

## Du masculin au féminin Personnages transgenres

Frédéric Bouchard

---

Cinéma et femmes

Volume 31, numéro 3, été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69650ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Bouchard, F. (2013). Du masculin au féminin : personnages transgenres. *Ciné-Bulles*, 31(3), 46–49.



Orlando

Du masculin au féminin

# Personnages transgenres

FRÉDÉRIC BOUCHARD

Comment représenter la féminité? L'histoire du cinéma propose un vaste éventail de personnages féminins, de la femme fatale à la femme forte et indépendante, témoins du chemin parcouru par ces dernières depuis les débuts du féminisme. Mais qu'est-ce qui définit le féminin au cinéma? Alors que les héroïnes de **Thelma & Louise** (1991) s'affranchissent du système patriarcal et que Sharon Stone (**Basic Instinct**; 1992) expose tout le pouvoir de son sexe, discrètement, apparaissent au cinéma d'autres types de personnages remettant en question les notions de masculin et de féminin: des protagonistes de sexe masculin qui se transforment en femme. Non pas comme Tony Curtis et Jack Lemmon qui se travestissaient, dans **Some Like It Hot** (1959), pour échapper à la mafia, mais bien des personnages transgenres qui, par divers moyens, parviennent à modifier leur identité sexuelle.

Le genre, redéfini par la philosophe Judith Butler au début des années 1990, s'inscrit dans un système binaire précis: le masculin et le féminin. Ce modèle entièrement construit culturellement a été montré et répété jusqu'à créer une illusion complète de naturalité. Cette vision simpliste de la question du genre invalide toute forme d'alternative qui ne correspondrait pas à sa configuration normalisée. Les écrits de Butler ont tenté de démontrer que non seulement cette prétendue réalité que formeraient la masculinité et la féminité était un concept socialement structuré, donc décomposable, mais aussi que le sexe ne définissait pas le genre de l'individu. Les personnages transgenres au cinéma permettent de préciser ces rouages.

Dans **Dressed to Kill** (1980) de Brian De Palma, une mystérieuse femme assassine une patiente (Angie Dickinson) du

docteur Robert Elliott (Michael Caine), un psychiatre. Témoin du crime, Liz (Nancy Allen), une jeune prostituée, est pourchassée par la meurtrière. Ses soupçons se tournent vers Bobbi, un patient à qui le docteur Elliott a refusé une opération de changement de sexe. À la fin du film, on comprend que Bobbi et Elliot forment une seule et même personne et que celle-ci est en fait la meurtrière. Les pulsions assassines du psychiatre y sont expliquées par la schizophrénie. La dualité entre le masculin, incarné par le docteur Elliott, et le féminin, symbolisé par Bobbi, indique qu'un trouble psychologique est à l'origine de ce problème d'identité sexuelle.

Présentée sous des traits caricaturaux (perruque blonde, lunettes fumées et long manteau de cuir noir), la meurtrière est rapidement définie comme « déguisée ». Les artifices ne parviennent pas à dissimuler complètement les traits du visage relativement durs ainsi que la carrure de Michael Caine. La fausse piste de Bobbi est de cette façon facilement acceptable pour le spectateur et l'hypothèse du travestissement apparaît plausible. De plus, c'est Bobbi, le moi féminin du médecin, qui est à l'origine du meurtre de sa patiente. La féminité exprimée par le corps d'Elliott est ainsi dangereuse et instable. Le genre incarné de manière plutôt grossière et superficielle par ce dernier, lorsqu'il est vêtu en meurtrière, cadre avec le refus du docteur à donner le feu vert à son propre changement de sexe. Son incertitude vis-à-vis de son identité sexuelle est ainsi mise en parallèle avec la féminité approximative qu'il symbolise : il ne peut jouer et être complètement une femme. C'est pour cette raison que le trouble du docteur Elliott est perçu comme une maladie mentale, l'ordre établi entre le masculin et le féminin étant rompu. Outre ce portrait négatif d'un personnage transgenre, le film contribue, en associant « femme », folie et meurtre, à valider une image menaçante de la féminité.

Une décennie plus tard, **The Crying Game** (1992), réalisé par Neil Jordan, relate l'amitié improbable entre Jody, un soldat britannique (Forest Whitaker) et Fergus, un agent de l'armée républicaine irlandaise (Stephen Rea). Lors d'une intervention de l'armée britannique qui tourne mal, le premier est tué et le deuxième réussit à s'enfuir. Fergus se réfugie à Londres où il rencontre Dil (Jaye Davidson), la petite amie de Jody, à qui il avait fait la promesse de la retrouver. Petit à petit, l'homme est fasciné par la jeune femme et en tombe amoureux. À mi-chemin du récit, alors que les deux sont sur le point de consommer leur amour, Fergus découvre le secret de Dil : son corps est celui d'un homme.

