la-honte-le-cesar-du-meilleur-realisateur-remis-a-roman-polanski-l-actrice-adele-haenel-quitte-la-ceremonie-8431800>.

<sup>53</sup> Rtbf Auvio. (16 mai 2024). *Festival de Cannes / Judith Godrèche libère la parole aux femmes dans Moi Aussi*. Consulté le 7 juillet 2024 sur <https://auvio.rtbf.be/media/journal-televise-sujet-par-sujet-festival-de-cannes-judith-godreche-libere-la-parole-aux-femmes-dans-moi-aussi-3194592>.

<sup>54</sup> Iris BREY. *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, coll. « Les Feux », 2020.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 63.

patriarcat. Le regard de la caméra, des personnages et des spectateur·ice·s dans *Portrait* se construisent comme indubitablement féminins puisqu'ils excluent absolument les hommes, et donnent à voir une expérience strictement féminine. La caméra adopte un regard neutre, non-objectivisant des corps féminins et de leur vulve. Le regard des deux personnages lesbiens autour desquels s'articule le scénario se construit sur la notion d'égalité : Marianne et Héloïse sont toutes les deux des sujets actifs et regardant<sup>58</sup> ; et grâce à cela, les spectateur·ice·s deviennent à leur tour des sujets actifs<sup>59</sup>. Dans *Portrait de la jeune fille en feu*, la question du regard est amplifiée par la peinture et les jeux de regards qu'elle induit. L'élaboration du portrait d'Héloïse participe au processus de représentation des personnages féminins comme des sujets actifs et regardant – loin d'être passives ou aliénées comme Madeleine dans *Vertigo*.

Dans son film, Céline Sciamma adopte un *lesbian gaze* – ou regard lesbien – en mettant en scène une relation amoureuse entre des personnages féminins actifs, proposant une perspective souvent absente du cinéma traditionnel dominé par le *male gaze*. À propos de la représentation des communautés minorisées, Iris Brey ajoute :

« Toutes les représentations de personnes discriminées (à cause de leur genre, orientation sexuelle, couleur de peau, etc.) semblent générer un contre-regard, un regard qui s'éloigne du régime d'images dominant. Certain·e·s intellectuel·le·s ou universitaires ont théorisé un regard impérialiste (E. Ann Kaplan), d'autres un regard transgenre (Jack Halberstam), d'autres encore un regard d'opposition (bell hooks)<sup>60</sup>. »

Le *male gaze* et le *female gaze* sont d'importants concepts dans le cadrage théorique de notre analyse des représentations trans à Hollywood. Dans la citation ci-dessus, Iris Brey mentionne un regard transgenre développé par Jack Halberstam, une figure clé de la théorie queer dont les œuvres bercent l'entièreté de notre mémoire.

Le *transgender gaze* ou *trans gaze* est un mot-valise composé de *gaze* : regard, et *transgender* : transgenre. Ainsi, le *trans gaze* désigne, au sein des productions cinématographiques, un point de vue incarné par une personne trans. Dans son essai sur le regard transgenre, Jack Halberstam donne l'exemple du personnage de Brandon (Hilary Swank) dans *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999). Le film met en scène de façon ultraréaliste l'expérience, le viol et le meurtre violents de Brandon Teena, un jeune homme transgenre, dans l'état du Nebraska au nord des États-Unis. Ce qu'avance Halberstam dans *The Transgender*

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 236.

*Gaze in Boys Don't Cry*<sup>61</sup>, c'est que Kimberly Pierce a délibérément établi la notion *trans gaze*, un regard transgenre qu'elle donne à voir aux spectateur·ice·s à travers l'expérience de Brandon<sup>62</sup>. Le *trans gaze* dans *Boys Don't Cry* se construit selon les mêmes procédés que le *male* et *female gaze* : le regard de la caméra, le regard des personnages et celui des spectateur·ice·s. La caméra suit le regard de Lana (Chloë Sevigny) qui s'élève vers le ciel<sup>63</sup> ; Lana regarde Brandon, le voit et le perçoit comme un homme<sup>64</sup>, les spectateur·ice·s deviennent acteur·ice·s et voyeur·e·s de l'expérience de Brandon.

Le documentaire *Disclosure: Trans Lives on Screen* est l'exemple le plus contemporain. Exclusivement composé des témoignages de personnes transgenres sur l'impact des représentations de la transidentité sur les spectateur·ice·s, le documentaire oblige le public à adopter un autre regard sur une vingtaine de productions hollywoodiennes à grand succès : le regard transgenre.

Ainsi, pour les besoin de cette analyse particulière des productions cinématographiques hollywoodiennes mainstream, nous prenons soin de créer le terme *cis-male gaze* pour désigner un regard masculin cisgenre. À l'opposé du concept développé par Jack Halberstam, le *cis-male gaze* désigne la manière dont les hommes hétérosexuels et cisgenres représentent la transidentité dans leurs films, c'est-à-dire depuis leur propre point de vue. Le regard cis-masculin amène à des représentations erronées de la transidentité. Ces représentations sont particulièrement violentes, voire-même dangereuses pour les spectateur·ice·s – nous l'observerons dans ce qui suit.

---

<sup>61</sup> Jack HALBERSTAM. « The Transgender Gaze in *Boys Don't Cry* », *Screen*, Vol. 42, n°3, automne 2001.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>64</sup> *Ibid.*

## CHAPITRE 2

### Les personnages trans de meurtrier·ère·s à victimes

#### CONTEXTUALISATION : LA PEUR COMME MOTIF DE LA VIOLENCE

Dans le champ lexical de la violence figure la peur : c'est autour de cette émotion que vont se construire les premiers scénarii qui représentent la transidentité. L'usage de la peur et de la violence comme réactions à la transidentité envahit Hollywood, aussi bien les thrillers que les comédies ; et ce par le biais de différents procédés que nous allons examiner. Le motif de la violence extrême traverse l'analyse des productions audiovisuelles du corpus de notre mémoire, composé d'œuvres qui n'ont *a priori* rien en commun – mais qui nous permettront d'observer une représentation des personnes trans au cinéma emprunte d'une violence permanente.

Dans cette partie, nous contextualiserons notre étude en nous intéressant d'abord à la filmographie d'Alfred Hitchcock, considéré comme le maître du genre du thriller au cinéma. Comme en littérature, le thriller (de l'anglais *to thrill* : frissonner) se caractérise par des sensations fortes procurées aux spectateur·ice·s grâce au suspense installé dans la narration. Hitchcock en a posé les dogmes avec son film muet *Les Cheveux d'Or* (1926), où un tueur en série sème la terreur en assassinant des jeunes femmes. Dans ses films, le réalisateur a également instauré le motif de la personne transgenre criminelle et pathologique, faisant de nombre de ses personnages transgenres les meurtriers de l'intrigue. Chez Hitchcock – dont nous survolerons simplement quelques œuvres, on a affaire à une représentation de la transidentité comme une maladie qui pousse à tuer. Il s'agit d'un motif récurrent dans les thrillers mainstream après Hitchcock, notamment dans *Le Silence des Agneaux* (Jonathan Demme, 1991) dont nous proposerons une analyse approfondie de la genèse et des impacts concrets des images du film sur les citoyen·ne·s. Nous examinerons ensuite l'évolution du motif de la transidentité comme une pathologie qui pousse les malades à tuer vers le motif de la transidentité comme une pathologie qui décime ses malades. Le discours cinématographique évolue : on observe une transition dans la narration qui passe de « les personnes trans souffrent d'une maladie qui tue » à « les personnes trans ont une maladie qui les tue ». En d'autres termes, nous nous intéresserons à la transformation du regard masculin cisgenre au sein de ces productions hollywoodiennes à grand succès : du motif de la personne trans meurtrière à celui de la personne transgenre victime.

## LE GENRE DU THRILLER : HITCHCOCK ET DE PALMA

L'une des premières réactions assimilées par le public face à la représentation de la transidentité au cinéma est la peur. La plupart des thrillers hollywoodiens caractérisent les personnes trans comme dangereuses et criminelles, comme des psychopathes, des tueur·euse·s, des aliéné·e·s... Les films sélectionnés dans notre corpus comportent une dizaine de productions hollywoodiennes mainstream. Ici, il s'agit de thrillers massivement populaires, grand public et à grand succès. Pour définir le genre cinématographique du thriller, nous nous appuyons sur les écrits du Professeur Jean-Loup Bourget dans son ouvrage *Hollywood, la norme et la marge*<sup>65</sup>.

« Par le biais de Hitchcock, une autre question se pose, celle de la frontière – indécise – entre le film noir et le *thriller* (de *thrill* = frisson, faire frissonner), désignation qui insiste sur l'affect, donc sur la manipulation du spectateur. [...] On estimera que le pur thriller hitchcockien se caractérise par une construction implacable et un resserrement de huis clos théâtral.<sup>66</sup> »

C'est donc l'affect des spectateur·ice·s qui est en jeu dans ce type de films. La caractéristique du genre du thriller réside dans les émotions provoquées par les images, notamment la peur. Dans la filmographie d'Alfred Hitchcock, les personnages transgenres sont presque toujours des meurtrier·ère·s. Dans son film *Meurtre* (1930), le seul personnage queer s'avère être le meurtrier de l'intrigue ; dans la célèbre scène de *Psychose* (1960), Norman Bates, vêtu d'une robe longue et coiffé d'un chignon, assassine Marion ; et enfin dans deux épisodes de séries télévisées<sup>67</sup> (1965 et 1985) qui suivent la même ligne narrative où le serial killer qui sème la terreur et l'effroi est une femme transgenre. Parmi les œuvres audiovisuelles d'Hitchcock, il n'y a qu'un film qui mette en scène un personnage trans sans qu'il ou elle ne soit un·e meurtrier·ère : Madame Blanche dans *Le Grand Alibi* (1950).

Le réalisateur états-unien Brian De Palma considère Hitchcock comme « celui qui a su distiller l'essence du cinéma<sup>68</sup> ». De Palma dit s'être inspiré des méthodes et thématiques hitchcockiennes qu'il « a essayé de développer le plus possible<sup>69</sup> ». On le remarque dans son

---

<sup>65</sup> Jean-Loup BOURGET. *Hollywood, la norme et la marge : genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Paris, Armand Collin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 1944.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>67</sup> Il s'agit de l'épisode intitulé *An Unlocked Window* diffusé en 1965 dans *The Alfred Hitchcock Hour*, et d'un épisode homonyme diffusé en 1985 dans *The New Alfred Hitchcock Presents*.

<sup>68</sup> Brian DE PALMA. IMDb. *Citations*. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://www.imdb.com/name/nm0000361/quotes/>.

<sup>69</sup> *Ibid.*



film *Pulsions* (1980), où les idées relatives aux questions et stéréotypes de genre développées vingt ans auparavant dans *Psychose* s'intensifient et se développent de façon macabre. Chez Hitchcock, le meurtrier est trans ; chez De Palma, le personnage est un meurtrier parce qu'il est trans. *Psychose* propose une mise à distance entre son personnage et sa supposée transidentité, là où *Pulsions* utilise la transidentité du personnage comme le motif du crime et de la violence.

Cette idée de la transidentité comme motif criminel se retrouve dans nombre de productions audiovisuelles hollywoodiennes. Dans *La Vallée des plaisirs* (Russ Meyer, 1970), le personnage androgyne de Barzell (John LaZar) dévoile sa transidentité à Lance Rocke (Michael Blodgett) en détachant son costume et en lui dévoilant sa poitrine, avant de l'assassiner en lui coupant la tête. On remarque dans le jeu d'acteur de John LaZar, le comédien interprétant Barzell, un changement radical en ce qui concerne la facialité du personnage : comme si la folie s'imprégnait de lui au moment de son coming-out, comme si son coming-out lui faisait perdre la raison, comme si la transidentité le faisait devenir fou. Sur le thème de la folie, nous mentionnerons aussi *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991) en nous attardant sur le personnage de Buffalo Bill (Ted Levine).

BUFFALO BILL :

PERSONNAGE TRANS DE RÉFÉRENCE

*Le Silence des agneaux*, réalisé par Jonathan Demme en 1991, constitue l'une des œuvres centrales de notre analyse. Nous commencerons par examiner le film et son scénario selon le concept du *trans gaze* développé par le théoricien Jack Halberstam, en affinant nos propos à l'aide des témoignages issus du film documentaire *Disclosure: Trans Lives on Screen*. Nous verrons comment le personnage de Buffalo Bill s'est érigé en référence trans iconique, et nous observerons que cette représentation est contestée par la communauté transgenre depuis 1992.

Le synopsis du *Silence des agneaux* proposé par l'IMDb<sup>70</sup> (l'Internet Movie Database) est simple : « Une jeune élève officier du FBI doit obtenir l'aide d'un tueur cannibale et manipulateur incarcéré afin d'aider à attraper un autre tueur en série [Buffalo Bill], un fou qui retire la peau de ses victimes<sup>71</sup>. » Le mode opératoire de Buffalo Bill alias Jame Gund est le suivant : il enlève des femmes et les séquestre avant de les tuer. Il arrache ensuite des morceaux de leur peau pour les coudre ensemble et se confectionner un costume qu'il souhaite revêtir

---

<sup>70</sup> L'IMDb est une base de données en ligne, fiable et gratuite, répertoriant presque tous les films du monde.

<sup>71</sup> IMDb. *Le Silence des agneaux*. Titre original: *The Silence of the Lambs*, 1991, 1h 58min. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://www.imdb.com/title/tt0102926/>.

pour se transformer en la femme qu'il désire devenir. Le personnage de Buffalo Bill n'est pas clairement identifiable en tant que femme transgenre, mais il s'agit d'un personnage en crise identitaire tourmenté par les questions de genre. Dans son intimité, Buffalo Bill semble souffrir de dysphorie de genre<sup>72</sup> et s'approprier des éléments assimilés à la féminité dans l'imaginaire collectif : des cheveux longs, des vêtements aux couleurs vives, du maquillage, du fard à paupières et du rouge à lèvres, une parure de bijoux. Le personnage pratique aussi le tuckage<sup>73</sup> : Buffalo Bill danse et parade nu·e en dissimulant ses parties génitales, révélant ainsi un corps trans ou en tout cas, un corps en dehors des normes. On retrouve ici une mise en scène fantasmatique et lugubre de la transidentité sous l'impulsion du *cis gaze*, voire du *cis-male gaze*<sup>74</sup>.

L'actrice, productrice et activiste états-unienne Jen Richards mentionne *Le Silence des agneaux* dans le documentaire *Disclosure*. Avant de transitionner, elle raconte avoir trouvé assez de courage pour se confier à une de ses collègues à ce propos. L'actrice précise que sa collègue est une femme intelligente, qu'il s'agit d'une musicienne très talentueuse, qu'elle est instruite, éduquée et mondaine. Lorsque Jen Richards a parlé de transidentité, son amie s'est écriée : « Comme Buffalo Bill ?<sup>75</sup> » Il s'agit d'une simple anecdote, mais celle-ci révèle l'impact colossal des images cinématographiques sur un·e individu·e : pour l'amie de Jen Richards, Buffalo Bill était le seul point de référence, le seul modèle, le seul exemple en matière de représentation d'une personne transgenre. Dans *Le Silence des Agneaux*, *Psychose* ou *Pulsions*, la mise en scène fantasmée et macabre de la transidentité relevant d'un *cis-male gaze* est déployée, appropriée et réappropriée par l'industrie cinématographique. Ces représentations trans s'imprègnent dans l'imaginaire collectif, si bien que les spectateur·ice·s s'en saisissent, les intègrent et les incorporent. *Le Silence des agneaux* est un carton mondial, récompensé cinq fois à la 64<sup>e</sup> Cérémonie des Oscars du cinéma en 1992 : meilleur film, meilleur réalisateur,

---

<sup>72</sup> « Le terme dysphorie de genre décrit le sentiment de détresse ou de souffrance qui peut être exprimé parfois par les personnes dont l'identité de genre, l'identité sexuée, ne correspond pas au sexe qui leur a été assigné à la naissance. » Il s'agit d'une définition proposée par le Groupe Hospitalier Universitaire Paris psychiatrie & neuroscience (GHU Paris). Consulté le 25 juin 2024 sur <https://www.ghu-paris.fr/fr/annuaire-des-structures-medicales/transidentites#:~:text=Qu'est%20ce%20que%20la,%C3%A9t%C3%A9%20assign%C3%A9%20%C3%A0%20la%20naissance>.

<sup>73</sup> De l'anglais *to tuck* : rentrer. Il s'agit d'une technique par laquelle un·e individu·e dissimule la forme de ses parties génitales masculines en rentrant les testicules à l'intérieur de l'abdomen et en étirant l'organe génital externe le long du périnée voire entre les deux fesses.

<sup>74</sup> Mot-valise que nous créons à partir de *cis* : cisgenre ; *male* : masculin et *gaze* : regard.

<sup>75</sup> Sam FEDER. *Disclosure, op. cit.*, 19:07.

meilleur scénario adapté, meilleure actrice, meilleur acteur<sup>76</sup>. Selon le Box-Office Mojo<sup>77</sup>, le film comptabilise un peu plus de 130 millions de dollars au boxoffice national américain<sup>78</sup>. En d'autres termes, le succès du film est colossal et a participé à la véhiculation de représentations transphobes dans l'imaginaire collectif cinématographique.

## CONTESTATION DU *CIS-MALE GAZE* EN 1992

S'il s'agit aujourd'hui de regarder ces films d'un autre œil et d'y apporter un regard critique et constructif, ces représentations étaient déjà considérées comme problématiques pour la communauté LGBTQIA+ en 1991, à la sortie du film en salle. En guise de riposte à ces représentations homophobes dans des films massivement populaires et nominés à la Cérémonie des Oscars et dans le but de faire entendre la parole et la voix des concerné·e·s, des manifestations ont été organisées par des associations queers engagées dans la lutte pour les droits LGBTQIA+. Dans un article du New York Times, le journaliste Bernard Weinraub décrit les manifestations des militant·e·s pour les droits queers et homosexuels lors de la 64<sup>e</sup> Cérémonie des Oscars du cinéma en 1992, qui « protestent contre la représentation hollywoodienne des homosexuels dans nombre de films<sup>79</sup> ». Les films visés par les critiques sont nominés à la Cérémonie : il s'agit de *JFK* (Oliver Stone, 1991) dont le scénario homophobe fait de ses personnages gays les assassins du Président états-unien John Fitzgerald Kennedy ; *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) qui suit une trame narrative et scénaristique similaire à *JFK* et qui est critiqué de nos jours encore pour ses représentations lesbiennes et bisexuelles homophobes, et *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991).

L'ouvrage *Inside Oscar : The Unofficial History of the Academy Awards*<sup>80</sup> de Manson Wiley et Damien Bona offre une meilleure compréhension des manifestations qui se sont tenues devant le Dorothy Chandler Pavillon à Los Angeles, la maison des Oscars du Cinéma

---

<sup>76</sup> IMDb. *Le Silence des agneaux. Récompenses*. Consulté le 19 juin 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0102926/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0102926/awards/?ref_=tt_awd).

<sup>77</sup> Le Box Office Mojo est un logiciel développé par l'IMDb qui répertorie et analyse l'échelle de succès d'un film selon ses recettes mondiales – c'est ce qu'on appelle le boxoffice, qui se mesure selon le nombre de spectateur·ice·s et de place de cinéma vendues.

<sup>78</sup> Toujours selon l'IMDb, le boxoffice « national » (« domestic » en anglais) englobe les recettes brutes en Amérique du Nord : États-

Unis, Canada, Puerto Rico). Consulté le 11 juin 2024 sur [https://help.imdb.com/article/imdbpro/industry-research/box-office-mojo-by-imdbpro-faq/GCWTV4MQKGWRAUAP?ref\\_=mojo\\_ftr\\_help#](https://help.imdb.com/article/imdbpro/industry-research/box-office-mojo-by-imdbpro-faq/GCWTV4MQKGWRAUAP?ref_=mojo_ftr_help#).

<sup>79</sup> Bernard WEINRAUB. « A Day to Demonstrate Affection for the Stars And Some Dismay », *The New York Times*, mars 1992, p. 13. [Archive]. Consulté le 6 juin 2024 sur <https://www.nytimes.com/1992/03/31/movies/a-day-to-demonstrate-affection-for-the-stars-and-some-dismay.html>.

<sup>80</sup> Mason WILEY, Damien BONA. *Inside Oscar: The Unofficial History of the Academy Awards*, New-York, États-Unis, Ballantine Books, 1996.

jusqu'en 1999. Quelques jours avant l'ouverture de la Cérémonie des Oscars de 1992, des associations militantes de lutte pour les droits LGBTQIA+ ont annoncé vouloir manifester pacifiquement dans les rues devant le Dorothy Chandler Pavillon : il s'agissait d'empêcher les voitures de se rendre à la Cérémonie<sup>81</sup>. Parmi ces associations, on retrouve notamment Queer Nation<sup>82</sup>, une organisation transpédégouine<sup>83</sup> radicale fondée en mars 1990 à New York par des militant·e·s d'Act-Up, une association de lutte contre le VIH-Sida<sup>84</sup>. Telles que décrites en 1991 dans l'article du Times intitulé *What Impact on Oscar for Gay Protest?*, les actions prévues par les manifestant·e·s étaient pacifiques : empêcher les voitures d'arriver jusqu'au Pavillon de manière à retarder le plus possible l'ouverture de la Cérémonie et tenter de l'infiltrer pour y manifester, ainsi que distribuer des tracts à propos de l'influence néfaste des représentations homophobes et transphobes au cinéma.

En nous penchant sur les archives photographiques<sup>85</sup> disponibles concernant cet évènement, on constate que c'est devant une barricade gardée par des policiers à cheval que plusieurs centaines de manifestant·e·s protestent en brandissant leur pancarte sur lesquelles on peut lire par exemple : « Faites des films queer », « Hollywood : stop à la censure de nos vraies vies queer » ou encore « Pire film : *Le Silence des agneaux* » en référence à l'un des Oscars remportés par le film. Mais sur les archives photographiques, nul·le ne peut distinguer la violence dont a fait preuve la police ce jour-là. C'est en effet ce que note Gwynne Watkins, écrivaine pour le département culturel chez yahoo! Entertainment, qui a récolté dans un article les précieux témoignages d'activistes présent·e·s lors des manifestations devant le Dorothy Chandler Pavillon. On découvre que les policiers à cheval s'en prenaient violemment aux manifestant·e·s qui allaient « trop loin dans la rue<sup>86</sup> ». Annette Gaudino, une activiste engagée

---

<sup>81</sup> David J. FOX. « What Impact on Oscar for Gay Protest? : Movies: Activists may stage disturbances at Academy Awards over demands for positive portrayals ». *Los Angeles Times*, mars 1992. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-03-16-ca-2819-story.html>.

<sup>82</sup> Queer Nation NY. *Queer Nation NY History*. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://queernationny.org/history>.

<sup>83</sup> Nous utilisons la définition de Marie-Émilie Lorenzi : « [Créé par des activistes et] Formé à partir d'une apocope "trans" suivi d'une agglutination "pédé" et "gouine", le mot-valise "transpédégouine" a l'avantage de promouvoir une identité parapluie, donc de rassembler sous un même syntagme des identités diverses pour répondre à la nécessité de la coalition des luttes. » Marie-Émilie LORENZI. « "Queer", "transpédégouine", "torduEs", entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l'activisme féministe queer », *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, Open Edition Journals, 2017, p. 20. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://doi.org/10.4000/glad.462>.

<sup>84</sup> Mason WILEY, Damien BONA. *Inside Oscar*, op cit., p. 834.

<sup>85</sup> Ted DAYTON. (1992). *Protesters demonstrate outside a party at Spago in West Hollywood, California, on March 30, 1992*. [Photographie]. Getty Images. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/protesters-demonstrate-outside-a-party-at-spago-in-photo-dactualit%C3%A9/1431061120?adppopup=true>.

<sup>86</sup> Gwynne WATKINS. yahoo!news. *Before #OscarsSoWhite: The Forgotten Story of Queer Nation's 1992 Academy Awards Protest*. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://www.yahoo.com/news/before-oscarssowhite-the-forgotten-story-of-201810336.html>.

dans la lutte contre le VIH-Sida raconte : « J'ai été frappée avec une matraque et traînée jusqu'à une camionnette<sup>87</sup> ».

Cette histoire est méconnue par la grande majorité du public, en partie à cause des stratégies de communication de crise mises en place dans ce cas de figure, comme on peut le constater ici. Suite à la menace de la perturbation de l'ouverture de la 64<sup>e</sup> Cérémonie, le producteur de l'Académie des Oscars a déclaré au Los Angeles Times : « N'importe qui peut protester sur ce qu'il veut en dehors du spectacle<sup>88</sup>. » Il ajoute cependant qu'une coupure publicitaire s'afficherait instantanément à l'écran si toutefois les manifestant·e·s parvenaient à s'introduire à l'intérieur du Pavillon<sup>89</sup>. En d'autres termes, si les protestations plutôt bruyantes qui ont accompagné l'ouverture de la Cérémonie n'ont eu presque aucune conséquence au niveau de l'impact des représentations LGBTQIA+, c'est parce qu'elles ont été censurées et remplacées à l'écran par des spots publicitaires.

Jonhatan Demme et son blockbuster *Le Silence des agneaux* le confirment : le cinéma fait agir. Il s'agit là d'actions en cascade : un enchaînement d'actions qui se suivent les unes les autres et où chaque geste influe sur le suivant. Le film sort en salle et choque quelques millions de spectateur·ice·s offensé·e·s par les représentations transphobes lugubres diffusées à l'écran. En réponse à ces représentations, des individu·e·s se rassemblent pour faire entendre leur voix et mettent à bien un plan d'action : le rassemblement communautaire et politisé est ici la première des (ré)actions. Ces individu·e·s contactent la presse locale et nationale – voici la deuxième action. Les journalistes s'emparent de l'affaire et la médiatisent – ici, la troisième. Les manifestations devant le Dorothy Chandler Pavillon et les violentes ripostes policières constituent les quatrième et cinquième gestes. Enfin, la décision de Gil Gates, le producteur de l'Académie des Oscars, de passer de la publicité pour ne pas montrer les manifestant·e·s à la télévision apparaît comme un geste découlant des actions précédentes.

## CONTESTATION DU CIS-MALE GAZE APRÈS 1992

Déjà en 1993, le réalisateur du *Silence des agneaux* Jonathan Demme livre au New York Times qu'il « trouve toutes ces attaques sur *Le Silence des agneaux* infondées<sup>90</sup> ». Près de 25 ans après les ripostes concernant la représentation de la transidentité dans *Le Silence des agneaux*,

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> David J. FOX. *What Impact on Oscar for Gay Protest?* *op. cit.*

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Jeffrey SCHMALZ. « From Visions of Paradise to Hell on Earth », *The New York Times*, février 1993, p. 1. [Archive]. Consulté le 12 juin 2024 sur <https://www.nytimes.com/1993/02/28/movies/from-visions-of-paradise-to-hell-on-earth.html>.

Jonathan Demme tente d'expliquer sa position en tant que réalisateur. En juillet 2014, il donne une interview à Marlon Stern, un journaliste pour The Daily Beast, un site web d'informations basé aux États-Unis. Voici le passage qui nous intéresse :

« Marlon Stern : La sortie du film *Le Silence des agneaux* [en 1991] a suscité des critiques pour son caractère perçu comme anti-gay et transphobe, des critiques qui se sont amplifiées avec le temps.

