La représentation de la transidentité dans le théâtre jeunesse contemporain

Léa Monchal

▶ **To cite this version:**

Léa Monchal. La représentation de la transidentité dans le théâtre jeunesse contemporain. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-02295609

HAL Id: dumas-02295609

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02295609

Submitted on 24 Sep 2019

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.

UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES
UFR LLASIC
Département Arts du Spectacle

LA REPRÉSENTATION DE LA TRANSIDENTITÉ DANS LE THÉÂTRE JEUNESSE CONTEMPORAIN

Sous la direction de Julie VALERO

Par Léa MONCHAL

Rapport de recherche de Master 1 Création artistique – parcours Arts de la scène

Année universitaire 2017-2018

REMERCIEMENTS

Je souhaiterais remercier tout d'abord ma directrice de mémoire, Julie Valéro, pour toute l'aide et l'écoute apportée durant la construction de ce mémoire.

Je remercie également avec beaucoup de gratitude Emilie Le Roux et Muriel Balint, pour leur temps et leurs précieux conseils, ainsi qu'à Fabienne Courvoisier pour m'avoir permis de rencontrer la classe de 2nd montant *Pronom*.

Merci également à Guillaume Doucet et Bérangère Notta pour leur enthousiasme et le temps accordé à mes entretiens.

Enfin, je remercie mes colocataires, Maxime, Eva et Steven, et mes parents pour leurs relectures avisées.

SOMMAIRE

Introduction p.4

Première partie : différents points sur la transidentité p.8

I) Un historique de la transidentité du 20ème siècles à nos jours p.9
- Première paroles transgenres
- Les chercheurs du genre
- Mouvements féministes et rejet des trans'
- Les années 90 et l'activisme trans'
- Et aujourd'hui ?

II) Transition légale : le point de vue juridique p.20
- Un long chemin vers la reconnaissance juridique
- Des démarches simplifiées
- Changer de prénom aujourd'hui

III) Sociologie du genre et transphobie p.26
- Genre et sexe
- La théorie *queer* et Judith Bulter
- Transphobie : effets et conséquences
- La transidentité chez les enfants

IV) Dramaturgie du personnage p.34

Deuxième partie : études de cas p.41

I) *Mon frère, ma princesse* : analyse dramaturgique p.42
- Alyan ou Nayla ?
- Entre rêve et réalité
- Une dramaturgie de points de vue

II) *Mon frère, ma princesse* par les veilleurs [compagnie théâtrale] p.53
- Une scénographie épurée qui donne de la place à la parole
- Une oscillation constante entre esthétique onirique et réaliste
- Actions culturelles en plus du spectacle

III) *Pronom* : analyse dramaturgique p.59
- Une transition par points de vue
- Une transition médicale
- James Dean : un modèle masculin
- Réalisme et comédie romantique

IV) Deux mises en scène pour *Pronom* p.68
- *Pronom* par le groupe Vertigo
- *Pronom* par des lycéens

Conclusion p.76

Lexique p.78

Bibliographie & sitographie p.80

LA REPRÉSENTATION DE LA TRANSIDENTITÉ DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN JEUNESSE

« En quoi naître fille ou naître garçon nous détermine à être ce que nous sommes ? Quelle liberté avons-nous réellement à nous définir et à nous sentir fille ou garçon avec chacun notre part de féminité et de masculinité ? Quelle liberté nous laissons-nous ? Et quelle liberté laissons-nous aux autres d'affirmer une identité qui n'est pas celle que la nature semble leur avoir confiée ? »[1]

Notre assignation de naissance ne nous définit pas entièrement, et parfois pas du tout. Ce que nous sommes résulte avant tout d'une construction personnelle. Mais avons-nous ce choix-là, de pouvoir nous définir comme nous le souhaitons ? Cette liberté, dont parle Emilie Le Roux dans sa note d'intention, l'avons-nous ? La tolérance existe-elle pour ceux et celles ne se définissant pas dans les cases attribuées à la naissance ? Quant à la liberté donnée aux autres, c'est encore plus subtil, car il n'est pas facile d'accepter sa part de masculinité et de féminité, pourtant, chacun possède les deux. La transidentité répond à ces interrogations d'une certaine façon, en prouvant qu'il est possible de se définir selon son identité de genre et non pas par ses attributs sexuels. Cependant, elle interroge encore beaucoup de gens aujourd'hui, car elle nous confronte chacun à notre part du genre opposé intérieur.

Selon le rapport remis au Conseil de l'Europe en 2014 par Erik Schneider (psychiatre, psychothérapeute et également co-fondateur de Transgender-Luxembourg)[2], 1 enfant sur 500 est un enfant transgenre, soit environ 132 000 personnes en France et 1,5 millions en Europe. Pourtant, leur représentation et leur visibilité, bien qu'allant de l'avant ces dernières années, restent assez faible. Dans le théâtre notamment, bien que beaucoup de pièces abordent le sujet du genre, très peu s'intéressent à la transidentité. On en retrouve toutefois deux dans le théâtre jeunesse : *Mon frère, ma princesse* de Catherine Zambon et *Pronom* d'Evan Placey. Il est curieux de voir que c'est au sein du théâtre jeunesse qu'apparaissent ces pièces traitant du sujet. En effet, « il n'y a pas de tabous dans ce répertoire »[3] écrivait Marie Bernanoce, et l'on remarque que beaucoup de thématiques abordées dans le théâtre jeunesse sont absentes du

[1] LE ROUX, Emilie, note d'intention du spectacle *Mon frère, ma princesse* (2014), en ligne sur http://lesveilleurs-compagnietheatrale.fr/spectacle/mon-frere-ma-princesse/, consulté le 01/05/2018.
[2] SCHNEIDER, Éric, *Les droits des enfants intersexes et trans' sont-ils respectés en Europe ? Une perspective*, commande du Conseil de l'Europe, novembre 2013, https://rm.coe.int/168047f2a8.
[3] BERNANOCE, Marie, « *Le répertoire de théâtre jeunesse :* des esthétiques contagieuses », *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*, Recherches & Travaux, n°87, 2015, p.23-38.

théâtre général. Au vu de la mauvaise visibilité de cette minorité, il m'a semblé pertinent de me pencher sur l'étude de la représentation de la thématique transgenre au sein du théâtre jeunesse contemporain.

Le texte de Catherine Zambon, *Mon frère, ma princesse*, est un texte français publié en 2012. La pièce raconte l'histoire d'Alyan, un enfant de 5 ans qui ne veut pas être un garçon, mais une maman avec une robe de fée et des cheveux longs. Embêté à l'école pour sa différence, Nina, sa sœur, prend sa défense, et se retrouve harcelée par des garçons de l'école, sans que ses parents ne s'en rendent compte. Ici, la question de la transidentité est abordée sans jamais être mentionnée, à travers le personnage d'Alyan et sa passion pour les robes de fées.

Pronom est un texte de l'auteur britannique Evan Placey écrit en 2013, qui raconte l'histoire d'un jeune adolescent trans' en pleine transition : Dean. Son entourage a du mal à l'accepter : ses parents ne comprennent pas, cherchent des réponses, en vain ; sa sœur refuse sa transition ; et son petit copain, Josh, essaie de gérer ses sentiments toujours présents face à un corps qu'il ne reconnait plus. Dean, lui, se confie au fantôme de James Dean, modèle viril de l'adolescent, qui l'aide à surmonter ses doutes et ses peurs. La pièce, destinée aux adolescents, apporte le sujet de la transition de front, à travers beaucoup d'humour et une touche d'onirisme.

Mais rappelons déjà certaines notions : une personne transgenre est une personne ne s'identifiant pas à son genre de naissance, désigné par les organes génitaux possédés. Le terme peut également avoir un sens plus large et inclure les personnes dites non-binaires, dont l'identité de genre n'est pas seulement masculine ou féminine, mais bigenre ou agenre. Toutefois, ce terme « parapluie » n'est pas toujours reconnu dans ce sens. Le transgenre s'oppose au terme cisgenre, qui désigne les personnes dont l'identité de genre est en accord avec leur assignation de naissance. On préfèrera ici l'utilisation de « transgenre » ou « transidentité » plutôt que « transsexuel », qui renvoie au domaine médical, utilisé à l'époque par les psychiatres et médecins. D'autre part, le mot « transsexuel » renvoie à la sexualité, qui elle n'a rien à voir avec l'identité de genre. Enfin, ce terme est parfois utilisé pour désigner une personne effectuant ou ayant effectué une opération de réassignation sexuelle, or, tous les transgenres n'effectuent pas forcement ces opérations. L'utilisation de « transsexe »[4] remplacera donc celle de « transsexuel », le premier étant construit sur le modèle du mot « transgenre ». Enfin, ce dernier n'étant pas toujours considérer comme un terme parapluie où

[4] ALESSANDRIN, Arnaud (dir.), *La transidentité : des changements individuels au débat de société*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2011, p.53.

chaque trans se reconnait, nous essayerons le plus possible de parler de transidentité et de « personnes trans ».

Le mouvement transgenre (ou théorie « queer ») fait partie du mouvement *gender studies* et est initié dans les années 90. Ces théories découlent de celles développées dans les années 70 concernant les gay et lesbiennes. Soutenues par le mouvement féministe post-moderne, ces théories réfutent l'existence d'une unique bicatégorisation sexuelle des genres et le fait que le sexe biologique ne détermine pas toujours l'identité de genre. Aujourd'hui, selon un article de Florence Binard, « les tenants de la théorie « queer » défendent l'idée d'un continuum non linéaire, non stable, allant de l'homme viril à la femme féminine […] Un individu [pouvant être] tantôt à la fois, homme, femme, intersexué, masculin, féminin, transgenre, en fonction de différents paramètres ; ce qui le définit, plus que tout, c'est son appartenance au genre humain.» [5]. Ces *gender sutdies* ont mis quelques années avant de s'installer en France, le mot « genre » ayant fait débat lors de son introduction à la fin des années 1980. Les chercheurs français utilisaient, à l'époque, les termes « d'étude sur les femmes » ou « rapport sociaux de sexe ». Depuis 2010, le terme « genre » est totalement accepté et est couramment employé. Aujourd'hui, les lois évoluent, le changement d'état civil est démédicalisé et les arts représentent de plus en plus la transidentité, autant dans les films que dans la littérature. Il reste néanmoins encore du chemin à faire, notamment et surtout en politique.

Mais dans cette expansion et cette reconnaissance progressive de la transidentité, reste le théâtre, qui compte encore relativement peu d'œuvres portant sur le sujet. Nous nous demanderons alors comment aujourd'hui, les dramaturgies et mises en scène contemporaines représentent, traitent et prennent en charge cette dimension, cette thématique de la transidentité. Dans un premier temps nous cernerons, à travers plusieurs lectures clés, le sujet de la transidentité, sous un aspect historique d'abord, puis juridique, mais également sociologique et dramaturgique. Par la suite, dans une seconde partie, nous nous pencherons sur deux études de cas : *Mon frère, ma princesse* et *Pronom*, que nous analyserons dramaturgiquement, avant d'étudier la mise en scène des veilleurs [compagnie théâtrale] pour le texte de Catherine Zambon et celle du Groupe Vertigo pour celui d'Evan Placey, par des analyses de spectacles et

[5] BINARD, Florence, « La théorie 'queer' » : une menace pour le féminisme ? », *in* LEDUC, Guyonne (dir.), *Travestissement féminin & liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, « Des idées et des femmes », 2006, p.389 – 401.

d’entretiens. Nous tendrons ici à essayer de montrer qu’aucune représentation particulière n’est nécessaire à la thématique de la transidentité.

PREMIÈRE PARTIE : DIFFÉRENTS POINTS SUR LA TRANSIDENTITÉ

I) UN HISTORIQUE DE LA TRANSIDENTITÉ DU 20ème SIÈCLE À NOS JOURS

L'historique du mouvement transgenre change d'un pays à l'autre, d'une culture à une autre. Il est donc difficile de dresser un ensemble général de l'évolution de leur perception par la société, puisque celles-ci sont toutes différentes. C'est pourquoi nous essayerons d'exposer au mieux et de façon générale, un historique de la transidentité depuis le 20ème siècle au sein des populations d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord, plus particulièrement en France et aux États-Unis, en nous appuyant sur le livre de Pat Califia, *Le mouvement transgenre*[6], qui date de 1997.

L'ouvrage se présente comme « une étude sur la transsexualité et la dysphorie de genre au 20ème siècle »[7]. Il expose, dans un premier temps, un historique rapide des premières qualifications et prises en charge de personnes transgenre. Les premières études médicales sur la transidentité arrivent en même temps que les études sur l'homosexualité :

> *« Karl Heinrich Ulrichs fut l'un des premiers homosexuels à sortir du placard […]. On se souvient d'Ulrichs pour avoir alerté le corps médical sur l'existence des « uraniens » ([homosexuel]). Dans son tableau des déviances sexuelles, le désir sexuel pour une personne de même sexe va de pair avec le désir d'être de sexe différent. »*[8]

Le trouble de l'identité de genre était associé à l'homosexualité, le fait d'avoir un rapport sexuel avec une personne du même sexe étant vu comme synonyme de rejet de son propre sexe. Suivant cette même idée, le chercheur Hirschfeld publie en 1901 un ouvrage catégorisant quatre orientations :

[6] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre : changer de sexe*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, EPEL, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003.
[7] *Op.cit.* p.9.
[8] *Op.cit.* p.25

> *« […] les hermaphrodites, les personnes ayant une anomalie des caractères sexuels secondaires et les homosexuels. Une quatrième catégorie regroupait les cross-dressers, ou travestis, et ceux qui voulaient appartenir au sexe opposé. »* [9]

Il invente également le mot « transvestisme » pour désigner « une identification à l'autre sexe éventuellement associée au travestissement »[10], reconnaissant des travestis totaux (qui se comportent et s'habillent comme le genre opposé) et travestis extrêmes (souhaitant modifier leur corps). Ici, ce chercheur, bien que catégorisant encore la transidentité comme un problème sexuel, permet néanmoins la reconnaissance de ces personnes. Hirschfeld accorde en 1912 la réalisation, dans un cadre théorique, d'une mastectomie (ablation des seins) ainsi qu'une hystérectomie (ablation de l'utérus). Le Dr. Havelock Ellis invente par la suite le terme « inversion sexo-esthétique » pour remplacer le terme « transvestisme » qu'il trouvait trop axé sur les vêtements, puis « éonisme », inversion étant trop associée à l'homosexualité. Le trouble de l'identité de genre commence à se démarquer de l'homosexualité, mais il reste encore associé au terme de « tranvestissement » ou « travestissement ».

Premières paroles transgenres

Malgré les opérations effectuées par le Dr. Magnus Hirschfeld, celles-ci ne sortent pas d'un cadre théorique, et les personnes ne se sentant pas appartenir à leur genre assigné à la naissance n'avaient pas accès au traitement hormonal ou chirurgical, mais seulement psychologique. C'est ainsi que Christine Jorgensen eu un impact considérable lorsque, au début des années 50, elle fut la première[11] à effectuer une opération de réassignation sexuelle (*MtF*[12]) tout en prenant des hormones. C'est notamment grâce au Dr. Harry Benjamin, pionnier du développement du processus de réassignation sexuelle, qu'elle réussit à se faire opérer au Danemark.

[9] *Op.cit.* p.26
[10] BUJON, Thomas, DOURLENS, Christine, LE NAOUR, Gwenola, *Aux frontières de la médecine*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2014, p.210.
[11] C'est en vérité Lili Elbe en 1930 qui effectua la première chirurgie de réassignation sexuelle par le Dr. Magnus Hirschfeld. Néanmoins, elle ne reçut pas de traitement hormonal et décéda trois mois après sa dernière opération. Elle mourut certainement du rejet de l'utérus implanté.
[12] Dit MtF, *male to female* qui signifie de mâle vers femelle et qui désigne une personne ayant effectué une réassignation sexuelle d'homme vers femme.

> *« [Il] fut l'un des premiers médecins à dire que la psychanalyse ne pouvait rien pour les transsexuels puisque, en fait, ils n'étaient pas mentalement dérangés. »*[13]

Celui-ci signe également l'introduction de son autobiographie, *Une autobiographie personnelle,* publié en 1967, et publia un livre, *Le Phénomène transsexuel* en 1966. Pat Califia retrace ensuite l'histoire et les démarches de Christine Jorgensen dans sa transition : celle-ci était fascinée et très reconnaissante envers le corps médical et les médecins, qui étaient selon elle « les seuls à même de pleinement comprendre son dilemme et d'y apporter une solution »[14]. Elle dût toutefois consulter un psychiatre pour valider le changement de sexe et s'assurer que sa conviction à devenir physiquement une femme n'était pas dûe à certains traumatismes d'enfance ou affectifs. Anonyme en arrivant au Danemark, son cas connu un retentissement médiatique tel qu'elle n'eut jamais de vie privée et se retrouva harcelée par la presse toute sa vie. Elle prouva cependant aux autres personnes trans' du monde qu'ils-elles n'étaient pas seuls-es, et qu'un changement de sexe était possible. La clinique dans laquelle elle fut opérée se retrouva d'ailleurs submergée de demandes d'obtention d'une réassignation sexuelle. Sa démarche en écrivant une autobiographie était un changement du point de vue de l'opinion publique concernant le transsexualisme, pour que personne n'ait à subir la même chose qu'elle. Elle cherche également à normaliser la transsexualité :

> *« Dans son livre, la transsexualité est constamment présentée comme un problème médical et non comme une perversion sexuelle ou une recherche érotique tordue »*[15]

Tout de même, Christine ne se définissait pas comme transsexe mais comme femme avant tout, et ne parlait pas de communauté trans' ou de troisième sexe. Pat Califia approche également deux autres autobiographies dans sa première partie : celle de Jan Morris, *L'Enigme : d'un sexe à l'autre* en 1975 et de Mario Martino, *Emergences*, trois ans plus tard, et première biographie

[13] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre : changer de sexe*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, EPEL, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003, p.28
[14] *Op.cit* p.36
[15] *Op.cit* p.46

d'un transsexe homme (*FtM*)[16]. Le manque de notoriété de cet ouvrage marque d'après Califia les différences de regards portés sur les transsexes *MtF* et *FtM*, peut être :

> *« […] parce que le public s'intéressait moins au cas de femmes biologiques devenant des hommes qu'à ces personnes nées hommes qui abandonnaient ce privilège et se faisaient castrer pour être reléguées au rang de femme »*[17]

Pat Califia entend par là critiquer et dénoncer ce peu d'intérêt porté aux personnes trans' homme, rappelant que la visibilité des transgenres *FtM* est encore plus faible.

Les chercheurs du genre

Dans sa seconde partie, Pat Califia dresse un résumé des premiers travaux publiés sur le sujet par les premiers chercheurs du genre. Ces travaux fixèrent la « politique générale du « traitement » de ce « dysfonctionnement »[18] et informèrent le grand public. Trois chercheurs sont présentés ici : Harry Benjamin, John Money et Richard Green.

Harry Benjamin, déjà évoqué plus haut, est celui ayant rendu populaire le terme « transsexuel », toujours utilisé en France aujourd'hui, désignant « les personnes qui se sentent appartenir à l'autre sexe et éprouvent le besoin de modifier leur corps »[19]. En 1966, la réassignation sexuelle est difficile d'accès et seulement sous prescription d'un médecin, la plupart étant contre. Une fois la prescription obtenue, il fallait trouver une clinique qui accepte d'opérer, ce qui était aussi très rare. Califia avance un prétexte juridique à la réticence des médecins (dans les années 60-70 mais également aujourd'hui) :

> *« Il s'agit de la loi dite « sur la mutilation », qui remonte à l'époque d'Henri VIII, promulguée afin d'empêcher les jeunes gens de s'automutiler pour échapper au service militaire »*[20]

[16] F*emale to male* qui signifie de femelle vers mâle et qui désigne une personne ayant effectué une réassignation sexuelle de femme vers homme.
[17] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre : changer de sexe*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, EPEL, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003, p.61
[18] *Op.cit*. p.18
[19] FOURNIER, Martine (dir.), *Masculin-Féminin Pluriel*, Auxerre, Sciences Humaines Editions, 2014, p.46
[20] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre : changer de sexe*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, EPEL, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003, p.86.

Richard Green démontre par la suite l'ignorance des médecins et la forte influence des préjugés par rapport aux personnes trans', par un questionnaire (élaboré avec les Dr. Robert J. Stoller et Craig MacAndrew) envoyé à de nombreux médecins et psychiatres. Celui-ci expose le cas d'une patiente qualifiée de « transsexuelle ». Sur plus de 400 réponses de médecins, quatre sur cinq désignaient la patiente comme névrosée, et presque tous refusaient l'opération de réassignation sexuelle, alors même que la patiente était certifiée non-psychotique par son psychiatre et avec risque de suicide si sa demande était rejetée.[21] Néanmoins, si la patiente avait déjà effectué l'opération, la plupart des médecins acceptait de faire modifier l'acte de naissance de la patiente et la moitié lui permettait d'adopter.

Face à l'approche de Benjamin, de plus en plus de psychiatres ont commencé à délivrer des traitements hormonaux et chirurgicaux. La première opération de réassignation aux États-Unis s'effectua en 1966 à l'hôpital Hopkins de Baltimore. En France, il faudra attendre 1981 pour voir la première opération de réassignation sexuelle, car jusqu'en 1979, ces opérations étaient interdites et passibles d'emprisonnement. Toutefois, des traitements étaient délivrés sous certaines conditions, la personne souhaitant recevoir le traitement devait avoir été diagnostiquée selon plusieurs critères. Le docteur R. Stroller, dans le but de définir un protocole pour diagnostiquer ces « patients », introduisit :

> *« […] la distinction entre transsexuels primaires – les « vrais » – et transsexuels secondaires – les « faux ». Le psychiatre définit les premiers comme ceux dont « la quantité de masculin ou de féminin » est trop importante et remonte à l'enfance. Pour ces trans', la distorsion entre genre social et sexe biologique est trop grande et il faut opérer. Pour les autres, cette distorsion doit être résolue sur le divan. »*[22]

L'accès au traitement tient alors du domaine psychiatrique, qui détermine si la personne est – ou non – un « vrai » transsexe. Stroller voyait la transsexualité comme un trouble psychologique « créé par des circonstances traumatisantes et malsaines dans la famille ».[23]

Richard Green et John Money prônent un traitement par la psychiatrie. Ils dirigent le livre *Transsexualisme et réassignation sexuelle* qui devient très vite un classique dans le

[21] *Op.cit.* p.96
[22] FOURNIER, Martine (dir.), *Masculin-Féminin Pluriel*, Auxerre, Sciences Humaines Editions, 2014, p.48.
[23] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre : changer de sexe*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, EPEL, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003, p.160.

domaine, tout juste créé, du genre. C'est d'ailleurs à John Money que nous devons l'invention du terme « genre » en 1955. Money travaille jusque-là sur les intersexués[24], et montre que le genre désigne alors le rôle social et non pas le sexe. Cependant, il qualifie ces personnes « d'erreur de la Nature », et pour lui comme pour Green, l'intervention psychiatrique auprès d'un enfant ou d'une personne trans' (ou homosexuelle ou travestie) est primordiale pour « empêcher le développement » de telles identités. Ils considèrent également tous deux que le médecin joue un rôle principal dans la désignation du sexe assigné à l'enfant[25]. Ces deux chercheurs (et finalement tous les autres de l'époque), jugent que seule une réponse psychanalytique doit être donnée aux personnes trans'. Ils restent dans une catégorisation binaire du genre, dans une « polarisation entre les sexes »[26]. Pat Califia conclut, en rappelant que finalement, bien qu'essayant de trouver une « solution » au « problème », les médecins n'ont fait que renforcer les catégories « mâles » et « femelles » sans jamais les remettre en question, et sans jamais considérer la transidentité autrement que comme un problème :

> *« De cette étude de l'histoire de la transsexualité et de la réassignation sexuelle, je retiens le sentiment écrasant que, pour les minorités, « l'aide » des médecins est vraiment à double tranchant. […] Au lieu d'accepter cette variation comme une partie normale du spectre de l'expérience humaine et de reconnaître sa valeur intrinsèque, ils plaquent un modèle santé/maladie. »* [27]

Mouvements féministes et rejet des trans'

L'expression « dysphorie de genre » est inventée en 1974 par le psychiatre Norman Fisk. Le terme désigne également un « écart entre le genre assigné et le genre ressenti »[28] et peut être appliqué aux enfants et aux adultes. Néanmoins, ce terme reste encore médical, puisqu'utilisé dans le manuel des troubles mentaux (DSM). Les personnes trans' sont considérées comme malades et doivent « être malades » pour pouvoir obtenir un traitement. C'est pour lutter contre cette pathologisation, contre la transphobie et pour affirmer leurs identités que des premiers mouvements trans' se forment. Le mot « transgenre » est initié en 1978 par l'activiste Virginia Prince et englobe les personnes qui « vivent à plein temps dans

[24] Selon la définition de l'UNFE : « Les personnes intersexes naissent avec des caractères sexuels qui ne correspondent pas aux définitions traditionnelles du sexe masculin ou du sexe féminin. ».
[25] *Op.cit.* p.104.
[26] *Op.cit.* p.103.
[27] *Op.cit.* p.119.
[28] FOURNIER, Martine (dir.), *Masculin-Féminin Pluriel*, Auxerre, Sciences Humaines Editions, 2014, p.49

l'autre genre, sans vouloir recourir à des modifications corporelles »[29]. Lesli Feinberg étendra le terme à l'entièreté de la communauté trans' en 1992 (avec ou sans modification corporelle).