Le film de Jordan présente d'emblée le personnage de Dil comme féminin. Dans sa première apparition, la jeune femme chante la pièce-titre du film, s'offrant en spectacle avec ses cheveux bouclés et sa robe dorée scintillante. Elle représente par-

faitement le rôle que Laura Mulvey décrivait dans son célèbre article, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (paru à l'automne 1975 dans la revue *Screen*, vol. 3 n° 1), dans lequel elle abordait les personnages féminins dans le cinéma hollywoodien, en particulier celui de la femme-spectacle offerte au plaisir du héros — et du spectateur. La position de Dil est ainsi familière et sa féminité, rapidement assimilée à cette fonction. De plus, les traits relativement fins du visage de l'acteur Jaye Davidson, les robes, les jupes et les chaussures que portent le personnage et son métier de coiffeuse contribuent à l'identifier comme une jeune femme. Lorsque le sexe de Dil est révélé (ses organes génitaux sont exhibés clairement à l'écran), Fergus et le spectateur sont stupéfaits. Si le stratagème fonctionne, c'est parce que le film rompt le lien traditionnel entre sexe et genre, mais aussi en raison de la féminité du personnage qui est normalisée et réconfortante. Ses caractéristiques lui confèrent un rôle « typiquement » féminin. Dans la dernière séquence du film, par exemple, elle est assise devant une fenêtre et Fergus se tient de l'autre côté de celle-ci. Il est emprisonné pour ses crimes et elle est devant lui. La caméra fait un zoom arrière qui permet de dépeindre une vue d'ensemble du lieu; on y voit des femmes venues rendre visite à des prisonniers, vraisemblablement leur mari. Dil est ainsi montrée comme l'une de ces femmes, destinées à attendre et à aimer inconditionnellement leur homme qui purge une peine. Le film de Neil Jordan exprime ainsi le rôle très traditionnel du personnage : la femme domestique.

Néanmoins, **The Crying Game** a le mérite de présenter le personnage transgenre comme un être sain d'esprit. Lorsque Fergus découvre ce qui se cache sous les vêtements de Dil, il lui demande d'être un « homme ». Celui-ci se rase les cheveux, porte des vêtements plus amples et plus sobres et ne se maquille plus. À partir de ce moment, une instabilité psychologique profonde s'empare de lui, exposant le fait que son identité sexuelle est déterminée non par sa génitalité, mais bien par sa féminité. Ce n'est qu'au dénouement, lorsqu'il « redevient femme », que Dil retrouve son équilibre. Le film de Neil Jordan propose ainsi un personnage transgenre positif permettant au spectateur d'appivoiser la différence sexuelle.

**Orlando** de Sally Potter (1992) retrace le périple du personnage-titre (incarné par Tilda Swinton) qui se fait ordonner par la Reine Élisabeth I (Quentin Crisp) de rester jeune et beau éternellement. Il y parvient, traversant plus de 400 ans d'histoire. Cependant, à mi-parcours du film, le jeune homme subit une transformation. Il devient miraculeusement femme. Basée sur le roman de Virginia Woolf, l'adaptation de Potter met en scène le personnage principal, de l'époque élisabéthaine jusqu'à aujourd'hui, demeurant ainsi fidèle au récit originel qui se terminait en 1928, année de sa parution.



Transamerica

L'actrice Tilda Swinton n'est jamais présentée de façon à masquer son identité. Dans la première partie, alors qu'elle incarne un jeune homme, son visage féminin et ses traits fins ne sont jamais camouflés pour correspondre aux critères de masculinité. Le contexte du film d'époque permet de manipuler les codes autrement. Ce sont les costumes et les perruques qui confèrent à Orlando sa dimension androgyne et apportent une touche d'humour au film. Bien que celui-ci interroge, dans ce premier segment, l'identité sexuelle masculine, c'est le changement de sexe opéré plus tard qui définit les questionnements intrinsèques du film. La séquence emblématique de cela est celle où le personnage découvre son nouveau corps, elle est nue devant un miroir, s'adressant à la caméra : « Mème personne. Aucune différence. Seulement un sexe différent. », installe précisément les préoccupations du film quant à la question du genre. À partir du moment où l'on voit Tilda Swinton dévêtue devant la glace, c'est l'identité d'Orlando en tant que femme qui se révèle le principal enjeu du film. La scène suivante, très amusante, présente Orlando, vêtue d'une robe à paniers, qui traverse un long couloir où de longs draps blancs sont posés sur du mobilier. Ce plan-séquence sert évidemment à montrer le personnage qui doit « apprendre » à être une femme.