Jonathan Demme : Eh bien, Jame Gumb n'est pas gay. Et c'est mon échec en tant que réalisateur du *Silence des agneaux* : je n'ai pas trouvé de moyens pour souligner le fait que Gumb n'était pas gay, mais plus important encore, que tout son problème réside dans le profil que Lecter fait de lui. Ce profil révèle qu'il a été gravement maltraité pendant son enfance et que, par conséquent, il souffre d'une haine de soi extrême, ayant passé sa vie à essayer de ne plus être lui-même<sup>91</sup>. »<sup>92</sup>

Il est intéressant de s'attarder sur les mots du réalisateur : « Jame Gumb n'est pas gay ». Le réalisateur cherche à se dédouaner le plus possible de la représentation qu'il a créée, en insistant sur l'hétérosexualité de Buffalo Bill alias James Gumb ou, à tout le moins, en insistant sur sa non-homosexualité ou sa non-transidentité. Mais si l'on se penche un instant sur le scénario, on remarque rapidement la présence du champ lexical de la queerité<sup>93</sup>.

Nous devons d'abord éclaircir un point : jusque dans les années 2010, dans la plupart des productions cinématographiques traitant de la transidentité, une confusion de rigueur s'opère entre les termes « homosexuel » et « transgenre » – que l'on retrouve le plus souvent sous le terme de « transsexuel<sup>94</sup> ». Cette confusion peut s'expliquer par une approche binaire et transphobe du genre, où certain·e·s individu·e·s perçoivent, par exemple, les femmes trans comme des hommes qui entretiennent des relations amoureuses et sexuelles avec d'autres hommes – donc des relations homosexuelles, là où il s'agit en réalité de relations hétérosexuelles entre une femme et un homme. Cette approche des identités trans comme homosexuelles se retrouvent dans la grande majorité des films réalisés selon le regard masculin hétérosexuel et cisgenre.

Le genre est une construction sociale, là où le sexe désigne un organe du corps humain – au même titre que le bras ou la jambe. Dans *Le Deuxième Sexe*<sup>95</sup>, la célèbre philosophe

---

<sup>91</sup> Marlow STERN. (25 Juillet 2014). *Jonathan Demme on Gaza, Transphobia in 'The Silence of the Lambs,' and Meryl Streep as a Rock Star*. The Daily Beast. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://www.thedailybeast.com/jonathan-demme-on-gaza-transphobia-in-the-silence-of-the-lambs-and-meryl-streep-as-a-rock-star>.

<sup>92</sup> Ici, Jonathan Demme se sert de la maltraitance des enfants et de la violence qu'aurait subi son personnage comme vectrices de sa transidentité.

<sup>93</sup> Caractéristique de ce qui est queer.

<sup>94</sup> « Transsexuel » est le terme grandement utilisé entre les années 1960 et 2010 pour désigner les personnes transgenres. Désuet et problématique, ce terme se concentrait sur les organes génitaux de ces personnes et sur les opérations subies ou non à ce niveau. On préférera le terme « transgenre » qui se veut plus inclusif.

<sup>95</sup> Simone DE BEAUVOIR. *Le Deuxième Sexe, tome 1 : Les faits et mythes*, Paris, Gallimard, 1949.

française Simone de Beauvoir écrit : « On ne naît pas femme : on le devient.<sup>96</sup> », formulant ainsi l'idée que la féminité est une construction sociale plutôt qu'un fait biologique inné. Judith Butler, théoricienne du genre de renommée internationale, approfondit l'idée de De Beauvoir dans son essai philosophique *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*<sup>97</sup>, qui constitue l'un des piliers de la critique queer et féministe. La théoricienne y développe la « théorie de la performativité du genre<sup>98</sup> » selon laquelle le genre est performatif, c'est-à-dire qu'il est constitué par les actes et les comportements que les individu·e·s intègrent et répètent. Selon Butler, le genre n'est pas une essence fixe ou naturelle, mais une performance répétée et régulée par des normes sociales<sup>99</sup>. D'autres autrices et théoriciennes comme Kate Bornstein ou Julia Serano ont contribué à la popularisation de l'idée selon laquelle le genre n'est pas limité à une dichotomie entre les hommes et les femmes en abordant les notions de *fluidité du genre* et du *genre comme spectre* dans leurs écrits. Dans cette démarche, on comprend que le sexe biologique d'un·e individu·e en tant qu'organe n'est ni un élément caractéristique, ni une condition définitoire de la transidentité. C'est pourquoi le terme de « transsexuel » a été remplacé par « transgenre » dans le vocabulaire commun ; le langage étant en constante évolution.

La question du vocabulaire constitue un point central de l'analyse intra et extradiégétique du *Silence des agneaux*. Dans l'interview pour *The Daily Beast*, Demme affirme à Marlon Stern que son personnage « n'est pas gay », là où il semblait vouloir dire « n'est pas trans ». La confusion entre identité de genre et orientation sexuelle dont nous venons de parler sévit une fois de plus. Les explications du réalisateur témoignent d'une définition maladroite et inexacte de la transidentité, surtout associée à la violence vécue par l'individu·e concerné·e.

En nous basant sur les dialogues du film de Jonathan Demme, nous verrons dans la partie suivante que cette définition est presque toujours liée à la question de la chirurgie – dont les représentations sont majoritairement néfastes parce que l'importante distinction entre les termes de « sexe » et de « genre » n'est pas opérée.

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>97</sup> Judith BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990. Paru en France sous le titre : *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2005.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 70-72.

## LA QUESTION DE LA CHIRURGIE TRANS SYSTÉMATIQUE

Les dialogues du *Silence des agneaux* qui retiennent notre attention prennent place dans une séquence entre Clarice Starling (Jodie Foster), l'agente du FBI qui tente d'arrêter Buffalo Bill, et Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), le tueur en série cannibale emprisonné. Un papillon de nuit a été retrouvé sur chaque scène de crime, Clarice veut savoir pourquoi. Dans la version française, les dialogues sont les suivants :

« CLARICE  
Pourquoi un papillon, Docteur ?

HANNIBAL  
La signification du papillon est le passage de la larve à la chrysalide. Un changement s'opère... une métamorphose vers la beauté. Notre Billy aussi veut changer de peau.

CLARICE  
Il n'y a aucune corrélation entre la transsexualité et la violence. Les transsexuels sont toujours passifs.

HANNIBAL  
Bien observé. Vous savez que vous êtes très proche de la solution, vous comprenez cela ?

[...]

Billy n'est pas un vrai transsexuel, mais il croit l'être ou aimerait le devenir. Il aimerait devenir des tas de choses en fait.

CLARICE  
Quand vous disiez que j'étais proche de la solution, que vouliez-vous dire exactement, Docteur ?

HANNIBAL  
Il n'y a que trois hôpitaux qui pratiquent la chirurgie transsexuelle : John Hopkins, l'Université du Minnesota et le Centre Médical de Columbus. Et je ne serais pas surpris que Billy ait demandé à subir une opération dans ces trois établissements, et se soit fait rejeter.

CLARICE  
Pour quelles raisons l'auraient-ils rejeté ?

HANNIBAL  
Cherchez dans sa petite enfance. De sérieux dérangements engendrent des êtres violents. Notre cher Billy n'est pas né criminel, il l'est devenu après des années de mauvais traitements systématiques. Billy déteste son identité, et il croit que cela fait de lui un transsexuel. Mais le mal dont il souffre est un millier de fois plus sauvage, et plus terrifiant<sup>100</sup>. »

Dans la version originale, Hannibal ne parle pas « d'un mal » dont souffrirait Buffalo Bill, mais de « pathologie ». Plus qu'une expression de genre, la transidentité apparaît comme une maladie mentale qui pousse à tuer. De nombreux éléments retiennent notre attention dans ces dialogues. Nous en dégageons deux fils conducteurs corrélatifs : la question de la

---

<sup>100</sup> Jonathan DEMME. (Réalisateur). *The Silence of the Lambs*. [Film]. 1991. États-Unis : Orion Pictures. Strong Heart/Demme Production. 53:15.



représentation systématique de la chirurgie et celle de la représentation de la transidentité comme une pathologie.

Dans les dialogues du *Silence des agneaux* proposés à notre étude, Hannibal associe directement la transidentité de Buffalo Bill à la chirurgie de réassignation sexuelle<sup>101</sup>. L'assimilation systématique du vécu transgenre à la chirurgie relève d'un *cis-male gaze*, illustrant le point de vue d'hommes hétérosexuels et cisgenres extérieurs aux expériences queers réelles. La focalisation d'un scénario sur la chirurgie des personnes transgenres est, en ce sens, problématique, déshumanisante, réductrice et surtout, non-représentative de la réalité expérimentée par la communauté trans. La minorité de personnes qui effectuent une opération de changement de sexe sont des personnes privilégiées, principalement blanches mais surtout, financièrement aisé·e·s et ayant accès aux soins dans le domaine de la santé. Ainsi, parmi la communauté transgenre, la majorité des femmes ont des pénis et la majorité des hommes ont une vulve ou un *dicklit*<sup>102</sup>.

Le parcours d'une personne transgenre désireuse de se faire opérer est difficile et périlleux. Elle doit d'abord être examinée par un psychiatre qui la diagnostiquera comme dysphorique de genre. Si et seulement si le diagnostic est établi, alors la personne peut imaginer avoir accès à une chirurgie de réattribution de genre : une torsoplastie, une mammectomie, une vaginoplastie... Dans *Trans\* : Brève histoire de la variabilité de genre*<sup>103</sup>, le théoricien transmasculin Jack Halberstam souligne la violence – reconnue par certain·e·s chirurgien·ne·s – qui découle de ce processus médical où un tiers décide de la légitimité de la transidentité – et donc de l'identité – d'autrui. Halberstam raconte son expérience lorsqu'il s'est rendu en 2016 dans une clinique médicale pour réaliser une mammectomie :

« Le Docteur Li s'est excusé d'avoir à me demander de lui fournir une attestation d'un psychiatre confirmant que je souffrais de "disphorie de genre" et que j'avais besoin de la chirurgie pour des raisons psychologiques. Il a aussi dit qu'il aurait souhaité que ses autres patient·es, souvent des jeunes femmes

---

<sup>101</sup> Ces chirurgies désignent les interventions chirurgicales refaçonnant les organes génitaux mâles pour leur donner l'apparence la plus conforme possible aux organes génitaux femelles, ou inversement. On y retrouve principalement la vaginoplastie et la phalloplastie. Voir : *Chirurgie de transition de genre*. CHUV, Service de chirurgie plastique et de la main. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.chuv.ch/fr/cpr/cpr-home/patients-et-familles/chirurgie-de-transition-de-genre>.

<sup>102</sup> Un *dicklit* désigne une vulve dont le clitoris a grossi pour prendre l'apparence d'un micro-pénis suite à la prise de testostérone. (De l'anglais *dick* : bite et *clit* : clitoris).

<sup>103</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\* : A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland, University of California Press, 2018. Paru en France sous le titre : *Trans\* : Brève histoire de la variabilité de genre*, Trad. par la collective dansmalangue, Paris, Libertalia, coll. « Poche », 2023, p. 56.

qui voulaient une augmentation mammaire, parlent à quelqu'un·e avant de faire des changements aussi radicaux avec leurs corps<sup>104</sup>. »

La citation de Jack Halberstam témoigne de la violence systémique qui sévit dans le domaine médical à l'encontre des personnes trans exclusivement. Cette violence n'est cependant pas représentée dans les productions audiovisuelles qui préfèrent axer leur scénario sur la transidentité caractérisée par une transformation spectaculaire d'un genre à l'autre. Julia Serano – écrivaine de la théorie du genre, poétesse, militante et biologiste – théorise dans son ouvrage *Whipping Girl*<sup>105</sup> la notion de performance spectaculaire du genre par la chirurgie, représentée par l'industrie hollywoodienne. Depuis son point de vue de femme trans, elle écrit :

« Nombre d'entre nous font face à de la discrimination à l'embauche, au harcèlement policier, et à une constante menace de violence. Et pourtant les médias s'y intéressent très peu. À la place, les émissions télé et les documentaires sur les personnes transsexuelles se concentrent surtout sur un aspect particulier de nos vies : nos transitions physiques.<sup>106</sup> »

Par « transitions physiques », l'autrice entend le recours à la chirurgie dans le contexte des expériences et du vécu des personnes transgenres. Dans son ouvrage, elle critique la manière dont les productions audiovisuelles états-uniennes se focalisent sur la chirurgie de réassignation sexuelle comme s'il s'agissait du seul aspect de la transidentité. La critique de Julia Serano s'applique parfaitement au scénario du *Silence des agneaux*, où la transidentité se réduit à la volonté de Buffalo Bill d'obtenir une opération chirurgicale.

Nous l'avons expliqué plus haut et Serano le rappelle dans *Whipping Girl* : le processus de transition de genre d'un·e individu·e est un long parcours jonché d'obstacles et surtout, il est propre à chacun·e et n'induit pas forcément la chirurgie. L'autrice souligne ainsi que cette obsession scénaristique pour la chirurgie est réductrice : cela déshumanise les sujets trans en réduisant leur corporalité à des objets.

Nous arguons que la chirurgie comme validation ultime de l'expression de genre puise ses origines dans le contexte social qui précède à la dépénalisation de l'homosexualité – de

---

<sup>104</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\**, op. cit., p. 56.

<sup>105</sup> Julia SERANO. *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press, Hachette Book Group, 2016. [Nous utilisons la traduction d'un·e activiste transgenre disponible en ligne]. Voir : Madkitty. *Whipping Girl*. L'espace des Potates. Féminisme, militantisme et traductions (certifié 0% cis). Consulté le 12 août 2024 sur <https://blog.potato.space/whipping-girl-transformations-du-corps/>.

<sup>106</sup> *Ibid.*

1962 à 2003 dans les différents états des États-Unis d'Amérique<sup>107</sup>, et en 1982 en France<sup>108</sup>. Dans ce contexte, l'homosexualité et la transidentité étaient considérées comme des maladies mentales et l'expérience queer constituait un délit puni par la loi. Dans l'imaginaire collectif, le statut pathologique de la transidentité implique l'opération chirurgicale comme phase obligatoire et finale du processus de « guérison » de cette « maladie ». C'est en ce sens précis que la question de la *représentation systématique de la chirurgie* et celle de la *représentation de la transidentité comme pathologie* constituent deux arguments corrélatifs et interdépendants. Ces deux questions sont en relation directe l'une avec l'autre, de sorte que l'une ne peut être comprise ni exister sans l'autre.

## LA TRANSIDENTITÉ COMME PATHOLOGIE

L'enjeu de notre mémoire consiste à analyser le regard posé sur certaines images, cinématographiques pour la plupart. Pour comprendre la corrélation entre la *représentation systématique de la chirurgie* et celle de la *représentation de la transidentité comme pathologie* ; et pour saisir la manifestation de la transidentité pathologique dans *Le Silence des agneaux*, nous interrogeons le contexte social et médiatique de la représentation trans et homosexuelle des années 1980. Quel regard posaient les productions audiovisuelles sur les personnes homosexuelles et transgenres ? Les archives en ligne de l'Institut national de l'audiovisuel (l'INA) éclairent nos interrogations.

En substance, l'homosexualité est représentée à la télévision française comme un « symptôme psychiatrique<sup>109</sup> » : « Jusqu'où devons-nous aller dans la tolérance du symptôme ?<sup>110</sup> », se demandent les médecins en 1970. La transidentité est une maladie mentale : « le transsexualisme [la transidentité] est un état pathologique, c'est donc d'une thérapeutique

---

<sup>107</sup> L'Illinois est le premier état américain à décriminaliser l'homosexualité en 1962, mais c'est en 2003 que la Cour suprême des États-Unis abroge l'entièreté des lois anti-sodomie. Voir : George CHAUNCEY. *Why Marriage? The History Shaping Today's Debate Over Gay Equality*, Basic Books, Hachette Book Group, 2004.

<sup>108</sup> République française. Liberté, Égalité, Fraternité. *Proposition de loi portant reconnaissance par la Nation et réparation des préjudices subis par les personnes condamnées pour homosexualité entre 1942 et 1982*. Vie publique. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.vie-publique.fr/loi/291944-loi-reparation-condamnation-pour-homosexualite-entre-1945-et-1982#:~:text=L'homosexualit%C3%A9%20a%20%C3%A9t%C3%A9%20d%C3%A9finitivement,Vichy%20du%206%20ao%C3%BBt%201942>.

<sup>109</sup> ina. (29 septembre 2021). *1970 : quand l'homosexualité était un symptôme psychiatrique*. [Vidéo]. L'ina éclaire l'actu. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1970-quand-l-homosexualite-etait-un-symptome-psychiatrique>.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 00:20.

médico-chirurgicale qu'il relève<sup>111</sup> » affirme le neuropsychiatre Jacques Breton en 1987 dans l'épisode de l'émission *Les Dossiers de l'écran* intitulé *D'un sexe à l'autre, elle ou lui ?* Ces deux références ne sont que d'infimes exemples parmi la liste non-exhaustive des représentations médiatiques de la queerité pathologique à la télévision.

Ce n'est qu'en 1982 que la France a retiré l'homosexualité de la liste des maladies mentales : jusqu'alors, « l'état pathologique » de la queerité était indissociable de sa représentation médiatique et cinématographique. Concernant la transidentité, il a fallu attendre 2019 pour qu'une proposition de loi visant à la retirer de la catégorie des pathologies mentales au sein de l'Organisation Mondiale de la Santé (l'OMS) soit annoncée ; et 2022 pour que celle-ci entre en vigueur<sup>112</sup>. Sur le site web de l'OMS, nous apprenons que l'Organisation a sa propre Classification Internationale des Maladies (CIM)<sup>113</sup>, utilisée par les états membres – dont la France<sup>114</sup>, les États-Unis<sup>115</sup> et la Belgique<sup>116</sup>. On observe une évolution dans la manière dont était considérée la transidentité : d'une « déviation sexuelle<sup>117</sup> » en 1975, on passe au « trouble sexuel ego-dystonique<sup>118</sup> » en 1990. Même si en 2010, la France invite déjà l'OMS à retirer la transidentité de la CIM<sup>119</sup>, ce n'est qu'en 2019 que l'Assemblée mondiale de la santé (l'AMS) adopte la version de la Classification des maladies qui ôte la transidentité des troubles mentaux<sup>120</sup>. C'est-à-dire qu'en France et en Belgique, deux ans avant que nous ne rédigeons ces

---

<sup>111</sup> Jean-Luc LERIDON. (Réalisateur). Alain JÉROME, Gilbert KAHN. (Présentateurs). (1987). *Les Dossiers de l'écran : D'un sexe à l'autre, elle ou lui ?* [Émission de télévision]. Antenne 2. <https://madelen.ina.fr/content/dun-sexe-a-lautre-elle-ou-lui-76909?sub=66ba254462c62>. 43:19.

<sup>112</sup> Florian BARDOU. « LGBT+, "Il faut rappeler que la transidentité n'est pas une pathologie" », *Libération*, mai 2019. Consulté le 25 juin 2024 sur [https://www.liberation.fr/planete/2019/05/29/il-faut-rappeler-que-la-transidentite-n-est-pas-une-pathologie\\_1730170/#:~:text=Lundi%2C%20l'assembl%C3%A9e%20de%20l,consid%C3%A9r%C3%A9e%20comme%20une%20pathologie%20mentale](https://www.liberation.fr/planete/2019/05/29/il-faut-rappeler-que-la-transidentite-n-est-pas-une-pathologie_1730170/#:~:text=Lundi%2C%20l'assembl%C3%A9e%20de%20l,consid%C3%A9r%C3%A9e%20comme%20une%20pathologie%20mentale).

<sup>113</sup> World Health Organization. *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD)*. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.who.int/classifications/classification-of-diseases>.

<sup>114</sup> Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. *La France et l'OMS*. France Diplomatie. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/la-france-et-les-nations-unies/la-france-et-les-organisations-onusiennes/la-france-et-l-oms/>.

<sup>115</sup> Organisation Mondiale de la Santé. *Gouvernance. Composition du Conseil exécutif. Membres du Conseil exécutif et durée de leur mandat*. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur [https://apps.who.int/gb/gov/fr/composition-of-the-board\\_fr.html](https://apps.who.int/gb/gov/fr/composition-of-the-board_fr.html).

<sup>116</sup> Organisation Mondiale de la Santé. *Belgique. Partenaire en santé mondiale*. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.who.int/fr/about/funding/contributors/belgium>.

<sup>117</sup> Jean-Baptiste MARCHAND, Elise PELLADEAU, François POMMIER. « Du transsexualisme à la dysphorie de genre : regroupement ou amalgame », *L'Évolution Psychiatrique*, Vol. 80, n° 2, 2015, pp. 331–348.

<sup>118</sup> Pierre ANCERY, Clément GUILLET. « Quand l'homosexualité était une maladie », *Slate*, juillet 2011. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.slate.fr/story/41351/homosexualite-maladie>.

<sup>119</sup> Anne CHEMIN. « La France invite l'Organisation mondiale de la santé à retirer la transsexualité de la liste des maladies mentales », *Le Monde*, mai 2010. Consulté le 12 août 2024 sur [https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/05/17/la-france-invite-l-organisation-mondiale-de-la-sante-a-retirer-la-transsexualite-de-la-liste-des-maladies-mentales\\_1352797\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/05/17/la-france-invite-l-organisation-mondiale-de-la-sante-a-retirer-la-transsexualite-de-la-liste-des-maladies-mentales_1352797_3224.html).

<sup>120</sup> Genres Pluriels asbl. (28 mai 2019). Visibilité des personnes aux genres fluides, trans' et intersexes. *CIM-11. Dépathologisation des identités transgenres*. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.genrespluriels.be/CIM11-Depathologisation-des-identites-transgenres-et-des-identites-de-genres>.

pages, les personnes transgenres étaient encore considérées comme des malades mentaux souffrant d'une maladie qui ne peut être guérie que par une opération chirurgicale.

Nous devons l'évolution de la représentation transgenre aux militant·e·s des luttes LBGTQIA+ qui n'ont, au fil du temps, jamais cessé de manifester pour l'obtention des mêmes droits que les hommes cisgenres hétérosexuels : de Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera<sup>121</sup> à Lexie<sup>122</sup>.

Le contexte socio-légal du XX<sup>e</sup> siècle amène à une représentation transgenre pathologisante associée à la chirurgie au sein des productions cinématographiques hollywoodiennes. Si nous retournons à la séquence du *Silence des agneaux* où Clarice et Hannibal débattent de l'identité de genre de Buffalo Bill, nous avons désormais saisi l'importante corrélation entre la question de la *représentation systématique de la chirurgie* et celle de la *représentation de la transidentité comme pathologie* dans les productions audiovisuelles. La séquence est sordide et empreinte de violence car la scène met en lumière ce que subissent tous les jours des millions de personnes trans : des personnes cis non-concernées qui débattent, discutent et examinent la légitimité de la transidentité d'autrui<sup>123</sup>.

L'analyse critique du regard posé sur les personnes trans dans un corpus de productions hollywoodiennes à grand succès nous amène à observer un genre particulier : les séries médicales. Il s'agit d'un genre de série télévisée dramatique dont l'action du scénario se déroule

---

<sup>121</sup> Marsha P. Johnson et Sylvia Rivera sont les deux femmes transgenres à l'origine de nos prides actuelles. Elles sont considérées comme les premières émeutières de Stonewall au sein des archives queers.

<sup>122</sup> Lexie est à l'origine du compte Instagram militant *@aggressively\_trans*. Historienne de l'art, autrice, conférencière et formatrice en « genre, inclusivité et droits LGBT+ », elle lutte contre les représentations transphobes au sein des médias et de l'art. Voir : Safia KESSAS, Camille WERNAERS. *Victorieuses. Lexie Agresti, créatrice du compte @aggressively\_trans*, De Boeck Supérieur, coll. « Hors collection Lettres/sciences humaines », 2022, pp. 107- 110.

<sup>123</sup> Dans le film documentaire *Disclosure: Trans Lives on Screen*, l'actrice Jen Richards critique le personnage de Buffalo Bill, représenté selon elle comme « un tueur en série psychopathe et répugnant qui chasse des femmes pour les tuer, les dépecer et porter leur peau pour s'appropriier littéralement le corps féminin . » Jen Richards ajoute qu'il s'agit là de l'argument de certaines féministes contre les femmes trans. Dans les milieux militants, pour certaines féministes cisgenres, les femmes transgenres seraient en réalité des hommes dangereux – souvent des criminels – infiltrés pour nuire à leur cause et les violenter. Ces groupuscules extrémistes sont identifiés depuis 2008 sous l'acronyme « TERF » qui signifie en français : « Féministe radicale excluant les personnes trans ». C'est l'australienne Viv Smythe qui a utilisé ce mot pour la première fois dans un article sur son blog dans lequel elle réagit à la décision d'un festival d'exclure les femmes transgenre de leur programmation pour des raisons transphobes sous couvertes de féminisme. À l'origine, TERF est un adjectif qualificatif neutre utilisé dans le but de distinguer ces féministes du reste du mouvement féministe radical. De nos jours, il a acquis un caractère péjoratif et il est souvent perçu comme une insulte par ces féministes transphobes qui se disent plutôt « critiques du genre ». Ces groupuscules sévissent en Europe actuelle en promulguant leur idées et valeurs transphobes dans l'espace public (c'est-à-dire dans la rue à l'aide de communications publicitaires ou bien lors de manifestations), sur les réseaux sociaux (Twitter et Instagram) et dans des ouvrages édités disponibles dans presque tous les points de vente (voir : Dora MOUTOT, Marguerite STERN. *Transmania : Enquête sur les dérives de l'idéologie transgenre*, Paris, Magnus, 2024.)

dans un décor hospitalier ou médical. Nous y observerons le prisme au travers duquel ces productions contemporaines s’emparent de la représentation trans.

## REPRÉSENTATION TRANS DANS LES SÉRIES MÉDICALES

Les séries médicales contemporaines mettent en scène le motif de la personne transgenre victime de sa propre identité. Chez Hitchcock ou De Palma, les spectateur·ice·s avaient affaire à une représentation de la transidentité provoquant une folie meurtrière chez le personnage, engendrant de nombreuses victimes. Dans les séries médicales, la transidentité du personnage trans le positionne en tant que victime dont la transition de genre le tue.

La plupart des scénarii suivent la trame narrative suivante : *les personnes trans meurent à cause d’un traitement hormonal*. Dans le documentaire *Disclosure*, l’actrice Alexandra Billings dit à ce sujet : « J’ai joué dans plein de séries hospitalières. Je mourais à chaque fois. [Les scénaristes] n’arrêtaient pas de me tuer.<sup>124</sup> » En 2005, dans le dixième épisode de la onzième saison de la série *Urgences* (NBC, 1994), Alexandra Billings interprète le rôle d’une patiente transgenre atteinte d’un cancer des testicules. En 2006, dans un épisode de *Grey’s Anatomy* (ABC, 2005), elle joue Dona, une patiente transgenre dont les hormones féminines lui donnent le cancer du sein et la tuent. Dona questionne son médecin : « Si je deviens une femme, je risque de mourir<sup>125</sup> ? » Ces récits qui perpétuent la représentation des personnes trans mourantes sont empreints de violence et éloignés de la réalité. À propos de la prise d’hormones, Alexandra Billings ajoute : « Les personnes trans ne meurent pas des alternatives qui les libèrent du genre qu’on leur a assigné à la naissance. Ce n’est pas ça qui nous tue.<sup>126</sup> » En effet, la prise d’hormones ne constitue pas de danger majeur quant à la santé ou à la survie de l’individu·e concerné·e, contrairement aux hommes cisgenres qui les assassinent.

