



Le cinéma trans comme écriture sociale et médiatique de l'autodétermination

Irma Velez

► To cite this version:

Irma Velez. Le cinéma trans comme écriture sociale et médiatique de l'autodétermination. Crisol Série numérique, 2019, 10. hal-03207451

HAL Id: hal-03207451

<https://hal.science/hal-03207451>

Submitted on 25 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le cinéma *trans* comme écriture sociale et médiatique de l'autodétermination

IRMA VELEZ

INSPÉ DE PARIS, CEIIBA - UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS
irma.velez@sorbonne-universite.fr

Introduction

1. Au cours des trois dernières décennies, de plus en plus de films attentifs à la représentation du secteur *Trans*¹, dans le panorama du cinéma qualifié LGBT, ont vu le jour avec des techniques aussi variées et diverses que les représentations traitées. Entre les aperçus hagiographiques des transgenres lesbiens (Aïnouz, 2002) ou homosexuels (Aguirre, 1987) et les aventures héroïques de justiciers victimes de l'homophobie (Tucker & Huffman, 2005), les personnages *trans* s'exposent autant aux caméras des téléphones d'amateurs (Baker, 2015) qu'aux caméras des journalistes professionnels (Correa, 2011). Tout en étant de plus en plus observés, médiatisés, les personnages *trans* eux-mêmes tendent à s'observer, à se dire et à se raconter, dans les espaces urbains et ruraux du monde entier. Le personnage *trans* est d'ailleurs mis en scène au cœur des cultures de cabaret comme dans la rue, dans l'intimité de l'espace privé ou au croisement des luttes publiques par tous les médias dont on dispose ou auxquels ils.elles s'exposent. La transidentité est une thématique qui se déploie dans la comédie (Almodóvar, 1999) autant que le drame, la tragédie autant que le *thriller gore* (Wincy, 2008) ou les *road movies* (Tucker & Huffman, 2005) avec occasionnellement de réels clins d'œil aux mouvements féministes² et LGBTQ. Le cinéma de la transidentité se déploie d'ailleurs dans tous les formats (court, moyen, long) et pour tous les genres (documentaires, fictionnels, seriels) existants. La production cinématographique non fictionnelle

1 Dorian Lugo Bertrán définit le cinéma *trans* en tant que cinéma transgenre, travesti, transformiste, transsexuel ou de difficile classification, définition retenue ici pour le propos de cette étude. (Voir Lugo Bertrán, 2012).

2 En 1971, Andy Warhol propose une satire du mouvement radical féministe avec trois transsexuelles pour protagonistes, dans la *Factory* : Candy Darling, Jackie Curtis y Holly Woodland. Ce film est sorti 3 ans après que l'écrivaine féministe Valerie Solanas a tiré sur Warhol.

sur la transidentité embrasse également des genres audiovisuels très différents : des clips vidéos pornographiques en ligne jusqu'aux documentaires et reportages tv. La thématique se voit définitivement jugée en juin 2015 sur Fotogramas.es « des plus actualisées³. » Aux Oscars 2018, on parle de « présence historique d'artistes transgenres dans les films nommés⁴ ».

2. Dans les plus récentes représentations cinématographiques, les *trans* sont passés de personnages secondaires à jouer des rôles principaux. Ils sont passés du personnage folklorique ou périphérique dans le projet de modernité des nations hétéronormées, à des premières scènes légendaires, voire mythologiques des sociétés globalisées. « Elle volent la vedette⁵ » nous précise le frère de la « *mujerona* » équatorienne, cet ange noir transsexuel filmé par Sebastiano d'Ayala Valva, dans son parcours de boxeur à prostituée, d'Équateur à Boulogne, puis Clichy, où il devient une mère de famille expatriée : « la madre » telle que la décrit l'un de ses frères, selon qui : « L'homosexuel est celui qui fait rentrer le plus de devises dans le pays⁶ » (Ayala Valva, 2006). Dans leur quotidien ou leur activisme politique le plus radical, les personnages *trans* ont cessé d'être folklorisants ou anecdotiques pour devenir des militants invétérés, clivants et disruptifs. Et ce phénomène exponentiel de la médiatisation filmique et fictionnelle du secteur *trans* se produit partout dans le monde. La transidentité se diffuse de la télévision aux festivals de cinéma, sans que les plus grosses plateformes de diffusion de contenus n'y résistent. Netflix reconnaît désormais le terme « transsexuel » dans son moteur de recherche et l'offre est régulièrement mise à jour avec des films dédiés, séries incluses. Les festivals en réclament et en priment sans précédent au point d'en faire la une de la presse. Lors de la remise de la cinquième édition du prix Sebastiane Latino de 2017 avec le film *Una mujer fantástica* (Leilo, 2017), on y lisait⁷ :

[...] l'on est passé d'amalgamer le *trans* et le travestisme incarné par des personnages de soulagement comique à des documentaires biographiques où l'on

3 Ma traduction de « máxima actualidad ». Voir en ligne : <http://www.fotogramas.es/Moda-cine/La-transexualidad-en-10-peliculas>

4 <https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/evenements/oscars-2018-presence-historique-d-artistes-transgenres-dans-les-films-nommes-269749>

5 Ma traduction de : « Roban el show ».

6 Ma traduction de : « el homosexual es el que más ingresa al país ».

7 Ma traduction de : « [...] se pasó de amalgamar lo trans y el travestismo en personajes de alivio cómico a documentales de vida donde se mezclaba lo trans y la prostitución. Pero en el caso latino ya se está dando el paso a mostrar personajes que asumen su identidad de género o están inmersos en procesos de cirugía genital e incluso son, simplemente, protagonistas de historias sin más. »

mêlait le *trans* à la prostitution. Mais dans le cas du cinéma latino on est déjà en train de faire franchir le pas pour montrer des personnages qui assument leur identité de genre ou se retrouvent en plein processus de chirurgie génitale et y compris son simplement des protagonistes d'histoires normales, sans plus (Subirán, 2017).

3. Le Festival de Cinéma de San Sebastián va d'ailleurs finir par passer un accord avec l'ONG Sebastiane afin qu'elle lui accorde un Prix Sebastiane Latino spécialement dédié aux meilleurs films hispanophones de représentation de la réalité LGBTQ.
4. À partir d'une cartographie virtuelle de la représentation audiovisuelle des personnages *trans* dans le cinéma documentaire et de fiction, produit dans les Amériques (ou avec des protagonistes originaires de ces contrées performant en dehors de celles-ci), je propose une analyse sémiotique des usages médiatiques dans la représentation cinématographique de la transidentité.

1. Le discours audiovisuel de la transidentité : des thématiques aux idéologèmes

5. La transidentité inspire et produit diverses formes d'écritures sociales, fictionnelles et documentaires, autour de sous-thématiques relativement variées, qui vont de la dénonciation de l'impunité face à la violation des droits humains à la valorisation de la contribution économique du secteur *trans*. L'illustration 1 balaye un certain nombre de ces thématiques aujourd'hui stabilisées. Néanmoins le contexte de diffusion médiatique de cette production n'est pas sans paradoxes puisque le *trans* redéfinit, comme le suggère Elsa Dorlin, le sujet politique du féminisme (Dorlin & Bessin, 2005) ou plutôt, pourrait-on ajouter, les féminismes des sujets politiques *trans*. Bien qu'Arnaud Alessandrin remarque en 2015 combien réduite se trouve la production théorique française sur cette question (2005 ; 54), la France et Paris en particulier n'en demeure pas moins l'un des centres remarquables de la congrégation d'une petite communauté *trans* latino-américaine, objet des documentaires du réalisateur franco-italien Sebastiano d'Ayala Valva (2006; 2010).



Illustration 1: Thématiques stabilisées du cinéma de la transidentité

6. Tant dans la production documentaire d'Ayala Valva que dans le militantisme théorique de Kristina Espineira (2018), la transidentité semble avoir clairement bénéficié des nouvelles technologies et en particulier des réseaux sociaux. Selon Espineira, ils leur ont permis de faire communauté à un niveau transnational au XXI^e siècle :

Les années 2000 sont marquées par une « explosion » du nombre de collectifs et d'associations transidentitaires. Ce phénomène semble lié à Internet à travers la multiplication des sites associatifs, pages persos, chats, forums et blogs. Le mouvement '*trans*' a sans conteste bénéficié des nouvelles technologies de l'information (Espineira, 2008 ; 27).



« Le cinéma trans... »

Illustration 2: Exemples de contenus trans diffusés sur Facebook (2018)

7. Dans le monde hispanophone, pour lequel j'ai un intérêt particulier, les espaces d'expression éducative, communautaire ou d'individuation ont également émergé dans les réseaux sociaux (illustration 2)⁸. La transidentité s'y débat, se défend ou est vilipendée, elle s'organise et se réinvente en ligne afin de mieux résister ou de revendiquer. D'aucuns y décèlent, dans le *vidéo blog* par exemple, un intérêt thérapeutique et transformatif par et pour le partage d'expérience de la transition sexuelle en ligne (Raun, 2012, 2016) sans que l'on ne s'égare pour autant dans les limites de ce que les espérances de connectivité prétendent rétribuer aux usagers (Turkle, 2011). Néanmoins, des formes de « sororité » émergent en ligne pour *dépathologiser* la transidentité depuis les institutions les plus concernées, comme l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS), ou à toutes les convocations se prêtant au débat sur la question y compris dans sa représentation audiovisuelle (illustration 2).

8 Voir *Sororidad y solidaridad Trans*, en ligne : <https://www.facebook.com/events/568369273363798>



Illustration 3: Exemples de réappropriation médiatique du personnage trans

8. Parallèlement, est rendue visible une marchandisation spectatorielle du secteur dans le monde de la mode et de l'esthétique en particulier. De Victoria Secret à L'Oréal, le mannequin *trans* séduit autant sur Facebook et Twitter que dans les médias les plus traditionnels. Les médias ne cessent d'ailleurs d'en exploiter l'image en première de couverture (illustration 3). Après l'androgynie comme effigie d'avant-garde des années 80 des magazines dits « féminins », le *trans* semble devenir la nouvelle coqueluche de l'image publicitaire de certains magazines de mode. Il·elle ajoute en profondeur par l'ambiguïté à la saturation des images publicitaires. Les représentations médiatiques ne cessent de jouer d'ailleurs avec l'indétermination sexuelle, de l'androgyne au *trans*, indépendamment des mouvements de radicalisation contre ce secteur fortement menacé et violenté par ailleurs, ici aux États-Unis d'Amérique (Stotzerdoi, 2009) et là au Brésil (Gomes de Jesus, 2013 ; Gomes de Jesus & Alves, 2010 ; Reyes Mena, Rodríguez & Malavé, 2005). Alors que le *trans* envahit l'espace médiatique, la

société civile tantôt se solidarise ou *pathologise* les transgressions à la binarité sexuelle. La transphobie se radicalise donc en même temps que se démultiplie la représentation médiatique et artistique du secteur *trans*.

9. Dans les mêmes espaces de sexualisation et marchandisation du corps *trans* s'exprime également la défense de leur droit (illustration 4) ou leur censure (illustration 5). Parfois c'est dans les mêmes réseaux qui s'en réclament porte paroles ou plateformes de leurs revendications (illustration 5) que l'effet de censure est le plus inespéré (illustration 5).



Illustration 4: La campagne en faveur des enfants transsexuels à Euskadi et Navarre, en Espagne (2017)



Illustration 5: La censure imposée par Facebook à la campagne de l'illustration 4.