Mais alors que le mouvement de libération des femmes entre 1960 et 1970 voit le jour, on constate une forte transphobie de la part du mouvement. Le mouvement gay et lesbien se joint au mouvement féministe par stratégie et parce qu'estimant que les femmes sont également victimes du rôle des genres. Ces féministes concevaient la lutte des femmes comme :

> *« […] un combat désespéré pour se libérer de la sphère d'influence et du contrôle des hommes ainsi que des aspects néfastes de la masculinité. »*[30]

On constate un rejet des comportements « féminins » dit de soumission et « masculins » de domination. Les deux mouvements souhaitent dénoncer l'aliénation des hommes et des femmes, coincés dans des rôles sociaux. Ils revendiquent alors une société androgyne et rejette les stéréotypes masculins et féminins qui produisent la domination masculine. De fait, ce mouvement féministe rejette non seulement une partie des lesbiennes et gays jugés trop féminins ou trop masculins (« butch » ou « fem », féminité ou virilité copiées sur le modèle hétérosexuel affiché par certains gays et lesbiennes), et les transsexes. En effet :

> *« Rien ne sape davantage les bases du fondamentalisme féministe que l'existence des transsexuels. Un être avec des chromosomes mâles, une apparence de femme, une conscience féministe et une identité lesbienne, discrédite toutes leurs croyances sur l'infamie des hommes. Et quelqu'un ayant des chromosomes femelles qui vit comme un homme met en péril l'idée que toutes les femmes sont sœurs, qu'elles sont des féministes potentielles et des alliées naturelles contre l'infamie masculine. »*[31]

Beaucoup ne considère pas les trans' femmes comme de vraies femmes. Raymond, dans son ouvrage *L'Empire transsexuel* écrit même que « les transsexuelles ne sont pas des femmes. Ce sont des hommes déviants ». Dans toute son œuvre règne une théorisation conspirationniste

[29] *Op.cit.* p.50
[30] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre : changer de sexe*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, EPEL, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003, p.124
[31] *Op.cit.* p.131.

concernant les transsexes comme étant dirigée par des médecins et psychiatres cherchant à détruire le féminisme[32].

Les années 90 et l'activisme trans'

Les années 90 marquent l'affirmation du mouvement trans'. Depuis les années 60, le nombre de personnes trans' se tournant vers la scène politique pour revendiquer leurs droits ne cesse d'augmenter. Cependant l'activisme trans' prend une nouvelle tournure au milieu des années 90 : en effet, de plus en plus de personnes transgenres commencent à parler et écrire, plutôt que de se cacher. On notera également l'émergence d'une communauté *FtM* plus visible et nombreuse. Enfin, en 1990, les cliniques effectuant l'opération de réassignation sexuelle fonctionnent depuis plusieurs années à ce moment, et beaucoup de gens prennent conscience de la procédure injuste à suivre. La communauté trans' ne souhaite plus être catégorisée comme mentalement dérangée, et aspire à un meilleur contrôle des traitements (notamment concernant les effets secondaires hormonaux et les défaillances chirurgicales). Le mouvement féministe post-moderne est plus ouvert au dialogue avec la communauté trans' que ne l'était le féminisme classique des années 60-70, les trans' n'étant plus considérés-ées comme des ennemis-es par les féministes. La communauté trans' se bat également contre les violences envers les personnes trans' et contre la transphobie encore fortement présente.

En France, les années 90 verront naître la création de plusieurs associations, dont Exitrans, ainsi que la marche des fiertés trans' en 1997. En 1998, une femme trans', Dana International, remporte l'Eurovision. Aux États-Unis, plusieurs États et villes adoptent des lois contre la discrimination des personnes trans' (Minnesota en 1993, San Francisco 1994). De plus, le 30 avril 1996, la Cour européenne de justice déclare « qu'il [est] interdit, selon la loi européenne, de discriminer une personne transsexuelle dans son travail »[33]. Tout de même, le mouvement se heurte encore à une transphobie de la part de certaines personnes appartenant au mouvement gay.

C'est également durant cette décennie qu'apparait la théorie « queer » et le féminisme post-moderne qui s'en inspire. Les féministes post-modernes et les féministes et lesbiennes radicales, bien qu'étant d'accord sur le fait que la domination masculine est un problème et vient du maintien de la bicatégorisation de genre, elles divergent sur le fait de remettre en question celle-ci ; les féministes radicales souhaitant une société androgyne uniforme. La

[32] *Op.cit.* p.133.
[33] *Op.cit.* p.328

théorie queer, qui s'inspire notamment de la théorie du mouvement gay et lesbien sur la construction du genre des années 70, place « l'identité de genre et non la préférence sexuelle au cœur de l'identité de l'individu »[34]. Dans son article « La théorie 'queer' : une menace pour le féminisme ? », Florence Binard explique également que cette théorie réfute cette bicatégorisation sexuelle immuable et fixe, l'identité n'étant plus construite sur la base d'opposition homme/femme ou hétérosexuel/homosexuel :

> *« […] si le sexe biologique, le sexe social et le genre sont trois constructions culturelles, qui produisent et naturalisent la bicatégorisation sexuelle, le transgenre permet de transcender la binarité des sexes là ou l'androgynie voulait l'effacer ; il met en évidence la variété au lieu d'uniformiser l'un avec l'autre. La notion de « transgenre » ouvre, donc, la voie d'une nouvelle perception de l'identité qui se différencie à la fois de l'identité sexuelle biologique (mâle ou femelle), de l'identité sociale (homme ou femme) et de l'identité de préférence sexuelle (hétérosexuelle ou homosexuelle). »*[35]

Une personne n'est donc pas définie par son sexe biologique ou social et non plus par son orientation sexuelle. Pour une personne transgenre, l'identité de genre doit être différente de son assignation de naissance et « surtout, qu'elle brouille les cartes du masculin et du féminin »[36]. Tout de même, certains trans' se reconnaissent dans l'un des deux genres, masculin ou féminin.

Et aujourd'hui ?

Depuis les années 2000, la visibilité des personnes trans' augmente notamment dans la pop culture, dans la musique, dans la mode, dans les films (*Boys Don't Cry*, les sœurs Wachowski, *Transamerica*, *Laurence Anyways*, *Dallas Buyers Club*…) et séries et grâce à certaines stars, comme Laverne Cox (*Orange is the new black*), Chaz Bono ou l'ancienne athlète Caitlyn Jenner. Certaines associations religieuses, comme Girl Scouts ou l'Eglise Episcopale annoncent leur acceptation des personnes trans'. Mais la violence envers la communauté ne diminue pas, la transphobie étant encore fortement ancrée, les personnes trans' sont très régulièrement confrontées-és à celle-ci. En effet, une étude du Comité Idaho et du

[34] BINARD, Florence, « La théorie 'queer' » : une menace pour le féminisme ? », *in* LEDUC, Guyonne (dir.), *Travestissement féminin & liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, « Des idées et des femmes », 2006, p.389 – 401.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*

think tank République et Diversité remis à la mairie de Paris dans le cadre de la « Journée internationale du souvenir trans » révèle que 85% des personnes trans' ont souffert de transphobie au moins une fois dans leur vie[37]. De plus, selon un document de l'association Transgender Europe, *Trans Murder Monitoring*, 325 meurtres transphobes ont été recensés seulement sur l'année 2017, et plus de 2 600 depuis janvier 2008, dans plus de 71 pays différents, dont la France[38]. Le taux de suicide et de dépression chez les personnes trans' est également très élevé :

> *«[…] 67% des jeunes trans' de 16 à 26 ans sondés-ées dans une enquête en ligne de l'association Homosexualité et socialisme avaient ainsi « déjà pensé au suicide » et 34% avaient fait « une ou des tentatives », principalement de 12 à 17 ans (contre en moyenne 15% des jeunes de 15 ans). »*[39]

En 2016, le président Barak Obama distribue un guide au sein des écoles publiques dans le but de permettre aux élèves trans' l'utilisation des toilettes ou des vestiaires correspondant à leur identité de genre. Toutefois en 2017, Donald Trump interdit l'utilisation du mot « transgenre » au sein du département de la santé. Il tente également d'interdire l'accès à l'armée pour la communauté trans', sans succès.

Aujourd'hui, la lutte pour la visibilité politique des trans' est toujours d'actualité. En France notamment, l'accès à l'opération de réassignation sexuelle reste compliqué et fastidieux. Les personnes trans' souhaitant effectuer une transition physique (médicale) doivent dans un premier temps obtenir un certificat psychiatrique attestant qu'ils sont « transgenre ». Evidemment, chaque personne trans' choisit son parcours et ses étapes de transition selon ses envies, aucune étape, et encore moins la réassignation sexuelle, n'étant obligatoire. En effet, bien que le certificat ne soit normalement pas obligatoire, la majorité des médecins et chirurgiens l'exige. Ce certificat permet d'être certain qu'il n'y a pas de pathologie autre qui altèrerait le jugement, mais il permet surtout au médecin ou chirurgien, officieusement, de se protéger en cas de procès si la personne opérée vient à revenir sur sa décision. Pour obtenir

[37] LCI.fr, *suicide, dépression : une premiière étude sur les souffrances des « trans »*, le 19/10/2014, en ligne, https://www.lci.fr/societe/suicide-depression-une-premiere-etude-sur-les-souffrances-des-trans-1564117.html, consulté le 30/05/18.
[38] Têtu.com, *TDoR : 325 personnes trans et non-binaires tuées depuis un an dans le monde*, le 20/11/2017, en ligne, http://tetu.com/2017/11/20/t-dor-325-personnes-trans-non-binaires-tuees-an-monde/, consulté le 30/05/18.
[39] Slate.fr, *La souffrance des enfants trans'*, le 11/12/2014, en ligne, http://www.slate.fr/story/95615/les-enfants-trans, consulté le 30/05/18

celui-ci, il faut être en général suivi depuis 2 ans minimum, bien qu'il n'y ait pas de limites imposées. Malheureusement, bien que le « transsexualisme » ne soit plus considéré comme une maladie depuis 2009 en France, en pratique, il faut tout de même se faire diagnostiquer pour avoir accès aux opérations (et obtenir un remboursement de celles-ci par la sécurité sociale). En France, très peu de médecins sont formés et/ou spécialisés dans le domaine. De plus, selon Brigitte Goldberg, présidente de l'association Trans-Europe, la sécurité sociale « ne rembourse que les interventions de très peu d'équipes, quatre en tout pour la France : Paris, Lyon, Bordeaux et Marseille. »[40].

Ce certificat permet ensuite d'avoir accès à plusieurs traitements différents. La personne trans' choisit son chirurgien et son médecin pour effectuer sa transition, entre des équipes hospitalières (spécialisées) dans le public, ou des praticiens dans le privé. La personne peut, en allant voir un endocrinologue, commencer une hormonothérapie, c'est-à-dire une prise d'hormones (dites masculinisantes ou féminisantes), qui développeront des caractères secondaires (poils, voix, distribution des graisses, croissance de la poitrine ou du clitoris etc.). Plusieurs opérations peuvent être réalisées par la suite, toujours selon les choix de la personne : mammectomie, reconstruction mammaire, cordes vocales, pomme d'Adam, rhinoplastie …. Pour l'opération de réassignation sexuelle, plusieurs choses sont possibles également : hystérectomie (ablation des trompes, utérus et ovaires), une orchidectomie (ablation des testicules), la vaginoplastie, la phalloplastie (création d'un pénis avec de la peau prélevée ailleurs sur le corps) ou la metoïdioplastie (dégagement du clitoris augmenté). Néanmoins de nombreuses personnes n'ont pas toujours recours à la chirurgie de réassignation sexuelle. Cette procédure longue et compliquée est dénoncée par la communauté trans' car étant trop longue (entre 3 et 9 ans selon Samantha Monfort de l'association ORTrans[41]) décourageante, pathologisante et portant trop souvent un jugement. Samantha Monfort de l'association ORTrans explique :

> *« Cette période est particulièrement difficile et fragilisante. Beaucoup perdent leur travail, leur logement, sont victimes de harcèlements notamment sexuels et*

[40] Ma vérité sur, *Personnes trans : les embuches du changement de sexe en France*, entretien avec Brigitte Goldberg, le 04/05/2015, en ligne : http://www.maveritesur.com/trans-europe/personnes-trans-les-embuches-du-changement-de-sexe-en-france/1170, consulté le 30/05/18.
[41] Le HuffingtonPost, *Les trans en France : entre avancée historique et retard considérable*, le 05/10/2016, en ligne, https://www.huffingtonpost.fr/2012/07/18/les-trans-en-france-loi-avancee-retrograde_n_1681765.html, consulté le 30/05/18.

d'humiliations. Dans le milieu professionnel, l'utilisation du genre inapproprié sert à embêter la personne et à la rabaisser »[42]

La transition est un long parcours médical, chirurgical, juridique, administratif et bien sûr humain, qui se heurte encore trop souvent à l'incompréhension, au jugement et à la violence.

Concernant le parcours administratif, il reste tout aussi compliqué et fastidieux que la transition physique.

II) TRANSITION LÉGALE : LE POINT DE VUE JURIDIQUE

Une étape possible et souvent primordiale dans la transition d'une personne trans' est la transition légale, à savoir le changement d'état civil, qui correspond au changement de prénom et de mention de genre. Il permet une reconnaissance officielle de son identité de genre. En France aujourd'hui, les deux changements peuvent s'effectuer simultanément ou séparément, le changement de prénom restant la démarche la plus facile à obtenir. Pour une personne trans', se faire appeler par un autre prénom que celui assigné à sa naissance est une première étape d'affirmation, et le fait d'avoir des papiers ne correspondant ni au prénom ni au genre de la personne peut être déstabilisant et douloureux quotidiennement : en effet, la personne se retrouve souvent soupçonné-ée d'être usurpatrice-teur d'identité, appelé-ée par un prénom qui n'est pas le sien (dit aussi *deadname* et qui correspond au prénom de naissance, souvent rejeté par la personne car renvoyant à un passé douloureux) et n'est pas toujours prise-s au sérieux. Le changement d'état civil est donc très demandé, pour mettre en adéquation l'identité personnelle de la personne et ses données administratives.0

Pour mieux cerner la procédure de ces changements, nous nous appuierons sur le livre de Jean-Paul Branlard, *Le sexe et l'état des personnes : aspect historique, sociologique et juridique*[43]. Ce livre dresse une étude de la sexualité au sein du système juridique français (une première partie nommée « Sexualité et Famille »), puis du sexe dans le droit de l'état des personnes (ici « Sexe et personne »). Cette dernière partie est celle qui nous intéresse puisque traitant directement de la transidentité, et se compose en deux chapitres : « Le changement de sexe d'après les règles de fond » et « L'état civil après le changement de sexe ». Jean-Paul Branlard affirme en début de chapitre :

---

[42] *Ibid.*
[43] BRANLARD, Jean-Paul, *Le sexe et l'état des personnes : aspects historique, sociologique et juridiqu*e, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1993.

> *« Contrairement à une idée répandue, le transsexualisme n'est pas un problème sexuel, dans le sens où il aurait trait à la sexualité. C'est une question d'identité sexuelle au sens d'être un homme ou une femme et de la manifestation sociale de cette identité. Dans cette acceptation, mieux vaux parler d'« identité de genre », sans y associer la sexualité ou les organes génitaux. »*[44]

En différenciant le « transsexuel » d'un problème sexuel, il permet une clarification du terme et empêche l'amalgame souvent fait à l'époque entre transsexuel et homosexuel et dissocie également l'identité de genre des organes génitaux. Il fait ici passer l'importance de l'identité de genre avant l'identité « biologique », qui ne détermine pas la première.

La thèse de Jean-Paul Branlard datant de 1993, nous nous intéresserons dans un premier temps, à partir de son œuvre, à l'évolution de la loi des débuts des années 50 jusqu'en 1993. Nous verrons par la suite où en est la juridiction aujourd'hui, à partir d'articles et d'extraits de lois.

Un long chemin vers la reconnaissance juridique

En France, si l'intersexualité physique (hermaphrodisme) s'inscrit dans la « permanence du droit »[45], la transidentité ou transsexualité ne bénéficiait à l'époque d'aucune loi traitant ce cas de figure. Ainsi, en l'absence de texte, « tout le poids de la décision revient au juge, dans une matière pourtant d'ordre public au plus haut degré : l'état des personnes »[46]. Bien que certains tribunaux inférieurs acceptent le changement de l'état civil de certaines personnes trans' ayant effectué-ée une opération de réassignation sexuelle, les Cours suprêmes ne reconnaissaient pas, pour la plupart, les effets de traitements et d'opérations. De 1965 à 1976, la plupart des demandes sont refusées. Plusieurs arrêts (dont le premier en décembre 1975) tentent de clarifier les décisions à prendre en déclarant que si :

> *« […] UNE INTERVENTION CHIRURGICALE […] ENTRAINE LA MODIFICATION ARTIFICIELLE DES ATTRIBUTS DE […] SEXE, LA COUR D'APPEL A DECIDÉ, A BON DROIT, QUE LE PRINCIPE DE L'INDISPONIBILITÉ DE L'ÉTAT DES PERSONNES, AU RESPECT DUQUEL*

[44] *Op. cit.* p.407
[45] *Op.cit.* p. 416
[46] *Ibid.*

L'ORDRE PUBLIC EST INTÉRESSÉ, INTERDIT DE PRENDRE EN CONSIDÉRATION LES TRANSFORMATIONS CORPORELLES AINSI OBTENUES.[47]»

Mais malgré ces réponses négatives de la Cour de Cassation, déjà contenues dans ce premier arrêt, beaucoup de juges continuent d'accepter les demandes de changement de sexe à l'état civil, et à partir de 1976, rares sont les demandes refusées. En 1989, le Parlement européen adopte une résolution contre la discrimination des personnes trans' en appelant les États à prendre des mesures de protection envers cette communauté[48]. En 1992, la Cour européenne des droits de l'homme publie un arrêt condamnant la France, en estimant que l'État français entrave le droit au respect de la vie privée et de la vie familiale en interdisant le changement d'état civil[49]. Le gouvernement acceptera par la suite la plupart des demandes de changement d'état civil sous conditions : la personne devait avoir effectué des opérations chirurgicales majeures, c'est-à-dire une opération de réassignation sexuelle. De plus, la Cour n'ayant jamais spécifié les conditions de ce changement, la France l'introduit donc de façon restrictive, donnant « souvent lieu à des expertises humiliantes ou dégradantes »[50]. C'est seulement en 2010 que, poussée par le Conseil d'État d'Europe, la France demande plus de souplesse à ses juges et procureurs en demandant à ce que :

« […] l'opération de réassignation sexuelle ne soit pas systématiquement exigée «dès lors que le demandeur apporte la preuve qu'il a suivi des traitements médico-chirurgicaux (hormonothérapie, chirurgie plastique...) ayant pour effet de rendre irréversible le changement de sexe et de lui conférer une apparence physique et un comportement social correspondant au sexe qu'il revendique». »[51]

---

[47] Cour de Cassation, Chambre civile 1, du 16 décembre 1975, 73-10.615, Publié au bulletin, concernant le cas AUBIN, souhaitant remplacer la mention « sexe masculin » par « sexe féminin » sur son acte de naissance.
[48] Journal officiel des Communautés européennes n°C 256/33-37 du 9 octobre 1989.
[49] Arrêt du 25 mars 1992, affaire B. c. France, requête n°13343/87.
[50] Ma vérité sur, *Personnes trans : les embuches du changement de sexe en France*, entretien avec Brigitte Goldberg, le 04/05/2015, en ligne : http://www.maveritesur.com/trans-europe/personnes-trans-les-embuches-du-changement-de-sexe-en-france/1170, consulté le 30/05/18.
[51] Parlement européen, étude sur les droits des personnes transgenres dans les États membres de l'Union Européenne, département thématique : droits des citoyens et affaires constitutionnelles, 2010, consulté le 19/05/18 sur http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/note/join/2010/425621/IPOL-LIBE_NT%282010%29425621_FR.pdf

L'État français permet une grande avancée dans les droits des personnes trans' en annonçant en 2009 que la transidentité ne sera plus considérée comme une affection psychiatrique. L'année suivante, elle fait également la demande de retrait du « transsexualisme » de la liste des maladies mentales à l'OMS. Elle permet également la prise en charge des soins des personnes trans' concernant leur transition, en incluant la transidentité dans la liste de l'ADL 31 (maladie ou affection longue durée non-psychiatrique)[52]. Avant cela, la transidentité dépendait de l'ADL 23, qui classifiait les affections psychiatriques de longue durée. Il s'avère, malheureusement, qu'en pratique, peu de personnes trans' sont remboursé-ées à 100 % de leurs frais de transition.

Des démarches simplifiées

Jusqu'en 2016, une personne trans' ne pouvait obtenir un changement d'état civil que si elle-il avait effectué une opération de réassignation sexuelle ou un traitement hormonal, la jurisprudence posant comme condition le caractère irréversible de la transformation. C'est donc en 2016 que la Cour européenne sanctionne de nouveau la France concernant ce point, car réduire la reconnaissance de l'identité sexuelle à des opérations ou autre traitement revient à « conditionner le plein exercice de leur droit au respect de leur vie privée »[53]. De plus, les associations Amnesty International, Transgender Europe et ILGA rappellent que :

> *« […] la communauté trans est diverse : si certaines personnes transgenres ont subi ou souhaitent subir une opération de chirurgie génitale ou une thérapie hormonale, certaines ne le souhaitent pas ou ne le peuvent pas, en raison par exemple du coût, de leur âge avancé ou de leur mauvaise condition physique, de la crainte de complications post-opératoires, de convictions religieuses ou personnelles, de l'opposition de proches, du souhait de conserver leur capacité reproductive, de l'opposition des autorités ou parce que la chirurgie ne leur est pas nécessaire pour être à l'aise dans leur identité de genre. »*[54]

[52] Décret n°2010-125 du 8 février 2010, publié au Journal Officiel le 10 février 2010.
[53] Contrepoints.org, *Changement de sexe : la Cour européenne sanctionne la France*, https://www.contrepoints.org/2017/04/30/288065-changement-de-sexe-cour-europeenne-sanctionne-france, par Alexandre Marraud des Grottes le 30/04/17, consulté le 19/05/17.
[54] *Ibid.*

Aujourd'hui, notamment suite à cette sanction, la loi du 18 novembre 2016[55] et son article 56 ajoute au Code Civil des articles supplémentaires. La procédure de changement de sexe à l'état civil est simplifiée : elle est maintenant gratuite et sans obligation d'avocat, mais reste menée au tribunal de grande instance. La loi stipule :

> *« Art. 61-5. – Toute personne majeure ou mineure émancipée qui démontre par une réunion suffisante de faits que la mention relative à son sexe dans les actes de l'état civil ne correspond pas à celui dans lequel elle se présente et dans lequel elle est connue peut en obtenir la modification. »* [56]

Les preuves demandées sont des documents prouvant que la personne se présente publiquement, professionnellement et dans son cercle privé comme appartenant au sexe revendiqué. La loi est démédicalisée, c'est-à-dire que la personne n'a pas à justifier de traitement médical ou chirurgical, et que « le fait de ne pas avoir subi des traitements médicaux, une opération chirurgicale ou une stérilisation ne peut motiver le refus de faire droit à la demande »[57]. Des certificats médicaux peuvent cependant être demandés à la suite de l'audience, avant la délibération du jury.