En 2023 aux États-Unis, 320 personnes trans (dont 160 femmes noires<sup>127</sup>) ont été tuées à coups de poings, de poignards ou à coups de feu<sup>128</sup>. Ce chiffre n’englobe que les crimes relatés

---

<sup>124</sup> Florian BARDOU. « Il faut rappeler que la transidentité n’est pas une pathologie », *op. cit.*

<sup>125</sup> Daniel MINAHAN. (Réalisateur). Shonda RHIMES, Mark WILDING. (Scénaristes). 2006. *Une affaire d’hommes* (Saison 3, Épisode 7). [Épisode de série télévisée]. Dans S. RHIMES (Productrice exécutive), *Grey’s Anatomy*. American Broadcasting Company. 17:00.

<sup>126</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, *op. cit.*, 38:57.

<sup>127</sup> Human Rights Campaign. *Ressources. Fatal Violence Against the Transgender and Gender-Expansive Community in 2023*. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://www.hrc.org/resources/fatal-violence-against-the-transgender-and-gender-expansive-community-in-2023>.

<sup>128</sup> Jamie WAREHAM. « Beaten, Stabbed And Shot: 320 Trans People Killed In 2023 - New Monitoring Report », *Forbes*, novembre 2023. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://www.forbes.com/sites/jamiewareham/2023/11/13/beaten-stabbed-and-shot-320-trans-people-murdered-in-2023/>.

dans les médias par le *Trans Murder Monitoring*, un projet lancé en 2009, qui recense, examine, collecte et analyse les signalements d’homicides de personnes transgenres dans le monde entier<sup>129</sup>. Le Trans Murder Monitoring ne dispose d’aucune donnée ni information sur les cas d’homicides non-signalés, ainsi nous estimons que bien plus de 320 personnes transgenres ont été assassinées en 2023. Il semble insensé de focaliser un scénario médical sur la nocivité des traitements hormonaux des personnes trans, là où le peu d’études parues à ce sujet nous prouvent le contraire. Par exemple, une revue systématique et une méta-analyse publiées en 2023 par le CHU de Rennes en France ont montré que les hommes transgenres sous traitement à la testostérone peuvent présenter un risque très légèrement accru de polyglobulie, c’est-à-dire l’augmentation anormale de globules rouges, mais pas de complications graves à court terme<sup>130</sup>. Aux États-Unis, c’est l’organisation internationale The Endocrine Society (Société d’endocrinologie) qui a publié une étude à ce sujet en 2019, intitulée *Endocrine Treatment of Gender-Dysphoric/Gender-Incongruent Persons: An Endocrine Society Clinical Practice Guideline*. Cette analyse conclue que les traitements hormonaux utilisés par les femmes et les hommes transgenres sont généralement sûrs, et préférablement administrés sous surveillance médicale<sup>131</sup>. Nous n’avons cependant trouvé aucune information dans ces méta-analyses réalisées par des professionnel·le·s de la santé à propos de traitements à la testostérone ou aux œstrogènes qui développeraient le cancer du sein, des testicules, ou de la prostate, comme nous le montrent les séries médicales à grand public à partir des années 1990.

Le point central de cette analyse réside dans la permanence du motif du traitement trans nocif et dangereux. La permanence du modèle est mise en scène dès le début des années 2000, et demeure sans discontinuer ni changer dans les séries médicales. Nous observons deux exemples plus récents, en 2016, dans les séries *Chicago Med* (NBC, 2015) et *Code Black* (CBS, 2015)<sup>132</sup>. L’actrice et chanteuse Alexandra Grey incarne, dans les deux épisodes qui nous intéressent, le rôle d’une patiente transgenre atteinte d’un cancer de la prostate. Les trames

---

<sup>129</sup> Trans Respect versus Transphobia Worldwide. *Trans Murder Monitoring*. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://transrespect.org/en/research/tmm/>.

<sup>130</sup> M. ALLARD, R. PFLAUM, Dr. A. POISSON, P. VADUVA. « Revue systématique sur les effets de la testostérone sur l’érythropoïèse des hommes transgenres », *Annales d’Endocrinologie*, Vol. 84, n°5, septembre 2023, pp. 562-563. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://www.em-consulte.com/it/article/1617030/article/revue-sytematique-sur-les-effets-de-la-testostero>.

<sup>131</sup> Wylie C. HEMBREE, Peggy T COHEN-KETTENIS, Louis GOOREN, Sabine E. HANNEMA, Walter J. MEYER, M. Hassan MURAD, Stephen M. ROSENTHAL, Joshua D. SAFER, Vin TANGPRICHA, Guy T’SJO EN. « Endocrine Treatment of Gender-Dysphoric/Gender-Incongruent Persons: An Endocrine Society Clinical Practice Guideline », *The Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism*, Vol. 102, n°11, septembre 2017, pp. 3869-3903. Consulté en ligne sur <https://academic.oup.com/jcem/article/102/11/3869/4157558>  
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28945902/>.

<sup>132</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, op. cit., 39:11.

narratives scénaristiques sont similaires si ce n'est identiques, perpétuant la représentation de la transidentité comme une pathologie déviante dont le traitement tue les patient·e·s.

Le théoricien Jack Halberstam propose une alternative à ces représentations dans son essai *Trans\**. En référence au travail du chercheur Christoph Hanssman, il écrit : « Au lieu de se concentrer uniquement sur les hormones d'un côté, ou les interventions chirurgicales de l'autre, nous pourrions peut-être prêter attention à la santé trans\* qui s'étend au-delà des interventions chirurgicales de réassignation de sexe.<sup>133</sup> » Dans un premiers temps, la « santé trans\* » englobe les cinq paliers de la pyramides de Maslow, qui sont plus difficile à gravir pour les personnes trans que pour les personnes cis. S'y retrouvent aussi : un accès au soin simplifié ; un environnement inclusif et bienveillant, constitué de personnes qui visent au bien être de la personne. Nous incluons également dans la « santé trans\* », des représentations crédibles de la transidentité – loin des représentations du corps trans comme violent, menaçant ou malade.

Au cours des cinq dernières années, nous avons constaté des évolutions positives de la représentation trans dans les séries médicales. *Grey's Anatomy* se veut de plus en plus inclusive : la série met en scène un·e patient·e fluide de genre dès 2019<sup>134</sup>, et intègre un·e docteur·e non-binaire au scénario de la dix-huitième saison en 2021<sup>135</sup>. La même année, *The Good Doctor* (ABC, 2017) met en scène pour la première fois à la télévision la grossesse d'un homme transgenre. Une autre évolution majeure de la représentation trans dans *The Good Doctor* réside dans le choix du casting. L'acteur sélectionné pour interpréter ce rôle est un homme trans : il s'agit d'Emmett Preciado. Il livre dans une interview qu'il donne au magazine Forbes s'être reconnu dans le scénario et qu'il était reconnaissant d'incarner le personnage<sup>136</sup>. Même si le chemin d'une représentation trans positive crédible est encore long, une étape a été

---

<sup>133</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\**. *op. cit.*, p. 70. [À cet endroit dans le texte, Halberstam donne la référence suivante] : Christoph HANSSMAN. « Feminist inquiries and trans-health politics and practices, *TSQ: Transgender Studies Quarterly* », Vol. 3, n°1-2, mai 2016, pp. 120-136.

<sup>134</sup> Dans l'épisode *Add It Up* (S15E18), Toby est un·e patient·e qui utilise les pronoms anglais « they/them » que l'on traduit en français par « iel » dès les années 2015. Notons tout de même que la traduction française n'utilise pas le pronom « iel », mais « ils au pluriel ». Toby se présente en disant que ses pronoms sont « ils au pluriel » car il s'agit là de la traduction littérale de « they/them ». Un minimum de recherche de la part des traducteur·ice·s – comme rechercher « genderqueer » ou « non-binaire » sur un moteur de recherche en ligne par exemple, aurait évité une représentation queer erronée et ridicule lors de la diffusion francophone.

<sup>135</sup> Tessa LANEY. « *Grey's Anatomy* : un personnage non-binaire rejoint la saison 18 », *têtu*, octobre 2021. Consulté le 13 août 2024 sur <https://tetu.com/2021/10/29/serie-greys-anatomy-saison-18-cast-personnage-non-binaire/>.

<sup>136</sup> Dawn ENNIS. « *The Good Doctor's* Next Patient Is A Pregnant Man », *Forbes*, février 2021. Consulté le 13 août 2024 sur <https://www.forbes.com/sites/dawnstaceyennis/2021/02/15/the-good-doctors-next-patient-is-a-pregnant-man/?sh=82e28784eba6>.



franchie depuis les témoignages amers d'Alexandra Billings et Alexandra Grey dans *Disclosure*.

## DEUXIÈME PARTIE

### CHAPITRE 3

#### La transidentité : représentations d'un corps ridicule, dégoûtant, puni

##### CONTEXTUALISATION

Le corps trans apparaît au cinéma depuis ses prémices. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, l'industrie cinématographique française et européenne puis états-unienne avec une montée en puissance d'Hollywood créent et véhiculent des représentations problématiques, ridicules, erronées et violentes des identités queer et trans. Nous avons pu observer l'impact de telles représentations sur les individu·e·s concerné·e·s avec le cas des manifestations qui ont accompagné la nomination du *Silence des agneaux* lors de la 64<sup>e</sup> Cérémonie des Oscars du cinéma en 1992.

En adoptant le contre-regard du *trans gaze* lors du visionnage des productions audiovisuelles de notre corpus, nous dégagons que la majorité des films et séries télévisées représentant la transidentité à l'écran sont réalisés selon le regard universalisé de l'homme hétérosexuel et cisgenre. Nous nous appuyons sur la théorie du *male gaze* développée par Laura Mulvey pour dégager la notion de *cis-male gaze* : un regard masculin cisgenre qui érotise, objectivise et assujettit les femmes transgenres. Les enjeux de ce chapitre sont multiples. Notre travail vise à poser un *transgender gaze* sur les productions audiovisuelles de notre corpus : nous avons pour ambition de faire évoluer le regard masculin cisgenre habituellement posé sur ces films.

Ici, nous nous attelons à l'analyse de la représentation de la transidentité comme un dévoilement, une révélation (*disclosure* en anglais) ultraviolente utilisée à des fins comiques ou tragiques. Nous verrons que la représentation comique de la transidentité apparaît dès le cinéma des premiers temps (1895-1914) et qu'elle perdure au sein des comédies hollywoodiennes comme *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994) que nous analyserons dans ce chapitre. Nous observerons également le motif hollywoodien du corps trans dégoûtant qui entraîne le vomissement à travers des films comme *Very Bad Trip 2* (Todd Phillips, 2011). Dans un dernier temps, nous nous pencherons sur la représentation de la transidentité dans les séries policières, qui traitent les personnages trans comme des victimes assassinées uniquement parce qu'elles sont transgenres.

Nous examinerons ainsi l'évolution représentative d'un corps trans tourné au ridicule dans le cinéma des années 1900 à 1910, à un corps qui dégoûte tellement qu'il fait vomir et qu'on viole dans les blockbusters hollywoodiens des années 1990 à 2010. La violence – physique et sexuelle ainsi que la violence engendrée par les moqueries, la répulsion et le dégoût – apparaît comme un caractère structurant dans les œuvres de notre corpus.

## LÉGITIMATION DE LA VIOLENCE

Les films réalisés à travers la lunette du *cis-male gaze* impliquent souvent une confusion entre l'homosexualité et la transidentité, c'est-à-dire qu'un amalgame se crée entre identité de genre et orientation sexuelle. Nous observons que c'est de cette confusion que découle la légitimation de la violence à l'encontre des personnes transféminines ou transmasculines.

Lorsque dans ces films, les femmes trans sont *outées*<sup>137</sup>, elles sont presque toujours catégorisées comme des hommes qui se déguisent et qui portent des talons hauts ou une perruque. En anglais, on utiliserait le terme intraduisible de *cross-dressing*, qui désigne le fait de se parer de vêtements et accessoires masculins si l'on est une femme, féminins si l'on est un homme. Ainsi, les femmes transgenres ne sont jamais considérées comme des femmes au moment de l'outing, ni par les personnages, ni par les spectateur·ice·s. Dans cette logique scénaristique, la violence physique que subissent ces femmes devient légitime aux yeux des personnages et des spectateur·ice·s puisqu'elles sont considérées comme des hommes. Dans l'imaginaire collectif, il est plus communément admis de voir, d'accepter et d'intégrer des scènes de violence entre deux hommes plutôt qu'entre un homme et une femme. Nous illustrerons nos propos à travers *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994).

Paradoxalement, dans le cas de la représentation des transmasculinités, ce sont les violences physiques, sexistes et sexuelles faites aux femmes qui se manifestent comme légitimées au moment de l'outing. Nous le verrons à travers la séquence du viol de Brandon dans *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999) dans le dernier chapitre de ce mémoire.

---

<sup>137</sup> « *Outer* quelqu'un·e » signifie révéler publiquement l'orientation sexuelle ou l'identité de genre de quelqu'un sans son consentement.

## MOQUERIE DES PREMIERS TEMPS

Dès le cinéma des premiers temps (1895-1914), on assiste à une mise en scène des transidentités dans un but de moquerie ; il s'agit là de susciter un rire chez les spectateur·ice·s à l'apparition de personnages grimés. Dans son film *Ladies Skirts Nailer to a Fence*<sup>138</sup> (Bamforth & Co Ltd, 1899), James Bamforth met en scène des personnages trans. Le scénario passe pour un gag rudimentaire où deux femmes discutent dans leur longue robe devant une palissade, lorsque deux hommes arrivent dans le champs et clouent leur robe à la palissade. Les deux femmes gesticulent pour se libérer de cette situation, et finissent par détruire la palissade qui abîme leurs robes et laisse apercevoir leur attraits masculins. Ce qui doit faire rire le ou la spectateur·ice, c'est le fait de démasquer cette transidentité tournée au ridicule grâce à la ruse des deux hommes farceurs. Moquée, la transidentité est utilisée pour faire rire.

L'exemple est d'autant plus flagrant dans le film de Ferdinand Zecca, *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901), où le regard est mis en scène en corrélation avec des comportements voyeuristes. Le film de deux minutes met en scène un valet de chambre scopophile qui épie ses client·e·s par le trou de la serrure de leur chambre. Dans la première chambre, il aperçoit une jeune fille dans son intimité, défaisant son chignon et peignant ses longs cheveux. Dans la séquence suivante, on retrouve le valet dans le couloir de l'hôtel, signifiant aux spectateur·ice·s son attirance pour la jeune fille par un regard-caméra et des gestes équivoques. Dans la deuxième chambre, le valet découvre une femme trans qui ôte son corset, ses prothèses mammaires, son dentier et sa perruque. De retour dans le couloir, le valet manifeste cette fois-ci son dégoût avec un air écœuré. Dévoilée, la transidentité répugne.

Dans les deux cas, les transidentités sont utilisées comme des figures de comédie mises en scène avec des personnages censés faire rire par leur simple existence, dans des situations qui ne sont comiques que par l'apparition et le dévoilement de ces personnages. Le cinéma apprend aux spectateur·ice·s à rire de la transidentité dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. Le rire et la moquerie deviennent des mécanismes ancrés chez les individu·e·s : à la vue d'une personne transgenre, on rit et on se moque d'elle haut et fort. Dans le documentaire *Disclosure: Trans Lives on Screen*, le témoignage de l'actrice américaine Laverne Cox confirme notre argument et prouve la solidité de l'enracinement de telles réactions. Les larmes aux yeux, elle confesse à la caméra :

---

<sup>138</sup> « Robes de dames clouées à une palissade » en français.

« Je ne peux même pas vous dire combien de fois au début de ma transition, dans l'espace public et particulièrement dans le métro new-yorkais, des passant·e·s éclataient de rire lorsqu'ils me voyaient. Comme si ma simple existence dans l'espace public n'était qu'une blague. Les gens ont été conditionnés pour avoir cette réaction.<sup>139</sup> »

Le conditionnement des individu·e·s à réagir à la transidentité par le rire s'effectue notamment par le cinéma. Ici encore, il s'agit d'une anecdote révélant l'immense impact des images cinématographiques sur un·e individu·e : Laverne Cox a été humiliée comme on a humilié les personnages trans dans les films depuis le début des années 1900.

Le conditionnement des spectateur·ice·s à reproduire certains schémas de la violence face à une personne transgenre passe par les trois paliers de l'image cinématographique (informatif, symbolique et obtus) développés par le philosophe français Roland Barthes en 1982. Ici, le niveau informatif propose un « décor de la moquerie » : le champ-contrechamp de la palissade dans *Ladies Skirts Nailer to a Fence* par exemple. Le niveau symbolique d'un film comme *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901) réside dans les thèmes explorés diégétiquement, comme la question d'espace – privé et publique – ou la notion de voyeurisme que l'on retrouve en abondance dans le cinéma des premiers temps. En ce qui concerne le « sens obtus », le pallier de l'ultrasensible, nous avancerons qu'il participe massivement au conditionnement de la violence chez les individu·e·s. Dans *L'obvie et l'obtus*, Barthes définit la notion de ce « troisième sens » comme un niveau supplémentaire de signification dans les images. Dans le cadre de notre analyse, nous arguerons que « le sens obtus » des images de cinéma s'élabore notamment par le biais des éléments de postproduction. Par ce terme, nous entendons la phase de production d'un film de long ou de court métrage qui succède au tournage, comprenant le montage de l'image, le mixage du son, l'étalonnage...

## RÉPULSION ET VOMISSEMENT

Le corpus de films portés à notre analyse a ceci de particulier que tous ses éléments sont hétérogènes mais convergent vers la notion de représentation trans. Nous avons analysé des thrillers (avec Hitchcock et Demme), nous nous sommes inspiré·e du premier film hollywoodien officiellement féministe (*Barbie*), et nous avons visionné quelques-uns des premiers films produits par les industries cinématographiques française et américaine (où la transidentité est mise en scène dans un but comique). Nos observations ont montré que, jusqu'au début des années 1990, les productions audiovisuelles hollywoodiennes apprennent aux spectateur·ice·s

---

<sup>139</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, op. cit., 13:51.

à avoir peur de la transidentité en dépeignant des personnages dangereux et criminels, menaçant la vie des personnes cisgenres. Dès 1992 avec *The Crying Game* (Neil Jordan), on a affaire à une autre réaction que celle de la peur : désormais, à l'apparition d'un personnage transgenre, il est usuel de vomir de dégoût.

Dans le film de Neil Jordan, Fergus (Stephen Rea) entretient une relation amoureuse avec Dil (Jaye Davidson), une magnifique femme transgenre représentée de façon crédible. Lors d'un moment intime, Dil se retrouve nue devant Fergus. À la vue de ce corps trans, de ce corps de femme au torse plat et doté d'un pénis, le personnage de Fergus repousse violemment son amante avant de s'enfermer dans la salle de bain pour y vomir de répugnance. La séquence est choquante. John Phillips, l'auteur de *Transgender on Screen*<sup>140</sup>, l'explique davantage. Selon lui, trois éléments marqueurs de la masculinité participent à l'effet de choc dans cette séquence : le pénis de Dil, le tatouage clairement visible sur son bras droit et l'absence de seins, accentués par l'angle latéral qu'utilise la caméra<sup>141</sup>. Selon Nick Adams, c'est *The Crying Game* qui a forgé le stéréotype cinématographique selon lequel les hommes vomissent quand ils voient une femme transgenre<sup>142</sup>.

L'argument est d'autant plus frappant dans le dénouement du film *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994), où le personnage principal interprété par Jim Carrey comprend que la femme qu'il a préalablement embrassée est une femme transgenre. Il s'agit d'une longue séquence où Ace Ventura vomit, se fait vomir, se brosse les dents avec l'entièreté du tube de dentifrice et se récurve la langue à l'aide d'une gigantesque ventouse avant de mettre le feu aux habits qu'il portait lors du baiser, comme s'il cherchait à se purifier d'avoir eu une relation avec une personne trans. Plus tard dans la continuité filmique, la transidentité du personnage en question – la lieutenant Lois Einhorn (Sean Young) – est révélée à un plus grand nombre de protagonistes dans une séquence particulièrement violente, misogyne et transphobe. Dans la séquence en question, les spectateur·ice·s réalisent que la lieutenant Einhorn est le criminel que tout le monde recherche. Celle-ci détient un des personnages en otage qu'Ace Ventura vient délivrer. S'en suit un affrontement violent à visée comique parce qu'accompagné de musique cartoonesque entre la lieutenant et le détective : il lui frappe la tête contre les murs, la jette à terre, la traîne sur le sol, l'assène de coups de pied... Une vingtaine de policiers arrive, encerclant les deux protagonistes. Ace Ventura tente alors de dévoiler la supercherie, c'est-à-dire la transidentité de la lieutenant Lois Einhorn. Pour ce faire, il

---

<sup>140</sup> John PHILLIPS. *Transgender on Screen*, New-York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2006.

<sup>141</sup> *Ibid.*, pp. 117-118.

<sup>142</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, *op. cit.*, 1:05:53.

s'attaque à trois éléments constitutifs de la fémininité cinématographique qu'on trouve déjà dans *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901). Dans *Ace Ventura, détective chiens et chats*, la transidentité de Lois est perçue comme un mensonge : « Voyons qui ment » s'exclame le détective en tournant autour de la policière. Il attrape sa chevelure et s'adressant à son audience, questionne : « Est-ce qu'une vraie femme porterait [une perruque] ? ». Rien ne se passe, les cheveux de l'actrice restent à leur place. Il enchaîne en déchirant le chemisier de Lois, dévoilant sa poitrine dans un soutien-gorge bleu : « Manquerait-il [des seins] à une vraie femme ? ». Le détective demeure perplexe, il arrache donc la longue jupe fendue de l'actrice dans l'espoir d'apercevoir son pénis à travers ses sous-vêtements. Le dénouement final de la séquence réside en le fait que les parties génitales de Lois sont tuckées<sup>143</sup> : son pénis prouve à tou-te-s qu'elle est une femme trans. À la vue de son pénis, Ace agrippe le corps de la lieutenant pour en faire un spectacle. Une fois la supercherie dévoilée, l'intégralité des personnages principaux et secondaires se mettent à vomir de dégoût. En d'autres termes, *Ace Ventura* met en scène la transidentité comme le spectacle de la violence.

Plus récemment, dans un épisode de la huitième saison des *Griffin* (Fox, 1999) diffusé en 2010, le personnage de Brian, pourtant considéré comme un allié de la cause LGBTQIA+, s'étouffe et vomit en cascade pendant près de trente secondes après avoir réalisé qu'il a eu une relation sexuelle avec une femme transgenre. Un énième exemple dans *Very Bad Trip 2* (Todd Phillips, 2011) où la réaction des trois personnages principaux – masculins blancs hétérosexuels et cisgenres – est la répulsion à la vue du corps trans, du corps hors norme. Dans la séquence qui nous intéresse, tous trois se trouvent dans un bar *katoï* à Bangkok. *Katoï* est le terme thaïlandais pour désigner les femmes transgenres asiatiques<sup>144</sup>, qu'on appelle péjorativement *ladyboys* en Europe francophone<sup>145</sup>. Les bars ou discothèques *katoï*, cabarets emblématiques de la vie culturelle nocturne thaïlandaise, proposent des performances et spectacles burlesques interprétés par des femmes transgenres<sup>146</sup>. Dans *Very Bad Trip 2*, Stu (Ed Helms), Adam (Zach Galifianakis) et Phil (Bradley Cooper) se retrouvent dans les vestiaires d'un bar *katoï*, encore sous l'effet de l'alcool qu'ils ne cessent de boire tout au long du film. Au milieu du vestiaire, Stu retrouve peu à peu la mémoire et réalise alors avoir eu une relation sexuelle avec Kimmy

---

<sup>143</sup> De l'anglais *to tuck* : rentrer. Il s'agit d'une technique par laquelle un-e individu-e dissimule la forme de ses parties génitales masculines en rentrant les testicules à l'intérieur de l'abdomen et en étirant l'organe génital externe le long du périnée voire entre les deux fesses.

<sup>144</sup> Cheera THONGKRAJAI, « Kathoey, un genre multiple, Le processus d'adaptation et de négociation identitaire des transsexuels MTF de Thaïlande », *Moussons*, n° 16, 2010, pp. 157 à 174. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://journals.openedition.org/moussons/150>.

<sup>145</sup> myladyboydate. *Qu'est-ce qu'une ladyboy ? Définition et plus*. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://myladyboydate.com/fr/ladyboy>.

<sup>146</sup> Cheera THONGKRAJAI. « Kathoey, un genre multiple », *op. cit.*

(Yasmine C. Lee), une femme transgenre. Pris d'effroi, il comprend qu'il a eu un rapport sexuel avec une femme qui a un pénis et dont le corps est en dehors des normes. Lorsque Stu aperçoit le pénis de Kimmy, il tombe de sa chaise, pleure, crie et s'offusque en gémissant. Ses amis et lui vomissent devant Kimmy et devant les corps nus d'une dizaine de femmes trans. Notons que l'espace dans lequel se déroule la séquence, le vestiaire des femmes *katoï*, est *a priori* un espace en non-mixité<sup>147</sup>. Dans ce cas-ci, il s'agit d'un espace en non-mixité professionnel, où des femmes se retrouvent pour revêtir leur vêtements de travail. Un aspect de sécurité englobe la mise à nu de ces corps dans cet espace, d'une part parce que la singularité corporelle de ces femmes les unit ; d'autre part parce qu'elles ont la certitude d'être un groupe exclusivement composé de femmes transgenres qui vivent les mêmes expériences et dont le corps est la norme dans cet espace. En d'autres termes, le fait que les corps cisgenres n'aient pas leur place dans ce type d'espace et qu'ils en soient absolument exclus participe à la sécurité de l'espace non-mixte, comme les vestiaires des femmes *katoï*. Les corps et les réactions de Stu, Ed et Allan dans cet espace témoignent à la fois de l'importance des espaces en non-mixité, et du danger encouru par les minorités lorsque celle-ci n'est pas respectée. Kimmy et ses collègues étaient en sécurité dans le vestiaire jusqu'à l'arrivée des trois protagonistes cis-masculins dont le comportement s'est avéré dangereux et violent.

Dans *Very Bad Trip 2* et dans les films précédemment analysés, la transidentité rend autrui physiquement malade. Plutôt : la révélation du corps trans fait vomir celui qui le découvre. Ces représentations sont profondément violentes pour les spectateur·ice·s qui façonnent la notion de transidentité à travers ce qu'ils voient à l'écran, et qui ainsi, normalisent et perpétuent de telles réactions dans l'espace public – nous l'avons observé à travers les témoignages de Jen Richards et Laverne Cox.

La violence de ces représentations saute aux yeux d'un *trans gaze* mais reste invisible pour un regard cis-masculin : c'est par l'opération du changement de regard que nous parvenons à saisir la violence extrême qui émane de ces représentations. Dans la partie suivante, nous interrogerons les scénarii des séries policières mettant en scène une violence trans évidente ; une violence du corps trans qui ne sert cette fois qu'à l'aspect tragique du scénario.

---

<sup>147</sup> Un espace en non-mixité est un lieu dont l'accès et la présence sont exclusivement réservés à un groupe de personnes partageant une caractéristique commune : le genre, l'origine ethnique, l'orientation ou l'identité sexuelle. La création de ces espaces permet des échanges libres et sécurisés pour le groupe de personnes concerné·e·s.