10. Ces différents régimes de visibilité du secteur *trans* et leurs contradictions coexistent donc dans le monde réel comme virtuel. Les nouvelles technologies de l'information et de la communication (TIC) ont à la fois permis de démultiplier la représentation du *trans* dans son expression multimédia avec des pactes de réception spectatorielle qui participent, comme ici (illustrations 4 et 5), d'une co-construction sociale et médiatique du *trans* entre performance et invisibilité. Le *netayer* de contenus (Frau-Meigs, 2012 ; 7) qui redessinerait les limites du visible, les nouveaux *prossomateurs* qui produiraient, professionnaliserait et consommerait tout en un ces contenus médiatiques protègent-ils ou, au contraire, menacent-ils davantage l'existence des personnes qui transgressent la binarité sexuelle ? La transidentité relèverait-elle d'un régime de visibilité pour *prossomateurs* qui en légitimeraient l'existence à l'ère du capitalisme de la surveillance (Zuboff, 2018) ? Qu'en est-il par ailleurs des spécificités de cette représentation dans la production cinématographique latino-américaine, dans laquelle se démultiplie sa capacité à dialoguer et absorber les autres médias ? Que nous disent les pratiques de convergence médiatique dans ce cinéma de fiction ou documentaire sur le rapport des nouveaux *prossomateurs* de contenus sur la transidentité ?
11. Trois topiques ou lieux communs du processus de signification visuelle semblent caractériser la représentation du personnage *trans* au cinéma ? Caractérisons-les ici brièvement pour mieux définir, dans un deuxième temps, les hypothèses de cette recherche. Ces trois topiques sont : 1) les scènes de lecture, 2) les scènes d'écriture et 3) les scènes de convergence médiatique qui sont des scènes de présence médiatique dans la diégèse du film (illustration 6), ou de co-présence médiatique dans l'hétérodiégèse.

Les scènes de lecture

12. Dans les productions audiovisuelles, qu'elles soient de nature fictives ou documentaires, se distinguent deux types de scènes de lecture. Celles qui intègrent des documents scolaires, médicaux, administratifs, avec un support médiatique (du papier aux murs en passant par tous les formats d'écrans) et qui prétendent déchiffrer ou symboliser un contenu signifiant pour l'un des personnages lecteur.

LES SCÈNES DE LECTURE INTRADIÉGÉTIQUES

13. Au XX^e siècle le cinéma de fiction démultiplie les scènes de lecture du genre (Velez, 2011a, 2011b, 2012, 2014a, 2014b) avec la même gourmandise que les récits d'autofiction ont offert à la littérature des cadrages sur la mise en scène de *légobiographes*. Les acteurs de la transidentité représentés à l'écran comme lecteurs, les *légocinégraphes* abondent et les scènes qu'ils occupent sont de diverses natures.



Illustration 6: Cinq scènes de lecture dans *Glen or Glenda* (Edward D. Wood, 1953)

14. Les scènes de lecture peuvent être **diégétiques** (ou intradiégétiques), lorsqu'elles guident le regard du spectateur au cœur du récit cinématographique comme nous le montre l'illustration 6 qui nous permet de mieux comprendre comment dans l'Amérique des années cinquante les changements de sexe affectaient autant les scientifiques et leur production savante que la diffusion médiatique *pathologisante* dans sa vulgarisation massive de l'information concernant la question.

15. Les scènes de lecture sont diégétiques dans les incidences que les lectures peuvent avoir sur l'histoire tel que nous le montre la lecture du fichier médical de la protagoniste de *Vestido de novia* (Solaya, 2014) comme information figée qui n'apporte que peu de connaissance sur le sexe biologique ou psychique de la personne (Illustration 7a) mais qui dans tous les cas en assure une identité de genre qui ne s'autorise que dans la binarité : mâle-femelle. Ces lectures peuvent être silencieuses lorsqu'un personnage lit à voix basse ou dans sa tête alors que la caméra nous partage un regard de lecteur. Elles peuvent se faire à voix haute selon l'emphase signifiante que le réalisateur souhaite accorder à cette lecture. Elles peuvent être transmises ou imposées selon la fonction de cette lecture tel que nous le montre le déroulé des décrets de la ville dans laquelle arrive *La Monja Alférez*, tel que l'interprète María Felix (Gómez Muriel, 1944). Dans ce cas la lecture a une valeur juridique et se manifeste comme une analepse de ce qui sera légalement et socialement perçu comme une transgression du personnage *trans* aux conventions genrées de l'hétéronormativité (travestissement de genre ou changement de sexe, sexualité intersexe...).
16. Le cinéma de Ayala Valva est particulièrement expressif au regard du physique très imposant du personnage *trans* qu'il a suivi avec sa caméra. Plus que dans sa transformation, c'est dans sa lutte pour la survie de sa famille qu'on le découvre, dans une expérience transnationale de la prostitution. Son cinéma documentaire démultiplie les scènes de lecture intradiégétique pour confronter les points de vue et les supports médiatiques. Il est d'ailleurs étonnamment effectif pour nous introduire dans l'aspect public et privé de la vie du *trans* et les lectures qu'il en fait.

LES SCÈNES DE LECTURE EXTRADIÉGÉTIQUES

17. Les scènes de lecture peuvent être à la fois **intra et extradiégétiques** lorsque le personnage est à la fois un lecteur dans le film et du film. Parfois la lecture de la pellicule du film se transforme en discours métanarratif pour le spectateur, comme cela est souvent le cas dans le cinéma documentaire (Xavier, 2009), moins souvent dans le cinéma de fiction (illustration 7d). Le cinéma documentaire *trans* exploite assidûment le procédé de la voix off en commentaire ou narration complémentaire de ce qui est perçu à l'écran dans des scènes de lecture intra et extradiégétiques pour mieux

concevoir le processus de construction identitaire, comme un processus à la fois médiatique, public donc, et de construction intime. Le montage de ces scènes permet alors d'identifier les différents types d'objets numériques ou analogiques, vidéos et autres documents rendant possible cette double construction filmique et identitaire d'émerger. C'est le cas de *Morir de pie* (Correa, 2011) qui illustre à quel point la transidentité est une performance lectorale avant même d'être une action performative ou une performance transformiste. En même temps que la documentariste lit une histoire en train de se lire, par la lecture mémorielle de documents d'archives nationales ou d'albums privés, nous sommes, nous autres téléspectateurs, invités à redéfinir les référents de nos lectures sur le genre. Regarder un tel film devient alors une performance réflexive de *gender trouble* pour le spectateur qui accompagne la transformation du protagoniste.

18. La scène de lecture a toujours quelque chose à nous dire, qu'elle soit d'ailleurs intra ou hétérodiégétique, sur la normativité du genre et le contrôle des sexualités. Même un demi-siècle plus tard dans un film aussi bien accueilli que *52 Tuesdays* l'anxiété de performance du protagoniste *trans* australien reste beaucoup moins forte et plus intime que chez les représentations de femmes *trans* puisque dans toute société patriarcale le genre reste pour l'homme une performativité qui n'a de cesse de se renouveler. Si l'on conçoit la masculinité hétéronormative non pas comme un acquis mais dans sa performativité validée par ses pairs/pères, ce cas australien est particulièrement intéressant car il est l'un des rares films produits et réalisés par une cinéaste, portant sur un homme *trans*, mais aussi ayant cadencé le film sur les 52 mardi d'une année de transformation pendant lesquelles le protagoniste s'autorise à voir sa propre fille. La temporalité narrative n'est interrompue que par une série de scènes de lecture extradiégétiques qui permettent, sinon de situer le film dans l'espace, très certainement d'en marquer la temporalité au travers du balayage d'images médiatiques d'une géopolitique catastrophiste et belliqueuse. Les scènes de lecture extradiégétiques peuvent donc également motiver une contextualisation historique de la production. Ce cas précis illustre également que le genre comme l'histoire (His/tory) est une construction médiatique qui traverse tous les genres audiovisuels, informationnels autant que ceux de fiction.

I. VÉLEZ, « Le cinéma trans... »

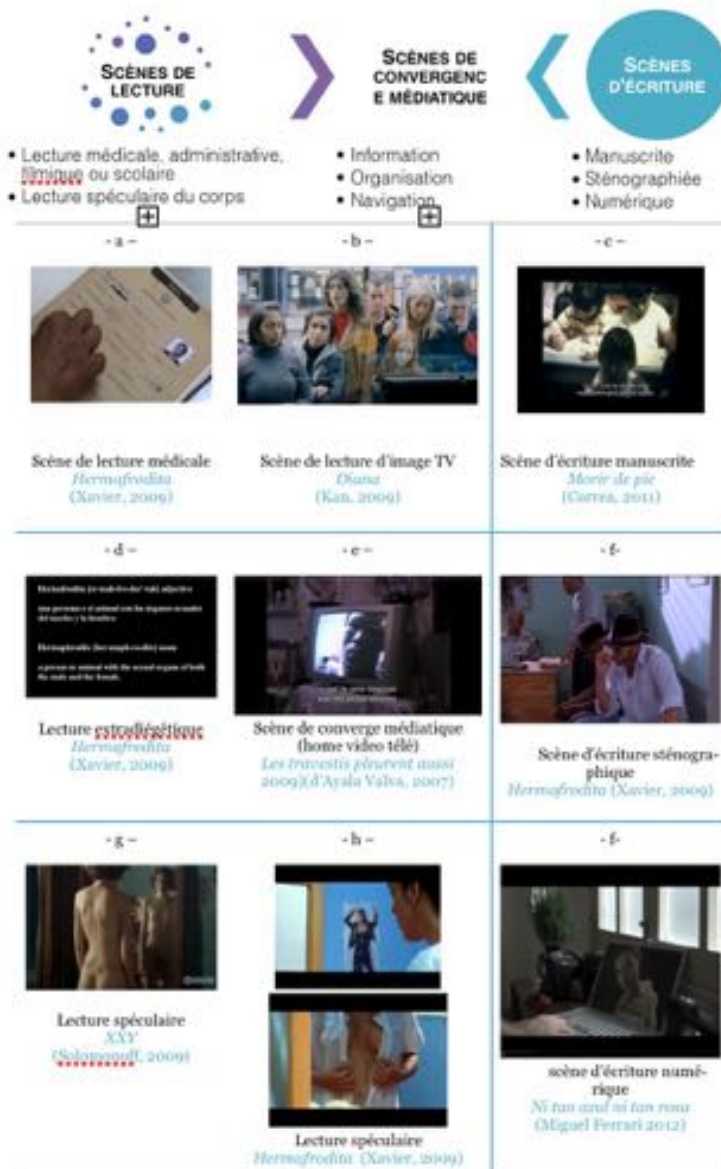


Illustration 7: Lecture, écriture et convergence médiatique dans le cinéma trans

19. La numérisation n'a fait qu'augmenter la reproduction photographique du genre dans sa performativité. Dans *Ni tan Azul y no tan rosa* (Ferrari, 2012), le photographe Diego passe d'une scène à l'autre et d'un écran de clichés photographiques de ses mannequins (ordinateur) à l'autre (téléphone portable), capitalisant sur la valeur symbolique de la démultiplication des représentations pour recréer un univers propice au jeu de la transformation mais pas imperméable pour autant à l'homophobie. Depuis l'arrivée des réseaux sociaux, les scènes de lecture et d'écriture se fondent souvent en une même scène en fonction des besoins d'un marché transnational de la modélisation des corps (illustration 7i) ou du niveau de métanarrativité exigé par la diégèse (illustration 8). Dans toutes ces scènes les personnages lisent et le spectateur est invité à lire avec eux autant qu'à remarquer les effets sémantiques et sémiotiques de cette lecture sur la diégèse.
20. Les scènes de lecture deviennent **auto et hétérodiégétique** lorsque dans une autofiction réflexive sur sa vie un personnage se raconte en lisant l'image ou les contenus médiatiques convoqués, comme cela était le cas dans la lecture d'un passeport qui se déploie dans les crédits du second film mexicain de Claudia Sainte-Luce, *La caja vacía*⁹ (2016). *Madame Satã* (Ainouz, 2002) illustre le propos dans le cas du cinéma de la transidentité. C'est tout de même le documentaire d'autofiction qui privilégie les scènes auto et hétérodiégétiques pour sa propension à la glose, aux commentaires ou autres apostilles qui viennent compléter ou expliciter l'image.
21. Les scènes de lecture peuvent aussi être exclusivement **extra ou hétérodiégétique** quand elles s'intègrent au défilé des crédits par exemple, pour anticiper ou expliciter un contenu informationnel et symbolique pour le film. Elles occupent alors le cadre formel de la diégèse, c'est-à-dire en général les hors-champs qui scellent les pactes de lecture du film comme s'y prêtent les scènes de lecture des crédits. Dans certains films comme *El último verano de la boyita* (Solomonoff, 2009) ou encore *Hermafrodita* (Xavier, 2009) c'est l'occasion de revisiter des concepts ou des définitions formelles (Illustration 7d) donnant au film un habillage pédagogique qui interroge la science et donc la connaissance dans sa capacité à dire le corps ou à ignorer le genre. Ici, les scènes de lectures hétérodiégétiques ne s'adressent qu'au seul spectateur. Elles peuvent alors renvoyer

9 Titre français : *Jazmín et Toussaint*.

aux contenus du film ou à son paratexte. Elles sont souvent l'occasion de réintroduire du texte et de l'écrit dans le champ visuel pour donner une profondeur épistémique ou historique à la narration filmique dans laquelle le genre est soumis à un régime de lecture visuelle qui n'autorise que la binarité.