Une fois les « preuves » rassemblées dans un dossier contenant également la demande de requête en rectification d'un acte de l'état civil, il est envoyé au tribunal de grande instance. La personne est ensuite convoquée à une audience devant les jurys. La délibération parvient quelques mois plus tard. La personne doit ensuite faire la demande, si la délibération du jury a permis un changement de sexe à l'état civil, de la modification de ses papiers et de son acte de naissance, qui peut de nouveau prendre quelques semaines. Une fois ces documents modifiés, la personne a fini sa transition légale et peut faire changer tous ses documents secondaires (carte vitale, permis de conduire…).

[55] Article 56 de la loi N°2016-1547 du 18 novembre 2016 de modernisation de la justice du XXIe siècle.
[56] Loi n°2016-1547 du 18 novembre 2016 de modernisation de la justice du XXIe siècle – Article 56, Section 2 bis, art. 61-5.
[57] Loi n°2016-1547 du 18 novembre 2016 de modernisation de la justice du XXIe siècle – Article 56, Section 2 bis, Art.61-6.

Changer de prénom aujourd'hui

Concernant le changement de prénom, la procédure est différente : depuis la publication du Décret du 29 mars 2017 de l'article 56 de la loi du 18 novembre 2016[58], la procédure est également plus simple. En effet, il fallait avant passer par un avocat pour déposer une requête au tribunal et ensuite pouvoir avoir droit à une audience devant un juge et un procureur. Un parcours qui était long et coûteux, et demandait à la personne de se justifier en justice quant au changement de prénom. Le passage en justice n'est maintenant plus obligatoire, et il suffit désormais de déposer une demande à la mairie (pour les personnes mineures, ce sont les parents ou le représentant légal qui doivent effectuer la demande, et si l'enfant a plus de 13 ans, son consentement est demandé). C'est ensuite l'officier de l'état civil qui sera chargé de traiter les demandes. Il est demandé à la personne souhaitant changer de prénom de prouver sa légitimité, en apportant des preuves de l'usage répété et prolongé du prénom demandé. Ces preuves doivent montrer que le prénom demandé est utilisé partout, autant dans la sphère privée que professionnelle et ce depuis un certain temps (les documents justifiant cela pouvant être des courriers de la poste par exemple, une carte de transport, des fiches de paies ou encore des lettres de proches attestant l'utilisation du prénom). Il n'est plus obligatoire de fournir d'attestations médicales dans ce dossier depuis cette loi. En effet, il fallait avant pouvoir prouver la transition médicale de la personne (par des attestations psychiatriques, de prise d'hormones ou d'opérations) pour pouvoir changer son état et/ou son prénom, ce qui réduisait les personnes trans' à des conditions médicales (de plus, comme on l'a vu plus haut, toutes les personnes trans' ne passent pas forcément par ces étapes médicales). La loi, avant, ne permettait donc pas aux personnes non médicalisées de « transitionner » légalement. De plus, la transidentité, contrairement au « transsexualisme », n'est pas classée en tant que maladie. Enfin, une fois la demande acceptée et traitée, la personne reçoit sa nouvelle carte d'identité avec le nouveau prénom, ainsi que son acte de naissance modifié.

En Angleterre, pays dont il est question dans *Pronom* d'Evan Placey, la reconnaissance juridique des personnes trans' est adoptée par le Parlement en 2004 par la loi Gender Recognition Act 2004, et le changement de sexe est officiellement reconnu comme une caractéristique protégée par la loi Equality Act 2010. La première loi citée, Gender Recognition, permet de changer d'état civil sans avoir recours à la chirurgie : les personnes voulant changer

[58] Le décret n°2017-450, relatif aux procédures de changements de prénom et de modification de la mention du sexe à l'état civil, est pris pour l'application de l'article 56 de la loi N°2016-1547 du 18 novembre 2016 de modernisation de la justice du XXIe siècle.

ce statut doivent prouver qu'elles-ils vivent depuis au moins deux ans sous leur « nouveau genre » et doivent justifier avoir, ou avoir eu une dysphorie de genre (terme médical désignant une détresse dû à une inadéquation entre l'identité de genre et le genre attribué à la naissance). Les personnes trans' peuvent, une fois ces critères réunis, faire une demande au Comité de reconnaissance du genre, un certificat reconnaissant leur genre. Celui-ci permet par la suite de faire reconnaître ce « nouveau genre » juridiquement et de modifier son acte de naissance. Pour le changement de prénom, aucun traitement médical n'est nécessaire.

L'explication de ces démarches permet ici de comprendre la difficulté pour les personnes trans' souhaitant entamer des démarches, qui sont souvent compliquées et stigmatisantes pour eux, notamment à cause de la constante demande de justification par le médical. De plus, ce sont des démarches souvent engagées par les personnes trans', même celles-ceux ne souhaitant pas changer de sexe.

Après avoir vu un rapide historique du mouvement trans' ainsi que les difficultés d'une transition physique et légale, il semble important de revenir sur un dernier point de vue primordial pour la compréhension de la transidentité : les sciences sociales.

III) SOCIOLOGIE DU GENRE ET TRANSPHOBIE

Pour comprendre la perception de la transidentité en France, il faut s'intéresser aux théorisations et recherches sociologiques qui ont été faites concernant celle-ci. Et pour aborder la transidentité d'un point de vue sociologique, il faut dans un premier temps se pencher sur la sociologie du genre. En sciences sociologiques, le concept du genre désigne toutes les différences autres que biologique entre la femme et l'homme. Le genre décrit ce que la société définit comme masculin et féminin à une époque précise. On parle souvent, dans le milieu, de « chausser les lunettes de genre » pour décrire l'adoption du point de vue du genre pour regarder la société. Or elle ne s'ajoute pas à ce que l'on connait déjà, elle participe à « transformer la perception et donc la compréhension »[59] de l'ordre social. Les lunettes de genre permettent de pointer les différences femme/homme qui ne sont ni innées, ni biologiques mais socialement et culturellement construites.

[59] CLAIR, Isabelle, *Sociologiedu genre*, Paris, Armand Colin, (2012), 2015, p.10.

Genre et sexe

Le genre se différencie du sexe biologique. L'article de Jean-François Dortier met au clair ces différentes notions : il déclare « Nous avons tous cinq sexes »[60]. En effet, la construction de l'identité de genre se définit à partir de ces cinq sexes : le premier est le sexe dit génétique, qui correspond à notre paire de chromosomes sexuels, XX pour les femmes et XY pour les hommes (souvent, le sexe génétique produit le sexe anatomique, mais dans certains cas de translocation, un corps de sexe féminin peut être génétiquement masculin et inversement) ; le sexe anatomique ensuite (vagin et ovaire pour les femmes, pénis et testicules pour les hommes, et dans le cas d'un hermaphrodisme, les deux) ; le sexe hormonal, distinguant testostérone et DHEA (androgène) pour les hommes et progestérone et œstrogène pour les femmes. Ces trois premiers sexes déterminent l'identité sexuelle biologique d'un individu. Vient après le sexe social, qui correspond au statut et rôle social (les normes varient selon la société, mais toute société assigne des rôles différents aux hommes et aux femmes). Enfin le sexe psychologique est l'identification personnelle à un genre (féminin, masculin) ou à un non-genre (aucun des deux ou les deux à la fois, on appelle cela « non-binaire »). C'est ce dernier qui construit l'identité de genre, et c'est également celui-ci qui caractérise la transidentité : une personne trans' est une personne qui par exemple est biologiquement homme, mais qui s'identifie au genre féminin, ou inversement. Le terme transgenre est à ne pas confondre avec le terme travesti, qui ne désigne pas la même chose : un travesti est une personne s'habillant avec des vêtements du genre opposé, sans forcément s'identifier à ce genre. L'identité de genre est également à différencier de l'orientation sexuelle.

Les études de genre (*gender studies*) apparaissent dans les années 50 aux États-Unis dans un cadre médical. Par la suite, le terme sera repris dans les années 70 par les mouvements féministes pour réfuter le fait que les femmes seraient inférieures aux hommes pour des raisons biologiques. Dans les années 90, c'est la philosophe Judith Butler qui donne un nouveau tournant à la réflexion sur le genre avec la publication de son ouvrage *Gender Trouble*[61]. Elle est également la figure de proue de la théorie *queer*, qui remet en question la bicatégorisation du genre.

[60] *Op.cit*. p.21.
[61] BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, Editions La Découverte, (1990), 2005.

La théorie queer et Judith Butler

La théorie *queer*, comme déjà expliqué plus haut, est née dans les années 90 aux États-Unis. Cette théorie arrive en France tardivement notamment à cause du retard du pays par rapport aux études de genre mais également par le délai considérablement long des traductions d'ouvrages clés. En sociologie française, cette théorie est surtout connue à travers les écrits de Butler, rares à avoir été traduits. Dans *Gender Trouble*, Butler souhaite étendre la réflexion féministe à s'ouvrir aux autres minorités sociales exclues pour prendre en compte tous ceux qui n'entrent pas dans la norme de genre. Elle remet également en question l'hétérosexualité obligatoire : parlant « d'hégémonie hétérosexuelle », elle explique que c'est à cause de celle-ci, et de cette injonction à l'hétérosexualité, qui tend à bicatégoriser la société, opposant hommes et femmes, la binarité de genre étant donc une construction sociale. Elle accuse ainsi les féministes des années 70-80 de renforcer cette construction normative :

> *« […] selon Butler, du fait qu'elles n'interrogent pas les effets de la sexualité sur la définition des normes de genre, elles confondent hétérosexualité et domination masculine. »*[62]

Ainsi, Butler émet l'idée que le sexe est une construction sociale, tout comme le genre. Elle définit d'ailleurs l'identité de genre comme « le résultat de pratiques répétées mettant en scène les normes du genre »[63], le genre apparaît alors comme une « activité incessante performée, en partie, sans en avoir la conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène contrainte »[64]. À partir de cela, Butler nous dit qu'il est possible de subvertir le genre, la performance de la norme.

> *« En ce sens, le genre n'est pas un nom, pas plus qu'il n'est un ensemble d'attribut flottant, car nous avons vu que dans le cas du genre l'effet de substance est produit par la force performative des pratiques, régulant la cohérence du genre. […] Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précèderait ce faire […] : il n'y a pas d'identité de genre cachée derrière les expressions de genre ; cette*

[62] CLAIR, Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, (2012), 2015, p.46.
[63] *Ibid.*
[64] BULTER, Judith, *Défaire le* genre, trad. CERVULLE Maxime, Paris, ed. Amsterdam, 2016, p.13.

identité est constituée sur un mode performatif par ces expressions, celles-là mêmes qui sont censées résulter de cette identité. »[65]

Aujourd'hui, certains courants nomment les études de genre « théorie du genre », redoutant l'indifférenciation selon le sexe. Au début des années 2010, en France, une campagne incite les parents à retirer leur enfant de l'école pour protester contre l'insertion des études de genre dans les programmes scolaires. En France justement, le terme « genre » n'apparaît que tardivement. Ces études de genre ne possèdent pas de département de recherche propre, contrairement à la Suisse ou au Canada, et de nombreuses références bibliographiques sur le genre ne sont pas encore traduites en français. Le terme commence à s'introduire en France à partir des années 90, et c'est en 2000 que « le concept de genre s'impose dans les sciences sociales »[66]. Aujourd'hui, la sociologie connait également des textes sur la transidentité :

« En constituant le séminaire « Ce que les corps trans font aux normes de genre/ce que les normes de genre font aux corps trans » à l'université de Bordeaux entre 2009 et 2012, Arnaud Alessandrin et Éric Macé ont encouragé les rencontres autour de ce sujet […]. D'autres chercheurs s'emploient à déblayer des travaux plus spécifiques comme la question des garçons trans pour Emmanuelle Beaubatie et Julie Guillot, la question de la prostitution trans comme Prune de Montvalon ou la relation « cancers et transidentités » comme ont pu le faire Anita Meidani, Jean Doubovetzky et Arnaud Alessandrin. […] Plus récemment, Karine Espineira et Arnaud Alessandrin ont déployé la première recherche sur la transphobie en France […]. »[67]

Néanmoins, la citation de tous les textes importants publiés sur la transidentité en moins de dix lignes permet de se rendre compte qu'il y a encore beaucoup de champs à explorer concernant ce sujet. Mais, la transidentité ayant longtemps été théorisée et analysée par des personnes extérieures au sujet, on remarque ces dernières années une réappropriation des études trans' par des chercheurs trans'. En France, contrairement aux États-Unis, la liste des chercheurs trans est

[65] BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, Editions La Découverte, (1990), 2005, p.96.
[66] NAVARRE, Maud, UBBIALI, Georges (dir.), *Etudier le genre : enjeux contemporains*, Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, collection « Sociétés », 2017.
[67] *Op.cit.* p.59.

encore beaucoup trop mince. Arnaud Alessandrin résume les deux directions que prend la France en matière de *trans studies* :

> *« D'une part, une reconnaissance partielle des études trans avec des programmes de recherches, des financements de thèses, des publications de plus en plus nombreuses […]. Mais parallèlement à cela, les trans studies, surtout lorsqu'elles sont portées par les trans eux-mêmes ou, dans une moindre mesure, par des personnes militant à leurs côtés, restent marquées du sceau de l'inconnu, de la marginalité ou de la militance. »*[68]

Transphobie : effets et conséquences

La société est encore frileuse dans l'acceptation des trans, mais les récentes études sociologiques faites par des trans', bien que peu nombreuses, montrent une certaine évolution. Cependant, on remarque que la transphobie, elle, ne disparaît pas et s'accroît même : l'ouvrage *Sociologie de la transphobie*[69], de Arnaud Alessandrin et Karine Espineira, montre que l'affirmation de soi pour une personne trans' est très difficile, notamment à cause des nombreuses discriminations au sein des cadres professionnels, mais aussi familiaux, dans l'espace public et dans n'importe quelle démarche administrative. Ces discriminations sont dues à la transphobie. Celle-ci désigne l'ensemble des discriminations portées aux personnes transidentitaires, elle qualifie également une aversion, une peur envers la transidentité. En France, la transphobie n'est pas reconnue comme telle dans la loi, contrairement à l'homophobie, et les agressions ou discriminations transphobes sont souvent reléguées aux discriminations homophobes, même si cela n'a rien à voir. Cette transphobie est intériorisée par les trans' qui intègrent un sentiment constant de honte, d'anormalité :

> *« Cette transphobie intériorisée peut s'exprimer de différentes manières : soit l'individu ne parvient pas à concevoir sa transidentité, soit il l'enfouit ou la rejette. Cette première forme de transphobie fait écho à ce qui est également nommé « l'homophobie intériorisée », c'est-à-dire que le sentiment d'être infâme, impur ou innommable, à ses propres yeux ou aux yeux d'autrui, ou pour le dire autrement*

[68] *Op.cit.* p.63.
[69] ALESSANDRIN, Arnaud, ESPINEIRA, Karine, *Sociologie de la transphobie*, Pessac, Maison des Sciences de l'Hommes d'Aquitaine, « genre, cultures, sociétés », 2015.

quand cet « autre en soi » éloigne l'individu de lui-même. Toutefois, la transphobie intériorisée se différencie nettement de l'homophobie intériorisée dans le contexte actuel de sous-visibilité et de pathologisation des identités et des corps trans. »[70]

Ainsi cette transphobie intégrée plonge la personne concernée dans un profond dégout de soi, un rejet de sa propre personnalité et un grand manque de confiance en soi. La transphobie prend plusieurs formes : elle peut être directe (« découlant immédiatement d'un rejet de la transidentité »), indirecte (« mettant en scène les allants de soi cisgenres en défaveur des trans »), institutionnelle (« en limitant l'accès au changement d'état civil et aux opérations remboursées »[71]). On constate donc, d'après cette enquête, que près de 96,7% des personnes trans' victimes de transphobie ne portent pas plainte à la suite d'un acte transphobe, par honte, par lassitude que la police ne puisse pas traiter leur cas ou par crainte de subir encore plus de discrimination[72]. Mais si les chiffres parlent d'eux même, que fait l'État pour contrer cette violence ? Pourquoi cette lutte contre la transphobie est-elle si méconnue ? Yves Raibaud, dans la préface de l'ouvrage, répond :

« Si la lutte contre la transphobie fait si peur (cf. le titre du dernier chapitre du livre : « Qui a peur des trans ?») n'est-ce pas parce qu'elle touche un point sensible d'une institution patriarcale et familialiste dont l'hétérosexualité est, au final, la clef de voûte, aussi bien dans ses programmes que dans sa structuration professionnelle (un métier de femmes dirigé par des hommes) ? »[73]

Si la transphobie n'a pas vraiment de point de départ, Alessandrin et Espineira pointe la médecine du doigt : en effet, c'est le milieu médical qui classe les transidentités du côté de « l'abject, de l'anormal et du pathologique »[74], renvoyant à une maladie à traiter, un trouble psychologique à soigner. Cette représentation négative a été principalement transmise par les médecins et psychiatres de l'époque, mais les médias ont également leur place dans la construction de la transphobie, transmettant encore et toujours cette vision pathologique. Enfin, elle vient également du fait de la remise en question des catégories immuables femme/homme

[70] *Op.cit.* p.40-41.
[71] *Op.cit.* p.44.
[72] *Op.cit.* p.151.
[73] *Op.cit.* p.18.
[74] *Op.cit.* p.76.

par la transidentité et au refus de la part des deux genres au sein de chaque personne. Pat Califia expliquait la transphobie ainsi en une phrase :

> *« La peur des transsexuels est chez chacun directement liée à la peur de son « moi » du sexe opposé. »*[75]

Il continuera en invitant chacun à repenser cette part de soi :

> *« Je pense que pour être complète, une femme doit pouvoir accéder à cette boite noire qu'est la « masculinité » et y prendre ce qui lui sera utile. Tant que les hommes ne seront pas capables d'affronter l'amour, d'apprendre et d'assimiler leur côté féminin, nous serons ennemis. Cela vaut la peine de prendre le temps (beaucoup de temps), et de réfléchir à la nature de sa peur de la transsexualité et à la façon dont la peur franchit les limites d'une conduite « appropriée » du genre limite de notre vie. »*[76]

La transidentité chez les enfants

Si la transphobie a lieu dans la cour de récré, c'est que la transidentité se repère dès le plus jeune âge. En effet, la dysphorie de genre est reconnue chez les adultes et chez les enfants. Un enfant peut affirmer le fait de s'identifier au genre opposé (ou aux « deux » genres) très tôt. En France :

> *« […] seul le service du centre hospitalier pour enfants et adolescents de la fondation Vallée propose un accompagnement de ces familles dans les premières étapes de transition hormonale, notamment avec l'administration de bloqueurs de puberté. Le service n'a ouvert qu'en 2015. Il constitue la première tentative du pays d'accompagner médicalement la «dysphorie de genre» chez les enfants et adolescents transgenres, au lieu de chercher à l'annihiler comme auparavant. Les*

[75] CALIFIA, Pat, *Le mouvement transgenre*, trad. YTHIER, Patrick, Paris, Epel, « Les grands classiques de l'érotologie moderne », (1997), 2003.
[76] *Ibid.*

traitements hormonaux aux mineurs n'y sont administrés qu'avec l'accord des deux parents, qu'ils soient réversibles ou irréversibles […] »[77]

L'accompagnement est encore très balbutiant. Toutefois, ces enfants ne sont souvent pas assez écoutés et ne font pas face aux même difficultés que des trans' adultes : rejet familial, harcèlement à l'école, dépression, suicide… C'est pourquoi « selon le rapport du Conseil de l'Europe, il est essentiel que l'entourage, les parents, l'école, le personnel soignant, acceptent la perception que ces jeunes ont d'eux même. »[78]. Selon le l'ouvrage *Treating transgender children and adolescents*[79] :

« Between 2004 and 2009, an average of 40 children and 40 adolescents registred per year for the first time at the clinic[80] *with a mean age of 8.0 and 14.3 years, respectively. »*[81]

La moyenne d'âge recensée est donc de 8 ans pour les enfants et 14 ans pour les adolescents, ce qui montre à quel point la transidentité n'a pas d'âge, et que les enfants sont également capables de se sentir appartenir à un autre genre que celui assigné à la naissance. La prise en charge précoce de ces enfants est une solution, malgré les débats éthique et moraux, puisqu'il évite le passage par le désespoir et la souffrance mais également les moqueries :

« Le développement psychologique et la socialisation vont dans le bon sens, les relations avec les jeunes du même âge sont meilleures »[82]

De plus, les changements vers l'autre genre sont plus faciles à effectuer sur un enfant n'ayant pas encore atteint la puberté. Il faudrait donc, lorsqu'un enfant en fait la demande, fournir un

[77] Slate.fr, *La souffrance des enfants trans,* le 10/01/17, en ligne, http://www.slate.fr/story/133997/enfants-trans-integration-france, consulté le 30/05/18
[78] Parents.fr, *enfants transgenres*, le 10/04/17, en ligne, http://www.parents.fr/enfant/psycho/enfant-transgenre-focus-sur-ce-trouble-de-lidentite-sexuelle-13485, consulté le 04/06/18.
[79] DRESCHER, Jack, BYNE, William (dir.), *Treating Transgender Children and Adolescents*, New York, Routledge, 2013.
[80] Première clinique spécialisée dans l'identité de genre pour les enfants et adolescents aux Pays-Bas, clinique utilisé pour obtenir les statistiques.
[81] *Op.cit.* p.8., Traduction : « Entre 2004 et 2009, une moyenne de 40 enfants et 40 adolescents s'est inscrite, par an, pour la première fois à la clinique, avec une moyenne d'âge de 8,0 et 14,3 ans respectivement »
[82] ALESSANDRIN, Arnaud, *La transidentité : des changements individuels au débat de société*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2011, p.55.

accompagnement à ceux-ci, même si cela n'évolue pas vers une transition. Les bloqueurs d'hormones avant la puberté semblent être un bon compromis, puisqu'ils permettent à l'enfant d'avoir plus de temps pour prendre sa décision. S'il ne souhaite plus entamer une transition, l'arrêt des bloqueurs permettront à la puberté de reprendre son cours normal.[83]

Nous verrons par la suite dans nos deux œuvres le cas de deux personnages enfants transgenres.