## LA TRANSIDENTITÉ DANS LES SÉRIES POLICIÈRES

Nous avons vu que les séries médicales perpétuent l'histoire stéréotypée de la victime trans : les spectateur·ice·s et les docteur·e·s découvrent que le traitement hormonal du personnage trans le tue, ou bien qu'il a un cancer lié à ses organes génitaux de naissance. Dans la version policière, les scénarii font du personnage trans une victime sauvagement assassinée parce qu'il est trans. Pour éclaircir notre propos, nous nous attarderons sur le quatorzième épisode de la troisième saison des *Experts : Manhattan* (CBS, 2004)<sup>148</sup> dans lequel l'actrice Candis Cayne joue le rôle de la victime trans. Dans *Les Experts : Manhattan*, c'est le « Détective Mac Taylor du bureau d'investigations scientifiques et son équipe qui résolvent des crimes à New York City<sup>149</sup> ». Dans l'épisode que nous analysons, il s'agit de résoudre le meurtre d'une danseuse transgenre dont le nom est méconnu, mais qu'on appelle par son prénom de naissance (plus couramment appelé *deadname*<sup>150</sup>) : Quentin. Avant d'analyser la violence inhérente à la représentation de la transidentité dans cet épisode, nous examinerons la violence extradiégétique engendrée par des maladresses et erreurs de vocabulaire de la part des scénaristes et producteur·euse·s.

### LES EXPERTS : VIOLENCE EXTRADIÉGÉTIQUE

Voici le résumé officiel de l'épisode, accessible en ligne à toute·s les internautes, proposé par l'IMDb : « La mort d'une drag queen réveille une ancienne affaire de viol impliquant un député<sup>151</sup>. » Ici, c'est le personnage transgenre joué par Candis Cayne qu'on désigne comme « drag queen », un terme erroné et illogique dans un tel contexte. Le dictionnaire en ligne Le Robert définit l'anglicisme *drag queen* comme un « travesti masculin très maquillé et vêtu de manière recherchée et exubérante, généralement dans le cadre d'un spectacle<sup>152</sup>. » Le

---

<sup>148</sup> Anthony HEMINGWAY. (Réalisateur). Wendy BATTLES. (Scénariste). 2007. *The Lying Game* (Saison 3, Épisode 14). [Épisode de série télévisée]. Dans A. E. ZUIKER (Producteur exécutif), *CSI: NY*. CBS.

<sup>149</sup> IMDb. *Les Experts: Manhattan Titre original : CSI: NY. Série télévisée, 2004–2013*. Consulté le 27 juin 2024 sur <https://www.imdb.com/title/tt0395843/>.

<sup>150</sup> De l'anglais : « prénom mort ». *Deadname* est le nom commun majoritairement employé par la communauté transgenre pour désigner le prénom attribué à la naissance d'un·e individu·e. Par exemple, le *deadname* de l'acteur Elliot Page est Ellen. Ainsi, dans les parties qui suivent, nous nommerons le personnage transgenre interprété par Candis Cayne par le prénom de l'actrice, et non par son *deadname*.

<sup>151</sup> IMDb. *The Lying Game. Épisode diffusé le 24 janv. 2007*. Consulté le 18 juillet 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0918716/?ref\\_=ttep\\_ep14](https://www.imdb.com/title/tt0918716/?ref_=ttep_ep14).

<sup>152</sup> Le Robert. Dico en ligne. *dragqueen. Définition*. Consulté le 27 juin 2024 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/drag-queen>.

personnage qu'interprète Candis Cayne est une femme transgenre qui a un bon *passing*<sup>153</sup>, c'est-à-dire qui passe pour une femme aux yeux d'une société de genre binaire, comme en Europe ou aux États-Unis. Candis cumule les caractéristiques de la féminité : des longs cheveux blonds, des ongles rouges, une poitrine bombée, un beau maquillage, du fard à paupière et du rouge à lèvres, une robe moulante, et des escarpins à talons hauts. Il ne s'agit en aucun cas d'un travesti masculin maquillé à outrance et vêtu de façon exubérante. Une telle erreur de vocabulaire aurait pu être évitée en procédant à des recherches à ce sujet, ou en faisant appel à la communauté concernée. Pour certain·e·s spectateur·ice·s, il peut s'agir d'une simple maladresse n'impactant en aucun cas la lecture et la compréhension de l'épisode ; pour d'autres, cette maladresse reflète la violence verbale qu'ils subissent face à leur orientation sexuelle ou à leur identité de genre au quotidien.

Un autre élément retient notre attention. Le quatorzième épisode de la troisième saison des *Experts : Manhattan* s'intitule *The Lying Game*. La référence au film réalisé par Neil Jordan, *The Crying Game*, est évidente. Arrêtons-nous un instant sur le contexte du vocable ici manipulé. *The Crying Game* est une chanson d'amour mélancolique interprétée par le chanteur de rock anglais Dave Berry en 1964<sup>154</sup>, et réinterprétée en 1992 par l'artiste queer anglais Boy George pour le film éponyme de Jordan<sup>155</sup>. On pourrait traduire le titre en français par « Le jeu où l'on pleure », faisant référence aux ruptures amoureuses douloureuses. Dans le film, la version originale de la chanson ainsi que celle de Boy George servent de thème musical, presque de leitmotiv. Au cours de notre analyse, nous avons observé l'utilisation de la version de Boy George dans un autre des films de notre corpus : *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994). Les paroles de Boy George surviennent dans la séquence ultraviolente où Ace Ventura (Jim Carrey) découvre que la lieutenant Einhorn (Sean Young) est une femme transgenre. La chanson est utilisée dans *Ace Ventura* en guise de blague, de référence comique puisque les deux films partagent un tout petit point d'intrigue : un personnage transgenre. Cela dit, les deux films suivent la même trame narrative où le corps trans et particulièrement le pénis de femme répulse, dégoûte et fait vomir. Dans *Ace Ventura*, c'est au moment précis où l'intégralité des personnages principaux et secondaires vomissent que retentit la chanson interprétée par Boy George.

---

<sup>153</sup> De l'anglais *to pass* : passer pour, réussir.

<sup>154</sup> « Dave Berry's next », *Disc*, juillet 1964, p.7. Consulté le 18 juillet 2024 sur <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.worldradiohistory.com/UK/Disc/1964/DISC-1964-07-18.pdf>.

<sup>155</sup> Voir : Maria T. PRAMAGGIORE. « Neil Jordan », University of Illinois Press, 2008, pp. 91–92.

Si l'on se réfère à la théorie du troisième sens de l'image cinématographique développée par Roland Barthes dans ce cas de figure, c'est la postproduction<sup>156</sup> qui s'érige en créatrice du « niveau obtus ». Les spectateur·ice·s acquièrent les deux premiers paliers de sens, le « niveau informatif » et le « niveau symbolique », par le biais des décors, des costumes des acteur·ice·s, par les références culturelles rarissimes et par leur propre interprétation subjective. Le montage du son crée un niveau de sens qui échappe aux niveaux informatif et symbolique, résidant au-delà du domaine du sensible. Ajouter le refrain de *The Crying Game* – thème musical du film ayant forgé le stéréotype cinématographique selon lequel les hommes vomissent quand ils voient une femme transgenre – lors de la séquence de l'outing du personnage trans dans *Ace Ventura* crée une connexion entre deux films qui s'attèlent à la représentation de la transidentité et qui montrent à ses spectateur·ice·s comment y réagir. Pour le dire autrement, le niveau de sens obtus saisit les spectateur·ice·s en les ramenant à d'autres représentations de la transidentité bien ancrées dans l'imaginaire collectif cinématographique. Depuis la sortie du film *The Crying Game*, il est usuel, admis et légitime de vomir de dégoût devant un corps transgenre.

Dans l'épisode des *Experts*, *The Crying Game* devient *The Lying Game* : « Le jeu où l'on pleure » devient « le jeu où l'on ment ». Cette mutation reprend l'idée que la transidentité est un élément qui doit être exposé, divulgué, et dévoilé par la personne concernée sans quoi elle devient une menteuse, voire une menteuse pathologique. Dans de nombreuses productions de notre corpus, nous avons observé les réactions engendrées au moment de la découverte de la transidentité d'un personnage. Toutes reprennent cette idée d'identité trans comme un mensonge honteux et monstrueux, de *Very Bad Trip 2* (Todd Phillips, 2011) en passant *Par le trou de la serrure* (Pathé, 1901) jusqu'à la série *Les Griffin* (Fox, 1999).

## LES EXPERTS : VIOLENCE INTRADIÉGÉTIQUE

Concernant la violence intradiégétique de cet épisode des *Experts*, nous avons relevé plusieurs éléments. La première séquence de *The Lying Game* est celle de la découverte du corps sans vie de Candis. Après une minute de visionnage, les personnages et les spectateur·ice·s découvrent son cadavre dont la tête repose dans la cuvette des toilettes d'un hôtel. Le décor de la scène de crime dans cet épisode, c'est-à-dire les éléments qui permettent aux spectateur·ice·s d'intégrer le premier niveau de sens de l'image selon Roland Barthes, participe à la mise en

---

<sup>156</sup> Le terme postproduction désigne la phase de production d'un film de long ou de court métrage qui succède au tournage, comprenant le montage, le mixage, l'étalonnage...

scène de la violence. Ainsi, dès le début de la séquence, le « décor de la violence » est posé. Sur la scène de crime, dans les toilettes, l'équipe des experts déplacent le cadavre de Candis pour l'examiner. Dans le documentaire *Disclosure: Trans Lives on Screen*, Candis Cayne mentionne le tournage de cette scène avec ses collègues, démontrant que dès le début des années 2000, l'impact de certains scénarii était problématique quant à la représentation des personnages transgenres, parfois violent pour les acteur·ice·s et spectateur·ice·s transgenres :

« Ils m'ont sortie des toilettes en récitant leur texte : "Ouah, ses mains sont vraiment grandes !", "Regardez ses énormes pieds !". Et moi j'étais là, à jouer la morte avec l'envie de lever les yeux au ciel. Je n'arrivais pas à croire ce que j'entendais et ce que je devais supporter. J'avais envie de me lever et de leur dire : "Les gars, c'est vraiment n'importe quoi ! C'est débile, enfin !" <sup>157</sup> »

Les experts procèdent à un examen complet du cadavre de Candis. En la déplaçant, ils remarquent que son poids est plus élevé que la majorité des femmes de sa taille ; ils s'attardent sur la taille des mains et des pieds de la victime ; ils remarquent que Candis a effectué une augmentation mammaire ; et pour s'assurer qu'il s'agit bel et bien d'une femme transgenre, un d'eux soulève sa jupe pour voir ce qu'elle a entre les jambes – on devine la présence d'un pénis. L'auscultation voyeuriste du corps de Candis par les policiers sur la scène de crime participe également à la mise en scène de la violence. Dans les séries policières telles *Les Experts : Manhattan*, il est rare d'assister à un examen des organes sexuels ou sexualisés et d'obtenir autant d'informations sur une victime lorsque celle-ci est cisgenre.

Notons aussi que dans l'épisode, Candis utilise les toilettes des hommes alors qu'elle est une femme, en plus de ressembler à une femme incarnant la féminité telle que définie dans l'imaginaire collectif et déployée par le *male gaze*. Les femmes transgenres avec un bon passing comme Candis dans *Les Experts*, tout comme la majorité des femmes cisgenres, ne se rendraient jamais dans les toilettes de leurs principaux potentiels agresseurs. Dans un système de genre binaire où les toilettes ne sont pas mixtes, une personne transgenre se rendrait dans la cabine représentant le genre auquel iel ressemble le plus physiquement. Si une femme transgenre n'est pas *out* et qu'elle présente physiquement des éléments associés à la masculinité – comme de la barbe par exemple – elle se rendra indubitablement dans les toilettes des hommes par peur de se faire agresser verbalement ou physiquement par autrui.

La violence intradiégétique de *The Lying Game* réside également aux niveaux sémiotiques et terminologiques. Aucun personnage ne parle de Candis en utilisant son prénom

---

<sup>157</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, *op. cit.*, 40:13.

(tou·te·s l'appellent par son deadname : Quentin), ni ne la genre correctement (des pronoms masculins sont utilisés pour la désigner, malgré son apparence de femme aux yeux des sociétés occidentalisées). Le médecin légiste qui examine le corps de Candis la décrit comme « un danseur transsexuel noyé dans les toilettes d'un hôtel<sup>158</sup> » : ces propos témoignent de la violence de la représentation trans dans cet épisode. D'autres exemples apparaissent, notamment lorsque les policiers enquêtent sur le meurtre de Candis et qu'ils se retrouvent avec le groupe de danseuses transgenres dont Candis fait partie. Celles-ci sont représentées à travers le *male gaze* : elles sont hypersexualisées et parfois même infantilisées. Ces femmes semblent ne s'intéresser qu'au maquillage, et se chamaillent comme des adolescentes<sup>159</sup>. Dans la version française, ce sont des voix très graves et masculines qui couvrent les leurs, de manière à faire comprendre aux spectateur·ice·s qu'il ne s'agit pas de *vraies* femmes, mais bien d'hommes qui se déguisent en femme pour faire un spectacle. Lors d'une interrogation, un des policiers demande au suspect : « Vous avait-elle précisé qu'en réalité c'était un transformiste ?<sup>160</sup> ». Le suspect se met à rire et rétorque : « Je suis complètement déboussolé. C'est pas vrai, c'est un mec ? Elle avait des seins, elle avait vraiment l'air d'une nana !<sup>161</sup> » Ici encore, on assiste à des personnes qui discutent de la légitimité du genre d'autrui, en associant maladroitement sexe et genre et en confondant homosexualité et transidentité.

À la fin de l'épisode, comme dans la plupart des épisodes de séries policières, les enquêteur·ice·s élucident l'affaire, parviennent à reconstituer les faits et arrêtent le coupable. Le suspect principal de l'assassinat de Candis – que tous les personnages genrent au masculin et appellent Quentin – est arrêté et interrogé par l'enquêteur Don Flack (Eddie Cahill). Sous la pression des policiers, le suspect avoue le meurtre. Les spectateur·ice·s assistent alors à une séquence de *flashback* de l'assassinat de Candis, où le meurtrier la frappe violemment avant de la noyer en lui enfonçant la tête dans la cuvette des toilettes. Le dénouement de *The Lying Game* regorge de violence dans la façon dont est représentée la transidentité et dans la manière dont les protagonistes l'abordent.

Les dialogues échangés entre le coupable et les enquêteur·ice·s sont empreints d'homophobie et de transphobie. Don Falck aborde la transidentité des femmes comme un fantasme voire une catégorie sexuelle, jamais comme une identité de genre. Il insinue que le suspect est homosexuel parce qu'il préfère les femmes avec un pénis. Le suspect se défend, il

---

<sup>158</sup> Anthony HEMINGWAY. (Réalisateur). Wendy BATTLES. (Scénariste). (2007). *The Lying Game* (Saison 3, Épisode 14). [Épisode de série télévisée]. Dans A. E. ZUIKER (Producteur exécutif), *CSI: NY*. CBS. 10:00.

<sup>159</sup> *Ibid.*,11:38.

<sup>160</sup> *Ibid.*,14:05.

<sup>161</sup> *Ibid.*,14:20.

explique : « Je ne suis pas gay. Ce pédé m'a embrassé devant mes amis, devant tout le monde. J'ai cru que j'allais gerber. Je suis allé aux toilettes pour me rincer la bouche, et il était là dans les toilettes pour hommes, comme n'importe quel mec !<sup>162</sup> ». Il avoue le meurtre et déclare : « Ça ne m'a ni dégoûté, ni effrayé. J'ai eu l'impression de rendre service au monde<sup>163</sup>. » Un gros plan montre aux spectateur·ice·s les menottes qui se referment sur les poignets du coupable et le générique de fin commence.

Ici encore, l'importante distinction entre sexe et genre n'est pas opérée et entraîne une confusion entre homosexualité et transidentité. Dans cette séquence de fin, on retrouve le champ lexical de l'homophobie, notamment par l'usage du terme « pédé ». Bien que réapproprié par la communauté queer de nos jours, ce terme péjoratif est encore empreint d'une immense violence. L'association française SOS homophobie, qui lutte contre les diverses formes de queerphobies, propose une définition contextualisante sur son site web :

« Il s'agit d'une insulte homophobe basée sur l'amalgame entre l'homosexualité masculine et la pédophilie. En effet, selon le dictionnaire Larousse le mot PD ou Pédé est une abréviation du mot "pédéraste". Tout comme "pédéraste", pédé (PD) désigne l'attirance d'un homme adulte pour un garçon plus jeune, généralement un adolescent. À ce titre, le mot pédé se retrouve dans de nombreuses expressions péjoratives : "sale/gros PD" ; "un sac/un pantalon de PD" ; "casser du pédé" ; "pédé comme un phoque". L'utilisation de ces expressions constitue une agression verbale homophobe, peut faire l'objet d'un dépôt de plainte et est punie par la loi<sup>164</sup>. »

« Pédé » est une insulte homophobe qui associe les personnes homosexuel·le·s à des pédocriminel·le·s. Son usage dans le scénario dresse une représentation erronée et violente de la transidentité, basée sur une sémantique homophobe et transphobe.

Les dialogues prononcés par le meurtrier rejoignent notre analyse sur la répulsion comme réaction légitimée face au corps trans. Dans plusieurs œuvres de notre corpus, le dégoût et l'envie de vomir frappent les protagonistes cisgenres et masculins lorsqu'ils découvrent la transidentité d'une partenaire romantique ou sexuelle. Nous l'avons observé avec Fergus dans *The Crying Game*, avec Brian dans *Les Griffin*, ou avec Stu dans *Very Bad Trip 2*. Dans l'épisode des *Experts*, le meurtrier se rend aux toilettes pour se rincer la bouche comme pour se purifier de l'acte, abominable selon lui, qu'il a commis : embrasser une femme transgenre. Cet acte lui est tellement insupportable qu'il en devient le motif du crime. L'homme se sent trahi, alors il étrangle Candis avant de lui enfoncer la tête dans la cuvette des toilettes dans le but de « rendre service au monde<sup>165</sup> ». Cette séquence d'à peine deux minutes pullule de

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, 38:21.

<sup>163</sup> *Ibid.*, 39:19.

<sup>164</sup> SOShomophobie. PD. Consulté le 18 juillet 2024 sur <https://www.soshomophobie.org/informer/definitions/d>.

<sup>165</sup> Anthony HEMINGWAY. *The Lying Game*, op. cit. 39:33.

représentations violentes de la transidentité. Dans *Disclosure*, l'actrice américaine Jamie Clayton évoque la séquence de fin de l'épisode face à la caméra, les larmes aux yeux : « La façon dont elle meurt est vraiment violente et terrifiante. Allez savoir pourquoi, ce sont ces histoires là que les scénaristes veulent écrire, ces histoires que les producteurs veulent produire, et ces histoires que les réalisateurs veulent réaliser<sup>166</sup> ». Pour Jamie Clayton, cela s'explique par le rôle des médias qui ne cessent de véhiculer les meurtres atroces et violents que subissent les personnes transgenres.

## LES EXPERTS : DE CANDIS À GÉRALDINE

L'enjeu de notre travail vise à étudier l'impact des représentations cinématographiques sur une société et ses citoyen·ne·s. Chez Hitchcock, la transidentité d'un personnage le ou la pousse à commettre des meurtres. Ce motif de la *personne transgenre criminelle* évolue vers celui de la *personne transgenre victime des criminels*. La séquence de l'épisode des *Experts* est loin d'être la seule à appuyer sur l'idée du meurtre comme réaction à la transidentité. Ces représentations s'ancrent chez les spectateur·ice·s qui peuvent reproduire ces schémas lorsqu'ils découvrent la transidentité d'un·e individu·e. Nous avons observé que la trame scénaristique de *The Lying Game* se retrouve au cœur des faits divers les plus violents concernant l'assassinats de femmes transgenres.

Au cours de la deuxième semaine du mois de juillet 2024, deux femmes transgenres – Géraldine et Angelina – ont été sauvagement assassinées en France, à Paris et à Compiègne<sup>167</sup>. Les deux transfémicides ont été couverts par une écrasante majorité des médias français et francophones. Le premier féminicide concerne un homme blanc et cisgenre ayant assassiné sa concubine, Angelina, à l'aide d'une hache<sup>168</sup>. À propos du deuxième cas de transfémicide, le journaliste Stéphane Cazaux décrit l'atrocité du crime pour Actuel7 :

« Selon les premiers éléments et notamment les premières explications du suspect, ce dernier a pris rendez-vous avec une escort-girl. Il s'est rendu sur place vers 4 heures du matin, dans cet appartement du XVI<sup>e</sup> arrondissement, et a découvert que la personne qu'il venait rencontrer était une femme transgenre.

---

<sup>166</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, *op cit.* 40:54.

<sup>167</sup> Clément GIULIANO. « Meurtres de deux femmes trans à Paris et Compiègne : “indignation” des assos LGBT+ face à la “haine transphobe” ». *Huffpost*, juillet 2024. Consulté le 18 juillet 2024 sur [https://www.huffingtonpost.fr/life/article/meurtres-de-deux-femmes-trans-a-paris-et-compiegne-indignation-des-assos-lgbt-face-a-la-haine-transphobe\\_236717.html](https://www.huffingtonpost.fr/life/article/meurtres-de-deux-femmes-trans-a-paris-et-compiegne-indignation-des-assos-lgbt-face-a-la-haine-transphobe_236717.html).

<sup>168</sup> « Une femme trans tuée à coups de hachette à Compiègne », *Courrier Picard*. Consulté le 18 juillet 2024 sur <https://www.courrier-picard.fr/id540223/article/2024-07-06/une-femme-trans-tuee-coups-de-hachette-compiegne>

Cela aurait provoqué sa colère, selon son récit. [...] La situation a dégénéré et le client a violemment frappé la victime, la poignardant, avant de la laisser pour morte et de prendre la fuite. »<sup>169</sup>

Cette horrible description médiatique des faits nous rappelle l'assassinat de Candis Cayne dans l'épisode des *Experts*. Un homme assassine une femme après la découverte de sa transidentité et laisse gésir le cadavre sur la scène de crime. De telles similitudes entre la réaction des personnages de fiction et celle de certains individus dans la réalité face à une personne transgenre sont terrifiantes. Ces similitudes nous amènent à penser une connexion palpable entre fiction et réalité, où les actions et les réactions des personnages impactent celles des spectateurs qui les reproduisent. Évidemment, la connexion que nous établissons n'est pas vérifiable en termes scientifiques ou sociologiques. Cependant, ces similitudes nous posent certaines questions quant à l'impact des images sur le comportement d'un·e individu·e. Après tout, de nombreux faits divers portent le nom de certaines séries télévisées dont le scénario aurait inspiré le meurtre : *l'affaire Dexter*<sup>170</sup> ou *Meurtre à la « Breaking Bad »*<sup>171</sup>. Dans le cas de ces deux affaires, le mode opératoire des vrais assassins est parfaitement identique à celui des meurtriers issus des scénarii de séries contemporaines : *Dexter* (Showtime, 2006) et *Breaking Bad* (AMC, 2008).

Dans la mesure où fiction et réalité se nourrissent, le continuum de la violence des représentations trans au cinéma empiète sur la réalité. Néanmoins, nous analyserons une situation où la représentation d'une violence extrême en réaction à la transidentité s'avère légitime, nécessaire et importante. Il s'agit du film *Boys Don't Cry*, réalisé par Kimberly Pierce en 1999.

---

<sup>169</sup> Il s'agit d'un média spécialisé dans les faits divers. Voir : « À propos », *Actu 17*. Consulté le 18 juillet 2024 sur <https://actu17.fr/page/a-propos.html>.

<sup>170</sup> On parle même du « *Dexter killer* ». Voir : Josh WINGROVE. « Jury finds Edmonton filmmaker guilty of murder », *The Globe and Mail*, avril 2011. Consulté le 14 août 2024 sur [https://www.google.com/search?q=the+globe+and+mail&oq=the+globe+and+&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgAEAAAYgAQyBwgAEAAAYgAQyBggBEEUYOTIHCAIQABiABDINCAMQLhivARjHARiABDIHCAQQABiABDIGCAUQRRg8MgYIBhBFGDwyBggHEEUYPNIBCDMwNDlqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=the+globe+and+mail&oq=the+globe+and+&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgAEAAAYgAQyBwgAEAAAYgAQyBggBEEUYOTIHCAIQABiABDINCAMQLhivARjHARiABDIHCAQQABiABDIGCAUQRRg8MgYIBhBFGDwyBggHEEUYPNIBCDMwNDlqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8).

<sup>171</sup> Voir : Norbert LETROLL. (Réalisateur). Rachid M'BARKI. (Présentateur). Dominique RIZET. (Chroniqueur). *Faites entrer l'accusé. Meurtre à la « Breaking Bad »* (Saison 21, Épisode 2). [Émission de télévision]. RMC Story. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=-ARuY09nzw0&t=126s>.

Voir aussi : Jean-Alphonse RICHARD, Célia MAMOGHLI. « Affaire Eva Bourseau : un meurtre comme dans la série «*Breaking Bad*» », *RTL*, février 2023. Consulté le 14 août 2024 sur <https://www.rtl.fr/actu/justice-faits-divers/affaire-eva-bourseau-un-meurtre-comme-dans-la-serie-breaking-bad-7900239499>.



## CHAPITRE 4

### La représentation nécessaire de la violence extrême :

#### *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999)

#### CONTEXTUALISATION

Nous avons vu jusqu'à présent que, jusqu'à la fin des années 1990, le cinéma hollywoodien représente la transidentité comme une pathologie systématiquement associée aux meurtres en série – chez Hitchcock (*Psychose*, 1960), chez Meyer (*La Vallée des plaisirs*, 1970), chez De Palma (*Pulsions*, 1980) ; comme une facétie qui puise ses origines dans le cinéma des premiers temps (1895–1914) ; comme une aberration qui dégoûte tellement qu'elle fait vomir – chez Neil Jordan et Tom Shaydac dans *The Crying Game* (1992) et *Ace Ventura, détective chiens et chats* (1994) ; ou bien encore comme un « choix de vie » mortifère – notamment dans les formats de séries télévisées contemporaines comme *Les Experts : Manhattan* (CBS, 2004–2013) ou *Grey's Anatomy* (ABC, 2005–2024). Toutes ces représentations sont empreintes d'une violence inouïe érigée envers les corps et les identités trans.

Nous avons également observé que ces films ont tous été réalisés par des hommes endossant un regard masculin : le *male gaze*, concept développé par la théoricienne Laura Mulvey. La question du regard, fortement attachée à la question de la représentation au cinéma, est le point central de notre mémoire. Nous avons insisté sur le fait que ces films ont été réalisés et produits par des hommes complètement extérieurs à la réalité des identités transgenres. Ainsi, l'intégralité des films précédemment cités relèvent tous d'un *cis-male gaze* : un regard masculin cisgenre.