3- LES SCÈNES DE LECTURE SPÉCULAIRE

22. Les scènes de lecture du corps devant un miroir ou les scènes **spéculaires** sont très fréquentes dans le cinéma *trans* qui est un cinéma d'exploration des corps, de leurs transformations ou caractérisations. Ces scènes d'introspection dans le processus d'autodétermination du personnage offrent une réflexion spéculaire sur l'être en transformation ou l'être entre deux genres qui (se) parle à plusieurs « voix et regards ». Au travers de ces scènes, celui ou celle qui regarde est invité·e à s'interroger autant que celui ou celle qui performe le corps observé (illustrations 7g et 7h). **La scène spéculaire** est en ce sens une scène de lecture clivante entre l'espace intime, privé, et public. C'est la scène qui confronte le régime de visibilité sociale des corps et l'imaginaire introspectif du sujet en transformation dans un milieu social donné. Les jeux de miroirs entre la caméra et les différents écrans-miroirs convoqués évoquent d'ailleurs les expérimentations formelles de la peinture dans laquelle le miroir s'était introduit dès le XV^e siècle en Europe comme attribut de séduction (Saraiva, 2012), révélateur de soi ou du destin¹⁰.

23. Les performances des femmes déguisées en homme font, certes, légende dans l'histoire du cinéma et Alice Guy-Blaché a su en faire rire longtemps avant que María Félix n'interprète *La Monja Alférez* (Muriel, 1944). Parmi les acteurs/lecteurs de la transidentité dans les films consultés abondent les lecteurs face aux miroirs de leurs corps non désiré. Il s'agit d'acteurs à la recherche d'un lecteur conforme avec ce qu'ils voudraient être ou, encore, des lecteurs qui mettent en action un corps désirant ou non désiré. Ces corps en transformation sont majoritairement ceux de femmes *trans*, c'est-à-dire de personnes dont le sexe assigné à la naissance est celui d'un homme et qui ont une identité de genre féminin. Elles évoluent d'ailleurs dans une sorte d'anxiété importante de performance genrée qui

10 Voir également le blog de Kate et Mapero (Catherine et Jean-Pierre Rousseau) qui retrace la place des miroirs dans la peinture, dans « Jeux de miroirs ». En ligne : <http://wodka.over-blog.com/article-2856341.html>

transforme la lecture des corps en acte de validation et de reconnaissance sociale. Cette anxiété de performance genrée semble beaucoup plus marquée chez les femmes *trans* que dans les rares films où l'on découvre un homme *trans*, c'est à dire une personne au sexe biologique féminin ayant une identité de genre masculine.

2. Les scènes d'écriture

24. Trois types de scènes d'écriture émergent dans ce cinéma en fonction des médias convoqués : 1) les scènes d'écriture manuscrite, 2) les scènes d'écriture sténographique et 3) les scènes d'écriture numérique.

2.1. Les scènes d'écriture manuscrite

25. Les scènes d'écriture manuscrite renvoient la plupart du temps à une scène d'introspection qui est une scène située de lecture du genre. Par exemple le protagoniste *trans* de *Morir de pie* (Correa, 2011) observé dans un *home vidéo* (scène de lecture) en train d'apprendre à écrire à l'école (scène d'écriture – illustration 5-c). L'illustration 8 nous rappelle qu'il y a des scènes d'écriture manuscrite qui nous invitent, nous spectateurs, à penser le cinéma dans son processus de réécriture/lecture.



Illustration 8: la scène d'écriture d'ouverture de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar et al., 2000)

26. Le film de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (2000), s'ouvre sur la dernière soirée entre une mère et son fils unique avant la mort de celui-ci. Ils apparaissent dans leur salon visualisant un film américain et l'on aperçoit la main du jeune adolescent, dans une vue en plongée du crayon à papier sur un carnet après avoir identifié le titre du film projeté à la télévision, *All about Eve* (Mankiewicz et al., 1989). La caméra reprend sur la pointe du crayon posé non plus sur le carnet mais dans une perspective frontale sur l'écran de la caméra. Cela donne lieu à la traduction du titre du film d'Almodóvar légèrement modifié, Eve devenant « ma mère ». S'il est certain que ces procédés permettent de renforcer l'esthétique métafictionnelle (Navarro-Daniels) et intericonique d'Almodóvar, ils permettent aussi de tisser dans un espace à la fois intra et extradiégétique l'anticipation de la scène de l'accident du fils qui la suit et qui fera basculer la mère dans un univers dans lequel figurera la question de la transidentité. L'écriture manuscrite est en ce sens dans le cinéma de la transidentité une sorte de geste qui permet aux être représentés de se dire et s'émanciper autant que s'écrire et se reconnaître non pas dans le regard de l'autre mais souvent contre ce regard qui régule le genre en tant que performance multimédia.

2.2. Les scènes d'écriture sténographique

27. Les scènes d'écriture sténographique renvoient surtout au caractère administratif de l'identification sexuelle telle qu'elle est conçue à l'ère pré-numérique. Elles sont relativement courantes et au croisement des déboires des personnages *trans* avec l'administration, scolaire, judiciaire ou économique. L'illustration 7-c montre la prise en charge d'une garde à vue et l'enregistrement de l'identité de la personne interrogée dans un commissariat rural de la République Dominicaine anticipant le caractère administratif de la régulation de l'identité sexuelle et du statut civil qui en assume les genres identifiés comme légitimes (Xavier, 2009).
28. Ces scènes nous rappellent au caractère bureaucratique des technologies du corps mais aussi à la bureaucratie comme pratique masculiniste du pouvoir patriarcal (Segato, 2018 ; 21) plus à même d'engager « une historicité de la chosification » que du lien (Segato, 2018 ; 18), à savoir qu'elles mettent en relief la déshumanisation des procédés bureaucratiques au cours desquels l'individu est relayé aux deux « cases » de la binarité. Ce sont des scènes où la loi s'impose dans ses prescriptions écrites. Elles revêtent d'une

valeur symbolique où l'autorité fait figure de proue. Les scènes à caractère administratif, juridique ou scolaire, montrent à quel point la loi de la nation est une loi d'homogénéisation des comportements et de standardisation des rapports hétéronormés de genre.

29. Ces scènes mettent alors en évidence une hétérogénéité, un clivage au sein des nations et sous-groupes représentés qui opposent cette conception homogène de la nation comme narration unie dans un espace et une temporalité homogènes (Anderson, 1991), à la temporalité hétérogène des êtres qui constituent aujourd'hui ces nations (Chatterjee, 1999; Segato, 2007 ; 21) avec leur héritage au regard du genre. Ces scènes d'écriture tendent à démontrer d'ailleurs l'écriture de l'histoire des corps dans leur diversité très située, bien plus que les diversités historiographiques de l'appréhension culturelle de la transidentité qui n'est pratiquement jamais abordée.

2.3. Les scènes d'écriture numérique

30. Les scènes d'écriture numérique introduisent un clavier et un écran de télévision ou d'ordinateur (Illustration 7-b et 7-i), voire de téléphones portables ou tablettes, pour les films parus après les années 80, date de distribution des premières tablettes numériques. Elles sont souvent et simultanément redoublées de scènes de lecture car engagent la glose ou les commentaires sur ce qui s'écrit ou se mixe à l'écran. Elles permettent souvent aux personnages d'élaborer un discours métanarratif sur le processus médiatique d'une construction genrée, et se prêtent particulièrement au genre documentaire.
31. Les scènes d'écriture plus encore que les autres ont vocation à permettre une réflexion métanarrative sur le genre en confrontant les écrits et les points de vue dans la transparence ou le cadrage choisi pour en révéler le montage filmique autant que rhétorique.

3. Les scènes de convergence médiatique

3.1. Convergence médiatique, performativité multimédia et historicité

32. Selon Henry Jenkins, dans notre culture de la convergence médiatique entre nouveaux médias numériques et anciens médias analogiques, le terme de « culture participative » :

... contraste avec les vieilles notions de spectateurs des médias passifs. Au lieu de parler de producteurs ou de consommateurs médiatiques en tant que rôles séparés, il est possible de les voir comme des participants qui interagissent avec ces deux types de médias, et selon une nouvelle série de normes que nul parmi nous ne comprend réellement (Jenkins, 2006 ; 3)¹¹.

33. Ce type d'interaction caractérise alors une troisième catégorie de scènes, que nous pourrions dénommer les scènes de convergence médiatique, dans lesquelles le cinéma dialogue avec ou permet le dialogue entre différents médias (de la photographie à Internet), et dans lesquelles le film interroge les liens entre ces médias pré et post analogiques (illustration 7e) quand il ne questionne pas tout simplement la capacité des médias à relater, ou à médiatiser tout simplement ce phénomène que l'on appelle aujourd'hui la transidentité.
34. Il s'agit des scènes d'écoute radiophonique (voir scène en bas à droite Illustration 9) ou des scènes où l'écran de télévision est présent, allumé ou éteint (voir premiers photogrammes de l'illustration 9), ou encore de scènes dans lesquelles les personnages sont au cinéma. Il n'est en effet pas rare de voir converger des écrans de télévision ou d'ordinateur, voire de cinéma sur le grand écran dans lequel est projeté le film. Les scènes de convergence médiatique permettent de naviguer et communiquer en ligne et hors ligne, tant avec les médias analogiques (radio, TV) que numériques (Internet) au travers de scènes de communication médiées par des médias traditionnels (tels que la radio, la photographie, le cinéma, ou la télévision) ou plus interactifs et dynamiques (tels qu'Internet et toute la suite bureautique contemporaine du PC au portable, du téléphone à la tablette, voire du *smartphone*).
35. Les scènes de convergence médiatique sont des scènes de co-présence de nos différentes cultures de l'information. Elles exposent nos façons d'accéder, produire et diffuser de l'information qualifiant le genre et le sexe des personnes. Elles mettent en scène l'organisation et la navigation sur différents flux d'information en capacité d'être représentés au cinéma.

11 Ma traduction.



Illustration 9: La scène de convergence médiatique dans *La Visita* (López Fernández, 2014)

36. Ces scènes représentent et signifient de manière multimodale (Beze-mer & Kress, 2016; Böck, Pachler, & Kress, 2013; Hodge & Kress, 1988; Kress, 2010; Kress & Van Leeuwen, 1996). Elles en appellent donc aux modes visuels, auditifs, gestuels et textuels tout en complexifiant les proces-sus de réception, distribution et production de signifiants multimodaux par la co-présence de deux ou plusieurs médias. Elles structurent ainsi un régime d'organisation médiatisée de l'information pré et post numérique et permettent donc d'apprécier les genres sexuels comme des constructions sociales fortement médiatisées, multimodales, traversées par les stéréo-types du marché global de l'audiovisuel comme celui des médias écrits a pu l'être (Caldas-Clouthard, 2003).
37. Les scènes de convergence médiatique font nécessairement concourir des scènes de lecture et d'écriture puisque c'est souvent dans la lecture ou dans la production de contenus médiatiques que la convergence se rend

visible et signifiante pour l'inscription du genre dans sa performativité médiatique (illustration 7i). L'analyse sémiotique de ces scènes révèle leur valeur ajoutée à leur fonction communicationnelle qui renvoie les spectateurs à des informations rendues visibles, lisibles ou auditives selon les médias et modalités mises en scène. Cette valeur ajoutée est celle qui nous permet de les concevoir ici comme les idéologèmes signifiants d'un genre en tant que performance médiatique bien plus encore que communicationnelle.

38. Ces scènes-là ont le privilège de ne pas tant interroger le média cinématographique dans sa fonction représentationnelle que les médias qui y convergent dans leur caractère figuratif et conflictuel par rapport aux contenus transmis. Elles peuvent néanmoins spectaculariser une réflexion sur le cinéma même, au travers des pratiques de mise en abîme de téléspectateurs observés comme dans la scène évoquée plus haut d'ouverture de *Todo sobre mi madre* qui est à la fois une scène de lecture des crédits d'un film, une scène d'écriture de la traduction du titre et une scène de convergence médiatique qui nous permet de basculer de l'imaginaire télévisuel des personnages à la fiction d'Almódovar.