IV) DRAMATURGIE DU PERSONNAGE

Penchons-nous maintenant sur un ouvrage théorique dramaturgique, le livre de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*[84]. Nos études de cas portant sur des analyses dramaturgiques d'œuvres théâtrales, il est intéressant d'étudier et d'analyser la figure du personnage, la transidentité étant portée (en partie) par un personnage principal dans chacune des deux œuvres du corpus. L'ouvrage s'applique à montrer l'évolution du personnage au sein du théâtre, de sa représentation classique aux constructions contemporaines faites par sa « mise en crise » aujourd'hui. Les deux auteurs recroisent différentes constructions, utilisations et statuts alternatifs de cette entité incontournable du théâtre. Ryngaert et Sermon expliquent en introduction la démarche qu'ils adopteront :

> « […] même si parler de personnage n'est pas très bien vu, puisque, au nom de la modernité, on lui reproche d'alourdir la fiction des conventions qu'il amène avec lui, le choix, ici, est de ne pas céder au discours de la rupture ou de l'absolue nouveauté. Qu'on l'appelle personnage, figure ou entité parlante, c'est de son existence pragmatique, de ses déterminations poétiques et de ses qualités dramaturgiques, dont il sera question. »[85]

Le théâtre contemporain a redéfini beaucoup de notions du théâtre ces dernières années, et notamment celle du personnage, en repoussant ses limites. Néanmoins, il est toujours utilisé dans ses nouvelles dramaturgies, bien que différemment. Une première partie, intitulée « Repérages », expose plusieurs repères dramaturgiques concernant le personnage : identité,

[83] *Op.cit.* p.59
[84] RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, « Sur le théâtre », 2006.
[85] *Op.cit* p.14

action, espace, temporalité, parole, constellation des personnages (le personnage parmi d'autres), typologie (rattachement du personnage à un type traditionnel), référentiel, mythification ou « défamiliarisation » et degré de cohérence (« jeu de convergence des informations […] entre les différentes rubriques dramaturgiques »[86]). Tous ces repères donnent à comprendre le qualificatif de « carrefour de sens »[87] donné par Ryngaert au personnage. Ceux-ci permettent d'examiner le personnage sous plusieurs « angles » et donne à observer la structure du personnage selon ces dix paramètres. Un onzième paramètre est avancé, « rêver le personnage », qui se concentre sur le passage à la scène du personnage écrit. Enfin, en douzième point, l'ouvrage s'appuie sur l'application de ces repères pour l'analyse de plusieurs personnages.

L'identification du personnage est primordiale, et la façon dont il est présenté et désigné donne à voir comment l'auteur veut que nous le percevons. Sa première identification passe, pour le lecteur, par la didascalie initiale contenant la liste des personnages. Elle présente les personnages, traditionnellement, par ordre d'importance (le personnage principal en premier, les secondaires en deuxième etc.) et présente les liens importants pour l'intrigue (lien parental, liaison amoureuse, rang de noblesse etc.), « il s'agit alors de situer chacun des personnages par rapport à l'axe de l'intrigue »[88]. Mais la « mise en crise » de la fable fait apparaître des listes de personnages classées non plus par ordre d'importance mais par ordre d'apparition, l'action devenant secondaire, voire inexistante. On passe donc d'une « logique narrative (primat de l'action) » à une « logique énonciative (primat de la parole) »[89]. De plus, certaines pièces contemporaines réfutant justement d'identifier un locuteur, la liste s'en retrouve également chamboulée : on retrouve alors des pièces sans listes de personnages ou au contraire avec des listes de personnages démesurées. L'absence de liste renvoie donc à une remise en cause du personnage « via la promotion de la présence et du jeu d'acteur », tandis que les listes décuplées « renvoient plutôt à une interrogation sur la nature même du personnage […] en accusant ses rites de présentation d'un trait hyperbolique […] déjou[ant] sa définition traditionnelle : un individu dans lequel on peut vraisemblablement se projeter. »[90].

Le nom représente sa seconde façon d'être identifié. Depuis la « crise du personnage », la dénomination du personnage tend à être revisitée, et, bien que la plupart du temps, les auteurs

[86] *Op.cit* p.29
[87] *Op.cit* p.17
[88] *Op.cit* p.50.
[89] *Op.cit* p.51.
[90] *Op.cit* p.55.

« n'hésitent pas à rattacher leurs personnages à une humanité *a priori* identifiable »[91], on constate un déplacement de cette dénomination. En effet, certains auteurs ont recours à l'utilisation de sigle (ou « matricule »), privant le personnage de son unicité et de sa singularité en le rendant uniforme aux autres. Sa parole devient sa seule identité et son seul but, et, n'ayant « plus grand-chose à vivre en leur nom »[92], ils deviennent des êtres anonymes et non définis. Il y a également les identités génériques, qui désignent les personnages nommés par une caractéristique (leur sexe, leur âge, leur métier, ou leur parenté). L'auteur ici sélectionne un seul trait du personnage pour le qualifier, permettant de l'ancrer dans la réalité tout en le « maintenant en deçà d'un véritable personnage-effet »[93]. Déjà utilisé depuis longtemps dans le théâtre, ce mode d'appellation était cependant réservé aux rôles mineurs (garde, messager…), tandis que dans les écritures contemporaines, il désigne tout aussi bien un personnage principal que secondaire, laissant place à des intervenants anonymes et simples. Dans ces identités génériques, enfin, on retrouve celles qui se nomment par des caractéristiques physiques (La Petite, l'Homme qui se mouche…). Celles-ci sont qualifiées par Ryngaert et Sermon de « silhouettes » :

> *« Ainsi nommés, les personnages s'apparentent en effet à des sortes d'instantanés dramatiques, ils sont saisis sur le vif et fixés dans une image définitive qui ne laisse place, du coup, à aucune extrapolation psychologique : l'intériorité supposée du personnage se trouve évacuée au profit d'une apparence réduite à l'essentiel, une forme d'apparition qui fonde et constitue, dès lors, son seul mode d'existence. »*[94]

Les silhouettes n'ont pas d'existence propre, ni d'identité, étant réduites à ce qui est décrit d'elles, elles n'existent que par cette caractéristique. Enfin, un type de dénomination dont ne parle pas l'ouvrage est celui de la non-dénomination : en effet, dans certaines pièces, aucun personnage n'est nommé. Ce procédé rend le personnage impossible à identifier, ne bénéficiant d'aucun rattachement, seulement la parole.

La troisième partie est consacrée à la parole : durant les deux dernières décennies, la construction du personnage s'est beaucoup faite autour de la parole, s'affirmant dans « ce qu'il

[91] *Op.cit* p.62.
[92] *Op.cit* p.63.
[93] *Op.cit* p.66.
[94] *Op.cit* p.70-71.

dit, plutôt que dans ce qu'il est ou fait »[95]. Le personnage se définit alors par ce qu'il dit et ce qu'on dit de lui, en confrontant les points de vues. La répartition de la parole parmi les personnages se fait par une logique traditionnelle en fonction de l'importance des personnages, l'avancée de l'action etc. Les écrits contemporains ne reprennent pas forcement cette logique de parole, distribuant celle-ci par lambeaux, « obéissant à des principes de rythme plutôt qu'à des justifications logiques de rattachement à une identité »[96]. Au contraire, on trouve également des prises de paroles envahissantes, abondantes, jouant sur la prolifération du texte sous toutes ses formes. De plus, parfois, certains discours « ne semblent pas appartenir à la caractérisation du personnage, mais à une volonté manifeste de l'auteur qui envahit l'espace de parole, à peine masquée par le prétexte d'une figure. »[97]. L'auteur passe parfois par les didascalies, brouillant son rôle au sein du texte, et également la frontière entre les didascalies et le texte à dire. Le lien entre ces discours abondants et variés et la construction de l'identité du personnage est difficile à trouver, et les « figures apparaissent alors comme des simples prête-noms d'une foule de discours aux origines diverses, qui sont artificiellement rassemblées sous les bannières d'énonciateurs mercenaires »[98]. Ainsi, avec l'arrivée des dramaturgies de conversation, les énoncés ne construisent plus d'identités, et :

> *« […] on passe d'un théâtre qui fait des énoncés du personnage les instruments et les vecteurs d'un projet téléonomique, à un théâtre des écritures n'étant plus de configurer un contexte dramatique univoque, linéaire (pièce-machine), mais d'explorer et de déployer des espaces énonciatifs diversifiés (pièce-paysage), les locuteurs, construits au fil de leur parole-action, peuvent se trouver traversés de phénomène caractérisant pluriels, polyphoniques, voire inconciliables, qui ordonnent des situations et règlent des relations à géométrie variable. »*[99]

Le fait de parler devient un centre d'intérêt, et la cohérence entre celui qui parle et ce qu'il dit n'est plus obligatoire.

On constate également une contamination du dialogue par le récit. De plus, les adresses au public de plus en plus nombreuses font perdre l'illusion de la création d'un personnage fictif. Un trouble est créé dans la formation d'une cohabitation entre des personnages fictifs avec des

[95] *Op.cit* p.77.
[96] *Op.cit* p.79.
[97] *Op.cit* p.79.
[98] *Op.cit* p.80.
[99] *Op.cit* p.82-83.

figures « réelles », affaiblissant les frontières entre réalité et fiction. Toutefois, parfois, ces adresses au public forment l'effet inverse, suspendant l'action et mettant à distance l'illusion pour rappeler cette frontière entre réel et fiction.

L'utilisation des chœurs est également différente dans le théâtre contemporain, et leur utilisation est liée à l'importance du texte donnée au jeu des voix, certains chœurs trouvant « probablement leur origine paradoxale dans l'extrême fragmentation et la recomposition de ces voix »[100]. Comme pour le personnage, le chœur se définit par une identité communautaire, « lien de parenté ou lien identitaire »[101], et questionne également cette identité, parfois inexistante, ne reposant plus que sur un rassemblement non justifié de voix. Le chœur prend parfois la forme, chez certains dramaturges, d'un personnage démultiplié, ou d'un rassemblement de personnages souhaitant servir le même discours. Mais parfois, la notion de communauté rassemblée derrière une prise de parole chorale n'est pas forcément nécessaire :

> *« On peut se référer au chœur chaque fois que la parole est partagée, modulée, reprise et ressassée, souvent lyrique, plus poétique qu'active. L'attention se porte alors sur le texte, pas forcément sur la dimension de communauté, finalement absente. Le chœur devient l'utile fourre-tout d'énonciateurs indifférenciés […].»*[102]

Le chœur devient alors un flux porteur d'un discours.

Le théâtre n'ayant plus le monopole de la fiction spectaculaire, il remet en question le mode de mise en jeu du personnage. On observe d'abord que le théâtre n'est plus un reflet de la réalité, une illusion du réel, mais s'en émancipe, affirmant sa théâtralité. Le personnage devient alors « […] l'opérateur et le révélateur privilégié des tensions entre réalité et théâtralité, figuration et imaginaire, que les écritures organisent sur scène. »[103]. Le personnage est au centre du croisement de l'imaginaire et de sa « mise en image ». Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, l'énonciation du présent prend le pas, dans les écrits contemporains, sur l'illusion de la réalité, passant, selon Lehmann, du théâtre dramatique au théâtre post-dramatique, utilisant le texte comme un matériau sans but d'illusion. L'écriture d'un univers cohérent mais pas forcément convaincant est alors possible. Le personnage est plus envisagé comme une partition qu'un individu propre. On retrouve alors le terme de figure, qui élimine toute intériorité

[100] *Op.cit* p.100.
[101] *Op.cit* p.101.
[102] *Op.cit* p.104.
[103] *Op.cit* p.110.

supposée de ces « créatures » scéniques, une surface de langue sans forcément de conscience ou de logique à l'origine de ses propos. Ryngaert et Sermon rapprochent le théâtre latin des personnages contemporains : en effet, le théâtre latin ne contient pas de volonté de mimétique, ni de personnages vraisemblables, l'important étant dans la performance de la voix dans le chant (et non dans l'écriture) ou la danse, ancrée dans le présent. Le personnage devient alors un masque (*persona*) et non plus un visage exprimant des émotions, qui sert la fiction sans jamais s'essayer à l'illusion.

La réception du personnage n'est pas la même pour un lecteur que pour un spectateur, ce dernier passant par l'acteur pour rencontrer le personnage. La construction du personnage par le lecteur se fait à partir des indications et des blancs laissés par l'auteur. Mais dans des écritures ou le personnage est de plus en plus flou, comment le lecteur construit-il celui-ci ?

> *« […] la minceur du support textuel qui est proposé pour l'identification des personnages dans certaines formes de dramaturgie conduit à radicaliser la fonction et le travail du lecteur. Soit il refuse de coopérer, puisqu'il ne trouve pas les repères de départ qui lui sont essentiels, et il abandonne la lecture, soit il coopère de manière massive en faisant à lui seul la plus grande partie du chemin. »*[104]

Dans la pratique, on remarque que tout lecteur ou spectateur arrive à construire une forme de récit avec des fragments de texte. La réception est à la fois horizontale (anticipation ou surprise de « ce qui va se passer par la suite ») et verticale (rapprochement ou opposition avec des éléments de notre mémoire propre). Concernant l'identification, elle est certes plus compliquée dans les écrits contemporains mais pas impossible : une fois que le lecteur accepte de perdre par moment le personnage pour le retrouver plus tard ou à travers un autre, l'émotion peut surgir (mais de façon très brève). L'identification est simplement plus difficile car passant par une discontinuité. Néanmoins, de nouvelles formes d'identifications se développent quand même : certains dispositifs textuels tendent à forger des liens de proximité entre le lecteur et la figure personnage, comme la répétition de monologue intérieur, autobiographique ou autofictionnel. Les espaces intimes et les rapports au quotidien entretiennent également l'intimité du personnage avec le lecteur. Les discours annonçant un aveu ou une difficulté touchent également plus facilement. Le lecteur prend goût à ces nouvelles « silhouettes éphémères »

[104] *Op.cit* p.125.

incarnées par un acteur unique, enchainées rapidement, « convoquée[s], reprise[s] puis relâchée[s] »[105]. Ces effets ne sont pas des effets de pathos mais tiennent d'un rapprochement et d'un accroissement de l'intimité entre le lecteur et le personnage.

Le personnage prend racine également dans un imaginaire collectif, dépendant de chaque génération et construit par des sources de références imaginaires collectives, comme l'Histoire ou la culture. On observe également parfois le retour des personnages dits « mythiques » ainsi qu'à leur déconstruction et à leur utilisation en « matériau », bien que les personnages antiques et historiques ne semblent plus au goût du jour. Certaines figures littéraires par contre sont devenues des références théâtrales, comme les personnages de Shakespeare mais également et surtout les personnages de contes. La figure du soldat, simple et anonyme, est aussi beaucoup reprise ces dernières années, les auteurs s'inspirant directement de l'Histoire. Concernant la dimension comique, on la retrouve la plupart du temps dans des textes mettant en scène des « êtres, des situations et des évènements ancrés en territoire ordinaires, aux prises avec des conflits ou des soucis d'ordre familier. »[106]. Les auteurs ne cherchent plus à montrer les défauts des hommes et de la société mais à introduire de l'imprévisible dans des cadres déjà utilisés plusieurs fois.

Le personnage est une notion très complexe et riche. Les nombreux changements le concernant dans les écrits contemporains ne le rendent que plus complexe à étudier. Nous essayerons cependant dans nos études de cas, en nous rapportant à cet ouvrage, d'analyser le mieux possible nos personnages transidentitaires.

Maintenant que nous avons cerné la transidentité sous plusieurs points de vue, nous essayerons d'en analyser la représentation dans nos deux études de cas : *Mon frère ma princesse*, de C. Zambon et *Pronom* d'Evan Placey.

[105] *Op.cit* p.139.
[106] *Op.cit* p.149.

DEUXIÈME PARTIE : ÉTUDES DE CAS

- MON FRÈRE, MA PRINCESSE DE CATHERINE ZAMBON

- PRONOM D'EVAN PLACEY

I) *MON FRÈRE, MA PRINCESSE* : ANALYSE DRAMATURGIQUE

Mon frère, ma princesse, comme présentée dans l'introduction, est une pièce à destination du jeune public sortie en 2012. Le texte aborde plusieurs points de la question du genre, notamment les rapports fille/garçon, leurs comportements induits, mais aussi la place de l'éducation dans la manière de penser des enfants. Enfin, et bien évidemment, la pièce traite de la transidentité d'Alyan. Celle-ci est représentée tout au long de la pièce sous différentes formes : à travers Alyan, à travers le point de vue des autres personnages et à travers un récit à la fois réaliste et fantastique. L'histoire se découpe en trois parties : « Naissance d'un fée », « Naissance d'un poète » et « Naissance des héros », le tout se clôturant par un épilogue.

Alyan ou Nayla ?

La transidentité n'est jamais mentionnée de façon claire dans l'œuvre de Catherine Zambon. En effet, aucun vocabulaire qualifiant Alyan de « trans' » n'est utilisé. Et pourtant, on remarque, à travers la lecture de la pièce, qu'il refuse son assignation de garçon et souhaite devenir une fille : la première phrase de la pièce, prononcée par Alyan, est assez claire : « J'suis pas un garçon ! »[107]. Cette phrase revient à chaque début de partie, comme pour confirmer ce qui est dit. On constate un rejet clair de sa condition de garçon, qu'il dit ne pas vouloir être à plusieurs reprises. Dans un monologue, Alyan exprime le fait qu'il ne s'apprécie pas en garçon : « La nature, elle s'est trompée, je le sais bien elle s'est trompée […], j'aime pas être un garçon, je veux pas être un garçon »[108]. Il rejette également son corps, le qualifiant de « ce qui n'est pas à moi » et parle même de ses organes génitaux : « […] le zizon, c'est pas à moi, ça pend, c'est mou, on dirait un ver de terre, la nature elle s'est trompée »[109]. Le fait de penser que la nature s'est trompée, qu'il n'aime pas être un garçon, et ne veut pas le devenir, décrit la sensation ressentie par beaucoup de personnes trans', de ne pas être né dans le bon corps. Par la suite, il confie également à sa sœur « Un jour, je voudrais être maman, Nina. C'est ça que je voudrais être. »[110], puis dans un monologue : « C'est moi quand je serais grande je m'appellerai Nayla »[111]. Ici le personnage parle du futur, exprimant donc l'envie d'être plus tard Nayla et non plus Alyan. Le personnage prend ainsi l'habitude de s'habiller d'un robe de fée, qu'il ne quitte plus. Lorsque sa mère lui demande de la retirer, elle ajoute : « Mamie Loupiotte t'a acheté

[107] ZAMBON, Catherine, *Mon frère, ma princesse*, Paris, l'école des loisirs, « Théâtre », 2012, p.7
[108] *Op.cit.* p.39
[109] *Ibid.*
[110] *Op.cit.* p.12
[111] *Op.cit.* p.26

un vélo, c'est pas pour que tu te déguises en fée »[112], ce à quoi Alyan répond : « Je suis pas déguisé, m'man. Je suis la fée Nayla »[113]. Ce passage est très fort, puisqu'il contredit sa mère en expliquant que ce qu'il fait n'est pas un jeu, que ce qu'il montre de lui à ce moment avec cette robe, ce n'est pas un « déguisement » mais bien sa propre identité de genre. Cela se confirmera lorsqu'à l'école, il change son « caban vert » contre un gilet de fille, qu'il ne souhaite plus retirer par la suite. Cette obsession pour les « vêtements de fille » s'accentue lorsque sa mère précise à plusieurs reprises qu'il ne veut plus quitter la robe de fée : « Encore cette robe, Alyan ? », « Il a recommencé. En fille, dans le jardin de Mamie Loupiotte », « Il ne veut plus quitter cette stupide robe de fée de Nina. ». La répétition de cette information montre la nécessité, pour le personnage d'Alyan, de garder cette robe à tout prix. Celle-ci est très importante puisqu'elle exprime sa volonté à s'identifier au genre féminin, et également de s'évader dans un univers fantastique bien à lui. On constate également une souffrance profonde du personnage lorsqu'il dit « Je mourirai si je peux pas porter ta robe rose de fée, Nina. Et mes cheveux si on les coupe je mourirai aussi »[114]. Nina également décrit un chagrin très fort chez son petit frère (« Je ne l'avais jamais vu comme ça, mon petit frère »[115]). Le fait de souhaiter la mort plutôt que de vivre dans le genre ne correspondant pas à son identité de genre est un « symptôme » souvent retrouvé chez les jeunes enfants transgenres[116], tout comme le fait de s'habiller dans l'autre genre, de rejeter son assignation de naissance et de s'identifier à un autre prénom, autant de caractéristiques qu'Alyan reproduit dans la pièce. La transidentité est donc ici représentée par le rejet par Alyan de son genre de petit garçon.

Après avoir démontré la transidentité du personnage d'Alyan, intéressons-nous maintenant à l'identification du personnage, selon les mêmes critères de Ryngaert et Sermon dans leur ouvrage dramaturgique cité plus tôt[117]. Dans la liste des personnages, Alyan est le premier mentionné. Néanmoins, la liste des personnages est organisée non pas par ordre d'importance, mais par ordre de prise de parole, puisqu'on retrouve Mamie Loupiotte à la seconde place. Or, c'est un personnage secondaire, puisqu'elle n'apparaît que trois fois dans l'œuvre et répète sans cesse la même et unique phrase. On retrouve donc une « logique de

[112] *Op.cit.* p.18
[113] *Op.cit.* p.19
[114] *Op.cit.* p.14
[115] *Ibid.*
[116] Slate.fr, « Quand je serais grande je serais une femme, ou je serais morte », en ligne : http://www.slate.fr/story/95615/les-enfants-trans, consulté le 01/06/18.
[117] RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, « Sur le théâtre », 2006.

parole » plus qu'une « logique d'action ». En effet, le rapport aux mots et à la parole est très fort dans le texte : Ben par exemple, qui n'a jamais « envie d'en parler », est le second personnage s'exprimant le plus, après Nina. Celle-ci d'ailleurs, a recours à la poésie pour exprimer ce qu'elle ressent. Alyan, pour finir, se construit un monde imaginaire grâce à la parole. Ce dernier reste tout de même au centre de cette liste de personnages, traduisant son importance. En effet, le reste des personnages est défini par rapport à lui : « Nina, sa sœur ainée », « Mamie Loupiotte, sa grand-mère… » … Et même Ben et Dilo : ces deux personnages sont exposés de façon très simple, leur prénom précédant simplement la mention « un garçon ». Or, Dilo pourrait être décrit comme l'ami de Nina, ou Ben comme l'ami de Dilo (« Pourtant, Ben, c'est mon pote. »[118]). Mais du point de vue d'Alyan, ce sont seulement des garçons qu'ils ne fréquentent pas, d'où leur description simplifié.

Alyan est donc présenté comme central. Par la suite, dans la pièce, lui et sa transidentité sont également le sujet principal : le titre « mon frère, ma princesse » le désigne, et c'est l'affirmation de sa volonté à ne pas être un garçon qui provoque le désordre auprès de ses parents et des enfants du groupe scolaire. Enfin, c'est pour le défendre que Nina se retrouve harcelée par les élèves du groupe scolaire et qu'elle disparaît. La thématique de la transidentité est la cause de l'intrigue, voire l'intrigue elle-même. Ensuite, Alyan est nommé par un prénom et non par un sigle ou par une caractéristique, lui conférant ainsi une certaine humanité et permettant de l'identifier clairement. Alyan apparait également sous l'anagramme de Nayla, qu'il revendique plusieurs fois (« Je suis la fée Nayla. »[119]). Ce prénom représente sa part de féminité, son envers (« j'aime bien être à l'envers papa »[120]), qui est tout autant son identité. À la fin de l'œuvre, il est appelé par les deux prénoms :

« ALYAN : Moi quand je serais grande, je ferai pétunia.
On entend d'un côté de la scène une voix qui l'appelle : Alyan !?
Et de l'autre côté de la scène, une autre voix qui l'appelle : Nayla !?
Ça va prendre du temps, je crois, de devenir un pétunia. »

Cette fin et ces deux prénoms peuvent être interprétés différemment : en effet, Alyan pourrait ici représenter son présent, et Nayla son futur, lorsqu'il pourra pleinement vivre sous une identité féminine, la transition étant le temps que cela mettra à passer de l'un à l'autre. Nous

[118] *Op.cit.* p.28
[119] *Op.cit.* p.20-21
[120] *Op.cit.* p.20

pouvons également y voir un tiraillement entre deux identités, comme si Alyan devait accepter les deux pour se construire, et qu'avec le temps, il devra concilier et vivre avec celles-ci (car peut être que finalement, Alyan vivra très bien avec sa part de féminité, sans entamer de transition). Quant au mot « pétunia », il revient souvent dans l'œuvre : d'abord cueilli par Alyan, puis employé par Nina contre Dilo, il est ensuite réutilisé par Dilo contre Ben, et par Ben qui cherche à en savoir la signification. Dans cette citation, il peut être vu comme une métaphore de la transidentité, un pétunia étant masculin et fleur étant un mot féminin (se rapportant donc à la féminité), la fleur devenant la chose que Ben essaie de comprendre, de saisir. Il peut représenter « le sésame ouvrant les portes de la joie de vivre »[121] comme l'interprète Marie Bernanoce dans son analyse de l'œuvre, qui prend soin de ne jamais mentionner la dimension transidentitaire en posant sur la pièce la thématique de l'« homosexualité ».