*Cis-male gaze* est un mot valise créé par nos soins pour les besoins de cette analyse particulière des productions cinématographiques hollywoodiennes mainstream. Nous nous sommes saisi·e des précieuses théories développées à ce sujet par Laura Mulvey dans *Plaisir visuel et cinéma narratif*, par Iris Brey dans *Le regard féminin, une révolution à l'écran* et par Jack Halberstam dans *The transgender Gaze in Boys Don't Cry*. La théorie de Mulvey postule que les médias et en particulier le cinéma tendent à représenter les personnages féminins à travers une perspective masculine et hétérosexuelle, les réduisant ainsi à des objets de désir visuel et participant à leur objectification et à leur sexualisation. Iris Brey dégage qu'il existe un contre-regard au *male gaze* : un regard féministe qui embrasse le point de vue d'un personnage féminin pour retranscrire son expérience personnelle. Enfin, Halberstam s'appuie

sur le film que nous allons analyser dans cette partie, *Boys Don't Cry* (Kimberley Pierce, 1999), pour théoriser le *transgender gaze* : un regard transgenre qui invite les spectateur·ice·s à adopter la perspective et le vécu d'un personnage transgenre. À l'opposé de ce concept développé par Jack Halberstam, le *cis-male gaze* désigne la manière dont les hommes hétérosexuels et cisgenres représentent la transidentité dans leurs films, c'est-à-dire depuis leur propre point de vue. Le *cis-male gaze* amène à des représentations de la transidentité erronées, particulièrement violentes, voire-même dangereuses pour les spectateur·ice·s. Dès lors, nous trouvons utile de théoriser ce concept, utile à l'analyse des films de cinéma représentant la transidentité.

Le corpus de films analysés jusqu'à présent relève donc d'un *cis-male gaze* : tous ont été réalisés par et pour des hommes (blancs), hétérosexuels et cisgenres. Comme nous l'avons observé dans les scénarii de ces films, on a affaire à une représentation de la violence qui s'inscrit dans le domaine de la fiction : Norman Bates et Ace Ventura sont des personnages inventés et mis en scène par Hitchcock et Shaydac. Dans ces films, la représentation de la violence trans apparaît comme une réponse spécifique à un besoin scénaristique comique ou tragique : il s'agit d'une violence mise en scène pour les purs besoins de ces films. La violence qui émerge des actions de ces personnages est elle aussi, une violence inventée et mise en scène par les réalisateurs à l'encontre des corps et des identités trans.

Qu'en est-il des films qui représentent une violence qui ne soit pas un élément scénaristique jouant sur la peur ou le dégoût ; mais une violence réelle et inhérente aux personnes trans dans nos sociétés contemporaines – violence qui s'avère ainsi légitime ?

Dans cette partie, nous nous proposons d'analyser un film qui a transformé les codes hollywoodiens traditionnels de la représentation trans au cinéma : *Boys Don't Cry*<sup>172</sup>. Réalisé en 1999 par Kimberly Pierce, le film reconstitue les derniers mois de la vie de Brandon Teena, un jeune homme transgenre de 21 ans, qui a été frappé, violé, et assassiné par deux hommes à Falls City, une ville du Nebraska aux États-Unis. Brandon a inspiré deux films : *Boys Don't Cry* et le documentaire *The Brandon Teena Story* (Susan Muska, Greta Olafsdottir, 1998)<sup>173</sup>. Nous nous appuyons sur ces deux films pour contextualiser notre analyse et comprendre les circonstances accompagnant le viol et l'assassinat de Brandon Teena, et la manière dont l'histoire est représentée dans les médias ainsi qu'à Hollywood. Nous examinons ainsi le « vrai » assassinat de Brandon Teena, ses répercussions et ses représentations.

---

<sup>172</sup> Kimberly Pierce. (Réalisatrice). *Boys Don't Cry*. [Film]. 1999. États-Unis : Fox Searchlight Pictures.

<sup>173</sup> Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. (Réalisatrices). *The Brandon Teena Story*. [Documentaire]. 1998. États-Unis : Bless Bless Productions.

Contrairement à l'analyse que nous avons proposé des autres films de notre corpus, il ne s'agit pas de renverser le regard posé sur la représentation trans de Brandon Teena, mais d'observer la construction d'une représentation trans crédible et authentique effectuée selon un regard transgenre. Dans l'intention de proposer une analyse complète de l'élaboration d'un *trans gaze* empreint du réel dans *Boys Don't Cry* et de saisir l'enjeu de la représentation de la violence dans le film, nous avons besoin de retraverser la vie, le viol et le meurtre du « vrai » Brandon Teena. Ainsi, dans le cadre de nos recherches, le documentaire de Susan Muska et Greta Olafsdottir constitue une ressource précieuse.

Nous prendrons aussi appui sur l'article d'Eric Konigsberg paru dans *Playboy* en 1995, *Death of a Deceiver: The True Story of Teena Brandon*<sup>174</sup>. Cet article possède une dimension documentaire dans le sens où le texte livre une expérience plus que précise de la vie de Brandon, basée sur les propos de ses proches et les dossiers judiciaires liés à l'affaire. Nous aurons également recours aux ouvrages théoriques de Jack Halberstam pour encadrer et élargir nos observations. Nous analyserons la magnifique représentation trans du film *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999) ; et enfin, nous nous intéresserons à trois critiques rétroactives adressées à l'encontre de Kimberly Pierce et de son long-métrage, menées par un groupe d'étudiant·e·s manifestant dans une université aux États-Unis. Jack Halberstam argue que ces objections sont en réalité des questions intéressantes, méritant d'être analysées en elles-mêmes, mais qu'elles nécessitent d'être discutées « dans le cadre d'une compréhension claire de la grammaire visuelle et des stratégies de représentation du film<sup>175</sup> ». Les mots d'Halberstam qualifient précisément le travail que nous allons mener dans les parties suivantes.

Ce chapitre s'attaque à la représentation d'une violence extrême, réservée à un public averti et capable de supporter la description et l'analyse d'une très longue séquence de viol collectif et d'une scène de meurtre. Les lecteur·ice·s sont averti·e·s.

## L'HISTOIRE DE BRANDON TEENA

En décembre 1993, Brandon a sauvagement été violé et assassiné par deux hommes blancs, hétérosexuels, cisgenres et homophobes du nom de Thomas (Tom) Nissen et John Lotter<sup>176</sup>. En

---

<sup>174</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver: The True Story of Teena Brandon », *Playboy*, janvier 1995, pp. 192-199.

<sup>175</sup> Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes – BOYS DON'T CRY – A Legacy » by Jack Halberstam, *Wordpress*, décembre 2016. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://bullybloggers.wordpress.com/2016/12/07/hiding-the-tears-in-my-eyes-boys-dont-cry-a-legacy-by-jack-halberstam/>.

<sup>176</sup> U.S. 8<sup>th</sup> Circuit Court of Appeals. « JOANN BRANDON v CHARLES B. LAUX », *Find law for legal professionals*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fflaws.findlaw.com%2F8th%2F973708p.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>.

janvier 1995, dans le magazine Playboy, Eric Konigsberg rédige un documentaire sur la vie et l'expérience transmasculine de Brandon Teena, sur son viol et son meurtre violents. L'article s'intitule *Death of a Deceiver: The True Story of Teena Brandon*, qu'on pourrait traduire en français par « La mort d'un imposteur : la vraie histoire de Teena Brandon ». Le titre donne le ton : la transidentité de Brandon, considérée comme une imposture, l'a tué. Les faits sont également relatés par les proches de Brandon et par les assassins dans le film documentaire de Susan Muska et Greta Olafsdottir : *The Brandon Teena Story*. Les protagonistes témoignent face caméra de l'amour ou de la haine qu'ils portaient à Brandon.

Au mois de novembre 1993, Brandon Teena fuit Lincoln pour Falls City<sup>177</sup>. Sa vie de jeune adulte est rythmée par de nombreux déménagements, résultant d'ennuis avec la justice ou de la découverte de sa transidentité par la population locale ou par ses partenaires. Brandon a un bon passing, c'est-à-dire qu'il ressemble physiquement à un homme et qu'il passe pour tel aux yeux des locaux, de ses petites-amies et de la société. À Lincoln, dans sa ville natale, il a entretenu une douzaine de relations avec des jeunes filles de son âge – dont la plupart a fini par réaliser que Brandon était un homme transgenre. Pour Konigsberg, Brandon a déménagé car « il devait de l'argent à trop de gens, dont certains l'avaient menacé physiquement<sup>178</sup> ». Dans le film de Susan Muska et Greta Olafsdottir, les ami·e·s de Brandon apportent une autre explication à sa fuite. Pour Shaun et JoAnn, c'est le harcèlement homophobe et transphobe qu'a subi Brandon qui l'a fait quitter la ville : « Les appels téléphoniques et le harcèlement ont commencé. C'est à ce moment-là que [Brandon] a finalement décidé de partir. Parce que trop

---

<sup>177</sup> Dans son ouvrage *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, Jack Halberstam insiste sur le processus de personnification du Nebraska mis en place par les réalisatrices dans *The Brandon Teena Story*. Pour l'auteur, il est clair dès le début du film que les réalisatrices entretiennent une relation ironique et distanciée avec Falls City et sa communauté. Relation ironique à travers de longs plans-séquences montrant des paysages qui défilent et, de temps à autre, un panneau au bord de la route qui accueillent les voyageur·euse·s dans la « belle vie du Nebraska » ; ou bien à travers les séquences montrant des compétitions de Derby de démolition (une compétition où des voitures s'entrechoquent violemment). Relation distanciée parce que les réalisatrices n'apparaissent jamais devant la caméra bien que « 75% du documentaire soit constitué d'interviews face caméra, où les interviewé·e·s répondent aux questions d'interlocutrices invisibles ». Pour Halberstam, les interactions filmées entre les sujets et la caméra instaurent une distance spectatorielle face aux acteur·ice·s à l'écran. Il écrit : « Cette distance permet à la fois l'émergence de multiples versions de l'histoire de Brandon, mais également d'associer fermement le récit de la violence homophobe et transphobe au paysage de l'Amérique des blanc·he·s pauvres, empêchant ainsi une quelconque identification des spectateur·ice·s au paysage. » Selon les propos d'Halberstam, la personnification habile du Nebraska permet de créer une distance entre les spectateur·ice·s et l'horreur qui se déroule à l'écran. Le Nebraska en tant que personnage omniprésent de la trame narrative permet de poser le contexte de la violence environnant dans les petites villes excentrées des États-Unis. Voir : Jack HALBERSTAM. *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NY, New York University Press, 2005, pp. 26-43. [Trad. par Léon Duclos].

<sup>178</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver », *op. cit.*, p. 195.

de gens ont découvert qu’il était une fille<sup>179</sup>. » C’est ainsi qu’à la mi-novembre 1993, Brandon a quitté Lincoln pour s’installer à Falls City.

Au début du mois de décembre 1993, Brandon Teena rencontre Lana Tisdel dont il tombe amoureux. Les deux jeunes adultes deviennent inséparables et entament une relation passionnelle<sup>180</sup>. Dans *The Brandon Teena Story*, Lana confesse combien elle appréciait la façon dont Brandon la traitait : « comme une femme<sup>181</sup> » et non « comme une moins que rien<sup>182</sup> ». Il lui offrait souvent des fleurs et des cadeaux, et lui écrivait des lettres d’amour qu’elle lit à la caméra. La meilleure amie de Lana ajoute : « J’ai dit [à Lana] : “Tu dois le garder”, parce qu’il était tellement gentil avec elle. Il lui laissait des petits mots, des lettres d’amour un peu partout. Il faisait tout pour lui plaire<sup>183</sup>. » Brandon était considéré comme un séducteur respectueux des femmes et des relations qu’il entretenait avec elles.

## LA VIOLENCE DES FAITS RÉELS

Ensuite s’ouvre le bal du continuum de la violence extrême. Brandon est convoqué au Palais de justice pour une audience concernant une accusation de possession d’alcool. Il y présente une carte d’identité falsifiée dans le sens où elle portait son nom d’usage – et non son deadname – ainsi que la lettre M comme référence de genre – et non F comme Femme. Brandon est ainsi détenu pour des accusations de falsification de documents et placé dans une prison pour femmes. Brandon a passé huit jours en prison, et la grande majorité de la ville a appris qu’il était trans. Dans son film, Susan Muska interroge le shérif de la ville qui lui dit fièrement, une bière à la main :

« Au début, je ne pense pas que les gens avaient réalisé. Mais après que je l’aie arrêtée et inculpée en tant que femme, je les ai informés qu’elle était en prison. Ils me disaient : “Comment ça, ‘elle’ ?” Je leur répondais que Brandon était une femme. Ils disaient : “Bien sûr que non !” ; je répondais : “Bien sûr que si !” Et c’est comme ça que ça a commencé à se savoir pour la première fois à Falls City, que Brandon était une femme. Je ne suis pas sûr que les gens m’aient cru, en tous cas ils se posaient des questions. Ensuite, la situation n’a fait qu’empirer<sup>184</sup>. »

Michelle, l’amie de Lana qui trouvait Brandon si gentil avec elle, change complètement d’avis à son propos après avoir découvert sa transidentité :

---

<sup>179</sup> Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. *The Brandon Teena Story*, *op.cit.*, 12:32. [Trad. par Léon Duclos]. N.B. : Nous avons pris soin de traduire tous les passages cités dans ce chapitre.

<sup>180</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver », *op. cit.*, p. 195.

<sup>181</sup> Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. *The Brandon Teena Story*, *op. cit.*, 18:19.

<sup>182</sup> *Ibid.*, 18:25.

<sup>183</sup> *Ibid.*, 17:14

<sup>184</sup> *Ibid.*, 19:01.

« C'était un énorme choc de découvrir que quelqu'un qui nous avait convaincu qu'il était un homme et qui avait couché avec ma meilleure amie ne l'était pas, que cette personne était en réalité une femme. Le fait de savoir que quelqu'un pouvait entrer dans votre esprit et vous manipuler à ce point était bouleversant. Il nous faisait croire quelque chose de totalement différent de la réalité. Évidemment, rien de tout ce qu'il nous avait dit n'était vrai. Tout n'était que mensonge. Tout le monde était sidéré<sup>185</sup>. »

Le 23 décembre, Lana Tisdell paie la caution de Brandon pour le faire libérer. Encore mineure, elle a fait appel à son ami Tom Nissen pour l'aider à faire sortir son amant de prison. Celui-ci accepte à condition que Brandon leur montre son sexe<sup>186</sup>. Tom Nissen et son ami John Lotter souhaitent à tout prix que Lana sache que Brandon n'a pas de pénis, bien que celle-ci savait déjà que son partenaire était un homme transgenre. Le lendemain, lors de la veillée de Noël, Nissen organise une soirée où doivent se rendre les amoureux·es·x. À son arrivée, Lana ne trouve pas Brandon parmi les invité·e·s. Elle se rend dans la salle de bain et y découvre Tom et John avec Brandon.

Dans son article, Eric Konigsberg décrit la violence extrême de la scène. Tom et John encerclent Brandon près de la baignoire. John demande à Lana si Brandon lui a montré son sexe. Lana s'offusque et s'exclame que le sexe et le genre assigné à la naissance de Brandon lui importent peu. En un seul geste, Tom attrape Brandon et lui coince fermement les bras derrière le dos, le maintenant immobile, pendant que John le déshabille en tirant son pantalon et son caleçon jusqu'en bas de ses chevilles. Sous la violence de l'altercation, Lana couvre son visage derrière ses mains. John crie à Lana de regarder le sexe de Brandon : « “Regarde, ou Tom continuera de le tenir comme ça.” Lana tourne la tête et regarde furtivement entre ses doigts<sup>187</sup>. » John et Tom ont ensuite traîné Brandon à moitié nu dans le salon, et l'ont brutalement maintenu devant le regard ébahi de tou·te·s les invité·e·s. Dans le film documentaire de Muska et Olafsdottir, Lana Tisdell raconte :

« John s'est rué sur Brandon et l'a saisi fermement par la gorge. Brandon ne pouvait plus respirer. Il n'arrêtait pas de me regarder. Je pense qu'il essayait de me demander de l'aide, mais il ne pouvait pas parler parce John serrait sa gorge bien trop fort. J'ai pris la main de John et j'ai réussi à la dégager du cou de Brandon. [...] J'ai demandé à Brandon : “Brandon, ils [Tom et John] ont dit que ma mère vient de rentrer à la maison et qu'elle veut que je rentre. Mais je peux revenir, elle veut juste me parler”. J'ai dit : “Est-ce que ça va ? Si tu ne veux pas que je parte, je ne partirai pas. Je resterai ici avec toi”. Et il a dit : “C'est bon. Vas-y mais ne me laisse pas. Reviens”. J'ai dit : “Je reviendrai”. Puis j'ai demandé : “Est-ce que ça te va si Tom reste ici avec toi ?” Il a dit oui<sup>188</sup>. »

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, 26:03

<sup>186</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver », *op. cit.*, p. 196.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. *The Brandon Teena Story*, *op. cit.*, 29:00.

Quand Lana Tisdell rentre voir sa mère, Tom Nissen et John Lotter défigurent Brandon en l'assénant de coups. Ils le traînent ensuite hors de la maison pour le conduire dans une zone désaffectée afin de le violer à tour de rôle. La scène est d'une violence presque indescriptible. Brandon Teena a déposé plainte contre ses agresseurs auprès du shérif Charles Laux, qui s'étonne et n'arrive pas à croire que John n'ait pas « enfoncé sa main ou son doigt [dans le vagin de Brandon] lorsque celui-ci a découvert qu'il avait une vulve<sup>189</sup> ». En d'autres termes, le shérif ne comprend pas pourquoi Lotter et Nissen n'ont pas violé Brandon plus tôt ce soir-là. L'interrogation a été enregistrée, et elle est encore disponible à l'écoute. Ce que déclare Brandon au shérif est terrifiant :

« Tom m'a regardé et m'a dit : "John et moi devons te parler". J'ai accepté, et nous sommes allés dans la salle de bain. John s'est retourné et a verrouillé la porte, et Tom m'a frappé une première fois. Je suis tombé dans la baignoire. Il a reculé et m'a frappé à nouveau. Cette fois, je suis tombé sur le sol. Il m'a donné des coups de pied dans les côtes sans relâche, m'a piétiné le dos, puis m'a soulevé par mon manteau et m'a traîné jusqu'à la voiture en me tenant par le manteau. Je me suis assis à l'arrière, et c'est à ce moment-là que j'ai compris que quelque chose de terrible allait se passer. Je leur ai demandé pourquoi. Je les ai suppliés et implorés. Tom m'a dit : "Est-ce que tu vas rendre la chose facile ou difficile ?". Puis il a ajouté : "En fait, tu vas te faire tabasser de toute façon, et ça [le viol] arrivera quand même"<sup>190</sup>. »

L'article d'Eric Konigsberg rapporte la version de Tom Nissen : « "Nous étions tous les trois sur le siège avant", se souvient Nissen. "Brandon était entre John et moi. Nous avons commencé à rouler avec elle, et John a dit qu'il allait la violer. Puis Brandon nous a suppliés : "Pitié les gars, vous n'êtes pas obligés de faire ça..."<sup>191</sup> » Nissen a commencé à violer Brandon à l'arrière de la voiture, tandis que John était installé à la place du conducteur. Quand Nissen a éjaculé, les deux hommes ont ensuite changé de place, de manière à ce que John puisse abuser sexuellement de Brandon après que son ami l'ait fait.

Dans cette affaire, la violence dont fait preuve la police à l'égard de Brandon est affligeante. Lors du dépôt de plainte, le shérif Laux pose à Brandon une multitude de questions à propos de sa position corporelle pendant le viol et d'autres détails sordides. Il lui demande la raison pour laquelle Brandon n'a pas essayé d'aider John à avoir une érection, en le masturbant par exemple<sup>192</sup>. À la question : « Pourquoi John n'a-t-il pas réussi à te pénétrer dans le vagin ?<sup>193</sup> », relative à l'incapacité érectile de l'agresseur, Brandon répond d'une voix tremblante, à peine audible : « John a dit qu'il n'arrivait pas à le mettre dedans [le pénis de John

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, 28:31.

<sup>190</sup> *Ibid.*, 30:02.

<sup>191</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver », *op. cit.*, p. 196.

<sup>192</sup> Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. *The Brandon Teena Story*, *op. cit.*, 33:41.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 32:05.

dans le vagin de Brandon]. Tout ce que je sais, c'est que ça faisait mal. Quoi qu'il ait essayé de me faire, ça faisait mal<sup>194</sup>. »

L'enregistrement de l'interrogation policière révèle qu'après le viol, Tom Nissen et John Lotter ont ré-agressé physiquement Brandon en le frappant violemment dans le ventre et dans le dos. Brandon Teena livre au shérif Laux : « Je pense qu'il ne m'a frappé avec ses mains que trois fois, et le reste du temps il a utilisé son genoux pour me frapper dans le ventre. Ensuite j'ai dû remonter dans la voiture avec eux. Tom m'a demandé : "On est toujours amis, pas vrai ?"<sup>195</sup> ». Dans la voiture, les deux hommes ont menacé Brandon : s'il parle, ils devront le faire taire pour toujours en le tuant.

Susan Muska et Greta Olafsdottir recueillent également le témoignage des violeurs qu'elles font apparaître dans leur film de la même manière que les proches de Brandon. Face caméra, John Lotter rapporte les faits :

« [Tom] cherchait un préservatif dans la poche de son manteau. Moi, je n'ai pas couché avec elle. Je suis allé à l'arrière [de la voiture] et j'ai réessayé, mais je n'arrivais pas à bander. J'étais trop bourré et je pensais trop à ma fiancée. Et je n'arrivais pas à bander<sup>196</sup>. [...] J'ai quand même éjaculé dans le préservatif à cause des va-et-vient et des frottements. J'ai quand même réussi à avoir une érection et à coucher avec elle. Mais à chaque fois je débandais. Elle, elle était très silencieuse. Elle ne disait rien. Elle a peut-être dit "aïe" une fois ou deux. C'est tout. »

Le visionnage de cette séquence est absolument déconcertant et constitue une horrible expérience pour les spectateur·ice·s. John Lotter, un « vrai violeur » raconte son crime ignoble en souriant et parfois même en riant, comme si la punition du corps transgenre était quelque chose dont on peut rire et se moquer. À la différence des films analysés dans les précédents chapitres de ce mémoire – dont la plupart mettent en scène une violence comique contre les corps transgenres (*Ace Ventura*, 1994), *The Brandon Teena Story* est un film documentaire qui donne à voir une violence réelle envers un corps transgenre réel : celui de Brandon.

Après son agression d'une extrême violence, Lana trouve Brandon en piteux état : frigorifié, ensanglanté, respirant difficilement, la bouche gonflée et les lèvres fendues, sans chaussures, de la boue et du sang sur son pantalon<sup>197</sup>. Dans le documentaire *The Brandon Teena Story*, un carton (c'est-à-dire un intertitre filmé) indique sur l'air noélique de *Vive le vent* :

« Le matin du jour de Noël, le chef de la police Norm Hemmerling est allé à l'hôpital où il a interrogé Brandon et a fourni un kit post-viol au médecin examinateur. Le médecin a déclaré que les blessures de

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, 32:20.

<sup>195</sup> *Ibid.*, 31:12.

<sup>196</sup> *Ibid.*, 35:22.

<sup>197</sup> *Ibid.*, 36:07.



Brandon étaient compatibles avec un viol. Hemmerling pensait qu'un crime avait été commis, mais comme il souhaitait "enquêter davantage", aucune arrestation n'a été effectuée<sup>198</sup>. »  
« La police a finalement convoqué Lotter et Nissen pour les interroger le 28 décembre. Nissen a nié toute implication mais a dit à la police que Lotter avait violé Brandon, ce que Lotter a nié. Les deux hommes ont été relâchés<sup>199</sup>. »

En tant qu'ex-prisonniers, Nissen et Lotter savent qu'ils risquent gros si ces accusations les inculpent. Le 30 décembre 1993, les enquêteurs du shérif Laux disposent de suffisamment d'informations pour déposer le rapport de l'affaire du viol de Brandon au bureau du procureur du comté, Douglas Merz<sup>200</sup>. Les enquêteurs appellent à l'arrestation de Nissen et Lotter. Les violeurs préméditent alors le meurtre de Brandon, qui ne pourra ainsi plus les accuser ni témoigner.

Après l'horrible viol qu'a subi Brandon, il décide de retourner vivre à Lincoln auprès de sa mère et de sa sœur Tammy<sup>201</sup>. Avant de déménager, il se repose dans la maison de campagne de son amie Lisa Lambert. Le petit-ami de la sœur de Lana, Philip DeVine, les a rejoints après une dispute amoureuse. À une heure du matin, dans la nuit du 30 au 31 décembre 1993, John Lotter et Tom Nissen, armés d'un revolver chargé, s'introduisent dans la maison endormie de Lisa Lambert. Ils commettent un triple homicide en assassinant Brandon Teena, Lisa Lambert et Phillip DeVine. Pour s'assurer que Brandon – sur qui John a tiré deux fois et dont le corps gît au sol – est bien mort, Nissen plante un couteau de cuisine dans son foie à plusieurs reprises. Nissen dira aux enquêteurs qu'il « ne se sent pas coupable d'avoir assassiné Brandon Teena<sup>202</sup> ».

John Lotter et Tom Nissen sont accusés du triple homicide. Tous deux sont accusés du meurtre et de l'enlèvement de Brandon Teena<sup>203</sup>. Seul Lotter est accusé pour le viol ; Nissen est accusé de complicité<sup>204</sup>. Nissen est condamné à la réclusion à perpétuité sans possibilité de

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, 37:18.

<sup>199</sup> *Ibid.*, 41:00.

<sup>200</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver », *op. cit.*, p. 197.

<sup>201</sup> De nombreuses personnes queer ressentent le besoin de « rentrer à la maison » après avoir subi des violences liées à leur non-conformité de genre au sein d'une ville dans laquelle iels n'ont pas grandi. Dans *In a Queer Time and Place*, Jack Halberstam dédie un chapitre à ce sujet dans « l'Archive Brandon », où il écrit que certaines personnes queers ressentent le besoin de quitter la maison et leurs proches afin de vivre et d'expérimenter pleinement leur queerité, tandis que d'autres ont besoin de rester ou de revenir à la maison, auprès de leur famille. (Halberstam utilise le terme anglais *home* qui possède selon nous une dimension plus profonde que la traduction française « à la maison ».) Voir : Jack HALBERSTAM. *In a Queer Time and Space. op. cit.*, p. 27.

<sup>202</sup> Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver », *op. cit.*, p. 197.

<sup>203</sup> « State v. Lotter », *Justia*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://law.justia.com/cases/nebraska/supreme-court/2009/449.html>.

<sup>204</sup> « Brandon Teena Murder Trial: 1995 », *Great American Trials*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.encyclopedia.com/law/law-magazines/brandon-teena-murder-trial-1995>.

libération conditionnelle. John Lotter est condamné à la peine de mort<sup>205</sup>. En 2024, Nissen purge sa peine et Lotter erre encore dans les couloirs de la mort<sup>206</sup>.

## L'IMPORTANCE DE

### « L'ARCHIVE BRANDON »

Dans son ouvrage *In a Queer Time and Space : Transgender Bodies, Subcultural Lives*<sup>207</sup>, le théoricien queer transmaculin Jack Halberstam analyse en profondeur la vie et la mort de Brandon Teena ainsi que les répercussions de leurs représentations dans les médias, dans le documentaire *The Brandon Teena Story* (Susan Muska, Greta Olafsdottir, 1998) et dans *Boys Don't Cry* (Kimberly Pierce, 1999). Dans le chapitre *The Brandon Archive* (« l'Archive Brandon »), Halberstam érige une archive autour de Brandon Teena ; une archive qu'il décrit comme « une ressource, un récit constructif, un ensemble de représentations, une histoire, un hommage et une capsule temporelle<sup>208</sup> ». Il utilise le terme d'archive selon les termes de la Professeure Ann Cvetkovich :

« Ann Cvetkovich théorise une utilisation queer du terme “archive” dans son livre *An Archive of Feelings* : “[le fait de] comprendre les archives gays et lesbiennes comme des archives émotionnelles et traumatiques facilite l’explication de certaines particularités qu’on pourrait appeler ‘queerness’ [au sein de la communauté concernée]” (Cvetkovich 2003, 242). Voilà exactement ce que constitue l'Archive Brandon : une archive transgenre “émotionnelle et traumatique” permettant à un récit de vie queer d'émerger des fragments de mémoire et des preuves qui subsistent<sup>209</sup>. »

L'importance d'une telle archive prend tout son sens dans le travail que nous menons au sein de ce mémoire. La collecte et l'assemblage de tous ces détails, de toutes ces histoires et ces anecdotes à propos de la vulnérabilité des corps queers nous permettent aujourd'hui de mener une analyse précise et ancrée dans son contexte. Les recherches et travaux qu'ont mené à bien des théoriciens comme Jack Halberstam vingt ans auparavant nous laissent sur les bras une multitude de questions quant aux mécaniques de représentation des vies trans, et quant à l'expression et à l'analyse d'une telle violence érigée contre les identités queers et transgenres dans la culture populaire. Il y a vingt ans, Halberstam nous invitait à repenser la manière dont

---

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> « Brandon Teena's Killers: 25 years later », *Forensic Files Now*. Consulté le 7 août sur <https://forensicfilesnow.com/index.php/2019/04/12/brandon-teenas-killers-25-years-later/>.