39. Dans *El beso de la mujer araña* (Babenco, 1985), et par le biais d'une véritable performance de bovarysme audiovisuel, le protagoniste *trans* Molina nous montre à quel point le cinéma modèle et structure nos performances genrées dans un cadre hétéronormé. Judith Butler l'avait déjà annoncé en évoquant l'impact de Hollywood sur sa propre famille :

J'ai grandi avec une génération de juifs américains qui pensaient que l'assimilation signifiait se conformer aux normes de genre présentées dans les films de Hollywood. Donc ma grand-mère doucement mais sûrement devint Hélène Hays. Et ma mère doucement mais sûrement devint Joan Crawford (Buza-reingues et al.)¹².

40. Dans le contexte latino-américain et avant Butler l'anthropologue argentine Rita Segato avait pensé le genre dans sa performativité à partir de l'observation des Afrobrésiliens du Candomblé (Segato, 1986, 1996). Ce n'est que des années plus tard que celle-ci va s'attarder sur la performativité médiatique qu'elle va qualifier de « pédagogie de la cruauté » (Segato, 2018;

12 Ma traduction de : « I grew up with a generation of American Jews that understood assimilation meant conforming to certain gender norms that were presented in the Hollywood movies. So my grandmother slowly but surely became Helen Hays. And my mother slowly but surely became kind of Joan Crawford ».

Segato & Delmas) au regard des effets produits sur les femmes dans le cadre de son expertise contre les féminicides au Guatemala et au Mexique.

41. Le cinéma de la transidentité exploite cette pédagogie médiatique de la cruauté et les scènes de convergence médiatique révèlent des performativités en conflit dans un exercice continu de considération du regard patriarcal, hétéronormé, sur le vécu de la transformation. Ces scènes dépeignent une société généralement hostile à la transgression à toute forme de binarité qui s'impose pour assurer le renouvellement d'un patriarcat de haute intensité. En ce sens l'on observe une répression plus violente sur les *trans* qui deviennent femmes que sur les rares femmes désireuses de devenir homme.

42. Les trois types de scènes (de lecture, d'écriture et de convergence) se manifestent comme des idéologèmes au sens littéraire de la nomenclature bakhtinienne¹³, c'est-à-dire des énoncés hautement significatifs dont la connotation est idéologique¹⁴ car elles permettent à la narration filmique un régime médiatique de visibilité du genre en tant que performativité en capacité de transgresser l'ordre patriarcal genré ou au contraire de le renouveler.

43. Ce fut d'abord Julia Kristeva (1968) qui récupéra le concept d'« idéologème » pour l'analyse sémiotique intertextuelle. En 2006, Edmond Cros souligna de l'apport de Kristeva le fait que l'idéologème rend au texte ses coordonnées historiques et sociales¹⁵. Pour surmonter le contexte d'analyse de Kristeva qui caractérisait le passage du Moyen-Âge à l'ère moderne, le co-fondateur de la sociologie critique propose la vulgarisation suivante du concept :

13 Pour Bakhtin : « Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado... más allá de lo que una palabra signifique, lo importante es que siempre establece una relación entre los individuos de un medio social más o menos extenso, relación que se expresa objetivamente en reacciones unificadas de la gente: reacciones verbales o gestuales, actos, organización, etc... la significación no existe sino en la relación social de la comprensión, esto es, en la unión y en la coordinación recíproca de la colectividad ante un signo determinado. » (Bajtin, 48).

14 Comprendons ici l'idéologie comme la façon dont les processus s'infiltrant et manifestent dans l'univers de la signification (Eagleton, 1994).

15 Cros synthétise ainsi l'apport de Kristeva aux idéologèmes : Foyer sémiotique où viennent se déconstruire des énoncés antérieurs pour faire advenir un nouveau sens, l'idéologème est le produit de ce processus de production (Kristeva parle de productivité). En tant que produit de ce même processus, il donne au texte ses coordonnées historiques et sociales. (Cros, 2003)

Je définirai l'idéologème comme un microsystème sémiotique-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours. Cette dernière s'impose, à un moment donné, dans le discours social, où elle présente une récurrence supérieure à la récurrence moyenne des autres signes. Le microsystème ainsi mis en place s'organise autour de dominantes sémantiques et d'un ensemble de valeurs qui fluctuent au gré des circonstances historiques. » Edmond Cros, Redéfinir la notion d'idéologème (Cros, 2003 ; 161-181).

44. En Amérique latine, l'idéologème ne passe pas inaperçu et c'est Beatriz Sarlo qui s'en empare pour déterminer une conscience sociale située :

Ce corps idéologique est l'idéologème : élément de l'horizon idéologique, d'un côté, et du texte, de l'autre [...] L'idéologème est la représentation dans l'idéologie d'un sujet, d'une pratique, une expérience, un sentiment social. L'idéologème articule les contenus de la conscience sociale, en capacitant sa circulation, sa communication et sa manifestation discursive dans, par exemple, les œuvres littéraires (Sarlo et Altamirano, 1)¹⁶.

45. Elle précise combien cette conscience se cristallise dans la littérature. Il s'agira pour nous de comprendre comment le cinéma s'en empare.

46. En définitive nous pourrions appréhender les trois types de scènes répertoriées dans le cinéma *trans* comme des idéologèmes en ce qu'ils nous révèlent une pratique d'écriture cinématographique qui se veut intertextuelle et/ou intericonique et dont la métanarrativité optimise la multimodalité. Ces idéologèmes renvoient aussi et nécessairement à une représentation dans la manifestation discursive de la conscience sociale qu'ils révèlent dans la mesure où ce sont des représentations socialement et culturellement situées. L'idéologème c'est aussi un microsystème sémiotique dont la fonction est significative et récurrente dans le discours, permettant à la fois une sémiotique sociale (Eraly, Quelle sémiotique pour quelle théorie sociale ?) et une sémiotique du genre (Julliard, 2013) illustrées dans le triptyque théorique du graphique 1.

16 Ma traduction de : « Ese 'cuerpo ideológico' es el ideologema: elemento del horizonte ideológico, por un lado, y del texto, por el otro. [...] El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias. »



Graphique 1: le triptyque de l'idéologème

47. Afin d'analyser la récurrence de l'idéologème, sa « productivité signifiante », pour reprendre la locution de Kristeva, et dans le cas de la scène médiatique (de lecture, d'écriture ou de convergence), nous pourrions revisiter le cas de *La Monja Alférez* comme un exemple remarqué de construction d'un personnage *trans* au travers d'une médiatisation multimodale et transmédia : de ses mémoires apocryphes, à ses représentations théâtrales ou cinématographiques où Catalina de Erauso se démultiplie dans les représentations au fil du temps (illustration 10). Canonisée elle-même par les historiens avant de se convertir en un personnage cinématographique, cette religieuse sortie du couvent pour se transformer en guerrière forge dans ses désirs une représentation multimédia de son parcours biographique. Il s'agit là d'une figure de l'entre-genre sexuel, textuel et audiovisuel des plus prolifiques, puisque sa transidentité sexuelle a alimenté la multimodalité et transmédiabilité de ses représentations esthétiques et littéraires (Vallbona, 1981, 1992) du théâtre au cinéma en passant par la peinture, qui à leur tour ne cessent de réinterroger son identité sexuelle (Velez, 1996).

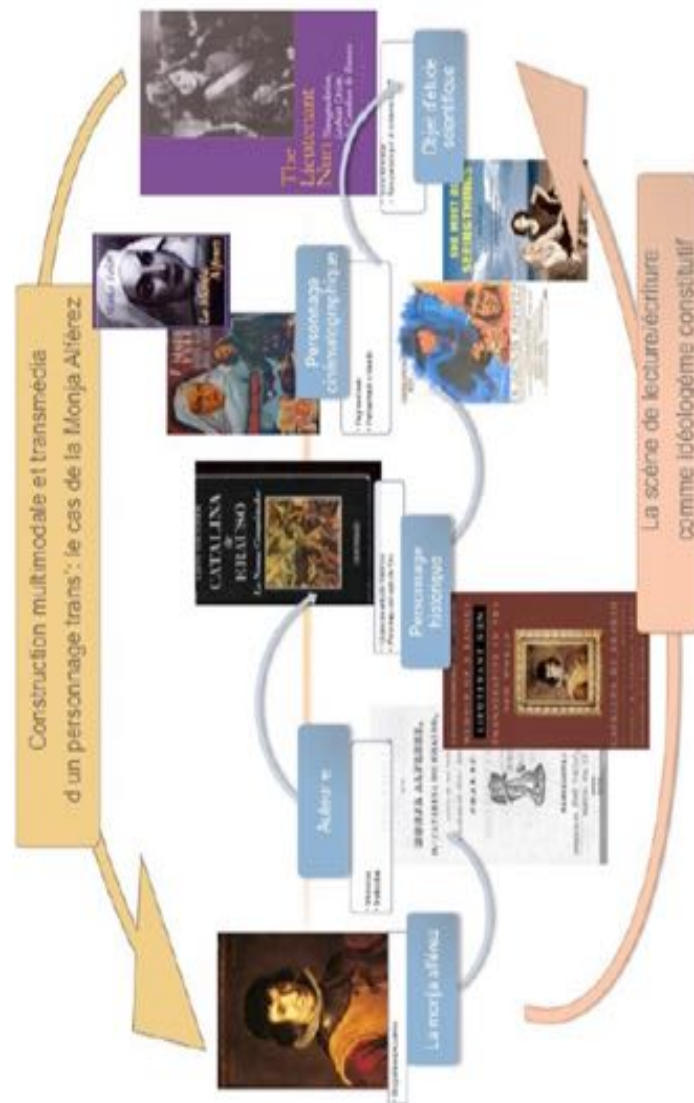


Illustration 10: la construction multimodale et transmédia d'un personnage transmédiatique : l'exemple de la Monja Alferez

48. Nous pourrions à partir de cet exemple de *La Monja Alférez* évoquer dans la spectacularisation médiatique du personnage *trans*, une sorte de « genre making » multimodal et transmédia autant que d'un « making of », de tous les genres, qui affecte, à son tour, tant le genre sexuel que textuel ou audiovisuel du récit sur le personnage *trans*. Cet exemple de travestisme narratif et sexuel a aussi suscité des travaux sur la circulation hétéronormée de sa représentation dans les industries culturelles du XIX^e et XX^e siècles (Velasco, 2000) d'où l'importance, semble-t-il, d'interroger le rôle des trois idéologèmes évoqués (la scène de lecture, d'écriture et de convergence médiatique) dans la représentation de la transidentité.

3.2. Méthodologie

49. Quelques considérations préalables d'ordre méthodologique et donc théorique quant aux limitations quantitatives et qualitatives du corpus permettront de mieux exposer le corpus et les hypothèses traitées dans cette étude ainsi que les résultats préliminaires obtenus.
50. La question de l'accès à un corpus est la première. Pour pouvoir analyser la présence des médias dans les récits audiovisuels du secteur *trans*, je me suis limitée à un parcours panoramique sans prétention d'exhaustivité mais plutôt limitée par mon accès à cette production. Mes sources ont essentiellement été trouvées dans les festivals de Biarritz Amérique Latine et Cinélatino de Toulouse entre 2010 et 2015. J'ai également eu recours à Internet et aux divers canaux de diffusion (Netflix) qui m'auront permis de compléter un corpus pour le moins situé par sa réception en dehors des frontières des lieux d'origine de sa production. L'étude d'Amanda Rueda nous invite à penser l'imaginaire de l'Amérique latine au vu des critères des festivals prescripteurs français (Rueda, 2018), et d'une production par conséquent largement influencée par ceux-là. Je ne prétendrai pas, ici, ne pas en tenir compte.
51. La question des frontières territoriales de production s'ensuit donc en raison du « problème de l'imperméabilité » entre les frontières nationales. Une réflexion critique sur la nationalité comme principe de segmentation obsolète face à la globalisation (Higson, 1989; Lagny, 1992), et en toute considération de l'impact des soutiens financiers transnationaux sur les modes de circulation des films par le biais des festivals (Soria), ainsi que les filiations exclusivement et strictement nationales qui effacent leurs frontières m'ont conduite à choisir des productions nationales comme transna-

tionales en tenant compte de plusieurs autres considérations. D'abord des considérations qualitatives et formelles dues aux réseaux de diffusion des films visionnés. À la question si les nations créent le cinéma ou si le cinéma forge les nations, Felicia Chan souligne la contingence des histoires des festivals et les hiérarchies dans les politiques de sélection des films (Chan, 2011). Carolina Soria démontre, elle, qu'à partir des années 80 et de la création du Programme Hubert Bals Fund, lorsque précisément le cinéma *queer* explose avec le personnage du transsexuel, la fonction des festivals a été redéfinie :

Ceux-ci ont commencé à participer dans les différentes instances de réalisation des projets cinématographiques en provenance des pays en voie de développement comme l'Amérique Latine, l'Afrique, l'Asie, le Moyen Orient et une partie de l'Europe de l'Est au travers d'aides économiques et techniques. Le critère de sélection de ce programme signalait il y a deux ans que les films devaient être originaux, authentiques et être enracinés dans la culture du pays demandeur (de l'aide) en même temps qu'ils doivent contribuer au développement de l'industrie du cinéma local, comme des habilités de leurs réalisateurs.trices. C'est à dire que la condition pour que les films reçoivent une aide financière qu'ils demandent réside dans le fait que ces histoires et images soient représentatives de leur culture nationale, qu'ils permettent de comprendre l'histoire, les coutumes, et les traditions de leurs pays, ou dans les mots de Chan, que ces cinémas créent leurs nations¹⁷.