Pétunia, Nayla … Alyan possède tout un vocabulaire qui lui est propre : Zambon lui invente un langage d'enfant, notamment avec le mot « magination », mélange entre imagination et magie, ou « aviateurice ». Il s'exprime de façon simple, avec des élisions, des répétitions et pose beaucoup de questions, notamment dans le dialogue avec sa sœur Nina. Par cette façon de s'exprimer, Zambon choisit un traitement réaliste de l'enfant, qui s'exprime comme une personne de son âge. De plus, Alyan accorde certains mots au féminin lorsqu'il parle de lui, comme « aviateurice », « grande » ou « pâtissière ». L'utilisation progressive de ce vocabulaire accordé au féminin montre qu'il est encore entre-deux, et tout comme il apprend à parler, il apprend à se qualifier. C'est également avec ces mots, comme on l'évoquait plus haut, qu'il construit un monde imaginaire : en effet, Alyan se créé tout un univers, à l'aide de la figure de la fée (figure essentiellement féminine), dans laquelle il se réfugie. Lorsqu'il porte la robe, Alyan fait des tours de magie, qu'il appelle « magination », qui se réalisent véritablement : ainsi, Mamie Loupiotte se retrouve transformée en papillon ou en fraise tagada, tandis que le gardien du parc devient une crotte de nez. Alyan prend peu à peu pouvoir sur le réel, en altérant certaines choses, les métamorphosant. Cet espace (non défini à chaque métamorphose) traduit ici un certain refuge pour Alyan, qui peut métamorphoser les choses comme bon lui semble, et finit même par se transformer (« *ou croit se transformer* ») en Nina, celle qui incarne ce qu'il souhaite devenir. La transidentité est donc d'une certaine façon représentée par le pouvoir de métamorphose que détient Alyan dans cet univers onirique qu'il se créé, lui permettant

[121] BERNANOCE, Marie, *Vers un théâtre contagieux volume 2*, Montreuil, Ed. Théâtrales, « Sur le théâtre », 2012, p.483

d'échapper à la réalité, mais également d'évoluer, de s'affirmer, et également de montrer que rien n'est immuable.

Entre rêve et réalité

On retrouve cette forme de rêve tout au long de la pièce, notamment à chaque passage d'Alyan, au début des parties, mais également lors des autres scènes où le lieu n'est pas mentionné : des dialogues entre Alyan et ses parents, des monologues d'Alyan, mais aussi de Nina, ainsi que l'épilogue de fin. Cet espace non défini permet de laisser la place à la parole du personnage venu s'exprimer. Le lieu n'étant pas indiqué, cela permet au lecteur de s'en inventer un, tout comme Alyan le fait. Ce dernier reste tout de même très relié à cet « endroit », puisque c'est lui qui l'utilise le plus souvent, comptant 8 scènes dans ce non-lieu. C'est d'ailleurs toujours à la suite d'Alyan qu'un personnage autre entre et s'exprime dans cet espace. Tandis que l'enfant s'inscrit dans un univers bien à lui, les autres personnages, eux, s'inscrivent au contraire dans une esthétique réaliste. Il peut donc être interprété comme l'univers imaginaire d'Alyan, dans lequel certains personnages entrent, soit pour parler à Alyan, soit pour parler seul. Ces monologues sont adressés au lecteur, l'impliquant dans le récit, sans forcément briser la frontière entre réalité et fiction, tout en renforçant la théâtralité des personnages. Ces monologues sont très importants puisqu'ils donnent à comprendre l'histoire et permettent aux personnages un espace libre d'expression. Ce non-lieu pourrait alors être vu comme un endroit de parole et de confession, ou alors comme le terrain de pensée des personnages, un espace mental. L'adresse au public, elle, ancre le spectateur dans le récit, le fait se sentir concerné : par ce procédé, l'autrice permet une identification à la situation et aux personnages. Ces « monologues confession », comme définis par Sarrazac, découlent d'une épicisation mêlée au dramatique : les personnages passant tour à tour de figure narrante à personnages narrés. Ils ne sont plus soumis à la chronologie de la fable et alternent entre dialogue et narration, rapportant des actions passées. C'est un procédé que l'on retrouve beaucoup dans le théâtre contemporain et également jeunesse, les deux ne présentant pas de grandes différences, si ce n'est que le théâtre jeunesse s'adresse aussi bien aux enfants qu'aux adultes.

De plus, la pièce commence et finit dans ce non-lieu, englobant l'intrigue dans une esthétique du rêve. L'épilogue se démarque des autres passages par la didascalie suivante :

« Nina, Dilo, Ben, Stéphane et Séverine. Ils prennent parole pour nous délivrer la fin du récit. C'est un chœur. Il n'y a plus de garage, ni de lieu réaliste. Dans cette

séquence, Alyan, peut, ou non, être à vue. Témoin invisible de ce qui va être raconté. »

La didascalie différencie clairement l'espace du déroulement de l'épilogue comme à part de la réalité. Les personnages deviennent un chœur : ils se rassemblent pour faire entendre une histoire, sans forcément mettre de côté leurs identités, mais cherchent à raconter les faits en donnant une place à chaque voix. L'attention est portée sur le texte, sur le récit commun de toutes ces voix. Alyan est posté en tant que spectateur, laissant le groupe parler des évènements sans donner son propre point de vue, comme pour observer ce que chacun a tiré de ce qu'il s'est passé. De plus, c'est pour Alyan qu'ils se rendent tous en robe à l'école le lendemain. Alyan étant déjà en robe depuis le début, ce n'est pas pour lui que l'action de porter ce vêtement est importante, mais pour les autres. Cette fin est ancrée dans une esthétique onirique, elle peut être interprétée comme un rêve réalisant partiellement l'accomplissement du « rêve de société ouverte »[122] dont parlait Nina au début de la pièce (un monde « sans porte »), où chacun peut se rendre à l'école habillé dans le genre souhaité. L'hybridation entre le conte de fée et le théâtre est un procédé très utilisé des dramaturgies jeunesses. Ici, avec l'univers onirique d'Alyan et la figure de la fée, le conte, sans être entièrement à l'œuvre, reste bien présent dans la pièce.

À l'inverse, plusieurs éléments ancrent le récit dans un certain réalisme : la dénomination de tous les personnages, premièrement, est réaliste, puisque tous sont nommés par un prénom, les rattachant à la réalité. Marie Bernanoce relève une référence à Tchekhov dans le prénom de Nina, visualisant les risques tragiques à côté desquels elle passe, un fort réalisme pour les prénoms des parents, Séverine et Stéphane, ainsi qu'une diversité culturelle pour Ben et Dilo. Mamie Loupiotte se démarque : elle est d'abord nommée par un lien de parenté, « mamie », puis par un qualificatif étrange, « Loupiotte », une petite lampe. Marie Bernanoce l'interprète comme la difficulté de l'adulte à éclairer le chemin d'un enfant, son appellation faisant référence au vaudeville. On peut également l'interpréter comme faisant partie de l'esthétique du rêve, puisqu'elle n'apparait qu'avec Alyan et se retrouve métamorphosée plusieurs fois, perdant en quelque sorte, son « humanité ». Malgré cette exception, tous renvoient à une appellation réaliste.

Ensuite, tous les lieux mentionnés sont concrets, quotidiens et très facilement identifiables : chez Nina et Alyan, la rue et le garage. La maison des enfants englobe les scènes familiales, la rue correspond aux confrontations entre Dilo et Ben mais aussi Nina. Stéphane

[122] *Op.cit.* p.484.

les rejoindra lorsqu'il confronte Ben pour que ce dernier lui dise où se cache Nina. Enfin, le garage est le lieu secret (un jardin secret), celui du dénouement. La pièce se déroule dans un espace intime et quotidien, qui renforce le réalisme de celle-ci. Un quatrième espace est mentionné : celui de l'école. Ce lieu regroupe beaucoup d'actions, mais ne nous est jamais montré. Les actions s'y déroulant sont rapportées par les personnages. En effet, c'est un lieu propre aux enfants, où il est rare que l'on sache ce qui se passe et ce qui se dit. En privant l'accès à cet espace, l'autrice rend le lecteur spectateur de ce qui s'y déroule, le mettant d'une certaine façon à la place des parents. Enfin, l'école même, en tant qu'institution, ne rejette jamais Alyan, qui, lorsqu'il créé un masque de Nayla déclarant qu'il deviendra elle plus tard, le maître le félicite, à l'inverse de ses camarades qui se moquent de lui et lui font un croche-pied.

Concernant la temporalité, elle semble être linéaire. En effet, l'œuvre contient beaucoup d'ellipses mais reste chronologique. Les repères temporels sont rares, mais certains indices nous permettent de comprendre qu'une partie pourrait correspondre à une semaine : en effet, dans la deuxième partie, Séverine dit à Stéphane : « Tout le week-end en robe, a dit ta mère ». On pourrait donc penser que les passages d'Alyan correspondent à un week-end chez sa grand-mère à chaque fois. Mais plus tard, lorsque Nina se fait agresser, Dilo dit à Ben : « La semaine dernière, elle s'est déjà faite taper je crois, et … »[123], or Dilo rencontre Nina blessée à la lèvre quelques scènes plus tôt, dans la même partie. Il se serait donc écoulé une semaine sur une même partie. Les passages d'Alyan pourraient être alors hors de la chronologie générale, et appartenant à une temporalité propre. Esthétique réaliste et onirique se croisent et s'emboîtent dans ce texte, et malgré la place du rêve, le récit reste plutôt majoritairement réaliste. Ce contraste permet, malgré le rêve, de ré-ancrer la thématique de la transidentité dans la réalité. Ce réalisme permet également une identification du lecteur aux évènements, se mettant à la place des parents, comprenant le courage de Nina ou se retrouvant dans les propos de Ben. En effet, la constellation de points de vue que propose l'œuvre participe également à ce mode d'identification.

Une dramaturgie de points de vue

Mon frère, ma princesse présente différents points de vue de la transidentité à travers les personnages, fonctionnant comme une « constellation de points de vue », que chaque personnage livre lors des monologues adressés au public. En plus d'Alyan, on retrouve celui de

[123] ZAMBON, Catherine, *Mon frère, ma princesse*, Paris, l'école des loisirs, « Théâtre », 2012, p.34

Nina : le titre du livre, *Mon frère, ma princesse*, reflète son point de vue. Elle est la plus proche d'Alyan et prend sa défense. Nina se retrouve au milieu des brimades des autres élèves à la place de son frère, et pour alerter ses parents, non pas du fait qu'elle se fait violenter mais du fait qu'Alyan l'est, elle se coupe les cheveux. Elle réaliserait cette initiative pour ne pas que son frère coupe les siens (« si on lui coupe les cheveux il va être malheureux »[124]). Cette action peut également être interprétée comme un signe d'appel à l'aide concernant Alyan, ou pour contrer la réplique de sa mère, qui la qualifie de « vraie princesse » quand elle est coiffée. Ne souhaitant pas être une princesse (« c'est nul les princesses »), elle réagit violemment en coupant ses cheveux. Elle est consciente de la souffrance qui habite son frère, et semble comprendre pourquoi (elle sait que si on lui coupe les cheveux, il sera peiné) elle le voit malheureux, et c'est ce qui la pousse à disparaître pour faire réagir les adultes (« Faut l'aider papa. Moi je n'y arrive plus »[125]). Elle est la plus touchée par ce qui arrive à son frère, puisqu'elle se fait agresser à cause de cela (« Parait que ton frère est une fille ? […] Famille de taré. Et toi, t'es quoi ? »[126]) et reçoit des menaces (« Tous les deux. Je vous tue. Lui, je le noie. Toi, je t'expédie en enfer »). Ce passage, très violent, durant lequel elle raconte son agression, est très fort, et représente la transphobie ambiante, même chez les enfants, qui n'acceptent pas la différence d'Alyan (« son petit frère débile », « il est trop bizarre ce gosse », « frangin neuneu », « anormaux », « malade »). Nina a un fort rapport à la parole, puisqu'elle est le personnage qui s'exprime le plus de la pièce (environ 1700 mots en tout). De plus, elle passe également par la poésie pour s'exprimer, écrivant un poème à la suite de son agression. Dans celui-ci, elle affirme encore sa volonté de protéger son frère. Elle comprend vite le pouvoir de ses mots, et s'en sert contre Ben lorsqu'il refuse de la laisser passer dans la rue. Elle saisit à ce moment l'utilité et la difficulté de se défendre avec les mots :

> *« J'ai appris un jour que les mots c'était pire que des coups qu'on se donne à soi-même sur le visage. […] J'ai appris un jour que les dire en vrai ça me défendait. Mais si on les dit trop fort plus personne n'écoute. »*[127]

Elle dit ensuite quelque chose de très intéressant, avec une dimension presque méta-théâtrale :

[124] *Op.cit.* p.38
[125] *Op.cit.* p.39
[126] *Op.cit.* p.33
[127] *Op.cit.* p.42

« Si je ne parle pas, je disparais. Si tu n'écoutes pas, je disparais »[128]

Ce passage pourrait être adressé au lecteur, ou au spectateur : en effet, si le personnage ne parle pas, il disparaît, puisque c'est à travers la parole qu'il existe. De plus, s'il n'y a personne pour écouter le personnage parler, il disparaît aussi : le théâtre n'existe pas sans spectateur. Nous pourrions ici penser qu'il s'agit de l'autrice parlant à travers Nina, donnant son point de vue, à elle aussi, sur la force des mots et la place du théâtre.

A travers les points de vue de Ben et Dilo, on observe la place de l'éducation au sein de l'œuvre. En effet, Ben reflète une éducation traditionnelle et conservatrice : « Chez moi, c'est tout bien rangé, avec mes quatre sœurs qui font les lits, la vaisselle, le ménage. Mon père dit : « Elles rangent dedans, toi, mon fils, tu ranges dehors. » Normal, non ? »[129]. Il endosse le rôle de l'autorité, frappant quiconque laisse échapper un mot de travers (« Je suis un garçon, c'est à moi de faire la loi »). Cependant, il reste un personnage qui parle beaucoup, malgré l'apparence de « brute » que l'autrice lui donne, notamment grâce à l'utilisation très régulière du verbe « taper » dans son vocabulaire. Il est également celui qui évolue le plus durant la pièce, puisqu'à la fin, il accepte de porter une robe, et rêve également, comme Nina, d'un monde avec des « maisons sans porte ». Il possède une particularité dans sa façon d'exprimer : en effet, il termine très souvent ses tirades par « J'ai pas envie d'en parler », ou avec un verbe à l'imparfait : « Enfin, je tapais », « C'est ce que je disais avant », « C'est ça que je me disais ». Il annonce même, dans sa première réplique, la disparition de Nina (« Avant que Nina disparaisse.»[130]). Il semblerait qu'il soit déjà au courant de ce qui va se dérouler, comme s'il était déjà à l'épilogue. Cela rend son point de vue très particulier, puisqu'il est au courant des actions à venir et les prédit. Il semble également se regarder agir avec du recul, comme s'il revivait son histoire, se rendant compte de ses mauvaises actions. Ce procédé d'inscrire le personnage dans plusieurs temporalités se retrouve souvent dans le théâtre jeunesse. En effet, Ben sachant le déroulement des évènements, inscrit en quelque sorte sa dramaturgie dans une anticipation constante, cette dernière étant une des caractéristiques du drame moderne avancé par A. Petitjean.[131]

[128] *Ibid.*
[129] *Op.cit.* p.8
[130] *Op.cit.* p.9
[131] PETITJEAN, André, « L'écriture théâtrale contemporaine » *in* PERETTI, Isabelle, FERRIER, Béatrice (dir.), *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Arras, Artois Presses Université, « Etudes littéraire », 2016.

Dilo, lui, vit seul avec sa mère : son éducation étant différente, il ne se place pas en tant que figure d'autorité et trouve que « le rose, c'est cool ». Alyan n'est pas son inquiétude principale, Dilo étant centré essentiellement sur Nina, tout comme cette dernière l'est sur son frère. Néanmoins, il reste « conditionné » au rôle de garçon, car lorsque Nina lui demande de porter une robe, il répond :

> *« Je suis un garçon, je ne peux pas faire ça. Les garçons, ils ne s'habillent pas comme ils veulent. »*[132]

Par cette phrase, on note une dénonciation de l'autrice par rapport au rôle social attendu des garçons, qui subissent également une forte pression sociale, et elle qui continue à travers Nina :

> *« Je sais, il ne pleurent pas, ils sont forts, ils prennent toute la place dans la cour de récré et quand on se fait taper dessus ils regardent en rigolant. Parait qu'ils sont courageux ».*

L'œuvre de Catherine Zambon se montre militante et cherche à dénoncer ces clichés d'hommes et de femmes, et prouve, en donnant le point de vue d'Alyan, que ce dernier n'est pas malade ou fou, mais juste lui-même, et que ce sont ces rôles et statuts sociaux obligatoires qui sont à revoir. La violence faite à Nina et sa disparition se veut dénonciatrice, et, grâce au traitement réaliste du texte, permet au lecteur de se rendre compte de l'injustice subie par Nina et Alyan, et de susciter la sympathie et l'empathie du lecteur.

On remarque également que les parents n'échappent pas aux clichés de l'éducation : lorsque Séverine demande à Stéphane d'aller jouer avec Alyan, elle lui dit : « Ça serait bien que tu l'emmènes un peu, parler avec son papa, d'homme à homme tu vois.», tandis que ce dernier, lorsqu'il parle à Nina, est « *très doux* ». Ses deux parents composent également un point de vue : ils ne sont pas conscients de ce qu'il se passe à l'école et, tandis que la mère s'inquiète trop, le père, lui, ne décolle pas les yeux de son ordinateur. Une critique des clichés de famille peut être perçue à travers l'opposition des parents : la mère qui s'inquiète et parle beaucoup, face au père, passif, qui préfère attendre que cela passe plutôt qu'agir.

[132] *Op.cit.* p.51

La structure traduit également différents points de vue : le premier, « Naissance d'un fée » prend le point de vue d'Alyan, « Naissance d'une poète » se réfère à Nina et « Naissance des héros » réunit « adultes et enfants dans le même héroïsme », le tout se concluant par l'épilogue. De plus, on peut également y voir une évolution : la première partie représentant le masculin (« un », bien qu'utilisé avec le mot « fée », mêlant féminin et masculin pour représenter Alyan), la seconde le féminin (« une »), et la dernière le pluriel. On passe par ces trois étapes pour arriver à une unité dans l'épilogue. On peut également interpréter cette structure comme une évolution des mentalités, l'histoire passant de la fée (féérie, imaginaire), au poète (réalité) pour finir en héros (mythologique, légendaire). Le passage de l'imaginaire à l' « Histoire » pourrait s'interpréter comme l'acceptation de la différence, que l'on soit fille, garçon, ou les deux, l'idée de la transidentité passant d'un imaginaire collectif à quelque chose d'acquis, d'ancré dans l'histoire.

En conclusion, nous pouvons dire que la transidentité est représentée par le personnage d'Alyan, qui rejette son genre masculin et se projette dans un univers onirique pour pouvoir vivre et métamorphoser le monde comme il le souhaite. Cette dimension du rêve contraste avec un récit très réaliste, qui permet de projeter la thématique dans un univers réel et sérieux, la thématique étant un sujet à prendre en compte dans la réalité : la transidentité n'est pas qu'une forme de rêve, c'est un fait réel encore trop peu accepté et qui a besoin d'être entendu. Enfin, le traitement en constellation de points de vue de l'œuvre et sa structure permettent d'obtenir plusieurs façons de percevoir ce sujet, et comprendre pourquoi il gêne, quelles questions il pose. Le réalisme et les nombreux points de vue permettent, pour finir, de saisir l'empathie du lecteur, qui s'identifie aux personnages qu'il rencontre. L'adresse au public participe à l'inclusion de ce dernier dans l'histoire, ce qui renforce le sensible de la pièce, la compréhension des personnages et l'empathie.

Une fois le texte étudié, il est intéressant de voir comment son passage à la scène est traité, et comment la mise en scène prend en charge cette dimension transidentitaire de l'œuvre. Nous nous pencherons donc maintenant sur la mise en scène des veilleurs [compagnie théâtrale] et de la metteuse en scène Emilie Le Roux.

II) *MON FRÈRE, MA PRINCESSE* PAR LES VEILLEURS [COMPAGNIE THÉÂTRALE]

Les veilleurs [compagnie théâtrale] mettent en scène *Mon frère, ma princesse* en 2014, spectacle pour les 8 ans et plus. Ils sont les premiers à passer le texte de Catherine Zambon à la scène. La compagnie défend des textes d'auteurs contemporains, dont « les démarches d'écriture portent en elles une dimension poétique et une dimension politique au sens large du terme »[133]. La volonté du spectacle est donc de faire entendre le texte. Nous nous demanderons donc comment la mise en scène, en plus de délivrer le texte le plus clairement possible, prend en charge la thématique de la transidentité. Enfin, la compagnie organisant des actions culturelles en parallèle de ses créations, nous nous intéresserons aux raisons et effets de celles-ci, notamment sur cette thématique des genres.

Une scénographie épurée qui donne de la place à la parole

Le choix de la compagnie étant de faire entendre le texte, celui-ci est monté en intégralité : seulement quelques phrases ont été changés ainsi que le prénom de Lila, la sœur de Ben, devenu Naëlle, à cause de la ressemblance phonétique entre « Lila » et « Nina ». Les veilleurs [compagnie théâtrale] ont pour esthétique des scénographies simples et épurées, dans le but de souligner le jeu d'acteur et le texte. Dans cette mise en scène, le décor est amovible et est manipulé durant toute la pièce par les comédiens. Il se compose de trois grandes portes fenêtres reliées entre elles, alignées à l'ouverture du spectacle, qui changent de position durant toute la pièce, formant un carré représentant une cuisine, une chambre ou un garage. Le mouvement constant de la scénographie sert l'idée d'une transformation constante à l'œuvre dans le texte : par Alyan et son passage symbolique d'une expression de genre masculine à féminine (avec la robe), et par les métamorphoses fantastiques qu'il produit lorsqu'il utilise la « magination ». Ainsi, la scénographie se métamorphose également tout le long de la pièce. Le rythme plutôt soutenu du spectacle participe aussi à cette transformation : en effet, le spectacle est rythmé par la musique et par les mouvements de la scénographie. Cette cadence est créée par le mouvement constant sur scène. À chaque fin de prise de parole, le décor bouge, les comédiens passent sur scène, restent, repartent, ne laissant jamais l'espace scénique vide, mais toujours animé. Cette occupation et ce mouvement constant captent l'attention du spectateur, qui a toujours quelque chose à voir sur scène, et traduit également la transformation à l'œuvre

[133] Les veilleurs [compagnie théâtrale], La compagnie, en ligne, http://lesveilleurs-compagnietheatrale.fr/la-compagnie/#, consulté le 01/06/18.

dans le texte.