<sup>207</sup> Jack HALBERSTAM. *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NY, New York University Press, 2005.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 23. [Trad. par Léon Duclos].

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 24.

se construisent les représentations trans ; aujourd’hui dans ce mémoire, nous les repensons entièrement.

Dans « l’Archive Brandon », Jack Halberstam s’intéresse aussi à l’assassinat de Phillip DeVine qu’il associe à l’implication de Thomas Nissen dans un groupe de suprémacistes blancs. Pour le théoricien, le fait qu’aucun média n’ait étudié le contexte purement raciste de la mort de DeVine participe à l’effacement des personnes noires dans l’Histoire, en particulier au cinéma<sup>210</sup>. Il appuie très justement sur le fait qu’aucun membre de l’entourage de Phillip n’apparaît dans le documentaire, là où les réalisatrices ont pris soin d’ancrer tous les autres personnages dans un contexte social, familial et amical à travers les interviews de la famille et des ami·e·s de chacun·e – et qu’aucune explication n’est donnée à cette omission<sup>211</sup>. Muska et Olafsdottir prennent le temps d’introduire chacun·e des personnes de l’entourage proche et lointain de Brandon Teena, incluant même ses violeurs et assassins qu’elles placent sur un pied d’égalité avec les autres protagonistes ; mais elles décident de la suppression totale de l’expérience afro-américaine de Phillip DeVine dans une ville principalement blanche et raciste de l’Amérique profonde. De telles décisions participent à l’effacement systémique des noir·e·s dans l’Histoire et la culture, et dans notre cas précis : dans le cinéma Hollywoodien<sup>212</sup>. Dans son livre *Trans\**, Halberstam fera le même reproche à Kimberly Pierce : « Il y avait certains débats sur la décision de Pierce quant à la trame narrative du film (notamment l’omission du meurtre de Phillip DeVine, un ami africain-américain de Brandon, tué en même temps que lui)<sup>213</sup> ».

Cela dit, pour Jack Halberstam, *Boys Don’t Cry* – malgré des critiques rétroactives quant à la représentation du corps et de l’expérience transgenre que nous allons analyser – est « le premier film de l’histoire à avoir construit un scénario crédible autour de la masculinité crédible d’une figure trans-masculine crédible. Point<sup>214</sup>. »

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Depuis le film raciste *Naissance d’une nation* (D.W. Griffith, 1915), le cinéma hollywoodien tend à représenter les hommes noirs comme menaçants et dangereux pour les femmes blanches ; les femmes noires sont caricaturées et déshumanisées. Le film de Griffith marque aussi les premières apparitions visuelles de ce que l’on nomme un *blackface* : de nombreux·es·x acteur·ice·s blanc·he·s jouaient des rôles de personnes noires en utilisant du maquillage noir pour grimer leur visage. Il s’agit d’une pratique raciste qui consiste à caricaturer les personnes noires de manière offensante, inexacte et violente, ancrant ainsi dans l’Histoire du cinéma états-unien de solides stéréotypes racistes. Aujourd’hui, *Naissance d’une nation* est largement critiqué pour sa glorification du Ku Ku Klan et sa représentation exclusivement raciste des afro-américain·e·s.

<sup>213</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\**. *op. cit.*, p. 170.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 173.

## BOYS DON'T CRY (KIMBERLY PIERCE, 1999)

Le film de Kimberly Pierce propose une mise en scène néoréaliste du dernier mois de la vie de Brandon Teena, incluant les séquences horribles de son viol et de son meurtre, mais aussi les magnifiques scènes d'amour et de jeux de regards entre Brandon et Lana. Le dictionnaire Larousse définit le néoréalisme cinématographique comme « mouvement cinématographique [...], visant à l'objectivité et à l'observation des réalités quotidiennes insérées dans leur contexte social<sup>215</sup> ». Ainsi, le film s'attèle à une représentation la plus authentique de la vie des habitant·e·s de Falls City, c'est-à-dire des citoyen·ne·s blanc·he·s issu·e·s des classes populaires des petites villes excentrées des États-Unis – et dans ce cas de figure, l'entourage proche et lointain de Brandon Teena.

La réalisation de *Boys Don't Cry* a nécessité cinq ans de longues recherches à l'équipe de production dirigée par Christine Vachon. On apprend sur l'IMDb que le casting a été long et laborieux : pendant trois ans, Kimberly Pierce a auditionné de nombreuses personnes transgenres dans le but de trouver l'interprète de Brandon<sup>216</sup>. L'anecdote précise qu'après ces trois années de recherche d'acteur·ice trans, Pierce a décidé d'ouvrir le casting aux femmes et aux hommes cisgenres<sup>217</sup>. Jack Halberstam, dans son livre *Trans\**, écrit à ce sujet :

« La réalisatrice a mené à bien une recherche à l'échelle nationale pour trouver un acteur transmasculin qui interpréterait le rôle de Brandon Teena dans *Boys Don't Cry*. Elle a fait passer de nombreuses auditions à des personnes qui s'identifiaient comme trans et a fini par donner le rôle à la meilleure actrice disponible et crédible en tant que jeune personne au corps de femme passant pour un homme. Cette actrice était Hilary Swank [...]. Il était vital d'avoir un·e bon·ne acteur·ice dans le rôle de Brandon Teena, et Swank a été choisie en conséquence<sup>218</sup>. »

L'anecdote disponible sur l'IMDb précise que Pierce avait l'intuition qu'Hilary Swank était capable de performer et de supporter le tournage d'un long-métrage incluant des scènes de nudité et/ou de violence physique et sexuelle extrême<sup>219</sup>.

Dans *Boys Don't Cry*, les noms des protagonistes de l'affaire restent inchangés, et les spectateur·ice·s peuvent être frappé·e·s par une ressemblance physique presque déconcertante

---

<sup>215</sup> « néoréalisme, nom masculin », *Larousse*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/n%C3%A9or%C3%A9alisme/54232>.

<sup>216</sup> All Movie. *Boys Don't Cry (1999)*. Directed by Kimberly Pierce. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.allmovie.com/movie/boys-dont-cry-am6338>.

<sup>217</sup> IMDb. *Boys Don't Cry. Anecdotes*. Consulté le 31 juillet 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref\\_=ttloc\\_ql\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref_=ttloc_ql_3).

<sup>218</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\**, op. cit., pp. 174-175.

<sup>219</sup> IMDb. *Boys Don't Cry. Anecdotes*. Consulté le 31 juillet 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref\\_=ttloc\\_ql\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref_=ttloc_ql_3).

entre les comédien·ne·s et les personnes (devenu·e·s des personnages) qu’iels incarnent. Le scénario et la mise en scène se concentrent davantage sur la relation amoureuse entre Brandon Teena et Lana Tisdell que sur le viol et l’assassinat. À l’instar de la trame narrative du documentaire *The Brandon Teena Story*, l’histoire de *Boys Don’t Cry* débute lors de l’arrivée de Brandon à Falls City et s’achève sur son meurtre sordide. Un regard cinématographique avisé remarque l’effort de représentations réalistes – bien que fictionnalisées – dans *Boys Don’t Cry*. La grande majorité des dialogues sont des retranscriptions exactes des propos des personnes interviewées dans *The Brandon Teena Story*, et le décor planté dans le film de Pierce est fidèle aux images d’archive du documentaire de Muska et Olafsdottir. Une telle fidélité à la réalité ne laisse aucun·e spectateur·ice insensible à la représentation de l’expérience transmasculine de Brandon Teena. Ces éléments participent déjà à l’élaboration d’un *trans gaze* dans le film – regard transgenre sur lequel nous reviendrons dans ce qui suit.

## TRANSFORMATION DES PROTOCOLES CINÉMATOGRAPHIQUES DE LA REPRÉSENTATION TRANS

Pour Jack Halberstam, *Boys Don’t Cry* « est un film décisif qui a permis de commencer à penser le corps trans\* comme simultanément viable et vulnérable, sexy et puissant<sup>220</sup>. » Nous avancerons que c’est grâce à l’utilisation d’un regard transgenre que *Boys* parvient à donner à voir au monde cette représentation positive du corps trans et de son expérience. Pour la première fois dans un film hollywoodien, l’emploi du *trans gaze* ouvre pour les spectateur·ice·s l’accès « à l’expérience du transgendérisme, mais aussi à l’expérience de ceux qui désirent les personnes transgenres<sup>221</sup> » selon les mots très précis d’Halberstam. Ainsi, Kimberly Pierce a su retranscrire dans *Boys Don’t Cry* l’expérience d’une identité transgenre crédible, loin des représentations que nous avons observé dans les précédents chapitres de notre analyse, à travers le personnage de Buffalo Bill par exemple. Plus précisément, le film met en scène un personnage transmasculin crédible auquel le public transgenre s’identifie.

Les acteurs, écrivains et théoriciens transmasculins dans le film documentaire *Disclosure: Trans Lives On Screen* témoignent de la crédibilité du personnage de Brandon dans *Boys Don’t Cry*. L’écrivain et réalisateur Zeke Smith s’est senti « super connecté à Brandon<sup>222</sup> » parce qu’il s’est reconnu dans le personnage. Ses projections de vie sociale et relationnelle en

---

<sup>220</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\**. *op. cit.*, p. 160.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>222</sup> Sam FEDER. *Disclosure*, *op. cit.* 45:15.

tant qu'homme trans étaient représentées à l'écran pour la première fois. Smith mentionne les séquences où Brandon fait des activités considérées comme masculines : faire du rodéo sur des voitures, boire des bières, vivre des relations amoureuses avec des filles...<sup>223</sup> L'acteur et écrivain Michael D. Cohen affirme avoir été époustoufflé par le film, et comme Zeke Smith, le personnage de Brandon a résonné en lui<sup>224</sup>. Dans l'industrie cinématographique, rares sont les films qui parviennent à brosser le portrait crédible d'un personnage transgenre crédible auquel des personnes trans peuvent s'identifier. Contrairement aux œuvres cinématographiques analysées dans notre corpus au long de ce mémoire, *Boys Don't Cry* propose une représentation de la transidentité fidèle à la réalité ; et *en ce sens*, non-dangereuse pour les spectateur·ice·s qui observent le film à travers la lunette du *trans gaze*. Une représentation si juste et si authentique qu'elle a permis à certaines personnes de réaliser qu'ils étaient transgenres. C'est notamment le cas de l'animateur de radio britannique Eddie Ayres, qui a compris qu'il était trans en regardant le film<sup>225</sup>. Ici encore, une anecdote témoigne de l'impact – cette fois positif – du cinéma sur les individu·e·s. Loin de la représentation du corps trans comme menaçant, malade ou ridicule, *Boys* met en scène un corps transgenre « viable et vulnérable, sexy et puissant<sup>226</sup>. »

## LA NÉCESSITÉ D'UNE MISE EN SCÈNE DE LA VIOLENCE

Le néoréalisme de *Boys Don't Cry* amène à une représentation fidèle de la violence extrême qu'a subi Brandon Teena. Dans *Disclosure*, le témoignage de l'acteur Brian Michael Smith insiste sur la violence de certaines séquences : celle du viol et celle qui lui précède, et celle du meurtre de Brandon. La séquence juste avant le viol, où John Lotter et Tom Nissen déshabillent violemment Brandon dans la salle de bain pour que Lana observe son sexe, constitue « le pire cauchemar<sup>227</sup> » de Brian Michael Smith – et probablement celui de la majorité des personnes trans. Il affirme que ces scènes terrifiantes étaient presque impossibles à regarder pour lui. Il dit : « C'était dur à encaisser pour quelqu'un qui vivait quelque chose de similaire et redoutait ça<sup>228</sup> ». Laverne Cox rejoint les récentes critiques à l'encontre de la représentation de la transidentité dans *Boys Don't Cry* dont nous parlerons dans la prochaine partie. L'actrice se

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, 41:21.

<sup>224</sup> *Ibid.*, 45:46.

<sup>225</sup> Danielle MOYLAN. « *Why Emma Ayres became Eddie Ayres* ». [Archive]. *The Age*, septembre 2016. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.theage.com.au/lifestyle/why-emma-ayres-became-eddie-ayres-20160824-gqzrx2.html>.

<sup>226</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 160.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 46:37.

<sup>228</sup> *Ibid.*, 46:49. [Trad. générée par les sous-titres].

demande pourquoi le cinéma ne s'empare-t-il que des histoires les plus nauséabondes quant au traitement des personnes trans, plutôt que de se concentrer sur un récit de vie qui exclurait les violences physiques et sexuelles, les meurtres et les viols perpétrés sur les personnes transgenres.

Concernant le récit de *Boys dont cry*, le théoricien Jack Halberstam apporte quelques clés de lecture. Il défend Kimberly Pierce :

« Si Pierce a bien raconté une histoire dans laquelle le corps transgenre était puni, elle ne l'a pas fait pour participer à cette punition, mais parce qu'il aurait été bien malhonnête de raconter l'histoire d'une autre façon. La violence dont il a été victime était, à l'époque, emblématique de nombreuses formes de violence que les personnes transgenres subissaient, et elle invitait les spectateurices du film à se révolter contre le monde dans lequel une telle violence était monnaie courante<sup>229</sup>. »

Les arguments d'Halberstam éclairent notre propos quant à la légitimité si ce n'est la nécessité de la représentation de la violence extrême dans le film de Kimberly Pierce. Le théoricien rappelle que « nous avons besoin de situer ce film au sein de l'histoire de la représentation des personnes transgenres<sup>230</sup> ». C'est exactement ce que nous avons fait pour chacun des films de notre corpus, du *Silence des agneaux* aux manifestations lors de la 64<sup>e</sup> Cérémonie des Oscars jusqu'à l'analyse de *Boys Don't Cry*, en passant par les thrillers d'Alfred Hitchcock et Brian De Palma.

Nos recherches ont montré que, jusqu'à la fin des années 1990, le cinéma hollywoodien représente les personnes transgenres comme des meurtrier·ère·s dont la pathologie les pousse à tuer, comme des personnes au corps hors-norme qui n'inspirent que la moquerie ou la répulsion, ou bien comme des victimes mourantes. Les spectateur·ice·s ne pouvaient s'identifier à ces corps qu'on violente, non-conformes et dégoûtants. Nos recherches s'inscrivent au cœur de la théorie d'Halberstam qui écrit ceci dans son ouvrage *Trans\** :

« À l'époque où Pierce a réalisé *Boys Don't Cry*, la plupart des films représentaient les personnes transgenres comme des monstres, des meurtrier·es, des sociopathes ou des reclus·es (par exemple *Psychose* [Hitchcock, 1960] ; *Pulsions* [De Palma, 1980] ; *Le Silence des agneaux* [Demme, 1991]). Peu de films, avant *Boys Don't Cry*, avait traité les personnages transgenres avec un minimum de compréhension, et très peu de films avaient mis en scène les environnements transphobes qui faisaient partie de la vie de famille hétéronormative<sup>231</sup>. »

Ainsi, nous observons que Kimberly Pierce propose pour la première fois au sein de l'industrie cinématographique hollywoodienne mainstream une représentation authentique et

---

<sup>229</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, pp. 173-174.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 173. [En italique dans le texte].

<sup>231</sup> *Ibid.*

juste de la transidentité. L'authenticité de la représentation trans dans *Boys Don't Cry* passe indubitablement par la représentation de la violence qu'a subi Brandon : il aurait été déloyal et malhonnête de raconter l'histoire de Brandon Teena sans représenter la violence extrême érigée contre lui. Contrairement aux films de notre corpus réalisés par des hommes et relevant d'un *male gaze*, la représentation de la violence dans *Boys* est nécessaire parce qu'elle constitue un point central de l'histoire. Kimberly Pierce donne à voir à ses spectateur·ice·s l'expérience d'une violence extrême à travers la lunette du *trans gaze*. Ici, il ne s'agit pas d'une violence inventée par la scénariste pour les besoins de son film ; mais plutôt d'une violence qui a besoin d'être représentée en hommage à « l'Archive Brandon ». Afin que les spectateur·ice·s puissent prendre conscience de la violence des LGBTphobies omniprésentes dans nos sociétés contemporaines, Kimberly Pierce réalise un sublime long-métrage, dont la représentation trans est crédible grâce à l'emploi du regard transgenre.

#### CRITIQUES RÉTROACTIVES CONTRE *BOYS DON'T CRY* ET KIM PIERCE

À la fin de l'année 2016, *Boys Don't Cry* et sa réalisatrice ont fait l'objet de critiques rétroactives quant à cette représentation trans emprise d'une violence extrême – notamment lors de la séquence du viol et de la scène du meurtre de Brandon Teena. L'évènement se déroule au sein de l'Université de Portland dans l'Oregon, au Reed College<sup>232</sup>. Le Doyen du Reed College, Nigel Nicholson, rapporte les faits dans une lettre qu'il rédige en réponse aux évènements : « Le 11 novembre 2016, lors d'un évènement public sur le campus, Kimberly Pierce, la réalisatrice et scénariste de *Boys Don't Cry*, a été accueillie par des pancartes arborant des slogans obscènes, et son discours a été perturbé par un petit groupe d'étudiant·e·s de Reed<sup>233</sup>. »

Jack Halberstam mentionne les manifestations du Reed College et analyse ainsi les effets très concrets de l'impact d'un film de cinéma sur les individu·e·s. Dans un article intitulé *Hiding the Tears in My Eyes – BOYS DON'T CRY – A Legacy*<sup>234</sup> qu'il a rédigé un mois après les évènements, Halberstam revient sur la virulence des propos tenus et des actions menées à l'encontre de Kimberly Pierce. Dans l'édition française de *Trans\* : Brève histoire de la variabilité de genre* de 2023, on retrouve une version modifiée de cet article au sein du chapitre sur « la représentation trans<sup>\*235</sup> » au cinéma – où l'auteur analyse notamment la représentation

---

<sup>232</sup> Kevin MYERS. « Response to Kimberly Peirce Protest », *Reed Magazine*, décembre 2016. Consulté le 31 juillet 2024 sur [https://www.reed.edu/reed\\_magazine/sallyportal/posts/2016/kimberly-peirce-response.html](https://www.reed.edu/reed_magazine/sallyportal/posts/2016/kimberly-peirce-response.html)

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes », *op. cit.*

<sup>235</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 145.



du corps de Dil dans *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992). Pour nos recherches, nous avons utilisé les deux versions – originale et française – des arguments d’Halberstam afin de saisir l’entièreté des nuances de la langue anglaise que l’on ne retrouve pas forcément dans une traduction. Ainsi, les deux versions du texte d’Halberstam nous permettent d’envisager ces événements dans un contexte très précis.

En suivant la prose halberstamienne, les traducteur·ice·s français·e·s de *Trans\** proposent une description de la violence des événements du Reed College :

« Lors d’une projection en 2016, où Peirce avait été invitée à parler du film, une partie plus jeune du public s’est offusquée du film et a accusé la réalisatrice de faire de l’argent avec la représentation de la violence contre les personnes trans. Peirce avait été conviée au Reed College, en Oregon, juste après l’élection présidentielle de novembre 2016. À l’insu des organisateurices, des manifestant·es étudiant·es avaient protesté et retiré les affiches qui annonçaient le film et la conférence, et étaient venues, la nuit précédente, accrocher d’autres affiches. Sur ces affiches, on pouvait lire une série de réactions au film dont : “T’as rien compris !”<sup>236</sup>, “On emmerde ta transphobie !”<sup>237</sup> et “Les vies trans ne s’achètent pas”<sup>238</sup>. Pour couronner le tout, la pancarte accrochée au podium disait : “On emmerde la connasse cis blanche !”<sup>239</sup> Les manifestant·es attendirent (à la demande de Peirce) la fin de la projection et entrèrent dans l’auditorium en criant et en couvrant la voix de Peirce : “On emmerde vos politiques de la respectabilité.” Peirce quitta la pièce, puis revint après avoir établi quelques règles de base pour une discussion. Mais la conversation dérapa de nouveau et un·e étudiant·e finit par hurler à son adresse : “Va te faire foutre, connasse effrayée”<sup>240</sup>. Après quoi, les manifestant·es quittèrent les lieux et Peirce le campus<sup>241</sup>. »

Dans *Hiding the Tears in My Eyes*, Jack Halberstam dégage trois principales objections soulevées par les étudiant·e·s lors des manifestations houleuses qui ont suivi la projection de 2016 : la légitimité de Kimberly Pierce en tant que réalisatrice à s’approprier l’histoire de Brandon Teena, le choix du casting, et la représentation de la violence extrême. Ces trois critiques ne figurent pas dans la version française de *Trans\** mais elles nourrissent notre analyse – c’est également pour cette raison que nous avons eu recours aux deux versions (originale et française) du texte d’Halberstam.

---

<sup>236</sup> Sur les posters originaux, on lit : « You don’t fucking get it! ».

Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes », *op. cit.* [Nous avons rapporté les insultes en anglais qui semblent plus fort dans la langue originale].

<sup>237</sup> « Fuck your transphobia! », *Ibid.*

<sup>238</sup> « Trans Lives Do Not Equal \$\$ », *Ibid.*

<sup>239</sup> « Fuck this cis white bitch!! », *Ibid.*

<sup>240</sup> « Fuck you, scared bitch. », *Ibid.*

<sup>241</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\**. *op. cit.*, p. 171.

## PREMIÈRE CRITIQUE : LA LÉGITIMITÉ DES RÉALISATRICES LESBIENNES

Halberstam explique que les étudiant·e·s manifestant·e·s exigeait de savoir si Pierce était transgenre. On assiste ici à un groupe de personnes – bien que transgenres elleux-mêmes pour la plupart – qui reproduisent les schémas que nous avons observé quant à la transidentité comme quelque chose qui se doit d’être révélé ou divulgué à autrui. En d’autres termes, ces étudiant·e·s ont forcé le coming-out de Pierce. La réalisatrice est une femme lesbienne et cisgenre qui s’est fortement reconnue en Brandon Teena, mais les étudiant·e·s l’ont perçue comme une personne complètement extérieure à la communauté transgenre et queer, profitant de la représentation extrêmement violente de la transidentité pour gagner de l’argent<sup>242</sup>. *Boys Don’t Cry* est un film indépendant, et Jack Halberstam rappelle dans son article qu’il « n’a coûté que 2 millions de dollars à produire et n’a presque rien rapporté à Pierce en matière de bénéfice<sup>243</sup>. » Ainsi, s’en prendre de façon véhémement et misogyne à une réalisatrice queer et lesbienne quant à une représentation trans authentique et crédible s’avère contre-productif. S’indigner et manifester à l’encontre des représentations trans d’Hitchcock, de Demme ou de Shaydac, relevant toutes du regard masculin violent de leurs réalisateurs hétérosexuels et cisgenres est légitime ; mais s’attaquer violemment en insultant une réalisatrice d’apparence butch et queer issue de la classe ouvrière ne l’est pas. Jack Halberstam s’oppose d’ailleurs à la violence qui émane de ces manifestations. Pour lui, le fait d’appeler au boycott de *Boys Don’t Cry*, ou bien taxer sa réalisatrice de transphobie – comme les étudiant·e·s du Reed College l’ont fait ce 11 novembre 2016 – ne peut être qualifié « d’objectif militant louable<sup>244</sup> ».

## LA PLURI-CORPORALITÉ AU CŒUR DE LA REPRÉSENTATION QUEER

À cette première critique, nous répondons que le travail de la majorité des réalisatrices de cinéma d’identité sexuelle ou genrée non-conforme, notamment les réalisatrices trans ou lesbiennes, arbore un caractère politique plutôt que financier. La cinéaste belge très regrettée Chantal Ackerman par exemple, se sert des images de cinéma et du *female gaze* pour représenter des corps *a priori* hors-normes. Elle met en scène la vie d’une femme qui s’alloue au travail du sexe pour arrondir ses fins de mois dans « le meilleur film de tous les temps<sup>245</sup> », *Jeanne*

---

<sup>242</sup> Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes », *op. cit.*

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> Joseph BOINAY. « “*Jeanne Dielman*”, de Chantal Akerman, élu meilleur film de l’histoire : enfin une réalisatrice au sommet », *Télérama*, décembre 2022. Consulté le 4 août 2024 sur <https://www.telerama.fr/cinema>

*Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) et dépeint des relations lesbiennes dans *Je, tu, il, elle* (1974). Dans *De l'autre côté* (2022), elle s'attaque à la représentation des mexicain·e·s qui traversent la frontière entre le Mexique et les États-Unis – généralement frappé·e·s par un déficit de corporéité dans les documentaires traitant du même sujet. La réalisatrice se positionne face à l'abstraction des corps de certaines communautés migrantes dans la majorité des représentations médiatiques.

Élisa Vdk, une réalisatrice bruxelloise contemporaine, visibilise et fait entendre les voix de celles et ceux qui n'ont généralement pas accès à la diffusion de leur parole. Son premier documentaire, *Les nouvelles guérillères* (2020), met en scène les féministes militant·e·s de la 4<sup>e</sup> vague féministe à Bruxelles. Avec *Le cri des coquelicots* (2022), la réalisatrice recueille des témoignages qui « donnent la parole aux citoyennes bruxelloises au quotidien précaire, pour sortir des clichés et du misérabilisme et mettre en lumière leur force, leur résilience et leur solidarité<sup>246</sup> ». Prévu pour l'année 2024, son long-métrage *Famille Choisie* fait entendre la voix et l'expérience de quatre artistes de genre non-conforme, acteur·ice·s de la scène drag à Bruxelles. La liste des femmes réalisatrices queer est non exhaustive. Le travail cinématographique de ces femmes ne vise pas à exploser le Box-Office, mais bel et bien à faire évoluer les représentations des communautés marginalisées au sein des productions audiovisuelles et médiatiques contemporaines.

## DEUXIÈME CRITIQUE : LE CASTING

La deuxième critique que font les étudiant·e·s du Reed College à Kimberly Pierce, soulève Halberstam, réside dans le choix du casting. Les étudiant·e·s s'offusquent qu'un·e acteur·ice cisgenre incarne le rôle de Brandon, et refusent de comprendre la décision de Pierce<sup>247</sup>. Plus tôt dans ce chapitre, nous avons décrit les longues recherches et les trois années de casting qui entourent la production du film. Pierce a auditionné de nombreuses personnes transgenres et a fini par ouvrir le casting aux personnes cis. Elle a choisi Hilary Swank pour le rôle, notamment pour sa capacité à supporter les scènes de violence extrême. Nous avancerons ici que Kimberly Pierce a agi comme une alliée à la communauté transgenre, en tentant de protéger ses pair·e·s

---

/jeanne-dielman-de-chantal-akerman-consacre-meilleur-film-de-l-histoire-du-cinema-par-la-critique-enfin-une-realisateurice-au-sommet-7013264.php#:~:text=R%C3%A9alis%C3%A9%20en%201975%20par%20Chantal,de%201%20600%20critiques%20cin%C3%A9.&text=C'est%20historique%20!