52. Ne pas faire un choix de productions strictement nationales ne veut pas dire que les films choisis ne soient pas historiquement rattachés à une ou plusieurs nations ou autres territoires, dans des contextes géopolitiques complexes. Des études nationales sur la production de la transidentité, et dans une perspective géopolitique continentale permettent d'ailleurs d'en considérer les auteurs canonisés (Sifuentes-Jáuregui, 2002). Ces recherches relèvent d'ailleurs les limites de discernement de certains contextes académiques sur une réalité complexe (Sifuentes-Jauregui, 2014), autant que les implications politiques de certaines représentations contemporaines (1985-

17 Ma traduction : « Estos comenzaron a participar en las diferentes instancias de realización de los proyectos cinematográficos provenientes de países en vías de desarrollo como América Latina, África, Asia, Medio oriente y parte de Europa del este a través de ayudas económicas y técnicas. El criterio de selección de este programa señalaba, dos años atrás, que los films deben ser originales, auténticos y estar arraigados en la cultura de los países solicitantes, a la vez que deben contribuir al desarrollo de la industria del cine local como de las habilidades de sus realizadores. Es decir, que la condición para que los films reciban la ayuda financiera que solicitan reside en que sus historias e imágenes sean representativas de su cultura nacional, que permitan comprender la historia, las costumbres y las tradiciones de su país, o en palabras de Chan, que estos cines creen a sus naciones. » (Soria)

200) au travers de l'analyse de récits filmiques et narratifs de certaines représentations en particulier au Mexique, en Argentine et au Brésil (1985-2005) (Lewis, 2010).

53. Dans la présente étude, les scènes de lecture, d'écriture et de convergence médiatique ont plutôt été considérées comme des dispositifs dialogiques transnationaux propres à tous les territoires touchés par l'hypermédiatisation de la globalisation avant d'en apprécier les spécificités locales qui s'y rattachent. Ces idéologèmes montrent combien les récits filmés confortent les attentes européennes sur la culture du dit « tiers-monde » en renforçant une perception de ces pays qui les isolent, les stigmatise, souvent par la surreprésentation de la pauvreté, du crime et de la violence. Des conditions toutes traversées par le personnage *trans*¹⁸ depuis divers lieux et sous différentes perspectives. C'est pourquoi « le rôle des festivals dans l'élargissement du spectre cinématographique national » (Soria) est un phénomène à retenir dans la réception des résultats ici présentés.
54. Pour ce qui est de la production hispanophone principalement ciblée la base de donnée du corpus à l'étude compte actuellement une cinquantaine de films du XX^e et XXI^e siècle produits dans 14 pays.
55. À partir d'une approche hypothético-déductive, cette recherche s'est menée en trois phases de collecte, cartographie et analyse conduites pratiquement simultanément pour l'analyse d'un corpus *in progress* (Graphique 2).

18 Ma traduction de : « rol de los festivales en la ampliación del espectro cinematográfico nacional » (Soria).



Graphique 2: Les trois phases simultanées de la recherche

56. La première étape fut celle d'une **collecte continue et progressive du corpus** rassemblé dans une base de données en ligne sous la forme d'une frise historique et géographique de la production cinématographique de la transidentité¹⁹, avec une approche régionale des Amériques dans un premier temps, élargie à d'autres régions du monde²⁰. La frise est conçue avec le logiciel libre de droits TIMEMAPPER qui permet d'illustrer le film retenu avec une insertion de la bande annonce ou d'un extrait, voire

¹⁹ Voir <http://timemapper.okfnlabs.org/irmavelez/test#0>

²⁰ Un certain nombre de réactions et sollicitudes de collègues et étudiants m'ont invitée à intégrer d'autres aires culturelles pour élargir le spectre du corpus et corroborer la présence transnationale de ces idéologèmes dans la représentation du personnage *trans* sans que celles-ci ne soient intégrées à l'analyse.

du film dans son intégralité quand cela est possible, suivant les disponibilités en ligne. La cartographie est accessible sur : <http://timemapper.okfn-labs.org/irmavelez/test>

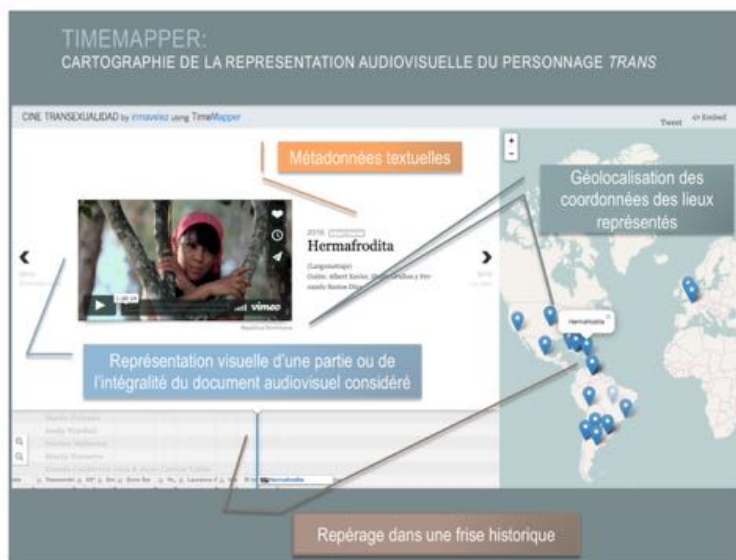


Illustration 11: Timemapper, présentation de l'outil de cartographie numérique de la représentation audiovisuelle du personnage trans

57. Dans cette même base de données se greffe l'intention d'élaborer une **cartographie des territoires représentés** dans le monde hispanique surtout avec un intérêt tout particulier pour les lieux traversés plus que par l'origine du réalisateur.rice ou les lieux de productions, qui peuvent être d'ailleurs parfois tous distincts. L'outil numérique choisi (Graphique 3) présente un triple intérêt. Celui de donner une profondeur visuelle et donc un relief temporel sur le plan graphique pour chaque date de diffusion des films tout en les situant géographiquement dans les lieux représentés (plus les points de géolocalisation sont foncés et plus les films sont récents. Inversement plus ils sont clairs plus ils sont anciens). L'outil permet aussi d'intégrer des métadonnées (date de diffusion, synopsis de IMDb, interview des réalisateurs) (illustration 11). Cette cartographie permet donc de voir émerger des centres de circulation plus denses pour la représentation des personnages *trans*.

58. Dans un troisième temps, concomitant aux deux premiers, est conduite l'**analyse des idéologèmes de réception, production et convergence médiatique**. L'observation fine des scènes de lecture, d'écriture et de convergence médiatique permet de mesurer quantitativement la présence et donc la récurrence de ces idéologèmes. Une fois répertoriés, il est devenu possible de penser les régimes médiatiques de visibilité déployés à partir de pratiques de communication situées rendant visibles ou répréhensives les performances *trans*.
59. Cette base de données pourrait également alimenter d'autres études. Par exemple une expertise légale sur la question permettrait de vérifier si la production filmique de la transidentité se produit *avant la lettre* ou au contraire plutôt *après la loi*. Autrement dit, l'on pourrait avérer si la transidentité se manifeste d'abord comme une fiction cinématographique et si celles-ci contribuent à faire bouger les lignes juridiques de leurs droits ou à l'inverse si les avancées juridiques sur la question motivent des imaginaires nouveaux. Voire même si ces deux phénomènes se déroulent en alternance ou en synchronie.
60. La prolifération de ces idéologèmes ritualise en effet un discours contre hégémonique. C'est généralement à partir d'un lieu de subalternité mais aussi de résistance que s'opère le lieu de la transformation (déconstruction et reconstruction) du personnage *trans*. Et c'est à partir de ce lieu que le *trans* confronte la mythologie collective autour de la binarité genrée. Jung parlait lui d'inconscient collectif :
- les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Je l'appelle « collectif » parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenus individuels plus ou moins uniques ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement (Jung, 1956).
61. Il me semble préférable de parler de mythologie collective revisitée par le cinéma plutôt que d'inconscient collectif car les idéologèmes cinématographiques retenus de réception, production et convergence médiatique traversent surtout, comme nous le verrons, des archétypes littéraires et en particulier ceux qui édifient le patriarcat.
62. La quasi simultanéité des trois étapes de cette recherche m'a permis de formuler une hypothèse de recherche : plus ces idéologèmes parcourent la production sur la thématique de la transidentité plus ils semblent s'enra-

cinéma ou émerger de lieux communs narratifs, certains préexistants au cinéma, hérités d'autres pratiques médiatiques (photographie, littérature). D'autres topiques narratifs au contraire émergent de pratiques info-communicationnelles désormais stabilisées et propres à l'ère cybériste (Frau-Meigs, 2012; Jenkins, 2006). L'on pourrait dans un deuxième temps envisager que les topiques littéraires ou mythologies révélées par les résultats de la première hypothèse démontrent comment la convergence médiatique accompagne un processus d'individuation et d'autodétermination du personnage *trans*, un processus au caractère narratif multimodal et transmédia.

4. Résultats préliminaires

4.1. CARACTÉRISTIQUES DU *TRANS* DANS LE CINÉMA HISPANOPHONE

4.1.1. *Tendances générales de la représentation du trans au cinéma*

63. Les résultats globaux indiquent un régime de visibilité croissant du personnage *trans* au sein des sociétés traditionnellement hétéronormatives, avec un premier boom dans la seconde moitié du XX^e siècle puis un second boom exponentiel au XXI^e siècle depuis l'arrivée d'Internet et des réseaux sociaux. Par visibilité l'on peut ici considérer sa représentation, reconnaissance, publicité ou observabilité dans un double régime de contrôle autant que de médiation (Heinich, 2012 ; 24).
64. La nature de ce personnage est par figuration spectatorielle et cinématographique à la fois, quel que soit le régime de visibilité auquel il est rattaché. Que celui-ci soit un personnage romanesque ou de cabaret n'affecte en rien ce constat : l'abordage du personnage *trans* est avant tout un abordage spectatorielle, c'est-à-dire un récit construit sur la capacité de *spectacularisation* autant que de spéculation de son image.
65. De fait, le personnage *trans* est en partie enraciné dans une tradition culturelle et cinématographique. À l'origine même de certaines traditions filmographiques nationales, comme la vénézuélienne, surgissent des formes de transidentité dans la représentation du carnaval et ses défilés de personnages *queer*.