La scénographie laisse beaucoup de place à la parole. Très simple, elle souligne le jeu des acteurs et permet une mise en tension du corps dans l'espace. Cette mise en tension peut être perçue par exemple lors du premier dialogue entre Dilo et Ben dans la première partie. Au début de celle-ci, ils se bagarrent et Ben prend le dessus. Sur scène, la bagarre se déroule au centre de la scène, le décor entourant le combat en fond de scène. Les corps se démarquent de la structure neutre scénographique. Cette mise en tension des corps est accentuée par la lumière, qui découpe les formes précisément et encadre les mouvements, les mettant alors en valeur. Lors de l'épilogue, les personnages enfilent tous la même robe qu'Alyan et récitent l'histoire. Ici, le changement de vêtement se fait à vue, pour que le spectateur soit témoin de la transformation, la dernière du spectacle.

Le personnage de Ben est travaillé ici pour être touchant, et non le méchant de toute l'histoire. Etant celui qui évolue le plus dans la pièce, la compagnie souhaitait faire entendre son point de vue, afin de montrer la complexité du problème. En effet, Ben s'affirme mais doute aussi beaucoup. La démarche de la compagnie est de faire entendre tous les points de vue de l'œuvre écrite, mais tous avec la même légitimité. Dans l'épilogue par exemple, quatre répliques s'enchaînent :

« SÉVERINE : Une famille a retiré ses fils du groupe scolaire. Ça a choqué.
STÉPHANE : Ça choquera encore et encore.
BEN : Normal.
NINA : Je ne te pardonnerai jamais Ben. »

Dans la mise en scène des veilleurs, Nina laisse un long blanc après la réplique de Ben. Ce silence permet à Ben de garder la légitimité de trouver cela normal, car en effet, il est normal que cela choque les gens dans la société actuelle. Il laisse également la place au spectateur de comprendre de ce que voulait dire Ben par « normal » avant que Nina reprenne le pouvoir en affirmant qu'elle ne le pardonnerait pas.

Une oscillation constante entre esthétique onirique et réaliste

La mise en scène, comme dans l'œuvre de Catherine Zambon, oscille entre onirisme et réalisme. La scénographie très épurée ne renvoie pas à des espaces fixes, réalistes et ordinaires, puisqu'elle est en constante construction. Les structures sont toujours les mêmes, mais changent

simplement de positionnement pour donner à voir un lieu précis. Toutefois, malgré la difficulté de représenter un lieu précis, cette scénographie permet tout de même de figurer distinctement les espaces. À l'aide de la lumière, elle encadre certains espaces, et, à l'aide de trappes et de planches amovibles, construit une cuisine, une chambre, ou un bureau. Les accessoires, peu nombreux, aident à identifier l'espace : ainsi, Stéphane enfile un tablier et le spectateur visualise distinctement la cuisine ; une planche se déplie, Alyan étend un drap au-dessus et une chambre nait sous nos yeux ; un ordinateur apparaît sur une planche perpendiculaire et l'espace se métamorphose en bureau. La scénographie, bien que peu réaliste, arrive, à l'aide de sa configuration et de quelques accessoires, à métamorphoser l'espace en très peu de temps, et efficacement. Ainsi, le spectateur n'est jamais perdu malgré le mouvement constant. Ces accessoires ancrent la parole dans des lieux quotidiens et familiers. Les espaces de la maison des enfants sont souvent fermés, à plusieurs murs, tandis que l'espace public de la rue est figuré avec une ouverture de la scénographie, souvent linéaire, droite. Le garage de Dilo, quant à lui, est représenté par un plateau plongé dans le noir, seulement éclairé par la lampe de poche de Nina, conférant toute la dimension secrète de ce lieu.

La scénographie possède également une symbolique forte, puisqu'elle fait écho au premier monologue de Nina rêvant d'un monde sans porte. Ici, les lieux représentés contiennent de nombreuses portes toujours fermées, renvoyant à la critique de Nina. Ces portes s'ouvrent et se ferment, passant de l'espace intime (souvent fermé) à l'espace public (ouvert), pouvant être accueillant ou au contraire, oppressant : par exemple, lors d'un passage de Ben, juste avant la scène de confession de l'agression par Nina, celle-ci se retrouve piégée dans la scénographie, tournant autour d'elle rapidement. Ben la rejoint et lui crie dessus. Emprisonnée par la scène, Nina ne peut pas fuir, tout comme lors de son agression. La scénographie se montre menaçante et oppressante, accentuée par la lumière clignotante qui figure le danger de la situation. Plus tard, lorsque Nina essaie de dire à son père qu'Alyan ne va pas bien et qu'il se fait embêter, la scénographie est en mouvement durant toute la scène, empêchant la jeune fille de parler à son père devant son ordinateur, tout comme Nina n'arrive pas à l'atteindre avec ses mots. En plus de figurer la symbolique de la scène, la scénographie permet aux comédiens un espace de jeu avec lequel ils interagissent constamment. Enfin, l'encadrement produit par les différentes fenêtres de la scénographie, renforcé par le découpage de l'espace par la lumière, donne un cadre esthétique, voire filmique, au dialogue se déroulant à l'intérieur. Cet effet aide le spectateur à la représentation du lieu et tend à faire oublier « l'illusion » théâtrale, bien vite retrouvée lorsque la scénographie se remet en mouvement. Il permet néanmoins, le temps de la scène, de donner un fort réalisme à celle-ci. L'utilisation régulière des portes pour entrer dans

l'espace créé par la scénographie apporte également en réalisme.

Concernant les monologues adressés au public, la mise en scène des veilleurs choisit de renforcer cette adresse en plaçant le comédien en bord de scène pour réciter son texte face public. La lumière encadre le comédien et fait disparaître la scénographie en fond : le personnage est alors seul face aux spectateurs. Cette isolation accroît la force de l'adresse, la mise en avant du texte et le jeu du comédien. Ce dernier est d'ailleurs, pour la totalité du spectacle, orienté vers un jeu cinématographique, accentuant le réalisme du récit, avec des gestes moins amples, plus proches du quotidien. Il sert une approche sensible et empathique du récit, ce dernier étant souligné par un plateau épuré et un jeu de lumière sobre. Le jeu, de par son réalisme, permet une identification plus facile de la part du spectateur.

Les costumes sont également importants : tout comme la scénographie, ils sont très simples, et s'inscrivent dans une esthétique réaliste, tout en marquant chaque personnage de façon précise par une couleur : jaune pour Stéphane, bleu pour Séverine, orange pour Nina, bleu foncé et vert pour Alyan (lorsqu'il n'a pas sa robe), rouge pour Ben et violet pour Dilo. Ce code couleur permet une reconnaissance des personnages plus facile et les démarque de la scénographie. La couleur de chaque vêtement donne une énergie à l'ensemble du plateau, accentuant le rendu esthétique de l'image de scène, mais ajoutant une vitalité aux personnages. Enfin, même les sous-vêtements des personnages ont été traités, pour la scène de changement à vue à la fin de l'épilogue, poussant encore plus l'esthétique réaliste.

Le personnage d'Alyan conserve toutefois son espace onirique : la scénographie ne représentant pas de lieux fixes, les « passages » d'Alyan s'ancrent donc facilement dans le flou entre esthétique onirique et réaliste. Ceux-ci sont accompagnés d'une musique qui porte Alyan dans sa fantaisie, l'univers musical de l'enfant contrastant avec les autres passages musicaux du spectacle, représentant la réalité. La musique charge parfois « la réalité d'une étrangeté, d'un manque »[134] et confère « au rêve la sensation d'un certain équilibre retrouvé » [135]. À travers cette musique se retrouve la jubilation d'Alyan dans cet onirisme, la musique devenant plus juste et moins inquiétante. Quant à la « magination » de l'enfant, elle est représentée par des paillettes tombant depuis le haut de la scène à chaque sort jeté par Alyan. Ce traitement de la magie permet de ne pas avoir à figurer sur scène une transformation, tout en gardant tout de même une part d'extraordinaire et de poésie en surprenant le spectateur. Mamie Loupiotte n'apparaît d'ailleurs pas sur scène, mais en voix-off. De cette manière, elle devient partie

[134] Les veilleurs [compagnie théâtrale], dossier de présentation du projet, p.7
[135] *Ibid.*

intégrante de l'univers d'Alyan. Enfin, l'apparition de la robe amenée par un cintre descendant du plafond participe également à cette esthétique onirique. L'utilisation du même procédé lors de l'épilogue, quand chaque personnage enfile une robe, ancre de nouveau ce passage dans une forme de rêve, comme dans le texte. La musique renforce également ce sentiment, et Alyan, lorsque les comédiens se changent à vue pour enfiler la robe, les regarde en rigolant. Ce passage contraste avec le reste de l'épilogue qui, par le jeu des acteurs, est très réaliste, avant et après le changement de vêtement. La robe portée par le comédien jouant Alyan, Colin Melquiond, est faite sur mesure. En effet, la compagnie souhaitait que la robe ne soit pas ridicule sur le personnage, et qu'au contraire, il paraisse bien, beau, dedans montrant ainsi l'épanouissement de l'enfant dans ce vêtement, et dans ce genre. Ce n'est pas une robe de déguisement mais un vrai vêtement qu'il porte bien, et que dans toute la masculinité de ce corps, la robe n'est pas ridicule. Il en est de même pour le final, où toutes les robes des personnages sont sur-mesure, dans un souci de justesse du propos. La compagnie insiste ici sur la force du rituel, la tenue, la dignité des personnages portant les robes, notamment par un travail de jeu d'acteur. Lorsque Nina et ses parents sortent de scène, Dilo et Ben eux s'avancent sur scène. Après ce moment de grâce, leurs déplacements contrastent car ils deviennent maladroits, pour laisser la place à cette maladresse d'apparaître maintenant, et pas avant.

Actions culturelles en plus du spectacle

Consciente de la difficulté d'aborder un tel sujet aujourd'hui, la compagnie propose plusieurs actions culturelles autour de la thématique du texte. En effet, le but du spectacle n'est pas de donner une morale, mais d'ouvrir le débat à propos de ces questions de genre et d'identité de genre. Les actions culturelles peuvent prendre plusieurs formes : les veilleurs proposent une forme courte de spectacle, *Boys'n'Girls*, de 12 minutes qui ouvre au dialogue sur les représentations ancrées des identités féminines et masculines. La compagnie propose également des ateliers de pratique théâtrale autour de l'œuvre de Catherine Zambon, mais aussi des ateliers de dramaturgie ou de scénographie. Enfin, elle propose des rencontres en classe, en amont du spectacle, pour préparer les élèves à assister à un spectacle de théâtre, et à les préparer à la thématique soulevée par ce dernier. En effet, une classe non-préparée n'est pas aussi réceptive aux spectacles des veilleurs, et peut être très agitée durant le spectacle. Parfois, face à l'incompréhension du sujet, certains élèves peuvent réagir violemment à la pièce. C'est pourquoi Emilie Le Roux, la metteuse en scène, préfère rencontrer les classes en amont. Lors de ces rencontres, cette dernière commence dans un premier temps par présenter les métiers des arts du spectacle, préparant l'enfant à se rendre à un spectacle, la compagnie défendant un

théâtre de textes, celui-ci demande une écoute particulière. Ensuite, elle aborde les questions de genre pour ouvrir la discussion et rendre les élèves « poreux » à la réception de ces questions abordées par le spectacle. Le but est également de donner envie aux enfants de voir ces questions de genre portées à la scène, pour entrer dans le spectacle et non pas s'y rendre hermétique. Elle propose également une formation des enseignants pour qu'après le spectacle, les questions restent abordées. Elle utilise notamment des outils sociologiques pour ouvrir ces questions, comme l'expérience datant de 1967 où l'on montre une photo d'un bébé qui pleure, en précisant à un groupe que c'est une fille, et à l'autre que c'est un garçon. Les raisons des pleurs sont alors grandement divergentes, le groupe pensant que c'est une fille justifie les pleurs par la peur, et pour le garçon, par de la colère. Elle présente également aux élèves une étude sociologique suédoise qui affirme que les jouets donnés aux enfants servent à développer des compétences pour plus tard. Elle dresse ensuite avec eux la liste des jouets pour les garçons, et pour les filles, et déduit les compétences développés grâce à ces derniers. A partir de ces listes, elle questionne les enfants et les amène à valoriser les compétences des deux côtés pour montrer que les deux sont nécessaires dans une vie. Ces outils sont utilisés pour faire réagir les enfants, les faire se questionner sur ces propos et sur les stéréotypes instaurés pour chaque sexe. Néanmoins, pour pouvoir ouvrir le débat, Emile Le Roux rappelle qu'il faut être prêt à entendre tous les avis possibles libres d'être exprimés. Il faut donc savoir prendre du recul et ne pas instaurer une façon de penser dite « juste » ou morale, mais toujours questionner, pour donner accès au débat à l'enfant.

De plus, la compagnie propose également un bord de scène à la fin de chaque spectacle, pour échanger sur celui-ci avec le public. Elle met en place de nombreux outils pour pouvoir ouvrir le débat, et faire parler du sujet. Les veilleurs [compagnie théâtrale], malgré leur ouverture de dialogue, ont subi à plusieurs reprises des actes de censure : blocus de parents devant un théâtre, lettres d'associations envoyées au maire de la ville pour faire annuler le spectacle, enfants retirés du groupe scolaire le jour de la sortie à la représentation… Ces tentatives de censure montrent à quel point les mentalités sont encore frileuses et que le débat doit être ré-ouvert pour pouvoir faire avancer ces questions d'identité de genre. Cela reflète également une transphobie ambiante et la peur de son soi intérieur du sexe opposé, comme le présentait Pat Califia plus haut. Mais *Mon frère, ma princesse* est un spectacle qui donne à voir que justement, l'identité de genre n'est pas fixée dès la naissance, n'est pas immuable et ne doit pas être construite sur les attentes sociales binaires homme/femme.

En conclusion, la mise en scène des veilleurs du texte de Catherine Zambon sert le texte, et traite la transidentité par une scénographie épurée mais toujours en transformation. Cependant, elle semble plutôt mettre l'accent sur la construction des identités homme et femme, laissant la transidentité comme une ouverture possible de l'identité d'Alyan. La représentation de l'univers imaginaire d'Alyan est restituée grâce à cette scénographie, et la musique, très présente dans le spectacle. L'esthétique réaliste, quant à elle, est conservée par un jeu d'acteur et des costumes réalistes, qui permettent l'identification et l'empathie du spectateur. Enfin, le spectacle ouvre un débat, où chaque parole compte, contrairement à l'œuvre écrite qui s'inscrit dans une démarche militante. Pour finir, la compagnie organise, autour du spectacle, beaucoup d'actions culturelles dans le but de préparer des classes au spectacle et à son sujet, d'amener un débat par rapport à la thématique, ou de participer au processus de création en organisant des ateliers de jeu, de dramaturgie ou de scénographie. Ces actions permettent une sensibilisation du public pour l'ouvrir au débat autour de la thématique portée par le texte.

Si ce spectacle et ce texte sont à destination des enfants, notre prochaine étude de cas s'adresse, elle, aux adolescents. Public difficile et redouté par les programmateurs, il est complexe de les attirer au théâtre. Pourtant, *Pronom* a été acclamé en Grande Bretagne lors de sa sortie. Nous nous pencherons donc, dans la prochaine partie, sur la dramaturgie d'Evan Placey dans sa pièce, et sa prise en charge de la transidentité, qui a tant plu aux adolescents anglais.

III) *PRONOM* : UNE ANALYSE DRAMATURGIQUE

Pronom, comme présenté dans l'introduction, est un texte d'Evan Placey créé en 2013 par le Théâtre National de Londres dans le cadre du festival Connections (festival de théâtre adolescent). Découpée en 18 scènes, la pièce raconte l'histoire de Dean, un adolescent transgenre qui entame sa transition. Evan Placey assume une volonté de combler le manque de visibilité des personnes trans' dans le théâtre à travers cette œuvre. De plus, il s'agit ici d'un *FtM*, un groupe trans' encore moins représenté que les *MtF*. Nous verrons donc comment la pièce prend en charge la thématique de la transidentité et la transition de Dean tout au long de celle-ci. Nous travaillerons sur la traduction du texte par Adelaïde Pralon (traductrice française d'Evan Placey), et sur une version du texte datant de novembre 2017.

Une transition par points de vue

Tout d'abord, à l'inverse de *Mon frère, ma princesse*, la transidentité ici est assumée. En effet, la liste des personnages présente Dean comme un homme transgenre. Dans la didascalie initiale, Evan Placey explique au lecteur ce que cela signifie, justifiant le pronom « lui » utilisé pour Dean, car « s'il était réel et non dans une pièce de théâtre, [il] choisirait, celui auquel il s'identifierait.»[136]. Ensuite, l'histoire se centre essentiellement autour de Dean et de sa transition, son quotidien, et l'acceptation de celle-ci par sa famille, ses amis et son ex-petit copain, Josh. Sa transition passe par plusieurs étapes, elle est d'abord sociale en se faisant accepter par ses proches sous son identité masculine et son nouveau prénom, puis médicale. Pour la transition sociale, l'auteur choisit de montrer plusieurs réactions face à la transidentité de Dean, laissant place à chaque avis. Cette transition commence donc par sa dénomination : dans la liste des personnages, il est appelé Dean, et il en sera ainsi durant toute la pièce. La plupart de ses amis l'appelle par ce prénom, et le mégenre[137] rarement. Sa sœur Dani, et Josh son ex-petit copain sont les seuls à l'appeler par son *deadname*, Isabella. L'auteur insiste sur l'importance de ne pas utiliser ce prénom pour qualifier Dean, car, comme expliqué dans la première partie, ce *deadname* renvoie à un passé douloureux pour les personnes trans'. Lors de la scène 9, Dani confronte son frère à son passé : en effet, elle n'accepte pas sa transition, et reste dans le déni, essayant de prouver à son frère qu'ils étaient heureux avant, et que sa transition change tout. Cette scène est très forte, car les deux points de vue sont compréhensibles, bien que Dani se soit montrée très cruelle envers Dean, celle-ci a ses raisons. Elle rejette d'ailleurs complètement l'identité de Dean en employant plusieurs fois le prénom d'Isabella, même lorsqu'il lui demande d'arrêter. Elle fait preuve d'une certaine transphobie à son égard durant toute la pièce, lui rappelant même, dans la scène 2, qu'il n'aura « jamais de queue ». C'est un personnage qui apparaît comme centré sur elle-même, ramenant sans cesse la transition de Dean à ses souvenirs, à son passé et à la compréhension de leur histoire commune. Pour lui, il n'y a aucun doute concernant son identité de genre, et être ramené à son passé le fait souffrir, car lui rappelle une période de sa vie difficile, où il était malheureux et seul, sans pouvoir être lui-même. Sa sœur représente la principale réaction négative face à la transition de Dean.

[136] PLACEY, Evan, *Pronom*, trad. PRALON, Adélaïde, novembre 2013.
[137] Le terme « mégenrer » désigne le fait d'employer des pronoms ou qualificatifs accordés au genre qui ne correspond pas à la personne désignée. Dans le cas de Dean, cela représente les moments où ses amis parlent d' « elle » au lieu de « lui » ou « il ».

Il en est de même pour Josh, qui malgré des efforts, ne saisit pas l'importance de la transition pour Dean. Cependant, la maladresse et la détermination qui l'habite touche le lecteur, qui s'identifie facilement à celui-ci. En effet, il incarne une problématique bien réelle de la transition. Pour toute personne hétérosexuelle et amoureuse, la question vient se poser : que se passe-t-il si la personne que j'aime choisit d'entamer une transition et exprime une identité de genre qui m'était inconnue ? L'identification ici est très facile et de façon générale, la pièce est très réaliste, nous y reviendrons plus tard. Josh évolue tout au long de la pièce, comprenant avec difficulté les sentiments qu'il éprouve encore pour Dean alors qu'il n'est « pas gay ». La scène 4, où Josh redécouvre Dean au bout de quelques mois de transition, est très attendrissante, et montre la naïveté de Josh face à la transidentité de Dean, lorsqu'il lui dit : « t'as les mêmes yeux », puis ensuite « C'est bien toi ? À l'extérieur ? À l'intérieur ? ». Josh prend conscience que Dean n'a pas changé, seulement il se montre au grand jour sous sa réelle identité de genre. Toutefois, Josh estime que Dean lui doit une justification, tandis que celui-ci pense qu'il ne lui doit rien, puisqu'il s'agit de sa propre identité, et non celle de Josh. Lors de la scène 6, le rythme est rapide, et les répliques courtes s'enchaînent, mais ne se répondent pas toujours : en effet, tandis que Josh tente de parler sérieusement à Dean, ce dernier commente l'absence de savon dans les toilettes. Cela montre la volonté du garçon à éviter son ex-petit copain, tandis que la persévérance de Josh est mise en avant par le rythme rapide et sa volonté de comprendre Dean. Josh, malgré l'égoïsme dont il fait preuve durant certaines scènes, lorsqu'il rapporte l'identité de genre de Dean à quelque chose les concernant « tous les deux », finit par saisir l'importance de ce changement aux yeux de Dean et fait preuve d'une grande dévotion quand il lui offre son argent de poche réservé à leur voyage en Thaïlande. Ce geste est fort, symbolique mais aussi salvateur pour Dean, qui obtient une chance d'accéder à son opération de réassignation sexuelle. Josh apparaît touchant, malgré les fautes qu'il commet auprès de Dean, son point de vue reste très crédible et compréhensible.

Laura, une amie de Dean et Josh, semble parfaitement accepter la transition de Dean, l'appelant par son prénom mais faisant régulièrement l'erreur de le nommer par des pronoms féminins. Mais, lors de la scène 12, cette dernière lui demande de porter une jupe pour le mariage d'Amy et Kyle, par peur que la transition de Dean attire trop l'attention au mariage. S'il ne porte pas cette jupe, il ne pourra pas se rendre au mariage. Cette scène montre de nouveau une réaction transphobe : en se permettant de lui demander cela, Laura prouve qu'une transition passe également par beaucoup de déni et de rejet : parce qu'il a été assigné femme à la naissance, elle considère alors ce n'est pas un souci pour lui de porter une robe une seule

journée. Laura minimise l'importance de la transition de Dean, ainsi que la difficulté qu'il vit à essayer de se faire accepter sous sa vraie identité. Elle montre également que c'est encore un sujet qui n'est pas accepté de tous et qui provoque des réactions violentes, comme l'interdiction d'assister au mariage de ses amis.

Les parents sont désignés par les caractéristiques de « Maman » et « Papa », les rapportant à des rôles familiaux. En effet, ils représentent la réaction parentale face à la transidentité de leur fils, en endossant alors leur rôle de parents qui les fait réagir de cette façon. Ils apparaissent alors comme totalement désorientés, cherchant à comprendre ce qui arrive à leur fils. Evan Placey refuse de montrer un rejet cliché de l'enfant, comme cela est souvent pensé. Au contraire, ils s'informent, et cherchent une manière de réagir. Chaque scène les concernant est une adresse au public, avec un discours narrativisé. En effet, les parents racontent le passé, expliquent la tentative de suicide de Dean, la sortie au cinéma en famille etc. de par ce procédé, et par le fait que ces passages ne soient pas ancrés dans un lieu précis, ils sortent du récit. Cela montre leur difficulté à sortir de l'image qu'ils s'étaient faite de leur enfant, illustrant un refus de la réalité. Ce refus est renforcé par l'identification au conte qu'ils continuent de faire, notamment par les répétitions des « il était une fois », « une princesse ». Ils se sont construit une vision idéaliste de leur fils et peinent à en sortir, coincés avec cette image d'une petite fille devenant princesse. Les répliques croisant la mention du conte de fée et des évènements réels montre un croisement entre la version fantasmée des parents et la réalité. Enfin, la liste des personnages mentionne qu'ils doivent être incarnés par des comédiens du sexe opposé, la mère étant interprétée par un homme, et vice-versa. Ce choix relève de la volonté performative du texte, que l'on retrouve dans la didascalie initiale, qui mentionne des changements à vue et de nombreux acteurs incarnant tour à tour les personnages en changeant de costume. Cette performativité est inscrite dans le souhait d'exprimer la performativité du genre, tout comme la théorie de Judith Butler. Le seul souci étant qu'une fois les comédiens « habillés » d'un rôle, « ils ne doivent plus chercher à jouer le genre ou l'âge du personnage, seulement la vérité du moment. ». L'effet de faire jouer des adultes par des adolescents, et un père par une femme sert à montrer que l'identité de genre n'est pas fixe dès la naissance, mais une construction, et qu'une transition peut arriver à n'importe quel âge.