<sup>246</sup> « Contact. Élisabeth Vdk. Réalisateur·ice. Chef·fe opératrice. Chef·fe monteuse », *Le Générique*. Consulté le 31 juillet sur <https://www.legenerique.be/profile/137>.

<sup>247</sup> Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes », *op. cit.*

de la violence réelle qu'a subi Brandon Teena. Bien qu'il s'agisse de fiction, nous avons observé comment le néoréalisme du film permet une représentation juste et authentique de chacun des personnages et de leur environnement. Ainsi, en optant pour une actrice cisgenre crédible dans le rôle de Brandon, Pierce épargne aux spectateur·ice·s une représentation de la violence extrême envers le corps transgenre ; et elle épargne aussi à un corps trans de performer devant la caméra la violence qu'il subit déjà au quotidien. En d'autres termes, le choix de Pierce concernant le casting a permis d'éviter de reproduire les violences que l'actrice Candis Cayne a subi lors du tournage de l'épisode des *Experts : Manhattan* que nous avons analysé dans le chapitre précédent.

Jack Halberstam répond à l'objection des étudiant·e·s quant au casting de *Boys Don't Cry* : « *Les actrices transgenres devraient jouer dans les rôles transgenres, mais ça n'est pas toujours possible, et il y avait assurément un long chemin à faire à l'époque où Pierce a réalisé ce film*<sup>248</sup>. » Le théoricien se demande « pourquoi les actrices transgenres devraient-ils jouer uniquement des rôles transgenres – ne devrions-nous pas demander aux réalisatrices de recruter des hommes et des femmes transgenres comme actrices principales dans des comédies romantiques, des drames, dans des rôles de super-héroïnes et ainsi de suite ?<sup>249</sup> »

## RECOURS À L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

À travers sa réponse, Jack Halberstam imagine une industrie du cinéma utopique, vers laquelle de nombreux·ses·x réalisateur·ice·s contemporain·e·s – queers ou pas – souhaitent tendre. Mais, nous ne connaissons à ce jour aucun film où les personnages principaux cis sont interprété·e·s par des acteur·ice·s transgenres. Très peu de recherches existent à ce sujet, il nous donc a été impossible de trouver des ressources théoriques à propos d'acteur·ice·s transgenres qui interpréterait un personnage cis. Alors, nous avons eu recours à un outil particulier, participatif au processus d'évolution de la manière dont les recherches académiques sont menées et présentées : l'intelligence artificielle. Nous avons utilisé la plateforme ChatGPT, une intelligence artificielle capable de comprendre et de générer du texte après une recherche d'informations sur tous les sites web du monde. Voici notre échange :

« Question : “Bonjour, peux-tu me citer un film où le casting inclut des acteur·ice·s transgenres pour incarner des personnages principaux cisgenres ?”

---

<sup>248</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 174. [En italique dans le texte.]

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 175.

Réponse : Bonjour ! Un film hollywoodien notable où des acteur·ice·s transgenres incarnent des personnages principaux cisgenres est *Assassination Nation* (2018). Dans ce film, Hari Nef, une actrice transgenre, joue le rôle de Bex, un des personnages principaux. Bien que le personnage de Bex ne soit pas explicitement défini comme cisgenre ou transgenre dans le film, la performance de Hari Nef est une représentation significative de l'inclusion des acteurs et actrices transgenres dans des rôles variés. Un autre exemple est *The Danish Girl* (2015), où Rebecca Root, une actrice transgenre, joue un rôle de soutien dans un film dont le personnage principal est transgenre mais joué par un acteur cisgenre (Eddie Redmayne).

Il est important de noter que la représentation transgenre à Hollywood est en constante évolution, avec de plus en plus de rôles et de visibilité pour les acteur·ice·s transgenres dans une diversité de rôles<sup>250</sup>. »

Selon les recherches de l'intelligence artificielle, seulement deux films comptent des personnes transgenres parmi les acteur·ice·s principales de leur casting : *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015) et *Assassination Nation* (Sam Levinson, 2018). Pour contextualiser ces deux films dans un ensemble de données, nous avons demandé à ChatGPT à combien s'élevait le nombre de films produits par l'industrie cinématographique hollywoodienne chaque année : « Le nombre de films produits et sortis à Hollywood varie d'une année à l'autre, mais en général, Hollywood produit plusieurs centaines de films chaque année. Selon des statistiques récentes, environ 600 à 800 films sont produits annuellement par l'industrie cinématographique américaine<sup>251</sup> ».

La proposition d'Halberstam précédemment citée est intéressante quant à l'évolution des représentations transgenres au cinéma, mais on constate que très peu, voire aucun·e réalisateur·ice contemporain·e ne la prend en compte lors de son casting. On observe cependant une mutation à ce sujet au sein des séries contemporaines. ChatGPT répertorie quelques séries comme *The OA* (Netflix, 2016) ou *Les Nouvelles Aventures de Sabrina* (Netflix, 2018) dans lesquelles des acteur·ice·s non-binaires jouent le rôle de personnages cisgenres<sup>252</sup>. Cette évolution est une victoire cinématographique à prendre en compte dans le cadre de cette analyse, mais tous ces éléments prouvent que le chemin à parcourir vers une représentation trans féministe universelle est encore long et tumultueux.

### TROISIÈME CRITIQUE : LA REPRÉSENTATION DE LA VIOLENCE EXTRÊME

La troisième et dernière objection qu'ont adressé les étudiant·e·s à Kimberly Pierce quant à la réalisation de *Boys Don't Cry* concerne la séquence du viol de Brandon Teena. Les étudiant·e·s

---

<sup>250</sup> OpenAI. (1<sup>er</sup> août 2024). *Auteurs trans dans Hollywood*. [Réponse de ChatGPT]. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.openai.com/>.

<sup>251</sup> OpenAI. (1<sup>er</sup> août 2024). *Nombre de films Hollywood ?* [Réponse de ChatGPT]. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.openai.com/>.

<sup>252</sup> OpenAI. (1<sup>er</sup> août 2024). *Trans Actors in TV*. [Réponse de ChatGPT]. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.openai.com/>.

se révoltent face à la représentation du viol dans le film : iels jugent la scène bien trop longue et « mal orchestrée<sup>253</sup> » ; et reprochent au film d’être axé sur « la pathologisation, la violation et la punition des corps transgenres<sup>254</sup> ». Les étudiant·e·s utilisent des synonymes aux termes très précis de notre analyse des productions hollywoodiennes mainstream relevant du *male gaze* : « pathologisation », « violation » et « punition ». *Boys Don’t Cry* se différencie des films précédemment analysés dans ce mémoire : le film ne participe pas au processus de représentation des corps trans comme menaçants, malades ou violentés. Ainsi, il est nécessaire de situer le tournage de la séquence dans son contexte.

La séquence du viol de Brandon (Hilary Swank) par John Lotter (Peter Sarsgaard) et Tom Nissen (Brendan Sexton III) a été extrêmement difficile et affreusement douloureuse à tourner, tant pour les acteur·ice·s que pour l’équipe présente sur le plateau. De nombreux articles en ligne contiennent les témoignages des acteur·ice·s sur le tournage. En 2020, Brendan Sexton III visionne le film avec les journalistes qui vont l’interviewer pour IndieWire, un site web consacré au cinéma indépendant. Pendant le tournage de la séquence, sur un décor similaire si ce n’est identique aux descriptions du « vrai Brandon », Sexton « a disparu<sup>255</sup> ». En fait, il était en pleurs, caché derrière le décor. Il raconte :

« “On a tourné la séquence, et oui, je me suis éclipsé. [...] J’étais à bout, je ne pouvais plus continuer. J’ai pleuré pendant, je ne sais pas... 45 minutes devant cette usine. Je me souviens juste que je sanglotais bruyamment, des sanglots gutturaux qui résonnaient contre ce bâtiment industriel rouillé. Tout ça a fait partie intégrante de notre analyse des gens comme Tom et John : ils n’avaient aucun exutoire pour leurs sentiments. [...] Tom se retournait uniquement contre lui-même – il se brûlait, se coupait – et ensuite Brandon est devenu un objet sur lequel il pouvait déchaîner ses émotions. Kim [Pierce] m’a dit que c’était une bonne chose que je pleure, que ça me reconnectait à mon humanité”<sup>256</sup>. »

Le témoignage du comédien qui incarne Tom Nissen révèle l’intensité physique et émotionnelle du jeu d’acteur·ice·s nécessaire au tournage d’une séquence aussi violente que celle-ci. La réalisatrice en est bien consciente, elle dit à ses acteur·ice·s : « Vous avez communiqué, vous avez apporté tant d’humilité et d’émotion, ainsi qu’une sorte de sensibilité dont je ne réalisais pas avoir besoin<sup>257</sup> ». Ici, la citation de Pierce concerne une discussion entre Hilary Swank et Brendan Sexton III ayant eu lieu avant le tournage de la scène. Même si les acteur·ice·s ne sont pas blessés pendant les tournages et qu’il s’agit généralement de performer la violence plutôt

---

<sup>253</sup> Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes », *op. cit.*

<sup>254</sup> *Ibid.*

<sup>255</sup> Chris LINDAHL. « ‘Boys Don’t Cry’: Director Kimberly Peirce Recounts What It Took To Shoot the Rape Scene », *IndieWire*, février 2020. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.indiewire.com/features/general/boys-dont-cry-brendan-sexton-iii-kimberly-peirce-rape-scene-1202211744/>.

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*

que de la subir réellement, Sexton a dit à Hilary : « Je ne veux pas te faire de mal. Je ne suis pas un violeur, je ne cautionne pas le viol et surtout, je ne veux pas te blesser<sup>258</sup> ». Pierce insiste sur la beauté de la réponse de Swank : « Tu dois te lâcher et y aller fort. Il faut que ça ait l'air réel pour le public. Frappe-moi fort. Ne retiens pas tes coups. Tout va bien, tu ne vas pas me blesser<sup>259</sup>. » La séquence n'aurait pas été si (néo-)réaliste si les acteur·ice·s n'avaient communiqué comme iels l'ont fait.

Dans une interview pour Flood Magazine, Kim Pierce revient sur le tournage de la séquence du viol. En octobre 2019, soit vingt ans presque jour pour jour après la sortie de *Boys Don't Cry* en salle, elle converse avec la journaliste Anya Jaremko-Greenwold. Pierce commence par lui raconter lui son propre viol, et lui exprime le besoin de retranscrire l'agression extrêmement violente de Brandon comme elle s'est passée en réalité. Elle rappelle aussi les recherches et les heures qu'elle a passé à écouter la descriptions des faits par Brandon Teena au shérif Laux – qu'elle a retranscrit mot pour mot dans son film<sup>260</sup>. La réalisatrice considère la séquence de viol comme un hommage à Brandon Teena. Pour elle, il aurait été malhonnête et cruel d'omettre la scène de viol dans *Boys Don't Cry* ; elle envisage ce geste comme « son devoir envers Brandon ». Elle dit aussi ne pas vouloir représenter une violence illégitime et irrespectueuse du corps représenté qui « encouragerait quelqu'un·e à reproduire ces actes de violence à la maison<sup>261</sup> ». Dans cette citation, la réalisatrice de *Boys Don't Cry* met en lumière l'un des arguments principaux de notre mémoire : le cinéma fait agir. Avec Anya Jaremko-Greenwold, Pierce revient sur la disparition de Sexton lors de la séquence du viol, et replace le tournage dans son contexte :

« Le jour où on tournait la séquence du viol, Brandon Sexton III [Tom Nissen] a disparu. Je suis sur un putain de film indépendant, t'as plutôt intérêt à ne pas disparaître ! [Rires]. Il était bouleversé et ne voulait plus tourner la scène. Mais si on ne tournait pas la séquence cette nuit-là, on ne l'aurait jamais tournée. Tourner ou mourir. [...] Il pleurait et disait en sanglotant : "Je ne veux plus tourner la scène, je ne veux pas représenter un violeur, je ne veux pas de cette représentation dans le monde." [...] On avait besoin de [Sexton], le scénario et l'histoire avaient besoin de lui pour jouer ce rôle. On était sur une route perdue du Texas, au beau milieu de la nuit, et on avait besoin de lui. Une autre chose que j'essaie de faire dans ce genre de situations où je suis entourée d'hommes, c'est de dire : "N'oublions pas le point de vue masculin". Pourquoi les hommes violent-ils ? Pourquoi les hommes tuent-ils ? Qu'est-ce qui ne tourne pas rond chez l'espèce humaine ? Alors j'ai dit à Sexton : "Tu sais ce qui fait de toi une bonne personne ? C'est le fait que tu pleures. C'est le fait que tu refuses d'être apparenté à un violeur. Si tu t'étais pointé sur le plateau en disant : "Yo Kim, j'ai trop hâte de tourner la scène du viol !" ... [...] Cette nuit-là, j'ai

---

<sup>258</sup> Anya JAREMKO-GREENWOLD. « In Conversation: Kimberly Peirce on "Boys Don't Cry", Twenty Years Later », *Flood Magazine*, octobre 2019. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://floodmagazine.com/69107/in-conversation-kimberly-peirce-on-boys-dont-cry-twenty-years-later/>.

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*

<sup>261</sup> *Ibid.*

réalisé que c'était à moi de raconter cette histoire, notamment à cause de mon histoire personnelle. Et je pense avoir réussi à créer une représentation relevant du *female gaze*.<sup>262</sup>»

## FEMALE GAZE ET TRANSGENDER GAZE :

### LA QUESTION DU REGARD DANS *BOYS DON'T CRY*

De nombreux éléments retiennent notre attention dans la citation de Kimberly Pierce. Dans un premier temps, les propos de Kimberly Pierce témoignent de son regard féminin, de la présence, de la disponibilité et de l'ouverture d'esprit dont elle a fait preuve avec ses acteur·ice·s sur le plateau. Dans de telles situations, il est primordial que le ou la réalisateur·ice soit à l'écoute des désirs et des limites de chacun·e des comédien·ne·s, et qu'iel les conseille au mieux – ce qui n'est que très rarement le cas lorsque le regard masculin d'un réalisateur hétérosexuel et cisgenre se pose sur un scénario queer. Par exemple, lors de l'interminable tournage des scènes sexuelles de *La Vie d'Adèle : Chapitre 1 et 2* (Abdellatif Kechiche, 2013), les actrices Léa Seydoux et Adèle Exarchopoulos ont été forcées à adopter certaines positions sexuelles avec leur corps nu ; et ont témoigné d'un manque de respect de la part d'Abdellatif Kechiche<sup>263</sup>. Les actrices ont d'ailleurs été claires : elles ne souhaitent « plus jamais<sup>264</sup> » travailler avec ce réalisateur. Ainsi, sur le tournage de *Boys Don't Cry*, la réalisatrice a fait preuve d'un professionnalisme à toute épreuve en communiquant avec ses acteur·ice·s et en étant consciente et respectueuse de leurs limites. On apprend d'ailleurs sur l'IMDb que la séquence du viol devait être plus longue que les quatre minutes qu'elle ne dure parce que la réalisatrice souhaitait appuyer sur le fait que John et Tom ont violé Brandon à maintes reprises tout au long de la nuit. Après de nombreuses réactions négatives lors de projections-test, elle a décidé de raccourcir la séquence<sup>265</sup>.

Kimberly Pierce estime avoir réussi à retranscrire le viol selon le regard féminin, le *female gaze*. Dans son ouvrage *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Iris Brey consacre un chapitre à la représentation du viol. Elle s'interroge : « Comment représenter une agression sans *male gaze*, sans scopophilie, sans susciter le plaisir du spectateur ?<sup>266</sup> ». La théoricienne observe que la grande majorité des films hollywoodiens réalisés par des hommes qui

---

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> Morgane GIULIANI. « Quand Léa Seydoux et Adèle Exarchopoulos racontaient le tournage horrible de "*La Vie d'Adèle*" », *Marie Claire*. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.marieclaire.fr/lea-seydoux-et-adele-exarchopoulos-racontent-le-tournage-horrible-de-la-vie-d-adele,699233.asp>.

<sup>264</sup> *Ibid.*

<sup>265</sup> IMDb. *Boys Don't Cry. Anecdotes*. Consulté le 31 juillet 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref=ttloc\\_ql\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref=ttloc_ql_3).

<sup>266</sup> Iris BREY. *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, *op. cit.*, p. 102.



retranscrivent une scène de viol le représente comme un acte viril banalisé. Elle note : « Un viol vu à travers un *male gaze* est un spectacle, un viol vu à travers un *female gaze* est une expérience qui marque la chair<sup>267</sup>. » Plus loin, elle ajoute : « Il est extrêmement rare que les viols soient représentés du point de vue féminin, et encore plus rare que l'expérience soit perçue comme monstrueuse, avec des conséquences physiques et morales sur la victime<sup>268</sup>. » C'est précisément cette expérience violente, traumatique et monstrueuse que Kimberly Pierce a su représenter dans *Boys Don't Cry*. Par le biais d'un *female gaze* sur l'atrocité du viol qu'a subi Brandon, Pierce donne à voir le viol comme une expérience terrible qui laisse des séquelles physiques et morale. Dans *Trans\**, Jack Halberstam remarque que « la brutalité du viol est entrecoupée de scènes au commissariat où Brandon Teena porte plainte pour viol<sup>269</sup>. » Au sujet du montage de la séquence, Pierce dira : « J'ai toujours su qu'elle serait entrecoupée par les scènes avec le shérif. Pour moi, le shérif Laux avait aussi violé Brandon en le forçant à détailler la façon dont il a été violé<sup>270</sup> ». La réalisatrice fait ici référence à l'interrogatoire de Brandon Teena lorsqu'il a déposé plainte pour viol contre Tom Nissen et John Lotter. Le shérif Laux lui pose toute une série de questions abominablement voyeuristes, transphobes, lesbophobes et misogynes<sup>271</sup>. Par le biais d'un regard féminin militant et politique, Kimberly Pierce réalise l'un des seuls films qui dépeigne – selon les termes d'Iris Brey, la façon dont « un corps traverse cette expérience et comment le viol intègre la mémoire du corps<sup>272</sup> ». Le montage alterné des scènes du viol extrêmement violent de Brandon et des scènes – extrêmement violentes également – de son interrogatoire au poste de police permet la représentation du viol comme une expérience traumatique pour la victime, et permet à Kimberly Pierce de se positionner fermement contre les violences policières.

Face à l'objection sur la représentation de la violence dans la séquence du viol de Brandon dans *Boys Don't Cry*, Halberstam conclue en ces termes :

« Dans *Boys Don't Cry*, la scène de viol était brutale ; elle a aussi été difficile à tourner ; difficile à jouer et, par-dessus-tout, c'était une scène complexe et émotionnellement drainante. Mais c'est aussi une partie cruciale du film, une manière fidèle de représenter la violence brutale qui était infligée aux corps non conformes de genre et c'était la réalité du destin spécifique de Brandon Teena<sup>273</sup>. »

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>269</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 175.

<sup>270</sup> Anya JAREMKO-GREENWOLD. « In Conversation: Kimberly Peirce on “Boys Don't Cry” », *op. cit.*

<sup>271</sup> David LOHR. *Sheriff Charles Laux Demeaning Interrogation Of A Transgender Person*. YouTube, 14 février 2013, 6'37. Consulté le 4 août 2024 sur [https://www.youtube.com/watch?v=lswb1SFl\\_gY&t=252s](https://www.youtube.com/watch?v=lswb1SFl_gY&t=252s).

<sup>272</sup> Iris BREY. *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>273</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 175.

La séquence de la représentation du viol horrible de Brandon Teena dans *Boys Don't Cry* témoigne de l'importance de raconter ces histoires de manière authentique et fidèle à la réalité. La représentation de la violence dans *Boys* sert à sensibiliser et à provoquer une réflexion sur les violences systémiques contre les corps trans.

## EN DÉFINITIVE

*Boys Don't Cry* est le premier film hollywoodien à avoir mis en scène la violence réelle que subissent les corps transgenres dans nos sociétés, sans que cette violence soit inventée pour les besoins du scénario. Il s'agit également du premier film de notre corpus à représenter une identité transgenre qui s'éloigne totalement des représentations analysées jusqu'alors. Kimberly Pierce est la première réalisatrice à avoir retranscrit la crédibilité d'une expérience transgenre. Certes, la violence fait partie intégrante de cette expérience, mais elle s'avère légitime par son ancrage dans la réalité inhérente aux personnes trans. En d'autres termes, il s'agit dans le cas précis de ce film, de la représentation légitime, nécessaire et importante de la violence. Dans l'analyse des autres films de notre corpus – *Psychose*, *Pulsions*, *Ace Ventura* ou *Very Bad Trip 2*, la violence que perçoivent les spectateur·ice·s n'est pas inscrite dans la réalité mais dans la fiction pure. Dans ces films, la violence s'érige comme élément scénariste à visée comique, ou pour servir le genre du thriller ; dans *Boys Don't Cry*, la représentation de la violence est nécessaire.

Le film de Kimberly Pierce détruit les codes traditionnels hollywoodiens de la représentation trans au cinéma par le biais d'un regard trans qui accompagne le film de la pré à la post-production. Le *queer gaze* que la réalisatrice porte sur l'histoire de Brandon Teena dresse le portrait d'un jeune homme transgenre crédible et fidèle à la réalité. La crédibilité de l'expérience du personnage est telle que de nombreuses personnes trans s'identifient totalement à Brandon, si bien que certain·e·s découvrent leur propre transidentité et entament une transition de genre grâce à cette représentation. *Boys Don't Cry* représente le parfait exemple d'un cinéma vecteur de diffusion et d'action ; qu'il s'agisse de transitionner, ou bien de manifester – à l'instar des étudiant·e·s du Reed College, il s'agit bien là d'actions.

Selon les termes de Jack Halberstam, *Boys Don't Cry* « a fait de Brandon Teena un héros culturel, un martyr et une victime<sup>274</sup> ». Le film de Pierce, tout comme notre analyse dans ce mémoire, rendent hommage à Brandon Teena comme héros martyriel. « L'Archive Brandon » érigée par les observations d'Halberstam, par *The Brandon Teena Story* (Muska, Olafsdottir,

---

<sup>274</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 161.

1998) et par des articles comme celui d'Eric Konigsberg constitue la clef de notre travail. Les termes d'Halberstam sont clairs : la profondeur et la précision de « l'Archive Brandon » est nécessaire pour de futures analyses de la vie et de l'expérience spécifique des corps trans<sup>275</sup>. Notre travail s'inscrit précisément dans la théorie halberstamienne de la représentation trans, et nous avons pu dégager l'importance de l'héritage laissé par le film de Kimberly Pierce. Plus qu'un vecteur de diffusion, de communication et d'action, le cinéma a un effet cathartique tant pour les réalisateur·ice·s que pour les spectateur·ice·s queers.

Dans son livre *Trans\**, Halberstam écrit ce paragraphe saisissant :

« À une époque de terreur politique, à un moment où les fascistes occupent les plus hautes fonctions du pays, où les hommes blancs sont prêts et on ne peut mieux placés pour infliger des punitions aux femmes ainsi qu'aux personnes queers et aux travailleur·euse·s sans papiers, il est crucial de choisir nos ennemis avec soin. Consacrer du temps et de l'énergie à protester contre l'œuvre d'une cinéaste queer extrêmement importante n'est pas seulement une perte de temps futile, c'est aussi moralement faillible car cela détourne l'attention du véritable danger de notre époque historique<sup>276</sup>. »

Dans ces lignes, on comprend que « nos ennemis » sont « les hommes blancs » et la position qu'ils occupent au sein de nos sociétés. Ainsi, nos ennemis sont les néo-Tom Nissen et John Lotter : ce sont les Charlie Kirk et les Ben Shapiro qui discréditent violemment le premier film du XXI<sup>e</sup> siècle officiellement et ouvertement féministe ; ce sont les Jonathan Demme qui refusent de remettre leur travail en question ; ce sont les Abdellatif Kechiche qui traumatisent de jeunes actrices ; ce sont les Roman Polanski qui violent des enfants en toute impunité. En tout cas, Kimberly Pierce n'est pas notre ennemie mais une précieuse alliée ; et *Boys Don't Cry* marque un tournant dans l'Histoire de la représentation transgenre au cinéma.

---

<sup>275</sup> Jack HALBERSTAM. *In a Queer Time and Space*, op. cit., p. 23.

<sup>276</sup> Jack HALBERSTAM. « Hiding the Tears in My Eyes », op. cit.

## CONCLUSION

Le 2 juin 2023, nous avons mis sur pied un évènement de grande ampleur dans le cadre notre mémoire de création. La table ronde « Culture queer et scène liégeoise » a été un succès tant au niveau organisationnel et professionnel que dans l'atteinte des objectifs théoriques que nous nous étions fixés.

L'élaboration et la création d'un évènement queer et féministe qui mêlait art, culture et politique nous tenait particulièrement à cœur dans un contexte liégeois assez pauvre en termes de représentation queer. Notre évènement a ouvert des brèches et des possibles, et nous avons rendues sensibles certaines dimensions qui demeuraient jusqu'alors tapies dans le domaine de l'infra-sensible. Nous sommes fière d'avoir créé un temps et un lieu queer, qui contribue – à son échelle – à l'héritage d'un patrimoine LGBTQIA+ liégeois.

Le point de départ de notre analyse résidait au sein d'une question que nous n'avons pas eu l'occasion de poser lors de notre table-ronde : « Comment utiliser le cinéma comme une arme militante contre les dogmes imposés par l'industrie ? » Nous avons répondu à ce problème – celui d'un usage militant du cinéma – *dans la théorie*. Nous avons effectué le déplacement de ce problème : notre analyse ne se situe pas dans la production de films, mais dans la production d'un contre-regard critique sur la production de ces films.

La réponse théorique à ce problème s'inscrit précisément dans l'analyse critique que nous avons proposé d'un corpus de blockbusters hollywoodiens – analyse impliquant de *changer de regard* sur le corpus. Pour ce faire, nous avons sélectionné une dizaine de films à grand succès : *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960), *Le Silence des agneaux* (Jonathan Demme, 1991), *The Crying Game* (1992), *Ace Ventura, détective chiens et chats* (Tom Shadyac, 1994)... La liste est non-exhaustive.

Nous avons visionné ces films et les avons observés minutieusement à l'aide de trois gestes : en les replaçant dans leur contexte historico-cinématographique ; en analysant précisément les scènes clés de ces films ; en analysant les réactions à ces films.

Surtout, nous avons développé un concept nécessaire à notre analyse : le *cis-male gaze*. Tout au long de ces pages, nous avons transformé le regard masculin cisgenre en un *trans gaze* crédible et authentique qui représente les corps trans « comme simultanément viables et vulnérables, sexy et puissants<sup>277</sup>. »

---

<sup>277</sup> Jack HALBERSTAM. *Trans\*. op. cit.*, p. 160.

Nous espérons avoir convaincu nos lecteur·ice·s de l'importance du changement de regard cinématographique sur ces blockbusters, de manière à ce qu'ils puissent s'en saisir et l'appliquer sur les scénarii des films à venir.

Le cinéma est un vecteur de diffusion, de communication et d'action : c'est un art qui fait agir et qui impacte les individu·e·s d'une société. Ainsi, nous pensons que la manière de regarder un film constitue un acte militant en soi.