Illustration 12: Le travestisme infantile dans *La visita*

66. Aujourd'hui, le personnage *trans* émerge aussi et pour partie de l'intérêt croissant du cinéma pour les scènes de travestisme infantile qui n'abordent d'ailleurs pas nécessairement la transexualité mais qui montrent dans les scènes de lecture souvent spéculaires la performativité sociale du genre, et ses rituels initiatiques des les âges les plus précoces (illustration 12). Les enfants qui se travestissent performant le genre selon les codes vestimentaires et de séduction propres aux cultures investies. De *Postales de Leningrado* (Rondón, 2007) à *Pelo Malo* (Rondón, 2013) en passant par *El último verano de la boyita* (Solomonoff, 2009) les scènes de travestisme infantile sont convoquées (Velez, 2011a) pour interroger le rapport scientifique et info documentaire au corps et en dénaturiser le genre par la caricature et l'artifice. Ces mises en scène *gender fluid* (Gilden, 2007), c'est-à-dire qui autorisent une « fluidité » non binaire des êtres au monde (McCormick, 2020; McNabb, 2018), concèdent à l'enfance un espace privilégié de dédramatisation critique du genre.
67. Les analyses intersectionnelles des scènes de lecture en particulier tendent à montrer que le genre est souvent imposé par les classes dominantes sur les classes dominées, que ce soit dans *Zona Sur* (Valdivia, 2009) ou *La visita* (López Fernández, 2014), l'indien dans le premier et le métisse dans le second sont des femmes *trans* qui vont se transformer sur des modèles de féminité blanche des classes supérieures pour lesquelles ils travaillent en tant qu'homme (Valdivia, 2009) ou ont vu travailler leur famille pour elles (López Fernández, 2014). Le personnage *trans* est donc bien ici comme l'avait démontré par ailleurs Judith Butler dans le cas des *drag queens* un personnage qui nous permet de distinguer la performance genrée

de normes sociales bien établies (Butler, 1990). Ce constat avéré dans la production audiovisuelle de la transidentité, il ne faudrait pas pour autant négliger la lecture ethnique et genrée anti et anté coloniale qui s'incarne en Amérique latine dans les figures *trans* ethniques ou métissées.

4.1.2. Cartographie urbaine d'une représentation symbolique de résistance

68. Le cinéma *trans* nous invite à des modalités formelles plurielles qui se déclinent sous le genre de la comédie en Bolivie (Valdivia, 2009) du thriller gore au Chili (Wincy, 2008) par rapport aux *road movie* préférées aux États-Unis. Elles ont tendance à se complaire davantage dans les genres de l'intime que dans les comédies de cabaret. Mais de manière quasi générale c'est encore sous la lunette du drame que les histoires de ces personnes sont relatées.
69. Dans le corpus créé, l'analyse du régime cinématographique de visibilité médiatique des corps *trans* dans un continent aussi vaste que peut l'être l'Amérique nous indique que les personnages *trans* sont davantage représentés dans les zones urbaines plus que rurales, qui correspondent aux grands centres de formation culturelle et cinématographique : La Havane, Caracas, Buenos Aires, ou Santiago. Rares sont les exceptions – même si celles-ci se démultiplient depuis une quinzaine d'années – qui investissent les zones rurales. L'on en trouve au moins une au Mexique (Perizcano, 2014) à la République Dominicaine (Xavier 2009), au Chili (López Fernández), en Colombie (Mendoza, 2017) et au Nicaragua ou en Uruguay (Garay, 2015).
70. Dans les productions qui me furent accessibles, les droits des citoyens ou la violation de ces droits consolident la thématique privilégiée des récits documentaires et de certaines productions de fiction. *Tamara* (Schneider, 2016) au Venezuela, représente la première députée transsexuelle à l'origine d'un documentaire et d'un film de fiction dont la bande annonce renvoie au caractère authentique des faits relatés. Les films historiques restent néanmoins minoritaires, mais fort significatifs dans leur traitement esthétique et technique puisqu'ils permettent de donner une dimension exemplaire qui *dépathologise* la représentation en plus de lui donner une profondeur historique et le plus souvent esthétiquement complexe.

4.2. LES MYTHES DU PATRIARCAT REVISITÉS

71. Dans la diversité des genres cinématographiques que le personnage *trans* traverse émergent un certain nombre de mythes culturels qui se prêtent à déconstruction et qui ne sont pas propres au cinéma. Ils émergent plutôt, d'ailleurs, d'autres représentations médiatiques, et en particulier littéraires. À ce stade trois d'entre eux semblent y trouver une place privilégiée dans leur récurrence :

4.2.1. *Le mythe inversé de l'homme nouveau ou de la femme trans révolutionnaire*

72. C'est le plus impactant car il s'envisage comme récit (auto)biographique de résistance contre-hégémonique. Il se pose dans des parcours de déconstruction du « mandato de masculinidad », le mandat de masculinité que Rita Segato ne souhaite d'ailleurs pas voir traduit par « injonction de masculinité » pour en préserver le caractère juridictionnel et colonial, qui caractérise la performativité de la masculinité dans les sociétés patriarcales, selon elle (Segato, 2003, 2013). Le cinéma *trans* est en ce sens un cinéma de la crise du patriarcat hétérocentré, de « haute intensité ».
73. Le cinéma rend nécessairement compte de la binarité sexuelle dans sa performativité dramatique, parfois comique voire transfuge ou transclasse (Jaquet, 2014) comme le propose Juan Carlos Valdivia dans *Zona Sur* (Colanzi, 2009). C'est en ce sens un cinéma qui nous révèle combien la première victime du mandat de masculinité est l'homme lui-même. La femme *trans* est d'ailleurs beaucoup plus violentée au cinéma que l'homme *trans*, la figure de l'intersexe faisant souvent l'objet de moqueries parmi ses pairs (Solomonoff, 2009). Dans ce cinéma de la transidentité les différentes traversées du personnage *trans*, qu'elles soient burlesques dans le style comédie de boulevard ou plus dramatiques, relèvent les violences subies dans des contextes où le patriarcat représenté est raciste en plus de sexiste. Ceci est une constante transnationale observée dans toutes les productions retenues qui répond pour certains chercheurs à une crainte de fluidité sexuelle qui transgresse l'hétéronormativité des audiences (Subero, 2008). Le personnage *trans*, qu'il soit travesti ou transsexuel, est un personnage qui menace un patriarcat binaire et hétéronormé.
74. Ce n'est pas un hasard si le spectre militaire hante la consolidation du « macho » dans toute l'Amérique, avec une emphase visuelle particulière dans l'inconscient collectif ultérieur aux dictatures du XX^e siècle. *Morir de*

pie (Correa, 2011) est un documentaire mexicain phare sur la transidentité qui tend à effacer la journaliste tout en lui concédant un lieu privilégié, celui de l'inquisiteur qui s'infiltré et nous permet de nous introduire dans l'intimité des personnages filmés. La présence masquée de la caméra nous rappelle que le processus de déconstruction et de transformation du genre du protagoniste n'est pas une aventure simple à relater dans les effets que cette transformation aura eu dans leur couple. De fait, dans un entretien avec Daniel Barron, la réalisatrice Jacaranda Correa qualifie son travail de journalisme narratif, ou de « *crónica literaria* »²¹ [chronique littéraire]. Dans ce long métrage documentaire, un personnage en phase terminale qui ressemble étrangement au Che, bien qu'on le découvre dans une chaise roulante, décide de se transformer en la femme qui vit en lui, ou plutôt en elle, avant de mourir : Irina Layevska. Les *trans*(figurations) de son genre se montrent au travers d'un montage vidéo qui produit un effet de collage. Les séquences filmiques de lecture d'archives se succèdent aux scènes de lectures de photographies de l'album personnel ou de projection et de commentaire d'*home vidéos* dans lesquelles la transsexuelle handicapée passe du militantisme de l'homme marxiste qu'elle fut à la femme qui se défend pour les causes LGBTQ qu'elle devient.

75. Les lectures qui participent de ce récit à la fois social et très personnel de la transidentité finissent par tisser une narration à plusieurs voix, dont celle particulièrement dramatique de l'épouse fidèle qui ne se reconnaît pas homosexuelle. Elle ne quittera pas son mari, et l'accompagne à la rencontre du destin assez surprenant de Irina Layevska. Du militant guevarrien aux côtés des forces armées cubaines à la militante LGBTQ Layevska, le combat de cette personne est soutenu, et condamné à se dérouler dans une incapacité physique dégénérative particulièrement douloureuse à observer. L'effet dramatique est pour le moins réussi car la réalisatrice arrive à nous identifier avec le personnage dans les trois étapes de son évolution au travers de la voix de sa compagne. Elle nous permet ainsi de mieux comprendre que les grandes révolutions ne sont pas toujours celles des grands hommes mais surtout celles des femmes, y compris lorsqu'elles se sont dépassées en tant qu'homme handicapé pour devenir femme. La morale de cette histoire et sa scénarisation est aussi redoutable que le parcours du personnage atypique.

21 <https://www.youtube.com/watch?v=oIyVg9CVXF4>

76. Nous découvrons aussi le défunt père militaire du transsexuel Elena dans *La visita* au cours d'une veillée funéraire. Il apparaît les yeux fermés, vêtu de son uniforme militaire paré de galons. De lui, nous savons par la propriétaire de la maison qu'« Il n'était pas grand-chose mais c'était quand même quelque chose non ?²² ». Cette description nous renvoie au corps d'Hélène dans sa phase de transformation apparaissant le torse nu, androgyne, en fumant à la fenêtre de sa chambre le geste gracieux. Cette scène nous provoque visuellement à déconstruire dans son intimité et avec elle le mandat de masculinité patriarcal d'un père défunt et d'une mère dans une soumission consentie à la loi du père. Ce n'est d'ailleurs qu'avec la mort du père que sa mère, une indienne autochtone, consentira et acceptera la transformation du fils, qu'elle oblige tout de même à se vêtir avec un costume du père pour l'enterrement.

77. Certes, le militaire est une figure de *contrapunto* dramatique qui offre un regard oxymorique ailleurs que dans le monde hispanique, qui par ailleurs n'est pas un monde homogène dans l'appréhension juridique ou culturelle de la transidentité. On trouve le militaire dans d'autres aires géographiques comme le Canada dans *Lawrence Anyways* (Dolan, 2012). Mais il y a lieu de penser qu'en Amérique latine, le *trans* dans ses représentations revisite d'autant plus le mythe de l'homme nouveau que celui-ci se voit rattaché à la représentation d'une « modernité sans modernisation », pour reprendre les termes de García Canclini (1990). Bien que les représentations restent majoritairement urbaines, le *trans* est un être en résistance aux masculinités recevables dans un patriarcat belliqueux. Le militaire en incarne la main armée dans un contexte perçu, voire caricaturé comme peu civilisé.

4.2.2. *Le mythe culturel de civilisation et barbarie au cœur des sexualités*

78. Ce mythe est constitutif des processus de démocratisation en Amérique latine et se loge dans certaines représentations cinématographiques de la transidentité comme une métaphore disruptive et essentialiste du drame culturel des *trans*, souvent représentés comme victimes ou déviants, dotés de capacités amoureuses démultipliées par autant de genres envisagés dans les imaginaires collectifs. La littérature laisse des traces inoubliables

22 Ma traduction de : « ese hombre no era gran cosa pero era algo no ? ».

de l'impact du cinéma sur la construction sociale des genres. Bioy Casares évoque à ce propos dans ses mémoires que :

les premières dix ou douze années de ma vie nous les passions à la campagne ; puis nous sommes allés à Mar del Plata. Ma mère, qui n'y ratait jamais une projection, m'assurait que le cinéma était malsain pour les jeunes garçons²³. » (Renán & Alsino Thevenet, 1996).

79. L'on perçoit dans le cinéma de la transidentité bien des tensions dans les cas représentés entre le monde rural et le monde urbain, qui apparaissent comme des métaphores de la civilisation (urbaine) et de la barbarie (rurale). La nature et les paysages sylvestres viennent aisément donner un relief animal aux représentations sexuelles à caractère pulsionnel faisant basculer les instincts les plus primitifs des personnages dans la barbarie, par le biais de la fable comme genre narratif privilégié, car la fable naturalise ce qui est culturellement construit. D'où l'extrême symbolisme du bestiaire animal et le prédéterminisme des scènes de lecture ou de présence médiatique en milieu sylvestre.

80. *El último verano de la boyita* est un exemple de « conquête » émancipatrice de la campagne par la fille d'un médecin de bonne famille de la ville de Córdoba en Argentine. L'on découvre au travers de sa curiosité son amitié avec le fils d'une famille de paysans, Mario, qui s'avère être une petite fille dont le sexe fut déterminé par les besoins économiques de la famille, et de par leur ignorance, à sa naissance. Dans ce film prévalent les scènes de lecture de livres scolaires avec une fonction pédagogique modélisante de la construction d'une hétéronormativité binaire. On y découvre aussi un discours radiophonique de Reagan sur l'autodétermination du Nicaragua qui relie la politique à la détermination des corps à celle des territoires du patriarcat ou de la patrie (Velez, 2011a).