Dean, en annonçant sa transition et en affirmant son identité de genre masculine, change le quotidien de tout son entourage. La pièce montre plusieurs points de vue et réactions : du positif et du négatif. Evan Placey laisse la place à chaque parole, sans jamais imposer une façon

de voir l'histoire, sans dicter la pensée du lecteur, mais tout en montrant la souffrance de Dean face à certaines réactions égoïstes ou transphobes.

L'équipe pédagogique prend en charge le point de vue de l'école. Nommée par son rôle, elle est déshumanisée et réduite à une fonction. Sa construction en chœur accentue cette déshumanisation, l'équipe se composant de voix inconnues parlant d'intimité à Dean. Elle souhaite que celui-ci fasse un discours lors d'une conférence sur la tolérance pour une inspection académique. Cette équipe est ici traitée ironiquement, et se sert de Dean pour donner une bonne image de l'école, en faisant semblant de l'accepter et de rendre les choses plus faciles pour lui en lui fournissant par exemple les clefs des toilettes du personnel. Elle est tournée en dérision notamment par les répétitions, les reprises et les contradictions qu'elle fait. Une forme d'humour est créée par cette mise en ridicule de cette figure, celle-ci s'emmêlant les pinceaux plusieurs fois. De plus, elle se trahit en disant clairement que la conférence est « pour les inspecteurs » lors de la scène 5. Ce procédé critique l'hypocrisie de cette équipe pédagogique qui n'agit que pour elle et pas pour Dean. Le fait de la déshumaniser par l'emploi du chœur et de sa dénomination accentue cette critique. L'équipe finit d'ailleurs par renvoyer Dean de l'école pour trois semaines suite à son discours, prouvant le ridicule de ses discours.

Une transition médicale

Une transition médicale est également montrée dans la pièce d'Evan Placey. En effet, Dean prend des hormones masculines : il en parle régulièrement, et lors de son « rituel » pendant la deuxième scène, il s'injecte une dose d'hormone. Ce rituel est une scène importante, puisqu'il montre ce que Dean doit effectuer tous les jours pour pouvoir obtenir une apparence masculine : après la piqûre, il se bande les seins, puis enfile plusieurs t-shirts pour cacher sa morphologie féminine, il se coiffe, se parfume, et place une chaussette dans son caleçon dans l'idée de figurer un sexe masculin. Dean apparaît maladroit et par la suite, il se confie à James Dean, ce qui montre qu'il n'est pas du tout sûr de lui. Cette inquiétude reflète la volonté d'appartenir le plus possible au genre masculin, et d'apparaître socialement homme sans ambiguïtés. Ce rituel montre le besoin, pour certains trans', de se faire accepter entièrement dans le genre auquel ils appartiennent dans un souci de ne pas paraître vrai. Cette peur vient de la bicatégorisation de la société, qui, comme vu dans la première partie, conditionne à deux sexes, rejetant l'entre-deux. Dean cherche alors à paraître entièrement homme pour ne pas se faire remarquer et s'intégrer complètement. Il veut être reconnu et s'affirmer en tant qu'homme.

Le rituel se fait sur la musique de Buddy Holly, *Everyday*[138]. Cette musique est construite sur une base musicale récurrente qui tourne en boucle, avec par-dessus, la répétition du mot « everyday », « chaque jour » en français. Cette chanson souligne très bien la répétition quotidienne de ce rituel pour Dean. Buddy Holly est également, comme James Dean, un modèle masculin pour Dean, illustrant de nouveau cette performativité masculine, sur laquelle nous reviendrons plus tard, justement à travers la figure de James Dean.

Le corps médical est également présent dans l'œuvre. En effet, Dean souhaite obtenir une opération de réassignation sexuelle et entame donc les démarches nécessaires. La scène 8 montre Dean se rendant dans différents cabinets médicaux. La scène se joue en parallèle dans sa chambre, où il apprend à marcher de façon masculine avec James Dean. Très vite, ce passage devient surréaliste et physique, comme mentionné dans la didascalie précédant la première réplique. Le rythme est très rapide, et les répliques s'enchaînent, ainsi que les énumérations, assommant Dean de termes techniques concernant la transidentité. Les effets des hormones sont également mentionnés, répétés de plus en plus vite, devenant plus en plus effrayants. Ce procédé dramaturgique créé une atmosphère très angoissante et oppressante. Elle pointe du doigt l'impersonnalité des diagnostics et des médecins, qui pathologisent le patient. Le rythme écrasant décrit alors l'état émotionnel de Dean face à ces figures médicales. Ces dernières, nommées par les noms de grandes stars et modèles féminins (Monroe) et masculins (Marlon Brando et Humphrey Bogart) expliquent ensuite, de façon très crue et directe, les procédures de l'opération (« On décolle la peau », « On retire les glandes mammaires » « on incise horizontalement »). Ce rythme effréné est accentué par James Dean qui répète également un « mantra », qui se mêlera à la parole des médecins et à celle de Laura et Josh préparant les enterrements de vie de garçon et jeune fille (« Peau, découpe, poils, Testo, relâche, ligne, baisse, chapeau-pénis, strip-teaseuse, encore »). Les médecins, formant un chœur agressif, sont déshumanisés par l'esthétique surréaliste de la scène, ainsi que par leur agressivité accentuée par le rythme soutenu. Finalement Dean se redirige vers un médecin libéral, les délais étant moins longs. Ici aussi Evan Placey critique les prises en charge publiques très longues et peu adaptées, beaucoup de trans' se redirigeant vers le secteur privé pour une amélioration des délais et de la prise en charge.

[138] Buddy Holly, *Everyday*, 1957, album « Buddy Holly ».

James Dean : un modèle masculin

En plus de cette scène surréaliste, l'esthétique onirique est également en jeu dans cette pièce. En effet, Dean possède un fort rapport à l'imaginaire, son mentor n'étant autre que James Dean, sorti d'un poster de sa chambre. Ce dernier représente un modèle viril pour l'adolescent, ainsi qu'un guide spirituel, une « bonne fée » qui veille sur lui. Il représente le summum de la masculinité pour Dean, mais lui rappelle sans cesse que cela n'est que performance (« Tout ça, c'est un show, p'tit. Je me suis entrainé. »). L'adolescent est le seul à pouvoir voir James Dean, comme précisé dans les didascalies. Il est témoin et symbole de la transition de Dean en l'observant changer, mais également en le guidant, en lui montrant le chemin : en effet, durant la scène 8, James Dean apprend à celui-ci à se tenir et à marcher de façon masculine, le poussant toujours plus vers ses limites. La star représente également l'intimité de Dean, ses peurs et ses doutes. Il est présenté dramaturgiquement comme une figure héroïque, sauvant Dean des mauvaises situations. Lorsqu'il lui donne sa veste, lors de la scène 16, le geste est symbolique : en lui donnant sa veste, il signifie à Dean qu'il est prêt à vivre sous sa réelle identité de genre, qu'il n'a plus à se cacher, et qu'il a réussit à être enfin lui. Dean lui confie d'ailleurs que c'est ce qu'il a ressenti lorsqu'il a prononcé le discours sur la tolérance (« Mais c'est comme… comme si… comme si pour la première fois, c'était vraiment moi »). La star n'a plus rien à lui apprendre, l'adolescent n'a plus besoin de lui pour vivre : « Tout se passera bien, p'tit. Je crois que tout se passera bien pour toi. ». Dean lui répond alors : « Au revoir Izzy ». James Dean peut alors être interprété comme le passé de Dean, son passé sous le nom d'Isabella, qu'il finit par accepter, car enfin en paix avec lui-même. Le récit, de par la présence de James Dean, des médecins hollywoodiens surréalistes et des parents pris dans leur conte de fée, s'ancre dans une dimension onirique. La structure fragmentée des scènes aide également à renforcer cette esthétique fantasmagorique, qui est un refuge pour Dean à travers la figure héroïque de James Dean.

L'histoire s'inscrit dans une performance constante de la part des comédiens, qui passent de rôles en rôles. Il est difficile alors de percevoir les espaces quotidiens qu'Evan Placey met en place : toilettes, chambres, festival … Lors de la lecture, cela ne pose pas de problème, et, avec le réalisme des personnages, habitant très bien l'espace dans lequel ils interagissent, le lecteur s'imagine facilement celui-ci à l'aide de la didascalie de début de scène, oubliant bien vite la didascalie initiale et ses nombreuses instructions. Néanmoins, dans sa démarche de montrer la performativité du genre, Evan Placey souhaite des changements de costumes à vue

et ne mentionne pas une figuration forte des lieux de la pièce. Le défi est donc laissé à la mise en scène.

Réalisme et comédie romantique

Pourtant, ce récit est marqué par son réalisme flagrant. En effet, la manière dont les adolescents mis en scène dans la pièce sonne très juste. Loin des clichés, Evan Placey créé un langage actuel adolescent bien à eux et crédible : ainsi, ils emploient un vocabulaire familier, grossier parfois, ainsi que des expressions comme « hipster », « dégueu » ou « bordel », donnant des figures d'adolescents réalistes et non pas tirées par les cheveux. L'humour, très présent dans le texte, aide également à ce réalisme et permet de développer une empathie envers les personnages, tous aussi complexes les uns que les autres, chacun ayant un caractère qui lui est propre. En effet, Evan Placey se place dans une démarche d'identification, en passant par la comédie romantique pour traiter de ce sujet délicat. Il passe par le sensible en mettant au premier plan l'histoire d'amour de Dean et Josh, qui dure malgré la transition de Dean. La comédie romantique centrée autour de Dean permet au spectateur de développer une empathie forte pour le personnage, notamment grâce au rire, et a tendance à vouloir que son histoire se termine bien. Ce procédé de comédie romantique permet d'apporter un autre regard sur Dean, de focaliser l'attention sur l'intrigue romantique, et de permettre au spectateur de ne pas se demander si c'est bien ou mal d'être Dean, puisqu'il est présenté comme cela et pas autrement. La pièce ne remet jamais en question la transition de Dean. Ce dernier est alors amené sous une identification positive, qui permet de normaliser le propos en le faisant passer par la comédie romantique. La pièce se présente alors comme une histoire d'amour et non comme une histoire de transidentité. Cette démarche est très juste, puisque la plupart du temps, les trans' sont perçus et qualifiés seulement par leur transidentité. Ici, l'auteur permet un regard autre sur le personnage que par sa transition, bien que celle-ci soit prise en compte dans la pièce, puisqu'elle représente une part de son quotidien.

De plus, Evan Placey, traite tout de même de la dimension transidentitaire, mais de façon réaliste. Ayant rencontré des associations de jeunes trans', il travaille la question du quotidien de ces adolescents avec profondeur. Par exemple, le lieu des toilettes revient plusieurs fois dans l'œuvre : en effet, en s'affirmant dans son identité de genre, Dean se rend dans les toilettes des hommes. La place accordée à ce lieu montre le travail sur l'intimité et le détail accordé au sujet de la transidentité. Les toilettes sont un problème chez beaucoup de trans', or, personne n'y pense, n'étant qu'un détail pour les cisgenres. Le récit s'inscrit donc dans un réalisme du sujet, allant jusqu'au détail du quotidien de Dean dans sa transition, et ancrant le sujet dans des

préoccupations réelles et concrètes. Ces passages sont révélateurs de la pertinence intime du sujet, tout en étant symbolique. Evan Placey déclare avoir voulu mettre au centre de son écriture un monde où « l'on prend l'autre dans ses bras, où on l'accepte, où on l'aime. Pas là, où on le tolère »[139]. De là, il semble que lors de la conférence sur la tolérance de l'école (scène 14), le discours produit par Dean soit un double monologue, à la fois adressé aux personnages au sein du récit (inter-diégétique), mais également au lecteur, renvoyant directement la pensée de l'auteur. Celui-ci défend un point de vue fort qui fait appel à une reconnaissance des trans', la tolérance n'étant pas suffisante, il faut une acceptation de la part de la société.

Enfin, la pièce parle d'adolescents aux adolescents. En effet, Evan Placey divise la liste des personnages en deux catégories, les personnages principaux et les secondaires, donc par ordre d'importance. La première catégorie se compose uniquement d'adolescents se nommant même « Adolescents », tandis que la seconde désigne : « Personnages secondaires (les adultes) ». Les adolescents sont donc les héros de l'histoire, la didascalie initiale les définissant comme tels. Par la suite, la didascalie précise qu'il est important que les adultes soient joués par de jeunes acteurs, toujours pour illustrer cette performativité du genre. Les personnages principaux donc, sont tous nommés par des prénoms, pour les rattacher à une certaine humanité, tandis que tous les adultes sont désignés par des qualificatifs : Maman, Papa, Equipe pédagogique, Médecins, Médecin Libéral. Ce choix permet de focaliser l'attention et l'empathie du lecteur sur les adolescents, qu'il peut plus facilement définir. Les adultes sont alors réduits à un rôle, qui les ancre d'une certaine façon dans la réalité, mais les maintient « en deçà d'un véritable personnage-effet »[140], cette fonction étant spécifiquement réservée aux personnages adolescents. Ces personnages secondaires apparaissent en effet toujours en dehors de la réalité, jamais reliés à un lieu fixe : les parents coincés dans le conte de fée ; les médecins surréalistes ; l'équipe pédagogique dérisoire. Ce procédé de déshumanisation des adultes porte l'intérêt et l'identification du lecteur à l'adolescent, permettant de se mettre à la place de ce dernier, qui voit le monde des adultes comme à part. Les adolescents ayant un langage qui leur est propre, sont crédibles. Enfin, le rythme de la pièce est également très travaillé : dans la didascalie initiale, Evan Placey donne des indications très précises concernant l'enchaînement des répliques et la ponctuation, faisant s'enchainer les répliques la plupart du temps, signifiant une rupture de la pensée, une hésitation ou encore une coupure. Ce rythme, parfois rapide, parfois allongeant une scène, porte toute la pièce et la structure. L'ensemble donne une forme

[139] PLACEY, Evan, *A propos de la pièce*, programme Regards Croisés 2017 de Troisième Bureau, p.18.
[140] RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, « Sur le théâtre », 2006, p.66.

énergétique et puissante dans son déroulement, trouvant son paroxysme dans l'accélération de la scène 8.

En conclusion, *Pronom* aborde la transition de Dean de façon très réaliste et intime. Par l'utilisation de la comédie romantique, Evan Placey permet de mêler l'identité de genre à une histoire d'amour et d'amitié, facilitant l'identification positive de Dean et de sa transidentité. L'œuvre laisse également la place à plusieurs réactions, plusieurs points de vue face au coming-out de Dean, sans imposer une façon de penser, tout en montrant la souffrance du jeune homme. Au-delà de tous clichés, elle montre des adolescents crédibles inspirant l'empathie du lecteur, le réalisme de ceux-ci contrastant avec le monde surréaliste et onirique des adultes. La transition de Dean est montrée sous plusieurs aspects : social, médical, mais aussi personnel, à travers la figure de James Dean, fantôme et guide spirituel de l'adolescent. Enfin, à travers le jeu d'incarnation des comédiens, Evan Placey cherche à reproduire et montrer la performativité du genre, dans le but de convaincre que celle-ci est une construction et non pas fixe.

La pièce est pour la première fois montée en France par le groupe Vertigo cette année, et a été également choisie par des lycéens d'une option de théâtre à Montélimar. Nous verrons comment chacun porte le texte et sa thématique à la scène.

IV) DEUX MISES EN SCÈNE POUR *PRONOM*

La pièce du groupe Vertigo, par le metteur en scène Guillaume Doucet, est en création et sera présentée en novembre 2018. Nous essayerons, grâce à un entretien mené avec le metteur en scène, de saisir la façon dont le processus de création porte le texte et sa thématique à la scène. De plus, la pièce a été lue plusieurs fois, notamment lors du festival Regards Croisés organisé par Troisième Bureau en 2017 à Grenoble. Cette année, elle a été choisie par une option (facultative) théâtre de 2nde d'un lycée de Montélimar et a été jouée en mai dans le cadre d'une soirée de présentation de travail à la Comédie de Valence.

Pronom par le groupe Vertigo

Le groupe Vertigo et son metteur en scène Guillaume Doucet, souhaitaient aborder la question du genre depuis un certain temps. Cette pièce est la première de la compagnie à destination des adolescents, bien que leur public semble assez jeune. Dans son dossier de présentation du projet, la compagnie souhaite monter le texte *Pronom* avec les mêmes

intentions : en effet, elle propose de passer par une pièce séduisante et empathique plutôt que d'imposer un discours. Le passage donc par cette histoire romantique et humoristique permettra de renforcer l'identification positive de Dean, soulignant plutôt le sensible et le langage plutôt que le propos même. Le spectacle cherche une compréhension intérieure, sans mettre dans un rôle de victime la personne trans', mais plutôt d'en rendre une image, un ressenti, beaucoup plus positif. Ce rendu positif est très important, puisqu'une personne trans' doit justifier toute sa vie qu'elle est malheureuse pour pouvoir avoir accès à un traitement. Le fait de ne pas placer Dean dans une situation de victime permet de changer, de déplacer la vision commune de la communauté trans', toujours perçue comme étant des personnes « malades ». Le rythme, très important dans la pièce, est un élément qui tient à cœur la compagnie durant ce processus de création. Il est impératif pour eux d'incorporer un rythme soutenu pour rendre un résultat énergique, la pièce durant 1h15.

Pour l'acteur jouant Dean, la compagnie souhaitait à la base sélectionner un acteur trans'. Néanmoins, la personne trans' pressentie pour le rôle était en transition, il était donc compliqué, à moins que la personne ne stoppe sa transition, de l'engager sur ce processus de trois ans de spectacles. C'est donc une comédienne femme, *gender-fluid*, qui est sélectionnée pour le rôle. Toutefois, la personne trans recalée, Tom, devient conseiller dramaturgique sur le spectacle, notamment par rapport au rôle de Dean : ses conseils permettent d'accentuer encore plus le réalisme de la pièce et de la justesse de l'interprétation de Dean. Six acteurs en tout sont gardés, prenant en charge tour à tour les personnages principaux et secondaires. Les acteurs seront au centre du processus de création, puisqu'avant tout artifice technique, c'est à eux qu'est confiée la tâche de rendre la comédie romantique vivante et touchante. James Dean, cependant, sera pris en charge par la vidéo, accentuant l'esthétique fantastique et onirique du personnage. Brisant cette frontière du réel, ce dernier pourra « sortir » du poster dans lequel il sera représenté, en passant un bras (qui appartiendra à un acteur) pour donner un objet à Dean par exemple.

Concernant le décor, Guillaume Doucet souhaite un rectangle de pelouse représentant l'espace de la performance, avec autour beaucoup de costumes, d'accessoires, une machine à fumée, une guitare électrique etc. Autant d'accessoires pouvant être amenés dans le rectangle pour jouer. On retrouve ici l'aspect performatif proposé par Evan Placey dans ses didascalies. La notion de transformation étant également toujours à l'œuvre dans cette mise en scène, cela souligne subtilement la transition de Dean au sein de la pièce.

Le metteur en scène souhaite également donner un aspect pédagogique à l'histoire. En effet, au début de la pièce, Dean se bande les seins. Or, c'est une pratique à éviter car dangereuse pour la santé. Il existe pourtant des soutiens-gorge de contention, appelés *binder*, qui permettent de plaquer les seins sans altérer la circulation sanguine. Guillaume Doucet ne souhaitait pas que, en voyant Dean se bander les seins, d'autres reproduisent son geste mauvais pour la santé. Toutefois, Dean étant encore jeune et en tout début de transition, il est normal que celui-ci fasse l'erreur, et l'enlever de la pièce aurait été contraire à l'histoire. La démarche de la mise en scène se situant dans la proximité au réalisme, la scène ne peut pas être enlevée, or elle donne un très mauvais exemple. Pour pallier ce paradoxe, une seconde scène « rituel » va être montrée dans la pièce, où cette fois, il se met un *binder*, tout en gardant le bandage de sein au début, résolvant la question artistique et pédagogique.

La traduction du texte est également importante dans cette création : Guillaume Doucet souhaitait porter à la scène sa propre traduction du texte. Mais, Adélaïde Pralon étant déjà la traductrice attitrée d'Evan Placey, ce n'était pas possible. Cette dernière, avec Guillaume Doucet, mélange sa traduction à la sienne, pour arriver à une version validée par ses soins. Il était important pour Guillaume Doucet de proposer une traduction qui, selon lui, se rapprochait beaucoup plus du langage adolescent français que ce que proposait la traduction d'Adélaïde Pralon. De plus, par rapport aux acteurs, certaines phrases sonnaient plus justes autrement chez un acteur en particulier. En effet, pour le metteur en scène, la traduction est, d'une certaine façon, liée à la scène et au processus de création.

Le processus de création sera lié au public, puisque plusieurs ateliers seront mis en place en parallèle de la création, pour amener les élèves à participer, sur la technique, le décor, mais aussi sur la dramaturgie. Des ateliers thématiques également sont déjà proposés, sous la forme d'une rencontre autour des questions de genre. La compagnie ramène plusieurs textes et références de pop culture pour partager des références plus « concrètes » pour les jeunes, et élargissant la bibliographie théorique basique. Tom, le conseiller dramaturgique, les accompagne durant certaines rencontres autour de ces questions de transidentité. De plus, ce dernier prépare un spectacle seul en scène sur son histoire et sa transition. Si cela se fait, la compagnie souhaiterait proposer son spectacle en parallèle de celui du groupe Vertigo. Enfin, la compagnie propose des ateliers sur la traduction, concernant ce langage adolescent quotidien et contemporain. En exposant les clés dramaturgiques du texte, du rapport entre deux personnages, les élèves doivent trouver une traduction en français adéquate. Cela leur permet également, en plus de travailler la langue par rapport à la dramaturgie d'une pièce, de

comprendre la différence entre ce qui est écrit et ce qui est dit à l'oral, comment le texte est « mis en bouche ».

En conclusion, la démarche du groupe Vertigo souhaite monter le texte avec son énergie et son rythme, en gardant l'aspect performatif des changements à vue. En reprenant la traduction, il inscrit le langage dans un aspect plus proche du quotidien et plus réaliste. En contraste, l'univers onirique prendra place dans le personnage de James Dean échappant à son poster et à la vidéo pour donner un vêtement à Dean. De plus, tout en gardant l'histoire authentique, il prend en charge un aspect pédagogique du sujet. Pour finir, il lie, tout comme les veilleurs [compagnie théâtrale], création et action culturelle, pour ouvrir la discussion auprès des élèves.