Après avoir expérimenté le féminin (une discussion entre bourgeois sur la place des femmes dans la société à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et une expérience sexuelle romantique avec un mystérieux étranger (Billy Zane) au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle), Orlando vient au terme de sa crise d'identité sexuelle dans la conclusion du film qui se déroule à notre époque. Elle est désormais auteure, mère d'un enfant (le sexe de ce dernier demeure indéfinissable puisque le genre maintient une ambiguïté) et sans attache affective. Elle porte une longue chevelure tressée, une ample chemise blanche, des bottes et un pantalon bruns, autant d'accessoires qui lui procurent un caractère ana-

chronique. C'est néanmoins en tant que femme qu'Orlando s'expose dans le tout dernier plan du film, affichant une paix intérieure. Plutôt que de dicter quelle sorte de femme il faut être, **Orlando** suggère que la féminité est affaire d'épanouissement personnel, peu importe les pressions sociales. Dans l'ultime regard d'Orlando à la caméra avec, en arrière-plan, la nature comme symbole, le film de Sally Potter prouve ses intentions sincèrement progressistes.

Le début du troisième millénaire a vu s'amorcer un nouvel élan de popularité en ce qui a trait à la question de l'identité sexuelle. **Transamerica** (2005) de Duncan Tucker met en scène Sabrina Claire « Bree » Osbourne (Felicity Huffman), alias Stanley Schupack, une transsexuelle qui doit subir une vaginoplastie afin de devenir une femme. Une semaine avant l'opération, elle reçoit un coup de fil d'un jeune adolescent de 17 ans, Toby (Kevin Zegers), qui prétend être le fils de Stanley et demande son aide. À la suite des recommandations de sa thérapeute, Bree fait le voyage de Los Angeles à New York pour retrouver le jeune homme détenu dans une centrale de police. Elle se fait alors passer pour une missionnaire chrétienne, cachant à Toby sa véritable identité. Ils feront ensuite le trajet jusqu'en Californie à bord d'une voiture achetée par Bree.

*Road movie* assumé, le long métrage de Duncan Tucker aborde la question de la féminité sous l'angle de la maternité. La séquence d'introduction montre d'abord explicitement la construction du féminin. Nous apercevons le personnage devant son miroir, se maquillant et s'habillant, tout en regardant un documentaire qui explique comment trouver la bonne voix, la bonne intonation. La scène suivante présente Bree chez un psychiatre; elle énumère les changements physiques qu'elle a subis : électrolyse, thérapie hormonale, chirurgie, transformations des cordes vocales, restructuration de la mâchoire, etc. Non seulement Bree s'habille comme une femme, mais son corps et sa voix sont modifiés, sculptés et modelés afin de répondre aux critères de féminité.

Mais lorsqu'à la fin du film, Bree subit son ultime opération, elle éclate en sanglots, pas aussi heureuse qu'elle le croyait. Désormais séparée de Toby qu'elle a appris à aimer et qu'elle a trahi en ne lui révélant pas dès le départ qu'elle était son père, Bree se définit désormais par son rôle de parent qu'elle croit alors avoir gâché. Le film propose que, bien plus que les chirurgies et les costumes, c'est la maternité qui définit la femme. Dans la séquence qui précède l'opération de Bree, alors qu'elle et Toby sont chez les parents de cette dernière, le jeune homme vient la rejoindre dans sa chambre. Il lui fait une déclaration d'amour et retire le peignoir qu'il porte pour s'offrir à elle. Prise au dépourvu, Bree révèle à l'adolescent qu'elle est en fait son père. Le jeune Toby panique et s'enfuit en la frappant violem-

ment, accidentellement. Cette scène, étrange, sacralise Bree dans son rôle de mère en reprenant le concept œdipien de la psychanalyse freudienne. La résolution de l'intrigue ne peut donc passer que par leurs retrouvailles. Sans surprise, la scène finale repositionne les deux personnages dans leur rôle respectif; ils peuvent ainsi connaître un dénouement heureux. Le sentiment de *feel-good movie* apporté par cette conclusion est directement lié au type de maternité représenté dans **Transamerica**. En effet, Bree, devenue mère, est réconfortante, rassurante parce qu'elle est reconnaissable et typique. À défaut d'offrir une image alternative de la maternité, le film de Duncan Tucker expose la construction culturelle du corps féminin grâce à un personnage transgenre particulièrement touchant.