## BIBLIOGRAPHIE

### LIVRES

Roland BARTHES. *L'obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

Iris BREY. *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, L'Olivier, coll. « Les Feux », 2020.

Jean-Loup BOURGET. *Hollywood, la norme et la marge : genres, esthétiques et influences du cinéma hollywoodien (1930-1960)*, Paris, Armand Collin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 1944.

Judith BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990. Paru en France sous le titre : *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2005.

George CHAUNCEY. *Why Marriage? The History Shaping Today's Debate Over Gay Equality*, Basic Books, Hachette Book Group, 2004.

Simone DE BEAUVOIR. *Le Deuxième Sexe, tome 1 : Les faits et mythes*, Paris, Gallimard, 1949.

Jack HALBERSTAM. *In a Queer Time and Space. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, NY, New York University Press, 2005, pp. 26-43

Jack HALBERSTAM. *Trans\*. A Quick and Quirky Account of Gender Variability*, Oakland, University of California Press, 2018. Paru en France sous le titre : *Trans\* : Brève histoire de la variabilité de genre*, Trad. par la collective dansmalangue, Paris, Libertalia, coll. « Poche », 2023, p. 56.

Safia KESSAS, Camille WERNAERS. *Victorieuses. Lexie Agresti, créatrice du compte @aggressively\_trans*, De Boeck Supérieur, coll. « Hors collection Lettres/sciences humaines », 2022, pp. 107- 110.

Dora MOUTOT, Marguerite STERN. *Transmania : Enquête sur les dérives de l'idéologie transgenre*, Paris, Magnus, 2024.

Maria T. PRAMAGGIORE. « Neil Jordan », University of Illinois Press, 2008, pp. 91–92.

John PHILLIPS. *Transgender on Screen*, New-York, États-Unis, Palgrave Macmillan, 2006.

Julia SERANO. *Whipping Girl. A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*, Seal Press, Hachette Book Group, 2016.

Susan STRYKER. *Transgender History*, Seal Press, 2017 (Seconde édition).

Mason WILEY, Damien BONA. *Inside Oscar: The Unofficial History of the Academy Awards*, New-York, États-Unis, Ballantine Books, 1996.

## ARTICLES

Pierre ANCERY, Clément GUILLET. « Quand l'homosexualité était une maladie », *Slate*, juillet 2011. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.slate.fr/story/41351/homosexualite-maladie>.

Florian BARDOU. « LGBT+, “Il faut rappeler que la transidentité n'est pas une pathologie” », *Libération*, mai 2019. Consulté le 25 juin 2024 sur [https://www.liberation.fr/planete/2019/05/29/il-faut-rappeler-que-la-transidentite-n-est-pas-une-pathologie\\_1730170/#:~:text=Lundi%2C%20l'assembl%C3%A9e%20de%20,consid%C3%A9r%C3%A9e%20comme%20une%20pathologie%20mentale](https://www.liberation.fr/planete/2019/05/29/il-faut-rappeler-que-la-transidentite-n-est-pas-une-pathologie_1730170/#:~:text=Lundi%2C%20l'assembl%C3%A9e%20de%20,consid%C3%A9r%C3%A9e%20comme%20une%20pathologie%20mentale).

Joseph BOINAY. « “*Jeanne Dielman*”, de Chantal Akerman, élu meilleur film de l'histoire : enfin une réalisatrice au sommet », *Télérama*, décembre 2022. Consulté le 4 août 2024 sur <https://www.telerama.fr/cinema/jeanne-dielman-de-chantal-akerman-consacre-meilleur-film-de-l-histoire-du-cinema-par-la-critique-enfin-une-realisateurice-au-sommet-7013264.php#:~:text=R%C3%A9alis%C3%A9e%20en%201975%20par%20Chantal,de%201%20600%20critiques%20cin%C3%A9.&text=C'est%20historique%20!>.

Anne CHEMIN. « La France invite l'Organisation mondiale de la santé à retirer la transsexualité de la liste des maladies mentales », *Le Monde*, mai 2010. Consulté le 12 août 2024 sur [https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/05/17/la-france-invite-l-organisation-mondiale-de-la-sante-a-retirer-la-transsexualite-de-la-liste-des-maladies-mentales\\_1352797\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2010/05/17/la-france-invite-l-organisation-mondiale-de-la-sante-a-retirer-la-transsexualite-de-la-liste-des-maladies-mentales_1352797_3224.html).

« Une femme trans tuée à coups de hachette à Compiègne », *Courrier Picard*. Consulté le 18 juillet 2024 sur <https://www.courrier-picard.fr/id540223/article/2024-07-06/une-femme-trans-tuee-coups-de-hachette-compiegne>

« Dave Berry's next », *Disc*, juillet 1964, p.7. Consulté le 18 juillet 2024 sur <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.worldradiohistory.com/UK/Disc/1964/DISC-1964-07-18.pdf>.

Dawn ENNIS. « ‘*The Good Doctor*’s Next Patient Is A Pregnant Man », *Forbes*, février 2021. Consulté le 13 août 2024 sur <https://www.forbes.com/sites/dawnstaceyennis/2021/02/15/the-good-doctors-next-patient-is--a-pregnant-man/?sh=82e28784eba6>.

« Brandon Teena's Killers: 25 years later », *Forensic Files Now*. Consulté le 7 août sur <https://forensicfilesnow.com/index.php/2019/04/12/brandon-teenas-killers-25-years-later/>.

David J. FOX. « What Impact on Oscar for Gay Protest? : Movies: Activists may stage disturbances at Academy Awards over demands for positive portrayals ». *Los Angeles Times*, mars 1992. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-03-16-ca-2819-story.html>.

Camille FROIDEVAUX METTERIE. « “Barbie”, une chance inouïe de diffuser le féminisme », *Libération*, août 2023. Consulté le 7 juillet 2024 sur <https://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/barbie-une-chance-inouie-de-diffuser-largement-le-feminisme-par-camille-froidevaux-metterie->

[20230810\\_Z3OXH6VNJZFGZMZ25CKRKSZ7CQ/?datawallToken=GFT-cd3ce96adc3add6d93a0489611241cf8.](https://www.marie-claire.fr/lea-seydoux-et-adele-exarchopoulos-racontent-le-tournage-horrible-de-la-vie-d-adele,699233.asp)

Morgane GIULIANI. « Quand Léa Seydoux et Adèle Exarchopoulos racontaient le tournage horrible de “*La Vie d’Adèle*” », *Marie Claire*. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.marie-claire.fr/lea-seydoux-et-adele-exarchopoulos-racontent-le-tournage-horrible-de-la-vie-d-adele,699233.asp>.

Clément GIULIANO. « Meurtres de deux femmes trans à Paris et Compiègne : “indignation” des assos LGBT+ face à la “haine transphobe” ». Huffpost, juillet 2024. Consulté le 18 juillet 2024 sur [https://www.huffingtonpost.fr/life/article/meurtres-de-deux-femmes-trans-a-paris-et-compiegne-indignation-des-assos-lgbt-face-a-la-haine-transphobe\\_236717.html](https://www.huffingtonpost.fr/life/article/meurtres-de-deux-femmes-trans-a-paris-et-compiegne-indignation-des-assos-lgbt-face-a-la-haine-transphobe_236717.html).

« Brandon Teena Murder Trial: 1995 », *Great American Trials*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.encyclopedia.com/law/law-magazines/brandon-teena-murder-trial-1995>.

Claire GROUARD. « Quels sont les impacts du cinéma sur la société ? », *Contra*. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://contra.com/p/LOWBFFOI-quels-sont-les-impacts-du-cinema-sur-la-societe>.

Jack HALBERSTAM. « “Hiding the Tears in My Eyes – *BOYS DON’T CRY* – A Legacy” by Jack Halberstam, *Wordpress*, décembre 2016. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://bullybloggers.wordpress.com/2016/12/07/hiding-the-tears-in-my-eyes-boys-dont-cry-a-legacy-by-jack-halberstam/>.

Jack HALBERSTAM. « The Transgender Gaze in *Boys Don’t Cry* », *Screen*, Vol. 42, n°3, automne 2001.

Christoph HANSSMAN. « Feminist inquiries and trans-health politics and practices, *TSQ: Transgender Studies Quarterly* », Vol. 3, n°1-2, mai 2016, pp. 120-136.

Anya JAREMKO-GREENWOLD. « In Conversation: Kimberly Peirce on “*Boys Don’t Cry*”, Twenty Years Later », *Flood Magazine*, octobre 2019. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://floodmagazine.com/69107/in-conversation-kimberly-peirce-on-boys-dont-cry-twenty-years-later/>.

« State v. Lotter », *Justia*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://law.justia.com/cases/nebraska/supreme-court/2009/449.html>.

Safia KESSAS, Camille WERNAERS. *Victorieuses. Lexie Agresti, créatrice du compte @aggressively\_trans*, De Boeck Supérieur, coll. « Hors collection Lettres/sciences humaines », 2022, pp. 107- 110.

Eric KONIGSBERG. « Death of a Deceiver: The True Story of Teena Brandon », *Playboy*, janvier 1995, pp. 192-199.

Chris LINDAHL. « ‘*Boys Don’t Cry*’: Director Kimberly Peirce Recounts What It Took To Shoot the Rape Scene », *IndieWire*, février 2020. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.indiewire.com/features/general/boys-dont-cry-brendan-sexton-iii-kimberly-peirce-rape-scene-1202211744/>.



Danielle MOYLAN. « *Why Emma Ayres became Eddie Ayres* ». [Archive]. *The Age*, septembre 2016. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.theage.com.au/lifestyle/why-emma-ayres-became-eddie-ayres-20160824-gqzrx2.html>.

Kevin MYERS. « Response to Kimberly Peirce Protest », *Reed Magazine*, décembre 2016. Consulté le 31 juillet 2024 sur [https://www.reed.edu/reed\\_magazine/sallyportal/posts/2016/kimberly-peirce-response.html](https://www.reed.edu/reed_magazine/sallyportal/posts/2016/kimberly-peirce-response.html)

U.S. 8<sup>th</sup> Circuit Court of Appeals. « JOANN BRANDON v CHARLES B. LAUX », *Find law for legal professionals*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Flaws.findlaw.com%2F8th%2F973708p.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url>.

Tessa LANEY. « “*Grey’s Anatomy*” : un personnage non-binaire rejoint la saison 18 », *têtu*, octobre 2021. Consulté le 13 août 2024 sur <https://tetu.com/2021/10/29/serie-greys-anatomy-saison-18-cast-personnage-non-binaire/>.

Marie-Émilie LORENZI. « “Queer”, “transpédégouine”, “torduEs”, entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l’activisme féministe queer », *GLAD! Revue sur le langage, le genre, les sexualités*, Open Edition Journals, 2017, p. 20. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://doi.org/10.4000/glad.462>.

Jean-Baptiste MARCHAND, Elise PELLADEAU, François POMMIER. « Du transsexualisme à la dysphorie de genre : regroupement ou amalgame », *L’Évolution Psychiatrique*, Vol. 80, n° 2, 2015, pp. 331–348.

Laura MUVLEY. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Vol. 16, n°3, automne 1975, pp. 801- 816.

Jean-Alphonse RICHARD, Célia MAMOGHLI. « Affaire Eva Bourseau : un meurtre comme dans la série “*Breaking Bad*” », *RTL*, février 2023. Consulté le 14 août 2024 sur <https://www.rtl.fr/actu/justice-faits-divers/affaire-eva-bourseau-un-meurtre-comme-dans-la-serie-breaking-bad-7900239499>.

Cheera THONGKRAJAI, « Kathoey, un genre multiple, Le processus d’adaptation et de négociation identitaire des transsexuels MTF de Thaïlande », *Moussons*, n° 16, 2010, pp. 157 à 174. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://journals.openedition.org/moussons/150>.

Jeffrey SCHMALZ. « From Visions of Paradise to Hell on Earth », *The New York Times*, février 1993, p. 1. [Archive]. Consulté le 12 juin 2024 sur <https://www.nytimes.com/1993/02/28/movies/from-visions-of-paradise-to-hell-on-earth.html>.

Jamie WAREHAM. « Beaten, Stabbed And Shot: 320 Trans People Killed In 2023 - New Monitoring Report », *Forbes*, novembre 2023. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://www.forbes.com/sites/jamiewareham/2023/11/13/beaten-stabbed-and-shot-320-trans-people-murdered-in-2023/>.

Josh WINGROVE. « Jury finds Edmonton filmmaker guilty of murder », *The Globe and Mail*, avril 2011. Consulté le 14 août 2024 sur [https://www.google.com/search?q=the+globe+and+mail&oq=the+globe+and+&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgAEAAAYgAQyBwgAEAAAYgAQyBggBEEUYOTIHCAIQABiABDINCAMQLhivARjHARiABDIHCAQQABiABDIGCAUQRRg8MgYIBhBFGDwyBggHEEUYPNIBCDMwNDlqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=the+globe+and+mail&oq=the+globe+and+&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUqBwgAEAAAYgAQyBwgAEAAAYgAQyBggBEEUYOTIHCAIQABiABDINCAMQLhivARjHARiABDIHCAQQABiABDIGCAUQRRg8MgYIBhBFGDwyBggHEEUYPNIBCDMwNDlqMGo3qAIAAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8).

Bernard WEINRAUB. « A Day to Demonstrate Affection for the Stars And Some Dismay », *The New York Times*, mars 1992, p. 13. [Archive]. Consulté le 6 juin 2024 sur <https://www.nytimes.com/1992/03/31/movies/a-day-to-demonstrate-affection-for-the-stars-and-some-dismay.html>.

## RÉFÉRENCES MÉDICALES

<https://www.ghu-paris.fr/fr/annuaire-des-structures-medicales/transidentites#:~:text=Qu'est%20ce%20que%20la,%C3%A9t%C3%A9%20assign%C3%A9%20%C3%A0%20la%20naissance> : site web répertoriant la définition de « dysphorie de genre » proposée par le Groupe Hospitalier Universitaire Paris psychiatrie & neuroscience (GHU Paris).

*Chirurgie de transition de genre*. CHUV, Service de chirurgie plastique et de la main. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.chuv.ch/fr/cpr/cpr-home/patients-et-familles/chirurgie-de-transition-de-genre>.

World Health Organization. *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD)*. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.who.int/classifications/classification-of-diseases>.

<sup>1</sup> Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. *La France et l'OMS*. France Diplomatie. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/la-france-et-les-nations-unies/la-france-et-les-organisations-onusiennes/la-france-et-l-oms/>.

Organisation Mondiale de la Santé. *Gouvernance. Composition du Conseil exécutif. Membres du Conseil exécutif et durée de leur mandat*. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur [https://apps.who.int/gb/gov/fr/composition-of-the-board\\_fr.html](https://apps.who.int/gb/gov/fr/composition-of-the-board_fr.html).

Organisation Mondiale de la Santé. *Belgique. Partenaire en santé mondiale*. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.who.int/fr/about/funding/contributors/belgium>.

M. ALLARD, R. PFLAUM, Dr. A. POISSON, P. VADUVA. « Revue systématique sur les effets de la testostérone sur l'érythropoïèse des hommes transgenres », *Annales d'Endocrinologie*, Vol. 84, n°5, septembre 2023, pp. 562-563. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://www.em-consulte.com/it/article/1617030/article/revue-systematique-sur-les-effets-de-la-testostero>.

Wylie C. HEMBREE, Peggy T COHEN-KETTENIS, Louis GOOREN, Sabine E. HANNEMA, Walter J. MEYER, M. Hassan MURAD, Stephen M. ROSENTHAL, Joshua D. SAFER, Vin TANGPRICHA, Guy T'SJOEN. « Endocrine Treatment of Gender-Dysphoric/Gender-Incongruent Persons: An Endocrine Society Clinical Practice Guideline », *The Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism*, Vol. 102, n°11, septembre 2017, pp. 3869-3903. Consulté en ligne sur <https://academic.oup.com/jcem/article/102/11/3869/4157558>  
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/28945902/>.

## FILMS ET ÉPISODES DE SÉRIE TÉLÉVISÉE

Brian DE PALMA. (Réalisateur). *Dressed to kill*. [Film]. 1980. États-Unis : Filmways Pictures.

Jonathan DEMME. (Réalisateur). *The silence of the lambs*. [Film]. 1991. États-Unis : Orion Pictures.

Sam FEDER. (Réalisateur). *Disclosure: Trans Lives On Screen*. [Film]. 2020. États-Unis : Bow and Arrow Entertainment. Netflix.

Greta GERWIG. (Réalisatrice). *Barbie*. [Film]. 2023. États-Unis : LuckyChap Entertainment.

Anthony HEMINGWAY. (Réalisateur). Wendy BATTLES. (Scénariste). 2007. *The Lying Game* (Saison 3, Épisode 14). [Épisode de série télévisée]. Dans A. E. ZUIKER (Producteur exécutif), *CSI: NY*. CBS.

Alfred HITCHCOCK. (Réalisateur). *Psycho*. [Film]. 1960. États-Unis : Paramount Pictures.

Jean-Luc LERIDON. (Réalisateur). Alain JÉROME, Gilbert KAHN. (Présentateurs). (1987). *Les Dossiers de l'écran : D'un sexe à l'autre, elle ou lui ?* [Émission de télévision]. Antenne 2. <https://madelen.ina.fr/content/dun-sexe-a-lautre-elle-ou-lui-76909?sub=66ba254462c62>. 43:19.

Daniel MINAHAN. (Réalisateur). Shonda RHIMES, Mark WILDING. (Scénaristes). 2006. *Une affaire d'hommes* (Saison 3, Épisode 7). [Épisode de série télévisée]. Dans S. RHIMES (Productrice exécutive), *Grey's Anatomy*. American Broadcasting Company. 17:00.

Susan MUSKA, Greta OLAFSDOTTIR. (Réalisatrices). *The Brandon Teena Story*. [Documentaire]. 1998. États-Unis : Bless Bless Productions.

Todd PHILIPPS. (Réalisateur). *The Hangover Part II*. [Film]. 2011. États-Unis : Warner Bros. Pictures.

Kimberly Pierce. (Réalisatrice). *Boys Don't Cry*. [Film]. 1999. États-Unis : Fox Searchlight Pictures.

## VIDÉOS, IMAGES ET PODCASTS

TV5 Monde Info. Grand Angle. (15 août 2023). *Barbie, film féministe ou immoral ?* [Vidéo : rediffusion d'une émission télévisée]. YouTube. 14'. Consulté le 15 mai 2024 [https://www.youtube.com/watch?v=8kNZIXqR\\_Lc](https://www.youtube.com/watch?v=8kNZIXqR_Lc).

Charlie KIRK, Peachy KEENAN, Kelly SHACKELFORD. *If a Barbie Movie Isn't Safe, What Is?* [Document audio]. The Charlie Kirk Show, 2023, 32'. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://thecharliekirkshow.com/podcasts/the-charlie-kirk-show/if-a-barbie-movie-isnt-safe-what-is-with-peachy-ke>.

Ben SHAPIRO. (22 juillet 2023). *Ben Shapiro DESTROYS The Barbie Movie For 43 Minutes*. [Vidéo]. YouTube. 43'. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://www.youtube.com/watch?v=ynU-wVdesr0>.

Martin DESCLOZEAUX, Sophie DELPONT, Margot DELPIERRE. Radio France. (29 février 2020). « *C'est la honte* » : le César du meilleur réalisateur remis à Roman Polanski, l'actrice Adèle Haenel quitte la cérémonie. [Épisode de podcast]. France Culture. Consulté le 6 juillet 2024 sur <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/journal-de-8-h/c-est-la-honte-le-cesar-du-meilleur-realisateur-remis-a-roman-polanski-l-actrice-adele-haenel-quitte-la-ceremonie-8431800>.

Rtbf Auvio. (16 mai 2024). *Festival de Cannes / Judith Godrèche libère la parole aux femmes dans Moi Aussi*. Consulté le 7 juillet 2024 sur <https://auvio.rtf.be/media/journal-televisé-sujet-par-sujet-festival-de-cannes-judith-godreche-libere-la-parole-aux-femmes-dans-moi-aussi-3194592>.

Ted DAYTON. (1992). *Protesters demonstrate outside a party at Spago in West Hollywood, California, on March 30, 1992*. [Photographie]. Getty Images. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/protesters-demonstrate-outside-a-party-at-spago-in-photo-dactualit%C3%A9/1431061120?adppopup=true>.

ina. (29 septembre 2021). *1970 : quand l'homosexualité était un symptôme psychiatrique*. [Vidéo]. L'ina éclaire l'actu. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1970-quand-l-homosexualite-etait-un-symptome-psychiatrique>.

David LOHR. *Sheriff Charles Laux Demeaning Interrogation Of A Transgender Person*. YouTube, 14 février 2013, 6'37. Consulté le 4 août 2024 sur [https://www.youtube.com/watch?v=lswb1SF1\\_gY&t=252s](https://www.youtube.com/watch?v=lswb1SF1_gY&t=252s).

Norbert LETROLL. (Réalisateur). Rachid M'BARKI. (Présentateur). Dominique RIZET. (Chroniqueur). *Faites entrer l'accusé. Meurtre à la « Breaking Bad »* (Saison 21, Épisode 2). [Émission de télévision]. RMC Story. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=-ARuY09nwz0&t=126s>.

## SITES INTERNET ET PLATEFORMES CONSULTÉES

<https://www.lazone.be/a-propos/> : site web de La Zone.

[https://www.infocom.uliege.be/cms/c\\_10431235/fr/table-ronde-culture-queer-et-scene-liegeoise?id=c\\_10431235](https://www.infocom.uliege.be/cms/c_10431235/fr/table-ronde-culture-queer-et-scene-liegeoise?id=c_10431235) : site web de l'Université de Liège répertoriant l'évènement de la table ronde « Culture queer et scène liégeoise ».

<https://www.lazone.be/culture-queer-scene-liegeoise-02-juin/> : site web de La Zone répertoriant l'évènement de la table ronde « Culture queer et scène liégeoise ».

All Movie. *Boys Don't Cry (1999)*. Directed by Kimberly Pierce. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.allmovie.com/movie/boys-dont-cry-am6338>.

« néoréalisme, nom masculin », *Larousse*. Consulté le 31 juillet 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/n%C3%A9or%C3%A9alisme/54232>.

« Patriarcat, nom masculin », *Larousse*. Consulté le 6 juillet 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/patriarcat/58689#:~:text=1.,par%20rapport%20%C3%A0%20la%20femme>.

« Contact. Éli·sa Vdk. Réalisateu·rice. Chef·fe opératrice. Chef·fe monteuse », *Le Générique*. Consulté le 31 juillet sur <https://www.legenerique.be/profile/137>.

GLAAD. *About GLAAD. Leading the conversation. Shaping the media narrative. Changing the culture. That's GLAAD at work*. Consulté le 5 juillet 2024 sur <https://glaad.org/about>.

Brian DE PALMA. IMDb. *Citations*. Consulté le 15 mai 2024 sur <https://www.imdb.com/name/nm0000361/quotes/>.

IMDb. *Le Silence des agneaux*. Titre original: *The Silence of the Lambs*, 1991, 1h 58min. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://www.imdb.com/title/tt0102926/>.

IMDb. *Boys Don't Cry*. Anecdotes. Consulté le 31 juillet 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref\\_=ttloc\\_ql\\_3](https://www.imdb.com/title/tt0171804/trivia/?ref_=ttloc_ql_3).

IMDb. *Le Silence des agneaux*. Récompenses. Consulté le 19 juin 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0102926/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0102926/awards/?ref_=tt_awd).

IMDb. *Les Experts: Manhattan* Titre original : *CSI: NY*. Série télévisée, 2004–2013. Consulté le 27 juin 2024 sur <https://www.imdb.com/title/tt0395843/>.

IMDb. *The Lying Game*. Épisode diffusé le 24 janv. 2007. Consulté le 18 juillet 2024 sur [https://www.imdb.com/title/tt0918716/?ref\\_=ttep\\_ep14](https://www.imdb.com/title/tt0918716/?ref_=ttep_ep14).

[https://help.imdb.com/article/imdbpro/industry-research/box-office-mojo-by-imdbpro-faq/GCWTV4MQKGWRAUAP?ref\\_=mojo\\_ftr\\_help#](https://help.imdb.com/article/imdbpro/industry-research/box-office-mojo-by-imdbpro-faq/GCWTV4MQKGWRAUAP?ref_=mojo_ftr_help#) : définition du Boxoffice Mojo de l'IMDb.

<https://queernationny.org/history> : site web de l'association Queer Nation.

Gwynne WATKINS. yahoo!news. *Before #OscarsSoWhite: The Forgotten Story of Queer Nation's 1992 Academy Awards Protest*. Consulté le 19 juin 2024 sur <https://www.yahoo.com/news/before-oscarssowhite-the-forgotten-story-of-201810336.html>.

Marlow STERN. (25 Juillet 2014). *Jonathan Demme on Gaza, Transphobia in 'The Silence of the Lambs,' and Meryl Streep as a Rock Star*. The Daily Beast. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://www.thedailybeast.com/jonathan-demme-on-gaza-transphobia-in-the-silence-of-the-lambs-and-meryl-streep-as-a-rock-star>.

Madkitty. *Whipping Girl*. L'espace des Potates. Féminisme, militantisme et traductions (certifié 0% cis). Consulté le 12 août 2024 sur <https://blog.potate.space/whipping-girl-transformations-du-corps/> : traduction de Whipping Girl (Julia Serano) par un·e activiste transgenre disponible en ligne.

République française. Liberté, Égalité, Fraternité. *Proposition de loi portant reconnaissance par la Nation et réparation des préjudices subis par les personnes condamnées pour homosexualité entre 1942 et 1982*. Vie publique. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.vie-publique.fr/loi/291944-loi-reparation-condamnation-pour-homosexualite-entre-1945-et-1982#:~:text=L%27homosexualit%C3%A9%20a%20%C3%A9t%C3%A9%20d%C3%A9finitive%20ment,Vichy%20du%206%20ao%C3%BBt%201942.>

Genres Pluriels asbl. (28 mai 2019). Visibilité des personnes aux genres fluides, trans' et intersexes. *CIM-11. Dépathologisation des identités transgenres*. Consulté le 12 août 2024 sur <https://www.genrespluriels.be/CIM11-Depathologisation-des-identites-transgenres-et-des-identites-de-genres>.

Human Rights Campaign. *Ressources. Fatal Violence Against the Transgender and Gender-Expansive Community in 2023*. Consulté le 26 juin 2024 sur <https://www.hrc.org/resources/fatal-violence-against-the-transgender-and-gender-expansive-community-in-2023>.

myladyboydate. *Qu'est-ce qu'une ladyboy ? Définition et plus*. Consulté le 25 juin 2024 sur <https://myladyboydate.com/fr/ladyboy>.

Le Robert. Dico en ligne. *dragqueen. Définition*. Consulté le 27 juin 2024 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/drag-queen>.

OpenAI. (1<sup>er</sup> août 2024). *Auteurs trans dans Hollywood*. [Réponse de ChatGPT]. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.openai.com/>.

OpenAI. (1<sup>er</sup> août 2024). *Nombre de films Hollywood ?* [Réponse de ChatGPT]. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.openai.com/>.

OpenAI. (1<sup>er</sup> août 2024). *Trans Actors in TV*. [Réponse de ChatGPT]. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2024 sur <https://www.openai.com/>.

SOShomophobie. *PD*. Consulté le 18 juillet 2024 sur <https://www.soshomophobie.org/informer/definitions/d>.