***Pronom* par des lycéens**

Pour cette mise en scène, j'ai pu suivre des lycéens durant leurs répétitions lors de l'après-midi précédant le spectacle. Sur la création de cette mise en scène, ils étaient accompagnés de la comédienne Fabienne Courvoisier en plus de leur professeure. Au cours de cette journée, j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec eux concernant le choix de la présentation de ce texte : en effet, ce sont eux qui, sur un corpus de plusieurs textes, ont sélectionnés celui-ci, à l'issue d'un débat argumenté. Lorsque j'ai demandé les raisons qui l'ont emporté lors du débat à propos de ce texte, ils m'ont répondu :

« **Élève 1** : C'est celui qui nous touchait le plus finalement.
Élève 2 : Oui, ça parle des ados, c'est des ados !
Élève 1 : Et en plus ça permet d'aborder ce sujet de façon subjective et pas objective
Élève 3 : On trouvait que c'était une approche intéressante pour un sujet comme ça, que tout le monde pense connaître alors qu'en fait non. Avec le texte, on apprend des choses qu'on savait pas à propos du quotidien de ces gens-là. »

La pièce les a touchés, notamment le personnage de Dean et sa transidentité. Le fait que des adolescents soient mis en scène semble également être un critère de taille, puisque de nombreux élèves ont confirmé l'argument de l'élève 2. Néanmoins, aucun n'utilise le mot « transgenre » comme cité dans le texte, préférant l'utilisation de « ces-gens là », « eux ». Une autre élève ajoute ensuite :

« **Élève 4** : Moi, j'ai beaucoup aimé tous les avis… la diversité des visions de chaque personnage qui réagit. Ça pose la question pour chacun. Et puis avec [élève 2], on s'est même dit : mais comment on réagirait nous si ça nous arrivait ?
Élève 2 : Grave, c'est clair, ça serait trop bizarre ! Mais au moins on aura déjà un peu connaissance du truc !

Le texte a pour eux une certaine vocation pédagogique, qui donne à apprendre de ce que Dean vit dans la pièce. Elle fait également prendre conscience de la réalité que vivent les personnes trans' et de leur existence d'une certaine façon. Une élève me confie également qu'avant le texte, elle avait connaissance de l'existence de cette communauté, mais ne se posait pas la question de savoir comment ils vivaient leur transidentité. Grâce au texte, elle trouve cela plus clair. Ils ont également saisi la dimension des points de vue travaillée dans le texte, abordée dans l'analyse plus haut. Lorsque je leur demande pourquoi cette pièce est destinée aux adolescents, ils me répondent que c'est le sujet de la pièce, que le vocabulaire est très jeune, qu'ils se retrouvent dedans, et que celle-ci est drôle. Toutefois, un élève contredit le groupe :

« **Élève 5** : Non quand même, on a changé certains mots qui étaient vraiment lourds, ou un peu gênant, genre « ringard », on l'a transformé en « relou », mais je pense que ça vient de la traduction, comme à la base c'est un texte anglais, on a pas les mêmes expressions. »

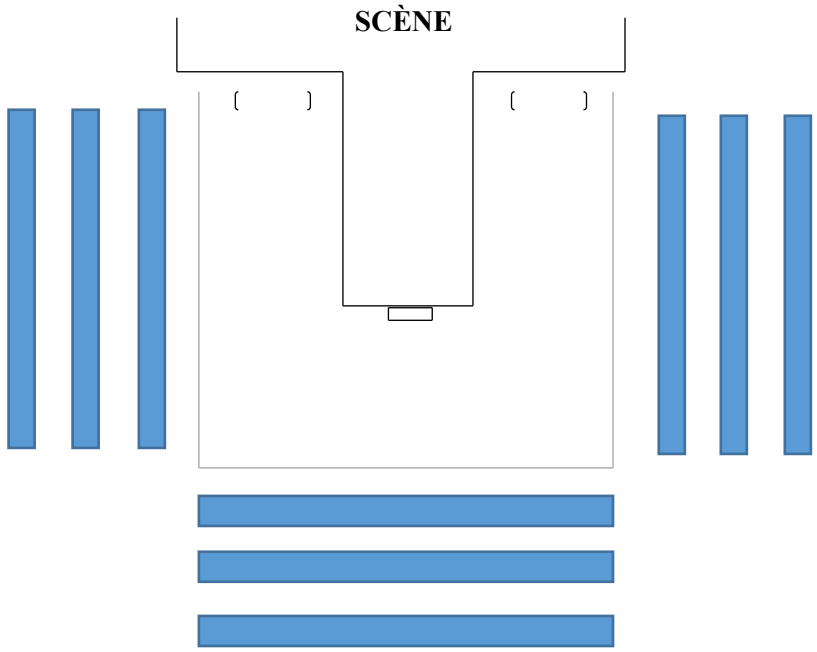
Comme Guillaume Doucet, certains mots ne leur convenaient pas. Ils se sont donc approprié le texte en changeant certaines expressions pour les rendre plus justes, plus proches de leur façon de s'exprimer. Enfin, les scènes qui les marquent sont celles du miroir et du monologue sur la tolérance, qui leur paraît très vraie :

« **Élève 6** : […] ce discours il est assez frappant, il te fait te demander ton point de vue à toi, et de te placer toi-même par rapport à cela. »

La scène qu'ils appellent « scène miroir » les a également beaucoup touchés : elle correspond au passage où Dean raconte à Josh comment, un matin, en se regardant dans son miroir, tout a changé. Cette scène et sa beauté semble les avoir beaucoup marqués, car ils sont nombreux à

l'avoir mentionnée, et sont presque tous mis d'accord pour dire que c'était la plus belle scène de la pièce. En effet, cette scène est la clef de la compréhension du personnage de Dean et de sa transidentité, où l'on donne réellement à voir comment Dean l'a vécu, comment il l'a compris, et à quel point il a souffert. Enfin, les filles incarnant Dean dans la pièce me confient qu'il était très gênant au début d'enfiler une chaussette dans leur pantalon devant tout le monde, et encore plus devant leur parents, lors de leur représentation à Montélimar. La gêne résulterait ici du fait de mimer un faux sexe masculin, le rapport à la sexualité et au corps étant à leur âge encore délicat.

La scène sur laquelle ils jouaient était tri-frontale comme ci-dessous, les bandes bleues représentant le public :



1 Schéma de la salle

Ils disposaient donc d'une scène en hauteur ainsi que d'un parterre, pour l'espace de jeu. N'ayant jamais joué le texte de cette façon, il a fallu qu'ils configurent le mieux possible leur mise en scène avec l'espace à trois faces. Le temps de représentation était limité à 20 minutes, les lycéens ont donc concentré l'histoire, ne gardant ainsi que les personnages de Dean, James Dean, les parents, l'équipe pédagogique, la sœur Dani et les médecins. Ils démarrent la pièce avec la scène du rituel de Dean : ici ils choisissent de la représenter entièrement sur la musique de Buddy Holly. Etant nombreux, ce sont dix comédiennes qui prennent en charge la scène. Dean est costumé de la même façon pour toutes : un t-shirt large et une casquette. Elles

présentent le rituel de façon chorégraphiée, se bandant les seins, montrant la piqûre, mettant la chaussette dans le pantalon etc. La multiplication des Dean durant cette scène est assez efficace, et donne un aspect mécanique au rituel, accentué par la chorégraphie.

Les lycéens choisissent également de procéder aux changements à vue, comme mentionné dans le texte. Ainsi, les comédiennes s'échangent les vêtements qu'elles portent, par exemple la casquette pour Dean, pour montrer qu'elles changent de personnage. Deux portes-vêtements sont présents sur scène, rassemblant tous les costumes (représentés par les parenthèses sur le schéma). Pour les scènes des parents, l'accessoire de la mère est une perruque, et une chemise pour le père. Ils sont joués par six comédiens en tout : trois mamans et trois papas, donnant un effet de chœur aux parents, les enfermant encore plus dans le conte de fée par l'aspect déshumanisé du chœur. Pour la « scène du miroir », la classe de 2nde a décidé de faire jouer Dean par deux jumelles : l'une étant habillée de façon féminine, l'autre costumée en Dean. Le texte, une tirade à la base, est donc réparti en un dialogue entre Isabella et Dean. Les comédiennes adoptent ainsi un jeu de miroir, reproduisant chacune les mêmes gestes de l'autre, jusqu'à ce que Dean se démarque et prenne sa liberté, illustrant la prise de décision de ce dernier concernant sa transition.

Concernant la scène 8, où Dean consulte trois médecins en parallèle de son dialogue avec James Dean, le corps médical est pris en charge par pas moins de dix comédiens, renforçant l'allure oppressante de la scène. Ils forment deux longues rangées le long de la scène, rendant leur présence imposante et même débordante, face à Dean qui se débat pour marcher correctement. La multiplication des voix renforce cette sensation d'inconfort que subit l'adolescent. Enfin, la représentation se termine sur le monologue de Dean concernant la tolérance : celui-ci est partagé entre quatre comédiens placés sur la scène, tandis que le reste des lycéens se place tout autour de celle-ci, renforçant la double adresse de ce passage, à la fois au spectateur et au public intra-diégétique.

En conclusion, les lycéens ont choisi le texte pour son traitement subjectif du sujet, ainsi que ses nombreux points de vue. L'humour et le vocabulaire adolescent leur a permis de se retrouver dans cette pièce, tout en tirant une certaine pédagogie sur la transidentité. Leurs choix scéniques présentent les nombreux travaux de rythme et de chœur du texte, ainsi que la défense d'un sujet, qu'il leur tenait à cœur de représenter. Enfin, la performativité incluse dans le texte est utilisée ici par les lycéens comme un supplément au jeu, dont ils s'emparent, tout comme certains mots de vocabulaire du texte.

Ces deux mises en scène se retrouvent sur plusieurs points, notamment sur la dimension performative du genre et la traduction modifiée. Le texte semble être des deux côtés un véritable terrain de jeu pour les comédiens. Le passage par la comédie romantique semble apprécié. L'effet du texte marche très bien auprès des lycéens. Le choix de porter ce texte à la scène par deux groupes de personnes dans la même année montre une certaine évolution des mentalités et une ouverture progressive des scènes de théâtre à ce sujet, malgré une censure toujours ambiante : en effet, Guillaume Doucet perd une dizaine de salles partenaires en montant *Pronom*, celles-ci ayant peur des réactions de ses publics.

CONCLUSION

Les personnes trans' ont, depuis le 20ème siècle, toujours été considérées comme victimes de pathologies mentales. Nous avons pu, grâce à un historique de la transidentité du début du 20ème siècle à nos jours, retracer ce parcours à travers la première partie. Cela nous a permis de découvrir les premières paroles trans', les premiers points de vue différents exprimés. Il s'est aussi agi de rassembler et comprendre premières recherches concernant la transidentité, qui ont ancré la pathologisation des personnes trans' dans l'histoire et dans l'opinion publique. Bien qu'il soit maintenant plus facile d'accéder juridiquement au changement de prénom et d'état civil, en pratique, beaucoup de tribunaux demandent encore des justificatifs d'irréversibilité de traitements médicaux, bien qu'ils ne soient plus obligatoires. Cette transphobie, engendrée par des décennies d'études fausses et non impartiales du sujet, les personnes trans' y font face quotidiennement, et finissent par la comprendre comme faisant partie de leur condition de « personne éternellement malade ou dérangée ». Cette intégration de la transphobie est reconnue comme responsable d'un taux de suicide très élevé, notamment chez les enfants et adolescents. Ces enfants et adolescents sont au cœur de nos deux études de cas : Alyan dans *Mon frère, ma princesse* et Dean dans *Pronom*. Au cours de nos analyses, au sein d'une dramaturgie écrite ou d'un spectacle, nous avons pu remarquer que la représentation de la transidentité et des personnages trans' se construit notamment autour du monde de l'imaginaire. En effet, le personnage trans' se réfère beaucoup à l'univers du rêve en tant que refuge d'un monde réel trop cruel. Cette dimension onirique est, pour les deux pièces, contrastée avec une esthétique réaliste, permettant un ancrage de la pièce et de sa problématique dans la réalité. On remarque également une forte présence de la thématique familiale dans les deux œuvres, et surtout chez Catherine Zambon, qui place son œuvre dans l'intimité du cercle de la famille. Les deux œuvres donnent également différents points de vue sur la thématique, permettant une vision générale et globale. Enfin, et surtout, *Mon frère, ma princesse* et *Pronom* passent tous les deux par le sensible, et l'identification forte et positive envers le personnage trans' et sa transidentité, au lieu d'en faire un rejet de la société ou un être malade. Cette représentation tend, dans une certaine mesure, à normaliser cette transidentité. Néanmoins, la censure rencontrée lors de la tournée du spectacle des veilleurs et le montage de celui du groupe Vertigo montre que cette représentation est encore taboue, même au théâtre. Le théâtre jeunesse, tout de même, dans sa facilité à porter ces tabous de la société, permet une visibilité restreinte. L'évolution des tolérances risque tout de même d'amener un traitement différent de la transidentité au théâtre : le changement est certain, mais pas le temps que cela prendra.

« Mais si par la diversité des propos le lecteur a pu percevoir les différentes dimensions de la transidentité, alors, il aura peut-être éveillé quelque peu sa conscience. »[141]

[141] ALESSANDRIN, Arnaud, *La transidentité : des changements individuels au débat de société*, Paris, L'Harmattant, « Logiques sociales », 2011, p.140.

LEXIQUE

Agenre : personne ne s'identifiant ni au genre masculin, ni au genre féminin, sans identité de genre ou s'identifiant comme n'ayant pas de genre.

Bigenre : personne s'identifiant aux genres féminin et masculin

Cisgenre : personne vivant dans le genre qui lui a été assigné à la naissance

Deadname : prénom de naissance d'une personne qui a modifié celui-ci. À ne pas utiliser auprès d'une personne trans' car renvoyant à un passé douloureux, et revient à ne pas prendre en compte sa réelle identité de genre.

Gender-fluid : personne passant d'un genre à l'autre, situant son expression de genre entre le genre masculin et féminin, ou à l'inverse complètement hors de ces catégories.

Mégenrer : appeler/nommer une personne par un genre qui n'est pas le sien.

Transidentité : Désigne le fait de ne pas être en accord avec son assignation de naissance et son identité ou expression de genre. « On l'utilise en général au pluriel pour souligner la diversité des identités et des parcours. De la même manière on préfèrera parler des personnes « trans » plutôt que de transsexuel·e·s/transgenres/transidentitaires, ce qui permet d'être le plus inclusif possible. »[142]

Transsexe : personne ayant effectué une opération de réassignation sexuelle.

Transsexuel-le-s : terme renvoyant au domaine médical et également à la sexualité, qui elle n'a rien à voir avec l'identité de genre. Ce terme est parfois utilisé pour désigner une personne effectuant ou ayant effectué une opération de réassignation sexuelle. Pour désigner ce dernier point, il est préférable d'utiliser « transsexe ».

Transphobie : rejet ou/et haine envers les personnes trans' ou envers la transidentité.

Travesti : personne s'habillant dans le genre opposé au sien. Un travesti n'est pas forcément une personne trans', puisqu'une personne peut très bien se travestir tout en se sentant en accord avec son assignation de naissance.

Non binaire : personne ne se sentant pas en accord avec les catégories binaires homme/femme.

[142] Outrans.org, *Lexique*, en ligne sur https://outrans.org/ressources/lexique-outransien/, consulté le 30/05/18.

Personne trans' : personne qui vit ou qui souhaite vivre dans un genre différent de celui qui lui a été assigné à la naissance. Cela englobe toute personne ayant fait ou souhaitant faire le choix d'une transition, qu'elle choisisse ou non d'avoir recours à des traitements médicaux et/ou des chirurgies dans cet objectif. Cela regroupe également les FtM (personne qui désigne une personne ayant effectué une réassignation sexuelle de femme vers homme) et le MtF (qui désigne une personne ayant effectué une réassignation sexuelle d'homme vers femme).

Personne intersexe : « personnes nées avec des caractères sexuels (génitaux, hormonaux, gonadiques ou chromosomiques) qui ne correspondent pas aux définitions binaires types des corps masculins ou féminins. Le terme intersexe s'emploie pour décrire une large gamme de variations naturelles du corps, qui se développent à tout moment de la vie. Les personnes intersexes sont des personnes ayant subi une invalidation médicale de leurs corps sexués. »[143]

[143] *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- PLACEY, Evan, *Pronom*, trad. Adélaïde Pralon, non publié, archive de Troisième Bureau, 2013.

- ZAMBON, Catherine, *Mon frère, ma princesse*, Paris, L'Ecole des loisirs, 2012.

OUVRAGES SUR LE GENRE

- LOTTERIE, Florence (dir.), « Les voies du « genre » : rapports de sexe et rôles sexués (XVIe-XVIIIe)», *Littératures classiques*, n°90, 2016, p.5 – 171.

- PLANA, Muriel, SOUNAC, Frédéric (dir.), *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon, presses Universitaire de Dijon, 2015.

- PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, presses universitaire de Dijon, 2012.

OUVRAGES GENERAUX CONCERNANT LA TRANSIDENTITÉ

- CALIFIA, Patrick, *Le Mouvement transgenre : Changer de sexe*, trad. Patrick Ythier, Paris, Epel, collection « Les grands classiques de l'érotologie moderne », 2003.

- ESPINEIRA Karine, THOMAS, Maud- Yeuse, ALESSANDRIN Arnaud (dir.), *La Transyclopédie : pour tout savoir sur les transidentités*, Paris, éditions Des ailes sur un tracteur, 2013.

- LOMBART, Laurent, « De la représentation (rare) du transgenre dans la littérature italienne contemporaine », *Cahiers d'études italiennes*, n°16, 2013, p. 241 – 252.

OUVRAGES DRAMATURGIQUES ET THÉÂTRE JEUNESSE

- BERNANOCE, Marie, *Vers un théâtre contagieux volume 2 : répertoire critique du théâtre*, Montreuil, Ed. Théâtrales, « Sur le théâtre », 2012

- BERNANOCE, Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Entre théâtre & jeunesse, formes esthétique d'un engagement*, Grenoble, Ed. Université Stendhal-Grenoble 3, « Recherche & Travaux », n°87, 2015

- MCCALLUM, Robyn, *Ideologies of identity in adolescent ficiton : the dialogic construction of subjectivity*, Londres, Garkand pulishing, 1999.

- PERETTI, Isabelle, FERRIER, Béatrice (dir.), *Théâtre d'enfance et de jeunesse : de l'hybridité à l'hybridation*, Arras, Artois Presses Université, « Etudes littéraire », 2016.

- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions Théâtrales, « Sur le théâtre », 2006.

- VEILLAS, Karine, *Théâtre francophone contemporain pour la jeunesse : jeux et enjeux (personnages, écriture et réception)*, thèse de doctorat littérature française, Université Paris-Est Créteil Val de Marne (UPEC), 2007.

OUVRAGES SOCIOLOGIQUES SUR LE GENRE ET LA TRANSIDENTITÉ

- ALESSANDRIN, Arnaud (dir.), *La transidentité : des changements individuels au débat de société*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2011.

- ALESSANDRIN, Arnaud, « Du « transsexualisme » à la « dysphorie de genre » : ce que le DSM fait des variances de genre », *Varia*, n°9, 2014**.**

- ALESSANDRIN, Arnaud, ESPINEIRA, Karine, *Sociologie de la transphobie*, Pessac, Maison des Sciences de l'Hommes d'Aquitaine, « genre, cultures, sociétés », 2015.

- BINARD, Florence, « La théorie 'queer' » : une menace pour le féminisme ? », *in* LEDUC, Guyonne (dir.), *Travestissement féminin & liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, « Des idées et des femmes », 2006, p.389 – 401.

- BULTER, Judith, *Défaire le* genre, trad. CERVULLE Maxime, Paris, ed. Amsterdam, 2016,

- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. KRAUS Cynthia, Paris, Editions La Découverte, (1990), 2005

- CLAIR, Isabelle, *Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, (2012), 2015

- DRESCHER, Jack, BYNE, William, *Treating Transgender Chlildren and Adolescents : an interdisciplinary discussion)*, New-York, Routledge, (2013), 2014.

- FOURNIER, Martine (dir.), *Masculin-féminin pluriel*, Auxerre, Ed. Sciences Humaines, 2014.

- GIORDANO, Simona, *Children with gender identity disorder : a clinical, ethical, and legal analysis*, New York, Routledge, (2013), 2014.

- NAVARRE, Maud, UBBIALI, Georges (dir.), *Etudier le genre : enjeux contemporains*, Dijon, Ed. Universitaires de Dijon, collection « Sociétés », 2017.

AUTRES

- BRANLARD, Jean-Paul, *Le sexe et l'état des personnes : aspects historique, sociologique et juridiqu*e, Paris, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, 1993.

- BUJON, Thomas, DOURLENS, Christine, LE NAOUR, Gwenola, *Aux frontières de la médecine*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2014, p.210.

- SCHNEIDER, Éric, *Les droits des enfants intersexes et trans' sont-ils respectés en Europe ? Une perspective*, commande du Conseil de l'Europe, novembre 2013, https://rm.coe.int/168047f2a8.

SITOGRAPHIE

- Contrepoints.org, *Changement de sexe : la Cour européenne sanctionne la France*, , par Alexandre Marraud des Grottes le 30/04/17, en ligne sur https://www.contrepoints.org/2017/04/30/288065-changement-de-sexe-cour-europeenne-sanctionne-france, consulté le 19/05/17.

- Francetvinfo.fr, *Transsexualité, transidentité : un tabou français*, le 17/05/15, en ligne sur https://www.francetvinfo.fr/societe/transsexualite-transidentite-un-tabou-francais_891103.html, consulté le 30/05/18.

- HuffingtonPost.fr, *Les trans en France : entre avancée historique et retard considérable*, le 05/10/2016, en ligne sur https://www.huffingtonpost.fr/2012/07/18/les-trans-en-france-loi-avancee-retrograde_n_1681765.html, consulté le 30/05/18.

- LCI.fr, *suicide, dépression : une premiière étude sur les souffrances des « trans »*, le 19/10/2014, en ligne sur https://www.lci.fr/societe/suicide-depression-une-premiere-etude-sur-les-souffrances-des-trans-1564117.html, consulté le 30/05/18.

- Lemonde.fr, *Les bonnes feuilles de l'invention de la culture hétérosexuelle*, le 16/10/2008, en ligne sur https://www.lemonde.fr/livres/article/2008/10/16/les-bonnes-feuillles-de-l-invention-de-la-culture-heterosexuelle_1107937_3260.html, consulté le 30/05/18.

- Lesveilleurs-compagnietheatrale.fr, note d'intention du spectacle *Mon frère, ma princesse* (2014), en ligne sur http://lesveilleurs-compagnietheatrale.fr/spectacle/mon-frere-ma-princesse/, consulté le 01/05/2018.

- Ma vérité sur, *Personnes trans : les embuches du changement de sexe en France*, entretien - avec Brigitte Goldberg, le 04/05/2015, en ligne sur http://www.maveritesur.com/trans-europe/personnes-trans-les-embuches-du-changement-de-sexe-en-france/1170, consulté le 30/05/18.

- Outrans.org, *Lexique*, en ligne sur https://outrans.org/ressources/lexique-outransien/, consulté le 30/05/18.

- Parents.fr, *enfants transgenres*, le 10/04/17, en ligne sur http://www.parents.fr/enfant/psycho/enfant-transgenre-focus-sur-ce-trouble-de-lidentite-sexuelle-13485, consulté le 04/06/18.

- Parlement européen, étude sur les droits des personnes transgenres dans les États membres de l'Union Européenne, département thématique : droits des citoyens et affaires constitutionnelles, 2010, en ligne sur http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/note/join/2010/425621/IPOL-LIBE_NT%282010%29425621_FR.pdf, consulté le 19/05/18

- Slate.fr, *La souffrance des enfants trans'*, le 11/12/2014, en ligne sur http://www.slate.fr/story/95615/les-enfants-trans, consulté le 30/05/18

- Slate.fr, *La souffrance des ados trans en France*, le 10/01/17, en ligne sur http://www.slate.fr/story/133997/enfants-trans-integration-france, consulté le 30/05/18

- Têtu.com, *TDoR : 325 personnes trans et non-binaires tuées depuis un an dans le monde*, le 20/11/2017, en ligne sur http://tetu.com/2017/11/20/t-dor-325-personnes-trans-non-binaires-tuees-an-monde/, consulté le 30/05/18.

- Vanityfair.fr, *Une histoire des transgenres dans la pop culture*, en ligne sur https://www.vanityfair.fr/timeline-transgenres-popculture#a1950, consulté le 30/05/18.

UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : MONCHAL PRENOM : Léa

DATE : 25/06/18

Mise à jour mars 2016