81. Le film dominicain cité plus haut, *Hermafrodita* (Xavier, 2009), polarise également une sorte de descente aux enfers qui s'ouvre sur l'homicide d'un homme victime de la violence urbaine et de ses injustices et qui s'échappe dans un refuge rural où il fait la connaissance d'une femme hermaphrodite. C'est un exemple de film dans lequel brillent par leur absence les scènes de lecture/écriture ou la présence des médias. Ils sont assez rares. Néanmoins, la scène spéculaire centrale expose près du miroir un

23 Ma traduction de : « Los primeros diez o doce veranos de mi vida los pasamos en el campo; después empezamos a ir a Mar del Plata. Mi madre, que allá no perdía una función, me aseguraba que el cine era malsano para chicos. »

poster de Madonna au moment de sa production de *Like a virgin* (illustration 7h). La protagoniste ouvre sa chemise sous laquelle se cache, logé entre ses seins, un crucifix semblable à celui que portait Madonna dans son clip vidéo *Like a Virgin*. Sous l'emprise de l'alcool, son fiancé est horrifié par le sexe de celle qu'il s'apprête à violer. La scène de lecture du corps précède la castration qui s'ensuit par un amant colérique et en état d'ébriété. Sur un plan formel la nature et les animaux jouent ici un rôle important car la fable animalière devient un modèle allégorique dans le destin des *trans*. Le drame de la castration est néanmoins ce qui permet à cette femme de rejoindre la ville où elle va se professionnaliser une fois échappée à la mort par castration.

82. *La visita* offre un traitement particulier de la télévision en tant qu'écran éteint qui comble le vide de Rita, la maîtresse de maison où Elena, la transsexuelle se féminise. Les contenus audiovisuels ne sont jamais montrés et recouvrent donc une place essentiellement symbolique dans la chambre dans laquelle Elena se travestit sous le regard d'un collectif éteint, comme la télévision, média de masse face à des publics passifs.

83. L'on pourrait revisiter nombre de représentations dans lesquelles la modernité et son projet de famille hétéronormé est revisité sous des présentations inversées de ce qui est habituellement assimilé au progrès (les médias) et leur apparence simultanée à la déshumanisation, voire la barbarie des actes homophobes.

4.2.3. *Le mythe du paradis perdu et du justicier*

84. Ces mythes sont traités par certaines productions et je me limiterai ici à citer le rôle de *Madame Satã* dans lequel la seule scène de lecture présente est celle de la loi par un officier de police. Cette scène s'inscrit pendant le déroulé du titre et des crédits du film. Elle est donc à la fois intra et extradiégétique. Elle annonce d'un ton sentencieux la construction d'un personnage de fiction au sens plein du terme, à savoir un hors-la-loi qui va se construire un personnage généreux et protecteur le jour et un personnage d'artiste de cabaret la nuit. L'on voit donc bien dans ce cas précis que la lecture et le contenu de cette lecture juridique rappelle sa principale transgression : celle de pouvoir incarner de son vivant un homme fascinant par sa double puissance performative de père et d'artiste. Il incarne le jour le patriarche des bas fonds qui aide des personnages subalternes à s'en sortir, une sorte de justicier des pauvres, tout en devenant la nuit cette grande

star féminine inspirée des personnages du show business américains et de Joséphine Baker en particulier, découverte par lui dans une salle de cinéma. C'est la réappropriation d'un mythe patriarcal pour l'inverser qui produit à la fois l'effet de surprise et d'identification possible aux personnages *trans*.

85. Ces trois exemples de mythes revisités montrent que le cinéma de la transidentité s'inspire de thématiques culturelles empreintes des mythologies constitutives des États Nations de l'Amérique, du Nord au Sud, ce qui nous permet de valider l'hypothèse posée, à savoir que les idéologèmes s'enracinent ou produisent, voire déconstruisent des récits antérieurs à l'arrivée du cinéma en ces contrées, hérités d'autres pratiques artistiques (notamment des arts visuels et de la littérature). Les idéologèmes observés investissent également les pratiques info-communicationnelles propres à la globalisation dans les productions les plus récentes pour situer constamment la transidentité au cœur de la modernité avec ou sans modernisation, suivant que l'on se situe dans des représentations urbaines ou rurales.

86. Certains critiques culturels caractérisent le personnage *trans* à partir de la définition que l'on pourrait reprendre du sujet subalterne que propose Gayatri Spivak :

« Subalterne » est, à l'origine, un terme militaire employé par Antonio Gramsci [1891-1937] dans les années 1930 pour décrire une certaine catégorie de population ignorée par l'histoire officielle. L'idée principale de Gramsci était que les subalternes n'ayant jamais eu d'État ni de structures représentatives, il n'existait aucune archive disponible les concernant directement. Cette situation créait d'elle-même un trou noir méthodologique empêchant toute tentative d'historiographie « scientifique » de ces populations. La conclusion à laquelle Gramsci parvint était que la seule « historiographie » possible de ces populations ne pouvait être entreprise que sur une base littéraire (Spivak, 2011).

87. Il s'agit pour Spivak de cette « limite absolue du lieu dans lequel l'histoire est narrée dans une logique²⁴ » (2002, 10). J'ajouterais pour le cinéma de la transidentité et dans le contexte de production qui nous intéresse que le subalterne concerne la limite absolue d'une logique du visible dans des sociétés néolibérales de l'exclusion des transgenres.

88. Certains critiques comme Gareth Williams déconstruisent les espérances d'Eduardo Galeano sur les relations de dépendance de l'Amérique hispanophone vis à vis du Nord pour démontrer qu'une composante narrative signifiante dans la déconstruction du modèle néolibéral ne se trouve

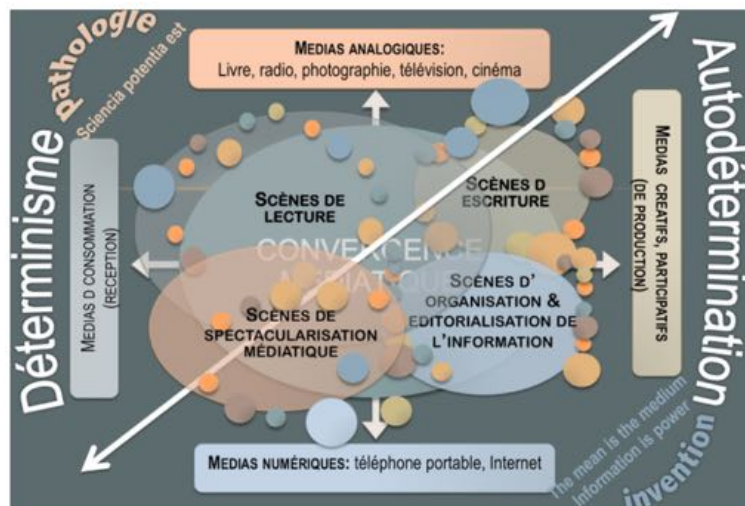
24 Ma traduction de « the absolute limit of the place where history is narrativized into logic » (Spivak, 2011).

pas tant dans les discours de résistance contrehégémoniques que dans les récits subalternes qui fissurent les processus hégémoniques quels qu'ils soient (Williams, 2002). Sur cette base théorique l'on peut affirmer que les trois idéologèmes étudiés permettent au personnage *trans* d'ouvrir au cinéma une brèche dans les discours hégémoniques sociaux et médiatiques des récits audiovisuels sur l'auto-détermination.

89. Dans la mesure où les représentations sont des figurations, la dialectique traditionnellement polarisée entre production médiatique informationnelle et production audiovisuelle de fiction en tant que catégories narratives audiovisuelles distinctes sont mises au défi par le dialogue que les objets ou sujets des récits médiatisent dans la représentation qui en est offerte (et les éventuelles relations établies entre elles). La transexualité se réapproprie donc une tradition cinématographique, que Barbara Zecchi qualifie au sein du contexte espagnol de « désappropriation du féminin » dans le cinéma, sans oublier, bien sûr, une certaine tradition théâtrale de la spectacularisation masculine du féminin – le théâtre du siècle d'Or espagnol en a offert nombre d'exemples.

Discussion

90. Dans sa production d'épistémologies, de discours et de technologies du genre, le cinéma déplace les représentations. Ainsi, le transsexuel est traditionnellement présenté au travers des scènes de lecture de contenus médiatiques porteurs d'idéologie favorisant un patriarcat hétéronormé. Celui que l'on appelle le troisième genre a peu recours aux scènes d'écriture dans les productions audiovisuelles et la folle *queer* a longtemps servi le registre comique fidèle à la carnavalisation bakhtinienne d'une société en mal de différence sexuelle. Les trois idéologèmes revisités ici s'affichent donc porteurs d'un dialogue critique du personnage *trans* comme figuration du subalterne dans sa non conformité à une normative hétérosexuée au sein de sociétés postcoloniales et patriarcales.



« Le cinéma trans... »

Graphique 3: Analyse sémiotique sociale de la convergence médiatique dans le cinéma de la transidentité

91. Ce qui apparaît révélateur dans le cinéma de la transidentité dans une analyse fine de sémiotique sociale et de genre est modélisé dans le graphique 3. À savoir que dans les représentations sociales de la transidentité de l'ère pré-numérique, les scènes de lecture et de spectacularisation médiatiques tendent à être survalorisées. Après l'arrivée des médias sociaux, le cinéma s'empare du numérique pour permettre aux acteurs filmés d'organiser les flux informationnels et d'éditorialiser les contenus afin d'écrire, de se réécrire et de s'inventer. Le graphique 3 montre de quel côté bascule la représentation vers le déterminisme ou l'autodétermination en fonction du nombre de scènes de lecture (et de spectacularisation médiatique) ou des scènes d'écriture (et d'éditorialisation de l'information numérique) déployées dans les films. Le cinéma peut désormais davantage favoriser le protagonisme de l'autodétermination, ce qui est le cas dans le cinéma documentaire traditionnellement plus expérimental dans le montage et mixage de contenus multimédias pour ce qui relève de la production de cette région du monde. Néanmoins la nouveauté pour le cinéma de fiction est dans la multiplication exponentielle de ces représentations hautement motivées par la prolifération de festivals LGBTQ.

92. La représentation des corps *trans*, bien qu'exponentielle demeure « périphérique » car elle ne souscrit pas à l'hétéronormativité des audiences. Les *trans* représentés se montrent dans des récits d'autant plus contrehegémoniques qu'ils s'hypermédiatisent au service d'une déconstruction des mythes culturels les plus enracinés dans le patriarcat. Selon Althusser la réalité sociale est médiée de façon inhérente par des représentations qui sont aujourd'hui hyper et multi médiatiques. Le cinéma nous égare dans les méandres de la prolifération de plus en plus massive de ces scènes de

convergence, véritables labyrinthes d'écrans qui se parlent : le téléphone portable à la vidéo projetée par un écran TV lui même intégré à l'écran du film cinématographique.

93. Cette mise en abîme vient nous interpeler sur les processus médiatiques à l'œuvre, emboîtés pour la spectacularisation et les (dé)figurations, ou transfigurations qui définissent le personnage *trans*, un personnage que les festivals LGBTQ s'arrachent tout comme les magazines de mode, dans ce qui semble apporter un élan de liberté à l'oppression économique et sexuelle des sociétés néolibérales actuelles. Malgré les doses vertigineuses de sexualisation médiatique des corps, la désérotisation de l'univers marchand des économies néolibérales se confronte à la volonté transgenre de s'autodéterminer. Cela confère au personnage cinématographique *trans* un caractère politique tout particulier : celui de la volonté de choisir, dans un univers qui par ailleurs se désidéologise dans l'absorption d'un consumérisme sans limites.

94. L'intégration démultipliée de personnages *trans* aux récits cinématographiques contemporains vient alimenter des régimes de visibilité régulés par un libéralisme qui ne lésine pas avec ses caméras et ses moyens techniques à explorer le genre et ses fluidités comme esthétique d'une postmodernité qui n'a de post que la surenchère dans la prosomation au travers d'industries de plus en plus omnivores dans le paysage culturel. Nombreux sont les films où d'ailleurs le personnage *trans* dialogue avec ces industries représentées tantôt au travers de figures iconiques comme Madonna ou Lady Di, tantôt dans un dialogue avec le cinéma hollywoodien des années 30 à 50 qui avait tant œuvré pour représenter l'heureuse hétéronormativité (Cavell, Fournier, & Laugier, 2017).