Fasciné par cette thématique qu'il a abordée dans plusieurs films, le cinéaste espagnol Pedro Almodovar réalise, avec **La Peau que j'habite** (2011), un film sur la transformation physique d'un jeune homme en femme. Antonio Banderas incarne Robert Ledgard, un brillant chirurgien esthétique qui tente de créer une peau synthétique ultrarésistante. Pour mener à bien ses expériences secrètes, il a un cobaye prénommé Vera (Elena Anaya). Enfermée dans une pièce du grand manoir de Ledgard, elle doit porter un justaucorps pour que sa nouvelle peau demeure ferme.

Chez Almodovar, le passé n'est jamais mort et **La Peau que j'habite** ne fait pas exception. Vera est d'abord présentée, dans les premiers plans, vêtue d'un costume beige et faisant des exercices. Puis, elle enfle une robe fleurie par-dessus la combinaison qui moule son corps. Ensuite, on montre la technique utilisée par le médecin pour créer la « nouvelle peau ». Ledgard modèle le corps de Vera d'après un mannequin. Plus tard, le secret est révélé. À coups de retours en arrière, on comprend que Vera est en fait Vincente (Jan Cornet), un jeune homme qui a accidentellement assommé la fille de Ledgard après avoir tenté de la séduire. Ayant été témoin de la scène, le chirurgien kidnappe le jeune homme et le séquestre. Commence alors lentement la vengeance du père : il va transformer Vincente en femme. On assiste ainsi à la construction du corps de Vera. L'ablation du sexe, la modification du visage, l'augmentation mammaire, etc. En façonnant le physique de Vera d'après un modèle très précis, soit sa femme, Ledgard cherche à retrouver cette figure idéale.

Après sa transformation complétée, trois robes fleuries sont placées sur le lit de la jeune femme. Elle les prend et les déchire violemment afin d'exprimer qu'elle rejette sa nouvelle identité sexuelle. Puis, progressivement, elle accepte de devenir l'objet du médecin et se soumet à une forme d'asservissement. Elle gagne peu à peu sa confiance, ce qui lui permettra de le déjouer



La Peau que j'habite

et de l'éliminer à la fin. Elle l'atteint d'une balle et s'enfuit pour aller retrouver sa mère. Le passage de la soumission à la révolte et à l'exécution du docteur exprime fortement son refus de se laisser imposer un genre. En assassinant son créateur, Vera se libère de l'identité que ce dernier lui a infligée. Pourtant, lorsqu'elle retourne chez sa mère, elle est vêtue d'une jolie robe fleurie et d'un manteau de cuir rouge, a les cheveux coiffés et le son de ses pas laisse penser qu'elle porte des chaussures à talons hauts. Est-elle réellement libérée de sa féminité assignée? Le regard et le désir de Ledgard sur son nouveau corps lui ont-ils permis de développer une nouvelle confiance? Dans sa vie d'avant le changement, Vincente était designer; aussi, son allure de femme assurée, belle et moderne pourrait être un élément intrinsèque de son caractère et n'avoir que peu à voir avec son changement physique. Une chose est certaine, le film d'Almodovar expose les mécanismes de la construction du genre. La mise en scène de ce personnage au corps métamorphosé, épousant la nouvelle identité sexuelle qu'on lui a assignée — par une autorité masculine, en l'occurrence — illustre de façon limpide la nature préconçue du genre.

Ces quelques exemples auront servi à montrer que la représentation de la féminité chez les personnages transgenres dépend de la définition que l'on se donne du masculin et du féminin. Si elle tend à se manifester selon des normes reconnaissables et rassurantes afin de bousculer les structures prédéterminées du genre, son évolution en quelques décennies n'est pourtant pas négligeable. Les caricatures grossières et négatives des années 1980 ont lentement fait place à des compositions plus nuancées et plus positives au cours de la décennie qui a suivi. Les films du nouveau millénaire ont permis de clarifier la notion de genre comme construction sociale du corps et d'asseoir de manière définitive la figure du transgenre comme actant essentiel de l'histoire du cinéma. ■