Bibliographie

ALESSANDRIN Arnaud, « Le renouveau transféministe », in *Cahiers de la transidentité*, n°5 (« Transféminismes »), 2005, p. 49-55.

ANDERSON Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres-New York, Verso, 1991.

BAJTIN Mijail, *El método formal en los estudios literarios Introducción crítica a una poética sociológica*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

BEZEMER Josephus Johannes et Gunther R. KRESS, *Multimodality, learning and communication: a social semiotic frame*, London-New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016.

BÖCK Margit, Norbert PACHLER et Gunther R. KRESS, *Multimodality and Social Semiosis: Communication, Meaning-Making and Learning in the Work of Gunther Kress*, Routledge Studies in Multimodality, New York, Routledge, 2013.

BUTLER Judith, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity. Thinking gender*, New York, Routledge, 1990.

BUZAREINGUES Anne-Françoise de, et al, *Judith Butler: philosophical encounters of the third kind*, En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=dDQ_-Gvyj18> [consulté le 19/09/2019]

CALDAS-CLOUTHARD Carmen Rosa, « Cross-Cultural Representation of 'Otherness' in Media Discourse », in *Critical discourse analysis theory and interdisciplinarity*, WEISS G. et WODAK R. (éd.), Basingstoke-Hampshire-New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 272-96.

CAVELL Stanley, *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Vrin, Philosophie du présent, 2017.

CHAN Felicia, « The international film festival and the making of a national cinema », in *Screen*, 52, 2011, p. 253-60.

CHATTERJEE Partha, « Whose imagined community », in *The Nation and its Fragments. Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

COLANZI Liliana, « Zona Sur – una película sobre la Bolivia en transición », in *Americas Quarterly*, 2009, en ligne : <<https://www.americasquarterly.org/node/1339>>. [consulté le 19/02/2019]

CROSS Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DORLIN Elsa, et Marc BESSIN, « Les renouvellements générationnels du féminisme: mais pour quel sujet politique? », in *L'Homme et la société*, 4, 158, 2005, p. 11-27.

EAGLETON Terry, *Ideology. An Introduction*, London-New York, Verso, 1994.

ERALY Alain, « Quelle sémiotique pour quelle théorie sociale ? », in *SIGNATA. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 2, 2011, p. 167-94.

ESPINEIRA Karine, *La transidentité de l'espace médiatique à l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FRAU-MEIGS Divina, « La radicalité de la culture de l'information à l'ère cybérisme », in *E-dossier de l'audiovisuel*, Ina, 2012.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo, 1990.

GILDEN Andrew, « Preserving the Seeds of Gender Fluidity: Tribal Courts and the Berdache Tradition », in *Michigan Journal of Gender & Law*, 13, 2007, p. 242-46.

GOMES DE JESUS Jaqueline et Hailey ALVES, « Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais », in *Revista Cronos*, 11 (« Transformações em gênero »), 2010, en ligne : <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/2150>>. [consulté le 19/02/2019]

GOMES DE JESUS Jaqueline, « Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio », in *História Agora*, 16, 2, 2013, p. 101-23.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

HIGSON Andrew, « The Concept of National Cinema », in *Screen*, 30, 1989, p. 36-47.

HODGE Bob et Gunther R. KRESS, *Social semiotics*, Cambridge, Polity Press, 1988.

JAQUET Chantal, *Les transclasses ou La non-reproduction*, Paris, Puf, 2014.

JENKINS Henry, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006.

JULLIARD Virginie, « Éléments pour une “sémiotique du genre” », in *Communication & langages*, 177, 3, 2013, p. 59-74.

JUNG C. G., *L'énergétique psychique*, Genève, Georg, 1956.

KRESS Gunther R., *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*, London-New York, Routledge, 2010.

KRESS Gunther R., et Theo VAN LEEUWEN, *Reading images: the grammar of visual design*, London-New York, Routledge, 1996.

KRISTEVA Julia, « Problèmes de la structuration du texte », in *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 297-315.

LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992.

LEWIS Vek, *Crossing sex and gender in Latin America*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

LUGO BERTRÁN Dorian, « Introducción al dossier. La cantidad queer en el cine de Latinoamérica », in *Imagofagia*, 6, 2012. en ligne : <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/323/277>>. [consulté le 19/02/2019]

MCCORMICK Anita Louise, *Everything you need to know about nonbinary gender identities. The need to know library*, New York, Rosen Publishing, 2019.

MCNABB Charlie, *Nonbinary gender identities: history, culture, resources*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2018.

NAVARRO-DANIELS Vilma, « Tejiendo nuevas identidades: La red metaficcional e intertextual en Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar », *Ciberletras*. En ligne : <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/navarroDaniels.html>> [Consulté le 13/07/2019].

RAUN Tobias, « Nascimentos em tela: explorando o potencial transformador em blogs de vídeo no YouTube », *Cronos*, 11.2, 2012. En ligne :

_____, *Out online: trans self-representation and community building on Youtube. Gender, bodies and transformation*, London-New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 79-96. En ligne : <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/2155/pdf>> [consulté le 19/02/2019]

RENÁN Sergio et Homero ALSINA THEVENET, *Cuentos de cine*, Buenos Aires, Extra Alfaguara, 1996.

REYES MENA Felipe, José R. RODRÍGUEZ et Sarah MALAVÉ, « Manifestaciones de la violencia doméstica en una muestra de hombres homosexuales y mujeres lesbianas puertorriqueñas », in *Interamerican Journal of Psychology*, 39.3, 2005, p. 449-56.

RUEDA Amanda, *L'Amérique latine en France. Festivals des cinémas et territoires imaginaires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection Hespérides, 2018.

SARAIVA Catarina, *Espelhos e reflexos. Estratégias de representação e (des)construção do corpo e da identidade femininos*, Tese de mestrado, Pintura, (Variante Curricular I), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2012.

SEGATO Rita Laura, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2018.

_____, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2013.

_____, *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007.

_____, *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Derechos humanos Viejos problemas, nuevas miradas*, Buenos Aires, Prometeo 2010.

_____, « Inventando a natureza », in *Anuário Antropológico*, 10.1, 1996, p. 11-54.

_____, « Inventando a natureza: Família, sexo e gênero no Xangô do Recife », *Anuário antropológico*, 10.1, 1986, p. 11-54.

SEGATO Rita Laura et Flavia DELMAS, « 'En los medios existe una pedagogía de la crueldad'. Entrevista a Rita Segato », Universidad Nacional de la Plata, Facultad de periodismo y comunicacion social. En ligne : <<https://perio.unlp.edu.ar/node/4602>>. [Consulté le 16/02/2019]

SIFUENTES-JÁUREGUI Ben, *Transvestism, masculinity, and Latin American literature : genders share flesh*, New York, Palgrave, 2002.

_____, *The Avowal of Difference. Queer Latino American Narratives. Genders in the Global South*, New York, SUNY, 2014.

SORIA Carolina, « Cine (Trans) nacional: festivales de cine y marcas de identidad », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, octobre 2016, en ligne : <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/69765>> [Consulté le 13/07/2019].

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, Methuen, 1987.

_____, « On n'est pas subalterne parce qu'on le ressent ! » in *Philosophie Magazine*, 30 mars 2011. En ligne : <<https://www.philomag.com/les-idees/entretiens/gayatri-spivak-on-nest-pas-subalterne-parce-quon-le-ressent-2082>>. [Consulté le 19/02/2019]

STOTZERDOI Rebecca L., « Violence against transgender people: A review of United States data », in *Elsevier*, 14.13, 2009, p. 157-226.

SUBERO Gustavo, « Fear of the trannies : on filmic phobia of transvestism in the new Latin American Cinema », in *Latin American Research Review*, 43.2, 2008, p. 159-79.

SUBIRÁN Nicolás, « Visibilidad TRANS en el Cine latino », 2017, en ligne : <<https://premiosebastiane.com/2017/07/22/visibilidad-trans-en-el-cine-latino/>> [Consulté le 13/07/2019].

TURKLE Sherry, *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*, New York, Basic Books, 2011.

VALLBONA Rima de, *Realidad histórica y ficción en Vida i sucesos de la Monja alférez*, Thèse, Middkebury College, 1981.

_____, éd., *Vida i sucesos de la monja alférez. Autobiografía atribuida a Doña Catalina de Erauso*, Tempe, Arizona State University, 1992.

VELASCO Sherry M., *The lieutenant nun: transgenderism, lesbian desire & Catalina de Erauso*, Austin, University of Texas Press, 2000.

VELEZ Irma, « Vida y sucesos de la Monja Alferez: Un caso de travestismo sexual y textual », in *La seducción de la escritura: Los discursos de la cultura hoy*, Ed. Rosaura Hernandez-Monroy et Manuel F. Medina (coord. et éd.), México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Casa LAMM, 1997, p. 391-401.

_____, « Género y 'performance' en las escenas de lectura de *El último verano de la Boyita* (2009) de Julia Solomonoff », in *Lectures du genre*, 8 (« Imageries du genre : La (re)conquête de l'espace visuel en Amérique Latine au XX^e siècle »), 2011, p. 9-27, en ligne : <https://lecturesdugenrefr.files.wordpress.com/2019/03/velez-1_r8.pdf>.

_____, « Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa », in *Lectures du genre*, 8 (« Imageries du genre : La (re)conquête de l'espace visuel en Amérique Latine au XX^e siècle »), 2011, p. 28-52, en ligne : <https://lecturesdugenrefr.files.wordpress.com/2019/03/velez-2_r8.pdf>.

_____, « El erotismo cinematográfico de *La cámara oscura* (2008): revisiones estéticas e intericonicidad fílmica », in *Revista Interfaces*, 21, 42, 2012, p. 173-190.

_____, « Intericonicidad y trazo infantil en *Postales de Leningrado* (2007) de Mariana Rondón », in *Iberical*, 5, (« Fronteras en la literatura y las artes hispano-americanas últimas »), 2014, p. 73-86, en ligne : <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/numeros/numero-5-printemps-2014>>.

_____, « Tecnologías visuales del género: el marco fotográfico en *La cámara oscura* (2008) de María Victoria Menis », in *De cierta manera : vine y género en América latina*, Laurence H. MULLALY et Michèle SORIANO (éd.), Paris, L'harmattan, 2014; p. 123-148.

WILLIAMS Gareth, *The Other Side of the Popular, Neoliberalism and Subalternity in Latin America*, Durham-NC-London, Duke University Press, 2002.

ZUBOFF Shoshana, *The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*, New York, Public Affairs, 2018.

Filmographie

AGUIRRE Javier, *La Monja Alférez*, 1987.

AINOUZ Karim, *Madame Satá*, 2002.

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

AYALA VALVA Sebastiano d', *Les travestis pleurent aussi*, 2006.

_____, *Ángel*, 2010.

BABENCO Héctor, *El beso de la mujer araña*, 1985.

BAKER Sean, *Tangerine*, 2015.

CORREA Jacaranda, *Morir de pie*, 2011.

- DOLAN Xavier, *Lawrence Anyways*, 2012.
- FERRARI Miguel, *Azul y no tan rosa*, 2012.
- GARAY Aldo, *El hombre nuevo*, 2015.
- GOMEZ MURIEL Emilio, *La Monja Alférez*, 1944.
- LEILO Sebastián, *Una mujer fantástica*, 2017.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ Mauricio, *La visita*, 2016.
- MANKIEWICZ Joseph L. et al., *All about Eve*, 1950.
- MENDOZA Rubén, *Señorita María, la falda de la montaña*, 2017.
- PERIZCÁNO Rigoberto, *Carmín Tropical*, 2014.
- RONDÓN Mariana, *Pelo malo*, 2013.
- _____, *Postales de Leningrado*, 2007.
- SAINTE-LUCE Claudia, *La caja vacía*, 2016.
- SCHNEIDER Elia K., *Tamara*, 2016.
- SOLAYA Marylin, *Vestido de novia*, 2014.
- SOLOMONOFF Julia, *El último verano de la boyita*, 2009.
- TUCKER Duncan et Felicity HUFFMAN, *Transamerica*, 2005.
- VALDIVIA Juan Carlos, *Zona sur*, 2009.
- WOOD Edward D., *Glen or Glenda*, 1953.
- WINCY, *Empaná de pino*, 2008.
- XAVIER Albert, *Hermafrodita*, 2009.